

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
DOKTORSKE STUDIJE U DRAMSKIM I AUDIO-VIZUELNIM UMETNOSTIMA

Doktorski umetnički projekat:

„BIBLIOTEKA SVIH ČULA”

režija dokumentarne predstave o percepciji slepih i slabovidih ljudi

Kandidatkinja:
Tara Manić, br. ind. 01/2019.

Mentorka: Alisa Stojanović, red. prof.
Komentorka: Biljana Srbljanović, red. prof.

Beograd, mart 2024.

Sadržaj rada

Sadržaj rada.....	2
Apstrakt na srpskom jeziku.....	4
Abstract in English.....	5
I UVOD.....	7
1. Uvodna razmišljanja.....	7
2. O Seadu Muhamedagiću.....	14
3. Organizacija <i>Živa biblioteka</i>	18
4. Učešće na događaju <i>Žive biblioteke</i>	22
II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR.....	24
1. Koreni dokumentarnog.....	24
2. Prvi tragovi dokumentarizma.....	29
3. Ervin Piskator i prva dokumentarna predstava „Uprkos svemu!“.....	31
4. O verbatimu.....	39
5. O sinesteziji.....	47
6. O predrasudama.....	54
7. O predstavljanju slepih i slabovidih likova / ličnosti u umetnosti.....	57
8. O pozorištu za slabovide i slepe ljude.....	66
9. O performansu.....	70
III METODOLOŠKA RAZMATRANJA O „BIBLIOTECI SVIH ČULA“.....	76
1. Dolazak do prvih sagovornika.....	76
2. O izboru sagovornika.....	85
3. Priprema performansa.....	89
4. Izbor drama i praktični problemi u čitanju drama.....	90
5. Konfrontacija svih sagovornika i autorskog tima.....	92
IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA.....	97
1. Priprema teksta audio-uputstva za performans.....	97
2. Priprema prostora biblioteke i audio-sistema s dizajnerima zvuka.....	99
3. Priprema studenata o mogućim pitanjima.....	101

4. O izvođenju performansa i početnoj komunikaciji s publikom.....	105
5. O izvođenju i sadržaju <i>čitanja</i> – analiza razgovora s performansa	106
6. Komentari učesnika	128
V ZAKLJUČNA RAZMATRANJA.....	132
Apendiksi	143
Vizuelni prilozi.....	146
Spisak literature korišćene u radu	167
Vebografija.....	173
Biografija autorke (Curriculum vitae).....	175

Apstrakt na srpskom jeziku

Tema umetničko-istraživačkog rada „Biblioteka svih čula” je način na koji slepi i slabovidni ljudi *čitaju* i *zamišljaju* drame. Kroz dvogodišnji istraživački rad, proces pripreme i izvođenje performansa „Biblioteka svih čula”, želela sam da pronađem novu, drugačiju perspektivu u metodologiji učenja *čitanja drama*, upotrebom svih raspoloživih *čula*. Na ovu ideju došla sam zbog problema nepreciznog *prvog čitanja* drama kod studenata pozorišne režije.

Veliku pomoć u artikulaciji ovog cilja, ali i odabiru metodologije rada, pružio mi je jedinstveni prevodilac filozofske i dramske literature s nemačkog jezika, Sead Muhamedagić. Inspirisana njegovim iskustvom slepe osobe koja se bavi pozorištem, njegovom ličnošću i pogledom na svet, odabrala sam da se u fokusu mog rada nađu *slepi i slabovidni* ljudi.

U teorijskom poglavlju bavila sam se istorijom *dokumentarnog* i *verbatim* pozorišta, pojmovima *predrasuda* i *sinestezije*, *reprezentacijom slepih i slabovidnih* kroz istoriju umetnosti, a ovo poglavlje zaključila razmatranjem današnjih praksi i mehanizama njihove inkluzije u pozorište. U poglavlju o metodologiji rada, na dokumentaristički način bavila sam se svim etapama dvogodišnjeg procesa istraživanja, prepoznavanja i intervjuisanja pojedinačnih sagovornika, te pripreme performansa. U analizi praktičnog rada, bavila sam se svim aspektima performansa „Biblioteka svih čula”, kroz koji sam *načine čitanja* odabrane grupe slepih i slabovidnih uočila kao korisne za kreativni proces – kroz zadatak da *čitaju* i *zamišljaju* deset izabranih drama iz istorije pozorišta.

U zaključku rada, analizirala sam iskustvo učešća publike na performansu, kao i načine na koje je *sinestetsko čitanje* doprinelo i omogućilo da ostvarim projektovane ciljeve ovog rada. Izvela sam zaključke koji se tiču: *aktivnog rediteljskog prvog čitanja* dramskog teksta, kao i *vizualizacije teksta* u projektovanju predstave, korišćenjem svih čula. S iskustvom da bez *zamišljanja* nema ni *razmišljanja*, ovim radom i studijom slučaja napisanom u prvom licu jednine, želela sam da pomognem budućim studentima pozorišne režije u procesu *čitanja* i, posledično, *zamišljanja* dramskih tekstova.

Ključne reči: dokumentarno pozorište, Human Library organizacija, slepi i slabovidni, vizualizacija, čitanje s predrasudom, inkluzivnost, sinestezija, zamišljanje, čulno čitanje

Istraživačko-umetnička oblast: dramske i audio-vizuelne umetnosti

Uža istraživačko-umetnička oblast: pozorišna režija

Abstract in English

The subject matter of the artistic research “Library of all senses“ is *reading* and *imagining* plays by blind and visually impaired people. During my two-year research, preparation process and performance, I aimed to open a different, new perspective in the methodology of learning to *read plays* using all available *senses*. I came up with the idea due to the repeated issue of unprecise *first reading* of plays among different students of Theater Directing.

In articulating my aim, as well as thinking up the specific work methodology, I had great help from a unique Croatian translator Sead Muhamedagić who translates both philosophical and dramatic literature from the German language. Inspired by Muhamedagić’s own experience of a blind person working in theater, his personality and point of view, I chose to focus on *blind* and *visually impaired* people in my work.

In the theoretical chapter I dealt with the history of *documentary* and *verbatim* theater, the concepts of *prejudice* and *synesthesia*, the *representation of the blind and partially sighted* throughout the history of art. This chapter was concluded by considering the current practices and mechanisms of the *inclusion* of the blind and partially sighted in theater. The chapter on work methodology deals with all the stages of the two-year process of preparation, finding and interviewing individual interlocutors in a documentary manner. In the analysis of practical work, I dealt with all the aspects of the performance of “Library of all senses“, through which I took the *reading methods* of the blind and partially sighted as interesting for the creative process, taking into account their opinion and different view of the world. In the performance, I opened questions regarding how the blind and visually impaired critically *read* and *imagined* ten selected plays from history of theater.

In the conclusion, I analyzed the experience of audience participating in the performance, as well as how *synesthetic reading* contributed and enabled me to achieve the goals of this work. I also drew conclusions concerning: the *active director's first reading* of the play, as well as the *visualization of the text* in building the world of the play using all senses and sensory imagination. Considering the fact that without imagining – there is no *thinking* either, with this work and 1st person case study I wanted to provide aid to future students of Theater Directing in their process of *reading* and *imagining* plays.

Key words: documentary theatre, Human Library Organization, blind and visually impaired, visualization, biased reading, inclusivity, synesthesia, imagining, multisensory reading

Artistic research area: Dramatic and Audiovisual arts

Specific artistic research area: Theater directing

„Sposobnost viđenja dolazi pre reči. Dete gleda i prepoznaje pre nego što nauči da govori. Ali, viđenje prethodi rečima u još jednom smislu. Viđenjem uspostavljamo svoje mesto u svetu koji nas okružuje; taj svet objašnjavamo rečima, ali reči nikad ne mogu da potru činjenicu da smo njim okruženi. Odnos između onog što vidimo i onog što znamo nikad nije jednom zasvagda utvrđen”.¹

¹ Džon Berdžer, *Načini gledanja* (Beograd: Fabrika knjiga, 2019), str. 7.

I UVOD

1. Uvodna razmišljanja

Tema mog umetničko-istraživačkog rada „Biblioteka svih čula – režija dokumentarne predstave o percepciji slepih i slabovidih ljudi” je način na koji slepi i slabovidni ljudi *čitaju* i *zamišljaju* drame. U ovom radu baviću se analizom dvogodišnjeg istraživačkog rada i procesa pripreme koji su doveli do izvođenja performansa „Biblioteka svih čula”, 16. decembra 2023. godine u 17h u biblioteci Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Odlučila sam da čitav rad pišem u prvom licu jednine, kako bih lično iskustvo što približnije prenela u ovoj studiji slučaja, na dokumentaran način.

Kao asistentkinja na Katedri za Pozorišnu režiju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, poslednjih sedam godina provela sam u radu s više generacija studenata pozorišne režije, u svim etapama pripreme njihovih vežbi i predstava, od prve do četvrte godine studija. U navedenom periodu uočila sam da je jedan od problema koji se najčešće ponavljao kod studenata bio problem u čitanju drama, koji se nalazi u samoj osnovi rediteljske pripreme za predstavu tj. u *rediteljskom čitanju* teksta.

Taj problem, s kojim sam se i sama borila kao studentkinja, nazvala bih *čitanjem s predrasudom*, pod uticajem: tuđih mišljenja, teorijskih i književnih analiza, srednjoškolskih tumačenja („šta je pisac hteo da kaže”) ili pod sugestijom prethodnih reditelja koji su postavljali isti tekst. Kao posledica toga, u prvim čitanjima drama kod studenata, u praksi je često dolazilo do: zanemarivanja podataka, preskakanja pojedinih reči, odsustva povezivanja činjenica iz teksta, čitanja podataka van konteksta ili van odnosa – što dalje vodi ka pogrešnim zaključcima, posebno vidljivim u procesu rediteljskog *označavanja*.

I *grafički izgled* drame je često prepreka za studente. Čitanje drame razlikuje se od čitanja drugih oblika literature, jer traži koncentraciju za vizualizovanje likova i radnji, odnosno, upravnog govora. Osim toga, drama se najčešće piše s idejom budućeg scenskog postavljanja. Formalni problem otežanog čitanja iz specifičnog grafičkog izgleda drame često dovodi do toga da se

replika, posledično lik, a konačno i čitava priča – pročitaju *pogrešno* ili *proizvoljno*, bez uporišta u informacijama iz teksta.

Ovi problemi dodatno se komplikuju kroz ponovna čitanja teksta za postavku. Pretpostavka kasnije rediteljske vizualizacije je *analitičko*, temeljno, *kritičko čitanje drame* i njeno razumevanje. Ukoliko su likovi, radnja, a samim tim i priča, pročitani proizvoljno, od samog početka upitna je i čitava idejna ravan buduće predstave, odnosno, rediteljsko detektovanje i imenovanje *problema*. Problematizacija teksta nije moguća ukoliko reditelj nema sveobuhvatan uvid u činjenice koje je pisac pružio.

Zbog svega toga, želela sam da pronađem još jedan, novi ugao u metodologiji učenja rediteljskog čitanja drama, koji će budućim studentima pozorišne režije pomoći da razviju veštine *aktivnog čitanja*, koristeći *sva raspoloživa čula*. Za rediteljsko čitanje neophodno je pažljivo čitanje svih podataka iz teksta, kao i ukupno sagledavanje činjenica u međusobnom odnosu. Aktivno čitanje pospešuje razvoj *kritičkog mišljenja*, a izrazito važno u navedenom procesu je stalno postavljanje pitanja:

Postavljanje i odgovaranje na pitanja tokom čitanja je od suštinskog značaja za razumevanje... Postavljanje pitanja *pre* čitanja pomaže studentima da se oslone na svoje prethodno znanje i da ga koriste, dok se probijaju do značenja teksta. Postavljanje pitanja *tokom* čitanja podstiče aktivan angažman na tekstu, a postavljanje pitanja *nakon* čitanja služi za proveru razumevanja pročitano, podsticanje prenošenja i primene znanja.²

Uz stalno postavljanje pitanja, istraživala sam šta sve podrazumeva proces *čitanja* teksta, a samim tim, uže, i drame:

Umetnost nije kao matematika ili filozofija. To je subjektivna, čulna i visoko lična aktivnost, u kojoj su činjenice i ideje u službi mašte i osećanja; a umetnikov prvi cilj nije istina, već uživanje. (...) Uživati u književnosti onako kako ona zaslužuje je zadatak velike težine; zahtevajući, pored zdravog razuma i neuobičajene osećajnosti, i veru, nadu, milosrđe, poniznost, strpljenje i većinu drugih hrišćanskih vrlina. Takođe, podrazumeva dug i spor proces samoobuke. Za početak, moramo da naučimo da otpočnemo čitanje s pravog mesta, kako bismo pronašli pravi ugao gledanja. To podrazumeva da razumemo ono čemu se približavamo. Moramo imati ispravnu sliku o prirodi umetničkog dela; i, tačnije, moramo shvatiti da je ona rezultat dva impulsa. Pre svega, to je rezultat lične vizije.

² Preuzeto sa: <https://slcc.pressbooks.pub/literarystudiesatslcc/chapter/how-to-read-drama/#footnote-159-20> – Stephanie Maenhardt: „How to Read Drama”, citat Džesike Frajs (Jessica Fries-Gaither), specijaliste edukacije sa Ohajo državnog univerziteta.

Neki aspekti umetnikovog ličnog iskustva pogađaju ga takvom svežinom i snagom da oseća potrebu da to saopšti i drugim ljudima. (...) Dakle, prvi cilj čitaoca mora biti da vidi delo kakvo jeste. To znači prihvatanje ograničenja koja su definisana njegovom individualnošću. Postoje granice ličnog svetonazora.³

U nastavku ovog govora nalazi se misao, koja se direktno tiče tačke gledišta, vrlo važne za moje buduće istraživanje:

Konačno, moramo naučiti da razumemo i prihvatimo temperament jezika autora — da učimo da gledamo na svet s njegove tačke gledišta, dok čitamo njegov rad. Ovo je daleko najteži deo učenja; jer su naša lična osećanja toliko uključena u to. (...) Onaj ko teži da bude čovek s ukusom treba da pati od osećaja neuspeha ako ne uživa u svima njima (*autorima*, prim. aut.). To, međutim, može da znači da se mora podvrgnuti strogoj kursu samodiscipline i samozatajnosti: možda će morati da nauči da pokori svoje nežno negovane predrasude, ućutka svoja brbljiva, samovažna mišljenja, ako želi da postigne prijemčivo stanje duha u kome može slobodno i spontano da se preda knjizi koju je izabrao da prouči.⁴

Čitanje je za reditelja sâm početak procesa *stvaranja* i prvi deo kreativnog postupka, jer predstavlja:

(...) komunikativni čin unutar odnosa, a ne kako se često doživljava, tihu, ličnu i najčešće samostalnu aktivnost. Rediteljsko čitanje je *početni kreativni čin*, koji ostaje lična i kontemplativna veza sa rečima na stranici. Tek na prvoj čitajućoj probi, kada glumci pročitaju tekst, reči se transformišu; tada se odvija kolektivno obnavljanje čitanja kao fizičkog i međusobnog deljenja.⁵

Malobrojni autori koji pišu o umeću pozorišne režije često ističu značaj i važnost iskustva prvog rediteljevog čitanja teksta (insistirajući na tome da ono bude s *olovkom*, uz beleženje prvih utisaka, koji su često intuitivne prirode i kao takvi, vrlo značajni za kasniju pripremu). Reditelj Majkl Blum (Michael Bloom), opisuje *prvo čitanje* drame na sledeći način:

Za reditelja, nijedno čitanje teksta nije toliko važno kao prvo, jer će iskustvo najverovatnije odraziti iskustvo prosečne publike. Priča će se otvarati na iznenađujuće načine, a ukoliko je reditelj uvučen u komad, veliki deo željenog dejstva biće otkriven. Na probama, kada

³ Preuzeto sa: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1950/06/the-art-of-reading/639769/> – govor lorda Dejvida Sesila (Lord David Cecil), sa njegove inauguracije na Univerzitetu u Oksfordu, u junu 1950. godine.

⁴ Ibid.

⁵ Adam J. Ledger, *The Director and Directing Craft: Process and Aesthetic in Contemporary Theatre* (London: Palgrave Macmillan, 2019), p. 75.

me zbuni određena scena, pokušavam da se prisetim šta mi je ona izazvala, kada sam je prvi put pročitao.⁶

Osnovni cilj beleženja razmišljanja i utisaka tokom prvog čitanja nalazi se u mogućnosti da im se reditelj kasnije vrati. Zahvaljujući njima, reditelj može da se podseti svog prvog, a često i najtačnijeg *utiska* o tekstu, koji prethodi kasnijim, često proizvoljnim tumačenjima. U vezi s ovim pitanjem, pronašla sam zanimljivo uputstvo budućim piscima o tome kako čitati u procesu učenja i kritičke analize stila određenog književnika:

Čitajte postavljajući sebi pitanja. Na kraju svake stranice, poglavlja ili odeljka, odgovorite na sva pitanja.

Polako čitajte delo. Usporite još više kada shvatite da čitate posebno dobro napisan odlomak. Čitajte dovoljno sporo da možete da *čujete* reči u svojoj glavi.

Čitajte i čitajte iznova. Nakon što završite s čitanjem celog dela, vratite se i ponovo pročitajte one odlomke za koje mislite da su najvažniji, u smislu prenete poruke ili izbora reči. Kada čitate kratke priče, eseje ili pesme, pročitajte svaku ponovo u celini.

Čitajte s olovkom ili hemijskom olovkom. Pravite beleške (...) ili pretvorite stranicu u dnevnik svojih beleški. Pravite beleške na marginama.

Čitajte pomoću markera. Istaknite mesta koja vas uče nešto o pisanju.

Čitajte s otvorenom aplikacijom za beleške ili elektronskim pretraživačem na telefonu ili računaru. Pišite beleške ili sebi pošaljite mejlom zaključke koje ste doneli o veštini pisanja dok ste čitali.

Čitajte s namerom da pronađete svoja omiljena mesta u delu. Zatim, zaključite zašto su ta mesta vaša omiljena. Odredite šta je pisac uradio, zbog čega se ta mesta izdvajaju za vas.

Svaki put kada čitate, pokušajte da shvatite kako tekst funkcioniše kao pesma, priča, esej ili drugi oblik kreativnog pisanja.

Razmotrite zanatski element na kom radite u svom sopstvenom pisanju (zaplet, razvoj likova, struktura, itd). Pročitajte pažljivo, da biste shvatili kako je pisac obradio taj element. (Kako je pisac razvio radnju i lik ili strukturirao odeljak na stranici?)

Sastavite „*vau*” ili „*a-ha!*” listu. Obratite pažnju na određene delove u tekstu u kojima vas je pisac oduševio onim što je postigao, ili gde shvatate da je pisac uspeo da izvede nešto delikatno.

Sastavite „*želim da probam*” listu, na kojoj beležite zanimljive pristupe ili rizike koje su pisci preuzeli, a koje biste želeli da isprobate na svoj način.

⁶ Michael Bloom, *Thinking Like a Director, a Practical Handbook* (New York: Faber and Faber, 2001), p. 17.

Pronađite segment u kreativnom delu koji vam se čini majstorskim. Pročitajte ga ponovo da biste shvatili zašto je majstorski. Zabeležite svoje zaključke.⁷

Iako se prethodni citat odnosi na proces učenja kreativnog pisanja, sva navedena uputstva u velikoj meri su zajednička i za proces *prvog čitanja drame* kod studenata pozorišne režije, ali su jednako važna i za kasnije rediteljsko čitanje teksta za postavku.

Američka rediteljka En Bogart (Anne Bogart) opisala je navedenu problematiku rediteljskog čitanja:

Volim da čitam, a ipak sam najčešće anksiozna pre početka čitanje drame. Sklona sam da odlažem otvaranje teksta, koliko god dugo mogu, jer od mene zahteva sasvim drugačije alate od čitanja romana, pesme, eseja ili biografije. Drame nisu namenjene za čitanje u samoći, a čitanje drame od mene traži neuobičajeno ulaganje strpljenja i mašte. U suštini, roman, pesmu, esej, ili biografiju oličavaju reči sadržane u njihovim koricama, koje će oživeti čitalačka mašta, ali drama, unutar svojih korica, postoji kako bi ukazala na nešto drugo i ona zahteva niz različitih talenata, kako bi uspeali da je razumemo. Roman postoji radi sebe. Drami je potreban autorski tim, kako bi je postavio u vremenu i prostoru. U dramama, ekspozicija i radnje najčešće su izražene kroz dijalog i ja moram da prevedem dijalog, dok ga čitam, u mentalne slike fizičkih radnji koje odražavaju: karakter i odnose, atmosferu, postupke, grupe, senke, svetlost, boju, oblike, pokrete, izraze lica, buku i tišinu, zvučne efekte i još mnogo toga. Moram da zamislim glasove i njihov: tembr, ton, tajming i promenu. Od mene se očekuje da zamislim četvrtu dimenziju na koju se samo aludira na papiru. Shodno tome, smatram da je drame izuzetno teško čitati sâm. Pa ipak, kao pozorišna rediteljka, moram svakodnevno da sedim u tišini i da čitam nove i stare drame. Čitam, jer volim rad određenog dramskog pisca i željna sam da pristupim novim svetovima koje je zamislio. Čitam, jer volim pozorište i verujem u njegovu transformativnu moć. (...) Čitam drame ne da bih ih razumela, nego da bih stajala ispod njih, u njihovoj senci. U samostalnom čitanju, nadam se da ću uspeti da pristupim inherentnoj misteriji komada. U najboljem slučaju, misterija se polako razotkriva kroz ponovna čitanja drame. Tražim drame koje poseduju ovu magiju.⁸

Kad god rediteljsko zamišljanje nastaje na osnovu neprecizno pročitanih podataka iz priče, to vodi ka vrlo upitnoj vizualizaciji i proizvoljnim odlukama u procesu označavanja (lika, kostima, scenografije i dr.), kojima se tekst prirodno *opire* i često ih „demantuje”. U predstavama u

⁷ Erin M. Pushman, *How to Read Like a Writer: 10 Lessons to Elevate Your Reading and Writing Practice* (London: Bloomsbury Publisher, 2022), p. 2-3.

⁸ Damon Kiely, *How to Read a Play: Script Analysis for Directors* (London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), p. IX, X

profesionalnim pozorištima (a posebno na primeru tekstova koje od ranije poznajem) – uočavala sam rediteljska rešenja za koja ne postoje uporišta u tekstu.

Često kada se iščekuje nova premijera određenog reditelja ili rediteljke, u kolokvijalnom govoru čuje se pitanje: kako će on/a *pročitati* tekst? U ovom slučaju, češće će se čuti reč *čitanje*, nego *postavljanje*, a francuski reditelj Danijel Mesgiš (Daniel Mesguich): „(...) tvrdio je da postavka klasike podrazumeva interpretativno čitanje vidljivog i nevidljivog teksta, pri čemu je drugi sačinjen od sećanja na vidljivi tekst, 'njegovu istoriju, njegov prah'”⁹.

Kroz doktorski umetnički projekat „Biblioteka svih čula” pokušala sam da dam doprinos u oblasti pedagogije pozorišne režije. U artikulaciji ovog cilja, ali i promišljanju specifične metodologije rada, pomogla je moja saradnja s jedinstvenim hrvatskim prevodiocem s nemačkog jezika, slepim Seadom Muhamedagićem. Njegovi uvidi i način na koji je analizirao poeziju, dramske tekstove, ali i brojne pozorišne predstave koje je pratio, doveli su me do ideje da mu posvetim ovaj rad, ali i da ispitam da li način na koji je on video drame može da pomogne budućim studentima u procesu stimulisanja *aktivnog čitanja* i slobodnijeg *zamišljanja*.

Zahvaljujući Muhamedagiću je u fokusu ovog istraživačkog rada saradnja sa slepim i slabovidim ljudima, kao i ispitivanje njihovog *čitanja* i *zamišljanja* dramske književnosti na primeru deset izabranih drama iz različitih epoha istorije pozorišta. U svim fazama pripreme, iznova sam preispitivala ciljeve i istraživala mogućnosti unapređenja metodologije *čitanja* i promene perspektive *zamišljanja* drama u radu sa studentima pozorišne režije, zahvaljujući specifičnom doživljaju sveta slepih i slabovidih.

Kao metodologiju ovog rada odabrala sam analizu intervjua, koji su se odvijali tokom dvogodišnjeg procesa pripreme, kao i na samom performansu među čitaocima i *živim knjigama* (u nastavku rada će ovaj pojam biti jasno definisan). Sve navedene razgovore tokom procesa pripreme sam dokumentovala u audio-formatu, arhivirajući oko 4000 minuta materijala, na koje ću se pozivati u analizi performansa i kasnijem izvođenju svih zaključaka.

⁹ Jim Carmody, *Daniel Mesguich: 'Unsummarisable' mises en scène* u *Contemporary European Theatre directors: 2nd edition*, eds. Maria M. Delgado, Dan Rebellato (London, New York: Routledge, 2020), p. 144.

Želela sam da kroz performans „Biblioteka svih čula” razmotrim šta sve možemo da dobijemo iz iskustva izabrane grupe slepih i slabovidih u kontekstu rediteljskog rada na predstavama – o čemu svedoče brojni višesatni i uzbudljivi razgovori koje sam vodila o njihovoj percepciji umetnosti i pozorišnih predstava s repertoara beogradskih pozorišta. Sekundarni cilj ovog praktičnog rada bio je posebno obratiti pažnju na auditivno (ne dekoncentrišući učesnike vizuelnim aspektom), ali i navesti učesnike koji se gledaju i čuju, da se *slušaju*. Tercijarni cilj ovog performansa bio je da ispitam da li nam slepi i slabovidni mogu biti korisni sagovornici u analizi i procesu pravljenja predstave.

Inspirisana njihovom drugačijom, *čulnom* percepcijom sveta, želela sam da istražim kako nam ona može biti od koristi u procesu dolaska do nove metodologije rediteljskog čitanja drama; ovde napominjem da me je zanimalo istraživanje svih čula, a ne isključivo favorizovanje *slušanja* umesto *čitanja* drama u rediteljskoj pripremi.

U teorijskom poglavlju rada baviću se: istorijom *dokumentarnog* i *verbatim* pozorišta, pojmom *predrasuda* i posebno važnom *sinestezijom*, *reprezentacijom* slepih i slabovidih kroz istoriju umetnosti, odnosno razmatranjem izvora *stigmatizacije* ili *romantizacije* njihovog prikazivanja u različitim oblicima umetnosti. Teorijsko poglavlje biće zaključeno razmatranjem današnjih praksi i mehanizama *inkluzije* slepih i slabovidnih ljudi u pozorište i istraživanjem *umetnosti performansa*.

U poglavlju posvećenom metodološkim razmatranjima, na dokumentaristički način baviću se svim etapama pripreme ovog procesa, dolaskom do pojedinačnih sagovornika, kriterijumima za njihov izbor, odabirom performansa kao adekvatnog formata za ovo istraživanje i analizom razgovora koje sam vodila u dvogodišnjem procesu istraživanja.

U zaključku rada, analiziraću iskustvo učešća publike na performansu, kao i načine na koje je sinestetsko čitanje doprinelo i omogućilo da ostvarim projektovane ciljeve ovog rada.

