

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske studije – dramske i audio-vizuelne umetnosti

Doktorski umetnički projekat:

"O(P)STANAK"

(LIK ŽRTVE U DOKUMENTARNOM POZORIŠTU)

Autor:

Jasmina Đ. Večanski

Mentor:

Biljana Aleksić, redovni profesor

Beograd, septembar 2020.

Apstrakt	4
Abstract.....	5
1. UVOD	6
1.1. O dokumentarnom pozorištu	6
1.2. Dokumentarno pozorište kao dekonstrukcija realnosti ili iluzija stvarnosti.....	9
1.3. Predmet i tema rada	13
1.4. Očekivani rezultati istraživanja i doprinos.....	16
2. OSNOVNE HIPOTEZE.....	18
2.1. Postmodernizam i postdramsko pozorište	18
2.2. Glumac kao lik	21
2.3. Tragični lik - žrtva	23
2.3.1. Lik žrtve u dokumentarnom pozorištu kroz socijalni, politički i društveni kontekst	26
2.4. Uloga publike u pozorištu.....	33
3. TEORETSKI OKVIR U TRETIRANJU METODA GLUMAČKE TEHNIKE I UTICAJA NA PUBLIKU	37
3.1. Konstantin Stanislavski – metoda glumačke tehnike	37
3.1.1. Uticaj na publiku – primena metode Konstantina Stanislavskog.....	41
3.2. Bertolt Breht – metoda glumačke tehnike	43
3.2.1. Uticaj na publiku – primena metode Bertolta Brehta.....	46
3.3. Ježi Grotovski – metoda glumačke tehnike	48
3.3.1. Uticaj na publiku – primena metode Ježija Grotovskog.....	53
4. METODOLOŠKA RAZMATRANJA.....	56
4.1. Metoda Konstantina Stanislavskog primenjena u scenama predstave <i>O(p)stanak</i>	56
4.2. Metoda Bertolta Brehta primenjena u scenama predstave <i>O(p)stanak</i>	57
4.3. Metoda Ježija Grotovskog primenjena u scenama predstave <i>O(p)stanak</i>	58

5. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE U DOMENU NASTANKA TEKSTA ZA PREDSTAVU	60
5.1. Biranje sagovornika u odnosu na temu i vođenje intervjua.....	60
5.2. Od monologa do dramskog teksta	61
5.3. Adaptacija dramskog teksta za scenu	62
6. ANALIZA PRAKTIČNOG RADA	65
6.1. Rediteljska postavka	65
6.2. Scenografija, svetlo i rekvizita.....	76
6.3. Kostim	78
6.4. Muzika.....	79
7. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME IZ PERSPEKTIVE PUBLIKE	80
7.1. Analiza i evaluacija rezultata anketiranja publike.....	80
8. SOCIOLOŠKI I PSIHOLOŠKI ASPEKT PREDSTAVE	86
9. ZAKLJUČAK	90
10. LITERATURA	92
11. PRILOZI	97
11.1. Intervju s rediteljem predstave <i>Trpele</i> Bobanom Skerličem	97
11.2. Intervju sa rediteljem predstave <i>Čekaonica</i> Borisom Liješevićem	100
11.3. Intervju sa rediteljkom predstave <i>Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali</i> Miom Knežević	102
11.4. Tekst predstave <i>O(p)stanak</i>	104
11.5. Plakat i program predstave <i>O(p)stanak</i>.....	138
11.6. Primer upitnika koji je korišćen u istraživanju uticaja glumačkih metoda na publiku	140
12. BIOGRAFIJA.....	142

Apstrakt

U ovom umetničko-istraživačkom radu polazi se od pretpostavke da je publika obaveštena da prisustvuje inscenaciji dokumentarnog materijala, što čini da dramu percipira kao stvarnu. Autor zapaža da aktuelnost i istinitost teksta stavljaju gledaoca u ulogu učesnika događaja koji može da iskoristi svoju kritičku moć, prepozna zlo u društvu i, zahvaljujući toj spoznaji, to društvo promeni. U zavisnosti od metoda koji je zastupljen u radu na predstavi, analizira se uticaj na publiku. Kao studija slučaja u ovom radu uzete su predstave koje su nastale na osnovu obrada ličnih priča u odnosu na društveni i politički kontekst kod nas, na primerima predstava u režiji Bobana Skerlića, Borisa Liješevića i Mie Knežević. U ovom radu autor se poziva na teoretičare koji su kroz svoje metode tretirali ulogu glumca i ulogu gledaoca, ali i pitanja koja bi mogla biti svrha nas kao ljudskih bića. To su Konstantin Sergejevič Stanislavski (Konstantin Sergeievich Stanislavski), Bertolt Breht (Bertolt Brecht) i Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski). U analizi nastanka umetničkog dela od dokumentarnog materijala i uticaja koje dokumentarno pozorište ima obrađivani su primeri u radu britanskih autora Robina Soansa (Robin Soans), Dejvida Hera (David Hare), Maksa Staforda Klarka (Max Stafford-Clark), Aleki Blajd (Alecky Blythe), Ričarda Nortona Tejlora (Richard Norton Taylor) i Nikolasa Kenta (Nicolas Kent). Umetničko-istraživački doprinos je način nastanka umetničkog dela od dokumentarnog materijala, uticaj koji ima na publiku kroz različite metode glumačke igre i načini kojima se to postiže. Ovim radom dokazana je hipoteza da je dokumentarno pozorište, kroz viši stepen identifikacije gledaoca s likom, potvrda moći koje pozorište može imati menjajući svet nabolje.

Ključne reči: od dokumentarnog materijala do dramskog teksta, dokumentarno pozorište, metodi glumačke tehnike, lik žrtve, gledalac u pozorištu

Abstract

In this art research paper it is assumed that the audience has been informed it will be attending a depiction of documentary material, which makes them perceive the drama as real. The author notices that the prevalent and truthful script places the viewer into the role of an active participant of the events who can use their critical thinking to recognize evil in society, and use that insight to make a change in the society. The play's effect on the audience is analyzed according to the method which was used while working on the play. As a case study in this work, plays based on renditions of personal stories against the backdrop of our social and political context were taken, on the examples of plays directed by Boban Skerlic, Boris Liješević and Mia Knežević. In this paper the author refers to theoreticians who have used their methods to treat the role of actor and the role of viewer, but also questions regarding our purpose as human beings. These are Konstantin Sergeievich Stanislavski, Bertolt Brecht and Jerzy Grotowski. In the analysis of the genesis of a work of art based on documentary material and the influence documentary theatre has, examples in the works of British artists Robin Soans, David Hare, Max Stafford-Clark, Alecky Blythe, Richard Norton Taylor and Nicolas Kent have been used. Art research contributes ways to create a work of art based on documentary material, the influence it has on its audience via different acting methods and ways to achieve that. This work proves the hypothesis that documentary theatre uses a higher level of identification between the viewer and the character to confirm the power that theatre has to change the world for the best.

Keywords: documentary material to screenplay, documentary theatre, methods of acting technique, the role of victim, viewer in the theatre

1. UVOD

1.1. O dokumentarnom pozorištu

Dokumentarno pozorište je umetnička forma nastala na osnovu stvarnih ispovesti ljudi na određenu temu, ali adaptirana i prilagođena sceni. Ona poseduje aktuelnost, autentičnost u formi ispovedanja ljudi, ali i umetnički diskurs autora koji se stvara u samom vođenju intervjua a kasnije i u njegovoj inscenaciji. U pozorišnoj terminologiji kod nas koriste se dva izraza za ovu pozorišnu formu: dokumentarno pozorište i verbatim pozorište (verodostojno, prim. aut).

Dokumentarno pozorište koristi postojeći materijal u formi intervjua, isečka iz novina, kao izvorni materijal za priče o stvarnim događajima i ljudima, često adaptirajući materijal za scenu. Ovaj žanr uključuje tipove predstava kao što su verbatim pozorište, pozorište zasnovano na sudskim spisima, etnodrama i istraživačko pozorište. Termin pozorište zasnovano na sudskim spisima (tribunal plays) zaživeo je tek osamdesetih godina 20. veka a ekspanziju doživljava u vreme suđenja ratnim zločincima u Haškom tribunalu. Istraživačko pozorište i etnodrama zasnivaju svoj rad na edukaciji, i to u susretu različitih kultura i tradicija, istraživanja na području obrazovanja i zdravstva a sve u vezi s konkretnim zajednicama. Pod istraživačkim pozorištem treba istaći jednu noviju *potformu* a to je pozorišna predstava na osnovu istraživačkog novinarstva. Istakla bih koprodukcijisku predstavu *Republika Slovenija* Slovenačkog mladinskog gledališča i Zavoda *Maska*. “Specifično za predstavu je što su njeni autori odlučili da ostanu anonimni, uključujući i istraživačke novinare koji su bili saradnici.”¹

Derek Pedžet (Derek Paget), koji se smatra tvorcem termina *verbatim*, smatra da ovaj izraz predstavlja onaj oblik dokumentarnog teksta koji “nastaje dramaturškom adaptacijom niza snimljenih razgovora sa odabranim, realnim ljudima koji otkrivaju svoja stvarna, autentična iskustva na zadatu temu”.² U fokusu verbatim pozorišta veći akcenat je na društveno-političkom fenomenu, dok se za dokumentarno pozorište može reći da tretira psihološku dimenziju lika u okvirima društveno-političkih okolnosti. Mada, “Drugi teoretičar i praktičar dokumentarne drame i pozorišta Derek Pedžet zapaža da je dokumentarni izraz

¹ <https://www.cins.rs/srpski/news/article/pozorisna-predstava-na-osnovu-istrazivackog-novinarstva>

² Paget Derek, *New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times*, 2008, str. 317

fundamentalno bez kontinuiteta, u pogledu istorije i forme, ali je, kada je reč o njegovoj funkciji, uvek koncentrisan oko konkretnih društvenih događaja”.³ Oba termina su relevantna u istraživanju jer “verbatim nije forma, već tehnika, to je sredstvo a ne cilj”.⁴ Verbatim pozorište je izraz novijeg doba i kao takav korespondira u novijoj terminologiji, kako kod nas, tako i u svetu. (U daljem radu korišću termin *dokumentarno pozorište*.)

U teatrologiji se smatra da je začetnik dokumentarnog pozorišta Erwin Piscator (Erwin Piscator). Prva (zabeležena) predstava u svetu koja je za tekstualnu osnovu imala dokument je predstava ”*Unatoc tome!* Erwin Piscator, nastala 12. srpnja 1925. godine.”⁵ On je smatrao da dokumentarno pozorište ne treba da prikazuje kliše i pamfletske teze, već da se bavi istinom. Kod nas, prva (registrovana) predstava koja se definiše kao dokumentarno pozorište je predstava *Čekaonica*⁶ Reč je o osobenom obliku dokumentarnog dramskog teksta koji potpisuju Boris Liješević i Branko Dimitrijević. Tekst je nastao adaptacijom intervjua ljudi koji su žrtve tranzicije u vreme nakon Miloševićevog režima. Rad na predstavi nastao je od dokumentarnog materijala uvek je u funkciji postavljanja pitanja i iznošenje činjenica koje se tiču svih nas. To je društveno odgovorni teatar koji nema za cilj da zabavi, već da prikaže problem pojedinca i da svoju istinitost iskoristi u borbi protiv nepravde u društvu. Dokumentarno pozorište uvek se vezuje za sredinu u kojoj se dešava problem. Odabir teme koju proučava je uvek aktuelan, otuda i moć takvih predstava. Prepoznavanje je ono što dokumentarno pozorište pruža jer mi smo te sudbine, ako ne okusili, onda bar o njima čitamo i slušamo skoro svakog dana. Pored teme koja se definiše, važan deo u procesu istraživanja je odabir scena i okolnosti pod kojima se one dešavaju. Boris Liješević u kontekstu rada na predstavi *Čekaonica* zapaža: “Asocijativnost komada je dovoljan razlog za izbor komada, ali mi izmiču razne stvari: Gdje se dešava? Koja je situacija? Kako dolazi do monologa? S kojim opravdanjem? Postoji li neka veza između monologa? Čemu sve to vodi? Dolazi li do nekog

³ Tasić Ana, *Kritička kultura sećanja-političnost dokumentarnog pozorišta u Srbiji 2010-2011*, Teatron, časopis za pozorišnu umetnost 156/157 jesen/zima, 2011.

⁴ Čukić Šoškić Iva, doktorska disertacija *Verbatim pozorište na regionalnoj sceni*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU – Beograd, 2015, str: 16 korišćeni citat: Hammond, Will; Steward, Dan: *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*, op. cit, str: 9

⁵ Piscator Erwin, *Političko kazalište*, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1985, str. 49

⁶ Liješević Boris i Dimitrijević Branko, *Čekaonica*, režija: Boris Liješević, koprodukcija Atelje 212 Beograd i Kulturni centar Pančeva, premijera: januar 2010. godine

razjašnjenja?”⁷ Dakle, dokumentarno pozorište pruža veliki prostor za istraživanje, ali i odgovornost prema verodostojnom prezentovanju sudbina ljudi. Pored koncepta režije o kojoj je Boris Liješević govorio, predstava mora imati i odgovornost dramaturga i reditelja prema ispitaniku. Takođe, očekuje se da odgovornost ima i publika jer događaj kojem prisustvuju tiče se upravo njih ili njihovih sunarodnika. Jedan od vodećih britanskih autora dokumentarnog pozorišta, glumac i dramski pisac Robin Soans kaže: “Iznad svega publika na verbatim predstavi dolazi sa očekivanjem da neće biti slagana”.⁸ Može se reći da je ova forma koja podrazumeva aktuelnost i istinitost u biti *kritičko pozorište*, polazeći od pretpostavke da diskurs sudbine “malih” ljudi kroz umetničku formu razvija svest o nekoj društveno-političkoj temi. Dokumentarno pozorište od pisca zahteva adaptaciju intervjua, članka, isečaka iz novina u odnosu na rediteljsku instancu. U tom smislu mi imamo dva nivoa autorske postavke. Prvi nivo je sam akter, koji prepričava i priseća se događaja, daje komentar i sud. Drugi nivo je reditelj koji zajedno s piscem i glumcem prilagođava priču sceni. S tim u vezi ne može se reći da je dokumentarno pozorište potpuno autentično, ali publika kroz dokumentarno pozorište najdirektnije doživljava ili preživljava tragediju likova. Robin Soans kaže: “Jedna od glavnih stvari koje se prigovaraju verbatim teatru je manipulacija”.⁹

To se, pre svega, odnosi na publiku koja polazi od pretpostavke da je dokumentarno pozorište zasnovano na istini. Međutim, ono je zasnovano i na iskustvu reditelja, njegovom odnosu prema temi i njegovom motivu za rad na predstavi. Ne može se reći da je dokumentarno pozorište sklonije manipulaciji od drugih pozorišnih formi. Ono, kao i svako drugo pozorište, mora da odgovori zakonitostima scene ako i izuzme subjektivan sud autora, reditelja, dramaturga. Isto tako, ne može se reći da dokumentarno pozorište kojem je u fokusu društveno-politička tema ima veći umetnički značaj od dokumentarnog pozorišta koje se bavi čovekom nad kojim je izvršena nepravda. Razume se da sama aktuelnost i atraktivnost događaja koji se obrađuje ne mogu biti jedini preduslovi za nastanak kvalitetne predstave. Potrebni su i drugi preduslovi, pre svega rediteljska postavka. Boris Liješević, upoređujući

⁷ Liješević Boris i Dimitrijević Branko, *Nastajanje dokumentarnog verbatim teatra kod nas*, Kulturni centar Pančeva, glavni i odgovorni urednik: Jasmina Večanski, 2010, str 54

⁸ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 19

⁹ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str 35

svoje dve predstave *Čekaonica* i *Plodni dani*, iznosi razloge po kojoj je *Čekaonica* uspešna predstava, na nivou nagrada koje je dobila i u odnosu na dugovečnost predstave na repertoaru pozorišta. On smatra da je “osnov za to tekst koji u *Čekaonici* temu tranzicije tretira kroz život pojedinca. Ide se iz teme u život a ne, kao u *Plodnim danima*, iz života u temu neplodnosti. Oba teksta imaju dramu u ljudskom smislu, ali ne i u pozorišnom. Rediteljska postavka komada koja nastaje od dokumentarnog materijala ne sme da bude izložba situacija, već život likova.”¹⁰

Iz svega ovoga navedenog može se zaključiti da dokumentarno pozorište nije pozorište apsolutne istine, već se istinom služi kao početnom instancom da bi izazvala veći stepen verodostojnosti kod publike. Kao argument za potrebnu adaptaciju dokumentarnog materijala odgovor daje Robin Soans, koji kaže: “Dokumentarna predstava mora biti više od nasumične kolekcije monologa ako želi da zadrži interes publike tokom cele večeri. Verbatim predstava mora biti građena oko narativa i mora postaviti čvrste dramske sukobe i pokušaje da se oni reše.”¹¹

Osim društveno-socijalnog aktivizma koju dokumentarno pozorište poseduje, važan je i pokušaj da se prikažu sudbine ljudi čiji su životi i prava ugrožena. Sa stanovišta ljudi koji iznose najintimnije delove svog života javno, dokumentarno pozorište može se smatrati i vidom podrške i pomoći. Robin Soans ispričao je svoje iskustvo: “Kada sam intervjuisao jednu ženu u vezi sa predstavom *Državna afera*, rekla mi je: ‘Hvala ti. Ne mogu ti opisati kako se dobro osećam. Nikada nikome nisam ispričala svoju priču. Dao si vrednost tome, dao si vrednost meni. To mi znači sve na svetu.’”¹²

1.2. Dokumentarno pozorište kao dekonstrukcija realnosti ili iluzija stvarnosti

Dokumentarno pozorište vezuje se za pozorišni izraz novijeg doba, tako da su teoretska i praktična iskustva kao reference vrlo skromna. Najsažetiju analizu rada u dokumentarnom pozorištu dali su vodeći britanski reditelji i pisci Robin Soans, Dejvid Her, Maks Staford-Klark, Aleki Blajd, Ričard Norton Tejlor i Nikolas Kent, čije su iskustva

¹⁰ Intervju s Borisom Liješevićem u okviru istraživanja za doktorski rad, videti u prilogima pod 11.2.

¹¹ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 26

¹² Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 37

pretočena u knjizi *Verbatim verbatim contemporary documentary theatre* ¹³. U analizi dokumentarnog pozorišta najviše sam se oslanjala na njihov rad.

Umetničko-istraživački rad u domenu dokumentarnog pozorišta može se definisati kroz tri dela. Prvi deo je odabir sagovornika za intervju na određenu temu, zatim adaptacija intervju u formu drame i, na kraju, stvaranje predstave. Iz dokumenta nastaje *drama* a iz drame, *dokumentarno pozorište*. „Dokument sadrži informacije. Često se referira na stvarni pisani ili snimani proizvod i namenjen je komunikaciji ili pohranjivanju kolekcije podataka.”¹⁴ Ako se polazi od pretpostavke da predstava nastala na osnovu dokumentarnog materijala nije revija izabranih monologa, već poseduje konstrukciju drame, onda je njena autentičnost posledica autorovog viđenja: od samog vođenja intervju, postavljanja pitanja pa do finalnog teksta i podteksta koji izgovara glumac. “U postupku nastajanja teksta imamo čak dvije autorske funkcije: primarnu – koja pripada ispitaniku koji sa svog aspekta tumači lične, društvene i političke događaje, a onda i sekundarnu, dramaturško-rediteljsko-glumačku instancu – koja dalje oblikuje ovaj materijal u više dimenzija.”¹⁵

Nakon definisanja teme, reditelj radi selekciju ispitanika s kojima će raditi intervju. Vođenje intervju sprovodi se kroz različite tehnike, u zavisnosti od teme i samog ispitanika. Jedna od vodećih britanskih rediteljki dokumentarnog pozorišta Aleki Blajd smatra da „postoji opasnost da od ispitanika možeš da dobiješ samo misli i stavove koji neće biti obojene emocijama jer sama činjenica da su oni intervjuisani ih čini svesnim prezentovanja samih sebe onako kao žele da budu viđeni“.¹⁶ S druge strane, može da se dobije samo skup veoma emotivnih sećanja koja nisu jasno definisana u odnosu na problem koji se istražuje. Često je prezentovanje jednog problema samo početak za iznošenje suštinskog problema, koji je glavna tema ispitanika. Zato je vođenje intervju veština koja mora pratiti ispitanika, podsticati ga, usmeravati i otvarati. Aleki Blajd ističe koliko je važno razumeti svog sagovornika: „Kako bih navela ljude da slobodno pričaju, važno je da se oni ne osećaju kao

¹³ Videti: Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008

¹⁴ Izvor Wikipedija

¹⁵ Čukić Šoškić Iva, doktorska disertacija *Verbatim pozorište na regionalnoj sceni*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2015, str. 38

¹⁶ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str 92

da ih neko osuđuje, tako da uvek pokušavam da razumem njihovu tačku gledišta.“¹⁷ Način vođenja intervjua može se definisati kao početak istraživanja na zadatu temu jer se tu otkrivaju motivi, sukobi i ciljevi lika. Pretpostavimo da svi reditelji obavještavaju ispitanike da se njihove biografije ili već neki delovi iz intervjua mogu modifikovati, promeniti u zavisnosti od koncepta predstave. Aleki Blajd u vezi s tim kaže: „Uvek se suočavam sa istom borbom između ostajanja vernim intervjuu i stvaranja dramskog narativa“¹⁸ U tome se sastoji i problem relevantnosti izgovorenog i u formi predstave prikazanog.

Maks Staford-Klark smatra da je nemoguće napraviti verbatim predstavu bez dramaturga.¹⁹ Autor ima sopstveni diskurs u obrađivanju teme. On želi da predstavi gorući društveni problem o kome se čuti ili nedovoljno govori, s najvećim stepenom izazivanja empatije kod gledalaca. Način dolaska do idejno jasnog rediteljskog koncepta može biti ideološki obojen od strane autora. Dokumentarno pozorište nije lišeno ni mogućnosti za političku instrumentalizaciju, te se zato istina svodi na autorova etička načela. Pored toga, u samoj strukturi teksta potrebna je konstrukcija u odnosu na žanr. Ukoliko autor želi da prikaže tragediju kroz formu dokumentarnog pozorišta, on se koristi načelima iz Aristotelove definicije. “Dakle, kako sklop najljepše tragedije treba da bude ne prost, nego složen, i to takav da podražava događaje koji izazivaju strah jer baš u tome leži osobenost takvog podražavanja, onda iz toga izlazi jasno najpre ovo: ni čestiti ljudi ne treba pred našim očima da doživljavaju pad iz nesreće u sreću – jer to ne bi izazvalo ni strah ni sažaljenje, nego gnušanje;”(…) “jer sažaljenje izaziva samo onaj ko nezasluženo pati, a strah samo onaj ko je nama samima sličan”.²⁰ Maks Staford rekao je da u radu na verbatim predstavi teškoća predstavlja pretvaranje materijala u formi monologa na dijalošku scenu, napraviti dobar prelaz sa obraćanja publici na pretvaranje u dijalog.²¹ Pored etičkih dilema pri pisanju teksta za dokumentarni pozorište, potrebna je i veština jer se mešaju fikcija i dokumentarni

¹⁷ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 87

¹⁸ *ibid.* str. 94

¹⁹ *ibid.* str. 53

²⁰ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije Beograd, str. 20

²¹ Više: Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str 51

materijal. Aleki Blajd kaže: „Za mene je bio izazov da spojim predivno nezgrapnu prirodu stvarnog govora sa dramskim potrebama priče bez gubljenja one stvari koja čini verbatim tako magičnim: život sam po sebi.“²²

Autori smatraju da je ključ u dramaturgiji komada u kojima je prikazan život lika sa tim *problemom* a ne situacije koje će prikazivati problem. Dakle, iz problema u život. Za glumce nije isto iskustvo rad na predstavi koja je nastala od dokumentarnog materijala (često i od njihovih ispovesti)²³ ili rad na predstavi na osnovu književnog dela. Kao i kod publike, tako i kod glumaca, bez obzira na adaptaciju koju svaki intervju pretrpi, istina je nešto što obavezuje. Glumci su, u ovom slučaju, posvećeni *istini*. Različiti su načini glumačkog dolaska do *istinite autentičnosti*. Aleki Blajd pominje jedan od metoda rada koji je razvila američka glumica Ana Dever Smit (Anna Deavere Smith): „Ona je učila tekst intervju slušajući ih, frazu po frazu, preko slušalica, a onda ponavljajući svaku frazu onako kako je izrečena, odmah čim bi je čula. Za svoje monodrame u kojima je igrala različite karaktere razvila je metod performansa koji joj je omogućavao promenu likova iz jednog u drugi sa fantastičnim vokalnim i fizičkim veštinama.“²⁴ U svom radu s glumcima audio-zapise intervju koristila sam na prvoj probi kao uvod u problematiku komada koji želim da postavim. U mom konceptu rada nije bila potrebna puka imitacija osoba kroz glas, već samo način, njihov iskustveni doživljaj kroz govor.

Ako polazimo od činjenice da dokumentarno pozorište kao umetničko delo predstavlja skup veština tog medija kroz određenu tačku posmatranja, nije li onda takvo pozorište u vrednosnom smislu samo referenca za prikazivanje gorućih društvenih problema?! Nikolas Kent ističe da će „verbatim teatar uvek biti pojednostavljen jer predstavlja samo nekoliko stanovišta. Nikad ne može biti šira slika.“²⁵

Neosporan je značaj dokumentarnog pozorišta jer ono ima moć da predstavi ne samo istinu date situacije već i intelektualnu supkulturu, poziciju moći i autoriteta. Ričard Norton

²² Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str.102

²³ Na primer predstava *Rođeni u Yu*, JDP ili *Po imenu Galeb*, Pozorište mladih, Novi Sad

²⁴ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 80

²⁵ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 151

Tejlor smatra da je „scena je, za razliku od drugih medija, možda bolje postavljena da portretira ove neozbiljne tehnike izvrđavanja“.²⁶ Pozorište ima moć da prikaže problem, a ne da ga rešava, i u tom smislu dokumentarno pozorište zavređuje pažnju.

Analizirajući uticaj predstave *The Colour of Justice* na publiku, Nikolas Kent zaključuje: „Mislim da je komad stvorio sjajan osećaj solidarnosti kod publike protiv institucionalnog rasizma. Pričao sam s ljudima koji su nakon gledanja predstave izjavili da se njihov stav promenio. Kada bi videli da policija zaustavlja crnca, upitali bi zašto se ta osoba ispituje samo da bi posvedočili takvoj situaciji.“²⁷

1.3. Predmet i tema rada

Istražuje se dokumentarno pozorište kroz različite metodološke postavke likova u jednoj predstavi i kako ta metoda utiče na publiku. Dokumentarno pozorište je teatarski fenomen novijeg doba koji je povezan sa obradom ličnih priča u cilju problematizovanja, u ovom slučaju priča, socijalnog karaktera. Dokumentarno pozorište po pravilu pokreće društveno angažovane teme jer se na taj način publika lakše identifikuje s likovima, te se gradi odnos poverenja između gledaoca i lika. Iz tog razloga odabrano je dokumentarno pozorište, kao pogodan prostor za istraživanje metoda igre i delovanja na publiku. Viši stepen verodostojnosti u dokumentarnom pozorištu nastaje, pre svega, iz perspektive publike koja je svesna nastanka samog teksta, tj. obaveštena je da prisustvuje inscenaciji dokumentarnog materijala. To čini da publika predstavu recipira kao stvarnu. Na taj način dokumentarni tekst ne samo da lakše poistovećuje publiku s perspektivom lika žrtve već izaziva publiku na konkretnu akciju.

Istraživanje umetničkog projekta podrazumeva odabir teme koju obrađujem kroz dokumentarno pozorište, biranje sagovornika u odnosu na temu, vođenje intervjua, adaptaciju teksta za scenu, režiju i glumu i, na kraju, analizu uticaja predstave na publiku.

Biranje sagovornika i način vođenja intervjua fokusiran je u odnosu na temu umetničkog projekta. Biraju se priče i događaji koji najtačnije opisuju likove i motive sukoba.

²⁶ Više: Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 114

²⁷ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 148

Tema rada biće obrađivana kroz dokumentarni materijal nastao na osnovu ispovesti žena žrtava nasilja u partnerskim odnosima. Akcenat je na konkretnom događaju između žrtve i nasilnika. Integralni tekst se elaborira i dramaturškom obradom filtrira u odnosu na fokus teme rada.

Naravno da verodostojnost ispovesti nije dovoljna za nastanak i efekat koju treba da izazove predstava. Zbog toga, dokumentarna predstava, kao i svaka druga, počiva na metodama glumačke igre. Predstava je zamišljena kao skup scena koje u osnovi imaju partnerski odnos, a fokus je na žrtvi, koja je ovom slučaju žena. U predstavi učestvuje troje glumaca koji predstavljaju točak različitih oblika nasilja, od psihičkog, fizičkog do seksualnog. Glumci igraju više likova, koji predstavljaju članove porodice, komšije, ali i predstavnike sistema jednog društva, kao što su, na primer, policajac i lekar. Akcenat predstave nije na nasilju kao incidentu, već na načinu opstanka žrtve kojoj je nasilje svakodnevnica. Scene u predstavi prikazuju razloge ostanka u takvoj vezi, načine opstanka i odlazak od nasilnika.

Rediteljski koncept podrazumeva predstavu koja kroz dati tekst istražuje tri različite metode glumačke igre: Konstantina Stanislavskog, Bertolta Brehta i Ježija Grotovskog. Scene predstave počivaju na jednoj ili više metodologija, jasno definisanih, ali često i isprepletanih. Sve tri metodologije koje primenjujem odnose se, pre svega, na scene nasilja. Time zadržavam ekspresiju i emociju događaja, te potcrtavam ili izbegavam realizam u postupku najvećeg nasilja.

U svom istraživanju, na osnovu ankete koju sam sproveda s publikom, zaključujem koja od pomenutih metoda ima najviše uticaja na publiku.

Dramaturgija toka predstave iz ugla žrtve prati partnere od upoznavanja, prvog sukoba, do odluke da se trpi ili da se odupre nasilju. Žrtva opisuje i srećne događaje s partnerom (upoznavanje, zaljubljanje), tako da predstava ima i komične i melodramske elemente. Na taj način predstavljen je čitav spektar emocija, povezanosti likova i još tragičnijeg doživljaja nasilja nad njom. Predstava se bavi svakodnevnim životom žrtve kroz odnos sa decom, rođacima, okolinom, a ne konkretno nasiljem. Žrtvi je tema *preživeti život*, a ne kako da ne dođe do nasilja. Predstava prikazuje i univerzalne teme muško-ženskih odnosa, do koje mere je žrtva spremna da trpi, njene razloge ostanka u vezi i načine opstanka u životu: razloge trpljenja, ignorisanje nasilja, prećutkivanje i načine izlaženja iz nasilja. Kako bih se približila stvarnosti lika, odredila sam liniju međusobnih odnosa likova na sceni,

analizom likova žrtava, kao i analizom nasilnika u pravljenu biografije lika: upoređivanje odnosa žrtva – nasilnik, kao i proces nepreglednih uzajamnih primanja, davanja misli i osećanja kroz rediteljske postupke. Zatim istražujem teorijske i praktične metode koje tretiraju odnos glumca i gledaoca kao posledicu predstave kroz tri vrste pristupa.

Umetnički projekat predstavlja lik stvarne žrtve kroz različite scenske metode glumačke igre i uticaj koju ta igra ima na publiku. Od publike se očekuje identifikacija s likom, racionalno preispitivanje i kritika viđenog kao reakcija u vidu konkretne akcije. Cilj predstave je skretanje pažnje na društveno značajan problem nasilja, koji je u porastu. Predstava treba da ohrabri publiku da reaguje, da je osvesti i prozove na reakciju. U ovom slučaju aktuelnost teksta i traume kroz koje prolaze žrtve stavljaju gledaoca u kontekst učesnika događaja. Odabirom dokumentarnog pozorišta podstaknuta je angažovanost gledaoca. U tome leži snaga dokumentarnog pozorišta, koji svesno zarobljava publiku istinom koju zagovara.

Predmet i tema rada može se podeliti u tri faze: prvi je nastanak dramskog teksta od dokumentarnog materijala na određenu temu; drugi je adaptacija teksta u odnosu na rediteljsku koncepciju; treći je uticaj predstave na publiku. Na osnovu teme rada koji se zasniva na dokumentarnom pozorištu, kontaktirala sam Centar za socijalni rad iz Pančeva, koji mi je omogućio da uradim audio-intervjue sa ženama žrtvama nasilja u partnerskim odnosima. U cilju što relevantnijih podataka o temi, istraživanje je podrazumevalo da sagovornice budu iz različitih društvenih i obrazovanih struktura, kao i da budu različitih godina. Na osnovu prikupljenih intervjuja, dramaturškinja Mina Ćirić napisala je dramski tekst. Nakon toga sam tekst za predstavu prilagodila rediteljskom konceptu u odnosu na tri metode glumačke igre (Stanislavski, Breht i Grotovski). U tom procesu bila mi je važna postavka likova – uloga žrtve i uloga nasilnika, kao i uloga društva. Umetničko-istraživački rad odnosio se na izbor scena u kojima sam prikazala točak nasilja, koji po pravilu kreće iz primarne porodice, pa se kasnije prikazuje i u ostalim modelima odnosa. Ovaj model se odnosi i na žrtvu i na nasilnika.

Svesna složenosti strukture u ovakvom odnosu, istraživala sam postupke koji mogu biti motiv za trpljenje, a kasnije i napuštanje nasilnika. To su scene u kojima su svi slepi na nasilje, a žrtva, usled egzistencijalnih razloga, straha, osude i ostalog, ostaje i dalje u toj vezi. U dramaturgiji komada i motivima likova prikazani su svi aspekti partnerskog odnosa, od upoznavanja do raskida. Predmet našeg rada je uloga žrtve, ali svakako je važno istaći da je

lik nasilnika prikazan i kroz scene pokajanja i svesnosti za ono što čini. Ovo je bitno jer se time lik žrtve, iz percepcije gledalaca, razume kao neko ko veruje da će biti bolje.

Dokumentarno pozorište se uvek vezuje za društveni i vremenski kontekst radnje, tako da je predstava prikazala i strukturu sistema koji treba da pruži zaštitu žrtvama. Predstava, kao i realnost u kojoj živimo, ukazuje na to da sistem nije efikasan. Umetničko-istraživački rad u trećem delu podrazumeva ulogu publike. Publika je obavještena da prisustvuje predstavi nastaloj na osnovu ispovesti žena. U predstavi se pušta i audio-zapis žene koju je muž zlostavljao. Polazimo od pretpostavke da taj direktan sudar publike sa traumatičnim iskustvom žrtve može da izazove stvarnu akciju ili bar preispitivanje odnosa koji imamo prema bilo kojoj vrsti nasilju. Pozorište u tom smislu jače percipira s gledaocima jer to nisu fotografije i tekstovi iz novina, već stvarni događaju koji se govore kroz jecaj i tišinu. Posle tog doživljaja, publika se menja na podsvesnom nivou, ako ne i na svesnom.

Odgovornost prema žrtvama koji su ustupili svoje životne priče bila je podstrek za sve koji su učestvovali u ovom projektu.

1.4. Očekivani rezultati istraživanja i doprinos

Društveni i umetnički značaj objedinjuje dokumentarno pozorište kao žanr koji aktuelizuje stvarnost kroz pozorišnu umetnost. Umetničko-istraživački doprinos je način nastanka umetničkog dela od dokumentarnog materijala, način dramaturške postavke kroz lik žrtve, tri vrste pristupa glumačkoj igri u jednoj predstavi i uticaja koje navedene tehnike imaju na publiku.

Ideja je da se ovaj autentični rad predstavi kao metod rada u dokumentarnom pozorištu. Doprinos ovog umetničko-istraživačkog rada je, pre svega, u načinu primeni metoda glume u jednoj predstavi koji za svaki glumački postupak ima uporište u teoriji. Predstava kao konačni, zaokruženi umetničko-istraživački rad prikazuje tri vrste pristupa u građenju lika, koji su između ostalog scenski govor, tretiranje prostora i uticaj na publiku.

Doprinos ovog rada ogleda se i u analizi i sistematizaciji dosadašnje literature koja se bavi inscenacijom dramskog teksta od dokumentarnog materijala, sistematizacijom literature koja se bavi metodama Konstantina Stanislavskog, Bertolta Brehta i Ježija Grotovskog, te sistematizacijom uticaja metoda na publiku.

Očekivan rezultat rada najbliži je Brehtovom Epskom teatru, koji je kroz svoju teoriju pozorišta hteo da publika iskoristi svoju kritičku moć, prepozna zlo u društvu i, zahvaljujući

toj spoznaji, to društvo promeni. Predstava treba da ohrabri publiku da reaguju, osvesti ih i prozove na reakciju.

Smatram da je ovaj rad i u teorijskom i u praktičnom smislu definisan, sistematizovan i objašnjen po fazama. Može se primeniti u daljem proučavanju ove teme kao rad koji je u teorijskom i umetničkom smislu značajan, a u društvenom neophodan.

2. OSNOVNE HIPOTEZE

2.1. Postmodernizam i postdramsko pozorište

Postmodernizam je pravac u umetnosti koji nastaje odbacivanjem ili kritičkim sagledavanjem modernizma. „Postmodernom se označava kultura a postmodernizmom stil, pokret, skup tendencija ili epoha u umetnosti postmoderne kulture“.²⁸ Vrlo je teško definisati razliku između postmoderne kulture i postmodernizma u umetnosti zbog neodređenih granica i stalnog preplitanja. Kraj moderne i početak nastanka postmodernizma za mnoge autore vezuje se za politička zbivanja u svetu, od bacanja atomske bombe na Nagasaki i Hirošimu 1945. godine ili prve energetske krize sedamdesetih godina. U teoriji pozorišta postdramski teatar nastaje na kritici elitističkog ili modernog pozorišta. “I prefiks *post* u pojmu *postmoderno*, kada je više od obične oznake u igri, upućuje na to da je jedna kultura ili umetnička praksa istupila iz prije toga samorazumljivo važećeg horizontal moderne, ali se još nalazi u nekakvom odnosu prema njemu.”²⁹

Postdramska perspektiva deluje na tri osnovna nivoa: na nivou dramske kompozicije, na nivou režije i na nivou studija pozorišta.³⁰

Umetnost se razvija kroz preispitivanje postojećih estetika, a postdramsko pozorište podrazumeva i spremnost za rizik. Najistaknutiji predstavnik nemačke teatrologije Hans-Thies Lehmann (Hans-Thies Lehmann) u svojoj knjizi *Postdramsko kazalište* smatra da rizično pozorište nastaje kada se ne odgovori očekivanjima u iščitavanju dramskih tekstova. Brišu se žanrovske granice predstave, povezuju se različite umetničke discipline kao što su ples i pantomima, pozorište zasnovano na istraživanju glasa, vizuelna umetnost i muzika. Takvo pozorište on naziva *teatrom projek ta*. “Taj kazališni rad po svojoj je biti eksperimentalan, sastoji se u traženju novih povezanosti i prepletenosti načina rada, institucija, mjesta, struktura i ljudi.”³¹ Može se reći da se postmodernim teatrom nazivaju predstave koje su

²⁸ Više: Šuvaković Miško, *Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001. str. 18

²⁹ Lehmann Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, 2004, str. 28

³⁰ Više: De Marinis Marko, *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle*, Postdramska perspektiva: XX vek i godine koje slede, Priredio: dr Ivan Medenica, Zbornik radova FDU, Beograd 2011.

³¹ Lehmann Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, 2004, str. 31

nastale od sredine šezdesetih kroz dekonstrukciju drame a kroz konstrukciju izvedene predstave.

Kao kritiku modernizma u domenu stila od šezdesetih godina dekonstrukcija dramskog teksta počinje od Ibzena, Čehova, Sartra do performansa Jozefa Bojsa i Marine Abramović pa do pozorišnih strategija Grotovskog, Pitera Bruka i Roberta Vilsona. Jedan od najpoznatijih teoretičara postmoderne je Francuz Žan-Fransoa Liotar (Jean-Francois Lyotard), koji u svom delu *Šta je postmoderna* kaže: “Umetnik, pisac postmoderne u položaju je filozofa; tekst koji piše, delo koje stvara, nisu vođeni već uspostavljenima, pa se o njima ne može suditi na osnovu jednog određenog suda, odnosno tako da se na taj tekst, na to delo primene poznate kategorije. Ta pravila i te kategorije upravo su ono što delo ili tekst traži. Umetnik i pisac, dakle, rade bez pravila, kako bi uspostavili pravila onoga što će nastati”.³²

U postdramskom pozorištu tekst nije izbačen, već dobija značenje elementa za scensko oblikovanje konačne predstave. Postdramsko pozorište razlikuje tekst za scenu od dramskog teksta. U ovom smislu ne podrazumeva se adaptacija dramskog teksta, već intertekstualnost, gde je tekst za scenu preuzet iz nekoliko različitih tekstova, gde on dobija novi strukturalni poredak. To znači da su tekstovi za scenu u postdramskom teatru temeljeni na uspostavljanju odnosa ili konteksta s drugim tekstovima.

Postdramska predstava u značenjskom smislu više je okrenuta ka vizuelnom kontekstu, gde su i korišćenje glasa i teatra pokreta sastavni deo predstave. Može se reći da je stil takvih predstava otvorena i promenljiva struktura znakova.

“Možemo tako zaključiti da *živa* kultura aktuelnog vremena pred pozorišnu kulturu postavlja *nove* zahteve, čime nužno poziva na reartikulaciju paradigme koja deluje kao rezultat već selektovane tradicije”.³³ Postdramsku pozorišnu paradigmu uvodi nemački teatrolog Hans Tis Leman, koji termin *postdramsko* definiše kao skup savremenih pozorišnih događaja. Iako je postdramski termin nastao u odnosu na nepostojanje jezika, on ne isključuje dramski tekst, već njegovu primenu vidi kao ucrtavanje u inscenaciji komada. Leman postdramsko pozorište naziva i postbrehrovskim pozorištem, mada je Brecht fabulu komada

³² Lyotard Jean-Francois, *Šta je postmoderna*, KIZ Art Press, Beograd, 1995, str. 23

³³ Ilić Vlatko, *Uvod u novu teoriju pozorišta*, Nolit, Beograd, 2011, str. 19

poštovao, za razliku od postdramskog pozorišta. Može se reći da Brehtovo pozorište koristi dramski koncept sa elementima epskog pozorišta. “Pojam glume u postdramskom teatru, u zadnja dva desetljeća, postao je meta interesa i područje ogromnog zanimanja naročito nakon objave Lehmanove knjige *Postdramatisches Theater 1999. godine*. Valja napomenuti kako je pojam postdramskog teatra još i prije Lehmana upotrijebio Richard Schechner u svojoj, nekoliko puta dopunjavanoj, *Performance Theory*, u kojoj piše o ‘postdramatic theatre of happenings’.³⁴ Ričard Šekner (Richard Schechner) smatra da posdramsko pozorište za generativnu matricu ne koristi više *priču*, već *igru*. Dramski tekst se dekonstruiše i postaje sloj za nadogradnju predstave u kojoj se kreiraju različiti oblici pozorišnih sredstava.

Kada se govori o tekstu za scenu u postdramskom pozorištu, ne može se reći da on ima autonomno estetsko značenja. “Postdramsko kazalište nije samo nova vrsta teksta inscenacije (a pogotovo novi tip kazališnog teksta), nego tip upotrebe znakova u kazalištu koja ta dva sloja kazališta iz temelja razriva strukturalno promijenjenom kvalitetom teksta izvedbe.”³⁵ Dramaturgiju teksta često zamenjuje *vizuelna dramaturgija*. Ova dramaturgija razvija svoju posebnu logiku pozorišnih slika koje se ne vezuju za tekst predstave.

Postmoderni umetnik stvara delo koje je otvoreno, interaktivno i zato često percepcija izvođenja potcrtava društveno-političke okolnosti, istorijski kontekst, prostor gde se izvodi, kao i publiku kojoj se prikazuje. Naravno da eksperimentalne pozorišne forme, u koje spada i postdramsko pozorište, ne donose same od sebe vrednosni nivo, već samo jednu analizu ideje autora. “Oznaka *savremenosti* tako, kada su umetničke ali i druge prakse u pitanju, gotovo da deluje kao *ispražnjen*, a naizgled kvalitativni *označitelj* u trci za legitimitetom i aktuelnošću.”³⁶

³⁴ Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2018, str. 117.

³⁵ Lehmann Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, 2004, str. 111

³⁶ Ilić Vlatko, *Uvod u novu teoriju pozorišta*, Nolit, Beograd, 2011, str. 36

Takođe, teatrološkinja Boni Maranka (Bonnie Marranca) još je sedamdesetih godina smatrala da će eksperimentalne pozorišne trupe uništiti tradicionalno dramsko iskustvo jer se pažnja davala samoj izvedbi.³⁷

Ako se postdramsko pozorište tumači kao *politika opažanja*, pri tom ne misleći na jeftino i površinsko tumačenje, već na umetnost društvenog aktivizma, onda se za postdramsko pozorište može reći da poseduje *estetiku odgovornosti*. Rizici i tabu teme otvaraju se pred gledaocima i oni više nisu zaštićeni posmatrača, već saučesnici suočeni s vlastitom prisutnošću. “Upravo ta zbilja kazališta, činjenica da se ono može igrati tom granicom, predodređuje ga za djela i djelovanje u kojima se formira neka *etička* zbilja ili čak etička teza, nego nastaje situacija u kojoj se gledalac suočava sa bezdanim strahom, sramom, ali i porastom agresivnosti”.³⁸

2.2. Glumac kao lik

Postoji nekoliko pojmova koji označavaju istu definiciju i funkciju glumca u predstavi ili filmu. Iako se pojam *rola* vezuje pretežno za filmsku umetnost, njegova definicija objašnjava suštinu glumačke funkcije u jednom umetničkom delu. “Sveukupan tekst što ga u jednoj drami, radio-drami, filmu ili TV drami izgovara jedna od ličnosti što aktivno učestvuje u radnji. Tim tekstom pisci oblikuju tekstove u dramaturgiji. Razlikuju se komične, tragične, karakterne, dramske tragikomične role. Po obimu teksta, kao i po njegovom značaju u radnji drame, ima prvih, drugih i epizodnih rola.”³⁹ Kod nas se upotrebljava pojam lik i junak. Lik nije isto što i akter jer više lica može biti jedan isti akter.⁴⁰ Za Aristotela lik *ethos* predstavlja osobu i njenu narav, kao i njena moralna načela.

“Glumac je sam za sebe umjetnina, glumac je sam za sebe instrument. On je tijelo predstave, gledateljev užitak. On je čista, nepobitna prisutnost.”⁴¹

”Dramski lik s vremenom na pozornici poprima glumčevo tijelo i njegov glas. On prvenstveno predstavlja i označava lik određenih fizičkih, starosnih, urbanih ili ritualnih

³⁷ Vidi: Heuvel Michael Vanden, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and Dramatic Text* (Theatre: Theory/Text/Performance), University of Michigan Press, 1993.

³⁸ Lehmann Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, 2004, str. 345

³⁹ Jovanović Raško V., *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984, str. 290

⁴⁰ Više: Ibersfeld An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd 1982, str. 96

⁴¹ Ibersfeld An, *Škola za gledatelje*, IV Glumčev rad, 1981, str 165

karakteristika. On ima svoje ime i svoj jezik koji je jedinstven. Dramski lik nosi u sebi dvije osobe: osobu koja ga predstavlja i osobu koju predstavlja.”⁴² Telo glumca u kombinaciji s drugim fizičkim i emotivnim karakteristikama stvara lik. Dramski lik je složen sistem koji se glumačkom transformacijom kroz govor, kostim, ponašanje i odnose definiše kao karakter. Poželjno je da lik po svom karakteru bude prepoznatljiv publici kako bi se kod nje pobudile emocije, a samim tim i prepoznavanje. Dramski karakter ima zadatak da pokaže ”onu stranu ljudske naravi koja će pokretati i motivisati radnju”.⁴³ Postoje različite teorije na koji način glumac dolazi do lika. Platon je mišljenja da glumac polazi od intuitivnog i iracionalnog, Denis Diderot smatra da glumac ne sme da koristi osećajnost, već analitičnost i pronicljivost, dok Hegel posmatra glumački način dolaska do lika samo putem potpune identifikacije s likom. Dramsko pozorište podrazumeva poistovećivanje ili identifikaciju glumca s likom kroz čitav niz psihofizičkih procesa do kojih glumac dolazi na različite načine. Postoje glumci koji do lika dolaze intuitivno, oslanjajući se samo na osnovne postulate date iz teksta, dok neki glumci lik stvaraju analizirajući tekst, odnose, radnju i celokupno značenje komada. U praksi glumac ne koristi samo jednu tehniku, već bira metode koje odgovaraju njegovom senzibilitetu i zadatku koji je pred njim postavljen. Najznačajnije glumačke metode koje glumac koristi su metode Stanislavskog, Brehta i Grotovskog. Pomenute metode detaljnije obrađujem u trećem poglavlju *Teoretski okvir u tretiranju metoda glumačke tehnike i uticaja na publiku*.

Treba napomenuti takođe relevantne metode koje su se oslanjale na pomenute. Oslanjajući se na teoriju Stanislavskog, Li Strazberg (Lee Strasberg) nadograđuje i proširuje: “Za stvaranje karaktera ističe kako je glumcu od velikog značaja njegovo čulno pamćenje. Glumac mora djelovati iz sebe, on je sam sebi polazišna i odredišna točka.”⁴⁴ Za razliku od Stanislavskog i Strazberga, koji zagovaraju tvrdnju da glumac treba da deluje iz sebe, Merholjd (Vsevolod Meyerhold) smatra da je osvešćeno glumačko telo i njegova telesnost u funkciji lika ono najvažnije što glumac mora da razvija. Svoj metod naziva *biomehanika*. Karakteristika lika poseduje i značenje pojma *tip*. Tipovi likova postoje u renesansnoj

⁴² Božić Vanda, *Dramski lik u pozorištu danas*, Zbornik referatov z XII međunarodne Banskobystricke teatrolgickej konferencije v cycle DNES A TU, Divadlo v období hodnotovej krizy, Banska Bystrica, 2015, str. 313-328

⁴³ Freytag Gustav, *Die Technik des Dramas*, 1982, str. 262-263

⁴⁴ Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU Beograd, 2018, str 92

Commedie dell arte. Tip predstavlja određeni karakter sa svim svojim manama i vrlinama. On nije jednodimenzionalan, iako mu je jedna od osobina karaktera najizraženija. Ovi likovi poseduju i karakterističnu telesnost, specifično kretanje po sceni i ritam govora.

Dramska uloga nastaje iz zadatih dramskih tekstova gde glumci putem određenog diskursa i radnje prenose publici lik koji tumače. U dramskom pozorištu je poistovećivanje glumca s ulogom proces koji zahteva određene psihofizičke veštine koje glumac stiče kroz određene metode. Glumac u epskom pozorištu uspostavlja distance s likom koji tumači. U postdramskom pozorištu glumac igra radikalizujući način Brehtove metode, gde je proces važniji od rezultata, fragmentarna naracija u kombinaciji sa hipernaturalizmom ili groteskom. Razlika u ova tri pristupa jeste u odnosu prema publici i tretiranju tema. U biti je gledalac kao cilj, kojim sredstvima doći do pažnje i izazvati reakciju.

2.3. Tragični lik - žrtva

Polazim od pretpostavke da većina predstava koje pripadaju dokumentarnom pozorištu žanrovski spadaju u tragedije jer je centar zbivanja aktuelni socijalno-politički kontekst u odnosu i korelaciji s pojedincem koji je najčešće žrtva društvenog poretka/promena. Nije dovoljna samo istinitost iskaza, dokumentarno pozorište, kao i svako drugo, mora da se vodi Aristotelovim principom u tretiranju tragedije, ukoliko želi da izazove efekat. Glumac podražava tragični lik, lik žrtve i to je ono što čini umetničko delo uzvišenijim i dostojanstvenijim od stvarnosti. "Umetnik je stvaralac; on, kao priroda, stvara stvari."⁴⁵ Dakle, cilj tragedije nije predstavljanje tragičnih likova, već radnje koja prouzrokuje tragediju likova. Od Aristotela do dokumentarnog pozorišta ovaj princip se smatra relevantnim.

Dramaturgija komada mora da zadovolji ovaj način tretiranja lika žrtve i pored toga što je materijal dobijen iz života, a ne fikcija. Pozorište kao poseban medij ima svoje zakonitosti koje percepciju stvarnost i prikazuju je na dugačiji način, kroz sopstveni jezik. Ono što je prednost dokumentarnog pozorišta je inicijalna vrednost teksta koji se kod gledalaca percipira kao istinitost. To poverenje koje stvara gledalac prema glumcima i događajima scene pojačava odgovornost u radu na dokumentarnom materijalu. Pored toga,

⁴⁵ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1966, str. 27

odgovornost prema stvarnim žrtvama imaju i dramaturg i reditelj i glumci. Kao važan činilac razumevanja rediteljskog koncepta je *etički* pristup u radu na predstavi. Odgovornost stvaraoaca mora biti i u odnosu na žrtve i u odnosu na poruku koju predstava prenosi publici. U dokumentarnom pozorištu, gde je odgovornost prema dobijenom materijalu znatno veća, moraju se sačuvati saosećajnost i empatija koje publika razvija prema liku, ali mora postojati i dublji sadržaj koji lik poseduje. Sem nivoa trpljenja i nemoći, lik žrtve mora konstantno biti na proveru i da svoju nemoć gradi. Tek iz takvog vrtloga može izaći lik koji je živi primer istine, a ne sentimentalni, patetični gubitnik.

Nakon odabira teme i sagovornika, reditelj vodi pojedinačne intervjue. Sadržina razgovora koji će biti okosnica dramskog teksta treba da poseduje sve elemente teme, ali mora da ponudi i okolnosti života lika – žrtve. Pored ličnih karakteristika sagovornika (godine, pol, zanimanje) i utiska koji ostavlja na reditelja, reditelj mora saznati i pojedinosti iz života. To je neophodno radi potpunijeg sagledavanja lika (motiv, cilj, radnja), kao i radi osmišljavanja scena u komadu koje će biti deo dramskog teksta. Okolnosti u komadu, odnosi i događaji čine i stvaraju tragediju i žrtvu. U tom smislu dramaturgija komada nastalog iz dokumentarnog materijala mora u sebi da poseduje potencijal života, likove koji sa određenim problemom žive. Taj život u problemu ili s njim treba predstaviti kroz sve one radnje koje čine život. Jači utisak i sažaljenje dobijaju se ako lik ne očekuje ili ako se nada da će problem pobediti. Ta borba koju lik vodi, borba za opstanak, jeste ono što dodatno čini tragediju većom.

Diskurs tragičnog junaka ili lika žrtve, koji neopravdano strada, nastaje u dramskom tekstu. U tekstu se jasno određuje koji odnos publika gradi prema takvom liku. Aristotelov tragični prinudni sistem funkcioniše u konstelaciji s publikom, gde lik postaje lik žrtve. Ovaj sistem baziran je na empatiji koja se stvara u relaciji glumac – gledalac i uspostavljanju zakonitosti po kojima ona deluje. “Kako Aristotel to kaže, mi živimo *indirektno* sve ono što ona živi. Bez delovanja osećamo da delujemo, ne živeći osećamo da živimo. Mi volimo i mrzimo sa ličnošću glumca.”⁴⁶

Aristotelov tragični prinudni sistem nastaje kada glumac ostvari empatijsku vezu s gledaocima. On otkrije u svom ponašanju šta je razlog njegove sreće (to može biti odluka, postupak...) koju Aristotel naziva *greškom (hamartija)* i za koju se empatijski vezuje. To

⁴⁶ Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004, str. 83

može da znači i zabluda, uverenje lika. Nakon toga dolazi do promene koju Aristotel naziva *peripetijom*, glumac oseća strah koji proizilazi iz pogrešne odluke ili uverenja. “Peripetija koju podnosi heroj stvara takođe i kod gledalaca. Može se naravno desiti da gledalac sledi glumca do peripetije, a da se onda odvoji. Da bi se to izbeglo, heroj mora da bude ono što Aristotel naziva *agnorisis*, što znači objašnjavanje svoje krivice i priznanje te krivice kao takve. Heroj priznaje svoju grešku i nada se da će pomoću empatije gledalac takođe priznati da je njegova sopstvena *hamarcija* negativna. Ali gledalac u odnosu na heroja ima i veliku prednost : on je samo indirektno počinio tu grešku, preko posredujuće osobe, pa stoga za nju ne mora i da plati. Na kraju, da bi se gledalac dobro sećao užasnih opasnosti, i Aristotel zahteva da tragedija ima užasan kraj koji naziva *katastrofom*. Ova tri elementa povezana jedan sa drugim imaju za krajni cilj da izazovu kod gledaoca *katarzu*, to znači očišćenje *hamarcije*, zahvaljujući trima veoma jasno određenim etapama.”⁴⁷

Za Aristotela, najvažnija sredstva kojima nas tragedija osvaja jesu preokreti (*peripetije*) i prepoznavanja. Pod preokretom se podrazumeva, na primer, da je tekst imao scene nasilja posle čega je usledila scena pomirenja. Taj preokret u radnji, gde nasilnik traži oprost od žrtve, činio je narednu scenu nasilja još brutalnijom. Publika kroz scene pokajanja nasilnika prepoznaje razloge za ostanak u takvoj vezi i razume žrtvu i njenu borbu. Pokajanje izaziva i osećanje straha i sažaljenja.

“Tragedija ne podražava samo radnju koja je zaobljena nego i događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, a to se najviše dešava onda kada se događaji razvijaju protiv očekivanja, a još više kada se razvijaju protiv očekivanja jedni zbog drugih. Na taj način događaji izazivaju još jači utisak negoli onako kako bi se dogodili sami od sebe i slučajno.”⁴⁸ U dokumentarnim predstavama koje se bave partnerskim odnosom, recimo *Trpele* ili *O(p)stanak*, neočekivano u odnosu je nagla promena ponašanja partnera, koji se nakon nasilja pokaje i donese radikalnu promenu za njihovu vezu: zaprosi partnerku ili poželi decu s njom.

U dokumentarnom pozorištu je *povišeno* stanje i umetnicima i u gledaocima. Odabir sredstava koja će se naći u predstavi može se smatrati ukusom, afinitetom ili rediteljskim

⁴⁷ Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004, str. 84

⁴⁸ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1966, str. 17

osećajem, ali upravo ta sloboda koju daje povišeno stanje zapravo može postati zamka. Pored velike slobode koju pruža dokumentarno pozorište, u ekspresiji i jačini izvedbe mora se odrediti mera za postupke i način glumačke igre. Često u dokumentarnim predstavama reditelj namerno prikazuje umiranja pred očima gledalaca, mučenje, tuču i druga slična stradanja. Aristotel to naziva *patos* (*pathos*). Dakle, svaki vid tumačenja je relevantan i odraz je umetničkog viđenja, ali je pitanje da li je i produktivan u izazivanju empatije. “Osećanje straha i sažaljenja može se, dakle, izazvati uticanjem izvođenja, ali i samim sklopom radnje, a to je bolje i odaje boljeg umetnika”.⁴⁹

2.3.1. Lik žrtve u dokumentarnom pozorištu kroz socijalni, politički i društveni kontekst

Predstave *Trpele*, *Čekaonica* i *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali* pripadaju dokumentarnom pozorištu i primer su predstava koje govore o društveno-političkim okolnostima u Srbiji od 2000. do 2013. godine.

Predstava *Trpele* obrađuje nasilje u partnerskim odnosima u kojima su intervjuisane žene ubile svoje partnere/zlostavljače. Predstava *Čekaonica* bavi se pojedincem u tranzicionim periodu postmiloševićevske Srbije i predstava *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali* bavi se pogibijom mladih ljudi koji su živote izgubili u dva požara u Novom Sadu, zbog odsustva i/ili neprimenjivanja protivpožarnih zakona.

Reklo bi se da ove tri predstave čine najbolji presek društva jedne zemlje. One govore o surovosti i beskrupuloznosti vlasti, o potpunom odsustvu odgovornosti od pojedinaca do države za učinjeno/neučinjeno i o nefunkcionalnom sistemu zaštite građana. Iako po temi različite, one zapravo sadrže sve aspekte društva, prikazujući njegove manjkavosti koje za posledicu imaju smrt, trajni invaliditet, razvijenu patološku sliku i traume žrtava. Svaka predstava izdvaja jednu temu kroz pojedinca koji je žrtva društvenih, socijalnih i političkih okolnosti.

S rediteljima pomenutih predstava urađeni su intervjui koji se nalaze u PRILOZIMA, na kraju rada.

⁴⁹ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, str. 21

2.3.1.1. Lik žrtve u dokumentarnom pozorištu na primeru predstave *Trpele*, Bobana Skerlića

Komad *Trpele*⁵⁰ nastao je na osnovu autentičnih ispovesti žena koje su bile žrtve nasilja u partnerskim odnosima. Ispovesti su nastale u formi intervjua koje je Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji obavio sa ženama koje su ubile svoje zlostavljače. Struktura teksta nastajala je na probama, u toku rada s glumcima. Od sedam međusobno nepovezanih ispovesti koje vezuje samo tema, kroz radnju koja se vezuje za hronologiju događaja, nastao je tekst za scenu ili dramski tekst. Iako je tekst nastao iz transkripta intervjua sa ženama, cilj nije bio da se prenese verodostojnost iskaza, već pogled na ozbiljan problem iz perspektive pozorišnih stvaraoca. Verodostojnost ispovedne forme pripada novinarstvu ili policijskoj istrazi. Prema rečima reditelja, publici su dramatične priče predočene jednostavnim jezikom i songovima.

Reč reditelja sistematizuje motive, razloge za nasilje, opravdava i osuđuje ubistva i sve nas zajedno kao neposredne učesnike optužuje za nereagovanje na neprihvatljivo. Scene su nastajale rekonstrukcijom događaja, ali u odnosu na navedene motive i radnje. Kroz reči reditelja učitavamo se i svi mi kao društvo, i to kroz likove državnog sistema i članove porodica. Sva ova pitanja, sumnje i optužbe prikazana su u strukturi drame i scenskom izvođenju.

“Kada muškarac ima pravo da bije ženu? Ako žena pogreši, ako je nervozan, ako popije – obavezno, ako ustaje pre šest, ako mu se hoće, ako se žena nećka, ako ga to uzbuđuje, ako je voli, ako je mrzi, ako se pravi fina, ako je prostakuša, ako mu odgovara, ako mu stavlja primedbe, ako je ravnodušna, ako mu ne pomaže, ako mu se meša u posao, ako je nerotkinja, ako je sterilan, ako žena ima očekivanja, ako žena nema razumevanja, ako je umoran, ako ima višak energije, ako ima manjak para, ako žena gleda kroz prozor, ako mu ne da, ako mu je već jednom dala, ako je ljubomorani.

⁵⁰ *Trpele*, tekst: Milena Depolo i Boban Skerlić, reditelj: Boban Skerlić, scenograf: Boban Skerlić, kostimograf: Tatjana Radišić, glumci: Ivana Nikolić, Danica Ristovski, Jadranska Selec, Milena Pavlović Čučilović, Nataša Marković, Slađana Vlajović, kompozitor: Anja Đoršević, scenski pokret: Marija Milenković, premijera: 13. oktobar 2013. godine, Beogradsko dramsko pozorište – Nova scena

Na robiji su. A nisu lopovi, ni razbojnici. Nisu ni ubice. A ubile su. Ubile su kada više nisu mogle ili nisu htele da trpe. Zašto su do tada trpele? Ko je za to kriv?

Same su krive. Krivi su i ubijeni. Krivi su što su ih premlaćivali, ponižavali, silovali. Ali, kriv sam i ja koji ovo pišem i vi koji ovo čitate, ako ni zbog čega drugog, ono zbog toga što pripadamo društvu koje smatra da žena pripada muškarcu, da svako ima pravo da radi šta hoće u svoja četiri zida, da je razvod sramota, da muškarac ne sme biti slab, niti žena sme biti slobodna. Krivi smo zato što okrećemo glavu, zato što u te stvari ne treba da se mešamo, zato što su nam male batine prihvatljive, zato što pristajemo da postoji makar jedan prihvatljiv razlog da muškarac bije ženu.”⁵¹

U osnovi je tema drame trenutak kada su žene konačno odlučile da se suprotstave nasilju, i to nasiljem. Iako je ovo socijalno-angažovana predstava koja je imala za cilj da podstakne podizanje svesti o ovom problemu, vodilo se računa i o tome da se razume i nasilnik.

“Ono ka čemu dramaturški i rediteljski postupak stremi je da se događaj razlomi na sastavne delove, čime mu se oduzima oreol sudbinskog i nepromenjivog, i svodi se na niz jasnih uzročno-posledičnih veza. Zahvaljujući tome, predstava više pokreće na razmišljanje, a manje se bavi izazivanjem sažaljenja među gledaocima, jer sažaljenje dođe i prođe u adrenalinskom naletu, a *Trpele* su od one vrste pozorišta koje veruje da umetnost treba da menja svest.”⁵²

Vrednosni kvalitet predstave je njeno umetničko oblikovanje. Dramaturška struktura u formi monološkog kazivanja je vrlo vešto sprovedena u scenski zanimljive događaje koje hronološki prate lik žrtve od upoznavanja sa partnerom do suđenja ili vršenja kazne za njegovo ubistvo. Dramaturškom intervencijom sprovedeno je nekoliko celina za svaku ispovest. Svaka sudbina pretvorena je u nekoliko jasnih strukturalnih celina, koje su kasnije bile ključne u praćenju predstave, s obzirom na to da je u pitanju fragmentarna dramaturgija, u kojoj se priče prepliću.

Tekstualne i rediteljske forme su: Upoznavanje, Početak nasilja, Trpljenje, Traženje pomoći, Vraćanje na staro – trpljenje, Donošenje odluke, Sprovođenje, Prijavljivanje –

⁵¹ *Trpele*, Beogradsko dramsko pozorište, program predstave, reč reditelja Bobana Skerlića, oktobar 2013.

⁵² *Trpele*, Radio Beograd, Program 202, Aleksandra Glovacki, 5. novembar 2013. godine

pritor, Suđenje, Zatvor. Na sceni je sedam glumica koje, osim u svojoj priči, učestvuju i u ostalim: one su i sudije, muževi, roditelji. Rediteljski je vrlo jasan prelaz od psihološkog realizma u glumi do glumačkog otklona koji omogućava realniji pogled na događaj. Ovim otklonom reditelj uspeva da u ovako mučnoj temi dobije i svesnost kod gledalaca da je ovo ipak jedna strana događaja. Ne umanjujući pri tome ni muku ni tugu žrtve, ni zapitanost da li je žrtva morala da postane nasilnik.

Može se reći da rediteljski koncept u glumačkoj igri podrazumeva preplitanje psihološkog realizma i Brehtove distance. Promena u glumačkoj igri i u rediteljskom znaku kada se iz forme naracije/monologa prelazi u dijalog ili neki drugi lik sprovedeno je kroz postupke scenskog pokreta. Ovako preciznim načinom glumačka telesna artikulacija delovala je disciplinovano i jasno. Nije bilo suvišnog ni u glumačkoj igri, ni u rediteljskom postupku.

Sve scene imale su stilizovani prikaz udaraca i prebijanja, od usporenog snimka (slow motion) do mraka na sceni neposredno pre udarca. Reditelj je uspeo da problem uobličići u veštu pozorišnu celinu svesno tragajući za zanatskom strukturom, bez želje da se bavi stvarnim biografijama žrtava. Iz tog razloga, ali i da ne bi otkrio identitete žena, reditelj je likove nazvao po imenima voća: Dunja, Grozda, Jagoda, Kupina, Malina, Narandža i Višnja.

Scena je gotovo prazna, što se može tumačiti kao praznina u likovima komada i kao usamljenost žrtava. U predstavi su drveni sto i stolice, kao i rešetke, koje predstavljaju zatvor. Scena je svedena na suštinu njihovog života, gde je sloboda zapravo zatvor.

2.3.1.2. Lik žrtve u predstavi *Čekaonica*, Borisa Liješevića

Predstava *Čekaonica*⁵³, prema tekstu Borisa Liješevića i Branka Dimitrijevića, rađena u koprodukciji Ateljea 212 (Beograd) i Kulturnog centra Pančeva, prva je registrovana predstava kod nas nastala na osnovu dokumentarnog materijala. Asocijativnost komada *Čekaonica Nemačka* Klause Pola, koji se bavi promenama koje su nastupile nakon ujedinjenja Nemačke, sa iskustvima ljudi iz Srbije nakon petooktobarskih promena, bila je inspiracija Borisu Liješeviću za nastanak predstave.

⁵³ *Čekaonica*, po tekstu Borisa Liješevića i Branka Dimitrijevića, režija: Boris Liješević. Igraju: Branka Šelić, Nebojša Ilić, Bojan Žirović i Jelena Trkulja. Oblikovanje scenskog prostora i kostim: Mina Ilić, kompozitor Aleksandar Kostić, dramaturg: Branko Dimitrijević, pomoćnik reditelja: Ognjen Isailović. Koprodukcija: Atelje 212 i Kulturni centar Pančeva; premijera: 23. januar 2010. godine, Atelje 212

Sličnost koja vezuje ova dva komada je život u prethodnom sistemu i (ne)ispunjena očekivanja od novog sistema. I pored promena koje su se dogodile u državi, ljudi su i dalje *iščekivali* neki bolji život, te otuda naslov komada – *Čekaonica*.

Boris Liješević je tragao za ljudima koji su nakon promena u našoj zemlji, početkom 21. veka, izgubili radna mesta ili promenili dosadašnji način rada. Predstava govori o novom sistemu poslovanja, gde je legalno i zakonski omogućeno maltretiranje radnika koji su izgubili i ono malo prava koje su imali. Nova pravila neminovno su unela i drugačiji način života, što je uticalo na porodice i njihovo funkcionisanje. Tu se otvorio prostor za dramu.

Prikupljene intervjuje su Boris Liješević i Branko Dimitrijević obrađivali u dramske monologe, odbacujući digresije i izvlačeći srž samog iskaza. Prema rečima Ane Tasić, “Predstava *Čekaonica* reditelja Borisa Liješevića dragocena je zbog uvođenja forme verbatim pozorišta u srpsku produkciju, kao i zbog svoje ogoljene istinitosti, funkcionalne izvođačke askeze, koncepta koji je sveden na snagu teksta i predanu, tragalačku igru glumaca.”⁵⁴

Sedam nepovezanih monologa vezuje jedna tema – egzistencijalni problem. Promene u društveno-političkom uređenju zemlje nisu donele očekivane dobrobiti za pojedinca. Ljudi su bili nespremni i iznenađeni promenama i uslovima pod kojima moraju da rade. Život je postao nesigurniji i suroviji. Direktor fabrike primoran je da otpušta radnike, muž da organizuje svoj život sa detetom bez žene, jer je ona ceo dan na poslu...

Tekst za predstavu nastao je od ideje da se iskaz ne tretira kao dokument ili faktografski zapis, već kao estetski potencijal drame. Adaptacija teksta podrazumevala je menjanje teksta u odnosu na osnovnu ideju predstave i scenske potrebe. Dakle, Boris Liješević je dokumentarni materijal prilagođavao zakonitostima drame i pozorišta sa idejom da nastane dobra predstava, a ne sa idejom da se pravi kult od dokumentarizma. “Svako ko ulazi u neki proces, cilj je isključivo dobar i uzbudljiv scenski doživljaj. Sve ostalo su načini na koje se to postiže. Godar kaže da svaki dobar dokumentarni film treba da liči na igrani a svaki dobar igrani na dokumentarni”.⁵⁵

Očito je da su se Boris Liješević i Branko Dimitrijević vodili Aristotelovim poimanjem zapleta. “Tražili smo da svaka scena ima svoj početak, razradu, kulminaciju,

⁵⁴ Tasić Ana, pozorišna kritika *Askeza igre i istina života*, Politika, 25.1.2010. godine

⁵⁵ Videti Intervju sa Borisom Liješevićem u delu rada 11. Prilozi

peripetiju i razrašćenje, da likovi budu zaokruženi. To je nešto što gledalac traži. Da u priču bude nježno uveden, naveden na očekivanja, da potom bude prevaren, odnosno iznenađen i da završi katarzom, odnosno da sa predstave izađe pročišćen.”⁵⁶

Boris Liješević je kroz rediteljski koncept predstave uspeo da napravi vezu među scenama, opravda izgovaranja monologa, odredi mesto dešavanja radnje i da razreši komad. Tekst je fragmentarne strukture u kojem likovi prepričavaju događaj, ali ga i u kombinaciji sa drugim likovima i odigraju. U delu gde lik nije samo narator gubi se utisak verodostojnosti dokumentarnog materijala i dobija se utisak fikcije sveta drame. “Komadići njihovih likova se pretapaju jedan u drugi, glatko, diskretno i prirodno, monolozi se utapaju u dijaloge, dijalozi u monologe, stvarajući živu bujicu različitih sudbina koje se slivaju sa svih strana.”⁵⁷

Metod koji je Boris Liješević primenjivao u radu s glumcima jesu improvizacije na temu iz komada. Smatra da tradicionalno formalne i neproduktivne podele na čitajuće i mizanscenske probe nisu efikasne. On je svoj metod rada otkrivao u toku procesa, osluškujući trenutak koji mu se nudi, bez unapred smišljenog rešenja. “Reč je o dokumediografskom tretmanu u rukama većih glumaca koji blagohumornom igrom pretvaraju gorku suštinu u naš samokritički doživljaj.”⁵⁸

Scena pozorišne igre je potpuno ogoljena. Dekor predstave je deo pozorišne scene. Stolice na kojima sede glumci su stolice na kojima sedi i publika. Time se simbolično prikazuje da je publika deo drame, ne postoji vremenska distance komada, ali ni prostorna distanca. Prostor je čekaonica. Svi čekamo nešto bolje, zaglavljani u istom prostoru, ćorsokaku. Vrata ispred kojih se čeka i u koja se gleda kao mogući spas su vrata scene. U samom uglu scena nalazi se aparat za vodu koji se može naći u različitim čekaonicama. Način na koji se koristi rekvizita određuje stil predstave. Predmeti imaju različitu funkciju u odnosu na lik koji ih koristi. Plastična čaša je za vodu, ali i za utvrđivanje testa trudnoće preko urina. Hemijska olovka predstavlja test, a voda u čaši mokraću preko koje se utvrđuje rezultat trudnoće.

Predstava *Čekaonica* je već deset godina na repertoaru pozorišta, tema predstave je i dalje aktuelna, kao da je rađena sada, bez vremenske distance. Mnoge stvari u državi su se

⁵⁶ Videti Intervju sa Borisom Liješevićem u delu rada 11. Prilozi

⁵⁷ Tasić Ana, pozorišna kritika *Askeza igre i istina života*, Politika, 25.1.2010. godine

⁵⁸ Ćirilov Jovan, *Aktuelnost sa merom*, Blic 30.1.2,010. godine

promenile nagore, privatnici se žale na državne namete, radnici su pod svakodnevnim stresom od norme koju treba da ispune, a uticaj politike i totalitarnog sistema prisutan je i danas.

“Ja ne pravim istragu na pozornici, već pozorišnu predstavu koja uvijek treba da uzbuđi gledaoca, izazove empatiju, navede na razmišljanje. I što je možda najvažnije: da navede tog gledaoca da sutra tu predstavu preporuči svom prijatelju ili kolegi. Cilj našeg rada nije psihički, niti terapijski, već estetski.”⁵⁹

2.3.1.3. Lik žrtve na primeru predstave *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali, Mie Knežević*

U Novom Sadu, usled požara u kafeu *Laundž*, 2008. godine, i u diskoteci *Kontrast*, 2012. godine, od gušenja dimom ili zadobijenih opekotina, poginuli su: Mirjana Pekić, Miloš Pekić, Milena Kolundžić, Branka Saković, Boris Bjekić, Dušica Kulaš, Marija Gavrančić, Vladan Dragović, Marina Aničić, Tamara Miladinović, Milena Dalmacija, Zoran Ignjatović, Marko Pavlović i Renato Vuković.