Kroz performans „Biblioteka svih čula” želela sam da ispitam *šta* i *kako* odabrana grupa slepih i slabovidnih *vidi* i *čuje* u procesu čitanja dramskih tekstova, zahvaljujući oslanjanju i na druga čula – što može pomoći i obogatiti rediteljsku pripremu, čitanje i vizualizaciju dramskih tekstova.

2. O Seadu Muhamedagiću

Nekoliko je različitih uticaja (teorijskih, empirijskih, ličnih i umetničkih) koji su odredili osnovne postavke i ciljeve ovog rada, uticali na sam format mog doktorskog umetničkog projekta, odluku da ovu studiju slučaja napišem u prvom licu jednine, ali i na moje celokupno razmišljanje u protekle tri godine, koliko sam posvetila intenzivnom radu na istraživanju i performansu.

U uvodu sam napomenula da su me, inicijalno, inspirisali razgovori sa Seadom Muhamedagićem, jedinstvenim prevodiocem filozofije i dramske literature s nemačkog govornog područja, koji je živeo i radio u Hrvatskoj. Diplomirao je germanistiku i jugoslavistiku u Zagrebu, a radio je i kao književni prevodilac, publicista i pesnik. Najviše je prevodio austrijsku književnost, posebno dramske autore (među kojima su: Šnicler, Hofmanstal, Bernhard, Handke, Turini, fon Horvat, Jelinek, Jonke, Miterer, Altman, Švab). Prevodio je poeziju, esejistiku, muzikološku i pedagošku literaturu. Osim toga, prevodio je i poeziju hrvatskih pesnika i književno-teorijske radove na nemački jezik. Bio je autor i moderator tribine *Litterarum Translatio*, bijenalnih Zagrebačkih prevodilačkih susreta, urednik i priređivač više zbornika. Dobitnik je i jedine dve nagrade u Hrvatskoj iz oblasti književnog prevođenja: za prevod romana „Brisanje, raspad” Tomasa Bernharda, dobio je nagradu Ministarstva kulture „Iso Velikanović”, a za „Poslednje dane čovječanstva” Karla Krausa godišnju nagradu DHKP-a¹⁰ „Josip Tabak”. Istu nagradu dobio je i 1996. godine za prevod „Predsjednica” Venera Švaba, a dobitnik je i Austrijske državne nagrade za književno prevođenje „Translatio”.

Na pitanje koliko ga u doživljaju umetnosti ometa slepilo, Muhamedagić je odgovorio: „Moje se poimanje književnosti ne može odvojiti od kazališnih predstava, glazbe. Dakako, ne mogu isto reći za likovnost, jer ne vidim. Okupan umjetnošću, slobodan sam u njezinim vodama ploviti, a da nemam osjećaj kako sam pobjegao od stvarnosti”¹¹.

¹⁰ Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.

¹¹ Preuzeto sa: www.jutarnji.hr/life/zivotne-price/u-zagreb-je-dosao-prije-50-godina-sljepoca-ga-nije-zaustavila-da-postane-jedan-od-nasih-najvaznijih-prevoditelja-9015371 ; „Sead Muhamedagić – u Zagreb je došao prije 50 godina. Sljepoća ga nije zaustavila da postane jedan od naših najvažnijih prevoditelja”, Tomislav Čadež, 18. jun 2019.

Dok sam razmatrala da postavim jedan od njegovih nikad postavljenih prevoda, dramu „Profesor Bernhardt“ Artura Šniclera, u sezoni 2018/2019. u Narodnom pozorištu u Beogradu, upoznali smo se putem elektronske komunikacije, kada smo razgovarali o mogućnosti da sarađujemo i da zajedno radimo na prilagođavanju hrvatskog prevoda. Tom prilikom, u našoj dugoj prepisci, koja je trajala mesecima, od Muhamedagića primila sam sledeće pismo:

Draga Taro!

I ovaj Tvoj prijedlog smjesta i s radošću prihvaćam. Tebi ostavljam na volju kako ćeš mi se obraćati, zbilja nisam formalist i prije svega volim ljude. Pročitao sam jučer dugačak intervju s Tobom (mislim da se rubrika zove: „Umetnici inspirišu“), pa sam tako dobio uvid u sve što si do sada napravila. Bilo mi je divno sve to pročitati. Sjećam se sebe kad sam imao Tvoje godine. Diplomirao sam krajem septembra 1977, nešto manje od mjesec dana prije 23. rođendana. Jedini sam slijepi književni prevodilac ne samo na ovim našim prostorima nego i šire. Nije mi jasno zašto slijepi ne shvaćaju da je književnost nešto najljepše što postoji na svijetu. Književnost, teatar i muzika tri su moja kolosijeka.

Nisam glumac, ali svaki svoj prijevod natenane „odglumatam“, jer na taj način osjetim može li rečenica glumcu „stati u usta“, može li je izgovoriti tako da sam zna što je izgovorio, a da i publika to dobro razumije. Fizička sljepoća mi je uz sve nedostatke i probleme koji s njom idu pod ruku i velika prednost, jer me vizualni podražaji ne dekoncentriraju. Prije šest godina počeo mi je slabiti sluh, genetski uvjetovano, jer mi je majka posljednjih nekoliko godina života slabije čula. No ni taj problem nije me izbacio iz kolotečine Života. Veliki Beethoven više od pola života nije čuo ama baš ništa, pa je stvorio velika djela, a u to doba nije bilo nikakvih pomagala. Osim toga, naučio sam što praktično znači maksima „Manje je više!“. Kao izvježban slušač i dobar poznavalac jezika i govora imam osobito dobru redundanciju, pa i sad kada slabije čujem, još uvijek čujem bolje od mnogih koji nemaju problema sa sluhom. Najvažnije je što svemu pristupam s humorom, nepopravljivi sam optimist i stalno se trudim ljude oko sebe obradovati, oplemeniti, a na taj način i sam postajem duhovno bogatiji.

Elem, što god znam i u čemu god Ti mogu biti od pomoći, tu sam. Vidjet ćemo hoće li se složiti okolnosti koje bi mi omogućile dolazak u Beograd za premijeru. Slobodno piši, zovi, pitaj, nemoj se ustručavati, a ja ću rado činiti što je do mene. Toliko za sada. Do sljedeće prilike da razmijenimo misli srdačno Te pozdravlja,

Sead.

Nakon višenedeljne prepiske tokom zajedničkog rada na prevodu „Profesora Bernhardija“, prethodnim Muhamedagićevim odgovorom bila sam potpuno zatečena. Ni u jednom trenutku nisam mogla da naslutim da munjevite odgovore i efikasne ispravke prevoda u Word komentarima dobijam od potpuno slepe osobe – i tada sam shvatila – koliko *neznanje* imam o slepim i

slabovidim ljudima, s kojima nisam imala nikakav susret do tog trenutka. Dalje, navodim još jedno pismo, koje mi je posebno značajno zbog pojma koji će kasnije zauzeti važno, čak centralno mesto u ovom radu, a u pitanju je *sinestezija* – neurološki fenomen i pojam iz ravni čulne percepcije, koji se tiče spontane subjektivne asocijacije različitih osećaja izazvanih direktnim doživljajem samo jednog od njih.

Draga Taro!

Ne mogu Ti reći koliko sam se obradovao, kad je moj kažiprst lijeve ruke koji je pročitao sve što znam i umijem pomilovao Tvoje ime. I to je zbilja tako, nikakva metaforika u izrazu. Prst čita pipajući, dodiruje, miluje, točkice ga bockaju, on razabire što je pročitao i prenosi to pametnom gospodinu Mozgu, ali to joj prije stigne do skromnog Srca za koje mnogi s omalovažavanjem kažu da je „samo jedna obična pumpa za prokrvljavanje organizma”. Eto vidiš, samo iz tog malog detalja čitanja Tvoga imena nastane lijepa pjesnička slika.

Vjerujem da će naš „Profesor Bernhardt” zaživjeti u Srbiji u našem novom prepjevu. Taj novembarski četvrtak koji sam lani u cijelosti posvetio radu na štrihu jedan mi je od najdražih dana u ovih nekoliko godina.

Moja zagrebačka adresa: Palmotićeve 45/III, HR-10000 Zagreb.

Razmislit ću o prijedlozima za Tebe i Tvoj rad. A što se tiče Schwaba, šaljem Ti pogovor za knjigu njegovih drama. Sačuvao sam za Tebe jedan primjerak knjige. Napiši i Ti meni svoju privatnu adresu, pa ću Ti poslati knjigu. Javi mi kako te se dojmila predstava. Ja sam bio na na premijeri i posebno me se dojmila uloga Grete u tumačenju Olivere Baljak. Ako Ti se pruži prilika da dođeš do glumice, javi joj se i prenesi joj moj pozdrav i oduševljenje njenom glumačkom kreacijom, koje još uvijek ne jenjava.

Uz pregršt srdačnih pozdrava šaljem Ti i tri Goetheove pjesme u svom prepjevu (njemu će ove godine, 28. augusta, biti 270. rođendan.

Sead.

Sead Muhamedagić preminuo je 2021. godine. Razgovori s njim, kao i naša prepiska i njegovi prevodi, ostavili su na mene jedan od najdubljih uticaja i najsnažnijih sudara sa sopstvenim predrasudama i neznanjem o određenom pojmu koje sam doživela do danas. Inspirisana time, zanimalo me je da otkrijem kako Muhamedagić poseduje takvo umeće i veštinu prevođenja najsloženijih dramskih tekstova, s toliko senzibiliteta i osećaja za to kako će replika *zvučati* kroz radnju određenog glumca, a da nije mogao da vidi pozorište na način na koji ja imam mogućnost da ga vidim. Pitala sam se: da li on pozorište i drame možda *vidi* i *čuje* jasnije od mene? Osim toga, prvi put u prepiskama s njim, otvorila mi se nova ravan razmišljanja o tome da *vizualni nadražaji dekoncentriraju* – iako sam, do tada, pozorište uvek doživljavala kao audio-vizuelnu umetnost, odnosno, niz i sistem audio-vizuelnih znakova.

Osim toga, poslednje pismo Muhamedagića zaitrigiralo me je za detaljnije i dublje bavljenje *sinestezijom*, potencijalnim načinima njene primene u procesu učenja čitanja drama, korišćenjem metoda sinestezijske kod studenata nesinestetika – s ciljem dubljeg doživljavanja sveta oko sebe, odnosno, sveta o kom čitamo. Njegova pisma, inspirisala su me da se pozabavim ovim pojmom i da istražim da li potencijalno može biti od koristi u pedagogiji pozorišne režije.

Navodim još jedan odgovor, koji sam od Muhamedagića primila nakon što sam na putovanju u Berlinu pronašla izuzetno bogatu i raskošnu knjižaru, odabrala jedan holandski roman koji veoma volim u formi audio-knjige (i, koji je trebalo da režiram u tom periodu) i poslala mu je kao poklon:

Draga Taro!

Srbijanska se pošta pokazala ekspeditivnom. Tvoj dar stigao je u utorak ujutro, ali sam ja taj dan predavao papire za mirovinu (14. oktobra službeno navršavam 65 godina – kažem službeno, jer sam zapravo rođen tri dana ranije, dakle 11. oktobra, ali je matičar krivo upisao datum).

Ti si sve to lijepo smislila i velika ti hvala. Moj je problem, doduše, što za razliku od većine slijepih nisam poklonik zvučne knjige. Ja radije čitam brajicu, odnosno sad kako mogu čitati preko računala, imam osim velikog stolnog računala i dva prijenosna, tzv. elektroničke bilježnice, u njih spremim na stotine knjiga koje su u wordu i ja ih čitam iz te elektroničke bilježnice koja je nevelika, mogu je svugdje sa sobom nositi, mogu je imati pored sebe i u krevetu. Strastveni sam čitač, volim pod prstom koji čita osjetiti tekst, volim da me te točkice bockaju značenjem, a da ne govorim o tome koliko mi je važna interpunkcija, pisanje imena i štošta što se slušanjem zvučne knjige gubi iz prvog plana. Slušanje je ipak drukčiji način percepcije, a ja posljednjih godina sve slabije čujem, pa mi je i to problem. Pa ipak tu i tamo nešto poslušam (osobito volim slušati radijske emisije, to je nešto drugo, radio-drame sam godinama slušao).

Nedavno sam, kad sam već spomenuo to da sve slabije čujem, od jednog beogradskog slijepog prijatelja čuo za beogradskog otorinolaringologa koji se bavi problemima srednjeg i unutarnjeg uha i da operira ljude koji nakon toga izvrsno čuju. Rekao mi je da mi može poslati njegovu adresu. Tko zna, ako se odlučim, stići ću i do Beograda. Imam u Beogradu nekoliko rođaka.

Imam i ja dar za Tebe, pa kad Ti ga pošaljem, javit ću Ti da budeš spremna. Neću otkrivati što je to, ali sam siguran da će Ti biti po volji.

Za sada toliko od mene. Vjerujem da će vrijeme naših zajedničkih teatarskih pothvata sigurno doći. Možda Te netko iz Hrvatske pozove da režiraš – zašto ne!? Ako se to dogodi, tu sam! Do skorog javljanja pregršt srdačnih pozdrava!

Sead.

Bez pretenzija da unapred definišem, nužno zadam ili nametnem sadržaj buduće predstave, odmah po upoznavanju Seada Muhamedagića (a posebno kasnije, kada sam saznala da je preminuo), razmišljala sam da se u svom doktorskom umetničkom radu bavim njim, ali istovremeno i iznenađenjem koje sam doživela kada sam saznala da je slep. Njegova velika erudicija, znanje, književni i prevodilački ukus, borbenost, vitalnost i velika želja za životom – poslužili su mi kao velika inspiracija i uzor.

Zbog toga, posvetila sam mu ovaj rad, kao znak sećanja na njegovu uzbudljivu, hrabru i posebnu ličnost, koja je svakog dana rušila predrasude.

3. Organizacija *Živa biblioteka*

Formu mog doktorskog rada inspirisao je rad neprofitne organizacije *Human Library* tj. *Menneskebiblioteket*, na danskom jeziku (u sopstvenom prevodu koji ću koristiti, *Živa biblioteka*). Osnovana 2000. godine u Kopenhagenu u okviru muzičkog festivala Roskilde – danas *Živa biblioteka* ima volontere na šest kontinenata i uključena je u aktivnosti u više od 80 zemalja sveta u kojima organizacija funkcioniše zahvaljujući brojnim volonterima. Sarađuju i s najvećim komercijalnim brendovima na svetu (samo neki od njih su: *eBay*, *IMF*, *World Bank*, *Eli Lilly*, *Delta Faucet*, *Masco*, *Heineken*, *Microsoft* i *Google*), pomažući im da budu inkluzivniji i transparentiji, ali i da daju pozitivan primer svojom poslovnom politikom.

Snažan moto ove organizacije usmeren je na suočavanje s predrasudama i glasi: *unjugde someone*¹². Njihova osnovna misija je da obezbede pristup i neposredni kontakt s različitim marginalizovanim grupama (s različitih ravni „margine”: seksualne, etničke, verske, rasne; zasnovane na različitim vrstama psihičkih ili fizičkih poteškoća, posebnim potrebama ili različitim sposobnostima; grupe s alternativnim stilom života, aktuelni i bivši zatvorenici, maloletni

¹² U slobodnom prevodu s engleskog jezika: *bez osuđivanja*.

delinkventi, žrtve zločina i incesta, genetski i hronično obolela lica, oboleli od seksualno prenosivih bolesti, zavisnici i mnoge druge ugrožene kategorije), kroz formu *žive biblioteke*.

Umesto knjige, čitalac prema slobodnom izboru „iznajmljuje” čoveka – volontera nazvanog *human book*, a najadekvatnijim prevodom ove kovanice smatram sintagmu *živa knjiga*. Iako ovaj prevod nije reproduktivan, odlučila sam se za njega jer nemamo odgovarajući pojam u našem jeziku; *živo* u ovom slučaju koristim kao sinonim za *ljudsko, humano, čovečansko, interaktivno*, a svi ovi pridevi sa sobom nose i pozitivan vrednosni sud i zato ću se njim koristiti u ostatku rada.

Živa knjiga usmeno svedoči o određenom pojmu, fenomenu ili predrasudi koja ga se tiče, u kamernoj, ekskluzivnoj i sigurnoj atmosferi, otvoreno pričajući o sebi, ali prevashodno – o predrasudama vezanim za sebe. Gosti *Žive biblioteke* imaju mogućnost da biraju pojam od ponuđenih na *dnevnom meniju*¹³, time obezbeđujući sebi jedinstveno iskustvo direktnog suočavanja sa sopstvenim predrasudama i upućivanja u pojmove koji su im nepoznati – zbog čega se ova organizacija može smatrati i globalnom platformom za učenje, kroz vrednovanje dijaloga.

Izuzetno je važna mogućnost i sloboda da se postave sva željena pitanja u razgovoru, koja vode ka zajedničkom sigurnom prostoru, razbijanju predrasude, ali i ka postepenom, dugačkom procesu reintegracije pojedine marginalizovane grupe u društvo. Ove razgovore, zato, treba posmatrati kao dvosmerno iskustvo koje afirmiše kulturu dijaloga, zbog čega je svako individualno čitanje makar i iste *žive knjige* uvek posebno, usled različitih pogleda na svet koje odražavaju dva sagovornika.

Osnivač organizacije, Roni Abergel (Ronni Abergel), ističe značaj saradnje *Žive biblioteke* s velikim brojem evropskih i američkih biblioteka, srednjih škola, koledža, univerziteta i festivala (kao što je, među najpoznatijim, festival *Burning Man*¹⁴), preko kojih dopiru do velikog broja mladih ljudi, ohrabrujući ih da otpočnu dijalog sa strancima – uživo ili onlajn putem (od početka

¹³ Ponuda pojmova i predrasuda za taj dan, tj. ponuda *živih knjiga*.

¹⁴ *Burning Man* je festival koji se organizuje u pustinji *Black Rock* u Nevadi, ali i mreža ljudi, inspirisana sledećim vrednostima zajednice: radikalna inkluzija, darivanje, odsustvo sponzora, rad na samopouzdanju, samoizražavanje, zajedništvo, građanska odgovornost... Festival se uvek završava ritualnim paljenjem drvene figure čoveka i odbacuje kapitalističke i korporativne vrednosti. Osnovna ideja je da zajednica gradi privremeni grad u pustinji, poznat kao *Black Rock City*. Festival je poznat po veličanstvenim skulpturama, instalacijama, svetlosnim predstavama i drugim izuzetnim umetničkim projektima, koji su postavljeni širom pustinje.

pandemije kovida praktikuju i onlajn okupljanja, što je značajno povećalo vidljivost ove organizacije).

Živa biblioteka je globalna, inovativna platforma koja služi za praktično učenje. Uključeni smo u procese obrazovanja u srednjim školama i visokom školstvu, u medicinsku obuku i građanski aktivizam, s osnovnim ciljem da se bolje prihvate i razumeju različitosti, a sve u cilju stvaranja inkluzivnije i kohezivnije zajednice, uprkos kulturološkim, religijskim, socijalnim ili etničkim razlikama određenog društva ili zajednice.¹⁵

Abergel opisuje viziju organizacije na sledeći način:

Koncept je jednostavan – suočavanje sa stereotipima, slušajući iskustva stvarnih ličnosti. Živa biblioteka organizuje događaje gde čitaoci *iznajmljuju* ljude, umesto otvorenih knjiga, s kojima mogu da razgovaraju o stvarima o kojima inače ne bi smeli. Svaka *živa knjiga* predstavnik je određene grupe unutar društva, koja je često na meti predrasuda, stigmatizacije ili diskriminacije zbog svog stila života, dijagnoze, uverenja, invaliditeta, društvenog statusa, etničkog porekla i dr. (...) Osnovni slogan je *bez osuđivanja*.¹⁶

Primer radi, naslovi na dnevnom meniju na jednom od poslednjih susreta ove organizacije bili su: ADHD¹⁷, autističan, imigrant, BDSM¹⁸, asexualan, amputirane noge, žrtva incesta, usvojeno dete i dr. Iako je nemoguće svaku od navedenih grupa međusobno „izjednačiti”, ono što je zajedničko za sve njih jesu pogledi drugih na njihove *manjinske identitete* – jer iako su sve ove grupe nevećinske, nisu sve i marginalizovane u istoj meri.

Prvobitna namera ovog rada bila je da kroz proces intervjua i razgovora dođem do verbatim teksta inspirisanog Seadom Muhamedagićem i događajima *Žive biblioteke*, koji će omogućiti da se kroz neposredan kontakt sa slepim i slabovidim ličnostima, u simboličkom prostoru biblioteke, polemische s fenomenom zamišljanja vizuelnog u pozorištu i recepcijom vizuelnog. Osim toga, važna mi je bila i dostupnost umetnosti slepim i slabovidim ljudima, posebno jer detektujem manjkavosti u polju obrazovanja našeg društva o njihovim potrebama i sposobnostima.

¹⁵ Deo teksta sa zvaničnog sajta organizacije Human Library: <https://humanlibrary.org>.

¹⁶ Deo intervjua s Ronijem Abergelom: *The Human Library – Borrow A Person Instead Of A Book*, Alex Ledsom, Forbes, 9. maj 2022, 12:50pm, <https://www.forbes.com/sites/alexledsom/2022/05/09/the-human-library-borrow-a-person-instead-of-a-book/?sh=276cd41f2217>.

¹⁷ ADHD (*Attention Deficit Hyperactivity Disorder*) predstavlja poremećaj pažnje praćen psihomotornim nemirrom. Postoje tri tipa poremećaja: predominantno slaba pažnja, predominantno hiperaktivno-impulsivni tip i kombinovani tip.

¹⁸ BDSM – akronim nastao od pojmova *Bondage & Discipline, Sadism & Masochism* u značenju: vezivanje i disciplina, sadizam i mazohizam. Podrazumeva širok spektar seksualnih aktivnosti koje se tiču ovih pojmova.

Upravo zbog zapostavljanja slepih i slabovidnih kao moguće pozorišne publike, namera mi je bila da napravim predstavu u kojoj će oni učestvovati ne samo kao gledaoci ili izvođači, već i kao ravnopravni *autori* ili *koautori* predstave, kojoj doprinose svojom specifičnom percepcijom vidljivog sveta i dramske literature. Stoga sam istraživački proces, ali i praktično upoznavanje s radom organizacije, otpočela upravo na jednom od njihovih događaja, o kom će biti reči u narednom poglavlju.

Živu biblioteku, osim kao globalnu platformu za praktično učenje (kako je naziva njen osnivač), moguće je posmatrati i kao primer savremenog *performansa*, preciznije, *socijalnog* performansa ili eksperimenta. Iako je u pitanju vrlo široka umetnička oblast, koja se razvijala tokom čitavog XX veka, posebno u okviru avangardnih pokreta – futurizma, dadaizma i konstruktivizma – danas najčešće podrazumeva živu izvedbu umetnika pred publikom, a često i neposrednu participaciju publike. Umetnici među kojima su Joko Ono (Yoko Ono), Alan Kaprov (Allan Kaprow) i Fluksus (Fluxus) grupa eksperimentisali su sa živim izvedbama koje uključuju publiku kao aktivne učesnike, a ne samo pasivne posmatrača. Socijalni performansi postaju posebno značajni tokom sedamdesetih godina XX veka, kada umetnici kao što su Jozef Bojs (Joseph Beuys), Marina Abramović i Tehčing Hsje (Tehching Hsieh) počinju da istražuju političke, socijalne i emocionalne aspekte performansa kroz interakciju s publikom. Ovi umetnici često su koristili performans kao sredstvo za preispitivanje društvenih normi i provokaciju, traženje reakcije i odgovora od publike, promovisanje aktivnog učešća publike, dok danas istražuju teme kao što su: identitet, politika i društvena pravda. Socijalni performansi često su imali za cilj da podstaknu promenu, podignu svest ili jednostavno stvore prostor za dijalog i zajedničko iskustvo, istražujući širok spektar tema kao što su: identitet, moć, društvena nepravda, politika, ljudski odnosi i mnoge druge.

Primera radi, performans „Dugački sto” umetnice Lois Viver (Lois Weaver) predstavlja interaktivnu performans-instalaciju, u kojoj umetnica poziva ljude da uz nju sede za dugačkim stolom i večeraju. U ovoj nehijerarhijskoj strukturi otvorenog kraja, na meniju su jedino *razgovori* o važnim temama kao što su: rod, identitet, politika, socijalna pravda i zajednica, koji promovišu dijalog i razumevanje među učesnicima, na način sličan onome što radi *Živa biblioteka*. Koncept rada je osmišljen tako da podstiče empatiju, a sâm sto simbolizuje otvorenost i zajedništvo. Bonton „Dugačkog stola” je sledeći:

Ovo je performans za stolom za večeru.

Svako ko sedne za sto postaje gostujući učesnik.
Razgovori su jedino jelo.
Niko nije moderator.
Ali domaćin je tu da vam pomogne.
Vlada demokratija.
Kako biste učestvovali, dovoljno je da sednete za prazno mesto za stolom.
Ukoliko je sto pun, možete zamoliti nekoga da ustane.
Ukoliko napustite sto, možete se vratiti za njega iznova i iznova.
Slobodno zapišite svoje utiske na stolnjaku.
Imate pravo da ćutite.
Imate pravo da vam bude neprijatno.
Imate pravo da se smežete.
Postoji kraj, ali ne i zaključak.¹⁹

Socijalni eksperimenti kao podvrsta performansa često izazivaju snažne emocije i reakcije, podstičući dijalog i refleksiju među publikom koja je direktni učesnik, a ne samo nemi posmatrač. Kao platforma za razgovor o osetljivim društvenim temama, *Živa biblioteka* se može posmatrati kao odličan primer svih navedenih vrednosti i dobar primer ove podvrste performansa, jer uključuje živu interakciju između čitalaca i *živih knjiga*. S obzirom da *Živa biblioteka* sadrži više prepoznatljivih elemenata performansa: interaktivnost, prostorni i vremenski kontekst, participaciju i angažman publike, izgradnju empatije, transformaciju publike – bez obzira što je osnivači nazivaju platformom za učenje – u najširem smislu rad *Žive biblioteke* može se posmatrati kao oblik *umetnosti performansa*.

4. Učešće na događaju *Žive biblioteke*

Godine 2022, prijavila sam se za učešće u nizu onlajn događaja *Žive biblioteke* kao čitateljka. Jedno od malobrojnih pravila događaja koje organizuju predstavlja poštovanje načela apsolutne poverljivosti, diskrecije i zaštite identiteta svih učesnika, a prevashodno *živih knjiga*, koje volonterski i slobodno dele svoje lične priče.

¹⁹ Preuzeto sa: <http://www.split-britches.com/long-table> – sajta *Split Britches*, umetničkog tandema koji su 1980. godine osnovale umetnice Pegi Šo (Peggy Shaw), Lois Viver (Lois Weaver) i Deb Margolin (Deb Margolin) u Njujorku.