Predstava *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali*⁶⁰ je potresno svedočanstvo preživelih svedoka, roditelja nastradalih, policijskih i sudskih spisa, izveštaja lekara i audio-zapisa.

Na audio-zapisima zabeležen je poziv u pomoć ljudi zarobljenih u požaru Vatrogasnoj službi Novog Sada. Audio-zapisi su najtačnije svedočanstvo zemlje u kojoj živimo. To je i najrelevantniji dokaz poraza zemlje, sistema i pravde. Audio-zapisi su lišeni subjektivnosti i sentimenta, ogoljeni na činjenice koje govore da je čovek u ovoj zemlji potpuno obespravljen, nezaštićen i da je odgovornost pojedinca i države selektivna. “U društvu u kojem ne postoji jasan zakon, svako od nas je potencijalni krivac jer suštinski ne postoje norme i pravila koje nas teraju da poštujemo zakone a da nas isti ti zakoni ujedno i štite od

⁵⁹ Videti Intervju sa Borisom Liješevićem u delu rada 11. Prilozi

⁶⁰ Autor teksta: Mia Knežević i Momčilo Miljković, režija: Mia Knežević, igraju: Alisa Lacko, Marko Savković, Sanja Ristić Krajnov, Lidija Stevanović, Draginja Voganjac, Sanja Mikitišin, Dimitrije Arandjelović, Stefan Vukić, Marko Savić, Zoran Bogdanov, Dušan Jakšić, Miodrag Petrović, Dragan Kojić, Nina Rukavina, dramaturg: Momčilo Miljković, scenograf: Miljena Vučković, kostimograf: Senka Ranosavljević, Srpsko narodno pozorište, premijera: 27. septembra 2016. godine, Novi Sad, Kamerna scena

sopstvenih, katastrofalnih grešaka. Pitanje koje se postavlja je: kako možeš da budeš kriv po zakonu neke države ako ti je ista ta država omogućila da nesmetano radiš inkriminisane radnje?”⁶¹

Mia Knežević započela je rad na predstavi iz potpuno ličnih motiva. Smatrala je da je dužna kao građanka ove zemlje da reaguje na stravičnu tragediju u kojem je živote izgubilo 14 mladih ljudi u dva požara u Novom Sadu, skoro sa istim uzrokom i posledicama. “Imena žrtava treba da se pominju i da se nikad ne zaborave, a predstava da na izvestan način postane pozorišni spomenik njima i njihovim suviše rano i tragično ugašenim mladim životima.”⁶²

Tekst za predstavu nastao je iz intervjua sa svedocima, porodicom žrtava, ali i prikupljanjem svih dostupnih materijala nadležnih institucija. Tekst nije smeo da se menja ni po sadržaju ni u kontekstu kada se izgovara, za razliku od tekstova za predstave *Trpele* i *Čekaonica*. Intervencije na tekstu su postojale u vidu štrihovanja, oblikovanja nekih rečenica i lomljenje jednog teksta na više uglova. Mia Knežević je problem postavila i iz pozicije nadležnih institucija, odgovornih za tragediju. Koristeći intervju sa advokatom odbrane dobili smo perspektivu njihovih mogućnosti i odgovornosti za (ne)učinjeno.

Može se reći da je Mia Knežević ovaj vanredan zadatak postavila izuzetno vešto i sa merom. Ovu tragediju antičkih razmera teško je predočiti u predstavu zbog nepostojanja veće vremenske distance, haotičnih i kontradiktornih zakona u zemlji, pa samim tim i uspostavljanja toga ko je odgovaran. “Dokumentarno pozorište traga za istinom o događajima o kojima još uvek nemamo jasnu sliku i čini se da je ta slika namerno zamagljena.”⁶³

2.4. Uloga publike u pozorištu

Može li pozorište postojati bez publike? Potreban je barem jedan gledalac za predstavu. Tako smo ostali s glumcem i gledaocem. Na taj način možemo da definišemo pozorište kao „ono što se dešava između gledaoca i glumca“.⁶⁴ Uloga publike menjala se

⁶¹ Videti Intervju sa Miom Knežević u delu rada 11. Prilozi

⁶² ibid.

⁶³ Videti Intervju sa Miom Knežević u delu rada 11. Prilozi

⁶⁴ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Novi zavet u pozorištu 1964, Intervju Grotovskog Eugeniju Barbi, Edicija Teatar, str. 28

prateći razvoj pozorišne umetnosti. Od publike koja samo sluša do publike koja vidi i percipira svaki glumački pokret, publike koja komunicira s glumcima, podstaknuta auditativnim i vizuelnim znakovima do publike od koje se zahteva društveni aktivizam.

Iako se pred publiku postavljao različit zadatak, od apsolutne tišine u gledalištu do poželjne reakcije, može se smatrati da je cilj takvih zadataka isti. U eksperimentisanju s publikom ostalo je nešto što je osnov njene uloge, a to je podstaknuti publiku da oseti i doživi.

Merholjd je smatrao da publici mora da pomogne u razumevanju gesta, pokreta, a Grotovski je u svom radu polazio od pretpostavke da njegove predstave gledaju oni koji su pripremljeni, naučeni i otvoreni za doživljaj znakova i njihovo razumevanje, te da nije u obavezi da bilo šta objašnjava. Breh je, iz poštovanja, dao publici ulogu da sve posmatra sa distancom, odnosno da doživljeno preispita i da shodno tome reaguje. Stanislavski je publici namenio ulogu posmatrača koji, kroz proces proživljavanja s glumcima na sceni, proživljava svoja podsvesna iskustva i slike. Sve ove uloge gledalaca kroz istoriju pozorišta bile su uspostavljene na postojećim metodama i glumačkim tehnikama. Svako od njih zagovarao je svoj način komunikacije s publikom, dakle niko nije imao u vidu pasivnog posmatrača, ali neko je zahtevao samo publiku koja je svedok, a neko publiku kao učesnika događaja.

Uloga publike u savremenom pozorištu povezana je sa otvorenošću ka novinama i afinitetom gledalaca; rasterećena je od predrasuda.

Ljudi se pre opredeljuju za nešto izvesno i poznato nego za iskustvo koje im nije ni po čemu blisko, a pri tome potencijalno zahteva njihovo učešće. "Zbog toga su interakcije s publikom izuzeci i možemo ih svrstati u pozorište drugosti – živo pozorište".⁶⁵ U takvom pozorištu od gledaoca se traži da misli i dela. U savremenom pozorištu je težnja ka istini dominantna nasuprot i dalje duboko ukorenjenoj ulozi gledalaca koji dolaze u pozorište tražeći iluziju stvarnosti. Robin Soans smatra da "u verbatim teatru publika zauzima aktivnu ulogu, pre nego pasivnu."⁶⁶ Ovde se, pre svega, misli na podstaknutu odgovornost za viđeno. U tom smislu je dokumentarno pozorište, nedvosmisleno, odgovornost umetnika za istinitost, objektivnost iskaza, kao i odgovornost gledalaca za ravnodušnost ili aktivnost.

⁶⁵ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, str. 36

⁶⁶ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, 23 strana

Šekner, kao i većina avangardista, želeo je istinu u pozorištu, smatrajući da prava istina dolazi od raskrinkavanja, demistifikacije, pre svega prostora odigravanja predstave. "Reditelji i teoretičari modernog pozorišta inspiraciju za rušenje konvencija pronašli su u istočnjačkom pozorištu, ritualnom, simboličkom, sinkretičkom. Poput istočnjačke filozofije, koja čovekov život vidi kao putovanje, u istočnjačkom pozorištu prednost ne dobija radnja, dramski tekst, izgovoreno, već odigrano, energetsko polje koje se upotrebom glasa, pokreta, zvuka, mizanscena, prostora, ostvaruje između izvođača – glumca i publike."⁶⁷

Takođe, i Piter Bruk smatra da razumevanje publike i reakcija dolaze ne samo kroz dramski tekst već pre svega kroz način glumačke igre, asocijativnost prostora, energije koja se stvara između glumaca i gledalaca. Dokaz za to je uspeh odigranih neverbalnih predstava ili predstava koje se igraju na stanom jeziku. Izostavljajući publiku koja dolazi u pozorište da bi bila viđena, treba uočiti da je publiku sve teže zabaviti, a kamoli edukovati, što je, prema Brukovom mišljenju, jedina misija pozorišta.

Starosna struktura, socijalni status, sredina u kojoj se predstava prikazuje i određene društvene okolnosti, sve to utiče na to kako publika doživljava predstavu, kao i na uticaj koji publika ima na glumce. "Pozorišna forma, kao ni pozorišna publika, nikada nije ista."⁶⁸

"Kako Aristotel to kaže, mi živimo *indirektno* sve ono što ona živi. Bez delovanja osećamo da delujemo, ne živeći osećamo da živimo. Mi volimo i mrzimo sa ličnošću glumca."⁶⁹

Za glumce odigrati predstavu dobro znači igrati tako da publika koncentrisano i sa velikom pažnjom učestvuje u interakciji. "Sa tom pomoći, koju čine i uprte oči, i pažnja, i želja, i uživanje, i koncentracija – ponavljanje se pretvara u predstavljanje. Ta reč *predstavljanje* više ne deli glumca i publiku, predstavu i gledalište, ona ih spaja: ono što je sadašnjost za jedne sadašnjost je i za druge"⁷⁰

⁶⁷ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, Str 34

⁶⁸ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, str. 35

⁶⁹ Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004, strana 83

⁷⁰ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 161

“Publika pomaže glumcu; u istom trenutku, ta ista pomoć se s pozornice vraća prema publici”.⁷¹

“Mi se u teatru uvek vraćamo istoj stvari: nije dovoljno da pisci i glumci doživljavaju ovu prisilnu neophodnost – publika je takođe mora osećati. Tako gledano, ne radi se samo o tome da se publika namami. Teža strana kreativnog rada sastoji se u tome da se i u publici izazove jedna neporeciva glad i žeđ.”⁷²

U dokumentarnom pozorištu od publike se očekuje da, podstaknuti viđenim, reaguju van okvira pozorišne sale. Taj početni impuls koji dobijaju, kao jedinu istinu, ne znači apsolutnu sigurnost da će se bilo šta u njihovoj percepciji stvarnosti uistinu i promeniti. Oni mogu prvi put videti i doživeti neki društveni problem preko stvarnih ispovesti ljudi, ali to ne znači da će naći načina da bilo šta preduzmu. Ono što je svakako značaj rada na dokumentarnom materijalu i uticaja koji ona ima na publiku je svakako doživljaj koji se budi kod svakog gledaoca. Daleko je jači utisak koji ostavlja predstava na određenu aktuelnu društveno-političku temu nego bilo koji novinarski izveštaj iste sadržine. Moć pozorišta je daleko snažnija i njen uticaj se prenosi preko publike, koja dalje treba da nastavi misiju ukazujući na problem. “Ovde se pitanje vraća na gledaoca. Da li on želi neku promenu svog stanja? Da li želi išta promeniti u sebi, u svom životu, u društvu u kome živi? Ako ne želi, onda njemu ne treba teatar koji će biti pomoć, uveličavajuće staklo, preispitivanje ili mesto suočenja. S druge strane, gledalac možda oseća potrebu za jednom ili za svim ovim stvarima. U tom slučaju, njemu ne samo da treba pozorište već i sve ono što u njemu može dobiti. Njemu je očajnički potreban taj trag koji se gubi, očajnički mu je potrebno da ga zadrži.”⁷³

Uloga publike predstavljena je pre svega kroz koncept Augusta Boala *Pozorište potlačenog*. Pomoću njegovih teorijsko-praktičnih metoda, moguće je ukloniti svaku nepravdu kroz ulogu gledaoca *potlačenog* tako što mu se uočava problem. Naravno, na njemu je da li će problem u stvarnosti percipirati kao promenljivu kategoriju. Augusto Boal bio je jedan od mnogih latinoameričkih intelektualaca i njegov metod se koristi u najrazličitijim

⁷¹ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 161

⁷² ibid, strana 152

⁷³ Ibid, strana 158

domenima društvenog života – od škola do seoskih sredina. ”Pozorište je oružje: narod je taj koji njime treba da se služi“.⁷⁴

„U tom smislu on je uspostavio način delovanja kroz preobražavanje, od pasivnog učesnika do aktera koji deluje na radnju. Aristotel je uspostavio poetiku u kojoj gledalac prenosi svoje sposobnosti na lik kako bi ovaj delovao i mislio umesto njega; Breht poetiku u kojoj gledalac prenosi svoje sposobnosti na lik kako bi ovaj igrao umesto njega, ali zadržava za sebe pravo da misli na svoj račun, često u protivstavu s likom. U prvom slučaju nastala bi “katarza, u drugom bi došlo do 'osveščivanja' gledaoca. Ono što predlaže *poetika potlačenog* je sama akcija. Moguće da u ovom slučaju pozorište nije revolucija. Ali je svakako 'ponavljanje' revolucije.“⁷⁵

Gledalac u isto vreme prati priču i sklapa koncept svih pozorišnih znakova prikazanih u predstavi. U isto vreme on se i identifikuje i distancira. “Verovatno nema aktivnosti koja zahteva toliko intelektualno i psihičko ulaganje. Otuda verovatno i nezamenjivost pozorišta i njegovog opstajanja u vrlo različitim društvenim zajednicama i pod različitim vidovima.”⁷⁶

3. TEORETSKI OKVIR U TRETIRANJU METODA GLUMAČKE TEHNIKE I UTICAJA NA PUBLIKU

3.1. Konstantin Stanislavski – metoda glumačke tehnike

Metoda glumačke igre podrazumeva načine dolaska do uloge i odabir prenosnih znakova lika na publiku. Ne može se reći da recepcija glume i sama funkcija glumca ima veliki teorijski diskurs. Postoje etablirane teorije umetnosti glume koje obitavaju sa više ili manje uspeha. Jedna od najznačajnijih je svakako teorija Stanislavskog – *Sistem*.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič (prvo ime Aleksejev, 1863–1938) bio je ruski glumac, reditelj, pozorišni pedagog i teoretičar. Glumačku delatnost započeo je 1877. godine. Zajedno sa Nemirovič-Dančekom osnovao je Umetničko pozorište u Moskvi (MHAT), 1898. Njegov *Sistem*, teorija glume – rad glumca nad samim sobom i rad glumca na ulozi – predstavlja nezaobilazan metod u studijama glume i režije. U svojim teorijskim spisima

⁷⁴ Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004, str. 8

⁷⁵ ibid, str. 7

⁷⁶ Iberfsfeld An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 35

zalagao se za preživljavanje kao osnovu realističkog metoda savremene glume po sistemu: *um, volja, osećanje*.

Istraživanje Stanislavskog bilo je usmereno ka traganju za podsvesnim koje za cilj ima potpunu identifikaciju glumca s likom. Glumac mora iz sebe, iz svoje ličnosti, da crpi stvarajući ulogu koja samo na taj način postaje uverljiva i svakim izvođenjem uzbudljiva za glumca, a samim tim i za gledaoca. Glumac dosledno svojim davanjem, kroz svoje psihofizičke kapacitete, stvara *živu* ulogu. Stanislavski pravi razliku između istine na sceni i životne istine jer životna istina samo treba da posluži kao materijal scenske istine. Glumac, prema mišljenju Stanislavskog, nije imitator koji oponaša ljude različitih uzrasta, nacionalnosti ili profesija, već mora ovladati sistemom pogleda i postupaka junaka drame da bi u okolnostima koje predlaže ta uloga postao taj junak.

Prema Stanislavskom, organska stvaralačka priroda glumca treba da bude u funkciji i pozajmljena radi stvaranja uloge. "Podsvesno stvaralaštvo prirode kroz svesnu psihotehniku glumca."⁷⁷ Tada po Stanislavskom, glumac stvara nadahnuto. To neuhvatljivo traženje nadahnuća koje glumac treba svakim igranjem da stvara Stanislavski je pokušao da pretvori u metod glumačke igre. Stanislavski je znao da glumac ne može da nauči da igra, već da svoje potencijale i osećanje iznutra prenese na lik. "Neophodno je da se odbace predrasude da je moguće naučiti 'igrati' ova ili ona osećanja. Uopšte, niko ne može da nauči da 'igra'."⁷⁸

To emocionalno pamćenje koje glumac koristi podrazumeva i primenjuje se na stvaranje lika kroz prethodnu analizu psiholoških značenja. "Po pravilu, Stanislavski je izbegavao izravno se obraćati emocijama i poticati ih u svom sjećanju direktnim putem. Uvek je uticao na emocionalno pamćenje posredno, navodeći glumca na logiku ponašanja lika."⁷⁹ Stanislavski je bio svestan da se glumac ne može samo osloniti na nestabilnu emotivnu logiku sećanja već on mora stvarati nerazdvojivu vezu psihološkog i fizičkog u procesu stvaranja. Po Stanislavskom, sve ono što je opravdano iznutra biće živo i izazvaće empatiju kod gledalaca.

Postoje izvesne opasnosti u nekontrolisanju emocija koje preplave glumca, gde privatno zavlada nad radnjom i time gledalac bude neadekvatno vođen. "Njegovi jaki *osjećaji*, njegovo jako proživljavanje događaja, mogu i ne izazvati reakciju gledatelja. Glumac gledatelja takvim

⁷⁷ Stanislavski K.S, *Sistem teorija glume*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945, str. 36

⁷⁸ Stanislavski K.S, *Besede*, Utopija, Beograd, 2002.

⁷⁹ Stanislavski K.S, *Rad glumca na sebi*, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1989, str. 197

načinom proživljavanja uloge zbunjuje i odbija od scene.”⁸⁰ Sa tim u vezi glumac mora preneti svoje osećaje i stanje na gledaoca tako što će razviti tehniku kroz sistem znakova. Iako nije bio obrazovan u oblasti psihologije, niti je mogao da se osloni na psihologiju scenske umetnosti jer ona nije bila razvijena kao naučna disciplina u to doba, Stanislavski je vrlo vešto koristio u svom radu *podsvesno i emotivno pamćenje* u radu sa glumcima. Pored istraživanja iz domena psihotehnike, kojima je hteo da pokrene i izazove glumačko osećanje, ponudio je glumcu i jedno *kad bi*. Glumac se iz oblasti svakodnevnog života premešta u oblast zamišljenog života. Zatim, ponudio je niz vežbi koje razvijaju *maštu*, zatim vežbe *pažnje*, koncentracije na mali krug pažnje i *javnu usamljenost*. ”Znao je i upozoravao da gledati se ne znači i videti se, slušati – ne obavezno i čuti.”⁸¹

Prema Stanislavskom, u glumačkom procesu stvaranja lika najvažnije su tri stvari: unutrašnje razumevanje, glavni zadatak i linija glavne radnje.⁸² Unutrašnje razumevanje podrazumeva da glumac mora da radi iz sebe, a ne iz neke imaginarne pojave. Glavni zadatak podrazumeva matrica njegovog delovanja na sceni i glavna radnja kao stalnom korektivu ka izboru radnji na putu do cilja. *Osećanje istine i vere*: “Biti istinit na sceni značilo je imati duboko opravdano pokriće za sve što glumac čini i govori u ime lika, postojati u okolnostima drame, živeti na sceni, osećati i moći reći *ja jesam!*”⁸³ Sa idejom da glumcu ponudi bogat izvor spoljašnjih sredstava u građenju lika, uveo je čitav niz disciplina kao što su: tehnika disanja, tehnika glasa, dikcija, gimnastika, akrobatika, ples.

U proučavanju dramskog teksta A.P. Čehova *Galeb*, Stanislavski otkriva mogućnost odvajanja dramskog teksta od teksta predstave i tako otvara prostor za rediteljsko učitavanje. ”Stanislavski je prepoznao novo carstvo koje je stvorio Čehov unutar svojih dramskih tekstova. Taj prostor ili svet predstavlja *podtekst*”⁸⁴. Stanislavski je zaključio da nije najvažnija priča ili

⁸⁰ Gavella Branko, *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005 str. 136

⁸¹ Milićević Ognjenka, *Otvoreni Sistem*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1997, str. 140

⁸² Više: Stanislavski S.K, *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955.

⁸³ Milićević Ognjenka, *Otvoreni Sistem*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1997, str. 141

⁸⁴ Vujić Ivana, *Tekst i podtekst u velikim rediteljskim sistemima XX veka*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1997, str. 158

dramska situacija, već linija ispod koja predstavlja osećanje misli od reči koje se izgovaraju ili čute. Stanislavski je otkrio da Čehov koristi pauzu i tišinu kao najvažniji element stanja likova.

Stanislavski je glumca kao umetnika definisao kroz sledeće karakteristike: glumac kao umetnik, glumac kao karakter, internalizacija, psihologija, identifikacija i ideološka afirmacija.⁸⁵

U toku života Stanislavski je doživeo niz negiranja i ignorisanje svog Sistema, iako je za sebe govorio da je najstroži kritičar svojih dela i da Sistem nije nikakva zbirka recepata, već kultura koja traži stalno oplemenjivanje i usavršavanje. Njegovi kritičari nisu posmatrali Sistem kao kulturu stalnog obrazovanja i preispitivanje rezultata, već su se bavili pojedinostima iz Sistema kao odvojenim načinom dolaženja do lika. Zagovarajući čistu igru i obrnuti proces stvaranja, Merholjd je mišljenja da je “Sistem Stanislavskog štetan za psihičko i fizičko zdravlje glumca”.⁸⁶ Kritiku na račun Stanislavskog upućuje i Stanislav Vitkijevič (Stanislaw Witkiewicz), napadajući njegov Sistem glumačke igre u proživljavanju i uživanje u uloge.⁸⁷ On smatra da glumac treba da odvoji sebe od uloge usredsređujući se na tekst i celokupno značenje pozorišne predstave u kojoj učestvuje.

Piter Bruk je možda najbolje definisao razumevanje Sistema Stanislavskog “Veliki sistem Stanislavskog, koji je prvi pristupio celokupnoj umetnosti glume sa tačke gledišta nauke i znanja, naneo je barem onoliko zla koliko i dobra mnogim mladim glumcima koji su ga do detalja pogrešno protumačili, odbacivši jedino otpor prema loše obavljenom poslu.”⁸⁸

Jedan od najznačajnijih pedagoga i teoretičara pozorišta koji se obrazovao na Sistemu Stanislavskog i koji je Stanislavskog smatrao svojim uzorom jeste Grotovski. “Najvažnijim postignućima Stanislavskog Grotovski smatra dosljednu upornost zagovaranja potrebe kontinuiranog glumačkog rada na sebi, te primjerom potkrijepljenu vrijednost kreativnoga istraživačkog procesa (probā) bez prisustva publike.”⁸⁹ Pored toga Grotevski je temeljio svoj rad na principu koji je ustanovio Stanislavski konstatujući da se ne može oslanjati samo na

⁸⁵ Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system: A semiotics of text and performance*, Routledge, London and New York, 1991, str. 47

⁸⁶ Carlson Marvin: *Kazališne teorije II*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.

⁸⁷ *ibid.*

⁸⁸ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 135

⁸⁹ Gospić Županović Ana, *Naslijeđe Stanislavskog u radu Grotowskog*, Univerzitet Zadar, Hrvatska, 2016, str 5

emocionalni pristup već i na fizičkoj radnji glumca. Time je Grotovski temeljio svoj kasniji rad oslanjajući se na radnju kao predmet voljnih impulsa. Jedno od najvažnijih predavanja koje je Grotovski održao govoreći o značaju metode Stanislavskog i njegovom oslanjanju na nju održano je na Hunter koledžu (Hunter College) 1985. godine.

Kroz moralna i etička načela umetnosti, Stanislavski nas svojom etikom iznova vraća u razloge za stvaranje umetnosti. Za njega je *istina* najviši princip estetike, a pod istinom je smatrao istinito osećanje. Prema Stanislavskom, etika je usko povezana sa glumačkom delatnošću koja vaspitava čoveka. Stanislavski je zahtevao od svojih glumaca da i nakon predstave što duže zadrže osnove elementa uloge koju igraju. Etika – je učenje o stvaralačkoj disciplini, to su umetničke norme koje formiraju glumca i bez kojih je nemoguće kolektivno stvaralaštvo. Etika je duboko povezana sa samom suštinom učenja Stanislavskog o vaspitanju glumaca i njegovoj umetničkoj delatnosti. Za njega je formiranje glumca i režisera tesno povezano sa shvatanjem zadatka pozorišta kao škole života, kao jednog od sredstava vaspitanja čoveka.

Možda je najveći realni problem ovog sistema to što je njegova primena moguća isključivo na žanru psihološkog realizma ili naturalizma. Čitav niz žanrova kao što su drama apsurdna, zatim predstave koje podrazumevaju improvizaciju, ne mogu primeniti ovaj sistem.

3.1.1. Uticaj na publiku – primena metode Konstantina Stanislavskog

Za Stanislavskog se vezuje postojanje *četvrtog zida*, što podrazumeva jasnu odvojenost između glumaca na sceni i publike. Stanislavski to naziva *Javna usamljenost* (glumca) a publika je pasivni primalac utisaka. “Gledalac se kod Stanislavskog poistovećuje sa podtekstom, s prostorom reditelja i glumca, ali ovo preklapanje nije značilo i preklapanje sa prostorom gledaoca”.⁹⁰ Pozorište je za njega kolektivni čin koji podrazumeva i glumce i publiku, ali im namenjuje različite uloge. Da bi došli do nesvesnog u svom biću, glumci moraju u potpunosti biti koncentrisani i usresređeni na okolnosti radnje i odnosa, a ne na to kako deluju.

Stanislavski smatra da glumac na sceni stvara kao da publika ne postoji. Takvim načinom njegova uloga će se sama odigrati pred publikom bez uspostavljanja bilo kakvog

⁹⁰ Vujić Ivana, *Tekst i podtekst u velikim rediteljskim sistemima XX veka*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1997, str. 163

odnosa s njom. ”Teškoća i izuzetnost našeg scenskog uspostavljanja odnosa sastoji se u tome što se taj odnos istovremeno uspostavlja s partnerom i s gledaocem. S onim prvim neposredno i svesno, a s drugim posredno, preko partnera i nesvesno.”⁹¹

Stanislavski je prvi upotrebio termin *rampa*, koji podrazumeva da je pozorišna predstava posebna celina koja, iako namenjena gledaocima, ne podrazumeva kontakt. Naravno da je glumac svestan publike jer mizanscen i tehnika glasa odgovaraju utisku da se nešto predstavlja. Predstava treba da privuče pažnju, glumac mora da se dobro vidi i čuje, ali glumac mora biti oslobođen utiska jer samo tada on stiže moć nad publikom.

Glumci su fokusirani na predstavu, svesni okolnosti odigravanja u stalnom dijalogu s publikom preko partnera u dramskim situacijama. ”Stanislavski govori o ropskoj pokornosti prema publici, o gubljenju osećanja za realan život pred publikom.”⁹²

Stanislavski je smatrao da je i svetlosno odvajanje scene od gledalaca služi isključivo glumcima, a ne gledaocima. Time on uspostavlja usredsređenost glumaca na datu dramsku radnju. Stanislavski je smatrao da glumac ne treba da misli o gledaocima jer to koči njegov unutarnji doživljaj i stvaralačku snagu. “Što glumac intenzivnije sprovodi svoju akciju u odnosu na partnera, to više privlači pažnju gledaoca.”⁹³ On traži da glumci bez kontakta s publikom pri jasnom razgraničenju, samo intenzitetom glumačke istine, privuku gledaočevu pažnju.

Stanislavski i gledaocima postavlja zadatak da u tišini i mraku gledališta izazovu i prožive emotivna iskustva i sećanja. ”Prema publici je bio, na prvi pogled, strog: malo je poznato da je proveravao da temperatura u sali bude 16 jer je zaključio da je tada publika najpažljivija.”⁹⁴

Glumački proces koji namenjuje glumcima, posrednu očekuje i od gledalaca. Oni isto proživljavaju svoja emotivna iskustva kroz glumački podsticaj. Ukoliko je glumac više usredsređen, njegova igra je sugestivnija i istinitija, a samim tim se i u gledaocu odvija proces u kojem podsvest igra ključnu ulogu.

⁹¹ Stanislavski, K.S, *Sistem*, Beograd, 1982, str. 234

⁹² Jevtović Vladimir, *Uzbudljivo pozorište*, GEA, Beograd, 1997, str. 61

⁹³ *ibid*, str. 62

⁹⁴ *ibid*, str. 65

Ukoliko je glumcu fokus na publici, on će zanemariti partnera, a time će njegova gluma biti lažna i on tada, prema mišljenju Stanislavskog, zloupotrebljava glumački zanat. Za njega je prava istina proživljena, a ne prikazana emocija. Ako glumac sebi dopusti zloupotrebu glumačkog zanata, on time zloupotrebljava i gledaoce, nudeći im poluistine. Poverenje s kojim gledalac dolazi u pozorište ne sme biti iznevereno banalnom, lažnom glumom.

3.2. Bertolt Breht – metoda glumačke tehnike

Breht je smatrao da je realističko dramsko pozorište prevaziđeno, da je jedina svrha pozorišta aktivno sagledavanje društveno-političkih okolnosti i da publika prema tome mora da zauzme kritički stav. Iako Breht ne napušta realističko dramsko pozorište u kojem su tekst i fabula ključni u predstavi, on želi da unese promenu u načinu prenošenja priče gledaocima.

Breht pravi novi oblik pozorišta: epsko pozorište, čije se uporište zasniva na *Verfremdung* efektu (*Verfremdungseffekt*) – efekat začudnosti ili V-efekat, distanciranje glumca od lika. Namernim distanciranjem glumca od lika, on izaziva začudnost, nesklad i protivrečnost koji kod gledalaca budi zapitanost, poziv da zastanemo i da se ponovo preispitamo. “Estetska tehnika počiva na (...) nastali efekat začudnosti (zapanjenosti, osupnutosti, čuđenja, čudnovatosti – *Verfremdung*, potirući otuđenu normalu vladajuće stvarnosti, dovodi do sinteze nove vlastite normativnosti, koju predaje gledaocu”.⁹⁵ Da bi se potpuno predstavio V-efekat, “glumac treba da čita svoju ulogu u stavu onoga koji se čudi i protivreči”.⁹⁶ Glumac mora da napusti sve ono što je primenjivao s ciljem da publiku dovede u stanje transa. Pripovedanjem u trećem licu i prošlom vremenu, glumac postiže efekat začudnosti i budi zainteresovanost kod publike.

Epsko pozorište zagovara kritičko mišljenje i delovanje a ne emocionalno poistovećivanje glumaca s likom. U tom smislu osnovna je razlika između metoda Stanislavskog i Brehta. Smatrajući da je dramsko pozorište prevaziđeno, on upućuje na razlike: “Gledajući dramu publika se emocionalno uživlja u nepromenljivu priču i fabulu radnje, za razliku od epa, gde promenljiva radnja kroz racionalno reagovanje drži publiku na distanci i daje joj mogućnost različitih opcija.”⁹⁷

⁹⁵ Breht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 84

⁹⁶ Više: Breht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

⁹⁷ *ibid.*

Kod Brehta je važna spoljna simbolika gesta, a ne unutrašnje zbivanje. “Začudnost se može odvijati preko antiteza; parodija, imitacija, kritika – svi nivoi retorike stoje joj na raspolaganju. U pitanju je često teatarski metod dijalektičke razmene.”⁹⁸

Epski teatar podrazumeva i poseban oblik dramaturgije komada koji nema linearnu strukturu, već je svaka scena – scena za sebe. Scene u epskom pozorištu treba posmatrati kao odvojene celine predstave koje ne mora da vezuje jaka dramaturška struktura opravdanosti, za razliku od dramskog pozorišta, gde svaka scena proizilazi iz prethodne. Epsko pozorište ne koristi metode dramskog u odnosu na priču, sukobe i likove, već na pripovedanje. Breht se koristi metodom teza-antiteza-sinteza, dakle ono što je nama poznato i društveno je prihvaćeno može da se dovede u pitanje i da se oneobiči a zatim da se vrati od oneobičenog u prepoznato. U tom procesu on nas navodi na preispitivanje prikazanog.

“Podražavati valja samo one radnje koje izazivaju strah i sažaljenje, uz daljnje ograničenje da te radnje treba podražavati u svrhu razrešenja od straha i sažaljenja. Postaje očito da podražavanje ljudi koji vrše radnju od strane glumaca treba da prouzrokuje podražavanje glumca od strane gledalaca. Način primanje umjetničkog djela je uživljavanje u glumca a preko njega u lik iz komada.”⁹⁹ Breht govori o uživljavanja u glumca, a ne glumca u ulogu – proživljavanjem. To je ono što, takođe, razlikuje rad na ulozi između Stanislavskog i Brehta. Pored toga, Breht traži distanciranje od emotivnog pamćenja i izbegavanje razumevanja i tumačenja uloge, ali zato daje važnost prvom utisku prilikom čitanja komada.

I Stanislavski i Breht govore o *istini* kao najvišem stupnju umetničkog traganja, ali dok Stanislavski govori o istinitosti osećanja, za Brehta je jedina istina reagovanje i ukazivanje na kritiku društveno-političkih događaja. Pored suštinskih razlika u metodama, Breht zamera Stanislavskom jer je uveo element hipnoze između gledaoca i glumaca, ali svakako ne poriče kvalitet i ozbiljnost ovog metoda Stanislavskog kao odgovor na vreme u kojem je kao sistem bio postavljen.

“Breht je uveo jednostavnu i veličanstvenu ideju da *potpuno* ne mora da znači *nalik na život*, niti *zaokruženo*. On je ukazao na to da svaki glumac treba da se povinuje radnji komada, ali dokle god glumac ne bude razumeo šta je prava radnja komada u kome igra, šta je, s tačke gledišta autora, njena prava svrha i u kakvoj je vezi s potrebom da se menja svet

⁹⁸ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 82

⁹⁹ Breht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

koji ga okružuje (i koje je njegovo mesto u borbama koje raspolućuju svet), on ne može biti siguran čemu treba da služi.”¹⁰⁰

Tražio je da glumac učestvuje u predstavi ne samo iz pozicije razumevanja uloge već iz svoje uloge u komadu kao celini. Podrazumeva da glumci unose u izvedbu svoju kritiku ili komentar ne rušeći pri tom strukturu predstave. “Kako se ne poistovećuje s licem koje prikazuje, on može, nasuprot njemu, odabrati jedno stanovište, odavati svoje mišljenje o licu, i gledaoca, koji sa svoje strane, takođe, nije bio pozvan da se poistoveti, pozvati na kritiku prikazanog lica.”¹⁰¹ Breht je zahtevao da glumac mora biti svestan okolnosti vremena u kojem živi, aktivni savremenik vremena, a ne samo posmatrač.

On je smatrao da će gledalac imati pažnju na sceni ukoliko su događaji na sceni čudnovati i neobični. Pored glumačke igre *sa distancom*, gde su likovi istorijski relativizovani, neobičnost se postiže i scenografijom, koja više nije realistična: svetlo često ne odvaja scenu od publike i ukida se *četvrti zid*, pa se glumci direktno obraćaju gledaocima.

Pored svega toga, on uvodi i songove, glumci nemaju stilizovane kostime i zbivanja postaju bitnija od osećanja likova. Sve to zarad ideje da pozorište mora biti refleksija stvarnosti, a ne varka.

Ukidanjem *četvrtog zida* suštinski se približio publici, da bi ona svojim aktivnim učestvovanjem preuzela odgovornost za viđeno. On ovim činom briše iluziju, stvarajući novu. Veruje da iluzija postoji u pozorištu kao skup elemenata asocijacija koji se formira kao novi jezik predstave između gledalaca i publike. “U svakoj komunikaciji, iluzije se materijalizuju i nestaju. Brehtov teatar je bogata smesa slika koje se obraćaju našim uverenjima.”¹⁰²

“Ali kada je Breht rekao da u teatru postoji nešto što se zove iluzija, kao posledica toga javila se misao da postoji nešto što nije iluzija.”¹⁰³ Zapravo, on je smatrao da je sve iluzija koja proizilazi iz verovanja, a da je nešto iluzornije od postojećeg.

¹⁰⁰ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 85

¹⁰¹ Breht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 67

¹⁰² Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 89

¹⁰³ *ibid.*

Protivnici Brehtovog metoda smatraju da je glumac uveden u obavezujući socijalni angažman gde umetnost gubi svoj identitet pripajanjem drugoj formi. Takođe treba istaći i stav po kojem je Grotovski doveo u pitanje sam Brehtov metod. Iz intervjua Grotovskog Denisu Bableu: “Breht je, na primer, objasnio mnogo interesantnih stvari o mogućnostima jednog načina glume koji je uključivao glumčevu razumsku kontrolu nad njegovim radnjama, Verfremdungseffkt. Ali to, zapravo, nije bio metod. Pre je to bila neka vrsta estetske dužnosti koja se zahtevala od glumca, jer se Breht zapravo nije zapitao: kako se ovo može uraditi? Uprkos tome što je dao neka objašnjenja, ona su samo opšta.”¹⁰⁴

“Kao i svaka estetska tehnika, on upotrebljava snažne emocije, samo što one, za razliku od emocionalnog uživljavanja, sadrže momenat spoznajnog odlučivanja i svjesnog izbora, dakle ukidaju snažnu i sterilnu dihotomiju *hladnog* razuma i *iracionalne* emocije u korist *osjećaja* koji nas tjeraju do krajnjeg naprezanja razuma, i razuma koji čisti naše osjećaje”.¹⁰⁵

Ovo vrlo uticajno pozorište, epsko pozorište, naročito je popularno kod reditelja koji se bavi političkim pozorištem. On je odbacivao elitizam i u odnosu prema visokoj politici, kao i prema pozorišnom događaju. Kakav je pristup imao prema pozorišnoj predstavi, takav je imao i prema pozorištu kao instituciji, odbacivši lažni, isprazni elitizam. Na kraju treba napomenuti da su neki elementi inovativnosti metoda Brehtovog epskog pozorišta postojali i u doba antičke Grčke, u vidu prisustva hora.

3.2.1. Uticaj na publiku – primena metode Bertolta Brehta

“Teatar bez kontakta s publikom je besmislica. Naš je teatar, dakle, besmislica. Teatar danas nema kontakta s publikom zato što on ne zna šta publika od njega traži. Ono što je teatar nekad mogao da čini danas više ne može, a i kada bi mogao, ljudi to više ne bi htjeli. No teatar i dalje još čini ono što više ne može i što se od njega više ne traži. U svim tim dobro zagrijanim, lijepo osvetljenim, impozantnim zgradama koje žderu mnogo novaca i u svemu što se tamo radi nema više ni pet para zabave”.¹⁰⁶

Breht je smatrao da je potreban novi način komunikacije s gledaocima: preko kritičkog sagledavanja društveno političkih okolnosti, pokretanja aktivizma u gledaocima, ali

¹⁰⁴ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, 1968, str. 139

¹⁰⁵ Breht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 25

¹⁰⁶ *ibid*, str 39

bez emotivne identifikacije glumaca i publike. Gledaocu je podstaknut misaoni angažman, on je prozvan da reaguje, osuđuje ili protestuje. Novo epsko pozorište zahteva i drugačiju umetnost gledanja.

”Breht je zamislio da savremeno pozorište ima aktivnog gledaoca, koji će nakon predstave izaći iz sale pun entuzijazma i želje da promeni svoj život, ali i svet oko sebe”.¹⁰⁷ Za razliku od Stanislavskog, gde je publika pasivni posmatrač, kod Brehta ona aktivno učestvuje i očekuje se da njeno delovanje nastavi društvenim aktivizmom. Efekat koji se postiže Brehtovom metodom ima za cilj da publiku osvesti kako bi mogla da se odupre manipulativnom odnosu države prema pojedincu.

U epskom pozorištu publika dobija različita značenjska obeležja koja tumači i koja podstiču njegovu pažnju na razmišljanje i pobuđuju želju za akcijom. Publika u epskom pozorištu stepen napetosti ne bazira na emotivnom doživljaju ili izazivanju empatije kod gledalaca, već na argumentovanom načinu prenošenja ideja. Ne može se reći da predstave epskog pozorišta ne izazivaju snažna osećanja jer aktivizam koji se izaziva u gledaocu mora biti potkrepljen nekim emotivnim stavom. ”Možemo reći kako publika epskog teatra treba kao publika *po sebi*, postati nakon posjeta epskom teatru, publika *za sebe*.”¹⁰⁸ Gledalac ima određenu distancu, koju ima i glumac, doživljavajući stalnu promenu i transformaciju.

“Moderno pozorište, prema Brehtu, napredno je ukoliko razvija, menja navike i potrebe publike.”¹⁰⁹ Aktuelnost ovakvog sistema nikada ne može da zastari pri odabiru tema jer one ne zastarevaju, već se pojavljuju u drugom obliku.

Prema Brehtovom mišljenju, pozorište ne treba da ima za cilj katarzične događaje ili prodate karte, već zainteresovanost publike za događaje u svetu, za borbu za radnička prava i svaka druga prava čoveka.

Ukidanjem *četrtoq zida* on briše iluziju razdvojenosti, ali ne čini ni veću bliskost između gledalaca i glumaca, već stvara potpuno drugu zakonitost – jezik predstave. “Gledalac i glumac ne smiju se međusobno približiti, nego se moraju jedan od drugoga udaljiti. Svatko se mora udaljiti od sebe samoga. Inače otpada jeza, koja je nužna za

¹⁰⁷ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, str. 28

¹⁰⁸ Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2018, str. 115

¹⁰⁹ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, str. 29

samospoznavaju.”¹¹⁰ To je nova umetnost, posebna teatarsko-dramaturška, prikazivačka, koja zahteva novu *umetnost gledanja*.¹¹¹

On je ideju začudnosti uveo iz poštovanja prema publici, želeći da uspostavi istinitu komunikaciju koja će biti zasnovana na jasnom i argumentovanom stavu. Publici je namenio ulogu koja je kroz kritički stav postala publika koja ne dolazi u pozorište radi zabave, nego radi promišljanja. Kritički stav znači negativan stav koji ne uljuljkava publiku u poznate sfere, već ono što je poznato predstavlja iz druge perspektive.

Brecht uporedo razvija svoj teoretski i umetnički pravac koji je sadržan u stvaralaštvu i aktivizmu. “Za razliku od gledalaca u starom teatru (Stanislavski) koji na pozornicu gledaju kao začarani, međusobno se ne vide kao da su sami u vlasti osećanja, koji liče na spavače koji dublje tonu u san što glumci bolje rade, gledaoci novog teatra su budni, aktivno prate radnju i reakcije drugih gledalaca, ne gube 'prisustvo duha', ostaju slobodni.”¹¹²

Ovaj način *osveščivanja* takođe može da se tumači kao način manipulacije jer su svi učesnici u predstavi, kao i publika, *iskorišćeni* kao sredstvo borbe, najčešće protiv društveno-političkog poretka.

3.3. Ježi Grotovski – metoda glumačke tehnike

Pozorište koje je stvarao Grotovski pod imenom *Siromašno pozorište* može se smatrati ogoljenom pozorišnom esencijom. Verujući da su upravo primitivni rituali iznedrili pozorišnu umetnost, verovao je i u povratak rituala kao eksperiment u razvoju glumačke tehnike. Istočnjačko pozorište je najbliže pozorištu Grotovskog. To je pozorište koje uključuje i nesvesno, telesno i emotivno. Smatra se da niko posle Stanislavskog nije ispitivao fenomen glume i svih njenih značenja tako sistematično kao što je to činio Grotovski.

Kao glumac i reditelj, kroz *Teatar laboratorijum*, stvarao je autentično pozorište koje je bilo lišeno lažnog glamura i želje za profitom. Pozorište koje koristi samo naznake dekora i svetlosno-zvučnih efekata u kojem glumac sa minimumom šminke u isto vreme je i lik i

¹¹⁰ Bert Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 66

¹¹¹ Više: Bert Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str.14

¹¹² Jevtović Vladimir, *Uzbudljivo pozorište*, GEA, Beograd, 1997, str. 67

glumac. "Zastupa teoriju da se glumac ne smije skrivati iza šminke, kostima ili maske, on mora biti u izravnoj i intimnoj vezi s publikom".¹¹³

Grotovski je na neki način spojio metod Stanislavskog kroz psihološko istraživanje i Brehta kroz neposrednu komunikaciju glumaca s publikom. Grotovski je ideju Stanislavskog o *samodavanju* radikalizovao do sadomazohizma. Grotovski je često polemisao sa Stanislavskim, ali je uvek isticao njegov uticaj kroz nadovezivanje svog rada na već postojeći sistem Stanislavskog. Oba umetnika su pokušala da demistifikuju pozorišni proces kroz glumca i njegovo organsko bivanje na sceni. U shvatanju i istraživanju režije, Grotovski se oslanjao na poetiku Mejerholjda a u analizi i istraživanju glumačkog procesa na Stanislavskog. S obzirom na to da Grotovski za cilj svog rada postavlja proces a ne završni čin – predstavu, može se zaključiti da je u formiranju Grotovskog značajniji uticaj imao Stanislavski.

Svestan da ne postoji idealan metod glumačke tehnike, on se oslanjao na sistem kroz *metod fizičke radnje* i kroz istraživanje nesvesnog kroz stalan rad glumca na sebi. Svoju metodu zasnovao je na fizičkoj radnji koja podrazumeva skup misaonog i emotivnog doživljaja kroz telesnu osvešćenost i artikulaciju. "Ono što odmah moramo shvatiti je ono što fizičke radnje nisu. Na primjer: one nisu aktivnosti. Aktivnosti poput: čistiti pod, prati suđe, pušiti lulu. Ovo nisu fizičke radnje, to su aktivnosti. A kada ljudi misle da rade prema metodi fizičkih radnji, svo vrijeme prave zabunu. Reditelj koji radi na fizičkim radnjama često traži od glumaca da čiste pod i peru suđe na sceni. Ali aktivnost može postati fizička radnja. Na primjer, postavite mi nezgodno pitanje i ja na trenutak zašutim. Onda počnem lagano puniti lulu. Sada moja aktivnost postaje fizička radnja, pošto ona postaje moje oružje, hoću reći da sam ja jako zauzet, ja moram da napunim lulu."¹¹⁴

Grotovski je pozorište predstavio kao eksperiment u kome je glumac okosnica i istraživačko polje pozorišnog događaja. Za njega je glumac sa svojim unutrašnjim svetom i spoljašnjim izgledom polje istraživanja. Od glumca se traži potpuno predavanje koje se može

¹¹³ Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2018, str. 100

¹¹⁴ Ričards Tomas, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Clio, Beograd, 2007, str. 86-87

dovesti u vezu sa činom žrtvovanja. “Za Grotovskog gluma je sredstvo. Kako to da izrazim? Pozorište nije beg, utočište. Način života je put ka životu.”¹¹⁵

On ništa ne pokušava da sakrije, razgolićuje sve ono što svaki čovek ima. Ovo pozorište je posvećeno pozorište koje u sebi ima neke odlike rituala. Grotovski nudi predstavu kao jedan vid obreda. ”U terminologiji Grotovskog, glumac pušta da uloga u njega *prodre*; na početku se celo njegovo biće tome opire, ali stalnim radom on dostiže tehničko savršenstvo. *Samoprodiranje*, koje se vrši ulogom, povezano je sa otkrivanjem; glumac ne okleva da se prikaže onakav kakav jeste jer shvata da će, ako želi da pronikne u tajnu uloge koju tumači, morati da se otvori u potpunosti, što podrazumeva iznošenja na videlo svih njegovih tajni”.¹¹⁶

Ideologija Grotovskog vrlo je slična verskom tumačenju u odbacivanju materijalnog. Siromaštvo je ideal gde je glumac jedini instrument. Svoje pozorište naziva *siromašnim pozorištem*.¹¹⁷ Ne zato što su njegove predstave bile bez kostima i scenografije, ili sa vrlo malo, već zbog toga što je odbacivanjem spoljnih sredstava sveo jezik predstave na suštinu bića-telesnost i glas.

„Ja sam arijičardina pozorišta koja brani iskonske zakone teatra, a ne njegova avangarda. Zato je svoje pozorište nazvao laboratorijum a ne teatrom.“¹¹⁸

“Kod nas je sve koncentrisano na sazrevanje glumca, što se izražava preko tenzije ka krajnjim potpunim ogoljavanjem sopstvene intime – sve to bez najmanjeg traga egotizma ili uživanja u sebi. Glumac potpuno daruje sebe. Ovo je tehnika *transa* i integrisanja svih glumčevih psihičkih i telesnih moći koje izbijaju iz najintimnijih slojeva njegovog bića i instinkta, probijajući se u nekoj vrsti *transluminacije*.”¹¹⁹ Njegova metoda zasniva se na odbacivanju suvišnog uz discipline, ali i spontanosti kojom glumac deluje na sceni. Svoju

¹¹⁵ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 13

¹¹⁶ Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 66

¹¹⁷ Više: Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 110

¹¹⁸ Ćirilov Jovan, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 30

¹¹⁹ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 16

tehniku razvijao je kroz trening i istraživanje treninga koji razvijaju izdržljivost, snagu, agilnost, glasovnu artikulaciju proučavajući jogu, taj-či, meditaciju, pekinšku operu. Kroz svoju metodologiju razvio je glumačku ekspresiju koja se ne oslanja na neizvesnu glumačku inspiraciju i koju naziva *via negative*. To je metoda koja kroz glumački trening oslobađa glumca bilo kakvih čvrstih okvira definišući tehniku kao način eliminacije suvišnog. "U trenutku psihičkog šoka – terora, smrtne opasnosti ili silne radosti – čovek se ne ponaša prirodno. Čovek u višem spiritualnom stanju koristi ritmički artikulisane znakove, počinje da pleše, peva. Znak, ne obični pokret, jeste osnovna celina izražavanja kod nas".¹²⁰

"Druga tehnika koja obasjava skrivenu strukturu znakova jeste *kontradikcija* (između gesta i glasa, glasa i reči, reči i misli, volje i radnje itd.) – i ovde imamo *via negativa*".¹²¹

Kada Grotovski govori o svom metodu, on govori da je onda glumac kao "svetovna svetost". To je scena zlostavljanja fizičkog, udaranje, davljenje u kojoj glumica svesno trpi bol. "Ako on (glumac) ne izlaže svoje telo, već ga razara, izgara i oslobađa svakog otpora prema bilo kom psihičkom impulsu, onda on ne prodaje svoje telo, nego ga žrtvuje".¹²² Grotovski je želeo da glumac proživljava istu patnju kao lik, i da to čini kroz fizičku radnju. Govoreći o svetom glumcu iz intervjua na pitanje kako izgleda rad sa "svetim" glumcem u praksi: "Glumac koji preuzima čin prodiranja u sebe, koji se otkriva i žrtvuje najličniji deo sebe – najbolniji, deo koji nije za svet – mora biti u stanju da manifestuje najneznatniji impuls. On mora biti u stanju da stvori sopstveni psihoanalitički jezik glasova i pokreta na isti način na koji veliki pesnik kreira sopstveni jezik od reči".¹²³

"Glumci Grotovskog ne *govore*, već se izražavaju celim bićem, koriste celo telo kao rezonator za proizvodnju glasa, izražavaju se jezikom koji su sami, vežbajući, otkrili i koji nisu nasledili, niti ga mogu dati u nasleđe. Glumac se ne podređuje liku, već ga *propušta* kroz

¹²⁰ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 17

¹²¹ *ibid.*

¹²² Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Novi zavet u pozorištu 1964, Intervju Grotovskog Eugeniju Barbi, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 29

¹²³ *ibid.*, str. 30

sebe.”¹²⁴ Čitav niz vežbi koje Grotovski sprovodi svoje domete ostvaruje kroz kapacitet i posvećenost glumca.

“Prema mišljenju Grotovskog, sledeći uslovi su bitni za umetnost glume:

- a) Stimulisati proces otkrivanja sebe, ići sve do podsvesnog, pa ipak usmeravati ovaj stimulans da bi se postigla željena reakcija;
- b) Moći artikulirati ovaj proces, disciplinovati ga, i pretvoriti u znakove. Konkretno, stvoriti partituru čije su note neznatni elementi kontakta, reakcije na stimulanse iz spoljnog sveta: to mi nazivamo “dati i uzeti”;
- c) Eliminirati iz kreativnog procesa otpore i prepreke koje pruža sopstveni organizam, kako fizički, tako i psihički (oba čine celinu). “¹²⁵

“Veliku promenu u pozorištu takođe predstavlja upotreba scenskih tekstova umesto dramskih tekstova. Najverovatnije je Grotovski bio jedan od prvih koji se suočio s dramskim tekstom i pretvorio ga u scenski tekst.”¹²⁶

On je smatrao da tekst treba dekonstruisati, analizirati i ponovo sastaviti. On je taj metod primenjivao i na ostale subjekte u pozorištu: na rad s glumcima, vođenje proba, organizaciju prostora i učešće gledalaca. Smatrao je da upotrebu teksta može da zameni različitim pozorišnim sredstvima. Tragajući za autentičnim arhetipskim oblicima prenošenja ideje, on postavlja predstave u manjim prostorima gde se dobija prisniji intimniji odnos između gledalaca i glumaca. “Materija svojstvena pozorištu, njegova svojevrsna partitura, nepristupačna drugim umetnostima jeste partitura ljudskih impulsa i reagovanja, psihički proces izazvan telesnim i glasovnim reakcijama ljudskog bića. U tome je suština pozorišta.”¹²⁷

¹²⁴ Jevtović Vladimir, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 38

¹²⁵ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija *Teatar*, Beograd, 1968, str. 75

¹²⁶ Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014, str. 31

¹²⁷ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Ognjenka Milićević: *Traganje Grotovskog*, Edicija *Teatar*, Beograd, 1968, str. 6

I pored njegovog zalaganja da se dođe do esencije pozorišne umetnosti koja nije isključivo predstavljачka i koja traga za suštinskom dimenzijom između čoveka i glumaca, a u isto vreme i između života i umetnosti, ne može se reći da je njegova primena uspešna kao što su metode Stanislavskog i Brehta. Problem u primeni metoda Grotovskog je u osnovi nerazumevanje ili površno iščitavanje i zato njegova vrednost nije konstanta. Mada, s druge strane, njegov uticaj je značajan i velik. Od osnivanja Instituta Grotovskog i istraživačkih centara do alternativnih i eksperimentalnih pozorišnih trupa. Njegov značaj je svakako važan i u teatrologiji kroz oblast glumačke tehnike i etike.

“Shodno tome, iako je grotovskizam raširen fenomen, a grotovskijanaca je pun ceo svet (kako je to nedavno primetio Šekner), ne postoji niko ko bi mogao ozbiljno da govori o pravilima ili o pravoverju teatra koji je praktikovan u ime poljskog majstora. Ni sami naslednici iz Pontedere ne poistovećuju se sa zadatkom da nastave tradiciju, a još manje da ostanu verni jednoj umetničkoj ili zanatskoj liniji; radije nameravaju da slobodno i bez ograničenja pravovernosti razvijaju spoznaje stečene tokom obuke.”¹²⁸ Ali je takođe potvrdio njegov ogroman značaj i uticaj koji i danas stvara. Šekner konstatuje: “Pozorište je za njega bilo sredstvo, ne konačan cilj. Meta nije bila politička, kao kod Brehta; niti umetnička, kao u Stanislavskog; niti revolucionarna, kao u Artoa. Meta Grotovskog je bila duhovna.”¹²⁹

3.3.1. Uticaj na publiku – primena metode Ježija Grotovskog

Može se reći da je primena metoda Grotovskog unela revoluciju u načinu percipiranja glumačke igre od strane gledalaca. Njegov pozorišni eksperiment istražuje komunikaciju među gledaocima i glumcima posmatrajući ih kao jedno. Pored toga, i glumci i gledaoci lišeni su očekivanja koje su kroz istoriju pozorišta usvojena kao zakonitosti: glumac bez slave i novca a publika bez očekivanog osećaja bega od stvarnosti. On je kao jedan od prvih principa u svom teatru *Laboratorijum* uveo direktan kontakt glumaca i gledalaca smatrajući da su pozornica i gledalište jedna celina koja služi kao poligon za eksperiment. “Eliminisanje

¹²⁸ De Marinis Marko, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 13

¹²⁹ Preuzeto: Jelena Kovačević, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 61

dihotomije pozornica–publika nije važno – ono samo stvara prostu laboratorijsku situaciju, adekvatan prostor za istraživanje. Osnovna briga je: otkriti pravi odnos gledalac – glumac za svaki tip predstave i otelotvoriti to preko materijalnih priprema.”¹³⁰ Kada se oslobodio obaveze da je potrebno igrati pred punom salom, on je mogao da ide dalje u svom istraživanju. ”Tako da on nije napustio teatar, napustio je publiku. I, u tom smislu, on je jedinstven.”¹³¹ “Predstave Grotovskog gleda trideset gledalaca – što je njegov svestan izbor. On je ubeđen da su problem kojima se on i glumac bave takvi da bi njihovo razmatranje pred brojnou publikom jedino moglo odvesti u razvodnjavanje suštine”.¹³² To su gledaoci koji su spremni na provokaciju, otvoreni za doživljaj, ali i dovoljno spremni da čitaju neverbalne znakove sadržane u glumačkoj telesnosti. Prema mišljenju Grotovskog, podsticaj za gledaoce može biti samo tema koja zadire u samu srž čovekovog bića, teme koje se nasleđuju putem kolektivne svesti i religije. “Zainteresovani smo za gledaoca koji ima iskrene duhovne potrebe i koji stvarno želi da analizira sebe konfrontirajući se s predstavom”.¹³³

Smatrao je da obaveza koju nameće pozorište da se pokaže predstava kao rezultat rada postaje prepreka za stvaraoce.

Dugačak put u svom istraživanju odnosio se na primenjivanje umetnosti kao predstavljanje i umetnost kao sredstvo prenosa. „*Umetnost kao predstavljanje* je faza takozvanog siromašnog pozorišta, tj. pozorišta koje je vraćeno svojoj suštinskoj dimenziji odnosa između glumca i gledaoca, biološkom i duhovnom činu‘ koji se potvrđuje u njihovom susretu.”¹³⁴ Da bi se dostiglo, Grotovski je mišljenja da je potrebno razvijati glumački instrument – *telo* kroz stalno usavršavanje – treninge. Uporedo s tim trebalo je napraviti predstave koje će svojom temom, slikama i snagom kolektivne ekspresije stvoriti nezaboravan utisak kod gledalaca. To su slike, ali ne i predstave, sastavljene od plesa,

¹³⁰ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 19

¹³¹ De Marinis Marko, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 13

¹³² Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995, str. 66

¹³³ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Novi zavet u pozorištu 1964, Intervju Grotovskog Eugeniju Barbi, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 34

¹³⁴ De Marinis Marko, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 12

pevanja, individualnih koreografija. Sedište montaže je u gledaocu. *Umetnost kao sredstvo prenosa* za Grotovskog je bila cilj u umetničkom istraživanju.¹³⁵ Sedište montaže je u umetnicima koji stvaraju. “Drugim rečima, dok je predstava (bilo koja predstava kao takva) napravljena kako bi proizvela efekte kod onoga ko je gleda, u gledaocu, 'umetnost kao sredstvo prenosa' teži da proizvede efekt prevashodno u onome ko ga vrši.”¹³⁶ Za umetnost kao sredstvo prenosa vezuju se fenomeni kao što je trans ili promena svesti, mada je Grotovski izbegavao ovakvo definisanje zbog nesporazuma koje se mogu proizvesti.

Iako svestan da novi mediji i ubrzani razvoj tehnologije ne mogu da zamene živi odnos bića, gledalaca i glumaca, smatrao je da je potrebno uneti novine i u način odnosa ta dva bića. Tragao je za novim načinom igre koja je se zasniva na interaktivnosti kroz novi metod glumačke igre. “Nivo percepcije gledalaca može biti podignut ako se pojača glumačko lično angažovanje u predstavi. Pomeranje zadatka glumca od govorenja teksta ili uživljanja u zamišljeni karakter i njegov *podtekst* na izražavanje sopstvene ličnosti, pomoću date situacije koja izaziva snažne lične asocijacije i pokreće reakcije koje glumac usmerava prema gledaocu, ima značajne posledice.”¹³⁷

On je nastavio sa istraživanjem *uloge publike* koju je započeo Bertolt Breht, želeći autentično pozorište koje nastaje u odnosu ili u neposrednoj komunikaciji s gledaocem. Cilj mu je *susret* bića koja žele uzajamno da učestvuju u istraživanju i otkrivanju.

Na kraju, Grotovski nije bio zadovoljan postignutim u revitalizaciji pozorišta i glumačke tehnike. Jan Kot je mišljenja da je glavni uzrok neuspeha metode Grotovskog činjenica da je ukidanjem distance između gledalaca i učesnika nestala scena kao predmet pažnje. “Kakav god da je raspored glumaca i gledalaca, uvek je to odnos dve grupe ljudi. Ukidanjem razlike među njima nestaje pozorište.”¹³⁸

¹³⁵ De Marinis Marko, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 13

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ Jevtović Vladimir, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 38

¹³⁸ *ibid.* str. 40

4. METODOLOŠKA RAZMATRANJA

Predstava *O(p)stanak* ima 14 scena koje su povezane naracijom glavne junakinje. Predstava prikazuje geneza događaja od upoznavanja do napuštanja partnera. U primerima koje ću predstaviti istražujem modele glumačke tehnike kroz metode Stanislavskog, Brehta i Grotovskog. Razlika između dramskog teksta Mine Ćirić i teksta za scenu koji sam adaptirala jeste u rediteljskom konceptu koji je podrazumevao istraživanje sve tri tehnike u dokumentarnom pozorištu i njihov uticaj na publiku. Istražujem i mogućnost postavke sva tri metoda u jednoj sceni. Ono što ovo istraživanje podrazumeva je i mogućnost korišćenja isprepletenih metoda glumačke tehnike često bez svetlosnih ili prostornih promena, već samo načinom glumačke igre. Zbog što relevantnijih rezultata istraživanja uticaja na publiku, scene nasilja su prikazivane kroz sve tri metode.

4.1. Metoda Konstantina Stanislavskog primenjena u scenama predstave *O(p)stanak*

“Podsvesno stvaralaštvo prirode kroz svesnu psihotehniku glumca”¹³⁹ Emocionalni sadržaj glumca osvestiti i upotrebiti za ulogu. Da bi glumac iznova, pri svakom igranju, osećao sa podjednakim uzbuđenjem, nadahnuto i živo, koristi se ovaj metod. Ovaj metod je korišćen u delu scene dvanaest, kada Marijana priča o konjiću, njenom doživljaju ljubavi, kao i svim narednim scenama koje koristim u navedenim primerima metoda Stanislavskog.

Svesna da je primena metode Stanislavskog često izvor pogrešnog tumačenja gde se glumac oslanja samo na unutarjni, podsvesni emotivni sadržaj, u scenama sam koristila logičke fizičke radnje lika. Uočila sam da logika ponašanja lika kroz emocionalno pamćenje glumca potvrđuje metod Stanislavskog koji se ne oslanja samo na nestabilnu emotivnu logiku sećanja. Glumac svoja osećanja ne prenosi na direktan način, već kroz razvijen sistem znakova. Sistem znakova koji sam odabrala u primeni metode Stanislavskog je proistekao iz logične životne situacije, na koje i Stanislavski upućuje. Takav način rada potvrđuje ispravnost metoda Stanislavskog koji glumca uvek čini živim na sceni.

U snažnim tragičnim scenama ono što spasava glumca od izigravanja ili grča je fizička radnja koja organski proizilazi iz situacije. “Upravo u tim trenucima povišenih preživljavanja tragedije i drame proste, istinite fizičke radnje za koje se možemo lako uhvatiti dobijaju izvanredno važan značaj.”¹⁴⁰ Znamo da je primena metode Stanislavskog moguća

¹³⁹ Stanislavski K.S, *Sistem teorija glume*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945, str. 36

¹⁴⁰ Stanislavski K.S, *Sistem teorija glume*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945, str. 219.

samo u žanru psihološkog realizma i naturalizma koji se često pogrešno oslanja samo na jakom proživljavanju emocija glumca, a ne i na radnju. Da bih uspela u identifikaciji glumca sa likom i razvila tehniku prenosa emocija sa glumca na gledaoca odabrala sam niz logičnih radnji u odnosu na situaciju. U tom smislu, sve scene koje su rađene kroz metod Stanislavskog imale su vezu psihološkog i fizičkog. U celoj sceni devet, kada se Marijana pakuje želeći da napusti Aleksandra, njegova unutarnja radnja su pokajanje i molba da ostane, a njena odluka da ode, kolebanje i na kraju pomirenje. Njena fizička radnja je pakovanje stvari u kofer, a njegova plakanje, klečanje, ljubljenje i grljenje nogu. Drugi primer je deo scene deset, kada je Aleksandar ponižava i seksualno iskorišćava; Fizička radnja glumaca podrazumeva njegovo primoravanje na seks, ponižavanje kroz postupke skidanja i nanošenja boli, a njeno odbijanje da radi ono što joj je naredio, suprotstavljanje i konačno predaja kroz pristajanje na seksualni čin i bežanje.

Treći primer je deo scene jedanaest: Marijana i svekrva. Svekrva dolazi na unukov rođendan, donosi poklone, ali i knjige koje treba Marijani da pomognu u rešavanju problema koje ima s mužem. Marijana pakuje kofer i saopštava svekrvi da odlazi. Svekrva pokušava da je zadrži ignorišući sve ono što zna. Prvo joj nudi pomoć u vidu literature, pokušava da je smiri tražeći kafu i na kraju joj preti. Marijana pakuje kofer i donosi kafu. Svekrva seda za sto sa željom da razgovara, ispija kafu, šminka se. Svekrvin motiv za dolazak kod Marijane u stan nije proslava rođendana, već procena Marijaninog stanja. Ona proverava da li će Marijana napustiti njenog sina i prijaviti ga za zlostavljanje. Njena fizička radnja je dolazak na rođendan sa poklonima u rukama, ali motiv za dolazak je procena situacije i pretnja Marijani.

4.2. Metoda Bertolta Brehta primenjena u scenama predstave *O(p)stanak*

“Publika je uključena u čitav proces transformacije, čime se i njezina moć percepcije povećava. Izvođači predstavljaju dvosmislene i slojevite likove i mogu se deskriptivno označiti pojmom karakterizacije. Gledatelj ima određenu distancu prema izvođačima na sceni; on se ne poistovjećuje s njima, već je naprotiv u situacijama samoispitivanja i samodoživljavanja.”¹⁴¹ Funkcija pripovedača koji posreduje između gledaoca i glumca/izvođača. Tako se dobija svesno držanje publike na distanci. Sve scene ili delovi

¹⁴¹ Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2018, str. 135

scena u kojima je prisutan pripovedač predstavljaju primer ovog metoda. Držanje distance kroz pripovedanje pri obraćanju publici je u scenama II, III, V, VI, VII, X, XII, XIII.

U kombinaciji metoda istraživala sam na koji način kritička moć kroz sagledavanje a ne saosećanje može da stvori celovito umetničko delo. Glumac se obraća publici, ali ne kao posebna scena, već na početku ili za vreme trajanja scene. Slojevitost se dobija kroz pripovedanje, gde se glumac direktno obraća publici a i dalje radnja teče.

4.3. Metoda Ježija Grotovskog primenjena u scenama predstave *O(p)stanak*

“U trenutku psihičkog šoka – terora, smrtne opasnosti ili silne radosti – čovek se ne ponaša prirodno. Čovek u višem spiritualnom stanju koristi ritmički artikulisane znakove, počinje da pleše, peva. Znak, ne obični pokret, jeste osnovna celina izražavanja kod nas”.¹⁴² Ovu tehniku sam koristila u poslednjoj sceni, deo scene trinaest. Marijana ostaje sama sa velom i pleše s njim...

“Druga tehnika koja obasjava skrivenu strukturu znakova jeste *kontradikcija* (između gesta i glasa, glasa i reči, reči i misli, volje i radnje itd.) – I ovde imamo *via negativa*“.¹⁴³ Ovu tehniku sam koristila u delu scene jedanaest, kod pripremanja dečjeg rođendana. Žena ukrašava sto, donosi tortu, pali svećice. Muž samo sedi i posmatra. Oni ništa ne govore. Za to vreme publika sluša audio-zapis žene koju je muž prethodno veče tukao.

“Eliminisanje dihotomije pozornica–publika nije važno – ono samo stvara prostu laboratorijsku situaciju, adekvatan prostor za istraživanje. Osnovna briga je: otkriti pravi odnos gledalac–glumac za svaki tip predstave i otelotvoriti to preko materijalnih priprema”.¹⁴⁴ Ovo sam koristila u delu scene deset, kada je muž tuče. Scena se ne vidi, ali se čuje udaranje i vrištanje. U različitim salama igrali smo drugačije u zavisnosti od prostora scene i gledališta ali je važno da je poenta scene ostala ista. Ideja mi je bila da kroz scenu predstavim nasilje kojeg smo svi svesni, ali na koje najčešće ne reagujemo. Publika je u parteru a iznad nje (kao u stanovima zgrade) čuje se zlostavljanje. Publika čuti i sedi, kao i

¹⁴² Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 17

¹⁴³ *ibid.*

¹⁴⁴ *ibid.* str. 19

stanari zgrade. Predstavu smo igrali i na scenama koje nemaju balkon iznad publike, tako da smo tu scenu igrali iza zavese koja se nalazila ili iza gledalaca ili na sceni. Npr. na sceni Kult u UK „Vuk Stefanović Karadžić“ scenu smo igrali na balkonu, a publika je bila u parteru; u Puls teatru u Lazarevcu scenu smo igrali iza gledališta, a na Letnjoj pozornici Doma kulture u Čačku iza zavese na sceni.

Kada Grotovski govori o svom metodu, on govori da je onda glumac kao “svetovna svetost”. To je scena fizičkog zlostavljanja: udaranje, davljenje u kojoj glumica svesno trpi bol. ”Ako on (glumac) ne izlaže svoje telo, već ga razara, izgara i oslobađa svakog otpora prema bilo kom psihičkom impulsu, onda on ne prodaje svoje telo, nego ga žrtvuje.”¹⁴⁵ To je deo scene jedanaest, kada Aleksandar bukvalno davi Marijanu tražeći da mu ona govori da ga voli. Scena se dešava u parteru, vrlo blizu publike.

“Zainteresovani smo za gledaoca koji ima iskrene duhovne potrebe i koji stvarno želi da analizira sebe konfrontirajući se s predstavom”.¹⁴⁶ Aleksandar u delu scene deset opravdava sebe govoreći da je i on žrtva nasilja, pa je samim tim njegovo nasilje prema Marijani normalno. Publika je ovde u mogućnosti da svoje stavove revidira, da se zapita i da prepozna problem.

Dalje istraživanje, koje je deo ovog rada, podrazumeva uticaj metoda na gledaoce. Kroz anketu, gledaocima je ponuđena po jedna scena iz predstave koja predstavlja jedan metod. Iz razloga objektivnosti, scene imaju postupke i radnje podjednake snage u ekspresiji prikazanog nasilja, ali različite metode u glumačkoj igri. Takođe, ponuđena je i mogućnost odgovora da sami navedu koja scena je ostavila najjači utisak ukoliko se ne nalazi u spisku ponuđenih. Na osnovu rezultata anketirane publike donosim zaključak koji metod je ostavio najjači utisak na njih.

¹⁴⁵ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Novi zavet u pozorištu 1964, Intervju Grotovskog Eugeniju Barbi, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 29

¹⁴⁶ Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Novi zavet u pozorištu 1964, Intervju Grotovskog Eugeniju Barbi, Edicija Teatar, Beograd, 1968, str. 34

5. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE U DOMENU NASTANKA TEKSTA ZA PREDSTAVU

Za svrhu ovog rada intervjuisane su žene žrtve nasilja u partnerskim odnosima i ti intervjui su audio zabeleženi. Iz razloga veće verodostojnosti uzeti su intervjui od deset žena različitih starosti i obrazovanja. U dramaturgiji komada htela sam da drama prati jednu ženu i ispriča njenu sudbinu, što je u predstavi i sprovedeno kroz dramaturšku obradu dve ispovesti. Ostali intervjui poslužili su samo kao osnov za bolje razumevanje takvih partnerskih odnosa i likova u njima. Drama *O(p)stanak*, koju je napisala Mina Ćirić, svakako poseduje i ličan odnos prema temi i iskustvo i autora drame i mene kao osobe koja je intervjuisala žene. Naravno da su i način vođenja intervjua i drama, a kasnije i predstava, pokazali ne sudbinu osobe, već njeno sagledavanje događaja na osnovu teme.

Biranje sagovornika i način vođenja intervjua fokusiran je u odnosu na temu umetničkog projekta. Biraju se priče i događaji koji najtačnije opisuju likove i motive sukoba. Akcenat je na konkretnom događaju između žrtve i nasilnika. Integralni tekst se elaborirao i dramaturškom obradom filtrirao u odnosu na fokus teme rada kroz rad na predstavi.

5.1. Biranje sagovornika u odnosu na temu i vođenje intervjua

Istraživački rad u domenu nastanka teksta za predstavu podrazumevao je nekoliko faza: biranje sagovornika za intervjue, intervjuisanje, pisanje dramskog teksta na osnovu intervjua i adaptacija drame u tekst za scenu. Nakon odabira teme rada, kontaktirala sam Centar za socijalni rad iz Pančeva, od kojeg sam zatražila pomoć u vidu kontakata sa ženama žrtvama nasilja u partnerskim odnosima. Veliku pomoć u analiziranju problema sa psihološke i iskustvene strane, definisanju i značenju pojma žrtve i nasilnika, pružila mi je psihološkinja Zorica Dević. Predložila mi je s kojim ženama mogu da uradim intervjue i nakon njihovog pristanka, kontaktirala sam s njima. Ideja mi je bila da intervjuišem žene različite starosne dobi, socijalnog statusa i obrazovanja. Na intervju je pristalo deset žena sa teritorije koju pokriva Centar za socijalni rad Pančeva.

Zbog delikatne teme, intervjui su vođeni u kućnim uslovima, u kojima su se žene osećale opušteno i sigurno. Sa svakom ženom, pre intervjua, obavila sam razgovor u kojem sam predočila svoju ideju predstave i način na koji ću to uraditi. Svaki intervju započinjao je

njihovim predstavljanjem i razgovorom o životu koje su vodile pre upoznavanja sa svojim partnerom-nasilnikom. Zanimalo me je kakav su odnos imali s roditeljima, prijateljima, kao i kako je tekao proces školovanja. Nakon tog uvodnog dela, intervju je vođen od upoznavanja partnera do odnosa koji je trenutno među njima. Iako se u svom radu bavim genezom odnosa, upoznavanje – raskid/razvod, interesovao me je i odnos koji trenutno imaju. Informacije o životu pre upoznavanja s partnerom nasilnikom i život nakon odlaska od njega bili su mi potrebni radi potpunijeg sagledavanja ličnosti. Zbog jasnije karakterizacije ličnosti, ali zbog neotkrivanja identiteta, svaka žena je dobila ime u odnosu na utisak iz razgovora. Neke žene su mi pokazivale masnice i ožiljke od zadobijenih povreda, neke su mi puštale snimak razgovora kada im partner preti a u jednom slučaju sam preko spikerfona slušala razgovor između žene i njenog bivšeg partnera. Razgovor se može okarakterisati kao otvorena pretnja i zlostavljanje, iako je njihov odnos završen pre nekoliko godina.