Dva puta (24. jula 2022. i 11. septembra 2022.) imala sam priliku da učestvujem na svetskim onlajn događajima *Žive biblioteke* s nekoliko stotina učesnika iz različitih vremenskih zona – kako *živih knjiga*, tako i mnogobrojnih čitalaca – podeljenih u manje grupe. Za razliku od događaja *Žive biblioteke* koji se organizuju uživo, na onlajn događajima nije moguće birati naslov s dnevnog menija, već nakon davanja kraćeg uputstva moderatoru prave odvojene „sobe” u kojima se čitaocima dodeljuje *živa knjiga*; moju grupu je činilo nas četvoro iz različitih zemalja: Italije, SAD-a, Pakistana i Srbije. U apendiksu ovog rada (vidi [apendiks br. 1](#)) navodim delove transkripta tog razgovora s jednom od dve *žive knjige*: „Žrtvom porodičnog nasilja.”

Iako nisam mogla da utičem na izbor naslova, svejedno sam bila uzbuđena što sam imala priliku da učestvujem na ovom događaju i doživim ekskluzivno iskustvo čitanja *žive knjige* bez ograničenja. Misija ove biblioteke i format otvorenih razgovora o tabu temama i autentičnim iskustvima, poslužili su mi kao inspiracija u razmišljanju o mom doktorskom umetničkom projektu.

Zbog toga, stupila sam u kontakt s organizacijom i uputila ih u svoje istraživanje, temu i ciljeve rada. Iako nisu bili u prilici da me podrže resursima, dobila sam njihovu podršku.



Silke Bech <silke.bech@humanlibrary.org>
to me ▾

Nov 29, 2023, 2:41 PM

Dear Tara,

Thank you for your email, we really appreciate your interest!

We unfortunately still don't have resources for a bigger collaboration, but you are very welcome to reference us as a source of inspiration 😊
Moreover, I'm happy to read through paragraphs where we are mentioned and give feedback.

Kind regards,

Silke

Tel.: +45 26525410

Featured in: [CNN](#) | [Shareable](#) | [Forbes](#) | [BBC](#)



The Human Library Organization

Secretariat: Dronningensgade 66, 1. - 1420 Copenhagen K - Denmark.

Reading Garden + Postal Address: Nørre Alle 7 - 2200 Copenhagen N - Denmark.

www.humanlibrary.org

Foreningen Menneskebiblioteket

Sekretariat: Dronningensgade 66, 1. - 1420 København K.

Læsehave + postadresse: Nørre Alle 7 - 2200 København N.

II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR

1. Koreni dokumentarnog

Inspirisana ličnošću i poznanstvom sa Seadom Muhamedagićem, ali i radom *Žive biblioteke*, u prijavi teme projektovala sam da će moj doktorski umetnički projekat biti u formi dokumentarnog, ili još uže, verbatim pozorišta.

Jedan od najstarijih izvora o dramskoj književnosti potiče još od Aristotela (Ἀριστοτέλης) i njegovog dela „O pesničkoj umetnosti”, kojim su ustanovljeni osnovni postulati građenja dramske priče, postavke lika po sredini, ali i formalna i pesnička struktura tragedije. Još tada, Aristotel često koristi pojam *podražavanja*, koji je bio od velikog značaja za najveći deo istorije pozorišta:

Jer podražavanje je u čoveku urođeno još od detinjstva, i on se od ostalih stvorenja razlikuje po tome što on najviše naginje podražavanju i što prva svoja saznanja podražavanjem stiče; zatim svi ljudi osećaju zadovoljstvo kad posmatraju tvorevine podražavanja.²⁰

Nadovezujući se na ideju podražavanja stvarnosti kroz umetnički čin, pozorište je kroz najveći deo svoje duge istorije dominantno počivalo na interpretaciji dramskog teksta i zatim, na njegovoj scenskoj postavci kroz različite stilove pozorišta. Prvo je odgovornost postavljanja teksta na sebe preuzimao tragički pesnik tj. autor teksta (u antičkoj Grčkoj), a zatim je tu odgovornost, u srednjem veku, a posebno od renesanse, preuzimao najstariji ili najiskusniji glumac, onaj s dovoljnim autoritetom da za sobom povede ansambl. U navedenim fazama istorije pozorišta, povodi za predstave najčešće su bili dramski tekstovi, koji su u najvećem broju slučajeva nastajali kao plod mašte pisaca ili kao ponovna razmatranja arhetipskih sižea, bajki, mitova ili motiva.

U daljem razvoju pozorišta, u turbulentnom i plodonosnom XX veku – a posebno od (po ovom pitanju istorijski presudne) pojave Bertolta Brehta (Bertolt Brecht) i rada njegovog značajnog,

²⁰ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (Beograd: Dereta, 2015), str. 61.

ideološkog prethodnika Ervina Piskatora²¹ (Erwin Piscator) ka sredini veka – pozorište je dobilo svoj puni obim i počelo je da se na najdirektnije načine suočava sa stvarnošću koja ga okružuje – protiveći se dotadašnjem nasleđu koje je u fokus stavljalo dramski tekst kao plod fikcije i praksu *podražavanja*. Direktno suočavanje sa surovošću društva postalo je moguće zahvaljujući nizu neiluzionističkih pozorišnih stilova, iza kojih su stajali beskompromisni umetnici koje je ovaj vek izrodio, na čelu s Piskatorovim političkim pozorištem i Brehtovim epskim teatrom. Upravo u želji da preispitaju svoje okruženje na što direktniji i neposredniji način, pozorišni autori (reditelji, pisci, scenografi, kostimografi, kompozitori i dr.) prve polovine XX veka pionirski su se oprobali u stilovima među kojima su: impresionizam, simbolizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam, zatim u epskom pozorištu i teatru apsurdna. U tom periodu, dokumentarno pozorište je svoje prve obrise dobilo upravo zahvaljujući pozorišnim, proleterskim i političkim idejama, ali i individualnim pozorišnim borbama Piskatora i Brehta.

Iako se dokumentarno pozorište donekle nadovezuje na *podražavanje* iz aristotelovskog doba, *podražavanje* ipak nije samo reprodukcija stvarnosti, kao što ni *dokumentarno* nije doslovan otisak istine – već su i jedno i drugo umetničke interpretacije fenomena iz stvarnosti i uvek predstavljaju *lični pogled* autora.

Na samom početku analize okolnosti nastanka dokumentarnog pozorišta, želela sam da se pozabavim poreklom termina *dokumentarno*, koji potiče od latinske reči *documentarius*, značenja: „sačinjeno od činjenica; davanje zapisa ili izveštaja kroz činjenice o nečemu, posebno korišćenjem slika, snimaka i dr. ljudi koji su uključeni”²². Derek Pedžet (Derek Paget), profesor Univerziteta u Redingu, koji se celog života bavio analizom dokumentarnog (na filmu, televiziji i pozorištu), smatra da termin *dokumentarna drama* može imati značenje bliže *istorijskoj* drami, tumačeći da prva reč u tom slučaju upućuje na fiktivnost druge tj. referiše na činjenicu da su dramski tekstovi najčešće nastajali kao plod fikcije autora. Na sličnom tragu, dokumentarni tekst je definisan i kao:

²¹ Ervin Piskator (1893-1966) bio je nemački pozorišni reditelj, producent i upravnik pozorišta. U Minhenu je studirao književnost, istoriju umetnosti i filozofiju. Još kao mladić, deklarirao se kao levičar i bio je izrazito antimilitantnih uverenja. Zajedno s piscem Hermanom Šulerom osnovao je Proletersko pozorište u Berlinu. Uz Brehta se smatra zaslužnim za koncept epskog i političkog teatra, a njegov rad predstavlja prekretnicu u savremenom nemačkom pozorištu.

²² Preuzeto iz Oksfordovog rečnika (*Oxford Advanced Learner's Dictionary*): https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/documentary_2.

(...) tekst komponovan isključivo od dokumenata i autentičnih izvora, izabranih i organizovanih prema piščevoj sociopolitičkoj tezi. (...) Još u devetnaestom veku, određene istorijske drame su se služile raznim izvorima u širem smislu. Bihner, primera radi, u „Dantonovoj smrti” citirao je minute sastanaka i istorijskih spisa. (...) Ali tek je 1950-ih i 1960-ih, a posebno 1970-ih, dokumentarizam postao žanr u: prozi, *cinéma vérité*-u, poeziji, radio dramama i pozorištu. (...) Ono je opozit pozorištu čiste fikcije, koje smatra isuviše idealističkim i apolitičnim i odbija manipulaciju događajima, umesto toga, manipulišući dokumentima zarad pristrasnih ciljeva.²³

Fenomen dokumentarnog se kroz istoriju pozorišta često referisao i na različite oblike usmenih tehnika prenošenja književnosti, da bi kasnije, u XX veku, taj primat preuzela *fotografija* (kao izuzetno značajan medij u razvoju i popularizaciji dokumentarizma), zatim *film* (u tridesetim godinama XX veka, razvijen u radu Džona Grirsona, Roberta Flaertija i Jorisa Ivensa, koji su doprineli „značaju istine na filmu”²⁴) i konačno *digitalna umetnost*, koja ima tehnološke mogućnosti da gotovo istovremeno prikaže život onakvim kakav jeste. Još tada, jedna od osnovnih misija dokumentarnog (u fotografiji, filmu, a kasnije i u pozorištu) bila je pružiti prostor onima čiji se glas ne čuje često, odnosno dati prostor zanemarenim, potcenjenim, skrajnutim ličnostima ili tabu temama, koji teže nalaze svoj put do scene ili objektiva.

Fotografi su prvi uvideli značaj i snagu dokumentarizma u kontekstu neposredne borbe sa socijalnim nepravdama, a upravo zato su veliki istorijski događaji bili česta inspiracija autorima dokumentarne fotografije, kao što su: Krimski rat (Rodžer Fenton), Američki građanski rat (Metju Brejdi), industrijska revolucija, Velika depresija i siromaštvo (Jakob Ris, Dorotea Lang, Voker Evans), Španski građanski rat (Robert Kapa), Vijetnamski rat (Don Mekalin), transrodna zajednica (Diana Arbus), marginalizovani ljudi na ulicama Čikaga i Njujorka (Vivijen Mejer), migracija i imigracija – čime je otvoren put za kasniji foto-žurnalizam, koji kao most spaja novinarstvo, istinitost i stvarnost. Najčešće teme u fokusu prvih dokumentarnih fotografija bili su upravo ratni užasi i posledice, siromaštvo, rasizam, socijalne nepravde i nejednakosti, marginalizovane grupe, život na ulici, industrijska revolucija i novi pejzaži, a autori prvih dokumentarnih fotografija hvaljeni su zbog sirovog prikazivanja stvarnosti. Ubrzo, percepcija dokumentarne fotografije doživela je drugu krajnost, kada su autori počeli da dobijaju kritike na račun: manipulacije

²³ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: terms, concepts, and analysis* (Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998), p. 110.

²⁴ Derek Paget, *True stories?: documentary drama on radio, screen and stage* (Manchester: Manchester University Press, 1990), p. 13.

stvarnošću, komercijalizacije tuđe patnje i upitnosti etičke ispravnosti takvog načina fotografisanja; autori su bili kritikovani da zastupaju patronizujuću tačku gledišta i da se s privilegovane pozicije bave različitim oblicima drugosti.

Od samih početaka dokumentarno pozorište je (osim važnog doprinosa originalnosti i istinitosti sadržaja i tema na sceni) uvek provociralo i postavljalo osetljiva etička pitanja, kao što je i sam proces prikupljanja materijala za dokumentarne predstave složen i osetljiv za autore predstave:

Nevidljiva sila rađa se iz svakog načina korišćenja dokumenata u dramskom tekstu; ona izaziva etičke i estetičke probleme. Bilo kakvim korišćenjem dokumenata, autor problematizuje samu fiktivnost drame, ali i prirodu informacija kao neuptinih činjenica. Autor/ka time implicitno krši granice diskursa koji se obično smatra suprotstavljenim drami. Ako su dokumenti stavljeni u prvi plan (ili im je dat prioritet u dramskom tekstu), oni su samim tim za publiku problematizovani u određenoj meri. Susret s dokumentom u kontekstu pozorišta *otuđuje* dokument – i tako postaje neophodno da publika zauzme stav prema dokumentarnom materijalu da bi mogla da *prati* komad.²⁵

Kao preteča dokumentarnog pozorišta, u istoriji svetske dramske književnosti pojavio se još jedan značajan termin (u oblasti bavljenja aktuelnim svetom koji nas okružuje) koji je doneo određene ideje i neke od kasnijih postulata dokumentarizma; u pitanju je pojam *komemorativne kulture*²⁶, koji se vezuje za tretiranje aktuelnih istorijskih događaja i obeležavanje važnih društvenih pojava koji mogu da posluže kao umetnička inspiracija. Termin je stvorio Vans (Eugene Vance), govoreći o francuskoj epskoj pesmi iz XI veka, „Pesmi o Rolanu” (*Chanson de Roland*), koja govori o smrti hrabrog viteza komandanta Rolana u bici kod Ronsvoa.

Iako možemo identifikovati relativno mali broj tekstova između Eshila i elizabetanaca koje se direktno bave savremenom istorijom, „komemorativna kultura” postojala je neprestano od klasičnog perioda, preko kasnog srednjeg veka i rane renesanse. Ova kultura nije obuhvatala samo obimnu usmenu „književnost” epova i balada, već i tradiciju mnemoničkih sredstava, kao što su palate sećanja i pozorišta sećanja – koji su svi u svojim performativnim aspektima povezani s pozorištem. Upornost usmenog prenošenja književnosti i sveprisutnost usmenih prezentacija svih vrsta – od suđenja preko propovedi

²⁵ Ibid. p. 16.

²⁶ Eugene Vance, „Roland and the Poetics of Memory” u *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josue V. Harari (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979), p. 374-403.

do naučnih rasprava – u kombinaciji s niskim stopama pismenosti i oskudnošću pisanih tekstova, učinili su umetnost pamćenja centralnom za civilizaciju.²⁷

Osim komemorativne kulture, još jedan važan oblik pozorišta s francuskog govornog područja, koji je pripremao put za kasniji dokumentarizam, bili su i *komadi društvenih okolnosti*²⁸ nastali u kasnom XVIII veku, koji su se, u određenoj meri, nadovezali na pokušaj da se aktuelni politički događaji ovekoveče kroz umetničku formu:

Burna politička dešavanja pratio je niz „komada društvenih okolnosti” (patriotske drame zasnovane na burnim savremenim događajima). Tipičan primer takvog komada je „Priatelj naroda” (*L'Ami du peuple*) ili „Maraova smrt” (*La Mort de Marat*), izvedena 8. avgusta 1793. godine u Varijeteu Amuzon²⁹; Mara je bio ubijen 13. jula. U drugim pozorištima, bez obzira na najavljen program za to veče, glumci su istupali tokom pauza kako bi izvestili o broju pogubljenih tog dana na Trgu Revolucije.³⁰

Političko ubistvo francuskog revolucionarnog lidera Žan-Pola Maraa (Jean-Paul Marat) u njegovoj kadi – koje je počinila Šarlota Korde (Charlotte Corday), giljotirana četiri dana kasnije, 17. jula, nakon presude, na Trgu revolucije u Parizu – poslužilo je kao građa za predstavu i tekst koji se bavio stvarnim događajem i istorijskim ličnostima, samo tri nedelje kasnije. „Iako se neki sastojci (primera radi, aktuelni događaji ispričani u političkom kontekstu) dokumentarnog pozorišta mogu pronaći u pozorištu Francuske revolucije, ipak, ni istorijska preciznost niti razumevanje nisu bile njegov cilj”³¹.

Edvard Gordon Krejg (Edward Gordon Craig) jednom prilikom zapisao je: „Verujem u vreme kada ćemo biti u prilici da stvaramo umetnička dela u pozorištu bez oslanjanja na pisani tekst, bez oslanjanja na glumce”³². Iako se u Krejgovom umetničkom radu daleko značajnijim ispostavio deo u kom je zamišljao pozorište bez glumaca, kasnije razvijajući teorijski koncept *nadmarionete* (koji nije zaživeo kao umetnička praksa), prvi deo citata je ipak otvorio jedno interesantno polje

²⁷ Attilio Favorini, ed, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1995), p. 13.

²⁸ U originalu na francuskom jeziku: *pièces de circonstance*.

²⁹ *Théâtre des Variétés – Amusantes* bilo je pozorište u desetom arondismanu u Parizu, u današnjoj ulici Rene Bulonžer (*rue René-Boulanger*). Osnovano je 1779. i od samog početka je bilo izuzetno popularno.

³⁰ Attilio Favorini, ed, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*, p. 16.

³¹ Ibid.

³² Christopher Innes, *Erwin Piscator's political theatre; the development of modern German drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 67.

njegovim pozorišnim sledbenicima, koji se ne oslanjaju na (do tada) konvencionalni proces nastanka predstave. Mada se Krejgov rad vezuje za sam početak XX veka, ali i za brojne pionirske rediteljske i scenografske zamisli, u kontekstu dokumentarizma je posebno značajan ovaj njegov uvid, kao slika vremena koje se polako odmiče od apsolutne dominacije dramskog teksta kao ploda fikcije autora.

2. Prvi tragovi dokumentarizma

Prvi elementi dokumentarizma u dramskom tekstu (odnosno, korišćenje već postojećih zapisa iz stvarnog života), javljaju se u radu jednog od najstarijih tragičkih pesnika, Frinija³³ (Φρόνιχος), „o kome Suida kaže da je prvi tragičku poeziju izneo na pozornicu, pobedio u 67-oj olimpijadi (tj. između 511-e i 508-e god.), prvi na pozornicu doveo žensko lice, izumeo tetrametre i napisao devet tragedija”³⁴, i to u njegovoj izgubljenjnoj tragediji „Pad Mileta”.

O Frinijevu pesničkom radu navodi se zanimljiva vest u Herodota: „Atinjani su kojekakvim načinom pokazali koliko im je veoma žao što je Milet zauzet, a posebice time što su, kad je Frinij napisao i prikazao dramu – *Zauzeće Mileta*, gledaoci briznuli u plač, pa su ga zato što ih je potsetio na sopstvenu nevolju kaznili globom od hiljadu drahama i naredili da niko više ne prikazuje ove drame”. Zanimljiva je ova vest ne samo što javlja da je Frinij morao platiti globu – jamačno je Atinjane pekla savest što nisu Miletu pomogli god. 495e – nego i zato što doznajemo da je Frinij umeo izići iz okvira tradicije, te gradivo za svoje drame uzimati ne iz mita, nego iz istorije.³⁵

Analizirajući malobrojne dostupne zapise o „Padu Mileta” (s obzirom na to da tragedija nije sačuvana), jasno je da je Frinij pronašao inspiraciju za pisanje u stvarnom istorijskom događaju, ali i kolektivnoj traumi njegovog grada do koje je došlo samo dve godine ranije. U pitanju je bio

³³ Frinij je bio Eshilov savremenik, čija nijedna tragedija nije sačuvana. „Zauzećem Mileta”, tragedijom o pogromu nad Miletom, atinskom kolonijom, osvojio je takmičenje 511. godine p.n.e, ali je tragedija nedugo zatim zabranjena. Mnogi ga smatraju stvarnim ocem tragedije. Pored „Pada Mileta” i „Feničanki”, tragedija o aktuelnim političkim događajima, druge tragedije su inspirisane mitologijom: „Akteon”, „Alkestida”, „Antej”, „Danaine ćerke”, „Egipćani”, „Tantal” i dr.

³⁴ Miloš N. Đurić, *Istorija helenske književnosti u vremenu političke samostalnosti* (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Izdavačko preduzeće Narodne Republike Srbije, 1951), str. 272.

³⁵ Ibid, str. 273.

pogrom nad stanovnicima grada Mileta, koji predstavlja veliku pobjedu Persijskog carstva nad jonskim gradovima kojima Atinjani nisu krenuli u pomoć; navedenim događajem i osvajanjem grada dobijen je povod za dalji napad Persijskog carstva na grčke polise i početak Grčko-persijskih ratova.

Iako navedena tragedija nije naišla na podršku i izazvala oduševljenje publike, „Feničanke”, druga tragedija istog pesnika, dobile su daleko veću pažnju: „Sadržaj teksta nije preživio, ali znamo da je sadržao govor Glasnika koji je svedočio o porazu Persijanaca kod Salamine (...) Slaveći trijumf, više od atinske sramote, „Feničanke” su se susrele sa reakcijom koja je bila uskraćena „Padu Mileta” (...)”³⁶. Zbog toga, posebno mi je bio važan sledeći uvid, koji svedoči o vrsti teškoća s kojima se Frinij susreo kao autor, baveći se savremenim političkim događajima neposredno po njihovom odvijanju:

Zauzeće Mileta je izvedeno 492. godine pre Hrista, samo dve godine nakon istoimenog događaja, iste godine kada je arhont Temistokle selektovao predstave za Dionizije. Očigledno su postojali politički i estetički razlozi, kako za rad na Frinijevoj tragediji, tako i za potonjim oštrim kritikama – time uspostavljajući model teškoća sa kojima se susreću budući pisci dokumentarnog (...).³⁷

Iako su se i u drugim sačuvanim, mlađim antičkim tragedijama, pojavljivali važni istorijski događaji kao elementi ili značajne datosti radnje (kao što je slučaj rata u najstarijoj sačuvanoj tragediji, Eshilovim „Persijancima” ili Sofoklovoj „Antigoni”), „Pad Mileta” je utoliko posebniji u pogledu razvoja dokumentarnog u pozorištu jer su kolektivna trauma i istorijski događaji centrirani tom tragedijom, a nisu samo inspiracija za datosti radnje. Nakon Frinijevog pokušaja da se obračuna s aktuelnim političkim događajima u „Padu Mileta”, Eshil je 472. godine p.n.e. doneo na scenu najstariju sačuvanu grčku tragediju, „Persijance”. Ipak, „iako postoje povremene reference na druge tragedije istorijske prirode, sve do trećeg veka pre nove ere i spekulacija o tradiciji komemorativnog u dramskoj formi o Persijskom ratu, istorijske tragedije su očigledno bile više izuzetak nego pravilo u staroj Grčkoj”³⁸.

³⁶ Rush Rehm, *Greek Tragic Theater* (London: Routledge, 1993), p. 22.

³⁷ Attilio Favorini, ed, *Voicings: ten plays from the documentary theatre*, p. 14.

³⁸ Ibid.

Može se pretpostaviti da se plač publike o kom je Herodot pisao u vezi s „Padom Mileta” odnosio na prepoznavanje konkretnog, stvarnog istorijskog događaja koji je publika imala u sopstvenom iskustvu te se, za razliku od tragedija Eshila, Sofokla i Euripida koje su usledile u bliskoj budućnosti, Frinih poslužio istorijskim događajem kao polaznom građom za tragediju. „S druge strane, Frinih i Eshil su pisali mnogo pre nego što je Aristotel klasifikovao razlike između tragedije i epa, tako da je tragedija možda bila dovoljno fleksibilna u svojim ranim fazama da prihvati istorijski materijal.”³⁹ Iako u ovom periodu još uvek nije moguće govoriti o Friniovom citiranju već postojećih zapisa o ratu, ostali su sačuvani materijali koji govore o njegovoj inspiraciji i obaveštenosti o političkim događajima koje je smestio u svoju nesačuvanu tragediju „Pad Mileta”.

Prve elemente dokumentarizma u širem smislu (bez sačuvanih dokaza o korišćenju postojećih iskaza, materijala, zapisa i dr.) moguće je prepoznati u samim počecima antičkog grčkog pozorišta – kao deo prirodne želje antičkih pesnika da svet na sceni tretira stvarnost u kojoj živi publika. Ovde se neću dublje baviti delom istorije pozorišta u kojem su *glumac* i *pisac* bili dominantni, već prelazim na pojavu *pozorišne režije*, kao važnog perioda za razvoj dokumentarizma.

3. Ervin Piskator i prva dokumentarna predstava „Uprkos svemu!”

O dokumentarnom pozorištu u današnjem kontekstu značenja te reči moguće je govoriti tek od dvadesetih godina XX veka, od Ervina Piskatora (Erwin Piscator). Iako određeni teoretičari dovode u pitanje Piskatorov rediteljski rad i uskraćuju mu deo zasluga za različite inovacije u pozorištu (kako ideološke, tako i tehnološke), njegov rad, svakako, predstavlja jednu od ključnih tačaka zaokreta pozorišta XX veka. U pokušaju da stvori umetnost proleterijata i da promoviše klasnu borbu kroz pozorište, Piskator je uključivao pripadnike radničke klase u umetnički proces, aktivno radeći na njegovoj demokratizaciji.

Bez obzira na to što se u ranijim radovima nije javljalo interpoliranje dokumenata u procesu nastajanja dramskih tekstova, sam Piskator ipak ističe značajan uticaj svojih prethodnika, koji su

³⁹ Ibid. p. 15.

na scenu doneli važne tabu teme u periodu koje je Karl Šternhajm⁴⁰ (Carl Sternheim) nazvao *dobom pliša*:

Strindberg i Wedekind stavili su na dnevni red pitanja seksa, braka, revizije moralnih pojmova. Bilo je to zacijelo, gledano iz današnje perspektive, rastakanje, raspadanje onih oblika života u zajednici koji su se pokazali krutim – u vremenu kada su se ekonomskim pritiskom stali mijenjati svi oblici zajednice u kojima su ljudi živjeli.⁴¹

Termin *dokumentarno* je prvi put ušao u rečnik pozorišnih stvaralaca samo godinu dana nakon prve Piskatorove dokumentarne predstave „Uprkos svemu!“. „Još 1926. godine, Breht je Piskatora nazvao važnim doprinosom velikom epskom i *dokumentarnom pozorištu* (...)“⁴².

Istina je da su umetnici reagovali na Prvi svetski rat sa dubokom zabrinutošću oko smisla njihovih poziva, a istovremeno sa velikim naletom inovacija. Prvi koji je zauzeo ceo prostor od dadaizma do dokumentarizma bio je Ervin Piskator (1893-1966) – srušivši sa svojim prijateljima dadaistima u posleratnom Berlinu tadašnje konvencije pozorišta, da bi ga zatim iznova izgradio od temelja. Komentarišući njegove eksperimente, Breht je 1926. godine prvi upotrebio termin *dokumentarno* u kontekstu pozorišta (...)“⁴³

Marija Lej (Maria Ley Piscator), igračica i koreografkinja, koja je bila u braku s Piskatorom, opisala je period razvoja *dokumentarnog* na sledeći način:

Piskatorov epski teatar nije bio rođen u poetskoj glavi, već u stvarnosti borbe na ulicama Berlina dvadesetih godina. Nisu Sokrat, Didro, Šiler, čak ni Marks, stvorili epski teatar; to je bila čitava generacija iz dvadesetih godina – umetika koji su jahali istoriju – koji su ga stvorili, kao tim, koji je uključivao Piskatora, reditelja, Brehta, pesnika, Georga Grosa, berlinskog Domijea, Valtera Meringa, autora pamfleta, Ernsta Tolera, pisca i Valtera Gropijusa, arhitektu. Rat ih je ponukao na bunt, ali i na objektivnost prema umetnosti. Njihov bunt nije bio samo politički, već etički, socijalni i estetski.⁴⁴

Sam termin *dokumentarno*, pozorište je preuzelo iz rečnika filma, u kom je pojam upotrebljen iste godine, pre nego što je dokumentarni film postao samostalna i uzbudljiva filmska vrsta. Navedene

⁴⁰ Karl Šternhajm (1878-1942) bio je nemački dramski pisac, poznat po komedijama koje satirizuju nemačko društvo i moral, u periodu pre Prvog svetskog rata. Bio je deo ekspresionističkog pokreta u nemačkoj književnosti i pozorištu.

⁴¹ Ervin Piskator, *Političko kazalište* (Zagreb, Cekade, 1985), str. 25.

⁴² John Willet, *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre* (London: Eyre Methuen, 1978), p. 186.

⁴³ Attilio Favorini, ed, *Voicings: ten plays from the documentary theatre*, p. 18.

⁴⁴ Maria Ley Piscator, *The Piscator experiment: The political theatre* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970), p. 25.

godine, Džon Grirson⁴⁵ (John Grierson) je pišući analizu etnološkog dokudramskog filma Roberta Flaertija (Robert J. Flaherty) „Moana”, o samoanskoj porodici u Polineziji, u tekstu u časopisu *New York Sun* prvi iskoristio ovaj pojam u vezi s filmskom umetnošću: „Naravno, Moana, kao vizuelni dnevnik svakodnevice polinežanske porodice, ima *dokumentarnu* vrednost”⁴⁶. Kasnije, Grirson je dao i širu definiciju dokumentarnog filma, navodeći da je to: „grana filmske produkcije koja se okreće stvarnosti, snima je, montira i oblikuje. Pokušava dati formu i strukturu kompleksnom području izravnog posmatranja”⁴⁷.

Bez obzira na velike razlike u tehnologiji nastanka i umetničkog oblikovanja dokumentarnog filma i dokumentarnog pozorišta, bilo mi je važno da razmotrim moguće sličnosti između dokumentarnog u filmskom i pozorišnom jeziku, ali i simultani razvoj u oba medija:

Ključno je da su nova tehnička dostignuća u reprodukciji zvuka i slike, zajedno s napretkom scenske mašinerije, zahtevala istraživanje veza pozorišta i stvarnosti. Uspon moderne štampe, dostupnost arhiva istoričarima (...); široko prihvatanje ideja Konta, Marksa, Darvina i Spensera, koji su ispitivali individualna ponašanja u kontekstu socijalnih, ekonomskih i fizičkih zakona; prihvatanje naučnog modela iz XIX veka, koji na istinu gleda kao na činjenicu koja je podupreta empirijskim dokazima – sve to je vršilo sve veći pritisak na pozorište da predstavi realnost na konkretan, precizan i direktan način. Iako ovo na prvi pogled može zvučati kao ponavljanje ideja naturalizma ili realizma, u praksi, dokumentarno pozorište je odbacilo naglašavanje sukoba likova, karakteristično za stare istorijske tragedije i psihološku dramu, kao realistički idiom. Kao što je Piskator sam naveo 1928. godine: „Nije pozorište ono što mi želimo, već stvarnost. Stvarnost je i dalje najveće pozorište. U svetu u kom su najveći potresi izazvani otkrićem nalazišta zlata, proizvodnjom goriva ili usled trgovine žitom, od kakve su nam važnosti problemi poluludih ljudi!”⁴⁸

Od posebnog značaja bio je trud Piskatorovih savremenika da na život odgovore kroz scenski neiluzionizam, kroz veću odgovornost i suočavanje sa stvarnošću i istinom na sceni, a kao jedno od mogućih sredstava u tom pokušaju, javio se upravo film – jedno od najprepoznatljivijih

⁴⁵ Džon Grirson (1898-1972) bio je škotski dokumentarni reditelj i producent, jedan od pionira dokumentarnog filma, koji je uradio mnogo za popularizaciju dokumentarizma.

⁴⁶ John Grierson, „Flaherty’s Poetic Moana” in Lewis Jacobs, ed, *The Documentary Tradition* (New York: Norton, 1979), p. 25.

⁴⁷ John Grierson, „Postwar Patterns” in Eric Smoorin, Ann Martin, ed, *Hollywood Quarterly: Film culture in postwar America, 1945 – 1957* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 91.

⁴⁸ Attilio Favorini, ed, *Voicings: ten plays from the documentary theatre*, p. 18.

sredstava Piskatorove rediteljske poetike. O svojoj pionirskoj upotrebi filma kao dokumenta u pozorištu, Piskator je zapisao:

Od materijala iz „Reichsarchiva”, koji smo dobili od prijatelja, koristili smo se u prvom redu autentičnim snimkama iz rata, demobilizacije, nekih parada evropskih vladarskih kuća itd. Snimke su grubo pokazivale užas rata: napade bacačima plamena, hrpe rastrganih ljudskih tijela, gradove u plamenu; još se nije bila pojavila „moda” ratnih filmova. Te slike su morale potresti proleTERSKE mase više od sto referata.⁴⁹

Nadovezujući se na Piskatorovu pionirsku upotrebu filma u pozorištu, Pedžet detaljnije objašnjava značaj pojave dokumenata tj. filma u pozorištu:

Film u predstavama, onda, mogao je da postigne tri stvari: da pruži faktografski diskurs s kojim izvođači mogu da imaju interakciju; da transformiše prostor scene na važan način. Konačno, film je otkriven kao posredno sredstvo refleksije koje izaziva publiku da misli, pored toga što oseća. Film je, skoro doslovno, postao „glumac” u predstavi. Breht dalje objašnjava funkcije filma u eseju napisanom oko 1936; film je funkcionisao na sceni, kako je rekao, „tako što podseća na istovremene događaje na drugim mestima, projektujući dokumente koji su potvrđivali ili bili u kontradikciji s onim što su likovi izgovarali, omogućujući konkretne i razumljive slike koje su pratile apstraktne razgovore ili prikazujući figure i rečenice koje podupiru mizanscen čiji je smisao nejasan.⁵⁰

Osim važnosti navedenih Piskatorovih umetničkih dostignuća, značajno je i njegovo smelo eksperimentisanje s tada staromodnom tehnologijom pozorišta, nasleđenom iz XIX veka, ali i revolucionarno uvođenje filma, fotografija i uopšte različitih oblika fakata (statistika, citata, intervju, podataka, proglašenja i dr.) u pozorišni čin, time unapređujući njegovu tehnologiju: „Njegova poteškoća je bila ne samo da pronade adekvatno napisane komade s političkim subjektima koji su ideološki ispravni (...) već se suočavao i sa zastarelim konvencijama koje su učinile tekstove nepodobnim materijalom za transformisanje pozorišta”⁵¹.

U Piskatorovom rediteljskom radu, politička misao i poruka često su imale veći značaj u odnosu na umetnički ton predstave. Davao je prednost političkom i društvenom angažmanu, agitaciji i propagandi, u odnosu na umetnički izraz. „Kao rezultat, Piskator je sebe manje video kao umetnika, a više kao revolucionara, koji je pozorište doživeo kao zgodno sredstvo za svoju

⁴⁹ Ervin Piskator, *Političko kazalište*, str. 52.

⁵⁰ Derek Paget, *True stories?: documentary drama on radio, screen, and stage*, p. 44 – 45.

⁵¹ Christopher Innes, *Erwin Piscator's political theatre; the development of modern German drama* (Cambridge: Cambridge, University Press, 1972), p. 67.

propagandu. (...) 'Manje umetnosti, više politike', motiv je koji se proteže kroz čitavu knjigu kao refren'⁵². Iz svega ovoga moguće je zaključiti da se Piskator beskompromisno držao teze da sve umetničke ciljeve treba podvrgnuti višem, političkom, revolucionarnom cilju, a Breht je kroz svoje dramsko stvaralaštvo pronašao i alate kojima je to moguće sprovesti.

Godine 1925, Piskator i njegov dramaturg Feliks Gasbara⁵³ (Felix Gasbarra) prema narudžbini Komunističke partije Nemačke (KPD) dobili su zadatak da postave predstavu inspirisanu partijom i njenim desetim kongresom; tako je nastala predstava „Uprkos svemu!”⁵⁴, koja se prema analizi niza kompozicionih elemenata može smatrati prvom predstavom nastalom zahvaljujući već postojećim materijalima te, kao takva, prvim primerom *dokumentarnog* pozorišta. Govoreći o iskustvu rada na ovoj predstavi, Piskator je zapisao:

Prva predstava s političkim dokumentom kao jedinom scenskom i tekstualnom osnovicom je *Unatoč svemu!* (Trotz alledem!), Grosses Schauspielhaus, 12. srpnja 1925. (...) Ta revija, za koju sam rukopis naručio od Gasbarre, trebala je u sažetom obliku obuhvatiti revolucionarne klimakse u povijesti čovječanstva od Spartakovog ustanka do ruske revolucije i istodobno dati pregled cjelokupnog historijskog materijalizma putem poučnih slika. (...) Gasbarra je predložio da iz projekta izvadimo jedan dio, i to razdoblje od početka rata do umorstva Liebknechta i Luxemburgove, te da od toga načinimo samostalnu reviju. Da izrazimo kako se socijalna revolucija nastavlja i nakon groznog poraza 1919, revija je dobila kao naslov Liebknechtove riječi: *unatoč svemu!* Na odsudnoj sjednici u Centrali, plan je kod nekih partijskih instancija naišao na nerazumijevanje, jer je trebalo da glumci tumače ličnosti kao što su Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mnogima se učinila opasnom namjera da se na pozornici pojave članovi vlade Ebeert, Noske, Scheidemann, Landsberg itd. Napokon je dobivena suglasnost jer boljeg prijedloga nije bilo, no ostala je skepsa, osobito zbog toga što za sve radove do dana predstave nije ostalo ni tri tjedna.⁵⁵

⁵² Shomit Mitter, Maria Shevtsova, eds, *Fifty Key Theatre directors* (London, NY: Routledge, 2004), p. 42.

⁵³ Feliks Gasbara (1895-1985) bio je nemačko-italijanski pisac, dramaturg i prevodilac. Pisao je za satirični časopis Komunističke partije Nemačke. Kao Piskatorov blizak saradnik, radio je i s Brehtom i Kurtom Vajlom (koji je postavio njegovu „Školjku od Margate/Pesmu o nafti”). Pre rata, radio je u ciriškom Šaušpilhausu. Po povratku u Rim, prevodio je dela zamenika sekretara Fašističke partije Artura Marcipatija (Arturo Marcipati), italijanskog fašističkog ministra spoljnih poslova Galeaca Čana (Galeazzo Ciano) i Vitorija Musolinija (Vittorio Mussolini), jednog od Benitovih sinova. Njegov prevod na nemački dela „Suština, volja, rad fašizma” (*Wesen, Wollen, Wirken des Faschismus*) Vincenca Meletija (Vincenzo Meletti) iz 1935. godine, sadrži predgovor Adolfa Hitlera. Kasnije se priključio Antifašističkom pokretu otpora, a bio je i jedan od pionira radio-drame. Gasbara je posljednje godine života proveo potpuno slep u južnom Tirolu.

⁵⁴ *Trotz Alledem!*, u nemačkom originalu.

⁵⁵ Ervin Piskator, *Političko kazalište*, str. 49-50.

Analizirajući proces rada na predstavi, koji je u svakom segmentu bio nepoznanica i veliki eksperiment (kako naručiocima predstave, tako i saradnicima, dramaturzima, reditelju, pa i glumcima), Piskator je zabeležio:

Predstava je nastala kolektivno: pojedini procesi u radu pisca, redatelja, glazbenika, scenskih radnika i glumaca neprestano su se prožimali. Usporedo s rukopisom nastajale su scenske konstrukcije i glazba, a usporedo s režijom nastajao je rukopis. (...) Čitava predstava bila je isključivo montaža autentičnih govora, članaka, novinskih citata, proglašenja, letaka, fotografija i filmova o ratu i revoluciji, povijesnih ličnosti i prizora. I to u Grosses Schauspielhausu što ga je izgradio Max Reinhardt da u njemu postavlja građansku (klasičnu) dramu. (...) Prvi put smo se suočili s apsolutnom stvarnošću koju smo sami doživjeli. A ona je imala iste trenutke napetosti i dramatične vrhunce kao napisana drama i djelovala je jednako tako potresno. Doduše, uz jedan preduvjet, da se radi o političkoj stvarnosti (da se „tiče svih” u temeljnom smislu).⁵⁶

Ostajući veran faktima koje je, sa saradnicima, pronašao u audio-snimcima, zapisnicima, dokumentima, novinskim člancima i filmovima, želeći da ih sve dovede na scenu – Piskator je doveo do radikalnog usložnjavanja scenske mašinerije (prevashodno, scenske mehanizacije i rotacije, ali i upotrebe filma i projekcija) i smelog kombinovanja elemenata pozorišta, ali je i pionirski ohrabrio upliv filmskog jezika u pozorište (koji je postao novo i značajno sredstvo za autentično svedočenje o istorijskim događajima) – obogaćujući ekstratekstualnost i dokumentarni format predstave. Zahvaljujući ovakvom korišćenju dokumentarnih elemenata u predstavi, publika je bila najdirektnije suočena s aktuelnim istorijskim trenutkom. Ipak, u Piskatorovo doba, navedeni dokumentarizam u pozorištu imao je još jednu važnu političku svrhu, koja je podrazumevala javno, transparentno informisanje publike o strahotama rata, u eri pre medija masovne komunikacije, interneta i jednostavnog, brzog dolaska do informacija.

(...) Piskator je koristio plakate i projektovane tekstove, slikarske i fotografske materijale, zvukove i citirane govore iz poznatih istorijskih događaja ili prepoznatljivih figura. (...) Verbalni prikaz događaja je uvek interpretativan i subjektivan jer dolazi iz usta pojedinca. Zbog toga je uveo projekciono platno kao kalendar za prikazivanje datuma ili kao tablu za ukazivanje na bitne činjenice – kretanje trupa u vojnoj kampanji ili fluktuacije na berzi.⁵⁷

O dejstvu prve dokumentarne predstave na publiku, Piskator je rekao:

⁵⁶ Ibid. str. 51-52.

⁵⁷ Christopher Innes, *Erwin Piscator's political theatre; the development of modern German drama*, p. 76-77.

Međutim, vrlo brzo se ta unutarnja spremnost pojačala do stvarne aktivnosti: masa je preuzela režiju. Oni koji su ispunili kuću najvećim dijelom su aktivno doživjeli tu epohu, ono što se odigravalo pred njihovim očima zaista je bila njihova sudbina, njihova vlastita tragedija (...) Kazalište se za njih pretvorilo u stvarnost i ubrzo je sve postalo dvoranom za okupljanjem, velikim bojištem, jedinstvenom, velikom demonstracijom. Baš je to jedinstvo te večeri konačno dokazalo agitacijsku moć političkog kazališta.⁵⁸

Tokom velike krize 1929. godine, kada je njegova prva trupa bankrotirala, Piskator je istakao: „Razum je postavljen na isti nivo s emocijom, dok je senzualnost zamenjena didaktikom, a fantazija dokumentarnom stvarnošću”⁵⁹.

Njegov rad je bio značajan i na promociji drugih autora dokumentarnih tekstova, koje je postavljao kao reditelj ili promovisao kao direktor pozorišta. Nakon što je napustio Nemačku 1933. godine, bežeći od nacističkog režima, preselio se u Pariz, a zatim u Njujork, gde je vodio brojne radionice u Dramskom studiju (*Dramatic Workshop*), koje su kod njega slušali i: Tenesi Vilijams (Tennessee Williams), Džudit Malina (Judith Malina) i Artur Miler (Arthur Miller). Po povratku u Nemačku 1962. godine, tačnije u Zapadni Berlin, čiji je gradonačelnik Vili Brant⁶⁰ (Willy Brandt), postaje direktor Slobodnog narodnog pozorišta (*Die Freie Volksbühne*), a njegov tadašnji upravnički rad se u mnogo čemu smatra jednim od ključnih za proces *Vergangenheitsbewältigung* tj. razračunavanja s prošlošću i istorijskim greškama Nemačke, pre svega kroz bavljenje osjetljivim temama nacizma i holokausta nakon dvadeset godina tišine; tu fazu svoje karijere sâm je nazvao „ispovednim pozorištem”. Prva premijera u *Freie Volksbühne* bila je „Tetralogija o Atridima” Hauptmana (Gerhart Hauptmann), a usledilo je i nekoliko kontroverznih i osporavanih dokumentarnih drama, među kojima su: Hohutov (Rolf Hochhuth) „Namesnik” (1963), Kiphardov (Heinar Kipphardt) „Slučaj Roberta Openhajmera” (1964) i Vajsova (Peter Weiss) „Istraga” (1965), čiji rad objedinjuje pojam *pozorište činjenica*.

⁵⁸ Ervin Piskator, *Političko kazalište*, str. 53.

⁵⁹ John Willet, *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre*, p. 107.

⁶⁰ Vili Brant (1913-1992) bio je nemački političar i državnik, član Socijaldemokratske partije Nemačke (SPD), poznat po gestu izvinjenja i klečanja pred spomenikom junacima varšavskog geta, tokom posete Varšavi 7. decembra 1970. godine.

Govoreći o važnoj ulozi dokumentarnog pozorišta u oporavku posle Drugog svetskog rata, postaje jasno na koji način su dokumentarno pozorište i njegovi autori tražili odgovore koje istorija, pravosuđe i novinarstvo nisu dali:

U posleratnoj Nemačkoj su štampani mediji odigrali važnu ulogu u dizanju vela tišine sa ove teme. Nedeljnici Špigl i Cajt su objavili otkrića o nizu šokantnih smrtnih presuda koje je izrekao nekadašnji mornarički sudija. (...) Dramski pisac Rolf Hohut je kasnije uspešno odbranio svoje pravo da Filbingera⁶¹ javno nazove „monstruoznim sudijom”, a 1978. je pravnik Ingo Miler objavio dokumente o „neispitanoj prošlosti našeg pravosudnog sistema”.⁶²

Na ovaj način, dokumentarno pozorište pomoglo je u ozdravljenju i vraćanju nemačkog društva na put humanističkih vrednosti – što je do danas ostalo značajno sredstvo, svrha i cilj korišćenja dokumenata u pozorištu.

Paralelno s razvojem dokumentarnog kod Piskatora, u Rusiji su se razvijale *žive novine* (na ruskom, *живая газета*) koje su podrazumevale novu eksperimentalnu formu suprotstavljenu tradiciji realizma i naturalizma, koji su imali snažno uporište u ruskom pozorištu na kraju XIX i početku XX veka. *Žive novine* su želele da do istine dođu na direktan, neposredan, uzbunjivački i otrežnjujući način po radničku klasu, koja je, pritom, često bila i nepismena:

Trupe od oko dvadeset muškaraca i žena, koje čine glumci i glumice koji su ujedno i akrobate, sportisti, plesači i muzičari, posećivali su fabrike i druge pozorišne klubove, gde su besplatno i bez pomoći Vlade izvodili predstave. Njihov rad je bio svesno socijalno i politički orijentisan.⁶³

Nasuprot tradiciji Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславски), *žive novine* su ohrabrivale scenski neiluzionizam i rušenje „četvrtog zida” u postavkama:

Iako je nemačka komunistička revolucija zabeležena u „Uprkos svemu!” propala a ruska uspela, obe su iznedrile pozorišne prakse vođene stvarnošću, s vrlo sličnim osobinama. (...) Jedinice Crvene armije počele su da čitaju novine naglas na sceni za nepismene

⁶¹ Hans Filbinger (1913-2007) bio je nemački političar i pravnik, član Hrišćansko-demokratske unije (CDU), konzervativne političke partije u Nemačkoj. Njegova politička karijera doživela je pad nakon što je 1978. godine podneo ostavku zbog kontroverzi oko njegove prošlosti tokom nacističkog režima (kao deo nacističkih sudova koji su osuđivali nemačke mornaričke dezertere).

⁶² Preuzeto sa: <https://pescanik.net/istorijska-amnezija-elite/> – Peter H. Kepf, *The German Times*, vol. 5, br. 1/2011, preveo Dušan Bogdanović, Peščanik, 16.03.2011.

⁶³ Huntly Carter, *The New spirit in the Russian theatre, 1917-1928* (New York: Arno Press, 1970), p. 261.

drugove, a iz ove prakse su proizašle „oživljene”, „usmene” ili „žive novine”, koje su od čitanja došle do rudimentarnog insceniranja. Kada su dodati satirični komentari, formu je prihvatila agitprop grupa „Plava bluza” (u početku amaterska, a zatim profesionalna, koja je počela da iznosi sveobuhvatne kritike o savremenim temama. Daleko ambiciozniji su bili ogromni spektakli na otvorenom, koji su ili obeležavali revolucionarne događaje ili podsticali sledbenike na nove trijumfe. Ponekad su ovi spektakli nazivani „misterijama”, podsećajući na sličnu funkciju koju su imale religiozne predstave u srednjevekovnom pozorištu i povezujući ih s komemorativnom kulturom.⁶⁴

Repertoar „Plave bluze” bio je dinamičan, a predstave su problematizovale aktuelne probleme u društvu, heroizam radničke klase, služeći se satirom, humorom, fizičkom kulturom i sportskim plesovima nalik na sokolske sletove. Imperativ *živih novina* bio je da budu mobilne, jednostavne i zgodne za transport, a neki od osnovnih scenskih elemenata prvih *živih novina* bili su: mobilna i laka scenografija, brze i efikasne promene, sitna rekvizita, korišćenje spotlajta, upotreba megafona, projekcije videa, filmova, statistika, novinskih tekstova, sve najjednostavnijim mogućim tehnološkim sredstvima.

Bez obzira na potpuno različite kulturne i političke okolnosti u periodu nakon Prvog svetskog rata, i Nemačka i Rusija imale su veliki broj sličnih pozorišnih inovacija. Pre svega, u sličnom trenutku su razvili pozorište koje interpolira aktuelne elemente stvarnog života (najrazličitije oblike činjenica) u predstave i pruža umetničku interpretaciju istine. Rad Piskatora, živih novina i Brehta otvorio je važna politička i društvena pitanja tog doba – uvodeći likove s margine na scenu, dajući glas obespravljenima, modernizujući scensku tehniku, rušeći apsolutni primat i dominaciju dramskog teksta i otvarajući potpuno nove forme za pozorište, koje su autori druge polovine XX veka rado prigrlili i dalje razvijali.

4. O verbatimu

Fenomen dokumentarnog se ubrzano razvijao proteklih tridesetak godina, posebno od pojave svetske mreže (*world wide web*), koja je radikalno ubrzala protok informacija i lako dostupnim učinila najrazličitije (do tada nedostupne ili vrlo teško dostupne) materijale, činjenice ili

⁶⁴ Attilio Favorini, ed, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*, p. 21.

dokumente, koji koriste kao inspiracija autorima. Pored toga, na popularnost dokumentarnog je uticala i sve veća dostupnost mobilnih snimača zvuka (u mobilnim telefonima, diktafonima i sl.), koji su omogućili gotovo svakom pojedincu da jednostavno, u bilo kom trenutku, zabeleži različite auditivne materijale, bez skupe tehnologije i složene procedure.

Dokumentarno pozorište je dobilo nove podvrste i čitav niz srodnih umetničkih praksi, koje brišu granice između fantazije i stvarnosti, istinitog i kreiranog, artefakta i fakta, te se i rečnik ove vrste pozorišta drastično proširio u XXI veku. Različiti iskazi s foruma i interneta, anonimni testimonijumi i javno podeljena iskustva, komentari, zapisnici i svedočenja sa suđenja ili iz drugih institucija, različiti iskazi i izjave, transkripti podkasta i intervjua, u prethodnim godinama služili su dramskim autorima kao inspiracija za nastanak novih oblika dokumentarnih komada.

Od devedesetih godina XX veka nadalje, pojavljuju se brojni novi pojmovi u rečniku pozorišta, pozajmljeni iz brojnih drugih oblasti – novinarstva, pravosuđa, zakonodavstva, politike, filozofije i filma – među kojima su: verbatim (značenja: tačno onako kako je izgovoreno ili napisano, od reči do reči, doslovno), mokjumentari (*mocumentary*), drama etičkih pitanja (*ethical drama*), istraživačko pozorište (*investigative theater*), pozorište svedoka (*theater of witness*), pozorište činjenica (*theater of facts*), dokudrama (*docudrama*) i sudska drama (*tribunal play*), kao i mnogi drugi. Sve ove nove i mlade podvrste dokumentarnog pozorišta samo pokazuju koliko su se pojačali uplivi autentičnog iskustva, svedočenja i postojećih dokumenata u pozorište u poslednje vreme, ali i svedoče o ekskluzivnosti istinitog i neposrednog iskustva u odnosu na sadržaje koji su plod fikcije ili mašte autora. Pojavljuju se i brojna umetnička dela koja se mogu podvesti pod novu vrstu koja se nalazi između svega navedenog, „fikciju faksiju” (*fiction faction*), koja kombinuje elemente fikcije sa činjenicama iz stvarnosti, poigravajući se s tom tankom granicom.

Jačanje i popularnost verbatim pozorišta posebno su važni u kontekstu ere *postistine*⁶⁵ i pojma *fake news*⁶⁶, koji su neki od ključnih globalnih problema poslednjih godina; posebno od 2016. godine, kada je *postistina* proglašena rečju godine. Oba pojma usko su vezana za svetski važne političke događaje, kao što su izbor Donalda Trampa za predsednika Sjedinjenih Američkih Država ili

⁶⁵ Prema definiciji pojma *postistine* iz Oksfordovog rečnika: okolnosti u kojima objektivne činjenice imaju manji uticaj na oblikovanje javnog mnjenja od pozivanja na emocije i pojedinačne stavove.

⁶⁶ Lažne vesti (*fake news*) predstavljaju namerno izmišljene i plasirane dezinformacije, s ciljem obmane ili manipulacije javnošću; često imaju privid autentičnosti kako bi stvorile lažni utisak.

proces i medijski tretman Bregzita, koji su u velikoj meri promenili današnju geopolitičku sliku sveta, ali su uticali i na globalni odnos prema istini.

Postoje brojna raspoloživa sredstva za onoga ko želi da spreči razotkrivanje istine. Ona uključuju: prikriivanje istine, eufemizme, namernu dvosmislenost i igre rečima. Državni službenici, diplomate i ministri u vladi stari su majstori tih veština. Posmatrati ih kako se služe ovim sredstvima može istovremeno da bude neodoljivo i da nas razbesni, ali u najvećem broju situacija, gledajući ih kako odgovaraju na pitanja članova parlamenta ili novinara, uviđamo da lako uspevaju u svojoj nameri da prikriju istinu.⁶⁷

Brisanje etičkih granica novinarstva, tabloidizacija medija, nekritičko biranje iz ogromne količine informacija s interneta, senzacionalizam, estradizacija novinarstva, svetski zaokret ka populizmu, demagogija, politička regresivnost – sve su to pojave koje umnogome doprinose tome da se granice između istine i laži zamagle.