Osećanja koja sam imala za vreme intervjuja sa ženama su neverica, bes, tuga, strah i beznadežnost, te sam taj utisak želela da izazovem i kod gledalaca za vreme predstave. Već tada sam znala da ću se baviti nasiljem u partnerskim odnosima koje za jedan od uzroka nemaju siromaštvo i niži stepen obrazovanja, već me je zanimalo nasilje u odnosima gde su oboje obrazovani i situirani. Primetila sam da je u toj socijalnoj kategoriji nasilje suptilnije u manipulaciji, prikrivenije, a samim tim i surovije.

Nakon završetka ove faze shvatila sam da tekst za predstavu neće biti izložba monologa, već će pratiti sudbinu jedne žene sa delovima iz ispovesti drugih. Nisam želela da se bavim pojedinačnom sudbinom, već da prikažem točak nasilja koji se prenosi iz primarne porodice na novonastalu i mehanizme za opstanak žrtve. Svih deset intervjuja su audio zabeleženi, a neki snimljeni delovi su i korišćeni u predstavi.

5.2. Od monologa do dramskog teksta

Nakon završenih intervjuja i odluke da predstava ne treba da bude revija monologa, već predstava koja će se baviti mehanizmima opstanka u takvoj vezi, pozvala sam dramaturškinju Minu Ćirić da napiše dramski tekst. Moje smernice za pisanje drame odnosile su se na koncepciju, da kroz sudbinu jedne žene predstavim ideju. Predložila sam naslov drame jer je u jednoj reči objašnjavao radnju komada, *O(p)stanak* – ostanak ili opstanak.

Mina Ćirić je materijal za dramu dobila u formi teksta i audio-zapisa intervjua, kao i na osnovu utisaka koje sam joj prenela, razgovarajući sa ženama. Zajedno smo radile na gruboj postavci likova, odnosa i sukoba još ne znajući čija priča će po sadržaju biti najinspirativnija. Ono što su one izgovarale, kao i način na koji su to činile, uticalo je na moj doživljaj likova i odnosa. Zbog istraživanja metodologije glume, želela sam da u formi drame postoje prepričavanje i odigravanje događaja. U rediteljskoj postavci želela sam da predstava ima likove: žrtva, nasilnik, svekrva, majka, deca, komšinica, ali i likove koji predstavljaju sistem države (radnik u centru za socijalni rad, policajac, sudija, lekar) .

Mina Ćirić napisala je dramski tekst na osnovu dobijenog materijala, smernica u odnosu na rediteljsku postavku i lične percepcije. Sve je pitanje pozicije iz koje definišemo i pristupamo problemu, a ta pozicija je uvek autorstvo. Samim tim je i njen dramski tekst, kao i teoretska, metodološka i praktična analiza rada i kreativnost u tome, stvar autorstva.

Mina Ćirić i ja dobitnice smo druge nagrade na 7. regionalnom Hartefaktovom konkursu za savremenu angažovanu dramu, decembra 2018. godine. Na konkurs je prispelo 45 drama iz Srbije, Hrvatske, Makedonije, Crne Gore i Bosne i Hercegovine.

5.3. Adaptacija dramskog teksta za scenu

Adaptacija dramskog teksta za scenu nastala je u toku rada na rediteljskoj postavci, ali i za vreme proba s glumcima. Na osnovu dramskog teksta koji pripada žanru tragedije, definisan je način adaptacije komada. Polazeći od činjenice da su tekst i zbivanja u komadu nastali na osnovu stvarnih iskustava žrtava, prilagođenje za scenu podrazumevalo je rad na analizi likova, odnosa i radnji kroz tri metode glumačke tehnike (Stanislavski, Breht i Grotovski). Adaptacija je podrazumevala konstrukciju komada u kojem je moguće prikazati sva tri glumačka metoda i to na način da je svaka metoda podjednako zastupljena, pre svega u scenama najvećeg nasilja. Rediteljska eksplikacija podrazumevala je tri glumca koji će igrati sve uloge. Namera mi je bila da jedna glumica igra žrtvu, a ostali glumci da igraju po više likova. Dramski tekst podrazumevao je i uloge dece, ali u adaptaciji deca se ne pojavljuju, jedino se snimak jednog deteta reprodukuje iz offa.

Konstrukcija teksta za scenu odnosi se na kompoziciju dve ispovesti koje sadržinski odgovaraju ideji. Izabrala sam da predstava prati sudbinu jedne žene zbog jače identifikacije sa publikom, mada se u predstavi koriste tekst i događaji iz ispovesti dveju žena. Svi audio-

zapisi koji se koriste u predstavi deo su ispovesti jedne žene (*Otupela*), a događaji i tekst predstave je kombinacija njenog iskustva i iskustva druge žene (*Žena koja se nada*).

U uvodnom delu predstave, kao *muzički prolog*, umiksovana je rečenica “Ne znam da li bi me ubio, ali ubio bi život u meni”, a predstava se i završava tom muzičkom podlogom. U toku predstave još četiri puta se pušta deo iz intervjua. Jedna cela scena ima radnju spremanje rođendana, a iz offa čujemo ženu kako prepričava šta joj se dogodilo prošle noći, na koji način je preživela torturu.

U adaptaciji su izbačene scene iz drame koje su prikazivale odnos ili situaciju koje smo u prethodnim scenama već videli. Ideja mi je bila da nasilje gradiram, a ne da ga iz scene u scenu potvrđujem.

Kao važan činilac razumevanja rediteljskog koncepta je *etički pristup* u radu na predstavi. Odgovornost stvaraoaca mora biti i u odnosu na žrtve i u odnosu na poruku koju predstava prenosi na publiku. Jedna od ideja bila je da prikažem točak nasilja, koji obično počinje u primarnoj porodici, a onda se prenosi na novonastalu.

Tekst koji nije postojao u drami je Aleksandrov odgovor na Marijanin vapaj da je ne bije jer će deca čuti. Aleksandar izgovara: “Pa i ja sam slušao, pa šta mi fali”. Kontekst podrazumeva da je i on gledao nasilje među svojim roditeljima. Ta rečenica je posledica utiska koji sam stekla, ali i činjenice koje su govorile da su nasilnici najčešće i sami bili nekada žrtve. Time nisam želela da opravdam njegovo nasilje, već da se nasilje prikaže kao dublji problem za koji su odgovorni svi, od najbliže porodice do okruženja. I da učinjeno nasilje ostavlja duboke posledice koje vreme ne leči. Takođe i iz glumačkog konteksta potrebno je opravdati postupke i nasilnika i žrtve, čime se dobija višeslojnost u izrazu i istinitost dela.

Izmena u odnosu na dramski tekst je odnos koji Marijana ima pričajući o svom životu. Drama je Marijanu predstavila kao ženu kojoj je od početka sve jasno i prema tome ima ironičan odnos, a adaptacijom je dobijeno trenutno dešavanje i gradacija u odnosima. Ovim sam htela da unesem realni život i dešavanja koja nemaju vremenski i emotivni otklon tokom čitavog komada. Pored toga, tekst sam adaptirala i dramaturški uobličila u odnosu na scene koje su morale da prikažu genezu njihovog odnosa. To je bilo bitno jer sam, u razgovorima sa žrtvama, uočila da im se često prebacuje odgovornost u smislu da su mogle nasilje da uoče

odmah, a ne nakon formiranja zajednice s partnerom. Otuda scenosled kreće od upoznavanja do njenog odlaska.

Ukoliko ljudi nisu patološki slučajevi, svako zabavljanje kreće od uzajamne privlačnosti, zaljublivanja i ljubavi. Zato sam adaptacijom napisala prvu scenu koja prikazuje upoznavanje – „muvanje“ – na jedan otvoren, ali prepoznatljiv i prihvatljiv način. Ta scena pruža naznaku ko su likovi. Već u prvoj sceni vidi se da je on šarmantan, uspešan, ali i jednim postupkom pokazuje grubost. Grubost se u ovoj sceni ne može sa sigurnošću pripisati agresivnom sklopu ličnosti, ali se može čitati kao naznaka budućeg načina ponašanja.

Adaptacija u odnosu na dramu podrazumevala je da se svako obraćanje publici, deci, dešava u sadašnjem vremenu, kao i intervenciju u scenosledu događaja.

6. ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

6.1. Rediteljska postavka

Bavljenje ovom temom kroz rediteljsku postavku stavilo me je pred mnoge izazove. Na koji način odrediti granicu između dokumentarnog i fikcije? Kako se izboriti sa apsurdnim postupcima likova i da li ih treba pravdati? Na koji način prikazati ogromnu patnju žrtve a ne biti patetičan? Ko je kriv ili u kome je krivica?

Rediteljska eksplikacija podrazumeva kompleksniji rad u odnosu na komade koji ne pripadaju dokumentarnom pozorištu. Rediteljski posao u radu na ovoj predstavi, kao i na većini predstava koje pripadaju dokumentarnom pozorištu, podrazumeva odabir teme, istraživanje u cilju pronalazaka sagovornika za razgovor, vođenje intervjua, zajednički rad sa dramaturgom predstave na nastanku dramskog teksta od dobijenih intervjua, adaptacija dramskog teksta za scenu i režija predstave.

Kada sam odlučila da predstava treba da prati sudbinu jedne žene, tekst za scenu i režija su mi odredile okolnosti događaja. Naime, hronologija scena pratila je sudbinu para od njihovog upoznavanja, zajedničkog života, stvaranja porodice do njenog bežanja od nasilnika. U predstavi su korišćene dve ispovesti u smislu teksta i događanja, ali su i svi ostali intervjui bili značajni zbog jasnijeg sagledavanja obrazaca ponašanja. Kao što sam ranije u radu navela, nisam želela da se bavim stvarnim sudbinama žena, već problemom kroz sudbinu jedne žene. Analizirajući postupak stvaranja predstave *Čovek u kutiji* Aleki Blajd govori da je polovina vremena potrošena na intervjue s različitim likovima koji su bili povezani s temom popularnosti. Za osnovu komada izabrala je lik Kolina, koji ju je najviše inspirisao. "Daleko od gubljenja vremena, intervjui od kojih mnogi nisu uključeni u finalnu verziju teksta potvrdili su mi da je njegov (Kolinov) materijal bio stvarno jak. Bilo je uzbudljivo otkriti da ova tehnika može da se koristi za stvaranje tako drugačijeg komada. Ako su likovi i njihove lične dileme bili dovoljno jaki smatram da nije neophodno da se i dalje oslanjam na promene u mestu i uvođenje novih likova kao načine pričanja priče."¹⁴⁷

¹⁴⁷ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008, str. 85

Rediteljska postavka odnosila se na kompoziciju dve ispovesti. Svi audio-zapisi koji se koriste u predstavi deo su ispovesti jedne žene (*Otupela*), a događaji i tekst predstave je kombinacija njenog iskustva i iskustva druge žene (*Žena koja se nada*).

Kao što je pomenuto u delu rada koji se odnosi na adaptaciju teksta za scenu, rediteljska eksplikacija podrazumevala je tri glumca na sceni: dve glumice i jednog glumca. Ideja predstave je da se lik žrtve predstavi kroz jednu osobu koja prepričava događaj iz svog života. Drugo dvoje glumaca su igrali više likova. Želela sam da kroz formu jedan glumac – više likova prikažem da su svi drugi nasilnici, bez obzira na ulogu koju imaju u životu žrtve: neko kroz fizičko činjenje nasilja, neko kroz nezaustavljavanje nasilja ili negiranje istog. Otuda lik majke, svekrve i komšinice igra jedna glumica, a jedan glumac lik partnera i policajca. U konstrukciji gde jedan glumac igra više likova idejno predstavlja saučesnike u nasilju. Žrtva zapravo nema pomoć ni od najbližih ljudi, ni od sistema. Oni su svi zapravo jedan lik, samo je razlika u polu. Time je dokumentarni tekst koji poseduje dramu u ljudskom smislu dobio i pozorišnu vrednost. Ne može se reći da je svaka tragična sudbina scenski podjednako uzbudljiva i zato mislim da se ovim izjednačavanjem uloga dobio jasan znak.

I pored toga što predstava prikazuje različite oblike nasilja, njena ideja je da prikaže pre svega razloge opstanka u takvoj vezi. Kao motiv za ostajanje je vera da se nasilje neće ponoviti. Svaki put kada odluči da ostane s nasilnikom, ona razvije poseban mehanizam ponašanja u kojem sve manje *postoji*.

“U neku ruku sve dokumentarne predstave u biti govore istu stvar a to je da je svet mnogo interesantniji nego što mi mislimo, ljudi su mnogo čudniji, svet je mnogo sadržajniiji, ljudski pogled na svet je nepredvidljiviji i agresivniji.”¹⁴⁸ Istraživala sam ogoljavanje i bukvalno prikazivanje nasilja, ali i stilizaciju kroz način glumačke igre. Sve tri metode u prikazivanju nasilja bile su istinite. Bukvalno prikazivanje nasilja je u sceni II, kada je povlači za nos i obara na zemlju, sceni X, kada je šamara, grubo stiska grudi, i delu scene XII, kada je davi. Stilizacija nasilja je u sceni V, kada Aleksandar, udarajući u zid, udara Marijanu, u delu scene XII, kada je bije kaišem na spratu kuće u kojoj žive.

¹⁴⁸ Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim, Contemporary Documentary Theatre*, David Hare & Max Stafford-Clark, Oberon Books, London, 2008, str. 51

„Hoću da iznenadim publiku korišćenjem verbatim tehnike i eksperimentisanjem s njenom primenom u različitim žanrovima.“¹⁴⁹ Eksperimentisala sam s različitim tehnikama a u jednom žanru – tragediji. Događaje koji izazivaju strah i sažaljenje. U ovom delu, analizi rediteljske postavke, ne bavim se detaljno metodama glumačke igre jer su one obrađivane u delu 4. *Metodološka razmatranja*. Analiziram radnju, razloge za promenu radnje, postupke i odnose kroz ogoljavanje likova. Objašnjavam primenu rekvizite u bukvalnom i značenjskom smislu.

Predstava ima sedam lica: Marijana, Aleksandar, policajac, majka, svekrva, komšinica i sin Luka. Glas sina čuje se iz offa. U komadu se pominje i ćerka Aleksandra, ali ona se ne pojavljuje, niti se njen glas čuje. “Ako *dramatis personae* mogu biti opisani kao zbir svih likova koji se pojavljuju u komadu, onda to uključuje ne samo manje likove koji progovaraju samo jednom već i neme, ili *kolektivne likove*, čija funkcija se može razlikovati od funkcije scenografije samo po tome što ne prenose stalno istu informaciju. S druge strane, ova definicija *dramatis personae* isključuje one likove koji se spominju verbalno u govorima drugih, ali se nikad ne pojavljuju na sceni. Oni imaju potpuno drugi status od navedenih, mogu da utiču na radnju, zaplet, ali se nikada ne pojavljuju. Oni se pojavljuju posredno tako da ne ostvaruju komunikaciju na sceni ni pred gledaocima.”¹⁵⁰

Likovi:

Marijana je medicinska sestra, bez posla, neodređenih godina. Iz porodice koja je viši srednji sloj društva. Dolazi iz porodice gde je nasilje svakodnevnica. Njena majka je trpela nasilje od oca a u isto vreme činila nasilje prema Marijani. Niskog samopouzdanja. Bez podrške od porodice. Veruje u dobro. Jaka i pored svih slabosti. Za nju je model ljubavi film *Jesen u Njujorku*.

Aleksandar je doktor, neodređenih godina, živi s majkom i istoj kući, sprat iznad. Iz dobro situirane porodice koja generacijama živi u gradu, ne glavnom. On je živeo u porodici gde je

¹⁴⁹ Citat Alecky Blythe u knjizi *Verbatim Verbatim, Contemporary Documentary Theatre*, Will Hammond & Dan Steward, Oberon Books, London 2008, str. 101

¹⁵⁰ Romčević Nebojša, poglavlje *Dramatis Personae, konstelacija i konfiguracija likova*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997.

nasilje prihvatljivo. Njegovu porodicu svi znaju. Zavisnička struktura ličnosti. Alkoholičar. Nizak nivo samopouzdanja. Slab.

Policajac neodređenih godina. Sentimentalan a glup i neodgovoran.

Majka je neodređenih godina. Surova, hladna i lepa. Muž je bogat, ona ne. Muž je godinama zlostavlja, a ona ćuti. Marijanu zlostavlja od najranijeg detinstva.

Svekrva je neodređenih godina. Malograđanka. Medicinska sestra a muž doktor. Čim se udala za njega, prestala je da radi jer je on bio ljubomoran. Muž joj je bogat. Bogata su porodica. Imaju kuću na dva sprata, u delu kuće živi i njihov sin Aleksandar s porodicom. Ceo život kontroliše. Ugled porodice je jedino čime se bavi.

Komšinica je neodređenih godina, uvek povišenih emocija sreće i radosti. Loš ukus. Površna. Voli intrige.

Sin Luka i ćerka Aleksandra su Marijanina i Aleksandrova deca. Oni su svedoci. Vole i mamu i tatu. Uplašeni. Luka je mlađi. On je taj koji spasava Marijanu. On joj pokaže izlaz.

Likovi nemaju određene godine. Glumačka podela nije u skladu s godinama koje imaju likovi. Godine u predstavi nisu važne jer se nasilje ne vezuje ni na koji način za tu odrednicu. Dečije godine se spominju u predstavi jedino iz razloga označavanja protoka vremena.

U rediteljskoj postavci želela sam da se predstava ne vezuje mnogo za konkretno vreme i mesto dešavanja jer je tema vanvremenska. Ipak, nekoliko postupaka iz predstave govore da je vreme dešavanja sadašnje. Ono što se može vezati za današnje vreme je upotreba mobilnih telefona, tumačenje zakona šta se smatra težom telesnom povredom koju policajac izgovara i ekspanzija lajf koučeva i knjiga za samopomoć.

Žrtva i nasilnik dolaze iz situiranih porodica koje pripadaju višem srednjem ili visokom sloju društva. Za predstavu mi je bilo inspirativnije da se bavim nasiljem u bogatim porodicama jer je tu nasilje mnogo suptilnije i opasnije.

U predstavi imamo dva prostora: mesto žurke na početku predstave i njihovu kuću. Kao prostor slobode i prostor ne-slobode. Deca su tu gde je publika. Kada se obraća deci, ona gleda u publiku, a i kada se obraća publici, isto tako. I publika i deca u značenjskom smislu

su direktni posmatrači. Dete na kraju reaguje na nasilje i spasava i majku, i sebe, i sestru. To je mogao biti i neko iz publike, neko ko vidi, gleda.

U osvetljenom prostoru scene su dve stolice, jedna do druge, i piksla za cigarete. Prostor za prvu scenu je terasa kuće u kojoj je žurka. Stolice i piksla su na terasi.

Scena I

Muzika u predstavi ima ulogu prologa. Ona je miks muzičke podloge i teksta *Ne znam da li bi me ubio, ali ubio bi život u meni*. Radnja komada počinje kroz upoznavanje na žurci - maskenbalu. Na terasu kuće gde je žurka izlazi prvo Aleksandar, a potom i Marijana. Vidi se da Aleksandar očekuje da će izaći i žena s kojom je razmenio poglede pri izlasku na terasu. On puši i pije viski iz flaše, ona izlazi, pogledaju se. Oboje su pripiti. Ona traži upaljač, čučeci, vadi sve iz torbice. On joj prilazi pokušavajući u nespretnoj igri gde ona ustane a on se u isto vreme čučne, i tako nekoliko puta, da joj upali cigaretu. To ih nasmeje i više nego što je smešno. Oni su pijani, ali dok ćaskaju upoznavajući se, oni i dalje piju. Marijana prerušena u kurvu a on u doktora. Razgovor je o tome ko je stvarno ko. Smeju se, gledaju a onda i poljube. Ona ustaje, gasi cigaretu sa idejom da ode, gledaju se i ljube strasno. On joj stavi flašu na unutrašnju stranu butine, između nogu. Njoj je to previše i ona ode. On se izvini i krene za njom. Flaša je znak, koji se može tumačiti kao preterivanje zbog toga što je pijan, ali predstavlja nagoveštaj onoga što sledi. Scena ima komične postupke i melodramske elemente.

Scena II

Scena se dešava u njegovoj kući. Marijana i Aleksandar su zajedno, on ulazi u kuću bez kucanja, što može biti znak da ulazi u svoju kuću, a ona je u sceni bosa, što može biti znak da je u prostoru koji pripada i njoj. On dolazi i saopštava joj da je rezultat na trudnoću pozitivan, što je raduje, ali njega ne. Želi da ona abortira nudeći joj tabletu kojom može da se reši deteta. Ubeđuje je, a kako ne uspeva u tome, na kraju je hvata za nos i baca na pod. Tu se desilo prvo nasilje. Ona mu govori da će zadržati dete bez obzira na to što on neće jer ga voli, a i vreme joj je da ima decu. On ne kaže ni da, ni ne, već joj kaže da ide u kupatilo jer joj kaplje krv iz nosa. Monologom kojim se obraća publici izgovara misao da je sama kriva što joj se to desilo jer je on rekao da neće dete. Sama je kriva što ju je on bacio na pod. Scena je

postvljena po metodi Stanislavskog, a monolog Marijana govori s distancom, po metodi Bertolta Brehta.

Scena III

Marijana publici govori da je u trećem mesecu trudnoće i da zna da Aleksandar ima još jednu devojkicu. Obučena je kao za svečanu večeru, ima štikle i haljinu, iznosi dve čase u kojima je vino. Ona ga čeka. Telefonski razgovor između Marijane i Aleksandra, njega čujemo iz offa. Razgovor pokazuje njegovu posesivnost i verbalno zlostavljanje kroz pretnje koje joj upućuje. Marijana u jednom trenutku pokušava da spusti tenziju, šaleći se, ali on ostaje grub i beskrupulozan. Na kraju razgovora ona se obraća publici, govori da će je seksualno ili fizički zlostavljati, što zavisi od toga da li je imao seks s devojkicom s kojom je vara ili ne.

Scena IV

Policajac ulazi u stan i saopštava Marijani da ima nalog za pretres stana, po prijavi od izvesnog Aleksandra. Sumnja se da se ona bavi prostitucijom. Njoj je prvo smešno, misli da je neka šala, ali onda shvata da je Aleksandar poslao policiju da je zastraši. Policajac je služben, rezervisan. Ona odlučuje da je krajnje vreme da ona prijavi Aleksandra za nasilje i to učini. On joj saopštava da iskrivljen nos nije teža telesna povreda. Policajcu je jasno sve, ali je savetuje da ipak ostane sa Aleksandrom jer nema gde da se skloni, nema ni posao, a i trudna je. Batine pravda njegovom ljubomorom. Ona dobija poruku da nema podršku ni od sistema države koja treba da je zaštiti. Sama je.

U ovoj sceni prvi put vidimo glumca koji igra Aleksandra u ulozi policajca. Deo kostima kao naznaka drugog lika su policijska kapa i gornji deo uniforme.

Scena V

Osvetljena je cela scena. S leve strane vidimo veliki krevet prekriven satenom i puno jastuka različitih veličina. To je i krevet i plakar. Pored kreveta crveni kofer. Mobilni telefon zvoni, uporno do kraja, nekoliko puta. Zvonjava odzvanja scenom. Marijana je na sceni sama, pogleda u Aleksandrov mobilni telefon i shvata da ga zove ljubavnica. On dolazi, ne želi da se javi. Ona traži da on odluči između njih dve, on plače, govori da ne želi dete, da voli drugu ženu, ali ona njega ne. To je porazi, počinje da se pakuje. Telefon i dalje zvoni. On je zaustavlja, ona se suprotstavi, ali je on gurne u zid i kreće da je udara. Ova scena tuče je urađena stilizovano, on udara zid oko njenog tela, ali ima značenje kao da udara nju. Telefon

prestaje da zvoni. Ona ga moli da prestane jer ju je udario u stomak i oseća da se nešto desilo sa bebom. On se uplaši i pobegne. Ona u bolovima dolazi do mobilnog i poziva Hitnu pomoć. On utrčava, uzima joj telefon, ubeđujući je da oni nemaju nikog osim jedan drugog. On čuva nju, a ona čuva njega, da ga ne odvedu. Ona se smiruje u zagrljaju.

Scena VI

Scena je nepromenjena, glumci su na istim pozicijama, iako je prošlo nekoliko godina. Ona iz zagrljaja, u monologu koji govori publici, saopštava da ima jedno dete i nikoga više, ni roditelje, ni prijatelje. I da komšije znaju šta joj radi, ali da niko neće da reaguje. On joj stavlja veo na glavu, ona je radosna, oprašta. Venčanje je stepen više u njihovom odnosu. Drže se za ruke, nasmejani. On joj tada saopštava da mora ipak da ide. Scena je gradacija poniženja i manipulacije. On hoće da je po svaku cenu zadrži uz sebe, ne može sam. Od batina i pretnji do prosidbe.

Scena VII

S velom na glavi, hoda besciljno, govori i sebi i publici da ne može da nađe posao jer je on svima zabranio da je zaposle. Tu vidimo njegov uticaj u sredini u kojoj žive, kao i njenu pomirenost sa sudbinom. On dolazi, ona klekne i oralno ga zadovolji. Scena je stilizovana, ona kleči okrenuta ka publici sa velom na glavi, on je leđima okrenut publici, stoji, podiže joj veo, otkopčava pantalone i simulira masturbaciju. On leže na krevet i spava. Ona pljune i zaspi na podu s glavom na velu, kao jastuku.

Scena VIII

Scena je u polumraku, kao san. Dok Marijana leži, iz offa se čuje glas žene (Bogalj) koja govori da je kao mala mislila da će iz modrica koje je imala, jer su je majka i otac tukli, izaći crvi. Na sceni je majka, u krilu na tanjiru su pečena krilca, jede. Krilca su znak da jede svoje dete, da je detetu pojela krila. Marijana se budi, a u stvari je u snu. Pita majku ono što nikada nije. Zašto je dobijala batine kao mala, zašto se majka tako izivljavala nad njom. Pita je i zašto je majka stalno nosila rolke i duge rukave aludirajući da je i majka bila od modrica od muža koji ju je tukao. Marijana želi, makar u snu, da mami kaže da zna da je bila zlostavljana, želi da joj se približi. Želi da se vrati kod mame u kuću jer je Aleksandar zlostavlja. Majka odbija da vidi masnice, odbija da je primi u kuću, vraća joj veo na glavu, podsmeva joj se. Marijana je moli, preklinje, prihvata odgovornost da je trebala samo majku da sluša, ali majka je odbija i izbacuje iz kuće govoreći da je dobro što bar sada nosi muško

dete. Ona se ponovo vraća u položaj sa početka scene, spava s velom kao jastukom. Scena se završava istim offom kao što i počinje. Scena prikazuje Marijanino detinjstvo, ali i život njenih roditelja. Nasilje koje se ponavlja. Scena je san, ali i java u kojoj je jasno da Marijana nema podršku od porodice.

Scena IX

Marijana se budi i odlučno pakuje stvari u kofer sa željom da napusti Aleksandra. On se budi, vidi je i moli je da ostane. U sceni prvi put vidimo njegovo iskreno pokajanje. On plače. Ona je na početku odlučna i ne sluša ga, ali kada on izgovori rečenicu da je on bez nje niko i ništa, ona zastane. On je moli da mu pomogne jer zna da je problem u njemu. Ljubi joj i grli noge, plače. Ona poveruje. Plaču zagrljeni. Ona mu saopštava da je trudna i da čeka dečaka. Srećni su, ljube se i grle. Scena je važna pre svega u kontekstu lika Aleksandra. Prvi put vidimo njegovo kajanje, suze i obećanje da neće više nikad. Priznaje da on ima problem. Ovo je prva od dve scene u kojem se on kaje, promišlja o svojim postupcima i bori se. Naravno da je motiv za pokajanje njegov strah da ostane sam, strah od napuštanja, strah da neće imati koga da kontroliše, a ne stvarna rešenost da nešto promeni. U tom trenutku i on i ona veruju u izgovoreno.

Scena X

Scena počinje tako što Marijana saopštava publici koliko deca imaju godina, time govori o protoku vremena između prethodne i ove scene. Muzička podloga cele scene je *She* Šarla Aznavura (Charles Aznavour). Kako nasilje u sceni raste, tako se muzika pojačava. On je snažno gurne na zid, ona ga moli da se smiri jer su deca u susednoj sobi. On ne prestaje. Ona poziva decu u pomoć, pozivajući ih da zajedno gledaju njen omiljeni film *Jesen u Njujorku*. Deca ne dolaze. Ona nastavlja da priča s njima govoreći da je to njen omiljeni film u kojem glavni lik promeni sebe zbog devojke u koju se zaljubio. Zaključuje da to nigde nema. Aleksandar započinje izivljavanje nad Marijanom. Njegovi pokreti i govor su usporeni, zna da ona nema kud, uživa u nadmoći nad njom. Ona odbija da mu priđe. Odbija ga. U trenutku kada joj se on sasvim približi, ona preplašena odluči da uradi sve kako je ne bi maltretirao. Klekne i krene da mu otkopčava pantalone, on je šamara i podiže. Sada više ne želi to, želi da je ponižava i da joj nanosi bol. Skida je, grubo hvata za grudi i baca na pod. Vadi kaiš iz pantalona sa namerom da je njime bije. Ona ga moli da to ne radi jer je pijan i ne zna šta radi. On joj govori da radi ono što ne sme kada je trezan. Govori mu da će deca čuti, a on joj kaže da je i on slušao pa šta mu fali. Ova rečenica je bitna za Aleksandrov lik jer govori da je i on

bio u porodici gde je nasilje svakodnevnica i da je za njega tako nešto normalno i prihvatljivo. Ona beži stepenicama, na drugi sprat kuće.

Ovaj deo scene gde Aleksandar kaišem bije Marijanu dešava se na balkonu scene *Kult* dok je publika u parteru. Publika sedi u parteru i cela scena se dešava iznad njih. Oni čuju sve, vrisku, udarce, zapomaganje, pretnje, ali ne vide ništa. Ovom scenom sam htela da izazovem strah i mučan osećaj u publici. Scena treba da označi naša osećanja i odgovornost koju imamo kada vidimo ili čujemo nasilje, a ne reagujemo. Ono što su žrtve isticale kao problem je potpuno odsustvo odgovornosti za nasilje koje komšije i okolina ignorišu. Ova scena predstavlja komšije koji su sprat niže, koji ne vide, ali čuju sve, a ne reaguju. Gledalac u tom smislu postaje deo ambijenta.

Marijana u jednom trenutku uspe da pobegne, strči niz stepenice i uleti u dečiju sobu govoreći da nema gde, da mora kod njih da se sakrije. Ovaj deo scene dešava se u parteru, između prvog i drugog reda, ona uđe u publiku i tu se sakrije. Aleksandar je traži, plače, udara kaišem, pada na pod i plače neutešno. On je u fetusnom položaju. Ona mu obazrivo prilazi, smiruje ga, govori mu da deca gledaju. Kada mu se sasvim približi, mazi ga po glavi i na kraju legne pored njega grleći ga oko struka.

Scena XI

Iz offa se čuje glas žene koja prepričava na koji način se muž izživljavao nad njom prethodno veče. Izživljavanje je trajalo celu noć i deca su sve čula. Ona priča i šta je sve pokušala da uradi da bi ga smirila i sebe spasla. Scena koju čujemo iz offa je scena koju su Marijana i Aleksandar imali noć pre ovog dana, Lukinog rođendana. Scena počinje tako što Marijana priprema sinu rođendan. Aleksandar ništa ne pomaže, on samo sedi i posmatra. Marijana iznosi veliki, težak sto koji ukrašava, vezujući balone. Na sto iznosi ukrase, kape i lampione, tanjiriće i čaše. Na jednoj ukrasnoj kapi od papira je nacrtan konjić, koji će se pomenuti u narednoj sceni. Preko konjića ona objašnjava šta je za nju ljubav. Konjić je ona, zato i bira, stavljajući tu kapu na glavu. Na kraju iznosi tortu sa svećicama. Pali svećice. Ruke joj drhte jer je on gleda. On uzima šibice i pali preostale svećice. Ona za to vreme duva balone. Ne govore, u sceni slušamo potresnu ispovest žene a u njihovim glavama je isti događaj od prethodne noći. I publici i Marijani i Aleksandru se dešava isto. Preživljavaju prethodnu noć. U trenutku kada se završi ispovest žene, on joj saopštava, po drugi put, da je svestan da je muči, da je voli a u isto vreme i muči i da će zauvek otići. Ode. Ona ispušta balon koji se izduva kružeći oko stola. Balon je znak da se više ne može iz početka, da mora sve da ostavi i

pobegne sa decom. Dolazi do kofera, pakuje se i poziva decu. Luka neće da ide. U tom trenutku ulazi svekrva jer je čula buku od dole, iz prizemlja kuće. Ulazi sa poklonima za Luku, ali ne dolazi na rođendansku žurku, već da vidi šta se dešava. Marijana joj saopštava da odlazi u Sigurnu kući, ona je smiruje, tražeći da joj skuva kafu, što Marijana i čini. Za to vreme svekrva gleda šta je od stvari ponela u koferu, gleda da li su tu i dečije stvari. Kada se Marijana vrati s kafom, govori joj da je svesna da im je brak u problem, to Marijanu osnaži jer veruje da će joj ona pomoći. Međutim, ona joj nudi pomoć u vidu knjiga, lajf kouč literature. Slušajući naslove, smeje se i u sebi potvrđuje da što pre mora da ode. Nastavlja da se pakuje, svekrva shvata da nema načina da je zadrži. Preti joj otvoreno. Marijana pokušava da joj kaže da ne može više da izdrži maltretiranje, da je sva modra. Svekrva je ironično pita gde je modra a ona skidajući majcu pokazuje. Svekrvu više iznenadi što se Marijana skida pred njom nego masnice, pa uzima veo i pokriva joj grudi. Veo u ovoj sceni je znak prekrivanja, sakrivanja i pretnje da se ostane u braku.

Scena XII

Scena počinje tako što Marijana govori publici dilemu, ne zna da li bi je Aleksandar više tukao kada bi ga ona ispitivala nešto umesto što ćuti. On ne živi sa njima već dve nedelje, ona ne zna gde je on. Cela scena s decom je njen monolog. Spazivši decu koja su se lepo obukla jer čekaju tatu da ih vodi na sladoled, počinje da im priča šta za nju znači ljubav. Shvata da on kasni, da možda neće ni doći po njih jer je u kafani. Želi da im skrene misli na nešto drugo. Govori im šta je za nju ljubav, da i dalje veruje u nju. Da ne zna kako da im pokaže šta je to ljubav između dvoje ljudi, da nemaju kako da to vide i osete. Preko ukrasa, staklenog konjića, objašnjava kako treba brinuti, čuvati ljubav. Smiruje decu, oni iščekuju tatu. Govori im da ne moraju sve baku da slušaju, da baka nije u pravu. Da nije ona kriva što je ovako kako je. Počinje da govori sve nervoznije, gubi se, ne može da kontroliše emocije. Shvata da je deca osuđuju, da u njoj vide krivca za to što tata ne živi s njima. Ona govori da nije kriva. Brani se. Objašnjava a na kraju počinje da vređa decu, da više i psuje. Postaje on, postaje nasilnik. Ovaj deo njenog monologa je znak da će i ona postati kao i on. Ona će postati nasilnik prema slabijima od sebe. To je model koji je imala kod kuće, od mame. Od žrtve postaje nasilnik. Juri decu koja su pobegla na sprat kuće. Psujući zatvara kofer, odlučna da ode i napusti sve. Počinje da plače jer ne može da ode bez njih, pada preko kofera. On dolazi, povlači je za kosu i baca na pod. Davi je. Ona ga moli da prestane sve vreme udarajući ga, zove u pomoć, nudi mu seks, vuče ga, kida mu košulju, govori mu da joj se piški i sve govori i radi samo da se spase. On je sve jače davi. U jednom trenutku njoj se mišići potpuno opuste.

Kao da je umrla. Umrla je kao ličnost, ona više ne postoji. Ubio je sve u njoj. Govori deci tupo, tiho, da se ne plaše, da sve sanjaju. I da će sigurno neko od komšija pomoći, sigurno će pomoći jer su oko njih sve porodični ljudi. Monolog je odraz njenog stanja, konfuzan, beživotan. Shvata da ne može ni decu ni sebe da spase. Konačno odustaje od borbe.

Scena XIII

Marijana se obraća publici, nabrajajući šta su joj obaveze u kući. Otupela, kao mašina bez izraza, bezvoljno govori komšinici da je toliko modra od batina da ne može da guta, da su joj grudi i vrat modri. Komšinica kaže da je čula nešto sinoć, to Marijanu na trenutak trgne iz stanja očaja, ali komšinica kaže da su se celu noć čuli zrikavci i da zato nije mogla da spava. Komšinica se pojavljuje kao kroz veliku špijunku, samo joj se glava vidi. Osvetljena je samo oko glave. Ona sve posmatra kroz špijunku.

Scena XIV

Marijana sama uzima veo, gleda ga, ispravlja ga jer je izgužvan, pleše s njim. Prvi put ona sama uzima veo, kao prihvatanje da je to njena sudbina. Za to vreme iz offa čujemo ženu koja govori da je potpuno bez volje, da je otupela, da sve radi mehanički. Da je mrtva. Taj monolog iz offa prekida glas dečaka, sina Luke. On joj govori da vidi masnice po njoj i da treba da pobegnem. Ona okleva. On je zove. Ona baca veo i beži. Muzika na kraju predstave je ista kao i na početku.

S glumcima sam imala pet čitajućih proba i 20 proba u prostoru. Od toga, četiri generalne. Na prvoj, čitajućoj probi, glumcima sam puštala audio-zapise žena koje sam intervjuisala, a oni su mogli i da pročitaju integralne intervjuje. Razgovarali smo o ideji koju predstava treba da ima i načinima kako to da uradimo. Namera je da predstava pokaže i ogoljavanje i bukvalno prikazivanje nasilja, ali i stilizaciju kroz način glumačke igre.