Svet se menja. Dešavaju se vrlo, vrlo složene stvari koje se ljudi muče da razumeju, a novinarstvo nas često izneverava, jer ne predstavlja i ne interpretira događaje adekvatno. (...) Novinarstvo u Americi, manje u Britaniji, u određenoj je etičkoj krizi, jer je saučesnik režima. Šta se to desilo 9/11 što je praksu izveštavanja učinilo nemogućom? Sada pozorište juri da popuni tu prazninu, jer novinarstvo ne radi svoj posao.⁶⁸

Za razliku od dokumentarnog pozorišta, koje inspiraciju može crpeti iz različitih postojećih oblika dokumenata – verbatim nastaje zahvaljujući autentičnim iskazima iz intervjua koji se namenski vode o određenom problemu, uoči rada na predstavi, od strane autora predstave, reditelja ili dramaturga. Pojam verbatim prvi je iskoristio Pedžet 1987. godine; upotrebio ga je da objasni metodu prikupljanja materijala i poreklo izgovorenih reči u predstavi, koje garantuju autentičnost iskaza koji su u tesnoj vezi s određenom sredinom i lokalnom zajednicom. Hemond⁶⁹ (Will Hammond) definiše verbatim kao tehniku, a ne kao formu, u kojoj su:

(...) reči stvarnih ličnosti snimljene i transkribovane od strane dramaturga tokom procesa istraživanja i intervjua, ili su prikupljene iz već dostupnih snimaka, kao što su transkripti ili zvanični zapisnici. Iskazi su nakon toga montirani, uređeni i rekontekstualizovani u formu

⁶⁷ Richard Norton Taylor. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, eds. Will Hammond, Dan Steward, London: Oberon Books, p. 113.

⁶⁸ David Hare & Max Stafford Clark. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, p. 63.

⁶⁹ Jedan od urednika knjige „Verbatim, verbatim”.

dramske prezentacije, u kojoj glumci igraju stvarne ličnosti čije su reči korišćene u procesu.⁷⁰

Kao glavna razlika između dokumentarnog i verbatima, dakle, ističe se namensko vođenje intervjua od strane autora predstave, a u vezi s tematskim okvirom ili fenomenološkom odrednicom buduće predstave, dok se u dokumentarnom pozorištu kao činjenice mogu koristiti bilo koji već postojeći materijali, koji su inicijalno zabeleženi i arhivirani različitim drugim povodima.

Tvrdnja o istinitosti (iskaza) od strane autora predstave, koliko god bila suptilna ili implicitna, menja sve. Odjednom, tekst predstave više ne posmatramo samo kao pozorišni komad, nego kao izvor tačnih informacija. Mi mu verujemo i očekujemo da nas kroz verbatim ne lažu. Kada je prethodna tvrdnja napravljena, pozorište i novinarstvo se prepliću, a baš kao novinar, i dramaturg mora da se pridržava etičkih pravila da bi njegov posao bio ozbiljno shvaćen. (...) Ta tvrdnja istovremeno ne menja ništa. Kako smatra Dejvid Her⁷¹, činjenica da ličnosti iz komada zaista postoje i da su njihove reči zaista bile izgovorene, ne menja njegov zadatak kao dramaturga. Stvaran svet njemu obezbeđuje sirov materijal, koji, kako kaže Maks Staford Klark⁷², ostavlja „sirovim“, ali od njega mora stvoriti dramu. Kamen Mikelandelovog Davida je bio stvaran – nije ga on stvorio – ali je cela skulptura kreacija i sinteza njegove veštine, mašte i napornog rada.⁷³

Prethodni citat definiše i očekivanja koja se razvijaju kod publike kada dolazi da gleda predstavu koja je nastala kroz verbatim proces i kada kroz artefakt gleda tretman određenog stvarnog problema svoje zajednice, čiji je gledalac sastavni deo. Verbatim se zato: „(...) može smatrati produžetkom novinarstva u najboljem smislu – komunicirajući i objašnjavajući savremene probleme, skandale i događaje na jedinstven, fer, pozitivan i intelektualno častan način”⁷⁴.

⁷⁰ Will Hammond, Dan Steward, eds, *Verbatim, Verbatim* (London: Oberon Books, 2008), p. 8.

⁷¹ Dejvid Her (1947) je engleski dramski pisac, scenarista i reditelj, jedan od najcenjenijih savremenih dramskih autora, poznat po svojim duboko angažovanim i politički osetljivim dramama. Dva puta je nominovan za Oskara za najbolji adaptirani scenario za „Sate” Majka Kaningema i „Čitača” Bernharda Šlinka. Na Vest endu najveći uspeh doživeo je s dramama: „Plenty” (1978), „Racing Demon” (1990), „Skylight” (1997) i „Amy's View” (1998).

⁷² Maks Staford Klark (1941) je britanski pozorišni reditelj i producent, ali i umetnički direktor Rojal Kort teatra (Royal Court Theatre) u Londonu od 1979. do 1993, u kom je odigrao izuzetno značajnu ulogu u promociji nove generacije talentovanih pisaca. Bio je suosnivač *Joint Stock Theatre Company*-a tokom sedamdesetih godina prošlog veka, a u svojim predstavama se bavio politikom, društvom i ljudskim odnosima.

⁷³ Will Hammond, Dan Steward, eds, *Verbatim, Verbatim* (London: Oberon Books, 2008), p. 10.

⁷⁴ Richard Norton Taylor. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, p. 122.

Istovremeno, verbatim pozorište je neodvojivo od društvenog konteksta i aktuelnog trenutka i ima važnu ulogu ne samo za publiku, već i za stvarne ličnosti koje pozorištu „ustupaju” svoje iskaze i koje kasnije imaju refleksiju u odnosu na lično iskustvo, s pozicije gledaoca.

Dejvid Her ističe kako verbatim u najboljem smislu promovise važne demokratske vrednosti:

Sve revolucije u umetnosti su, neko je rekao, povratak realizmu. S obzirom na to da većina umetničkih formi, u rukama prestoničkih elita, ima tendenciju da se udalji od stvarnosti, šta bi moglo da bude više okrepjujuće ili zdravije od povremenog pružanja autentičnih vesti o zanemarenim mislima i osećanjima? Nije li najplemenitija funkcija demokratije da da glas onima čiji se glas ne čuje? A gde je bolje to učiniti nego u mediju čija se genijalnost ogleda u podržavanju kritičkog mišljenja? Kakav neophodan korektiv za ugodan larpularistički užitek u koje se pozorište tako lako pretvara!⁷⁵

Robin Soans⁷⁶, britanski glumac i dramski pisac, skreće pažnju na još jedan važan potencijal:

Kao verbatim autor, ja intervjuišem ljude koji imaju određeno znanje i iskustvo vezano za „problem” koji razmatram i potom uređujem njihove odgovore stvarajući komad. Za mene, jasno lociranje problema ne podrazumeva samo proces postavljanja interesantnih pitanja, već širenje broja raznovrsnih ljudi koje slušamo, uključujući one koje najčešće nemamo prilike da čujemo ili vidimo u pozorištu. S ljudima iz javnog života, ovaj proces podrazumeva i uveravanje da govore nezvanično i u poverenju, „off the record”, i da ih ja zaista slušam, a ne površno. Konačno, jasnije lociranje problema ima za cilj da proširi bazu znanja koju publika ima o temi kojom se bavim, koja god ona bila.⁷⁷

Verbatim pozorište publici pruža mogućnost upoznavanja s najrazličitijim temama, a u određenim oblicima, upoznavanje i s akterima samih događaja, što ga čini dodatno ekskluzivnim.

Jedna od osnovnih razlika između kreiranog i verbatim komada leži u očekivanjima publike. Publika verbatim komada očekuje da će komad biti politički; ona je spremna na nekonvencionalni format; verovatno očekuje da materijal bude kontroverzan i da izazove oprečna mišljenja. Konačno, publika očekuje da bude iznenađena nekim od otkrića koja ja imam da ponudim. Odabirom i stavljanjem teme pod pozorišni mikroskop, pisac govori: „u ovoj temi ima više nego što se vidi golim okom”, ili „istorija tvrdi da je bilo ovako – ja smatram da to treba proveriti”, ili čak „ovo smatram toliko interesantnim da želim da podelim s vama... možda vam promeni mišljenje”. Pre svega, publika verbatimima će ući u

⁷⁵ David Hare. *Guide to reality*. Guardian. 30. april 2005; preuzeto sa: <https://www.theguardian.com/theguardian/2005/apr/30/weekend7.weekend>.

⁷⁶ Robin Soans (1947) je engleski glumac, koji je igrao u brojnim produkcijama, od klasičnih pozorišnih komada do savremenih drama, ali i u popularnim serijama. Osim toga, Soans je autor značajnih verbatim drama: „Across the Divide” (2007); „A State Affair” (2000), „The Arab Israeli Cookbook” i „Talking to Terrorists”.

⁷⁷ Robin Soans. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, p. 18.

pozorište s uverenjem da neće biti laži. Publika može biti uznemirena neobičnim načinom na koji je komad skrojen, ali će nekonvencionalnost nadomestiti pretpostavkom da je ono što gledaju istinito otkriće.⁷⁸

Nasuprot svim navedenim prednostima verbatima, pojavljuju se i određene kritike:

Optužba o manipulaciji je jedna od glavnih primedbi na verbatim pozorište. Samo zbog toga što pišem o stvarnim ličnostima i trudim se da ih prikažem iskreno, da li to znači da postoji embargo na kreativno oblikovanje i montažu? Da li biste rekli fotografu da nema pravo da kadrira – ili da kropuje? Da svi njegovi subjekti moraju biti fotografisani onakvi kakvi jesu, na dnevnom svetlu? Tvrditi da stvarni akteri moraju biti prikazani na određeni način, na koji fiktivni likovi ne moraju, znači narušavati snagu verbatim autora. To sprečava krojenje materijala kako bi postao politički, emotivan i čak, pozorišan.⁷⁹

Sama priroda rada na verbatim predstavama podrazumeva sticanje i osvajanje poverenja, pronalaženje adekvatnih sagovornika i ključno – istraživanje pozicije s koje se pristupa temi, imajući u vidu upravo da predstavnici određenog problema nisu uvek raspoloženi da podele vlastita iskustva ili da ih ustupe nekome ko nije predstavnik iste zajednice. Zbog svega navedenog, verbatim neki kritikuju kao eksploatatorsku praksu i podesan prostor za zloupotrebe, ali i kao neetičku, tokenizujuću tehniku, koja učvršćuje poziciju privilegovanih, a ne poboljšava poziciju ranjivijih, osim što ih izlaže senzacionalizmu i pogledima publike. Stoga je preduslov za etičan rad na verbatimu dobrovoljni pristanak svih učesnika, sa svešću da će njihove reči biti kasnije iskorišćene u pozorišnom kontekstu, s mogućnošću umetničkog intervenisanja i rekontekstualizacije datih iskaza. I Soans se susretao s ovakvim kritikama: „Druga zamerka na verbatim pozorište je da je ono eksploatatorsko. Često me pitaju da li su ljudi koje intervjuišem pristali dobrovoljno na razgovor sa mnom”⁸⁰. Kao posledica svega navedenog, građenje *lika* od *ličnosti* u verbatim predstavama je složen rediteljsko-dramaturško-glumački proces: polazeći od činjenica tj. autentičnih iskaza stvarnih ličnosti, na sceni se stvara i oblikuje *artefakt* tj. lik, a sirovi iskazi dobijaju novi, umetnički okvir i bivaju rekontekstualizovani.

⁷⁸ Ibid. p. 19.

⁷⁹ Ibid. p. 36-37.

⁸⁰ Ibid. p. 37.

Treća česta zamerka na verbatim pozorište je da ono ima jasnu autorsku agendu i da dovodi do pojednostavljenog pristupa složenim temama, do kog dolazi već kroz odabir sagovornika. Nikolas Kent⁸¹ (Nicolas Kent) smatra da:

Verbatim pozorište će uvek biti simplifikovano jer predstavlja samo određeni broj pogleda – nikada ne može predstaviti celokupnu sliku. To je politički teatar i bavi se savremenim društvom s izuzetno složenim problemima. Ukoliko želite da tretirate složenu temu u dva sata ili sat i po, morate da je pojednostavite, tako da apsolutno prihvatam takvu kritiku.⁸²

Aleki Blajt⁸³ (Alecky Blythe), u vezi s ovim pitanjem, ističe kako je u radu na budućem tekstu neophodno iznova se vraćati na originalni iskaz i s vremena na vreme iznova proveravati novi kontekst u kome se iskaz nalazi, kako se ne bi desile nenamerne promene konteksta:

Za razliku od dokumentarnog u vizuelnim umetnostima, čiji se materijal po svojoj prirodi direktno vezuje za mesto i vreme kada je nastao, ja imam mogućnost da povežem fragmente materijala kako bih stvorila kontinualni narativ. Uvek vodim računa da nečije reči ne odvučem daleko od originalnog konteksta, ali nije lak zadatak skratiti pedeset sati materijala na jedan sat, a istovremeno očuvati integritet i uspeti u tome da se ispriča dobra priča. Iako montaža i dramatisacija teksta pružaju velike mogućnosti, istovremeno, postoji opasnost da se karakter umanji da bi odgovarao priči, umesto da je karakter sam povede. Uvek sam suočena s istom borbom između toga da ostanem verna intervjuu i da stvorim dramski narativ.⁸⁴

Osim toga, još jedna od osetljivih tačaka verbatimima predstavlja i suočavanje stvarnih ličnosti s likovima oblikovanim prema njima. Od navedenog trenutka strepe brojniiskusni verbatim autori, pa neki od njih prevazilaze taj susret čestim konsultovanjem sa svojim sagovornicima, pre bilo kakvih radikalnih promena i štrihovanja teksta.

⁸¹ Nikolas Kent (1943) je britanski pozorišni reditelj, koji je više od trideset godina bio umentički director Tricikl pozorišta (*Tricycle Theatre*) u Londonu, od 1984. do 2012. Tokom njegovog mandata, ovo pozorište je dobilo reputaciju da postavlja komade koji se bave osetljivim političkim i socijalnim pitanjima koja se tiču konflikata i ljudskih prava. Verbatim predstave koje je režirao postale su poznate kao „Triciklove sudske predstave” (*Tricycle Tribunal plays*), koje čine: „Boja pravde” (*The Colour of Justice*), „Nirnberg” (Nuremberg), „Srebrenica”, „Krvava nedelja” (*Bloody Sunday*) i „Guantanamo i nemiri” (*Guantanamo & The Riots*), od kojih je većinu preneo i BBC.

⁸² Nicolas Kent. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, p. 151.

⁸³ Aleki Blajt (1965) je britanska dramska autorka, značajna zbog svog inovativnog, istraživačkog rada i doprinosa verbatimu u pozorištu. Dobila je međunarodnu reputaciju zbog jedinstvenog pristupa u kreiranju pozorišnih tekstova koji su bazirani na događajima iz stvarnosti i na osnovu delikatnih procesa intervjuua. Jedno od njenih najznačajnijih dela je muzički komad „London Road” (2011), koji govori o odgovoru zajednice na serijska ubistva u Ipsviču, koristeći iskaze intervjuisanih stanovnika grada.

⁸⁴ Alecky Blythe. 2008. In *Verbatim, Verbatim*, p. 94.

Sagovornici koji pristaju da ih snimim za moje predstave mi poveravaju svoje priče, koje su često vrlo lične, tako da osećam ogromnu odgovornost da ih predstavim na način kojim će oni biti zadovoljni. U isto vreme, imam odgovornost i prema publici koja želi da vidi dobro celovečernje pozorište. Uspešna verbatim drama će uspešno naći balans između ova dva. Iako moji sagovornici ne odobravaju finalni tekst, šta je u njega ušlo, a šta je štrihovano – trudim se da im unapred objasnim da će njihovi iskazi biti montirani, da će poslužiti kao kreativno sredstvo u stvaranju drame, a ne njihovih biografija i zato se trudim da ih obavestim o svim značajnim promenama koje pravim u materijalu. Bez obzira na to koliko sam ih pripremila, uvek sam nervozna zbog njihove reakcije kada dolaze da pogledaju predstavu i tačno znam kada sam otišla predaleko s montažom teksta, jer me oblije hladan znoj.⁸⁵

Važno je sagledati verbatim i u pogledu različitih aktuelnih, digitalnih trendova, koji imaju mogućnost da momentalno prikažu stvarnost onakvom kakva ona jeste:

U prvim decenijama 21. veka, možda kao nikad ranije i sa sve većim insistiranjem, živimo stvarnost preterano određenu kulturom masovnog posredovanja koja diktira (već iscrpljenom) čoveku šta je stvarno, a jedno od novijih dostignuća tog procesa je *Periscope*, nova aplikacija za strimovanje uživo za iOS, kojoj se pridružuju i konkurenti uključujući: *Facebook Live*, *YouNow*, *Youtube Live* i *Instagram Live*, među mnogim drugim. Dok pišem ove redove, postoje jasne indicije da će ovaj novi tehnološki napredak, zajedno s virtuelnom realnošću, biti pozdravljen – kao što je bio slučaj s *Twitter*-om i *YouTube*-om poslednjih nekoliko godina (...) Ipak, najvažnije za ovu temu je, međutim, kako su ovi obični *performansi* simptomi „trenutne potrebe za istraživanjem granice između posredovanog i 'stvarnog' iskustva” (Schlote i Voigts-Virchow), kako bismo razumeli savršenu simbiozu između „stvarnosti” i njene reprezentacije, potvrđene kroz najnoviju globalnu aktivnost recepcije u realnom vremenu.⁸⁶

Konačno, kao najveće vrline verbatimima se navode: rad na tekstu kao rezultat prikupljanja ličnih priča i iskustava, diseminacija ličnih, socijalnih i političkih informacija kroz edukativnu prizmu, postavke priča koje daju glas marginalizovanima (čineći njihove živote i brige vidljivim), razotkrivanje političkih i socijalnih nepravdi (kojima se ne bave mejstrim mediji), rad na performativnoj historiografiji (koja se prvo dokumentuje kroz intervju s članovima zajednice o osetljivoj temi), vraćanje delikatnim pričama kroz refleksiju i pružanje mogućnosti ozdravljenja.

U proteklih desetak godina, pojavio se čitav niz reditelja na bivšem jugoslovenskom govornom prostoru, koji su u svoj rad implementirali tehnike dokumentarnog pozorišta ili verbatimima, u svojim

⁸⁵ Ibid. p. 94-95.

⁸⁶ Cyrielle Garson, *Beyond Documentary Realism: Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre* (Berlin: De Gruyter, 2021), p. 36.

predstavama, među kojima su: Selma Spahić („Hipermezija”), Jernej Lorenci („Eichmann u Jeruzalemu” i „Pohorski bataljon”), Borut Šeparović („Srce moje kuca za nju”, „55+”), Anđelka Nikolić („Rasvetljavanje slučaja serije ubistava trovanjem u Ćuprijskom okrugu sedamdesetih godina 19. veka”), Žiga Divjak („Gejm”), Oliver Frljić („Kukavičluk”, „Izbrisani”, „Zoran Đinđić” – iako Frljić često prepliće dokumentarno i fikcionalno u svim navedenim predstavama i poigrava se tom granicom), Boris Liješević („Čekaonica” i „Plodni dani”), Dino Mustafić („Rođeni u YU”, „Patriotik hipermarket”). U saradnji s kolegama dramaturzima, u svojim predstavama ovi autori bave se temama i problemima osjetljivim za region: izbegličkom krizom, prekarnim radom, tranzicijom, borbom za potomstvo, ratnim zločinima, političkom odgovornošću i mnogim drugim.

5. O sinesteziji

Sinestezija je, još od prvih pisama koje sam primila od Muhamedagića, bila značajan pojam u razmišljanju o mom radu. Zbog toga sam želela da proučim ovaj pojam i s teorijskog aspekta, kako bih preispitala mogućnosti primene i učenja sinestezije u kasnijem, praktičnom delu rada. U inicijalnim razgovorima sa slepim sagovornicima vrlo brzo sam došla do zaključka da se oni, potpuno prirodno, snažno oslanjaju na svoja druga čula. Individualno, svako od njih je razvio specifične mehanizme pomoću kojih percipira spoljni svet, u zavisnosti od toga koje od drugih čula najistančanije oseća i koristi. Razmatrajući njihovo oslanjanje na druga čula, došla sam do zaključka da oni vrlo često mogu da *mirišu* reči, *vide* pesmu, *čuju* roman ili sliku i dr.

Većina ljudi nikada nije čula za sinesteziju. A ipak, svi znaju za reč *anestezija*, koja znači *bez senzacija*. Rimovanje je nastalo kao posledica zajedničkog korena reči (na grčkom, *syn* kao zajedno + *aisthaesis* kao *senzacija*), a *sinestezija* znači *preplitanje senzacija*, što znači da glas ili muziku ne samo da možemo čuti, već je možemo i videti, okusiti ili doživeti kroz fizički dodir. Određeni pojedinci sa sinestezijom iznenađeni su kada otkriju da ostatak sveta ne doživljava stvari na isti način kao oni.⁸⁷

⁸⁷ Richard E. Cytowic, David M. Eagleman, eds. *Wednesday is indigo blue: Discovering the Brain of Synesthesia* (Cambridge: The MIT Press, 2009), p. 1.

Sinestetski doživljaji su potpuno jedinstveni za svaku osobu i često se dva odvojena čula specifično povezuju, razvijajući neobičnu relaciju, na primer, miris asocira na određeni ukus i obrnuto. Iako se slepi i slabovidni oslanjaju na druga čula kako bi pojmlili svet oko sebe, kod nekih od njih su sinestetski doživljaji jako razvijeni i doprinose celovitom poimanju sveta. Neki od mojih sagovornika su čak bili nesvesni te svoje karakteristike tj. nikada je nisu percipirali kao specifičnu pojavu zahvaljujući kojoj poimaju spoljašnji svet, jer ga tako percipiraju od kad znaju za sebe. Kod drugih sagovornika, sinestezija nije bila razvijena u velikoj meri i oni su se oslanjali na druga čula, osim čula vida – na doslovan način, iz praktičnih razloga.

Sinestezija je, prevashodno, neurološki fenomen i pojam iz ravni čulne percepcije, koji se tiče spontane subjektivne asocijacije različitih osećaja izazvanih direktnim doživljajem samo jednog od njih. Kao takva, sinestezija otvara važno pitanje percepcije koje je u osnovi pozorišnog čina, jer nastaje u direktnom kontaktu izvođača (koji mogu biti glumci, ali i ne nužno, mogu biti i klaviri, glasovi, lutke ili roboti) i gledaoca – a zapravo, ceo proces se „završava” u mašti gledaoca. Sinestezija omogućuje da stvarna informacija koja je primljena putem jednog od čula automatski pobuđuje iskustvo drugih čula, tako da se doživljaji međusobno prepliću, kao da se istovremeno deštuje na više njih.

Sinestezija može imati značaj u procesu učenja, pa neki istraživači smatraju da se neki aspekti sinestezije mogu uvežbati i kod ne-sinestetata putem asocijacija i da bi to moglo imati pozitivan učinak, na primer, na proces pamćenja. Sinestetama se smatraju mnogi veliki umetnici, pa je ovaj fenomen značajan i u razvoju kreativnosti.⁸⁸

Kod ljudi koji vide, predmeti i prostor su često percipirani kroz multisenzorne nadržaje, a svet oko sebe istovremeno: *vidimo*, *čujemo*, *osećamo* i *mirišemo*. Sinestezija nije čest fenomen kod slepih i slabovidnih tj. istraživanja nisu pokazala da je učestalija nego kod ljudi bez oštećenja vida, čak i ako je nesvesna. Potpuno odsustvo ili nedostaci čula vida često se manifestuju kroz istančanje korišćenje ili oslanjanje na druga čula, ali se sinestezija razvija kao pojava samo kod pojedinih ljudi. U razgovorima s određenim sagovornicima, došla sam do vrlo interesantnih uvida, primera radi, da ih određene boje (koje nikada nisu imali prilike da vide) jako podsećaju na nečiji glas ili

⁸⁸ Preuzeto sa: <https://prviprvinaskali.com/clanci/dren/saveti-fizioterapeuta/neuropsiholoski-fenomen-sinestezija.html>.

da imaju određeni miris, a pojedini zvukovi su konkretne boje ili ukusa. Zbog toga, istraživala sam šta sve utiče na percepciju slepih ljudi:

Psiholozi i filozofi bili su zainteresovani za percepciju slepih ljudi, zbog verovanja da od njih možemo da naučimo o dodiru kao o „čistoj” formi. Ljudi rođeni slepi nikada nisu videli, a većina ljudi pretpostavlja da oni ne mogu da razmišljaju o svetu u smislu vizuelnih znakova. Naknadno oslepele ljudi su nekada videli, ali su izgubili vid u nekom trenutku svog života. Verovatno su na ove osobe uticala njihova prošla vizuelna iskustva. Pored efekata vizuelnog učenja, naknadno oslepele ljudi mogu da se sete kako stvari izgledaju i da koriste vizuelne slike kada razmišljaju o prostoru ili pokušavaju da se sete svojih iskustava. Štaviše, naknadno oslepele mogu koristiti vizuelne slike i kada uče da se kreću po svetu.⁸⁹

Sinestezija je poslednjih godina privukla veliku pažnju naučnika i umetnika iz najrazličitijih oblasti. Sam odnos prema sinesteziji se prethodnih godina ubrzano menjao, od toga da je sinestezija posmatrana kao *neurološki defekt*, oblik *ludila*, do toga da je *obdarenost*:

Neurološka osobina preplitanja percepcija, koja se prvi put pojavljuje u detinjstvu, sada je izuzetno popularna tema. Ipak, pre samo nekoliko decenija, sinestezija je bila odbačena kao privid. Naučni establišment je ismevao pojedince koji su svedočili o preplitanju svojih čulnih iskustava iz prve ruke, kao lude, željne pažnje, sklone fantaziji, da se isključivo sećaju asocijacija iz detinjstva na bojanke ili magnetne frižider, zbog čega *zamišljaju* da je slovo „A” crveno, „D” zeleno, upuštajući se u metaforu koja se nije razlikovala od pričanja o „toplom” ili „glasnim” bojama, „oštrom” siru ili „gorkom” hladnom (...) ⁹⁰

Brojni su umetnici koji su govorili o svojim raznovrsnim sinestetskim doživljajima i nadovezivanju čula, među kojima su: Aleksandar Skrjabin (Алекса́ндр Никола́евич Скря́бин), Virdžinija Vulf (Virginia Woolf), Dilan Tomas (Dylan Thomas), Džejms Džojks (James Joyce), Vilijam Fokner (William Faulkner), Šarl Bodler (Charles Baudelaire), Farel Vilijams (Pharrell Williams), Vasilij Kandinski (Васи́лий Канди́нский), Dejvid Hokni (David Hockney), Franc List (Franz Liszt) i Sergej Rahmanjinov (Серге́й Васи́льевич Рахма́нинов). Muzičke grupe: Pink Floyd (*Pink Floyd*) i Grejtful Ded (*Grateful Dead*), takođe su se bavile sinestezijom, angažujući umetnike sinestete da *vizualizuju* njihovu muziku kroz spotove i dizajn svetla na njihovim nastupima uživo.

⁸⁹ Morton A. Heller, *Touch, Representation and blindness (Debates in Psychology)*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 4-5.

⁹⁰ Richard E. Cytowic, *Synesthesia* (Cambridge: The MIT Press, 2018), p. 14.

Skrjabin je čak, u odnosu na specifičnu vrstu sinestezije koju je razvio (*zvuk-boje*) osmislio i novi instrument koji je imao svega jednu oktavu – *svetleći klavir* – za potrebe izvođenja svog dela „Prometej: poema vatre”. Zamisao mu je bila da se zahvaljujući svetlećem klaviru, tokom izvođenja ovog dela projektuju boje prema partituri (koje je on sam povezo sa tonovima na sledeći način: C – crvena, G – narandžasta, D – sunčano žuta, A – zelena, Fis/Ges - duboko tamno plava, sa elementima ljubičaste, B – metalno roze, itd. Iako nikada nije doživeo da svira na ovom instrumentu, ostao je zapamćen kao mističan umetnik, iako je zbog *sinestezije* (koja mu je osporavana) često doživljavao neozbiljnim.

Posle koncerta u Parizu, Rimski Korsakov, Rahmanjinov i Skrijabin su sedeli u *Café de la Paix* u Parizu. Razgovarajući o odnosu muzike i boja, Rahmanjinov je bio zapanjen da sazna da su se Korsakov i Skrijabin slagali oko ove korelacije, mada ne uvek i oko tačne kombinacije boja i akorda. (Na primer, C-dur je po Skrijabinu crvene boje, a po Korsakovu bele). Skrijabin i Korsakov su se, međutim, slagali da je D-dur žute boje. Rahmanjinov je protestovao, tvrdeći da ta korelacija ne postoji, ali Rimski Korsakov se suprotstavio: „Dokazaću vam da smo u pravu citirajući vaše delo. Uzmimo, na primer, odlomak iz vaše opere *Škrti vitez* (1905. god), gde stari baron otvara svoje kutije i sanduke i zlato i nakit blješte i blistaju u svetlosti baklji... „Dobro, šta kažete?”. Rahmanjinov je priznao da je dotični odlomak zaista u D-duru. Onda mu je Skrijabin s iskrivljenim osmehom rekao: „Vidiš, tvoja je intuicija nesvesno sledila zakone čije si postojanje probao da negiraš.”⁹¹

I nekoliko engleskih pisaca i pesnika romantičarskog perioda pisalo je o iskustvima uživanja opijuma i drugih droga, među kojima su Tomas de Kvinsi (Thomas de Quincey), Semjuel Tejlor Kolridž (Samuel Taylor Coleridge), Džon Kits (John Keats), Džordž Krab (George Crabbe) i Frensis Tompson (Francis Thompson), a kod nekih od njih, ta iskustva su pobuđivala određene sinestetske događaje.

Među sinestetama, bio je i Vladimir Nabokov (kao i njegova majka, koja je rano prepoznala istu pojavu kod svog sina):

Isповести sinesteta moraju zvučati zamorno i pretenciozno onima koji su zaštićeni od takvih preplitanja, čvršćim zidovima od mojih. Mojoj majci, međutim, sve je to izgledalo prilično normalno. Stvar je razotkrivena jednog dana kada sam imao sedam godina, dok sam gradio kulu od kocki pomoću slova abecede. Usputno sam primetio da je redosled boja bio potpuno pogrešan. Tada smo otkrili da su boje slova za nju potpuno iste kao za mene, osim

⁹¹ Lincoln Ballard, Matthew Bengtson, John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore* (New York: Rowman & Littlefield, 2017), p. 134-135.

što su na nju optički uticale i da čuje određene note. Ovo u meni nije izazvalo nikakve hromatizme.⁹²

U intervjuu BBC-u 1962. godine, govorio je o svom specifičnom obliku sinestezije, *boje-grafeme*, i o tome kako vidi inicijale svog imena:

To se zove *čuti boje*, možda jedan u hiljadu ljudi ima tu vrstu (*sinestezije*, prim. aut). Psiholozi su mi rekli da većina dece to ima, ali da kasnije gube tu sposobnost, kada im glupi roditelji kažu da je to besmislica, da „A” nije crno slovo, da „B” nije braon – nemojte da ste apsurdni. „V” je svetlo roze, zapravo, kvarc roze: to je jedna od boja koju najbliže povezujem sa slovom „V”. A slovo „N”, s druge strane, je sivkasto-žučkaste boje ovsene kaše.⁹³

Moguće je razlikovati dve osnovne vrste sinestezije, iako se sami doživljaji i njihovo dovođenje u vezu razlikuju kod svakoga individualno. Jedna vrsta podrazumeva da pojedinac doslovno *vidi* slike pred svojim očima, kao odgovor na dejstvo na neko drugo čulo (osim čula vida) i taj oblik se naziva *projektivnom* sinestezijom. Druga vrsta podrazumeva da pojedinac ima misaone asocijacije, isključivo u svojoj glavi, i taj oblik se naziva *asocijativnom* sinestezijom.

Naučnici veruju da svako nosi određene sinestetske sposobnosti na rođenju, ali da ih kasnije sputavamo i ograničavamo kroz odrastanje i školovanje:

Za većinu dece je korišćenje svih čula potisnuto kroz obrazovni sistem. Naravno, deca ne idu u školu kako bi sanjerala i maštala. Ali, pitam se da li je školski sistem isuviše fokusiran na razvoj kognitivnih veština? Na kraju krajeva, iako je tačno da deca mnogo toga uče u školi, škola ih takođe *odučava* od određenih veština. (...) Da li je moguće da sinestezija pomogne u procesu učenja azbuke ili učenju čitanja? Da li sinestezija nudi put u procesu složenih senzacija, kao što su miris i ukus? Pretpostavljam da deca sinestete razvijaju svoj dar kako bi se uhvatila u koštac sa svetom koji se oko njih brzo vrti, pun novih utisaka, emocija i simbola. Može li se sinestezija naučiti? Mislim da se može razviti, da je pojedinac može osvestiti, ali to nije trik koji se uči iz užbenika ili uputstava. Takođe, smatram da osoba mora da bude otvorena i osetljiva za sinestetička iskustva.⁹⁴

⁹² Cretien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science* (Cambridge: The MIT Press, 2007), p. 93.

⁹³ Preuzeto sa: <https://www.mentalfloss.com/article/49442/vladimir-nabokov-talks-synesthesia>, Stacy Conrard: „Vladimir Nabokov Talks Synesthesia”, 19. mart 2013.

⁹⁴ Cretien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, p. 42-43.

Jedan od sagovornika o kome ću detaljnije pisati u nastavku rada, Boris Dončić, bio je saradnik na izložbi Muzeja savremene umetnosti, koja je upravo bila posvećena pitanju srodnom sinesteziji, a to je pitanje *percepcije boje* od strane slepih i slabovidih. Kako navode u programu izložbe:

Plava izložba je osmišljena kao interaktivni poligon za doživljaj moderne i savremene umetnosti kroz značenja i simboliku plave boje. S namerom da na primeru percepcije i doživljaja boje istakne jedinstvenost svakog pojedinca, njihovo pravo na individualnost, sopstvenu percepciju, doživljaje, misli, stavove, izbore, izložba postavlja pitanja o značaju boje i načinima doživljaja ovog fenomena.⁹⁵

Na tragu ovog istraživanja, koje je u fokusu imalo percepciju i razumevanje svih aspekata plave boje (emotivnih, psiholoških, socioloških i drugih), moje istraživanje ticalo se analize *svih elemenata* dramskog dela. U okviru njega, bavila sam se i pitanjem boje, koje određeni slepi i slabovidi ljudi ne uzimaju u obzir, dok drugi imaju jaku želju za poimanjem i razumevanjem boje. Navedena izložba izazvala je vrlo snažne i dijametralno suprotne utiske među nekima od mojih sagovornika, jer neki od njih uopšte nisu želeli da se bave pitanjem boje i celokupnu izložbu su smatrali uvredljivom za zajednicu, a određeni su imali veliku radoznalost i želju da se bave ovim pitanjem.

Šta to čini sinesteziju tako fascinantnim fenomenom, koji otvara pitanja na koje naučnici ne mogu da daju odgovore? Sinestezija nije izolovani fenomen ljudske percepcije. To nije fantazija, niti sme da bude marginalizovana kao nevažan rezultat procesa u mozgu koji je pošao naopako. Sinestete s kojima sam razgovarao smatraju je esencijalnom u svojim životima. A s obzirom da fenomen zaista postoji (kao što je naučno dokazano), izučavanje sinestezije može da izvrne naopako našu uobičajenu sliku o čulima. Reorganizacija koncepata naših čulnih doživljaja može da promeni našu sliku ljudskog uma, a možda čak i fizičkog sveta.⁹⁶

Na tragu što boljeg razumevanja sinestezije, jedan od meni najfascinantnijih dometa u pozorištu koji sam gledala do danas, jeste predstava „Susret”⁹⁷ Sajmona Mekbarnija (Simon McBurney) i njegove trupe *Complicité*. Iako je predstava monodrama tj. na sceni je izvodi sâm Mekbarni uz korišćenje seta mikrofona, složenog audio-sistema i inovativne tehnologije (kompanije *Sennheiser*), on na sceni gradi čitav univerzum šuma Amazonije, isključivo zahvaljujući

⁹⁵ Preuzeto sa: <https://msub.org.rs/exhibition/plava-izlozba/>.

⁹⁶ Cretien Van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, p. 6.

⁹⁷ „The Encounter”, originalni naziv predstave na engleskom jeziku, premijerno izvedene 2016. godine.

auditivnim sredstvima i kompleksnoj, tehnički bravuroznoj zvučnoj slici, tražeći od publike da pomoću slušalica prati ovaj rad. Upravo putem te bliskosti s Mekbarnijevim glasom i odsustva realističnog prikazivanja šuma Amazonije, samo *gledalačko* (pod rečju *gledalac* najčešće podrazumevamo osobu koja *gleda* tj. *vidi* predstavu, a „Susret” otvara pitanje čime se sve jedna predstava može *gledati*?) iskustvo svakog pojedinca u publici postaje potpuno individualno i različito, jer se ono „završava” tek u glavi gledaoca, domaštavanjem vizuelne komponente svih događaja – iako svi zajedno prisustvujemo istom scenskom događaju. Inspirisan romanom „Zračenje Amazona” rumunskog pisca Petrua Popeskua (Petru Popescu), Mekbarni gradi predstavu o pitanju *svesti*, koja prati ekspediciju američkog etnologa i fotografa Lorena Mekintajera (Loren McIntyre) u prašumama Amazonije, s ciljem da fotografiše pleme Majoruna. Mekbarni s lakoćom postaje Mekintajer tj. protagonist ova priče, iako je vrlo teško reći da li je, zapravo, protagonist predstave on ili sâm zvuk:

Vidite li onog neuglednog tipa gore na bini, onog koji se petlja s mikrofonom i plastičnim flašama za vodu? (...) On će naštimovati, preurediti i promešati sva vaša čula, vodeći vas na mesta na koja nikada niste mislili da ćete stići. Sve što treba je da mu *pozajmite* svoje uši. (...) Ali ova priča, koliko god da deluje egzotično, samo je polazna tačka za mnogo dalekosežnije putovanje. Ono u kom gospodin Mekbarni izvodi ono što naziva „šetnjom po vašem mozgu”. To je šetnja u kojoj se rastavlja sve što vam on govori i kako vam govori, kako vi to pojmite, pa čak i kako ćete razmišljati o tome sutra. Vaš pasoš je par slušalica koje vas čekaju na sedištu. (...) Čim ih stavite, vaše osećanje vremena i prostora se menja. Mekbarni odjednom sedi kraj vas, šapućući (*oh, vau!*) ili dišući u vaše uho. Onda je iza vas, a onda ispred vas, a onda vam sedi u krilu. A ipak, vaše oči vam govore da se nikada nije pomerio sa scene. Možda ne treba da verujete svojim očima.⁹⁸

Navedena predstava u mnogo čemu pokazuje značaj i važnost *preplitanja čula* u ukupnoj percepciji i uživanju pozorišne umetnosti. U jednom od intervjua povodom ove predstave, Mekbarni je definisao srž ove pojave (koja mi je bila duboko inspirativna za željeno dejstvo budućeg performansa): „*Susret* je u svojoj suštini priča o *slušanju*; ne o tome kako čujemo, nego kako slušamo; s druge strane, stari narativi, na najdubljem nivou, formiraju ko smo mi, i ukoliko se potrudimo, možemo da maštamo o tome kako da počnemo ispočetka”⁹⁹.

⁹⁸ Ben Brantley: „*The Encounter*” *Is a High-Tech Head Trip Through an Amazon Labyrinth*, NYT Critic’s Pick, 29. septembar, 2016. Preuzeto sa: <https://www.nytimes.com/2016/09/30/theater/the-encounter-review.html>.

⁹⁹ Preuzeto sa: <https://www.complicite.org/work/the-encounter/>.

Objedinjujući istovremenost iskustva i percepcije, sinestezija je izrazito važna za procese razmišljanja o dramskoj literaturi, pre svega kao jedan pojam koji može obogatiti rediteljsku analizu teksta, ali i naše *zamišljanje* u procesu projektovanja predstave o kom možemo učiti od slepih i slabovidih, od njihove specifične i autentične vizije sveta, a posledično i pozorišta.

6. O predrasudama

Preispitivanje predrasuda je u samoj osnovi ovog umetničko-istraživačkog rada; upoznavanje slepih i slabovidih ljudi u Srbiji tesno je povezano s predrasudama na čijoj su oni meti, a kao posledica toga, i s pitanjem *diskriminacije*. Zato se ovo poglavlje bavi upravo pojmovima negativnih i pozitivnih predubedenja, s nekoliko aspekata: psiholoških, socioloških i naučnih studija. Naše mišljenje o drugim ljudima često je zasnovano na prvom utisku i različitim elementima tog prvog susreta.

Vrlo često donosimo brze zaključke i osude o drugim ljudima na osnovu njihove boje kože, garderobe, etničke pripadnosti, godina, zanimanja, ili čak visine i težine. To mišljenje se može formirati toliko brzo da nismo ni svesni da smo ga napravili. Osećanje sviđanja ili odbojnosti koje je doneto bez osnova u činjenicama, naziva se predrasudama. Predrasude uglavnom nisu promišljene odluke. Iako predrasude mogu biti pozitivne, reč se najčešće vezuje za negativne reakcije.¹⁰⁰

Pozorište se kroz istoriju često pokazivalo kao jedno od retkih prostora za bavljenje tabuima, uzrocima predrasuda i razbijanjem istih:

„Političko kazalište često je u povjesti prikazivalo slučaj da su mnogi, većina, ako hoćete: društvo upotrijebili silu ili isključili pojedince, pojedinca; i protiv toga se može protestirati; što više, kazalište je jedini forum gde se takvi procesi mogu javno raspraviti. Oni su naime stvar javnosti jer mogu zadesiti svakog od nas.”¹⁰¹

Stereotipno mišljenje se često ponavljalo u čitanju studenata pozorišne režije:

Prisustvo predrasuda često vodi ka stereotipnom mišljenju. Stereotipizacija je jednolično gledanje na čitavu grupu ljudi, bez uvažavanja individualnih razlika. Ljudi koji prihvate

¹⁰⁰ Tish Davidson, *Prejudice* (New York: Franklin Watts, 2003), p. 8.

¹⁰¹ Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989), str. 18.

stereotipe kao istinu često prave zaključke kao što su: „tinejdžeri su problematični” ili „bogatiji ljudi su snobovi”. Ovi ljudi veruju da je njihov sud baziran na činjenicama. U stvarnosti, oni uzimaju u obzir samo deo informacija ili pojedinačno iskustvo i nepravedno ih primenjuju na celu grupu. Rezultat stereotipnog mišljenja je podela ljudi na *nas* i *njih*. Jednom kada se napravi ova razlika, lako je negirati tuđi duh, individualnost i ljudskost. Ovaj proces se naziva dehumanizacijom. (...) Kada u drugim ljudima ne prepoznajemo ljudskost, lako je da ih tretiramo drugačije. Diskriminacija je čin tretiranja određene grupe nepravedno samo zbog njihove pripadnosti određenoj grupi. To je krajnji, vidljivi rezultat predrasude, stereotipnog mišljenja i dehumanizacije.¹⁰²

Predrasude nisu uvek rezultat svesnih procesa u čoveku – a određene predrasude se čak mogu kositi s našim svesnim uverenjima.

Deca nesvesno upijaju predrasude dok su još uvek vrlo mala. Ona slušaju kako ljudi oko njih govore o drugim ljudima. Vide kako članovi porodice tretiraju ljude druge rase, religije ili društvene klase. Primećuju kako televizija, filmovi i knjige prikazuju različite grupe. Postepeno, deca usvajaju određene ideje o čitavim grupama ljudi kao istinite, i pre nego što su dovoljno stara da samostalno dožive iskustvo s nekim iz tih grupa. Kako rastu, ljudi imaju vrlo malo prilika da kritički razmisle o „istinama” ustanovljenim u detinjstvu.¹⁰³

Zato je umetnost oduvek predstavljala važno sredstvo u borbi za razumevanje različitosti, autentičnosti i *drugačijosti*, ali i jedan od retkih prostora u kojima se odrasli ljudi mogu suočiti sa sopstvenim predrasudama i tabuima. Gordon Olport¹⁰⁴ (Gordon Allport) u svom čuvenom delu koje preispituje predrasude, navodi da je sama reč nastala od latinske imenice *praejudicium*, koja je prošla niz promena značenja kroz istoriju (preuranjena/ishitrena presuda ili zaključak, naklonost ili nenaklonost na osnovu nepotkrepljene presude i dr.), dok nije došla do današnjeg. Pojavljuje se još jedna važna definicija predrasude, koja dodaje značajan aspekt ovom fenomenu i daje šire društvene implikacije, a to je da predrasuda ispunjava specifičnu iracionalnu funkciju za svog nosioca tj. da iznošenje predrasude pruža izvesno emotivno zadovoljenje za osobu koja je tvorac predrasude.

Suočavanje s implicitnom pristrasnošću zahteva od nas da se pogledamo u ogledalo. Da bismo razumeli uticaj implicitne rasne pristrasnosti, potrebno je da se zagledamo u svoje oči (...) da bismo se suočili s tim koliko lako stereotipi i nesvesne asocijacije mogu

¹⁰² Tish Davidson, *Prejudice*, p. 10.

¹⁰³ Ibid. p. 23-24.

¹⁰⁴ Gordon Olport (1897-1967) bio je američki psiholog, poznat po svom doprinosu poljima ličnosti i socijalne psihologije, kao i jedan od pionira humanističke psihologije. Njegovo najpoznatije delo je knjiga „The Nature of Prejudice” („Priroda predrasuda”), objavljena 1954. godine.

oblikovati našu stvarnost. Kada priznamo sočivo straha i pristrasnosti koje izobličava, jedan korak smo bliži tome da jasno vidimo jedni druge. I jedan korak smo bliži sagledavanju štete po društvo – razaranja – koje pristrasnost može ostaviti za sobom.¹⁰⁵

Upravo kao posledica svega prethodno navedenog, slepi i slabovidni su u umetnosti često prikazivani stereotipno, praćenjem predrasude, a njihovo odsustvo vida je često dobijalo *simbolička* ili *metaforička* značenja. Mnogi umetnici, još od antičkih dana do danas, prikazivali su slepe kao one koji su, s obzirom na „uskraćenje” vida, više istančali neko drugo čulo, ili, još češće, kao one koji su na simbolički način *nagrađeni* nekom drugom veštinom: mogućnošću proricanja ili predviđanja budućnosti, muzikalnošću i drugima. S medicinskog stanovišta to, naravno, nije moguće, a istančavanje drugih čula se isključivo razvija kao posledica njihovog većeg praktičnog korišćenja i oslanjanja na njih. Odgovarajući na pitanje koliko su slepi i slabovidni i danas predstavljeni stereotipno u umetnosti, glumica Kloi Klark (Chloë Clarke), odgovorila je:

Sve dok ne postanu prisutniji pisci, reditelji i kasting direktori s invaliditetom, oni koji mogu da pričaju svoje lične priče, uvek će biti stereotipa. (...) Industrija ima ogromnu odgovornost u tome kako društvo percipira osobe s invaliditetom. Želim da vidim da industrija počinje da ispunjava tu odgovornost.¹⁰⁶

Poslednjih godina su, u evropskom pozorištu i na filmu, počeli da se pojavljuju i *slepi i slabovidni* (bez dotadašnje romantizacije ili stigmatizacije u načinu prikazivanja): kao profesionalni glumci, kao glumci amateri tj. osobe s posebnim potrebama koje igraju slepe likove, ali i kao centralne teme određenih serija, romana ili filmova. Godine 2023, veliku vidljivost ostvarila je serija „Sva svetlost koju ne vidimo” prema romanu Entonija Dora (Anthony Doerr) i scenariju Stivena Najta (Steven Knight), u kojoj lik slepe devojkice, Mari Lore Leblank (Marie-Laure LeBlanc), igra debitantkinja Arija Mia Loberti (Aria Mia Loberti), slepa osoba i zagovornica prava osoba s posebnim potrebama, a ne profesionalna glumica. Iste godine, u filmu „Anatomija pada” Žastin Trije (Justine Triet) pojavljuje se lik slabovidnog dečaka Danijela, koji nije stereotipno predstavljen ili karakterizovan – i čak ne svedoči sa preciznošću o tome šta je čuo tokom svađe svojih roditelja.

¹⁰⁵ Jennifer L. Eberhardt. *Biased: Uncovering the Hidden Prejudice That Shapes What We See, Think and Do* (London: Penguin Books, 2019), p. 14.

¹⁰⁶ Caroline Butterwick. *Blindness on stage: Until disabled people can tell their own stories, we'll always be stereotypes* (Guardian, 2. mart 2022); preuzeto sa: www.theguardian.com/stage/2022/mar/02/blindness-on-stage-until-disabled-people-can-tell-their-own-stories-well-always-be-stereotypes.

U sledećem poglavlju biće više reči o faktorima koji su uticali na formiranje viševjekovne slike o slepima i slabovidima kroz istoriju umetnosti, a koja je konačno počela da se menja.

7. O predstavljanju slepih i slabovidih likova / ličnosti u umetnosti

Kako su ljudi razmišljali o *slepima i slabovidima* zaključuje se kroz umetnost iz različitih epoha, kroz koju su predstavljeni. Iako o tome nisam detaljnije razmišljala do pripreme ovog rada, svi primeri predstavljanja slepih i slabovidih kroz umetnost (u ranom slikarstvu, vajarstvu, pesništvu, književnosti, fotografiji i kasnije, filmu), bili su prilično stereotipni: *romantizovani* ili *sažaljivi* od strane autora. Delovalo mi je da su slepi likovi tretirani na srodan način, pri čemu su najčešće zbog odsustva vida „nagrađivani” drugim veštinama, moćima ili talentima – predviđanjem budućnosti, muzikalnošću, spiritualnošću, misticizmom, posebnom senzibilnošću – na taj način dovodeći do problematičnog stava „zadovoljenja pravde”, jer je jedno *uskraćeno*, a drugo *poklonjeno*.

Istražujući kompleksan odnos prema slepilu u antici, pronašla sam sledeće razmišljanje:

Izvesna dvosmislenost i ambivalentnost karakteriše predstavljanja slepih. S jedne strane, on je nesrećno stvorenje, lišen onoga što se često smatra čovekovim najvrednijim poklonom, mogućnošću da vidi svet i da pronade svoj put bez pomoći drugih. S druge strane, on je nadaren sposobnošću koja nije data nijednom drugom ljudskom biću – da bude u direktnoj komunikaciji s božanstvom. On obitava u dva sveta i lebdi između njih. Ove nedefinisane, intuitivne impresije sugerišu koliko je složena čovekova percepcija slepih u predmodernom dobu. Slepilo je bilo zagonetka. Kroz vekove, sećanje na zagonetku pratila su osećanja misterije, osećanje strepnje koje ga prati, ali i umilna fascinacija (...).¹⁰⁷

Naravno, odnos prema slepima kroz istoriju u velikoj meri bio je određen neznanjem o pojmu, koje je bilo posledica nedovoljne razvijenosti medicine, ali i ranoantičkog odnosa prema svakoj različitosti i bolesti. Samim tim, reprezentacije slepila (osim ilustrativnog predstavljanja fizičkog stanja i njegovih manifestacija – kroz rano slikarstvo, vajarstvo i crteže) određene su širim *simboličkim značenjima* i uverenjima kroz različite periode, kroz koje će ovaj pojam biti analiziran. U antičkoj Grčkoj i Rimu, slepilo je imalo inherentno metaforičko značenje, odnosno, uvek je sa

¹⁰⁷ Moshe Barash. *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought* (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2001), p. 13-14.

sobom nosilo i uvrežena prateća značenja, pored manifestacije fizičkog. Ovo nasleđe u metaforičkom značenju, koje potiče još iz antičkog sveta i Biblije, u velikoj meri uticalo je na formiranje slike o slepim ljudima u čitavom zapadnom svetu u kasnijim periodima. A osnove te slike, bile su sledeće:

Osnovna karakteristika slepe osobe, u antičkom svetu, jeste njena ambivalentnost. Ona nije percipirana ni kao dobra ni kao loša, ni pouzdana ni sumnjiva, nesrećna ni blagoslovena; ona je sve istovremeno. S jedne strane, to je nesrećna osoba lišena čula vida, najdragocenijeg od svih čula; s druge strane, ona je obdarena misterioznom, natprirodnom sposobnošću.¹⁰⁸

Kako bih dublje mogla da analiziram kasniju sliku o slepima kroz istoriju, prvo sam želela da istražim odnose antičkih pesnika prema tom fenomenu, koji predstavljaju koren naših današnjih reprezentacija:

(...) Koliko možemo videti iz antičke literature, krivica slepe osobe nije ponižavajuća. On nije zamišljen kao lažov ili lopov ili kao neko u prestupu. Njegova krivica je uglavnom ta što je video bogove, u vreme kada smrtnici nisu smeli da ih vide. Drugim rečima, to je uvreda za bogove, čak i ako nije postojalo namerno svetogrđe. (...) Krivica može biti i nasleđena, što sugerise da su preci slepe osobe imali kontakt s bogovima. (...) Dalje, važno svedočanstvo o posebnom statusu slepe osobe bilo je verovanje, široko rasprostranjeno u antičkom svetu, da joj je data sposobnost da komunicira sa svetovima van domašaja smrtnika.¹⁰⁹

Razmišljajući o antičkim tragedijama i umetničkim delima u kojima su predstavljeni slepi likovi ili ličnosti, odmah sam se setila ranih skulptura Homera i karakterizacija Tiresijinog lika u grčkim tragedijama. Istražujući dostupne izvore iz tog perioda, s medicinskog aspekta slepilo je bilo tumačeno isključivo na tri načina: kao posledica biološke starosti, naslednih predispozicija ili bolesti, a u umetnosti je često tumačeno kao simbolička kazna. Zbog toga, počela sam istraživanje od umetničkih reprezentacija Homera i Tiresije, kako bih pronašla objašnjenje za doživljaj njihovog slepila, ali i da bih razumela širi kontekst tadašnjeg shvatanja fenomena koji je uticao na njihovo portretisanje.

¹⁰⁸ Ibid. p. 20.

¹⁰⁹ Ibid. p. 20-21.

Pojavljaju se dva različita tumačenja Tiresinijog slepila kao posledice njegovog slučajnog svetogrđa: Kalimahovo i Fulgentiusovo. Po prvom, kaznila ga je boginja Atina zato što ju je slučajno video obnaženu; nakon što je Tiresijina majka, Harikla, molila Atinu da mu vrati vid, Atina joj je odgovorila da mu je oduzela nešto što se nikada ne može vratiti, a zatim mu je „očistila” uši, tako da može da razume pesmu ptica – time je dobio sposobnost *proricanja budućnosti*.