O(p)stanak – *Ostanak i Opstanak*. U rediteljskoj postavci bio je izazov naći razlog trpljenja a da se ne ode u patološko tumačenje žrtve. Postupci za pravdanje njenog odlaganja odlaska mogu se pravdati sklopom ličnosti i njenim iskustvom u primarnoj porodici. To svakako nije dovoljno za scenu, morala sam da nađem postupke koji će to pokazati. Morala sam da smislim postupke koji će prikazati njenu veru, nevericu, borbu, odlučnost da ode. Postupci ili događaji kojima sam pravdala ostajanje u vezi su: nemanje podrške, posla, stana, trudnoća, rođenje prvog deteta, strah, udaja, rođenje drugog deteta. Ona ni u jednom trenutku ne ulepšava stvarnost, idealizujući partnera ili negiranje događaja.

Predstava je kroz univerzalne teme muško-ženskih odnosa prikazala do koje mere je žrtva spremna da trpi. Razloge ostanka u vezi i načine *opstanka* u životu. Razloge trpljenja, ignorisanje nasilja, prećutkivanje i načine izlaženja iz nasilja. Kako bi se približila stvarnosti lika, odredila sam liniju međusobnih odnosa likova na sceni, analizom likova žrtava, kao i analizom nasilnika u pravljenju biografije lika. Upoređivala sam odnos žrtva – nasilnik, kao i proces nepreglednih uzajamnih primanja, davanja misli i osećanja kroz rediteljske postupke. Linija odnosa gradira se u procesu potčinjavanja i međuzavisnosti kroz postupke: vikanje – dominacija kroz glas i dikciju, kao i lik žrtve kroz šapat, nerazumljiv i nesiguran govor. Proces ubeđivanja od ozbiljnog tona do pretnji, od povišenog tona pa do urlanja. U glumačkoj igri, lik nasilnika je glasan i jasan, ali on ima postupke koji govore o njegovoj unutarnoj borbi, nasilje koje je gledao u primarnoj porodici načinili su od njega nasilnika. On je i nesiguran i slab. Žrtva je zato u raskoraku. Oseća njegovu unutarnju borbu, želi da pomogne, da spase. Iz kuće, preko majke, ima modela žrtve. Ta uloga joj je poznata.

Istraživala sam stvaranje odnosa putem sukoba kroz pokret: gradiranjem pokreta, pauzom u pokretu, oklevanjem, težinom, otporom i iznenađenjem. Gradacija postupaka nasilnika od guranja, preko šamara do prebijanja. Lik žrtve kroz pognutost, plahost u pokretu, drhtaj. Istraživala sam na koji način scene bez teksta mogu da pokažu jasan odnos između dvoje ljudi: to je scena u kojoj Marijana priprema rođendan. U toj sceni koristila sam i audio-zapis koji je u suprotnosti s dešavanjima na sceni.

Mizanscen nije unapred smišljen, već je nastajao na probama iz okolnosti, mesta i vremena radnje, situacije, raspoloženja i psihološkog stanja likova. Na taj način dobijena je istinitija, životnija scena.

6.2. Scenografija, svetlo i rekvizita

U predstavi imamo dva prostora: mesto žurke na početku predstave i njihovu kuću. Iz perspektive žrtve: prostor slobode i prostor ne-slobode.

Analiziraću bitne svetlosne promene u sceni, kao i rekvizitu. Svetlosne promene u većini scena su znak promene prostora.

Scenografija je svedena na funkciju korišćenja. Boja scenografije je crno-bela. Sve na sceni je u tim bojama i sivoj, osim kofera, koji je crven. Na sceni su uvek dve bele stolice. Odgovaraju za prostor terase, ali i kuće. One su simbol za par. U sceni XI, pripremajući

proslavu rođendana, Marijana donosi sto koji je isti kao stolice. Sto predstavlja okupljanje, porodicu. Ona pokušava da ga ukrasi. Sto i stolice ostaju do kraja predstave.

Scena I je terasa kuće u kojoj je žurka. Na sceni su dve stolice i piksla za cigarete. Svetlo koje označava žurku je iza zavese, samo se nazire. Svetlo terase je prigušeno plavo i belo.

Scena II, III, IV je deo njihove kuće koji pripada dnevnom boravku, svetlo nije jako. U Sceni V osvetljen je prostor spavaće sobe. S leve strane vidimo deo scenografije koja podseća na kovčeg, veliki kovčeg. U predstavi je taj deo i krevet i plakar za garderobu. Garderoba je samo njena, crno-bele boje. Taj kovčeg je prekriven satenskim čaršafom na kome je mnogo jastuka različitih veličina. Čaršaf je crn, a jastuci crno-beli. Jastuci su udobnost, želja za udobnošću, opuštenost. Marijana se samo jednom nasloni na jastuke, i to dok gleda svoj omiljeni film *Jesen u Njujorku*. Pored kreveta je crveni kofer. Scenografijom sam htela da predstavim univerzalnost teme putem relativizacije vremena i prostora koja se dobija odsustvom forme i boja.

Veo je predmet koji se pojavi u IV sceni i koristi se do kraja. Veo je znak koji predstavlja venčanje, ali označava i nešto skriveno: *pod velom tajni*. Znak je i da je ona počela da sakriva lice jer je sva u modricama i ožiljcima.

U sceni XI duvanje balona je znak, pokušaj da se stvar ispravi. Balon ne pukne, već se izduva. On leti po prostoru s karakterističnim zvukom. To je znak da je nemoguće više održavati nešto što se *izduvalo*.

Crveni kofer se koristi u tri scene. U sve tri scene Marijana u njega pakuje stvari, a na kraju ode bez njega. Kofer kao odluka da ode. Kao putovanje.

Scena VIII, scena sna, rešena je kroz prigušeno plavo svetlo. U poslednjoj sceni, sceni XIV, svetlo je samo oko Marijane, sve ostalo je mračno. To je znak njenog gašenja.

U sceni XI Aleksandar fizički zlostavlja Marijanu na spratu kuće. Ona trči stepenicama, bežeći od njega. Glumci koriste prostor gledališta i time označuju ambijent kao deo kuće i publiku kao komšije. U smislu scenografije, koriste se stepenice pozorišta koje su stepenice kuće. One su metalne, crne boje. "U postmodernom teatru nastaju dve uporedne tendencije u odnosu na pristup prostoru: upotreba ambijentalnog rešenja kao fenomenološkog i strukturalnog poretka generisanja (izvođenja) predstave (upotreba više različitih scena

istovremeno) i redukcija događaja na situaciju (događaj postaje odsutni označitelj) u ambijentima koji više ne pripadaju samo umetnosti teatra.”¹⁵¹ U ovom smislu deo pozorišta ambijentalno pripada predstavi. Gledaoci u parteru su u ulozi saučesnika. Prostor je značenjski i fizički prostor događaja zbog tog scenografskog elementa.

Scenografkinja predstave je Nevena Lazarević.

6.3. Kostim

Kostim je kao i scenografija, bele, sive i crne boje. Jedino je marama komšinice crvene boje.

U prvoj sceni, koja je maskenbal, Marijana ima crne helanke, haljinu, cipele na visoku štiklu i crvenu periku, koju tokom predstave skida. Aleksandar ima crnu košulju, pantalone i cipele i prebačen beli mantil koji koriste medicinski radnici. Do kraja predstave on je u tom kostimu, osim mantila. Marijana u sceni II ima sivu tuniku koja pada preko ramena, crne helanke i bosa je. U sceni III ona je isto obučena kao u prethodnoj, samo što ima cipele na malu štiklu. U sceni IV je isto obučena, ali ima i kućni mantil, koji je belo-sive boje.

Policajac u scenu III ima naznaku kostima: gornji deo uniforme i kapu.

Majka u sceni VIII ima sivu haljinu i crne cipele na malu štiklu. Kosa joj je puštena.

U sceni X, Marijana oblači kućnu haljinu koju joj Aleksandar skine. U sceni XI, priprema proslave rođendana, Marijana nosi štikle.

U sceni XI svekrva je obučena u sive pantalone i sako, a ispod ima crnu majicu. Nosi crne štikle, kao i majka. Kosa joj je vezana u punđu.

Komšinica se pojavljuje kao kroz špijunku. Samo joj se glava vidi. Ima maramu oko vrata, rep i naočare na glavi.

Kostimografkinja predstave je Sonja Kotorčević.

¹⁵¹ Šuvaković Miško, *Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001, str. 54

6.4. Muzika

U predstavi koristim autorsku muziku koju je komponovao džez muzičar Ivan Aleksijević, zaposlen u *Big bendu* RTS-a. Sve kompozicije u predstavi sviraju Ivan Aleksijević (klavir) i Branislav Gluvakov (gitara). Kompozicija na početku i kraju predstave je muzika za žurke sa umiksovanom rečenicom koju žena iz offa izgovara: “Ne znam da li bi me ubio, ali ubio bi život u meni”. Muzika je na početku vesela, ali kasnije kao da nešto *sluti*. Od scene kada Marijana verbalno napada decu, viče i psuje do scene kada smiruje decu da ne lupaju u zid i govori im da je sve u redu i da oni to samo sanjaju, muzička podloga scene izaziva napetost i strah.

U predstavi, u sceni X, koristim i pesmu *She* Šarla Aznavura. Pesma govori da je Ona smisao njegovog života. U kontekstu predstave pesma označava njegovu patološku vezanost za nju. Ona mu potvrđuje identitet i daje vrednost. Bez nje, on ne postoji.

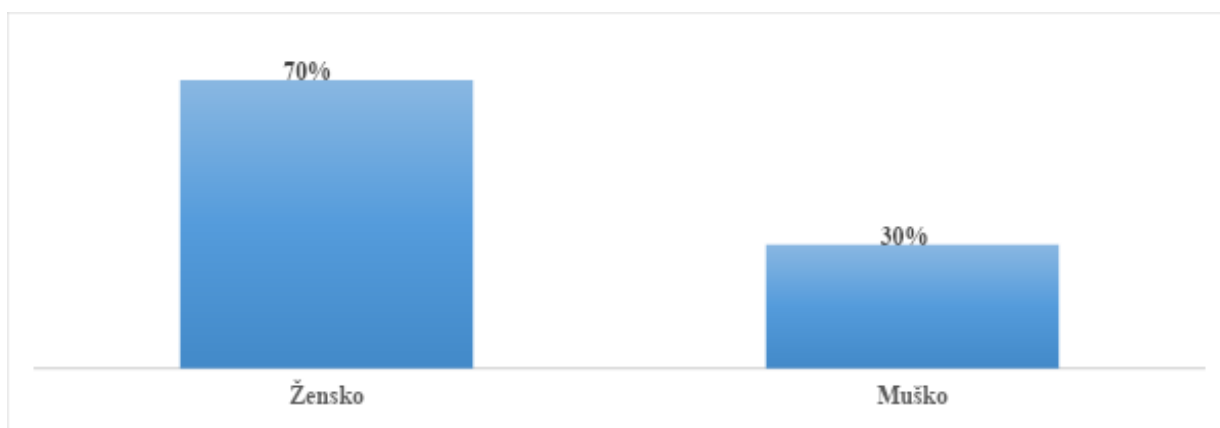
7. ISTRAŽIVANJE I ANALIZA GLUME IZ PERSPEKTIVE PUBLIKE

7.1. Analiza i evaluacija rezultata anketiranja publike

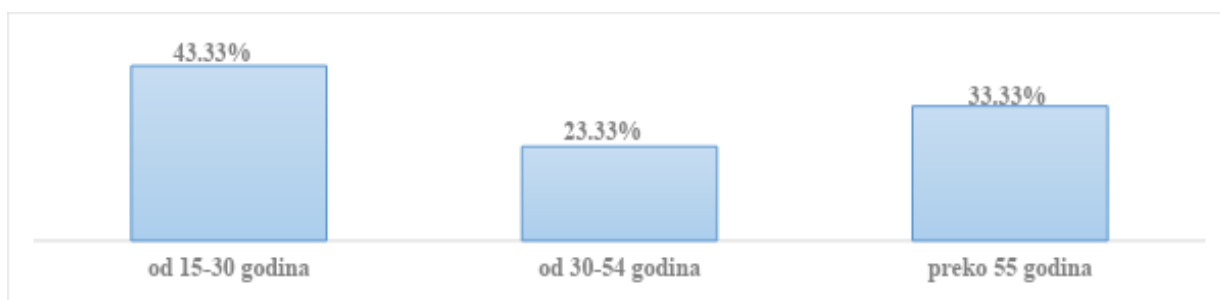
Anketa je sprovedena metodom deskripcije, što podrazumeva kvantitativnu i kvalitativnu analizu. Pitanja su koncipirana jednostavno, razumljiva svakom ljubitelju pozorišta. Referentnost dobijenih zaključaka podrazumevalo je ispitanike koji su različite dobi, obrazovanja i mesta gde žive. Istraživanje je sprovedeno nakon odgledane predstave u Beogradu i Čačku, kojima je prisustvovalo ukupno 260 ljudi, od kojih je 130 anketirano. Na svakoj drugoj stolici stajao je upitnik. Ispitanici su bili obavešteni da je anketa anonimna i da će se koristiti u svrhu istraživačkog rada na doktorskim studijama na FDU. Sve ankete su popunjene, te se može zaključiti da je realizacija uzorka 100%. Ukupno je publici postavljeno četiri pitanja, od kojih je jedno pitanje bilo zatvorenog tipa a sva ostala otvorenog tipa. Pored toga data je mogućnost ispitaniku da odgovori van postavljenih pitanja. Pored četiri pitanja koje su se odnosila na predstavu, odnos prema nasilju i afinitete pozorišnog izraza, ispitanicima su postavljena i osnovna demografska pitanja: pol, godine života, nivo obrazovanja i mesto stanovanja. U analizi su ispitanici koji imaju od 15 do 30 godina opredeljeni u prvu kategoriju, oni od 30 do 54 godine života u drugu kategoriju (srednja generacija), a ispitanici koji imaju 55 i više godina su svrstani u treću kategoriju (najstarija generacija). Nivo obrazovanja je, takođe, podeljen u tri kategorije. Ispitanici sa nepotpunom osnovnom školom i oni sa završenom osnovnom školom pripadaju prvoj kategoriji, oni sa završenom srednjom školom drugoj kategoriji, dok su ispitanici sa završenom višom i visokom školom, kao i magistraturom i doktoratom svrstani u treću kategoriju.

Prvo pitanje odnosilo se na tri scene koje predstavljaju korišćenje metode Stanislavskog, Grotovskog i Brehta. Zanimalo me je koja od navedenih scena je ostavila najjači utisak. Iz razloga relevantnosti podatka ispitaniku je ostavljena i četvrta mogućnost da odgovori, smatrajući da ni jedna od ponuđenih nije ostavila utisak, već scena koja nije navedena a koja svakako pripada jednom od navedenih metoda glumačke igre. Drugo pitanje odnosilo se na ispitanika i njegovu aktivnost u vezi s nasiljem kojem prisustvuje. Pitanje se odnosilo na to da li će preduzeti neku konkretnu akciju i, ako da, koja je to aktivnost. U trećem pitanju ispitanik je trebalo da odgovori da li više voli da gleda drame ili komedije. Četvrto pitanje se odnosilo na utisak koji predstava ima na ispitanika ako gleda predstavu nastalu na osnovu stvarnih ispovesti ili na osnovu nekog književnog dela. Uzorak dobijenih rezultata je slučajna.

Prema socio-demografskim karakteristikama ispitano je više žena, koje čine 70% uzorka (Grafikon 1). Pored toga, najveći procenat ispitanika pripada najmlađoj generaciji (43,33%), a zatim sledi publika koja ima 55 i više godina života (Grafikon 2). Pozorišna predstava izvođena je u Čačku i Beogradu, zbog čega je i očekivano da najveći broj ispitanika živi u ova dva grada (u Beogradu više od polovine ispitanika). Međutim, pokazalo se da je manji procenat (10%, odnosno 13 ispitanika) kao mesto stanovanja naveo Lazarevac (Grafikon 3). Kada je reč o nivou obrazovanja, nijedan ispitanik nije završio samo osnovnu školu, dok je najveći procenat ispitanika visokoobrazovan, 46,67% (Grafikon 4). Podatak da pozorišnu predstavu nisu gledali građani sa (ne)potpunim osnovnim obrazovanjem ne iznenađuje, jer su istraživanja Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka pokazala da 78,4% građana Srbije sa (ne)potpunim osnovnim obrazovanjem u toku godine nijednom ne poseti neku pozorišnu predstavu, za razliku od trećine (33,6%) građana sa završenim visokim obrazovanjem.¹⁵²

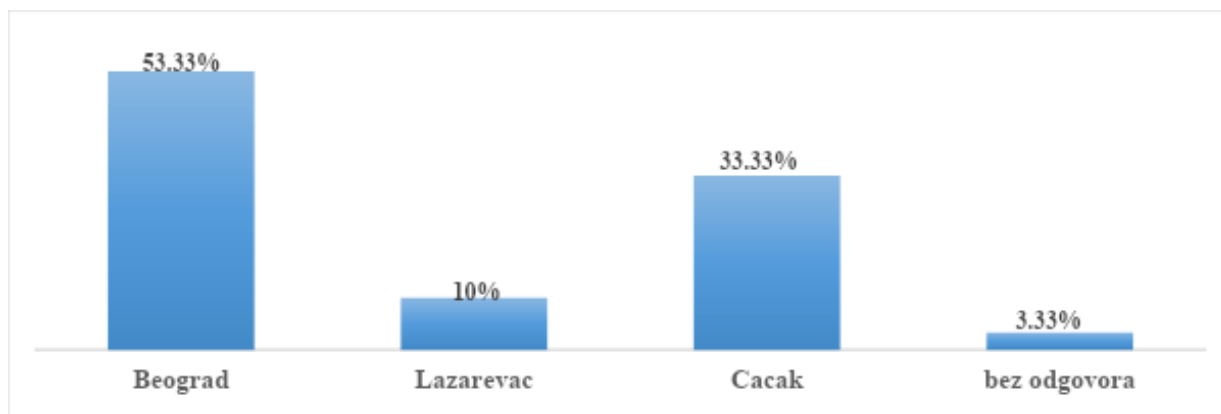


Grafikon 1: Ispitanici prema polu

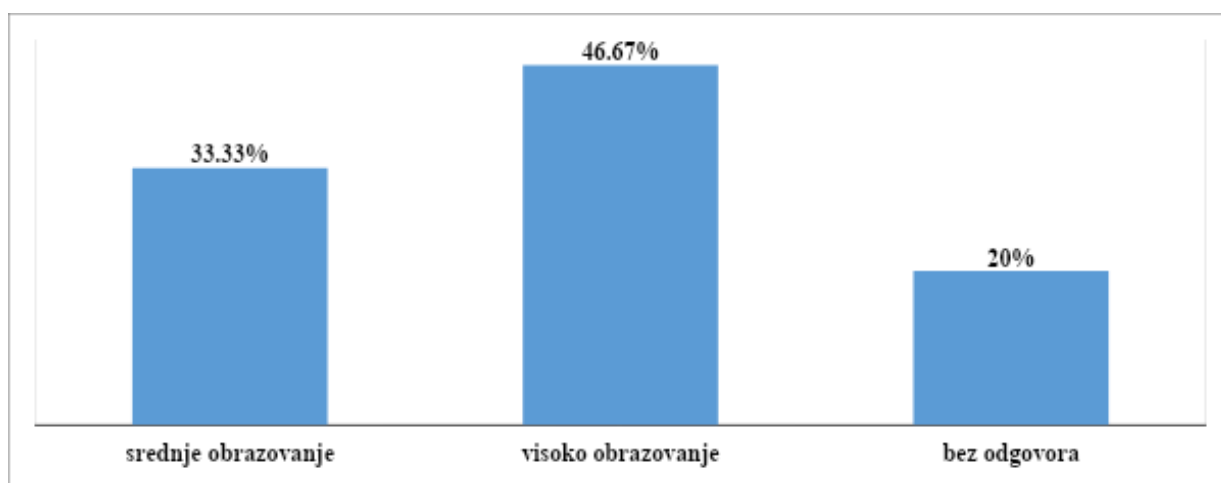


Grafikon 2: Ispitanici prema godinama

¹⁵² Opačić Bogdana i Subašić Bojana, *Kulturne potrebe i navike građana Srbije*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2016. str. 58



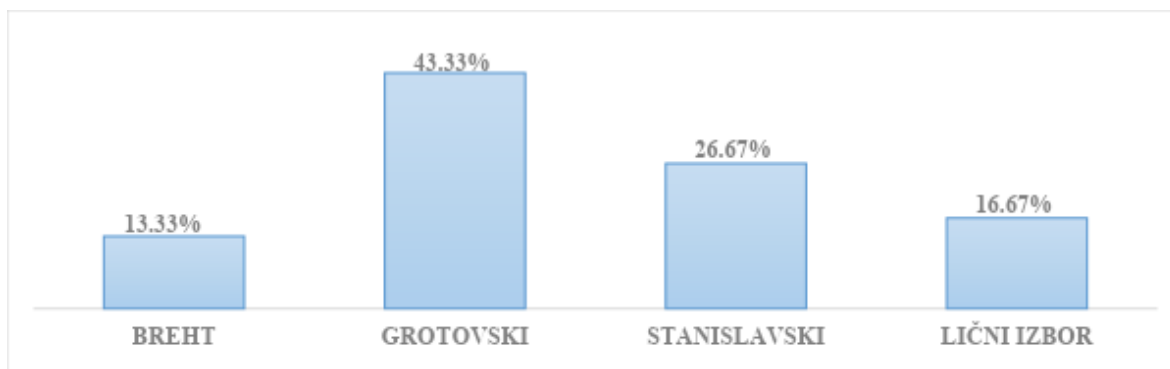
Grafikon 3: Ispitanici prema prebivalištu



Grafikon 4: Ispitanici prema nivou obrazovanja

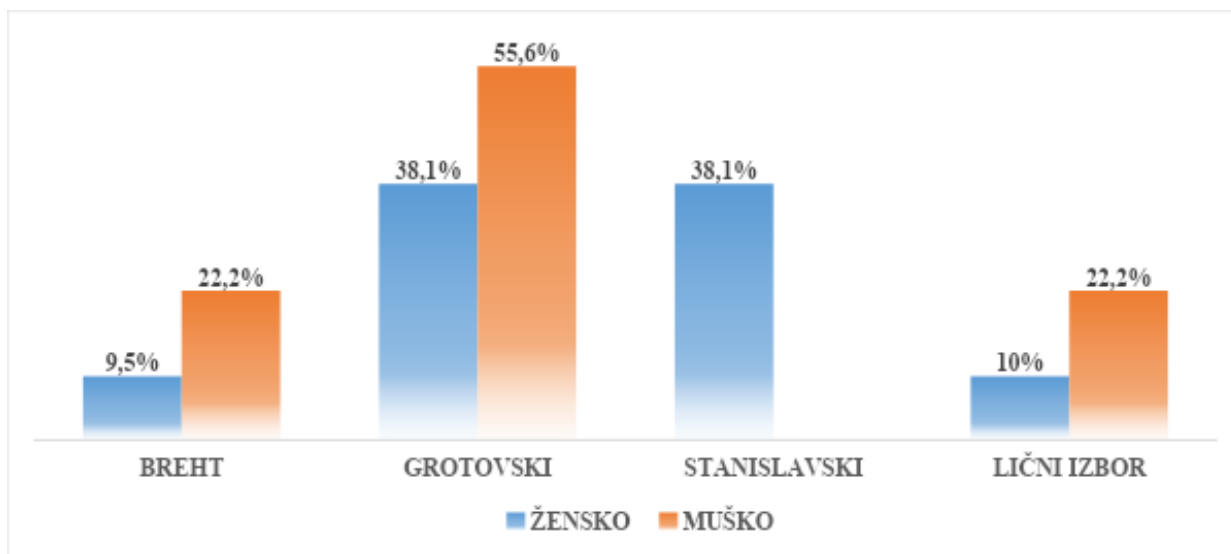
Analiza

Sagledavajući sve odgovore primećuje se da je na ispitanike najjači utisak ostavila scena II, odnosno scena koja je rađena po metodi Grotovskog (43,33%), a zatim sledi scena III, odnosno scena koja je rađena po metodi Stanislavskog (26,67%). Na publiku je najmanji utisak ostavila scena pod brojem I. odnosno scena koja je rađena po metodi Brehta, čak manje nego neki drugi izbor koji su lično doživeli (Grafikon 5).



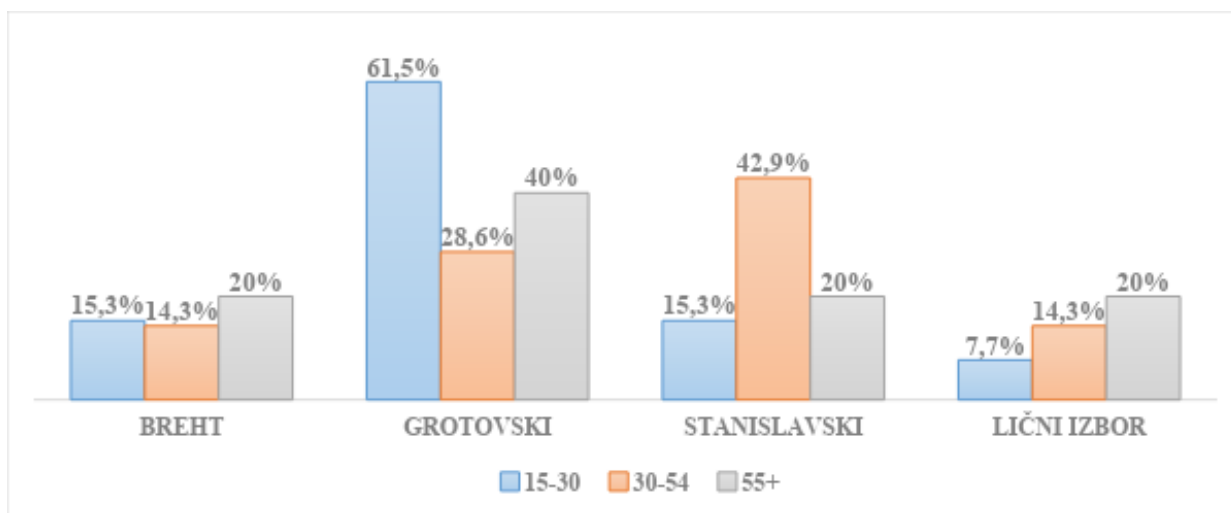
Grafikon 5: Izbor metode, svi ispitanici

Ipak, upoređujući metode sa socio-demografskim karakteristikama ispitanika, primećuju se razlike. Ukoliko se podaci upoređuju s polom ispitanika, primećuje se da je na žene u podjednakoj meri utisak ostavila scena broj II, odnosno scena rađena po metodi Grotovskog (38,1%), kao i scena III, po metodi Stanislavskog. S druge strane, muškarci su u najvećem procentu istakli utisak scene pod brojem II, odnosno scenu rađenu po metodi Grotovskog (55,6%), dok nijedan ispitanik muškog pola nije naveo scenu rađenu po metodi Stanislavskog (Grafikon 6).



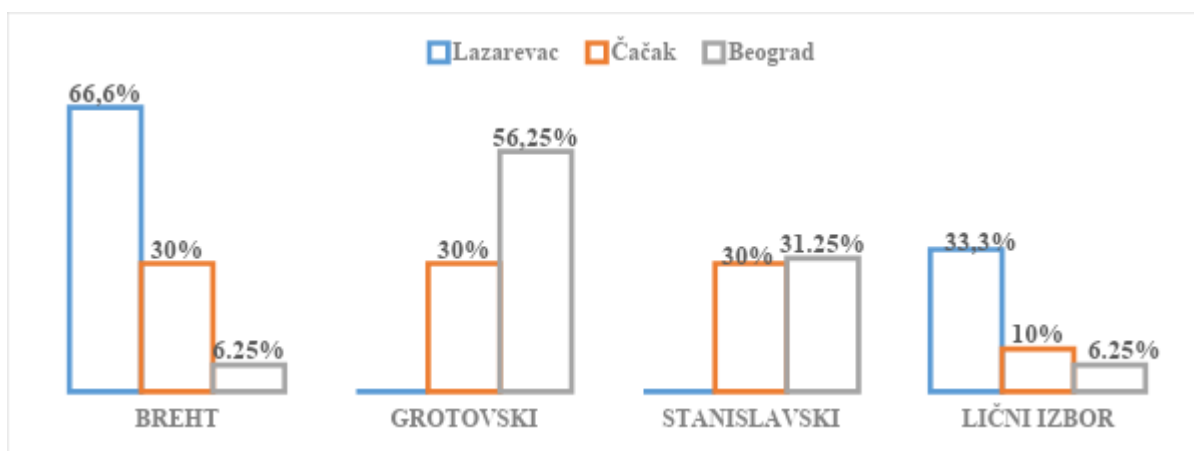
Grafikon 6: Izbor metode prema polu ispitanika

Razlike u izboru metode uočljive su i prilikom sagledavanja godina života ispitanika. Naime, najmlađi ispitanici su u najvećoj meri izdvojili scenu rađenu po metodi Grotovskog (61,5%), dok su im u podjednakom procentu izbori bile scene rađene po metodi Brehta i Stanislavskog. Sličan stav imaju i najstariji ispitanici, dok ispitanici koji pripadaju srednjoj generaciji na prvom mestu izdvajaju scenu rađenu po metodi Stanislavskog (42,9%), a zatim scenu rađenu po metodi Grotovskog, i na poslednjem mestu scenu rađenu po Brehtovoj metodi (Grafikon 7).



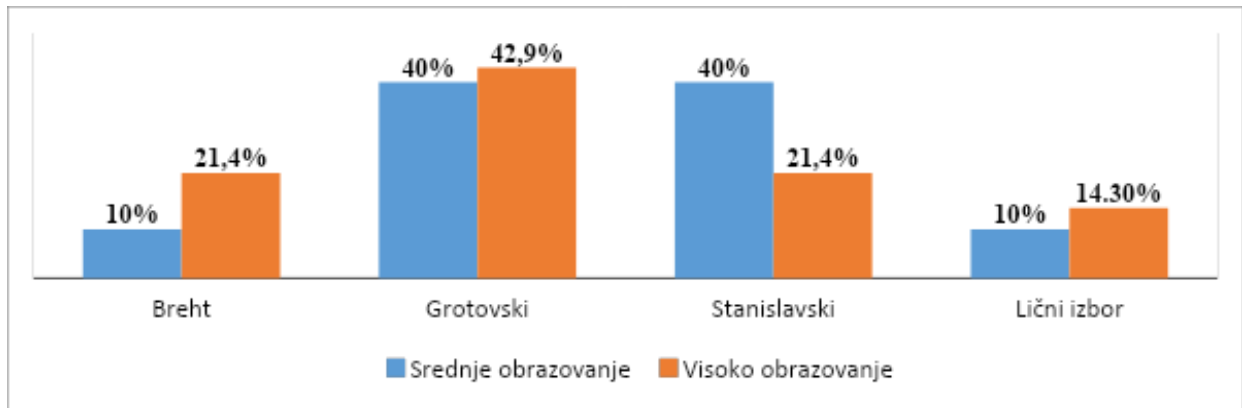
Grafikon 7: Izbor metode prema godinama ispitanika

Kada je reč o mestu stanovanja ispitanika, primećuju se razlike, jer stanovnici Beograda u najvećoj meri ističu scenu rađenu po metodi Grotovskog, a zatim Stanislavskog, dok stanovnici Čačaka u podjednako meri izdvajaju scene rađene po metodi i Grotovskog i Stanislavskog, koje nijednom nisu istakli stanovnici Lazarevca (Grafikon 8).



Grafikon 8: Izbor metode prema mestu stanovanja ispitanika

U pogledu obrazovanja ispitanika se takođe primećuju izvesne razlike. Naime, srednjeobrazovani ispitanici u podjednako meri biraju scene rađene po metodi Grotovskog i Stanislavskog (po 40%), dok visokoobrazovani na prvom mestu izdvajaju scenu rađenu po metodi Grotovskog (42,9%), a zatim podjednako scene rađene po metodi Brehta i Stanislavskog (Grafikon 9).



Grafikon 9: Izbor metode prema obrazovanju ispitanika

Sagledavajući sve socio-demografske karakteristike, može se napraviti profil ličnosti prema izboru metoda.

Scena rađena po metodi B. Brehta je prvi izbor visokoobrazovanim muškarcima koji imaju 55 i više godina života.

Scena rađena po metodi J.Ž. Grotovskog je prvi izbor mlađim osobama, bez obzira na pol i nivo obrazovanja.

Scena rađena po metodi K.S. Stanislavskog je prvi izbor ženama srednjih godina koje imaju završenu srednju školu.

8. SOCIOLOŠKI I PSIHOLOŠKI ASPEKT PREDSTAVE

Potreba za dokumentarnim pozorištem je poslednjih godina sve veća. To se može tumačiti kao potreba savremenog čoveka za nekim novim vidom izražavanja koji nije samo u brisanju granica između stvarnosti i pozorišta već i u potrebi za egzistencijalnim aktivizmom. Milena Dragičević-Šešić u poglavlju *Slika sveta koju treba menjati* kaže da je “Žorž Gurvič još daleke 1955. godine ukazao na mogućnost korišćenja pozorišta kao prosedea sociološkog istraživanja, a pre svega kao tehnike socioloških eksperimentisanja.”¹⁵³ Uočena je sve veća potreba umetnika, ali i gledalaca, za novim oblikom pozorišta koji utiče i najjače podstiče na akciju. U tom smislu uticaj dokumentarnog pozorišta može se proučavati i kroz sociološki okvir jednog društva.

Moj rad podrazumevao je istraživanje i društvenog problema kroz pozorišni eksperiment. U prvoj fazi rada, nakon obavljenih intervjuja sa ženama, otvorila se nova mogućnost za analizom problema, i to kroz kontekst društva i sistema, a ne samo kroz analizu odnosa žrtve i nasilnika. Iz razgovora sa ženama primećena je matrica ponašanja predstavnika sistema zaštite (policajac, doktor, socijalni radnik), čiji pokušaj rešavanja problema zlostavljenih žena pre svega zavisi od ličnosti predstavnika sistema, a ne od tačno utvrđenog načina pružanja pomoći i efikasnosti pomoći. Otuda u predstavi imamo policajca koji zlostavljenu ženu savetuje da joj je bolje da ostane i s takvim partnerom nego da bude sama. U toj sceni prikazuje se čitav niz apsurdnih situacija s kojima se žrtve susreću.

Marijana prijavljuje policajcu nasilje nad njom, na šta on traži da tačno pokaže gde je dobijala udarce, što ona i čini. Pokazujući na svoj nos, Marijana kaže da je iskrivljen od udaraca, a policajac konstatuje da zakon ne prepoznaje iskrivljenje, već naprsnuće i time nedvosmisleno govori da je nemoćan u pružanju pomoći. U samom sistemu zaštite postoje ograničenja u pružanju pomoći, što dovodi do ovakvih situacija gde se pokazuje nemogućnost da se žrtva zaštiti i tada se otvara prostor u kojem je dominantan i presudan uticaj socijalno-kulturoloških obrazaca društva, čiji je predstavnik u ovom slučaju policajac. On, zbog sopstvene nemoći, progovara dominantnim jezikom društva u kojem živi. Prebacuje odgovornost na žrtvu pitajući je na šta je mislila kada je došla u situaciju da je trudna, da nema posao i da nema kuda da ode. Dakle, žrtva je kriva, a ponašanje nasilnika pravda ljubomornim ispadima zbog velike ljubavi prema njoj.

¹⁵³ Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004, str. 96

U svim društvima u kojima nasilje ne nailazi na osudu i odgovornost, točak nasilja je beskonačan i nezaustavljiv. Svi postaju žrtve, a onda, kako je u predstavi i prikazano, i nasilnici. Marijana u jednom trenutku i sama postaje nasilnik, i to prema slabijima od sebe – svojoj deci. Od potpune nemoći jer je zlostavljena godinama, bez ikakve podrške, nailazeći čak i na osudu dece, od žrtve postaje nasilnik. Ona počinje da više na decu, preti i psuje. Iz te scene se vidi jedan od mogućih motiva iz čega nastaje nasilje. Takođe, naslućuje se mogućnost da će i deca koja su rasla u takvom okruženju, nastaviti po istom modelu ponašanja.

U fokusu predstave je žrtva i njeno tumačenje odnosa, situacija i realnih događaja kroz analizu motiva i cilja lika. U analizi likova i postupaka koji čine lik Marijane žrtvom, bilo je važno odrediti lik Aleksandra kao partnera/nasilnika. U dramaturgiji komada njegov lik je morao da ima objašnjen motiv za takav oblik ponašanja. Iako nemam obrazovanje iz oblasti psihologije, pa samim tim ne mogu tumačiti ili davati dijagnoze, izvesno je i prepoznatljiv lik nasilnika kao osobe s graničnim poremećajem ličnosti. Likovi s takvim poremećajem su često vrlo društveni i komunikativni, ali bez empatije za druge. Vrlo su manipulativni i inteligentni, a u ovom slučaju i obrazovani.

Profesorka psihologije na FDU Tijana Mandić smatra da je veliko interesovanje savremenika za kategoriju graničnih poremećaja koji se često ne mogu lako dijagnostifikovati u klasičnoj dramskoj književnosti. “Ili, pak, u temelju svih poremećaja ličnosti leži granični, koji nudi nove prostore značenja i izraza, a svakako eksploataciju aktuelne društvene patologije”¹⁵⁴

U razgovoru sa ženama, žrtvama nasilja, očigledan je uticaj odrastanja, vaspitanja, sredine u kojoj žive, tradicije, vere i finansijske nezavisnosti. Sve to je presudno u uočavanju problema i načinu rešavanju istih. Na osnovu istraživanja zapazila sam da je viši stepen prikrivanja zlostavljanja u situiranim zajednicama. Nasilnik se često izvinjava uz skupe poklone, a žrtva često trpi nasilje iz egzistencijalnih razloga. U ovom kontekstu ne mislim da je žrtva proračunata i okrenuta prvenstveno materijalnim vrednostima, već je izložena manipulativnim načinima komunikacije, nesvesna svojih vrednosti i u strahu za svoju egzistenciju, kao i egzistenciju svoje dece.