Drugo tumačenje kaže da je oslepeo zbog Herinog besa. Posle opklade sa Zevsom oko toga da li u seksualnom činu više uživa muškarac ili žena, Tiresija je pozvan da presudi jer je bio oba roda i iskusio je seksualni čin i kao muškarac i kao žena. Nakon što se u šumi susreo sa zmijama (arhetip kazne i zla, ali i falusni simbol) koje se pare i prekinuo ih štapom, Tiresija je iz muškarca postao žena, a posle sedam godina, na istom mestu, ponovo je vraćen u muškarca. Nakon što je presudio u Zevsovu korist, Hera ga je oslepela u ljutnji, o čemu ima reči u Ovidijevim „Metamorfozama”:

Uzet za presudnika budući u šaljivoj raspri
Povladi Jupiteru Tiresija. Kažu, Junona
Da se preko mjere nato i više no je vrijedno
Rasrdi i noću vječnom sudaji pokrije oči.
Kako ne smije bog pokvariti posao bogu,
Tako svemožni otac za uzete oči budućnost
Dade Tiresiji znati i čašću mu kazan olakša.¹¹⁰

Čak se i u Homerovoj „Odiseji” pominje njegovo oslepljenje:

Onde pitati treba Tebanca Tiresije dušu,
Slepoga vrača, u koga je um neprolazan ost’o,
Persefoneja njemu i mrtvu ostavi mudrost,
Jedini on da je svestan, a drugi blude ko senke.¹¹¹

Oslepljenje se u antičkoj književnosti tumači na nekoliko načina u vezi s mogućom *krivicom*, hibrisom ili hamartijom tragičkog junaka:

Veza između nečije krivice i oslepljenja prikazana je na mnogo načina. Najupečatljivije je prikazana kroz oslepljenje heroja kao kaznu za zločin koji je počinio. Kažnjavanje slepilom je iskonski čin, koji se nalazi u mitovima mnogih kultura. U klasičnoj kulturi ima mnogo priča koje predstavljaju oslepljenje kao kaznu za prestup. Među najpoznatijim je oslepljenje Polimestora, posebno onako kako je Euripid napisao u svojoj verziji „Hekube”.

¹¹⁰ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze* (eLektire.hr), str. 59.

¹¹¹ Homer, *Odiseja* (Beograd, Dereta, 2004), str. 183.

Polimestor, trački kralj, ubio je Hekubinog sina Polidora, a Hekuba mu se sveti tako što ga oslepi. Čak i pre nego što je izvršila taj čin, ona je u svom umu videla oslepljenog kralja i shvatila je slepilo kao kaznu za njegov zločin.¹¹²

Dalje, Edipov postupak samooslepljenja, kao jedan od najupečatljivijih u antičkoj tragediji, tumačen je na sledeći način: „Plemeniti heroj poput Edipa oslepljuje sebe zbog činjenja dela čiji značaj nije mogao da zna i zbog krivice koje prvobitno nije bio svestan. Njegovo slepilo tj. samooslepljenje, ni na koji način ne umanjuje, čak naglašava, suštinsku plemenitost njegove prirode kao čoveka”¹¹³. Osim toga, veza *tame* i simboličke *smrti*, bila je vrlo bliska u antičkom periodu:

Had je smešten u mračne dubine zemlje, a kada heroj oseti da mu se bliži smrt, oprašta se od svetlosti. Svetlost se toliko poistovećuje sa životom, a tama sa smrću, da se čak i slepi Edip oprašta od svetlosti kada se približi čas njegove smrti.¹¹⁴

Dalje analizirajući razloge oslepljenja određenih antičkih likova, pronašla sam sledeću tvrdnju:

Slepilo je, tada, bilo kazna za greške. Ali da li se svi teški i strašni zločini kažnjavaju slepilom ili je to kazna rezervisana samo za određene zločine? Ono što možemo naučiti iz grčke i rimske mitografije, jeste da su u pitanju uglavnom dve vrste kršenja osnovih zakona koje nose slepilo kao kaznu. Jedno je kršenje iskonskih seksualnih tabua, a to uglavnom znači incest ili srodne zločine koji nose seksualne konotacije. Drugi je svetogrđe, uvrede bogovima, bile namerne ili ne. (...) Uglavnom su tragički pesnici oblikovali sliku Tiresije, kakav je ostao u evropskom pamćenju. U njihovim dramama, Tiresija se pojavljuje kao dostojanstveni stari mudrac, zavisen od svog štapa ili dečaka koji ga vodi, ali s druge strane, uzdignut iznad svih ljudi. Dve glavne karakteristike čine osnovu slike mudraca s misterioznom vizijom. Jedno je njegovo oslobađanje od ljudskih strasti. Na pretnje Edipa i Kreonta, on odgovara spokojnom tišinom. Druga i ključna osobina koja ga čini misterioznim mudracem je njegov uvid u tajne koje su mimo znanja i razumevanja svih smrtnih ljudskih bića. Njegova izdignutost od ljudskih strasti i njegov uvid u natprirodne tajne omogućuju mu, u izvesnom smislu, da komunicira između ljudi i bogova. U obe verzije priče, Tiresijino natprirodno znanje je neodvojivo od njegovog slepila. Svojim vidom plaća za svoj proročki dar.¹¹⁵

Uz Tiresiju, najpoznatija slepa figura iz antičke umetnosti i književnosti je Homer. U brojnim predstavljajima njegovog lika primetan je sličan pristup, posebno na antičkim bistama koje

¹¹² Moshe M. Barash, *Blindness: The History of a Mental Image in Western*, p. 32.

¹¹³ Ibid. p. 33.

¹¹⁴ Ibid. p. 43.

¹¹⁵ Ibid. p. 39.

reprezentuju njegov lik. Uprkos brojnim ondašnjim i savremenim analizama, ne postoji nikakav zaključak oko razloga zbog kog je Homer oslepeo. Za razliku od dotadašnjih tumačenja slepila kao kazne za izvesni greh, Homerovo slepilo je češće tumačeno kao metafora transcendentalne vizije, ali i božanskog pesničkog umeća, kojim je obdaren.

U prikazivanju Homera kao slepog, potreba da se sredstvima likovnih umetnosti prenese unutrašnja napetost i dvosmislenost slepila morala je biti prisutna u glavama umetnika i posmatrača. Ona je nužno postala centralni, ako ne uvek i cilj manifestacije izražavanja. U stvari, nijedna figura u klasičnoj antici nije bila prikladnija da otkrije dvosmislenost slepila od Homerove. Iako njegove oči ne vide, on je bard obdaren onim retkim božanskim darom unutrašnje vizije koja seže u daleku budućnost, koju obična ljudska bića ne mogu znati. Ova implicitna napetost u liku čudesnog barda postala je ključna karakteristika u kulturnom sećanju antike i živela je kroz sve kasnije periode.¹¹⁶

Dok su antički slikari i vajari doslovno prikazivali slepilo u svojim radovima, neki antički pesnici dovodili su u vezu stanja *slepila* i *ludila*, a navedena veza nastavila je da se razvija i u srednjem veku. Osim antičkog tragičkog pesništva, značajan doprinos slici o slepima u navedenom periodu dala je njihova reprezentacija kroz Bibliju i jevanđelja, kao i kroz celu ranohrišćansku umetnost, koja često prikazuje *čudo isceljenja slepoga* (čest motiv iz starih paganskih kultura):

Ono što je najznačajnije u ovom kontekstu nisu specifični detalji ovih priča, već činjenica da je mogućnost izlečenja slepila, koliko god mala, bila percipirana kao nešto moguće u našoj stvarnosti. U Novom zavetu, priče o čudesnom izlečenju slepoga imaju centralno mesto u manifestaciji Hristovih natprirodnih moći. Metode pomoću kojih je vraćao vid variraju u različitim pričama. Ponekad je čudo posledica samo izgovorene reči, kao kada Hrist kaže slepom čoveku: „Idi, vjera tvoja spase te. I odmah progleda, i otide putem za Isusom” (Jevanđelje po Marku 10:46). Drugom prilikom, pominje se telesni kontakt u isceljenju dvojice slepaca: Hristos dodiruje njihove oči, a kroz ovaj dodir, vid im je vraćen (Jevanđelje po Mateju, 9:27-30). Konačno, postoji i još materijalniji primer: ovog puta se lek nanosi na oči slepca, mešavina pljuvačke i gline koju je pripremio sam Hristos (Jevanđelje po Jovanu 9:6-7). Ovde nas ne zanimaju opisane metode lečenja. Bez obzira na varijacije, isti osnovni koncept leži u osnovi svih ovih priča. U sadašnjem kontekstu od ključne je važnosti da isceljenje slepoga može da se desi u zemaljskom svetu, svetu sadašnjosti, a ne u nadolazeće utopijsko doba. Hristova sposobnost da izvrši čudo može imati konotacije mesijanskog doba koje dolazi, ali se njegova dela isceljenja dešavaju u predmesijanskoj stvarnosti.¹¹⁷

¹¹⁶ Ibid. p. 48.

¹¹⁷ Ibid. p. 56.

U Novom zavetu, priča o Savlu, kasnije apostolu Pavlu, otvara potpuno novi diskurs *privremenog oslepljenja*, kojim se otvara sasvim nova ravan interpretacije slepila. Zapisi o Savlovom preobraćenju u epizodi o njegovom slepilu nalaze se u Delima apostolskim, u tri različite verzije: kroz priču apostola Luke (Poglavlje 9:1-9), Pavlovo obraćanje sudu (Poglavlje 22:6-11) i Pavlovo obraćanje kralju Agripi (Poglavlje 26:13-18). Deveto poglavlje Dela apostolskih, koje govori o Savlu, pominje: „A Savle usta od zemlje, i otvorenim očima svojim nikoga ne vidjaše. A oni ga uzeše za ruku i uvedoše u Damask” (9:8), a završava se sa: „I odmah otpade od očiju njegovih kao krljušt, i odmah progleda, i ustavši krsti se”¹¹⁸ (9:18). Ovaj aspekt Savlovog trodnevnog slepila posebno je važan za moju analizu. U antičkom periodu slepilo je podrazumevalo definitivno, nepromenljivo stanje – duboko povezujući slepilo s pitanjem neminovnosti sudbine. U priči o Savlovom privremenom oslepljenju pojam slepila dobija novo, simboličko značenje, koje se tiče unutrašnjeg preobražaja. Pre ovog iskustva, Savle je imao moć fizičkog vida, ali ne i duhovnog, a odsustvo čula vida omogućilo mu je da simbolički „progleda”.

U srednjem veku, slika o slepima počela je da se menja i dobila je kontradiktorne konotacije (u zavisnosti od toga da li se prikazuje u religijskom ili svetovnom kontekstu), a slepilo postaje znak velikog *poniženja*, dobijajući i primese *podsmeha*. S druge strane, sve češće religijske reprezentacije slepih s povezom preko očiju povezivane su i sa značenjem *spasenja* ili *zaštite od zlog* (primera radi, srednjevekovni prizori u kojima se deca s povezom preko očiju time spašavaju od Antihrista). Drugi primer su skulpture Crkve (*Ecclesia*) i Sinagoge (*Synagoga*) iz katedrale Notr Dam u Strazburu, koje reprezentuju hrišćanstvo i judaizam – Sinagoga uvek ima povez preko očiju, kao posledicu svog simboličkog slepila prema Novom zavetu.

Nasuprot religijskim reprezentacijama, koje pripadaju egzegezi, još jedan vrlo popularan koncept predstavljanja slepih u svetovnoj, narodnoj kulturi srednjeg veka, bio je *slepi prosjak*. Ovaj fenomen je imao duboke veze s čitavom srednjevekovnom karnevalskom kulturom i grotesknim likovima, koji su imenovani prema svojim (kako se nekada nazivalo) telesnim *deformitetima*, među kojima su bili: grbavci, invalidi, patuljci, sakati, bogalji i dr. Za razliku od antičkog koncepta slepila koji je nosio ambivalentnost, u srednjem veku se slepilo „spušta” među narod grubim sredstvima, izazivajući smeh:

¹¹⁸ Preuzeto sa: <https://www.wordproject.org/bibles/sr/44/9.htm>.

U tekstu iz trinaestog veka, „Čuda Notr Dam u Šartru” Žana Maršana, Slepac se sreće s Glupakom. Preovlađujuća tendencija tog vremena bila je da se prave jednostavni tipovi, posebno u delima upućenim velikoj i ne nužno sofisticiranoj publici. Njih dvojica se drastično razlikuju jedan od drugog. U „Čudima Notr Dam u Šartru”, Slepac (zapravo Jednooki) je predstavljen kao vešt minstrel, razvratni majstor skandala, koji se ruga, pun laži i lukavstava, kao pijanica navučena na dobra vina. Glupak je drugačiji tip. On je jednostavan i pobožan. Slepac predlaže Glupaku da krenu na hodočašće u Šartr, da se pomole Presvetoj Bogorodici za isceljenje njihovih sakatih deformacija. Kada stignu u Šartr, Glupak požuri u crkvu i moli se Bogorodici s velikom odanošću i zapravo biva isceljen. Slepac se ponaša drugačije: prvo odlazi u kafanu i tako počinje svoj boravak u Šartru, pijući vino. Kada na kraju dođe u crkvu da se pomoli Bogorodici da mu vrati vid, suze koje lije su suze vina. On ostaje slep.¹¹⁹

U srednjem veku se oslepljenje ponovo povezuje s grehom, koji je sve češće svetovne prirode, kao što je pijančenje; slepac je sve češće na dnu društvene lestvice, on je beskućnik, neugledan ili pijanac. Osim toga, razvija se koncept *moralnog greha*, nasleđenog iz prethodnog perioda, koji onemogućuje slepima da vrše značajne društvene funkcije, da budu sudije ili gradski većnici. Odnos empatije ili sažaljenja prema slepima zamenjuje osećanje sumnjičavosti i nepoverljivosti, čak i doza podsmeha. Osim toga, menja se i odnos između slepog i njegovog vodiča te se za razliku od dostojanstvenog antičkog slepog junaka, kog najčešće vodi pasivni mladi dečak (ili u slučaju Edipa njegova ćerka), odnosno, jednostavni „atribut slepog”¹²⁰, bez ikakvog složenog odnosa među njima, slepog sve češće vodi pas:

U literaturi i likovnim umetnostima motiv slepca kog vodi ili mu pomaže osoba normalnog vida promenio se posle dvanaestog i trinaestog veka. Vodič je sada mnogo drugačiji nego u antici; ima izrazit izgled, sopstveni fizički i etički karakter. Taj lik nije uvek saosećajan, pa stoga možemo reći da su, u značajnom smislu, likovi slepog i vodiča suprotstavljeni jedan drugom. Iz ovoga sledi da među njima postoji živ, ponekad čak i dramatičan odnos. Videćemo da se ponekad radnja priče ili predstave, ili kompozicija slike, zasnivaju na interakciji između ovog para likova.¹²¹

Najbolji primer ove značenjske promene moguće je analizirati na čuvenoj slici „Slepac vodi slepca” Pitera Brojgela Starijeg (Pieter Brueghel) iz 1568. godine, na kojoj je odnos između slepca i njegovog vodiča (koji je u slučaju ove slike takođe slep) izuzetno dinamičan, dramatičan i, kao

¹¹⁹ Ibid. p. 117.

¹²⁰ Ibid, p. 128.

¹²¹ Ibid. p. 128-129.

takav, paradigmatičan. Osim toga, za Brojgela je ključna *groteska*, koja podrazumeva i smešno i ružno u isti mah:

Naučnici koji su proučavali Brojgelovu sliku videli su je kao prikaz čuvene novozavetne parabole. Matej beleži Isusovu izreku: „Ostavite ih: oni su slepe vođe slepcima; a slepac slepca ako vodi, oba će u jamu pasti” (15:14). Nekim istoričarima umetnosti veza između svetih tekstova i slike delovala je toliko blisko da su čak govorili o „ilustraciji”. Iako je, u stvari, parabola o slepima, poznata i često citirana kroz vekove, zaista tema ove krajnje neobične scene, slika nosi dodatne konotacije. Čak i ako su samo implicitne, one doprinose kako širini značenja slike, tako i složenosti njenog predmeta.¹²²

Hodočašće ili *alegorijsko lutanje* kroz život postaju vrlo važan aspekt reprezentacije koji se vezuje za slepilo u kasnom srednjem veku i ranoj renesansi. Ovo besciljno lutanje ponovo upućuje na neminovnost smrti, od koje čovek ne može pobeći. Osim toga, prosjačke rite kao personifikacija siromaštva postaju i simbol vrline, zbog načina na koji se čestito nose.

Na osnovu eseja Denija Didroa (Denis Diderot) „Pismo o slijepcima, za one koji imaju zdrave oči” iz 1749. godine, postaje jasno da je slika o slepima počela da se menja ka savremenoj percepciji:

(Slijepac iz Puiseauxa, *prim. aut.*) da su posude pune, to procjenjuje prema šumu, koji stvaraju, kad tekućine koje prelijeva, padaju, a blizinu tijela po djelovanju zraka na njegovo lice. On je tako osjetljiv na najmanje promene, koje se događaju u atmosferi, te može razlikovati neku ulicu od ćorsokaka. On divno procjenjuje težinu tjelesa i kapacitet posuda. Od svojih ruku načinio je tako ispravne vage, a od svojih prsta tako siguran kompas, te bih se u prilikama, kada ova vrsta statike dolazi do izražaja, uvijek kladio za našega slijepca protiv dvadeset osoba zdravih očiju.¹²³

Čak i Eliot (T. S. Eliot) u svojoj čuvenoj poemi „Pusta zemlja” iz 1922. godine, pominje Tiresiju, pružajući savremeni pogled:

U ljubičasti čas, kad oči se i leđa
Osovljuju nad stolom, kad ljudski motor čeka
Kao što taksi otkucava i čeka,
Ja, Tiresija, premda slep, dok između dva života damaram,
Starac zbrčkanh ženskih grudi, taj trenutak
Vidim ljubičast, čas večernji što se stara
O povratku domu, mornara dovodi s puta,
Daktilografkinju kući; rasprema kuhinju, pali

¹²² Ibid, p. 133.

¹²³ Denis Diderot, *Pismo o slijepcima, za one koji imaju zdrave oči* (Zagreb: Zora, 1950), str. 17-18.

Peć, i hranu u konzervama iznosi. (...)
Ja, Tiresija, starac zbrčkanih sisa,
Video sam scenu, nastavak prorekao –
I ja sam očekivanog gosta dočekao. (...)
(A ja, Tiresija, sve sam unapred prepatio,
Na istom tom divanu sve provodio,
Ja koji sam ispod zidova Tebe bio
I među najnižim od mrtvaca hodio.)¹²⁴

U savremenoj literaturi o istraživanju (meta)narativa o slepilu, naišla sam na dva pojma koji zaključuju prethodno analiziranu istoriju odnosa prema slepilu i precizno imenuju današnji pogled: „okularcentrizam i oftalmocentrizam”¹²⁵, koji normativiraju poziciju onog koji vidi u današnjem svetu i dalje perpetuiraju *okularnormativizam* – dajući apsolutnu prevlast *vizuelnom* poimanju sveta u zapadnoj kulturi.

Bilo na ženi ili muškarcu, romantična ili erotska, pornografska ili psihoanalitička, simbolika oka je često seksualna. U kulturološkoj mašti, oči su seksipilne zbog njihovog izgleda, posebno kod žena i seksipilne zbog njihove funkcije, posebno kod muškaraca. Okularno-normativni konstrukt je toliko sveprisutan da prožima ono što se često prihvata kao zdrav razum. (...) Oftalmocentrično predstavljanje seksualne privlačnosti je problematično u svom implicitnom isključivanju, na primer, *žena* koje nemaju oči ili čije su oči vidljivo oštećene. Štaviše, oftalmocentrizam je podržan okulocentričnim prikazima želje, psihokulturnim isticanjem pogleda, buljenja i / ili pogleda koji mogu isključiti, na primer, muškarce koji imaju oštećenje vida. (...) Kulturološke predstave o seksipilu očiju zasnovane su na izjednačavanju *slepila* i *kastracije*, i obrnuto, što znači da se oba pojma umanjuju kao rezultat izloženosti kritici i teoriji. (...) Disrupcija binarnih opozicija nastavlja se dok ponavljam poentu iznetu na početku ovog poglavlja, da se uprkos pretpostavci da ljudi s oštećenjem vida neće imati seksualne partnere, smatrala neophodnom institucionalna politika stroge polne segregacije. Implikacija je da se ispod višestrukog konstrukta izjednačavanja kastracije i slepila, zapravo krije strah od hiperseksualnosti.¹²⁶

¹²⁴ Tomas Sterns Eliot, *Pusta zemlja* (Beograd: Mali Vrt, 2011), III – Propoved vatre.

¹²⁵ David Bolt, *The Metanarrative of Blindness: A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016), p. 15.

¹²⁶ David Bolt, *The Metanarrative of Blindness: A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016), p. 66.

8. O pozorištu za slabovide i slepe ljude

U evropskim kulturama sa snažnijom pozorišnom tradicijom gotovo da svaki veći evropski grad ima institucionalno pozorište koje je senzibilisano prema slepim i slabovidim gledaocima ili je posvećeno njihovoj inkluziji i afirmaciji. Osim toga, najveća evropska pozorišta nude posebno osmišljene ture, *auditivne* ili *taktilne*, u saradnji s profesionalcima iz brojnih oblasti, koje omogućuju slepima da uživaju u celini pozorišnog čina. Ipak, u velikom broju slučajeva, ova evropska pozorišta nisu primarno namenjena tj. prilagođena osobenostima percepcije slepih i slabovidih gledalaca već široj publici, a kroz navedene ture, cilj je omogućiti slepima da gledaju predstave s njihovog redovnog repertoara radi njihove veće i potpunije integracije u društvo.

Velika Britanija prednjači u osvešćenosti po ovom pitanju, jer se širom zemlje nalazi veliki broj pozorišta prilagođenih slepima i slabovidima, ali i različitih organizacija i udruženja koje imaju za cilj da omoguće slepima i slabovidima da dožive umetnost na alternativne načine. Takva je misija i platforme *VocalEyes*¹²⁷, koja nudi auditivna vođenja kroz događaje različitih oblika umetnosti. U kontekstu pozorišta ta vođenja podrazumevaju:

(...) simultano vođenje kroz sve vizuelne elemente predstave dok se predstava odvija. Auditivno vođenje opisuje radnju i ključne postupke neophodne za razumevanje predstave, kroz komentare, kao i vizuelne informacije o stilu i dizajnu predstave, o mimici glumaca ili humoru kroz postupak, koje bi slepi i slabovidi u suprotnom propustili. Simultani opis pruža audio-deskriptor u pauzama dijaloga između glumaca (...)¹²⁸

Osim rada organizacije *VocalEyes*, značajan je i rad britanske kompanije *Extant*¹²⁹ (značenja: *opstali*, a za naziv su upotreбили antonim pojma *extinct* – izumrli). Ovu trupu je 1997. godine osnovala Marija Ošodi (Maria Oshodi) kao „grupu profesionalaca oštećenog vida, s ciljem da

¹²⁷ *Vocal Eyes* je dobrotvorno britansko udruženje (osnovno 1998. godine) posvećeno uključivanju slepih i slabovidih u svet umetnosti i kulture putem auditivnih vođenja kroz pozorišta, muzeje, galerije, baštinu i onlajn aktivnosti.

¹²⁸ Preuzeto sa: <https://vocaleyeyes.co.uk/services/performing-arts/>.

¹²⁹ Britanska pozorišna kompanija osnovana 1997. godine s osnovnim ciljem da ohrabri slepe i slabovide umetnike, ali i publiku, okupljajući ih institucionalno. U dvadeset godina postojanja, *Extant* pozorište je napravilo čitav niz pozorišnih produkcija, gostovalo je u zemlji i inostranstvu, vodili su seminare i istraživanja, nalazili finansijske izvore i fondove i osmislili niz *site-specific* projekata. Takođe, radili su i na velikom broju multisenzornih predstava, kojima su privukli i pažnju časopisa *Gardijan*. Ovo pozorište, pored pozorišnog programa, organizuje i podkaste, inkluzivne treninge, radionice, filmove i još niz paralelnih projekata, u kojima angažuju svoje umetnike, saradnike i tim.

promene nevidljivost slepih i slabovidih umetnika i da istraže nove kreativne teritorije. Od tada, postali su dinamičan, politički prostor za artikulaciju i u slavu onoga što slabovidost donosi izvođačkim umetnostima”¹³⁰.

Ria Andrijani (Ria Andriani), novinarka i slepa osoba, opisuje iskustvo odlaska u pozorište na sledeći način:

Kao slepoj pozorišnoj gledateljki, razumevanje konteksta i fizičkih detalja predstave pravi mi veliku razliku u iskustvu gledanja. Taktilne ture i audio-deskripcija daju nove nivoe informacija i pomažu nam da razumemo kompleksnost predstave i bogatstvo lokalne kreativne kulture. Trenutno, ovi servisi su povezani s velikim umetničkim kućama, koje imaju dobro razvijene procedure. Ali, za istinsku pristupačnost, audio-deskripcija treba da postane deo svake predstave.¹³¹

Jedno od retkih pozorišta u regionu posvećeno slepima i slabovidima nalazi se u Zagrebu. Osnovano 1948. godine, *Kazalište slijepih i slabovidnih „Novi život”* predstavlja jedno od najstarijih evropskih teataru za slepe i slabovide, od tada radi u gotovo neprekinutom kontinuitetu, a aktivno je i danas. Iako se suočavaju s čestim finansijskim problemima, ali i neprepoznavanjem od strane institucija (nemogućnošću da se registruju kao pozorište, iako imaju svoj ansambl, repertoar, publiku – zbog čega su zvanično registrovani kao *humanitarno udruženje* tj. dramski studio, a ne institucionalno pozorište), „Novi život” se vrlo aktivno i posvećeno bavi afirmisanjem i inkluzijom slepih i slabovidih u pokušaju da senzibilizuju javnost za specifičnu vrstu umetničkog izraza, dok takođe služe i kao važno mesto za socijalizaciju slepih i slabovidih osoba. Kako navode na svom sajtu:

Misija Dramskog studija je razbijati predrasude prema slijepim i slabovidnim osobama, odnosno senzibilizirati javnost za mogućnosti i umjetničke kreacije slijepih i slabovidnih osoba, što podrazumijeva aktivno sudjelovanje u javnom i kulturnom životu Hrvatske na način ozbiljnog bavljenja kazališnom umjetnošću, odnosno aktivnim participiranjem na otvorenom kulturnom tržištu.¹³²

¹³⁰ Preuzeto sa:

<https://extant.org.uk/#:~:text=Extant%20is%20the%20UK's%20leading,delivering%20training%20regionally%20and%20internationally.>

¹³¹ Ria Andriani. *I love theatre and I'm blind. Here's how that works* (Guardian, 10. septembar 2016); preuzeto sa: <https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/10/i-love-theatre-and-im-blind-heres-how-that-works>.

¹³² Preuzeto sa: <https://www.novizivot.hr/hr/o-kazalistu/misija-i-vizija>.