¹⁵⁴ Mandić Tijana i Ristić Irena, *Uloge na granici*, Zbornik radova, FDU, časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, Univerzitet umetnosti, 2016, str. 92

Kod graničnih poremećaja ličnosti, tolerancija je svedena na minimum, kao kod Aleksandra. Osobe sa graničnim poremećajem ličnosti napuštanje od nekoga doživljavaju tragično. Aleksandar radi sve kako bi zadržao Marijanu, te se tako mogu objasniti njegovi postupci, od pretnji, fizičkih napada do prosidbe. Ona mu daje vrednost, potvrđuje njegov identitet jer on ne može sam.

“Osobe sa graničnim poremećajem iskazuju neadekvatan, intenzivan bes, najčešće kada osobu koja brine o njima ili osobu sa kojom su u ljubavnom odnosu počinju da vide kao nekoga ko ih zanemaruje, uskraćuje im pažnju, ne brine ili ih napušta. Takvi ispadi besa su često praćenim osećajem stida i krivice, i doprinose njihovom osećaju da su zli. Mogu da pokazuju plahovitost, oštar sarkazam, kontinuiranu ogorčenost, verbalne ispade ili sklonost ka fizičkim obračunima.”¹⁵⁵ U scenama između Marijane i Aleksandra prikazan je čitav spektar takvih stanja i radnji. Aleksandar je iskren u pokajanju, ali i u sarkazmu i fizičkim napadima na Marijanu. On je svestan onoga što čini, svaka njegova radnja koja dolazi od pokajanja gradira u odnosu na stepen agresije. Od izvinjenja, plakanja i napuštanja Marijane do venčanja s njom.

Ako svako vreme nosi svoj karakterističan psihološki poremećaj koji se ispoljava, onda je ovo vreme kulture narcizma. “...porast učestalosti narcističkog poremećaja ličnosti tokom poslednjih decenija XX veka javio se odjek kulture narcizma...”¹⁵⁶ Može se reći da Aleksandar pokazuje i odlike narcističkog poremećaja ličnosti jer je usredsređen samo na sebe i svoje potrebe zanemarujući Marijanu i decu. On nije nasilan prema deci, ali nasilje nad Marijanom ispoljava pred njima. To nije incidentni slučaj, već je to njegov način života. Kada ga ona upozori da se smiri jer deca gledaju, on se pravda da je i on gledao nasilje kao dete i da mu ništa zbog toga ne fali.

Neosporno je da predstave s ovom tematikom suočavaju publiku sa stvarnošću u kojoj žive a često i ohrabruju za konkretnom akcijom. Ova tema je u našem društvu postala vidljiva kada je uočen veliki stepen smrtnosti kod žena žrtava nasilja i kada su one počela javno da

¹⁵⁵ Mandić Tijana i Ristić Irena, *Uloge na granici*, Zbornik radova, Fakultet dramskih umetnosti, časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, 2016, str. 98

¹⁵⁶ Mandić Tijana i Ristić Irena, *Uloge na granici*, Zbornik radova, Fakultet dramskih umetnosti, časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, 2016, str. 103

govore o tome. Predstave sa ovom tematikom su za nekoga jedina podrška, suočavanje i prihvatanje problema. Uloga pozorišta je u tom smislu društveno angažovana i odgovorna.

“Pozorište potlačenog zato nije samo simbol borbe za ljudska prava ili prava na kulturni identitet, već borba za ljudska prava, za prava svakog čoveka na slobodi, stvaralački život, bez obzira na klasu kojoj pripada (jer u okviru povlašćenih klasa ima isuviše mnogo potlačenih – unutar porodice, škole, itd).“¹⁵⁷

Statistika:

Svaka treća žena u Srbiji je žrtva fizičkog nasilja u porodici. Svaka druga žena u Srbiji je žrtva psihičkog nasilja, a svaka četvrta je bar jednom u životu bila izložena fizičkom nasilju u porodici. Svakog trećeg dana u crnim hronikama dnevnih novina u Srbiji izveštava se o delu koje je posledica nasilja u porodici. Policiji se u Srbiji prijavljuje samo 16,5 odsto slučajeva nasilja u porodici. U 25 odsto ispitanih slučajeva nasilje se ponavljalo više od pet puta. U 18 odsto slučajeva, osim žene, zlostavljani su i drugi članovi porodice. Čak 7,4 odsto nasilnika koristi oružje ili oruđe kojim može da zada teške telesne povrede. U 74,8 odsto slučajeva nasilja nad ženama nasilnik je njen sadašnji ili bivši muž, a u ostalim slučajevima to su očevi, majke, deca... U 37,2 odsto slučajeva nasilnik je pod dejstvom alkohola. Od svih prijavljenih nasilničkih krivičnih dela u Evropi 25 odsto odnosi se na zlostavljanje supruge ili partnerki.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Milena Dragičević-Šešić u poglavlju *Slika sveta koju treba menjati*, Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, str. 102

¹⁵⁸ (Podaci preuzeti iz istraživanja Viktimološkog društva Srbije iz: V. Nikolić-Ristanović i M. Dokmanović – Međunarodni standardi o nasilju u porodici i njihova primena na Zapadnom Balkanu, 2006. i V. Vlašković: *Nasilje u porodici*, 2008, Izveštaja međunarodnog društva za praćenje zanemarivanja i zlostavljanja dece, izveštaja Dečjeg fonda UN, Nacrta nacionalne strategije za prevenciju i zaštitu dece od nasilja, Gerontološkog društva Srbije) © 2013 Autonomni ženski centar. <https://nasceni.rs/program/trpele-188>

9. ZAKLJUČAK

Prva predstava koja je za tekstualnu osnovu imala dokumentarni materijal nastala je još 1925. godine. Po sadržaju i strukturi, može se reći da je to nova pozorišna forma, uvek aktuelna i savremena u trenutku prikazivanja. Teme koje obrađuje dokumentarno pozorište tiču se svih nas, možda ne direktno, ali svakako se baziraju na problemima današnjeg čoveka. Prikazuje se nemoć pojedinca nad sistemom kroz društveno-politički kontekst, te se takav pojedinac može predstaviti kao žrtva. Publika je učesnik događaja pre svega kroz prepoznavanje sudbina ljudi kroz socijalnu dimenziju žrtve. U svom radu prikazan je metod po kojem je definisan takav lik – lik žrtve.

Po složenosti same strukture u procesu nastanka dokumentarne predstave ona se može smatrati skupom različitih umetničkih disciplina koje objedinjuje. Dosadašnje iskustvo pokazuje da je reditelj predstave, nastale od dokumentarnog materijala, uključen u proces od početka do kraja, odnosno od ideje, vođenja intervjua, adaptacije teksta do režije. To je jedna od specifičnosti u radu na dokumentarnoj predstavi. Možda je to jedan od razloga zašto je kod nas dokumentarno pozorište zaživelo tek u prvoj deceniji 21. veka. Ne može se reći da nije bilo tema koje su dovoljno izazovne za nastanak takvog pozorišta i ranije. Pre se može reći da nijedan autor do reditelja Borisa Liješevića nije pokazao uspešan sistem nastanka predstave kroz istraživački, dramaturški i rediteljski rad.

Dokumentarno pozorište treba posmatrati kao novi, žanr a nikako kao pretnju konvencionalnom pozorištu. Prednost je pretpostavka da publika radije bira istinite, savremene priče jer se s likovima iz predstave lakše identifikuje. Iz te vizure posmatrano, dokumentarno pozorište ima i moć promene stvarnosti kod gledalaca, ako ne na svesnom nivou, onda svakako na podsvesnom. Treba istaći i činjenicu da takve predstave zbog svoje tematike koja predstavlja pojedinca kao žrtvu nepravde nisu omiljene kod publike koja dolazi u pozorište da se zabavi.

Ovaj žanr ne traži direktan aktivizam od gledalaca, ali suočava publiku sa samim sobom a samim tim publika je prozvana na aktivnije učešće. Dokumentarno pozorište daje ulogu gledaocu a na njemu je odgovornost da li će imati aktivnu ili pasivnu ulogu nakon odgledane predstave.

Istraživala sam funkciju i mesto glumačkih metoda (Stanislavski, Breht, Grotovski),

od dokumentarnog materijala do adaptacije teksta za scenu. Metode koje sam koristila u glumačkoj igri sprovedene su pojedinačno ili u kombinaciji. Zavisno od funkcije scene biran je metod po kojem se radi. U radu sa glumcima bila sam svedok mučnih procesa kroz koje smo prolazili. Naravno da je svaki lik koji pripada graničnom slučaju teško razumeti i opravdati, ali u ovom procesu bilo je teško slušati audio-zapise ispovesti žena koje do detalja opisuju mučenja koja su doživela od svojih partnera. Opavdanje i motiv za agresiju prema žrtvi ili trpljenju nasilja definisano je kroz odrednice koje su ukazivale da se nasilje iz primarne porodice prenosi kao model u novonastalu.

Ne može se reći da je građenje lika žrtve teže kroz stvarni ili imaginarni lik, kao i da je veća verodostojnost pokazatelj značajnijeg umetničkog dela, ali smatram da je zapitanost glumca nad delom neuporediva. Ista pitanja koje postavljaju glumci u radu postavlja i publika dok gleda. Kako je ovo moguće da se ovo dešava? Zašto niko ne reaguje na ovo nasilje? I konačno, šta bih ja da to vidim ili čujem, kako bih reagovala?

Kroz svoje istraživanje teme, rada na intervjuima, a onda i radu na predstavi sa glumcima i reakcijama publike, uočila sam visoki stepen empatije svakog u navedenom sistemu. Prema tako bolnoj istini čovek ne može da bude ravnodušan, bilo da je na sceni ili u publici. Svi učesnici u predstavi, i glumci i tehnički sektor, svedoci smo uticaja koju predstava ima na gledaoce. Za vreme igranja predstave, dešavalo se da neko napusti pre završetka sa obrazloženjem da ne može da gleda tu količinu nasilja, ali i da naglas komentariše napade na žrtvu, braneći je.

Zaključak analize koju sam sprovedla s publikom ukazuje na koji način utiče određena glumačka metoda. Ovo istraživanje može poslužiti i kao analiza uticaja na publiku u odnosu na socio-demografske karakteristike publike .

Smatram da je prikazan proces rada, koji je trajao tri godine, sistematizovao sve ono što podrazumeva dokumentarno pozorište. Metodološki je predstavljena geneza nastanka predstave *O(p)stanak*, koja se može primeniti u radu na drugim predstavama koje nastaju od dokumentarnog materijala. U praktičnom i teorijskom smislu rad sistematizuje mogući način tumačenja lika žrtve bez obzira na temu predstave, kao i ulogu publike. Ovaj rad se može primeniti i kao model za nastanak dokumentarnog predstave, moguću postavku lika žrtve i kreiranju uticaja koja određena metoda ima na publiku. Rad sublimira sve tri oblasti.

U našoj zemlji, kao i u regionu, dokumentarno pozorište kao žanr nije rasprostranjen

jer podrazumeva složeniji pristup predstavi, duži proces rada i uključivanje različitih umetničkih disciplina. S druge strane, tehnički i produkciono proces nije zahtevan i ima veliki medijski potencijal. Smatram da je najveći izazov u radu odgovornosti prema ispitanicima u kreiranju umetničkog dela. Zbog svoje aktuelnosti i kritike postojećeg sistema takve predstave su izazov za pozorišta, veliki poligon za istraživanje umetnika i svakako važan činilac u smislu razloga bavljenja umetnošću. Na kraju istakla bih da ovaj rad potvrđuje sve ono u šta verujem da umetnik treba da čini – da ukaže na nepravdu i da da smisao životu.

10. LITERATURA

Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1966.

Aston E, Savona G, *Theatre as sign-system: A semiotics of text and performance*, Routledge, London and New York, 1991.

Boal Augusto, *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš, 2004.

Božić V, *Dramski lik u pozorištu danas*, Zbornik referatov z XII medzinarodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencije v cycle DNES A TU, Divadlo v obdobi hodnotovej krizy, Banska Bystrica, 2015.

Božić Vanda, doktorska disertacija *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2018.

Brecht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

Brecht Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Bruk Piter, O Grotovskom, Ježi Grotovski – *Ka siromašnom pozorištu*, EDICIJA TEATAR, *Jerzy Grotowski Towards a Poor Theatre by Odin Theatrets Forlag C*, Denmark, 1968.

Bruk Piter, *Prazan prostor*, Lapis, Beograd, 1995.

Carlson, Marvin: *Kazališne teorije II*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1997

De Marinis Marko, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije

De Marinis Marko, Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle, Priredio dr Ivan Medenica, *Postdramska perspektiva: XX vek i godine koje slede*, Zbornik radova FDU, Beograd, 2011.

Dimitrijević Branko i Liješević Boris, Čekaonica, *Nastajanje dokumentarnog verbatim teatra kod nas*, Kulturni centar Pančeva, glavni i odgovorni urednik Jasmina Večanski, 2010.

Dragičević-Šešić Milena u poglavlju *Slika sveta koju treba menjati*, Augusto Boal – *Pozorište potlačenog*, Prosveta, Niš

Freytag Gustav, *Die Technik des Dramas*, 1982

Gavella Branko, *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005

Glovacki Aleksandra, pozorišna kritika predstave *Trpele* - Radio Beograd, Program 202, 5. novembar 2013.

Gospić Županović Ana, *Naslijeđe Stanislavskog u radu Grotowskog*, Univerzitet Zadar, Hrvatska, 2016

Grotovski Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Edicija Teatar, Beograd, 1968.

Hammond Will & Steward Dan, *Verbatim Verbatim contemporary documentary theatre*, Oberon books London, 2008.

Ibersfeld An, *Čitanje pozorišta* (Prevod dela: Lire le theatre - Anne Ubersfeld 1978, Paris) Vuk Karadžić, Beograd 1982.

Ibersfeld An, *Škola za gledatelje*, IV Glumčev rad, 1981

Ilić Vlatko, *Uvod u novu teoriju pozorišta*, Nolit, Beograd, 2011

Jevtović Vladimir, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije

Jevtović Vladimir, *Uzbudljivo pozorište*, GEA, Beograd, 1997

Jovanović Raško V., *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.

Lehmann Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, TKH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, 2004.

Liješević Boris i Dimitrijević Branko, *Nastajanje dokumentarnog verbatim teatra kod nas*, Kulturni centar Pančeva, glavni i odgovorni urednik: Jasmina Večanski, 2010

Lyotard Jean-Francois, *Šta je postmoderna*, KIZ Art Press, Beograd, 1995.

Milićević Ognjenka, *Traganje Grotovskog*, Ježi Grotovski – *Ka siromašnom pozorištu*, EDICIJA TEATAR, Jerzy Grotowski Towards a Poor Theatre by Odin Theatrets Forlag C, Denmark, 1968.

Milićević Ognjenka, *Otvoreni Sistem*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1997.

<https://nasceni.rs/program/trpele-188>, februar 2020.

Nikolić-Ristanović V. i Dokmanović M. – *Međunarodni standardi o nasilju u porodici i njihova primena na Zapadnom Balkanu*, 2006. i V.Vlašćević: *Nasilje u porodici*, 2008, Izveštaja međunarodnog društva za praćenje zanemarivanja i zlostavljanja dece, izveštaja Dečjeg fonda UN, Nacrta nacionalne strategije za prevenciju i zaštitu dece od nasilja, Gerontološkog društva Srbije © 2013 Autonomni ženski centar

Opačić Bogdana i Subašić Bojana, *Kulturne potrebe i navike građana Srbije*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije, 2016.

Paget Derek: *New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times*, 2008.

Piscator Erwin, *Političko kazalište*, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1985

Ristić Maja, *Publika mjuzikla*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2014.

Ričards Tomas, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Clio, Beograd, 2007.

Romčević Nebojša, poglavlje *Dramatis Personae, konstelacija i konfiguracija likova*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997.

Jelena Kovačević, *Teatron*, tema broja Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto, 2009, Izdavač MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Skerlić Boban – reč reditelja, program predstave *Trpele*, Beogradsko dramsko pozorište, oktobar 2013.

Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Besede*, Utopija, Beograd, 2002.

Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955.

Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Rad glumca na sebi*, Omladinski kulturni centar, Zagreb 1989.

Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Sistem*, Partizanska knjiga, Beograd, 1982.

Stanislavski Konstantin Sergejevič, *Sistem teorija glume*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945.

Tasić A, *Kritička kultura sećanja - političnost dokumentarnog pozorišta u Srbiji 2010-2011*, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost 156/157 jesen/zima, 2011.

Tasić Ana, pozorišna kritika *Askeza igre i istina života*, *Politika*, 25.1.2010. godine

Mandić Tijana i Ristić Irena, *Uloge na granici*, Zbornik radova, FDU, časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, Univerzitet umetnosti, 2016.

Heuvel Michael Vanden, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and Dramatic Text*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.

Vujić Ivana, *Tekst i podtekst u velikim rediteljskim sistemima XX veka*, Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1997.

Ćirilov Jovan, *Aktuelnost sa merom*, Blic 30.1.2,010. godine

Ćirilov Jovan, *Teatron*, tema broja: Misterija Grotovskog, časopis za pozorišnu umetnost 146/147 proleće/leto 2009, Izdavač: Muzej pozorišne umetnosti Srbije

Čukić Šoškić Iva, doktorska disertacija *Verbatim pozorište na regionalnoj sceni*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Beograd, 2015

Čukić Šoškić Iva, *Verbatim pozorište na regionalnoj sceni*, doktorska disertacija, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, FDU- Beograd 2015, str. 16, korišćeni citat: Hammond, Will; Steward, Dan: *Verbatim Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*

Šuvaković Miško, *Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001.

<https://www.cins.rs/srpski/news/article/pozorisna-predstava-na-osnovu-istrazivackog-novinarstva>

Centar za istraživačko novinarstvo, Pozorišna predstava na osnovu istraživačkog novinarstva, april 2016.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Dokument>

Dokument

11. PRILOZI

11.1. Intervju s rediteljem predstave *Trpele* Bobanom Skerličem

Na koji način ste došli do dokumentarnog materijala za temu koju obrađujete u predstavi?

Helsinški odbor je u jednom zatvoru u Srbiji sproveo istraživanje sa ženama koje su ubile svoje partnere/zlostavljače. Zamolio sam ih da mi taj materijal ustupe u svrhu rada na predstavi. Pored autentičnih ispovesti žena, preuzeti su i transkripti iz policijske i sudske istrage, uz prethodnu saglasnost o zaštiti identiteta ličnosti.

Šta je osnovna tema predstave *Trpele*?

Mene su zanimali mehanizmi kako nasilje u vezi postaje prihvatljivo i kako društvo to percipira. Ono što mi je takođe bila tema je kako dolazi do okidača, trenutka u kome su žene konačno odlučile da se suprotstave nasilju – vršeći nasilje. Govoreći naknadno, to je jedino što nisam otkrio: šta je okidač za odluku da se nasilnik ubije. Moja procena je da nema nikakvog jedinstvenog ključa kada dođe do ubistva. Nejoj ženi pukne film odmah, a neka trpi 55 godina pa u svojoj 75. godini uzme sekiru i ubije svog partnera.

Na koji način ste uradili dramaturgiju dokumentarnog materijala?

Pozvao sam Milenu Depolo, predočio joj ideju i zajedno s njom započeo dramaturgiju materijala za scenu. Odlučili smo se da od 17 intervjuova izdvojimo sedam likova jer nas je zanimala autentičnost na nivou mehanizama a ne na nivou pojedinačnih sudbina. Odmah nam je bilo jasno da to ne sme biti stendap tragedija, da ne smemo da uživamo u bolu tih žena, već da napravimo predstavu koja će prikazati pomenute mehanizme i otvoriti temu odgovornosti društva u tragičnoj sudbini likova. Da bismo napravili jasan format, identifikovali smo deset tačaka: upoznavanje, početak nasilja, trpljenje, traženje pomoći, vraćanje na staro – trpljenje, donošenje odluke, sprovođenje, prijavljivanje – pritvor, suđenje, zatvor. Time smo izbegli veliku podudarnost u oblicima ponašanja žrtve i nasilnika jer je svih sedam žena dobilo različitost u interpretaciji. U probe smo ušli samo sa intervjuima koji su morali da pretrpe određenu adaptaciju, jer nisu nastali i vođeni sa idejom inscenacije, već u svrhu istrage/istraživanja. U procesu proba formatirali smo ispovesti radeći po motivima na osnovu određene sudbine. Negde smo dopisivali po logici i pretpostavkama jer su nedostajale činjenice lika za scensko uobličavanje. Mi smo napravili, uslovno rečeno, simulirani intervju s dodatnim pitanjima i pretpostavkama. Ali to i dalje nije bio izvedbeni tekst.

Na koji način je od dramaturški sredeog teksta nastao tekst za scenu?

Izabrao sam sedam glumica koje će igrati, ali u početnoj fazi nisam imao konačnu podelu uloga. Na prvih par proba glumice su čitale integralne ispovesti i ispovesti dramaturški adaptirane. To je služilo tome da iskatarziramo tu muku. Plakali smo na čitajućim probama, potresno je bilo suočenje sa ispovestima stvarnih žena, a u isto vreme jako uznemirujuće: njihova racionalizacija i pravdanje postupaka njihovih partnera. Posle čitajućih proba, Milena i ja smo imali sedam odvojenih proba sa svakom glumicom ponaosob. Kao sedam malih predstava, kao da je jedna predstava o jednom životu kroz deset celina. Nakon toga došao sam do predloga montaže jer sam hteo da se priče/sudbine ukrštaju. Imao sam strepnju da li će publika moći da isprati jer su glumice pored svojih bazičnih likova igrale i sve druge. U dijaloškim scenama one su igrale i uloge advokata, policajca, partnera, ljubavnika, socijalnog radnika.

Koji je vaš rediteljski koncept i način rada s glumcima?

Znao sam na početku da će u scenskom izrazu to biti minimalno, jednostavno, stilizovane zatvorske uniforme koje imaju malu personalnu stilizaciju. Sivomaslinasti kolor, rešetke, klupe i sto. Odlučili smo koje delove iz teksta ćemo stavljati u dijalošku formu i na koji način ćemo stilizovati momente nasilja nad ženama. Želeli smo da ta stilizacija sačuva ekspresiju, ali da ne bude predstavljena naturalizmom u igri. Predstava je formatirana kao zatvorska priredba da deluje autentično, ali svesno bekstvo u stilizaciju je i biranje imena za likove po imenima voća. Predstava je konstrukcija, iako je oslonjena na fakte. Uostalom, šta su fakti? Mi znamo jednu stranu, njihovu verziju istine. Ozbiljno odvojeno pitanje je da li postoji istina mimo percepcije. Što se tiče glumačke igre, one su radile kao tim, disciplinovano. Glumice su unosile i iznosile dekor, stolice i sitnu rekvizitu, što zahteva preciznu prostornu direkciju. Takođe, preciznost u pokretu je bila poseban deo u radu na ulogama. Otključavali smo scenu kroz tačne rezove kad lik od nekoga ko prepričava, promenom u telu, ulazi u dijalog. Rad sa glumcima sam postavio kao da je reč o zatvorskoj priredbi. U nuli je to, zatvorenica koja na priredbi saopštava publici svoju sudbinu. Odatle kreće. Svaka ispovest je kretala apsolutno iz psihološkog realizma, a nakon toga odaljavanje od lika, komentarisanje, upotreba songova. Mi imamo kombinaciju u igri glumaca, od korišćenja metoda Stanislavskog do Brehtovog otklona kroz pevanje ili komentar. Ceo proces je trajao šest nedelja.

Gde je granica između dokumenta i fikcije u dokumentarnom pozorištu i gde je tu odgovornost umetnika?

Mi smo vrlo brzo počeli dokumentarni materijal da tretiramo kao pozorišni. Osećanje da prikazujemo nešto što je duboko intimno stalno nam se vraćalo, kao bumerang, ali naša misija je drugačija. Mi se bavimo ovom tematikom da bi je bilo manje i to nas iskupljuje ili daje smisao našem poslu.

Kako je publika percipirala predstavu?

Ne manje od dvadesetak predstava igrano je sa idejom da se nakon predstave razgovara s publikom. Ono što je zanimljivo, glumice nisu razgovarale o pozorišnom događaju, već je publika iznosila svoja iskustva o nasilju. To je odlično jer je dokaz da pozorište tretiraju kao terapijski centar. Imaju poverenje da iznesu mišljenje jer su podstaknuti istinom koju prepoznaju.

Da li predstava može da menja svet nabolje?

Ja uživam u iluziji da umetnost ima smisla. Najiskrenije verujem da umetnost čini ljude boljim. Kad se preslišaju, zapitaju, kad uđu u komunikaciju s problemom, oni testiraju odgovore do kojih dolaze. Umetnost se bavi i etikom a ne samo estetikom.

(11. septembar 2019. godine, Beograd)

11.2. Intervju sa rediteljem predstave *Čekaonica* Borisom Liješevićem

Koji su vaši razlozi za rad na predstavi *Čekaonica*?

Deset godina poslije petooktobarskih promjena u Srbiju dolaze strane kompanije, naše stare socijalističke firme odlaze u nostalgiju, ljudi se privikavaju na novi način života i poslovanja. I treba da su ljubazni, nasmijani, obučeni po dres kodu. S političkim promjenama dolazi do promijene načina života, duha, razmišljanja. Mijenja se svakodnevnica, odnosi među ljudima. Novo radno vrijeme je obično do 17 časova. Nema više porodičnog ručka. Eto to su bili razlozi. Mada predstava govori i kako naši novi privatnici koriste promijene i novi sistem da legalno i zakonski maltretiraju svoje zaposlene koji su još manje zaštićeni. Jer novi sistem i zakoni štite samo poslodavce.

Na koji način ste ispovesti i intervju adaptirali u formu dramskog teksta?

Intervjue nisam tretirao kao dokument, nego isključivo kao dramsko i pozorišno štivo. Zanimao nas je estetski potencijal, a ne dokumentarni ili faktografski. Dozvoljavao bih sebi da ga mijenjam onako kako će monolog najbolje doprinijeti osnovnoj ideji i scenskim potrebama. Ne treba praviti kult od dokumentarizma. Smatram da ne treba ni isticati da li je nešto dokumentarno ili ne. To je materijal za pozorište. A kada nastane dobro pozorište, nije više bitno odakle dolazi građa. Koliki su pisci uzimali sižee i likove iz svoje okoline, pa niko nikada nije njihov rad nazvao dokumentarnim. Svakome ko ulazi u neki proces cilj je isključivo dobar i uzbudljiv scenski doživljaj. Sve ostalo su načini na koje se to postiže. Godar kaže da svaki dobar dokumentarni film treba da liči na igrani, a svaki dobar igrani na dokumentarni.

Da li ste tekst za scenu adaptirali vodeći se Aristotelovom poimanju zapleta?

Tražili smo da svaka scena ima svoj početak, razradu, kulminaciju, peripetiju i razrješenje, da likovi budu zaokruženi. Ali to je nešto što traži gledalac. Da u priču bude nježno uveden, naveden na očekivanja, da potom bude prevaren, odnosno iznenađen i da završi katarzom, to jest da sa predstave izađe pročišćen. Aristotel je dobro osjećao gledaoca i recepciju. On je sistematizovao ono što je prirodno svojstvo gledaoca.

Da li se može reći da ste u svom rediteljskom konceptu preplitali glumačke metode, od

psihološkog realizma do distance (Breht) u igri glumaca?

Kroz *Čekaonicu* sam otkrivao svoje metode. Improvizovanje na određenu temu koja se krije u materijalu. Improvizacije oslobađaju pozorišni i kreativni proces tradicionalne formalizovane i često neproduktivne podjele na čitaće i mizanscenske probe. Što se Brehta tiče, Breht je Breht. On je svoj metod razvio boreći se protiv starog modela pozorišta. To danas nije metod koji je u upotrebi. To zapravo niko ne zna. Danas se misli da, čim se glumac obrati publici, da je to *verfremdung* efekat. A nije. Ne treba Brehta uplitati. Ja radim po osjećanju, tražim način na koji se probijamo kroz materijal. Poznavanje različitih metoda ne mora da bude riješenje. Riješenje je u osluškivanju procesa i onoga što ti se u datom trenutku nudi.

Bavljenje dokumentarnim pozorištem podrazumeva i uspostavljanje granice između dokumenta, stvarne ispovesti i pozorišnog čina, koji poseduje svoja estetska i etička načela. Gde je za vas granica između dokumentarnog i fikcije?

Nigdje. Ne postoji. I ne treba da postoji. I uopšte me ne interesuje ta granica. Jedina granica je gledaočevo strpljenje. Ja ne pravim istragu na pozornici, već pozorišnu predstavu koja uvijek treba da uzbuđi gledaoca, izazove empatiju, navede na razmišljanje. I što je možda i najvažnije: da navede tog gledaoca da sutra tu predstavu preporuči svom prijatelju ili kolegi. Cilj našeg rada nije psihički, niti terapijski, već estetski.

Da li ste radili analizu uticaja predstave na publiku? Da li postoji razlika u komunikaciji predstave s publikom od premijere do danas?

Nismo to nikada radili. Mada mislim da postoji. Predstava se igra već deset godina. Svašta se promijenilo od premijere. Doživjeli smo u međuvremenu i jedne nedemokratske promijene. Neoliberalni kapitalizam se pretvorio u naš balkanski srpski divlji i lopovski neoliberalizam. Položaj pojedinca u društvu koji radi za privatnike je još gori. Privatnici se takođe žale na silne državne namete. Ne zna se ko koga laže. Ljudi nalaze utočište u rijalitetima. Sve te promijene su u nekom smislu predstavu aktualizovale.

(6. novembar 2019. godine, Beograd)

11.3. Intervju sa rediteljkom predstave *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali* Miom Knežević

Koji su razlozi za rad na predstavi *Požar. Laundž/Kontrast ili Tamo gde smo ostali*?

Dve tragedije u Novom Sadu objedinjene su stravičnom činjenicom da su se dogodile i da je u njima živote izgubilo 14 mladih ljudi. Dakle, ne samo da se jednom desilo nego se ponovilo – u sličnoj razmeri, sa istim uzrocima i posledicama. Smatrala sam sebe dužnom, pre svega kao građankom ove zemlje, da nekako reagujem. Reč je o našoj realnosti, o magli te iste realnosti s kojom sam htela da uđem u neku vrstu razgovora; da i sama shvatim društvene razmere ovih tragedija, a onda da pokušam da ih prenesem publici.

Na koji način ste ispovesti očevidaca, policijske i sudske transkripte adaptirali u formu dramskog teksta?

Ovaj tekst je u smislu dramaturškog postupka najbliži montaži intervjuja. Prema onom što su neke zakonitosti dokumentarnog pozorišta, bilo je važno pridržavati se onoga što su svedoci izgovarali u intervjuima, ne menjati sadržaj iskaza i ne menjati mu kontekst a dati mu pravo svetlo i mesto u redosledu. Eventualne intervencije na iskazima bile su štrihovanje, stilski oblikovanje nekih rečenica, ali smo čuvali ono što je autentičan jezik ljudi koji su dali reč pozorištu. Ono što je dramaturgija u jednom trenutku donela jeste, na primer, lomljenje jednog teksta na više uglova. Intervju sa jednim advokatom koji je mnogo govorio o pravnim propustima nadležnih organa poslužio je koncipiranju scene, tako da su glumci govorili u ime nadležnih institucija i na taj način dobili priliku da se odbrane. Poslušali smo njihovu perspektivu, koristeći ono što je advokat o njima prethodno rekao.

Da li ste tekst za scenu adaptirali vodeći se Aristotelovom poimanju zapleta i načinu pisanja tragedije?

Nisam nikad nastojala da ovaj materijal pretvorim u dramski tekst u aristotelovskom smislu, iako je tragičnost ovih događaja antičkih razmera. Dobili smo neke zamerke na dramaturgiju da je čudno da postoje dva čina, i da se u drugom ponavlja ista tragedija. I to u tragičkom smislu nije očekivan postupak, možda ide i protiv logike, ali je bilo nužno to sprovesti da bismo dobili priču o apsurdnosti i teroru našeg mentaliteta i naše neuređene birokratije. Komad *Čekajući Godoa* ima to – dva ista čina.

Da li se može reći da ste u svom rediteljskom konceptu preplitali glumačke metode, od psihološkog realizma do distance (Brecht) u igri glumaca?

Na probama smo primenjivali različite glumačke pristupe materijalu. Izazov za glumački rad

bio je da rešimo u samoj igri kako vremenska distanca funkcioniše kod onoga koji je dao intervju, na primer dečko koji je preživeo požar skokom sa 13 metara. On je već mnogo puta bio u prilici da o događaju priča, čak mu je rečeno da je bolje da se ponavljanjem priče oslobađa traume. On o ovom događaju priča vrlo brehtovljeviski – proživljeno, emocionalno obrađeno i puno, a u iskazu, odnosno u narativu, nastoji da bude objektivan. Međutim, šta se događa kada glumac pokuša da preuzme ovu vrstu uloge? Uloga nekog ko već ima distancu. To je bilo dosta teško postići, tu vrstu zrelosti događaja u ličnom doživljaju glumca koji govori o događaju a da ne ispadne da igra distancirano kao da je to neka osobina glume u toj predstavi. Vremenom sam menjala pristup, sve više smo prebacivali tekst u infinitiv, pa je to davalo aktivnije prisustvo, nalazili smo se u centru događaja, i onda mnogo lakše dobijali taj odnos proživljavanja i, recimo, objektivnog iskazivanja. Ako tako nešto uopšte postoji.

Bavljenje dokumentarnim pozorištem podrazumeva i uspostavljanje granice između dokumenta, stvarne ispovesti i pozorišnog čina koji poseduje svoja estetska i etička načela. Gde je za vas granica između dokumentarnog i fikcije?

Dokumentarno pozorište izoštrava pristup glumačkom i rediteljskom materijalu, i posle kada se bavimo nečim što je fikcija (jer nemamo drugi dokaz o poreklu određenog materijala), mislim da drugačije pristupamo tome jer dokument podiže svest o važnosti rečenica. Moje je iskustvo da posle toga naučimo šta je važan alat u pravljenju pozorišta a šta su viškovi, štuke, nepotrebna pomagala. Naravno da stilskih razlika postoji, to je već pitanje verovatno ličnog ukusa reditelja i glumaca, ali mislim da su granice više u ličnom pristupu i da dokumentarno pozorište upravo podiže baždarenost za istinu, i kloni nas od nepotrebnog emocionalnog razmetanja.

Da li ste radili analizu uticaja predstave na publiku? Da je vaša predstava bila pokretač za konkretne akcije u pronalazenju odgovornih i njihovom odgovornosti za tragediju?

Ne znam da li je doprinela u nalaženju krivaca, ali jeste uticala na javno mnjenje i delu javnosti pružila uvid o događajima. Neke stvari je rasvetlila. Mislim da je to možda od najvažnijih svojstava a i ciljeva uspelog dokumentarnog teatra – da pokrene temu oko događaja koji se tiču šire javnosti, a prethodno je slika bila zamagljena, medijski oblikovana na jedan određen način.

(23. septembar 2019. godine, Novi Sad)

11.4. Tekst predstave *O(p)stanak*

Mina Ćirić

Jasmina Večanski

O(P)STANAK

LIKОВИ:

ОНА (Marijana)

SVI OSTALI (Aleksandar, policajac, svekrva, Marijanina mama,
komšinica)

Kad se likovi obraćaju deci, gledaju u publiku.

Scena I

U dvorište kuće gde je žurka (maskenbal) izlazi prvo Aleksandar a potom i Marijana. Vidi se da Aleksandar očekuje da će izaći i žena. On puši i pije viski iz flaše, ona izlazi, pogledaju se. Ona traži upaljač, čučeci, vadi sve iz torbice, on joj prilazi sa upaljačem.

On je maskiran u doktora a ona u kurvu.

ALEKSANDAR

Aleksandar, doktor Aleksandar.

MARIJANA

Marijana, Milica, Ljubica... kurva.

ALEKSANDAR

Ja sam stvarno doktor, nisam stigao da nađem kostim za maskenbal

(smeh) pa sam uzeo svoj mantil iz ordinacije. Imam i stetoskop...

(Puše, piju, smeju se.)

A šta su Marijana, Milica Ljubica...ica,ica...?

MARIJANA

Marijana, medicinska sestra bez posla.

ALEKSANDAR

...Pa, kolegince, evo vam mantil da se ne prehladite...

(Poljubi je.)

Ona ustane, gasi cigaretu.

(Ljube se, u nekom trenutku on kreće flašom između njenih nogu, ona ga tada prekine i krene da izađe.)

ALEKSANDAR

Ej, izvini... pa nemoj da ideš.

(Gledaju se, ona izađe.)

ALEKSANDAR

Pa stani, vrati mi mantil

Scena II

MARIJANA

Družili smo se dva meseca, i – ja zatrudnela. Uradio mi je test da proveri da li je dete njegovo. Za svaki slučaj.

(Aleksandar ulazi, noseći bočicu sa tabletama za abortus.)

ALEKSANDAR

(Manipulativno, ne tako očigledno grub i nasilan.)

Plod je mali... tako da... (ona ga poljubi, srećna.)

Ajde popij ovo da ga se rešimo.

MARIJANA

Neću.

ALEKSANDAR

Čuješ?

MARIJANA

Ne.

ALEKSANDAR

Ja neću to dete.

MARIJANA

Ti nemoj.

ALEKSANDAR

Tako?

MARIJANA

Tako.

ALEKSANDAR

Pa šta će nam dete, znaš šta sve možemo da radimo?!

MARIJANA

Šta sve možemo da radimo?

ALEKSANDAR

Popij!

MARIJANA

C.

(On je uhvati za nos i baci na pod. Krene da izađe ali se zaustavi, leđima okrenut publici.)

MARIJANA

Što ne abortiraš, zar s ovim hoćeš dete, šta očekuješ, rekao je čovek da neće dete, sama si kriva, šta očekuješ, sama si kriva, što ga ne ostaviš, sama si kriva, abortiraj.

(Ona potrči za njim.)

(On je i dalje kod vrata.)

MARIJANA

Aleksandre, nisam radala. Hoću dete, volim te. (Vraća mu bočicu.) Je l' si sa mnom ili nisi?

ALEKSANDAR

Ajde u kupatilo, kaplje ti krv oko.

Scena III

MARIJANA

Treći mesec trudnoće. Aleksandar ima ribu, koleginica s posla, daje mu, al' neće da ostavi muža.

(Zvoni telefon. Aleksandar off.)

ALEKSANDAR

Jesi tu?

MARIJANA

Da, da!

ALEKSANDAR

Nisi izašla?

MARIJANA

Na fiksni me zoveš.

ALEKSANDAR

Nemoj da se praviš pametna, pitam te jesi li izašla da se kurvaš ili nisi?!

MARIJANA

Nisam, nisam.

ALEKSANDAR

Nemoj da si izašla!

MARIJANA

Čekam.

ALEKSANDAR

Nemoj da si zaspala, doći ću posle!

MARIJANA

(Pravi se da hrče, pa joj je to smešno, pa se smeje i grokće i čeka njegovu reakciju, ali on je spustio slušalicu.)

Halo?

(Zvoni telefon.)

MARIJANA

Budna, budna.

(Zvoni telefon.)

MARIJANA

Ne kurvam se.

(Zvoni telefon.)

MARIJANA

Trudna – budna! (Nasmeje se.)

MARIJANA

...mislim da se njemu baaaš sviđa ta koleginica.

MARIJANA

Tri ujutru. Ja sam budna, bila sam i juče i preključe i naključe i dan pre toga i dan pre toga i dan pre toga i dan pre toga. Budna, budna. Ako mu je dala, dođe da me bije. Ako nije dala, dođe da me... ma...

Scena IV

(Zvono na vratima.)

MARIJANA

Momenat.

(Policajac uđe pre nego što je ona stigla da mu otvori vrata.)

MARIJANA

O, dobar dan!

POLICAJAC

Dobar dan. Prijava za prostituciju.

MARIJANA

Molim?

(Smeje se, pa je začuđena.)

POLICAJAC

Šta moliš... prijava od izvesnog Aleksandra. On je vaš, šta, partner, šta već?

(Ona ćuti.)

POLICAJAC

Dakle?

MARIJANA

Da li mogu ja njega da prijavim?

POLICAJAC

Zašto, šta se desilo?

MARIJANA

Bije me.

POLICAJAC

Gde vas bije?

MARIJANA

(Pokazuje svuda po telu kažiprstom.)

Evo ovde, ovde, ovde, ovde, ovde, ovde, ovde, ovde i ovde.

POLICAJAC

I gde još?

MARIJANA

(Kažiprstom na nos.)

Ovde!

POLICAJAC

Polomljen?

MARIJANA

Iskrivljen.

POLICAJAC

A, pa onda ništa. To nije teža telesna povreda. Mora bar da naprsne, da znate.

MARIJANA

U tome je caka!

POLICAJAC

Mhm.

MARIJANA

A dok ne naprsne? Na primer, to što me proverava, ili što imam te - lakše telesne povrede...

POLICAJAC

Ajmo redom. Trudni ste?

MARIJANA

Da.

POLICAJAC

Imate posao?

MARIJANA

Ne.

POLICAJAC

Pa kao ćete da brinete o sebi i detetu?

MARIJANA

Ne znam.

POLICAJAC

Imate roditelje, prijatelje, mesto da se malo sklonite?

MARIJANA

Ne...

POLICAJAC

Hoćeš ti jedan onako, prijateljski savet?

MARIJANA

Uvek.

POLICAJAC

On. Tebe. Voli.

(Tišina.)

POLICAJAC

Kapiraš?

(Marijana polako klima glavom.)

POLICAJAC

Samo je malo...

MARIJANA

Ljubomoran?

POLICAJAC

Recimo.

(Policajac je potapše po ramenu.)

POLICAJAC

Drž' se.

(Ode.)

Scena V

MARIJANA

Sedmi mesec trudnoće.

(Aleksandru zvoni mobilni. Marijana pogleda pa ga vrati između jastuka, gde je i stajao.)

MARIJANA

Javi se.

(On ulazi, uzima telefon i spušta pored sebe.)

ALEKSANDAR

Jok.

MARIJANA

Meni je ovo dosadno.

ALEKSANDAR

Pa ti promeni.

MARIJANA

Ne bre. Ovo je Ričard Gir, to mi nije dosadno. Javi se, odluči, ili ona ili ja.

ALEKSANDAR

Ja neću ovo dete.

MARIJANA

Pa ko te tera?

ALEKSANDAR

Ali ona neće mene.

(Zagnjuri lice u šake.)

(Neće, neće, neće, neće, neće!/baci telefon na pod)

MARIJANA

Dobro brate, dosta. Molim te idi i leči se.

ALEKSANDAR

Šta si rekla?

(Krene da je zaustavi ona mu skloni ruke, on krene za njom, gurne je uz portal i udara zid kao da nju udara.)

(Njegov mobilni i dalje zvoni, čuje se jače.)

MARIJANA

Stani! Nešto se desilo! Pomerila se beba! Nešto ne valja... Loše, loše, osećam, loše... STANI
JEBOTE!!!

(Aleksandar stane, klekne pored nje, drži je.)

ALEKSANDAR

Jesi sigurna?! O bože. Je l' sam to ja uradio?! Da li je moguće?!

MARIJANA

Pa...da.

ALEKSANDAR

Ja sam kriv! O bože, je l' moguće da sam ovo uradio... Šta sad... Šta će sad da bude... Bože!
Bože!! Božeee!!! Božeeeee!!!! (njoj) Pitam te, je l' jesam ja kriv?!

MARIJANA

Jebiga, jesi...

(Aleksandar je pusti i pobegne, a zvonjava mobilnog se utiša.)

(Marijana leži. Dogega se do njegovog telefona.)

(Aleksandar se vrati.)

ALEKSANDAR

Ček', ček'... Pa nemoj sad da zoveš policiju./uzme joj telefon/

MARIJANA

Zovem Hitnu za početak.

ALEKSANDAR

Šta ćeš da kažeš?

(Aleksandar joj nežno uzme telefon. Zagrli je. Ljuljuška je.)

ALEKSANDAR

Što tako? Odvešće tebi mene. Ko će da te čuva? Nemoj da me prijaviš. Hoćeš da ostaneš sama? Šššš... sve je dobro. Ja tebe čuvam da ne budeš sama. Ti mene čuvaš da me ne odvedu.

Šššš...

(Ona poveruje.)

Scena VI

MARIJANA

Imam jedno dete, Anu. Imam nula poslova, nula prijatelja, nula roditelja a mnogo komšija. Znaju šta mi radi, ali niko neće da se meša ni okolo ni šire.

(On joj stavi veo na glavu.)

ALEKSANDAR

Moram da idem.

Scena VII

MARIJANA

Aleksandar je temeljan. Svuda je išao da upozori da ne daju kurvi posao i svi kažu: „Važi, družo“. Niko neće da se meša, šta će im ludaci?

(On dolazi pijan, tetura se. Marijana klekne, on stane pored nje, spusti malo pantalone, izdrka joj u usta. Ode. Marijana pljune.)

MARIJANA

E tako. Sad smem da spavam.

(Legne. Mrak.)

Scena VIII

MARIJANIN SAN - promena u svetlu

(Marijanina mama sedi za stolom i jede pileća krilca.)

(Čuje se glas žene iz offa.)

GLAS

Ja sam, kada sam bila mala, mislila da će od modrica... kao da će to meso da se ucvrlja i da će mene da pojedu crvi.

MARIJANA

Mama, što si ti mene tukla?

MAMA

Kad?

MARIJANA

Kad god si stizala, mama.

MAMA

Ne sećam se.

MARIJANA

Ma jesi, tako zbog gluposti. Ne pospremim, ne odazovem se, zakasnim...

MAMA

Što pitaš kad znaš.

MARIJANA

Ali što si?

MAMA

Nisi bila dobra.

MARIJANA

Mama, jednom sam zakasnila 12 minuta i ti si me šutirala dok nisam udarila glavom o beton.

MAMA

Šta pričaš?

MARIJANA

Vilica mi se pomerila u stranu, mama, znaš to.

MAMA

Da vidim.

MARIJANA

Vidiš? Ja kad spavam ležim na toj strani da bi mi se vratilo jer ne mogu sama da vratim...

Boli me.

MAMA

Ne vidim.

MARIJANA

Kako? Pričam ti stvari koje znaš.

(Mama jede.)

MARIJANA

Mama, što si ti stalno nosila rolke i duge rukave?

MAMA

(Smeje se.)

E svašta s tobom danas.

MARIJANA

Ja, da sam ti, nosila bih top i šorts, i leti i zimi.

(Mama se smeje jače.)

MARIJANA

I ne bih nosila šminku, da se ne razmazuje kad...

MAMA

(Uozbilji se.)

Ja ne plačem.

MARIJANA

(Pokazuje joj zglobove)

Vidi!

MAMA

Nema ništa. Je li, šta traži onaj kofer tamo?

MARIJANA

Ja ću malo ovde da budem.

MAMA

Ne dolazi u obzir.

MARIJANA

Sve me boli.

MAMA

Izmišljaš.

MARIJANA

Nemoj me.

MAMA

Vrati mu se.

MARIJANA

Ne smem.

MAMA

Moraš da popraviš sve.

MARIJANA

Ne može.

MAMA

Mora.

MARIJANA

Mama, lepo si mi govorila da radim, radim, a ja sam mislila rodiću dete da bih sve drugačije, sve ponovo, tebi u inat, tebi u inat, ti si lepa i ledena, ja sam nežna i verujem u dobro. A sad bih da sam kao ti i sad bih da te poslušam i da radim, da radim i da ne viđam nikoga, ni decu ni njega ni sebe, ni sebe, lepo si mi govorila, a ja sam se ljutila...

MAMA

Bravo, sad obriši dupe time pa marš kući.

MARIJANA

Kod kuće sam!

(Mama se smeje.)

MAMA

Opet nisi dobra.

MARIJANA

Dobra sam, mama!

MAMA

Opet si trudna. Čuti, bar je muško.

MAMA

Blesavo dete.

(Mama ode.)

(Marijana se vrati onako kako je spavala.)

MARIJANIN GLAS

Ja sam, kada sam bila mala, mislila da će od modrica... Kao da će to meso da se ucvrlja i da će mene da pojedu crvi.

Scena IX

(Marijana se probudi naglo. Otrči po kofer i pakuje se.)

MARIJANA

Moram da idem.

(On se probudi, vidi da se ona pakuje, momentalno ustaje.)

(On plače, gledaju se.)

ALEKSANDAR

Nemoj, molim te, nemoj da odeš. Šta ću ja bez tebe? Neću više. Nikada više. Biću dobar.

(On jeca. Marijana okleva. Zajedno ridaju.)

MARIJANA

Kako ti se dopada ime Luka?

ALEKSANDAR

Luka....pa sviđa mi se.

(Ljube se i grle, srećni.)

Scena X

MARIJANA

Luka ima tri godine. Ana ide u treći osnovne.

(Muzika iz filma *Jesen u Njujorku*.)

(On joj kaže da dođe, ona odbija, on je povuče za ruku u gurne je na portal. Shvata da će dobiti batine, poziva decu u pomoć.)

MARIJANA

Deco, hoćete da gledate sa mnom? Ovo je mamin omiljeni film! Spavate? Šteta. Treba da vidite kolika je to ljubav da on promeni sebe zbog nje.

ALEKSANDAR

Dođi ovamo, dođi ovamo...

MARIJANIN

To nigde nema.

(On je sve vreme zove, i na kraju joj prilazi. Skida je i maltretira. Scena maltretiranja traje dugo. Dok ne pristane, on je udara a kada pristane na seks, on je ponižava. Na kraju je baci na pod i izvuče kaiš iz pantalona... da je bije.)

MARIJANA

E, e, e, polako, ne znaš šta radiš...

ALEKSANDAR

Ono za šta nemam muda trezan.

Kurvetino retardirana... pičko šugava... dolazi ovamo da se rešimo svega...

MARIJANA

Čuće deca, čuće deca...

ALEKSANDAR

Pa šta i ja sam slušao, pa šta mi fali?

ALEKSANDAR

(Urla.)

Rodilo vas je govno!!! Rodilo vas je govno!!!

(Ona beži na balkon scene, kao da je pobjegla na sprat kuće u kojoj žive. Na spratu se čuje udaranje, vrištanje. U nekom trenutku ona uspe da mu pobjegne, spusti se do dece, koja su u publici, i sakrije se.)

MARIJANA

(Ulazi u publiku u parteru.)

Anaaaa! Lukaaa!!! Ja moram, izvinite, on ne sme pred vama, ja nemam gde, izvinite, izvinite

ALEKSANDAR

Deco, sada će tata da vam ubije mamu! Gde si?

(Aleksandar plače, udara kaišem o pod i pada na pod jecajući. Ona mu polako prilazi.)

MARIJANA

Aleksandre.

ALEKSANDAR

Pusti me!

MARIJANA

Čoveče. Hej. Pogledaj se. Pa nemoj, gledaju deca.

(Marijana čučne pored njega. On ne prestaje. Marijana pokuša da ga zagrlji, on se opire, a onda se prepusti.)

(Aleksandar jeca kao dete. Ona legne pored njega i zagrlji ga.)

(Muzika se polako utišava i svetlo se polako gasi.)

Scena XI

Audio-zapis žene koju je muž mučio celu noć.

Za to vreme ona priprema rođendan a Aleksandar sedi.

MARIJANIN GLAS

Pre nego što sam došla u Sigurnu kuću, on je tu noć, napio se, došao kući. Spavala sam, popeo se na mene, ovaj... da bi imali odnos. Ja sam rekla ne, ne... i onda je on skočio, uhvatio za kosu, povuko... Sa mnom nećeš... Onda me je odveo, sa mnom nećeš... Odvuko u spavaću sobu, pocepo sve sa mene... Govorio mi da sam kurva, da će da me ubije. Pošto je ispred kuće raskrsnica, da će da me iseče na delove, da će da me ostavi tu... I konstantno me udaro, davio, davio, davio me je... Znači on me uhvati... Ja ne mogu, ja nisam imala osećaj ovaj... Ja nisam imala osećaj da ću da umrem ili da je gotovo, ja to ne. Ja kao da sam to gledala sa strane i kao znam da neću, i nećeš i nećeš i nećeš. I pokušavam da pričam sa njim jer on jedino pričom može da se ohladi. Međutim, to je trajalo dva sata, deca su čula. On mi nije dao da idem da

pišam, ja sam tražila da idem da pišam, da pišam, nije mi dao. Ja računam to će biti tri minuta i kada prođu tri minuta, on će možda da se smiri malo, jer on je... Ja tačno ostanem bez vazduha i to traje i još, i još. Gledam i to kao da se tebi ne dešava, tebe čak ni ne boli, samo ti ne možeš da dišeš. U nekom trenutku, sve ono što je on mene udarao, prestalo da boli. Ja to ne mogu da objasnim, kao da si skroz otupeo. I samo pričaš, čak ne znaš ni šta pričaš samo da ga zamajaš da on prekine. Deca su lupala jedan drugom na zid. Jedan je u nekom trenutku usto da ide u kupatilo. Vrata su bila malo otškrinuta, ja sam stajala gola, on me je gurno da me ne vidi da sam gola i šapno mu na vrata da ide da spava i zatvorio vrata i opet nastavio ispočetka. Tako otupela sva, ja idem na to, pošto sam pokušala da idem u kupatilo, ne može, ne može, ne može... Da idemo samo da zapalimo cigaru. Ja znam da će on da zapali cigaru jer već je krenuo da jenjava... na neki način... jer on je mene svaki minut, bukvalno držao za vrat i govorio ubiću te. Sada ću da te ubijem. Davo mi telefon, pošto je znao da moji neće da mi pomognu, davo mi telefon i govorio: „Zovi sad tvoje da vidiš da li će da ti pomognu“. I non-stop je imao to da ja nemam nikog ko će da mi pomogne i to je ono što u stvari te ubedi da ne može, niti će da ti neko pomogne. Uglavnom, ja ga nahvatam na to da zapalimo cigaru... znam da... to je bilo već pet ujutru... gde smo mi, gde je opet krenulo posle te cigare... gde smo mi imali odnos. Zašto smo imali odnos? Da bi on prekino da me bije i još da mu govorim da ga volim. Znači dok me jebo ja moram da mu kažem da ga volim a ja ne mogu da dišem. Mene je toliko vrat bolelo da ja nisam imala osećaj da ja mogu da gutam, uopšte. I sutradan ujutru, ja nisam spavala on je zaspo, pijan, pijan, komiran... I mlađi sin je došao a meni je sve, sve mi je bilo modro. On je pipno ruku i kao: mama, šta je ovo?

ALEKSANDAR

Izvini, nisam ja za tebe. Volim te, a mučim te.

ALEKSANDAR

U životu me više nećeš videti.

(Ode.)

MARIJANA

Deco, idemo.

(Uzme kofer, pakuje se.)

MARIJANA

Šta nećeš, Ana? Pakuj se, idemo. Ma vratiće se taj, ništa se ti ne brini. A kad se vrati, najebala sam. Hajde. Šta, Ana, kako nećeš?!

(Upada svekrva. Nosi gomilu knjga.)

SVEKRVA

Kuc, kuc.

(Marijana se ukoči. Svekrva gleda u kofer i jasno joj je šta se dešava.)

SVEKRVA

Aleksandar je na poslu?

MARIJANA

Mhm.

SVEKRVA

A gde si ti to lepo pošla?

MARIJANA

U Sigurnu kuću!

SVEKRVA

Uf, uf, uf. Svašta.

Kafa?

MARIJANA

Može!

SVEKRVA

Pa hajde.

(Marijana shvati da se od nje očekuje da skuva, pa ode da skuva kafu. Dok je ona van scene, svekrva dolazi do kofera i gleda šta je sve ponela, da li je ponela i dečije stvari.)

SVEKRVA

Snajka, ja vidim da se ti baš i ne snalaziš sa mojim sinom, pa sam ti donela neke knjige!

MARIJANA

Hvala.

SVEKRVA

(Pokazuje joj knjige, čita naslove.)

Evo Nas dvoje. Onda Brak iz snova – brzo i lako. Konekcija i dubina, Stegni me čvrsto. Mmm? Zvuči zanimljivo. Onda imamo Ljubav, seks i kako očuvati toplotu. Onda imamo: Previše dobro da odem, previše loše da ostanem... Ovu nećemo. (Skloni sa strane) Dalje:

Dilema & rešenje – korak po korak za donošenje odluke da li da pobegnete glavom bez obzira iz... znaš šta, nećemo ni ovu.

MARIJANA

Ma dajte mi onu konekciju i dubinu.

SVEKRVA

Odlično, snajka. Da ti ostavim i *Brak iz snova*?

MARIJANA

Jok, sporo čitam.

SVEKRVA

Ih, bre, što ti je gorka ova kafa.

MARIJANA

Slučajno.

SVEKRVA

(uzima joj karmin iz ruku koji pakuje u neseser i stavlja ruž na usta i rumeni obraze)

Slušaj, snajka. Nemoj da nam napraviš ovde neku tužnu porodičnu priču. Važi? Nemoj da ti uzimaju decu, da ih rastavljaju, da ih dele, da Aleksandar gubi posao i živce i svašta nešto.

Bespotrebno.

MARIJANA

Modra sam. Toliko sam modra da mi je to boja kože.

SVEKRVA

Gde?

(Marijana se skida i pokazuje.)

SVEKRVA

Poludela si, snajka. Šta ti je?

(Uzima veo s poda i sakriva joj gole grudi. Svekrva ode.)

Scena XII

MARIJANA

Ne dolazi već dve nedelje. Ja ni ne pitam gde je. Mislim se ponekad: da li bi me jače tukao da sam ga ispitivala umesto što samo ćutim... Ma, nego deca hoće tatu. Da ne poveruješ.

MARIJANA

Heeej, pa kako ste se lepo sredili! Sad će tata. Ma tu je negde. Nije, nije u kafani. A videli ste ga kroz prozor. Mogao bi u neku drugu kafanu da ode... Hajde sedite malo sa mnom da vam kažem nešto.

(Marijana sedne)

MARIJANA

Ja verujem u ljubav. Ne umem da vam kažem kako i otkud. I ne umem, eto, ne umem vama to da prenesem. Molim? Sad će da dođe, uskoro. Ne znam kako se to uči kad se ne vidi, ne znam, nemam pojma, nemam odakle, mogu filmove da vam puštam, ali i ja sam gledala filmove pa evo nas. Doći će tata, rekla sam da hoće. Sad mene slušate. Evo hajde ovako: vidiš tu tog staklenog konjića? Kako je mali i lep. E uzmi ga u ruku. Hajde ti, Ana. Kako bi ga uzela? E vidiš sad taj osećaj, baš tako kako ga držiš, nasred dlana, jedva ga dodiruješ, a čuvaš drugom rukicom da ne padne da se slomi. I neće da se slomi jer ga ti čuvaš. Tako si odlučila i – nema. To je drago i krhko. Drago i krhko. Bravo. Šta kažeš, lepoto, reci? Nije, nije to tako. Nemoj baš sve baku da slušaš. Nisam. Nije, nisam mogla da trpim. Znaš, lepoto. Nemojte tako da me gledate. Ne znam kad će da dođe. Ma... on je ljut pa je ljut, nisam to ja

uradila. Nemojte. Doći će. Dobro, nemojte da cičite, doći će. Šta sad? Šta je bilo, je l sam ja kriva? Je li? (Popizdi) Šta ti bre znaš dete, šta sereš! Cmizdriš kad ružno sanjaš jebote pišaš mi u krevet svaki dan, ti ćeš da mi kenjaš šta je razlog šta nije razlog, je l' sam ja kriva što nema tate? Je l' sam vam ja kriva bre, čuješ šta pitam!?

(urla, agresivno, odjednom postaje on)

Gde si krenula, dođi ovamo, mamu ti jebem, čuješ šta govorim?

(Marijana zatvara kofer i kao da je rešena da ode bez dece, pobegne. Shvata da ne može da ode bez dece, plačući padne preko kofera.)

MARIJANA

Molim vas siđite dole, ja ne mogu da idem bez vas. Molim vas.

(On dođe.)

ALEKSANDAR

Gde si ti pošla?

(Povuče je za kosu i baci na pod. Krene da je davi.)

MARIJANA

Nemoj. Nemoj! Upomoć! Nemoj! Ubijaš me! Aaaaa! Molim te. Pusti me. Piša mi se. Puši mi se.

(On je davi.)

MARIJANA

Hoćeš li prestati ako se pojebemo? Evo. Hajde

ALEKSANDAR

Reci mi. Reci mi. Sve mi reci.

MARIJANA

Šta bi želeo.

(Ona se guši, ostaje bez daha.)

ALEKSANDAR

Reci mi da me voliš

MARIJANA

Volim te. Volim te. Volim te. Volim te. Volim te. Volim te. Volim te. Volim te.

ALEKSANDAR

Još?

MARIJANA

Volim te. Volim te. Volim te. Volim te. Volim te.

(Ona se izvuče iz njegovih ruku, kao da ju je ubio.)

MARIJANA

Hej. Deco. Je l' vi to lupate? Nemoj, Ana. Nemoj, Luka. Nemojte se bojati. Nije ovo stvarno. Vi sanjate. Ja sanjam. Ovo se ne dešava. Sutra kad se probudimo, neće biti modrica. Ako će vam biti lakše, lupaću s vama. Probudićemo komšije. Sve komšije na svetu. Oko nas su sve porodični ljudi. Čuće nas, pomoći će. Porodični ljudi.

(Promena u svetlu. On ustane i ode.)

Scena XIII

MARIJANA

Računi. Pošta. Rutina. Rutina. Normalno. Sve normalno. Evo jedna komšinica. Dobro jutro, komšinicе.

(Komšinica promoli glavu kroz zavesu, kao kroz ključaonicu. Cvrkuće.)

KOMŠINICA

Dobro jutro! Šta ima novo?

MARIJANA

Ništa. Oči ko sarme. Ne mogu da gutam. Nemam vrat. Podlivi. Modre sise. A kod vas, komšinice? Kako ste vi spavali?

KOMŠINICA

Divno, hvala na pitanju.

MARIJANA

Niste ništa čuli?

KOMŠINICA

Jesam, kako nisam.

MARIJANA

Stvarno, komšinice?

KOMŠINICA

Čuli su se zrikavci!

MARIJANA

Ah. Zrikavci.

KOMŠINICA

Je l' vam ćerkica pošla u školu?

MARIJANA

Pre tri godine, komšinice.

(Komšinica klima glavom, s fiksiranim osmehom. Komšinica ode.)

Scena XIV

MARIJANIN GLAS

Tri dana sam ja sebi non-stop govorila: skoncentriši se Marijana, skoncentriši se. Jer tolika tupost. Jer ti ne znaš ni da l' je u redu ni... Ti znaš da moraš da ustaneš, da skuvaš kafu, da skuvaš ručak, da spremiš decu, da opet kuvaš, da spremiš večeru... I samo to, to je ono što znaš da trebaš da uradiš i kao kad sve to uradiš, onda ćeš kao da misliš.

LUKA (glas)

Mama.

MARIJANIN GLAS

Meni je sve ovo bilo modro, vrat otečen ovako, ovuda, ruke, to su meni... Podlivi su bili... Sise su mi bile modre, po nogama.

LUKA (glas)

Mama.

MARIJANIN GLAS

Četvrtog dana, uplašila sam se kada su modrice počele da nestaju. I to je... Kad on mene izmanipuliše... Ja ne smatram da sam neko ko je glup... Da će on opet sve da ubedi da se ništa ne dešava.

LUKA (glas)

Mama, mama!

MARIJANIN GLAS

Nestaju modrice, nema te... Ne osećaš ništa, gotovo je...

LUKA (glas)

Mama... Mama... Mama!

MARIJANA

Spavaj, Luka.

LUKA (glas):

Juuuuuu, koliki kofer! Mama, je l' idemo na more?

MARIJANA

Ne. Blesavo. Dete.

LUKA (glas)

Znam, mama. Zezam se. Samo nemoj da kažeš Ani da bežimo, ona je cinkara, reći će babi. Hajdemo!

MARIJANA

Nigde mi ne idemo. Nemam modrice, nema mene.

LUKA (glas)

Ja vidim, ja ću reći.

LUKA (glas)

Hajde mama. Hajdemo. Hajde, mama. Hajde, mama.

Nema nikoga, prati me!

(Marijana potrči za njim, okrene se prema publici, baci veo i istrči.)

(Muzika kao na početku predstave.)

KRAJ

11.5. Plakat i program predstave O(p)stanak





МИНА ЂИРИЋ И ЈАСМИНА ВЕЧАНСКИ

ИГРАЈУ: ЈАСМИНА ВЕЧАНСКИ

ИГРАЈУ:
ЈАСМИНА ВЕЧАНСКИ
МИХАИЛО ЛАПТОШЕВИЋ
МИХАЕЛА СТАМЕНКОВИЋ

ФОТО: ЗОРАН ЈУС

ПРЕМИЈЕРА 08.03.2019.

Мина Ђирић и Јасмина Вечански

О(П)СТАНАК

Премијера: 08. март 2019.

Сцена „Култ“, Сезона 2018/19.

Копродукција УК „Вук Стефановић Караџић“ и Пулс театра из Лазаревца

Режија: Јасмина Вечански

Сценографија: Невена Шурлан

Костим: Соња Которчевић

Музика у представи: Иван Алексијевић и Бранислав Глываков

Песма у представи: Charles Aznavour - She

Дизајн звука: Томислав Вагнер

Глас детета: Данило Вечански

Фото: Зоран Јус и Наташа Илић

ИГРАЈУ:

Јасмина Вечански

Михаило Лаптошевић

Михаела Стаменковић

Текст Мине Ђирић и Јасмине Вечански је добио другу награду на конкурс Хартефакт фондације на 7. регионалном конкурс за савремену ангажовану драму.

Рад је настао као докторски уметнички пројекат Јасмине Вечански на Факултету драмских уметности, марта 2019. године.

РЕЧ РЕДИТЕЉА:

Текст Мине Ђирић "О(п)станак" настао је на основу интервјуа које сам водила са женама жртвама насиља у партнерским односима. У основи, текст се бави судбином једне жене, али не као приказивање само њеног искуства, већ као целокупног утиска и чињеница изнетих у интервјуима са женама жртвама насиља. У тексту, као и у представи, приказује се интиман, али и друштвени план маргинализоване групе, жена жртава насиља. Почевши од најближих људи са којима жртва комуницира до система који треба да препозна и заштити жртву. Представа приказује аутентичне ситуације жена од тренутка када су ушле у партнерски однос до тренутка када су насилнике напустиле. Представа по својој форми припада документарном позоришту где је ток радње и оно што глумци говоре, реконструкција стварних догађаја. Поред тога, публика током представе слуша аудио записе, забележене током разговора са жртвом. Публика тада постаје не само посматрач већ и учесник самог догађаја. У раду на представи нисмо се бавили осудом, већ мотивима зашто неко остаје у таквој вези. Не као оправдање за чињење или не чињење, већ само као чињеницом. То су најчешће и питања, упућена жртвама, зашто се остаје у таквој вези и зашто је тако тешко отићи из ње. Њихова потресна сведочења везује круг већ наученог обрасца понашања преузетог из примарне породице који се преноси као модел на новоосновану породицу. То се односи најчешће и на жртву и на насилника.

У представи тај зачарани круг насиља прекида једна особа и то дете.

Дете види оно што други не смеју да виде.

Јасмина Вечански

редитељ и глумица у представи



11.6. Primer upitnika koji je korišćen u istraživanju uticaja glumačkih metoda na publiku

Upitnik koji je pred vama biće korišćen kao deo istraživačkog rada u okviru doktorskih studija na FDU u Beogradu.

Koja od navedenih scena je ostavila najveći utisak:

(zaokružiti broj ispred teksta)

I. Scena kada Marijana saopštava Aleksandru da neće da abortira i on je povlači za nos i obara na pod. Ona se posle toga obraća publici dajući informacije da je sama kriva što je do nasilja došlo jer je Aleksandar odmah rekao da neće dete.

II. Scena kada je Aleksandar davi, tražeći od nje da mu govori da je voli.

III. Scena kada se Marijana obraća deci, pričajući o konjiću, objašnjava šta je za nju ljubav.

IV. Ni jedna od navedenih scena već scena.../ukratko napisati događaj scene/.

Da li ćete preduzeti neku konkretnu akciju u borbi protiv nasilja i ako da, koja je to aktivnost?

Koju vrstu predstave više volite: komedije ili drame?

Da li vam je jači utisak kada gledate predstave nastale na osnovu stvarnih ispovesti ljudi ili na osnovu nekog književnog dela?

Molim vas da zaokružite slovo ispred, u odnosu na godine koje imate

a) 15-30

b) 30-49

c) 55+

Gde živite _____

Pol _____

Obrazovanje _____

Anketiranje publike obavljeno u Čačku, avgusta 2019. godine, i Beogradu, oktobra 2019. godine

12. BIOGRAFIJA

Jasmina Večanski rođena je 1972. godine u Pančevu. Diplomirala na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu – smer gluma, u klasi profesora Predraga Bajčetića i asistenta Biljane Mašić. Trenutno je na trećoj godini doktorskih studija na FDU u Beogradu.

Godine 1993. počinje da radi u Ateljeu 212, Narodnom pozorištu u Beogradu, i na televiziji i filmu.

Izbor iz dosadašnjih pozorišnih ostvarenja:

- P. Kalderon, *Život je san*, režija: Nikita Milivojević, Narodno pozorište Beograd
- F. M. Dostojevski, *Idiot*, režija: Steva Žigon, Narodno pozorište Beograd
- S. Mrožek, *Policajci*, režija: Darjan Mihajlović, Atelje 212 Beograd
- G. Marković, *Turneja*, režija: Milutin Karadžić, Atelje 212 Beograd
- A. Strindberg *Otac*, režija: Radoslav Milenković, Atelje 212
- M. Gavran, *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, režija: Irfan Mensur, Bitef teatar
- M. Ćirić, M. Radić, N. Gojković, G. Maksimović *Tramvaj zvani želja*, režija: Stevan Bodroža, UK „Vuk Stefanović Karadžić“
- Sanja Savić, *Kod šejtana ili jedna dobra žena*, režija: Stevan Bodroža, UK „Vuk Stefanović Karadžić“, Kulturni centar Pančeva i Puls teatar Lazarevac
- Mina Ćirić i Jasmina Večanski, *O(p)stanak*, režija: Jasmina Večanski, UK „Vuk Stefanović Karadžić“
- Nikolaj Koljada *Violina, daire i pegla*, režija: Stevan Bodroža, Pozorište Slavija Beograd, Puls teatar Lazarevac i Kulturni centar Pančeva

Izbor iz dosadašnjih televizijskih i filmskih ostvarenja:

TV serije

- B. Srbljanović, *Otvorena vrata*, režija: Miroslav Lekić
- M. Lazić, *Ulica lipa*, režija: Miroslav Lekić
- Srđan Dragojević, Ranko Božić, Dragan Bjelogrić, Dimitrije Vojnov i Stevan Koprivica, *Montevideo, Bog te video*, režija: Dragan Bjelogrić
- Predrag - Gaga Antonijević i Dimitrije Vojnov, *Državni službenik*, režija: Miroslav Lekić i Ivan Živković
- Boban Skerlić, *Klan*, režija: Boban Skerlić
- Milena Marković, *Močvara*, režija: Oleg Novković

- Dimitrije Vojnov, *Državni službenik 1 i 2*, režija: Ivan Živković, Miloslav Lekić i Predrag Antonijević
- Mirjana Bobić Mojsilović, Ivan Mitrović, Marko Popović, *Tajna vinove loze*, režija: Ana Maria Rossi, Marko Manojlović
- Đorđe Milosavljević, Katarina Mitrović, Milica Jevtić, *Preživeti Beograd*, režija: Đorđe Stanimirović i Dejan Zečević

Film

- *Terre d Outremer*, režija: Dominique Girard
- *Nož*, režija: Miroslav Lekić
- *Aporija*, režija: Aris Movsesijan

Ostali angažman

- Godine 1998. postaje član Udruženja dramskih umetnika Srbije.
- Od 1999. godine vodi Dramski studio Kulturnog centra Pančeva. Kroz proces rada studija prošlo je više od dve stotine mladih ljudi koji su realizovali nekoliko pozorišnih predstava i filmova. Potvrda kvalitetnog rada je uspeh na prijemnim ispitima državnih akademija i njihova dalja afirmacija kroz profesionalne angažmane.
<https://www.facebook.com/Dramski-studio-Jasmina-Ve%C4%8Danski-1825759227643320/>
- Dobitnica Novembarske nagrade grada Pančeva 2004. godine za izuzetan doprinos u pedagoškom radu.
- Od 2006. do 2012. godine je pozorišni selektor međunarodne manifestacije Bijenale umetnosti Kulturnog centra Pančeva.
- Godine 2011. dobitnica je nagrade Zlatna značka i povelje koju dodeljuje Kulturno-prosvetna zajednica Srbije u saradnji s Ministarstvom vera i dijaspore. Nagrada se dodeljuje za nesebičan, predan i dugotrajan rad i stvaralački doprinos u širenju kulture.
- Godine 2011. umetnički selektor 40. EX TEATAR FEST-a (Dom omladine Pančeva), festivala eksperimentalnog, alternativnog, niskobudžetnog i angažovanog pozorišnog izraza.
- Od januara 2005. godine do avgusta 2012. godine direktorka Kulturnog centra Pančeva. U tom periodu Kulturni centar je pokrenuo profesionalnu pozorišnu produkciju za decu i odrasle. Predstave su nagrađene na najznačajnijim festivalima u zemlji i

regionu: Sterijino pozorje, Pozorišni festival u Užicu, Koterski festival pozorišta za djecu, LUT fest – Sarajevo, Pozorište Zvezdarište, Festić – Beograd.

– Pozorišni i filmski selektor 12. bijenala umetnosti Kulturnog centra Pančeva 2006. godine, 13. bijenala umetnosti 2008. godine, 14. bijenala umetnosti 2010. godine i pozorišni selektor 15. bijenala umetnosti 2012. godine.

– Od 2012. godine radi pri nevladinoj organizaciji *Na pola puta*. Organizacija se bavi osobama sa intelektualnim poteškoćama. Rad se zasniva na glumačkim radionicama i osmišljavanjem i realizacijom programa iz oblasti kulture.

– Novembra 2017. godine režira pozorišnu predstavu J.S. Popović *Pokondirena tikva*, Pozorište lektira „Vladimir Jevtović“.

– Mina Ćirić i Jasmina Večanski dobitnice su druge nagrade na 7. regionalnom Hartefaktovom konkursu za savremenu angažovanu dramu 2018. godine za tekst *O(p)stanak*.

Izjava o autorstvu

Ime i prezime autora: Jasmina Večanski

Broj indeksa 11/2012

Izjavljujem

da je doktorska disertacija /doktorski umetnički projekat pod naslovom :

“O(P)STANAK”

(LIK ŽRTVE U DOKUMENTARNOM POZORIŠTU)

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da disertacija u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje druge diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati konkretno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis autora

U Beogradu, septembar 2020.

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije/doktorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora: Jasmina Večanski

Broj indeksa: 11/2012

Studijski program: Doktorske umetničke studije

Naslov doktorske disertacije/doktorskog umetničkog projekta:

"O(P)STANAK"

(LIK ŽRTVE U DOKUMENTARNOM POZORIŠTU)

Mentor Biljana Aleksić, redovni profesor

Izjavljujem da je štampana verzija mog dokorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predala radi pohranjivanja u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka/doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Potpis autora

U Beogradu, septembar 2020.

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju/doktorski umetnički projekat pod nazivom :

„O(P)STANAK“

(LIK ŽRTVE U DOKUMENTARNOM POZORIŠTU)

koja/i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat / da sam u elektronskom formatu za trajno deponovanje.

Potpis autora

U Beogradu, septembar 2020.