U svom Statutu ovo pozorište navodi: „Vizija je Društvo u kojem biti slijep neće značiti manje vrijedan, nego različit”¹³³. Objašnjavajući kako u praktičnom smislu izgleda njihov ansambl i rad, direktor i prvak ovog pozorišta, Vojin Perić, odgovara:

Imamo petnaestak glumaca na koje uvijek možemo računati. To su ljudi svih generacija. Oni žive od nekog drugog posla, a nakon posla dolaze u kazalište urbanizirati svoje slobodno vrijeme. To je jako naporno. Nakon osam sati rada, ovdje provedu još četiri sata na probama, što je za nepovjerovati. Zbog toga i nemamo veliki broj novih ljudi, jer ovako raditi morate biti doista zaljubljen u kazalište.¹³⁴

Osim toga, ovo pozorište organizuje bijenalni, Međunarodni festival kazališta slijepih i slabovidnih *BIT* (akronim od *Blind in Theatre* – Slijepi u kazalištu), koji se više godina održava s uspehom i okuplja veliki broj srodnih evropskih pozorišta, kao što su: *Extant theatre* (Velika Britanija), *Gledališče slepih in slabovidnih Nasmeh* (Slovenija), *Thetis* – udruga slepih Constanta (Rumunija), Homerova dramska radionica (Crna Gora), Dramska grupa Saveza slepih Srbije (Srbija), *Theater Breaking through Barriers* (SAD) – čineći ključni pozorišni događaj za slepe i slabovide na mapi regiona.

ArtsUP! iz Los Anđelesa, ali i čitav niz evropskih pozorišta, kao što je *Royal Exchange Theatre* u Mančesteru, ima u svojoj ponudi i posebna izvođenja za ljude slabijeg sluha i vida, kao i predstave s audio-vođenjem. Za mlade gledaoce se organizuju i posebne taktilne ture, koje omogućavaju da „mlada publika ima priliku da pre predstave, u rukama drži rekvizitu, kostime, ali i da istraži izgled scenografije predstave, kako bi produbila svoje razumevanje predstave”¹³⁵, time upotpunjujući doživljaj dečijih predstava i stvarajući celovit utisak o umetničkom činu. Primera radi, *Komična opera* u Berlinu (*Komische Opera*) slepima i slabovidima nudi mogućnost da pre predstave posete krojačke radionice, dodirnu materijale od kojih se izrađuju kostimi, upoznaju se s teksturama i vrstama materijala, ali i formom i težinom kostima, zarad celovitijeg doživljaja.

Još jedna specifična pozorišna praksa, koja se razlikuje od prethodno navedenih (a takođe je poslužila kao inspiracija za ovaj rad, u određenom pogledu) jeste *Teatro Ciego*¹³⁶, osnovan 1994.

¹³³ Preuzeto sa: <https://www.novizivot.hr/hr/o-kazalistu/dokumenti>.

¹³⁴ Preuzeto sa: www.slobodnaevropa.org/a/838504.html.

¹³⁵ Preuzeto sa: www.mousetrap.org.uk/envision.

¹³⁶ *Pozorište slepih* na španskom jeziku.

godine u Buenos Ajresu u Argentini. Specifičnost ovog pozorišta je u tome što se sve njihove predstave izvode u potpunom mraku, u namenski projektovanoj mračnoj komori, uz eksperimentalno dejstvovanje na druga čula publike (pionirskom upotrebom različitih mirisa životinjskog i biljnog porekla, taktilnih nadržaja, zvukova, šumova ili specijalnih efekata). Slogan ovog pozorišta je *lo que ves cuando no ves*¹³⁷, a posebna pažnja posvećuje se upravo individualnoj percepciji svakog gledaoca, s obzirom da u njihovim multisenzornim predstavama ne postoje nikakvi znakovi koji su vizuelne prirode. Ceo doživljaj postupaka, likova ili priče odvija se isključivo u mašti gledaoca. Nakon ostavljanja mobilnih telefona, pametnih satova i svih drugih mogućih svetlosnih distrakcija van sale, publiku u komoru sprovode glumci u crnim odelima, uvodeći ih u potpuni mrak, dok se oči publike postepeno navikavaju. Ovo kamerno pozorište prima 64 gledaoca, dozvoljeno je u njega doći i s psom vodičem, asistentom ili detetom, sve predstave se igraju na španskom jeziku, a najveći broj tema tiče se argentinske kulture i istorije. „Ukoliko prevaziđete strah od mraka, bićete oduševljeni koliko je prosvetljujuće biti bez vida na neko vreme. U tom kratkom roku, ljudi se mogu mnogo promeniti”¹³⁸, ističe Gerardo Bentati (Gerardo Bentatti), osnivač ovog pozorišta i glumac, inače, osoba bez oštećenja vida.

Ovo pozorište nije pravljeno ni *za*, niti *sa* slepim i slabovidim ljudima (iako su oni njegov značajan deo), posebno jer ovo pozorište insistira na tome da se sve individualne razlike između gledaoca *brišu* u mraku. Iako je publika prisustvovala istoj predstavi, u glavi i mašti svakog od gledalaca razvija se specifična, posebna slika i upotpunjuje se doživljaj predstave do kog se došlo neobjašnjivim putem, u zavisnosti od pojedinačnog svetonazora svakog pojedinca u publici. Prebacivanje pažnje s vizuelnog na druga čula, fokusiranje na slušanje, podsticanje zamišljanja, u radu *Teatra Ciego* se dešava i formalno u potpunoj tami mračne komore. Njihov rad bio je među važnijim inspiracijama u postavkama mog praktičnog rada.

Od samog početka razmišljanja o mom doktorskom projektu, želela sam da buduća predstava bude jednako percipirana među različitim publikom, iako nisam znala kojim sredstvima ću to postići (u prijavi teme sam čak razmatrala i mogućnost izvođenja predstave u potpunom mraku, što bi svačiji proces gledanja učinio istim). U svemu tome, želela sam da izbegnem „privilegovanu” poziciju

¹³⁷ „Šta vidite kada ne vidite” – slogan pozorišta zahvaljujući kom svaka osoba zamišlja i konstruiše sopstvenu sliku i doživljaj predstave.

¹³⁸ Preuzeto sa: <https://www.ozy.com/around-the-world/this-blind-theater-offers-a-new-way-to-see-a-play/92782/>.

publike bez oštećenja vida u odnosu na ostatak publike, ali i da izbegnem često tretiranje slepih iz pozicije sažaljenja. U tome me je ohrabrio i jedan deo intervjuja s Perićem, direktorom Kazališta slijepih i slabovidnih u Zagrebu:

Htio sam nasmijati publiku na mjestima gdje je htjela plakati i sažalijevati. Sažalijevanje je nešto što je najgore za onoga koga se sažalijeva. Onaj koji sažalijeva misli da iz sebe istače jednu pozitivnu energiju, ali ne, jer sažalijevanje je procjena nekoga da je drugorazredan, da je niži od vas. U čovjeku koga sažalijevate pobuđujete jednu reakciju da vam dokažem da niste u pravu, ali u nekome i reakciju da još više padne.¹³⁹

Sledeći stav o pozorištu u kom učestvuju osobe s invaliditetom, bio mi je važno uputstvo u daljim, metodološkim razmatranjima i izboru sagovornika za performans:

Izvođač s invaliditetom je marginalizovan i nevidljiv – diskursima medicine potisnut u granična područja, daleko izvan centralnog područja kulturne delatnosti. Istovremeno, ljudi s fizičkim invaliditetima su takođe hipervidljivi, trenutno definisani svojom telesnošću. Izvođač s fizičkim invaliditetom stoga mora da balansira između dve oblasti kulturnog značenja: *nevidljivosti* kao aktivnog člana u javnoj sferi i *hipervidljivosti* i momentalne kategorizacije, kao pasivnog potrošača i žrtve u najvećem delu javne imaginacije.¹⁴⁰

9. O performansu

Analizirajući rad *Žive biblioteke* u uvodnim razmišljanjima, posebno njene događaje uživo – nazvala sam ih vrstom *socijalnih performansa*, fokusirajući se na njihov performativni, umetnički aspekt (iako je njeni osnivači nazivaju *platformom za učenje* i stvaranje *inkluzivnijeg društva*). Zbog toga, želela sam da se *umetnošću performansa* pozabavim i sa teorijskog aspekta, kako bih pronašla uporište u dosadašnjim, bogatim performativnim praksama iz druge polovine XX veka, koje bi mogle da budu inspirativne za moj budući rad.

Brojni su pozorišni reditelji koji su u svom radu koristili elemente umetnosti performansa, rušeći konvencije institucionalnog, dramskog pozorišta, među kojima su: Augusto Boal (Augusto Boal),

¹³⁹ Preuzeto sa: <https://www.slobodnaevropa.org/a/838504.html> – „Pudlice će voditi slijepe”, Radio Slobodna Evropa, 5. februar 2005.

¹⁴⁰ Petra Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge* (London, New York: Routledge, 2003), p. 49.

Euđenio Barba (Eugenio Barba), Robert Vilson (Robert Wilson), Elizabet Lekont (Elizabeth LeCompte), Tadeuř Kantor (Tadeusz Kantor), Piter řuman (Peter Schumann), Riĉard Forman (Richard Foreman), Riĉard řekner (Richard Schechner), ali i umetnici iz drugih oblasti, među kojima su: Dřon Kejdř (John Cage), Filip Glas (Philip Glass), Lori Anderson (Laurie Anderson) i Joko Ono (Yoko Ono).

Umetnost performansa trudi se da zamagli granice između umetnosti i stvarnosti, umetnika i gledaoca (Jozef Bojs: „Sve je umetnost, svi su umetnici”. Vito Akonĉi: „Performans otvara polje u kome... publika postaje deo onoga řto sam stvarao”). Ni kreativna namera umetnika, ni suřtinski kvalitet umetniĉkog dela ili konvencionalna simbolika nisu ono řto konstituiše umetnost, veĉ umesto toga, perspektiva gledaoca ili publike neřto ĉine umetnořću. Ovaj fokus na recepciju i perspektivu mořemo nazvati posmodernim zamahom u umetnosti performansa.¹⁴¹

Brojni su performansi koji su istrařivali *orkestraciju* i uĉeřće publike kroz *govorne improvizacije* tj. *spontani dijalog* na samom performansu, na relaciji između izvođaĉa i uĉesnika. Aktivno *uĉeřće publike* istrařivao je niz performansa Suzan Lejsi (Suzanne Lacy), izvedenih u Ouklandu u Kaliforniji u periodu između 1991. do 2001. godine. Među njima je i performans „[Krov gori](#)”:

Suzan Lejsi je organizovala performans u saradnji sa Enis Dřejkobi, Krisom Dřonsonom i 220 tinejdžera lokalaca. Projekat koji je pripreman řest meseci, dořiveo je kulminaciju kroz performans izveden na krovu jedne javne garaže. Izvođaĉi su bili tinejdžeri, uglavnom Afroamerikanci ili Latinosi, koji su tokom performansa sedeli u kolima sa otvorenim prozorima i razgovarali o problemima koji ih se tiĉu. Teme među kojima su: seks, nasilje, porodica i školstvo bile su otvorene od strane organizatora, ali razgovor nije bio skriptovan ili cenzurisan. Uĉesnici su mogli slobodno da řetaju između parkiranih automobila i da „prisluřkuju” tuđe razgovore. Projekat je, prema reĉima organizatora, bio reakcija na jednostrano medijsko izveřtavanje o mladima kao delinkventnim i preterano seksualnim, ali i prilika za samospoznaju izvođaĉa ili sluřanje kao revolucionarni ĉin (...). Ovaj performans moře se klasifikovati i kao participativna umetnost, druřtveno-angařovana umetnost ili umetnost zasnovana na problemima zajednice.¹⁴²

¹⁴¹ Jeffrey C. Aleksander, Bernhard Giesen, Jason L. Mast, eds. *Social Performance Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 316.

¹⁴² Angeliki Avgitidou, *Performance Art: Education and Practice* (New York: Routledge, 2023), p. 176-177.



Performansi: „Krov gori” i „Šifra 33: hitno čišćenje vazduha”

Srodna pitanja, Lejsi je otvorila i u performansu „[Šifra 33: hitno čišćenje vazduha](#)”:

Preko sto crvenih, belih ili crnih automobila okupilo se na krovu zapadne garaže u centru Ouklenda. U sjaju farova, diskusije u malim grupama između 100 policajaca i 150 mladih ljudi, suočile su ih sa gorućim pitanjima: kriminala, autoriteta, moći i bezbednosti. (...) Publika koju je činilo 1000 članova zajednice slobodno je šetala između automobila, svedočeći spontanom, ali pažljivo moderiranim dijalogu između mladih i policije. Posle sat vremena burne diskusije, četrdeset tinejdžera plesača iskočilo je iz svojih grupa i zaplesalo niz tri sprata do ogromnog balkona, gde su glasna muzika i njihov plesni nastup privukli publiku, policiju i omladinu u završni čin performansa. Policijski helikopter je kružio iznad njih, a njegov reflektor dodatno je ohrabrio izvođače. Na ovoj novoj sceni uloge su zamenjene – članovi bivše publike, sada su postali izvođači.¹⁴³

Interesantna mi je bila tema *materijalnosti izvođenja* i mogućnost preplitanja *izvođenja* i njegove istovremene *receptije*:

Sve ovo, naravno, dovodi u pitanje *materijalnost izvođenja* koje se i dalje prepoznaje u pozorištu i drugim izvođačkim umetnostima (učesće živih ljudi: izvođača i gledalaca, održavanje pozornice, organizacija, uprava, rad tehničkog osoblja, materijalna sredstva, itd.). Takođe, izvođenje nije samo čin predstavljanja, već i mesto realnog okupljanja, dakle prostor u kome dolazi do jedinstvenog preseka između nekog *organizovanog* (ponekad estetskog) predstavljanja i svakodnevnog (realnog) života. Ono što čini izvođenje jedinstvenim jeste da se čin izvođenja i čin njegove receptije odvijaju kao realna aktivnost *ovde i sada*. Dakle, izvođenje znači deo života koji izvođači i gledaoci zajedno provode i troše u istom prostoru u kojima se odvija izvođenje i gledanje. Emisija i receptija znakova i signala odvijaju se istovremeno. Tokom izvođenja, nastaje zajednički tekst izvođenja, čak i kad on ne sadrži nikakav govorni tekst (ples ili neki ritual). Dakle, jedini pravi opis

¹⁴³ Preuzeto sa: <https://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects>

izvođenja nastaje iz čitanja tog *celokupnog teksta*, odnosno situacija izvođenja omogućava stvaranje jedne celine koja nastaje iz očiglednih i skrivenih procesa komunikacije.¹⁴⁴

Za razliku od dotadašnjih pozorišnih praksi, posebno onih koje su favorizovale scenski iluzionizam – umetnost performansa uvodi još jedan značajan pojam (koji je kasnije ušao i u pozorište kroz imerzivni teatar), a u pitanju je *interakcija* i *komunikacija* između *izvođača* i *gledaoca (učesnika)* performansa. Iako je još Breht insistirao na gledaocu koji *aktivno, kritički* razmišlja o predstavi, u umetnosti performansa ovaj *aktivitet* postaje nezaobilazan:

Kao što je već uočeno, naglasak je radije na ponašanju, kontekstu i percepciji. Npr. neko umetničko delo može biti isto (izloženo u muzeju ili galeriji), ali je kontekst njegovog izlaganja ili gledanja drugačiji, čak i kada je isti artefakt u pitanju. Drugim rečima, jedinstvo događaja nije u njegovoj čistoj i nepromenljivoj *materijalnosti* nego u njegovoj *interaktivnosti*. Umetnički predmet se menja jer se njegovo nastajanje, postavka, predstavljanje, kao i percepcija svaki put menja, što ne zavisi samo od stvaraoaca i njegovog dela, već i od onoga koji mu prisustvuje ili gleda.¹⁴⁵

S obzirom da je umetnost performansa izuzetno široko izučavano polje, fokusirala sam se na istraživanje socijalnog performansa, sa akcentom na interakciji između učesnika i izvođača:

Prema jednom od savremenih pregleda teorija u teatru, Teorija/Teatar (Theory/Theatre) Marka Fortiera, performans se određuje u dva značenja. (a) U užem smislu, performans se odnosi na parateatarske aktivnosti, kao što su hepeninzi ili ulične demonstracije; a (b) u širem smislu, ovaj pojam se odnosi na sve izvođačke (eng. performative) ljudske aktivnosti, od socijalnih rituala (npr. izbora) do svakodnevnih činova (npr. brijanja pred ogledalom). Prema ovakvim određenjima, izgleda da za Fortiera nema nikakve razlike između pojmova *izvoditi* (Šeknerovo showing doing) i *raditi/činiti* (Šeknerovo doing), a posebno nema između različitih načina, institucionalnih statusa i/ili funkcija izvođenja. Što se tiče odnosa teatra i performansa, u površnom i kratkom objašnjenju Fortier ukazuje da je performans parateatarska aktivnost, pa dakle ne obuhvata teatar već se odnosi na ili je u vezi sa njega; ali, odmah zatim, on zastupa stav da se teatar može posmatrati kao uža oblast, koja pripada performansu, kao široj oblasti.¹⁴⁶

Socijalni performans priprada grupi *kulturalnih* performansa, koji se definišu na sledeći način:

Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljeni/pripremljeni za pokazivanje, može se nazvati kulturalnim performansom. U širokom spektru kulturalnog izvođenja, ponekad se ne mogu

¹⁴⁴ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa* (Fabrika knjiga, Beograd, 2007), str. 8.

¹⁴⁵ Ibid, str. 15.

¹⁴⁶ Ibid, str. 24-25.

podvući jasne granice između svakodnevnog života i porodičnih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili kulturalnog performansa velikih društvenih rituala koji su još više umnoženi i uvećani u medijalizovanom društvu, kao što su na primer otvaranje Olimpijskih igara, predsednički nastupi, državničke sahrane, emisije serijala „Veliki brat“, itd. Kulturalno izvođenje se sastoji od velikog spektra *obnovljenog, uvežbanog* ili artifičnog ponašanja koje se odvija pred nekim drugim, pred jednom osobom ili skupinom ljudi.¹⁴⁷

Poslednja karakteristika performansa koja mi je bila interesantna, tiče se doživljenog iskustva, odnosno, šta participacija u performansu donosi njegovim *učesnicima*:

Još jedna razlika između društvenog rituala i umetničkog izvođenja u pozorištu, plesu, operi, itd. nalazi se u tome što izvođač tokom ovog izvođenja ne teži da transformiše samog sebe, nego neku situaciju, a možda i publiku. Drugim rečima, čak i u nekim oblicima umetničkog izvođenja, koji su orijentisani na prisutnost, transformacija i učinak katarze ostaju virtuelni, dobrovoljni i odloženi. Nasuprot tome, ideal umetnosti performansa, slično kao i rituala, je proces i momenat koji se odvija ovde-i-sada. Prema tome, etika katarze vezana za ritual, ponovo se vraća u prostor svesti i iskustvo kroz umetnost performansa koji zahteva učešće, kao i buđenje afektivnih reakcija kod publike, koji se ne mogu kontrolisati (npr. strah, gađenje, strava), što prekoračuje granice gledaočeve izolacije. (...) Jedina situacija u kojoj se radikalno menja status posmatrača/gledaoca je umetnost performansa.¹⁴⁸

Iako *umetnost performansa* predstavlja široko polje, može se analizirati da li je širi pojam od *pozorišta*, jer u sebi ima brojne elemente *dokumentarnog* i *verbatim* pozorišta, *inkluzivnog* pozorišta, istovremeno čineću publiku aktivnijom:

Umetnost performansa se približava pozorištu u korišćenju elaboriranih vizuelnih i auditivnih struktura, proširenom medijskom tehnologijom i dugotrajnim izvedbama. S druge strane, eksperimentalno pozorište pod utiskom ubrzanih ritmova opažanja postaje *kraće*, izbegavanjem psihološkog razvijanja radnje i karaktera, svodeći svoje izvođenje na kraće od jednog sata. Takođe, u umetnosti performansa, umetnik ili umetnica više teže samotransformaciji, a manje nastoje da transformišu neku stvarnost. Umetnik ili umetnica tokom performansa, izvode radnje koje obuhvataju njegovo ili njeno sopstveno telo. Telo se istovremeno koristi kao objekt, kao projekciona ravan za različite znakove izvođenja ili kao označitelj, ali ova manipulacija nije sama po sebi cilj, već je njen cilj prvenstveno ukidanje estetske distance koja u pozorištu postoji između izvođača i publike.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ibid, str. 29.

¹⁴⁸ Ibid, str. 44.

¹⁴⁹ Ibid, str. 45.

Ukidanje distance između izvođača i publike, (samo)transformacija, imerzivnost, interakcija, dijaloška improvizacija, koncept prisutnosti, sajt spesifik i izvođenje *ovde-i-sada*, buđenje afektivnih reakcija kod publike, dominantna perspektiva gledaoca – samo su neki od pojmova iz umetnosti performansa, koji će biti važni i u praktičnom delu mog umetničkog projekta. Svim nabrojanim pojmovima, posebno ću se vratiti u zaključnim razmatranjima ovog rada, kao i kroz analizu komentara učesnika performansa.

III METODOLOŠKA RAZMATRANJA O „BIBLIOTECI SVIH ČULA”

1. Dolazak do prvih sagovornika

Sead Muhamedagić je, nažalost, preminuo tokom procesa postavljanja temelja i pripreme za ovaj proces. Poznanstvo s njim za mene je bilo prekretnica, suočilo me je sa sopstvenim neznanjem i otvorilo mi je nove sveteve mogućnosti upotrebe čula. Zbog Muhamedagićeve uzbudljive i jedinstvene ličnosti, retke erudicije, izuzetnog čitalačkog i prevodilačkog ukusa, povezivanja literature i pozorišta, prevođenja reči u *reči na drugim jezicima* ili u *žive slike* u svojoj glavi – planirala sam da on bude centralni sagovornik u mom istraživanju. U znak sećanja na njega, na njegovu posebnu i bogatu ličnost (koja se svakodnevno borila protiv nametnutih očekivanja i predrasuda), ohrabrio me je da se u planirano istraživanje upustim još smelije i hrabrije.

Zahvaljujući njemu, 23. februara 2022, poslala sam prvi mejl na adresu tri udruženja slepih i slabovidih ljudi u Beogradu i čitavoj Srbiji, tražeći put do prvih sagovornika.



Nakon nekoliko dana, dobila sam prvi telefonski poziv i odgovor – i tako je počeo moj višemesečni proces istraživanja i upoznavanja njihovog sveta. U sledećem periodu, koji je trajao nekoliko meseci, susretala sam se s velikim brojem sagovornika, gotovo svake nedelje. Svaki od njih me je vodio ka sledećem, preporučujući mi s kim smatraju da bih mogla dalje da razgovaram, ko bi potencijalno bio zainteresovan i otvoren za moje umetničko istraživanje. Neki od sagovornika su bili vrlo zaintrigirani mojim prvim pozivom u mejlu – javljali su mi se samoinicijativno, mimo udruženja, kada su čuli da se pravi istraživanje o njihovoj specifičnoj percepciji umetnosti, a neki su imali vrlo snažan otpor i nepoverenje, te nisu želeli da učestvuju u daljem istraživanju. Pojedini su bili vrlo iskreni i priznali su mi da se boje mogućih zloupotreba, zbog prethodnih negativnih iskustava u radu na inkluzivnim pozorišnim predstavama, u kojima su imali utisak da su od njih tražene stvari koje se očekuju od glumaca i ljudi *bez oštećenja vida*. Iskustvo više sagovornika u prethodnim procesima opisali su kao *neprijatno*, zbog čega su se osećali poniženo, dodatno diskriminisano i izolovano. Jedna od mojih sagovornica, Tijana Simić, u razgovoru o mojoj ideji, rekla mi je sledeće:

Ovo o čemu ti pričaš je prava inkluzija, jer smo svi uključeni kao koautori. Makar samo to čitanje i na osnovu toga, *vizuelno zamišljanje*, o kom pričaš – svako od nas će zamišljati različito. (...) Zavisi i ko je od nas šta prošao! Mi generalno ne delimo jedni s drugima *te* stvari, ta ranija iskustva... Svašta ljudi tako požele da urade i da „uključe” slepe, kroz inkluziju u pozorištu. A uradi se nešto pro forme, nisu ni sredstva stimulans, nego da budeš *prvi* u nečemu, da nešto novo prezentuješ... (...) Zašto se ne bi uključili ravnopravno i učili nešto ozbiljno o ovome? Ne volim kad je nešto urađeno na pola. (...) Ne treba mi da me neko *animira* i da mi nešto daje na kašičicu, samo zbog toga što ja ne vidim. Te stvari mogu da radim i u svom privatnom životu. (...) Super je da mi *širimo mogućnosti vašeg zamišljanja i analize*, da zamislimo kako bi nešto moglo da izgleda, da zajedno dođemo do nekih rešenja... Tvoja ideja je super! Ti nas, isto, ovim podstičeš na razmišljanje za nešto u šta nas niko ranije nije uključio. Moguće je da će ljudima biti prvi put da se susretnu s tim. Ja imam drugaricu koja je zaposlena u Kazalištu slijepih u Zagrebu i koja je frustrirana zbog činjenice da njih često forsiraju da igraju ljude koji vide, a to ne može nikada, ali nikada da uspe dobro! Mogu da se trude koliko god, ali oni ne uživaju u tom procesu, oni su u stalnom grču. Njih reditelj prisiljava, ako neko nije naučio mimiku i položaje tela za svojih četrdeset godina – ne možeš sada da ih teraš, nećeš ih ti rešiti toga... To su ti *blindizmi*, ako si čula za to, ljudi koji ne vide od rođenja se često: klimaju, idu napred nazad, imaju potrebu kada stoje da se vrte u krug (...) i imaju potrebu da svoje telo lelujaju, vrte, cupkaju, jer ne vide druge kako se ponašaju u razgovoru s njima. (...) Slušam priče ljudi, koji posle proba plaču, nisu dobro, budu u depresiji, ne osećaju se dovoljno vredno,

jer ne mogu da kontrolišu ruke i noge ili jer ne gledaju u pravcu očiju osobe koja im se obraća.¹⁵⁰

Imajući u vidu prethodna iskustva, trudila sam se da zakazivanju sastanaka sa svim sagovornicima pristupim senzibilisana za njihove prepreke u samostalnom kretanju po Beogradu. Navedena faza predstavljala je moje prvo upoznavanje sveta slabovidih i slepih i susret sa: načinima njihovog funkcionisanja, obrazovanjem, samostalnim kretanjem, karijerama, privatnim životima, zbog čega je trajala dosta dugo, jer sam se suočavala s nizom prepreka i poteškoća.

Uprkos tome, svi ugovoreni sastanci izgledali su vrlo slično: zakazivala bih mesto i vreme susreta u odnosu na mogućnosti samostalnog kretanja i obaveze sagovornika; najčešće smo se sastajali u ambijentima (u blizini njihove kuće ili radnog mesta) u kojima su se osećali ugodno. Zbog brojnih prepreka koje grad postavlja pred slabovide i slepe, trudila sam se da im olakšam svojom fleksibilnošću u dogovorima i predlozima da se upoznamo na mestima u kojima se oni osećaju prijatno. Pojedininima sam pomagala da dođu do mesta našeg susreta i tako sam prvi put iskusila asistiranje u kretanju slepoj ili slabovidoj osobi, koja koristi beli štap. Čak i ta mala odgovornost u asistiranju, kroz svega par ulica ili par stotina metara, pokazala mi je neverovatnu količinu prepreka koje ovaj grad postavlja pred njih, a koje oni samostalno i svakodnevno uspešno prevazilaze.

Na samom početku faze vođenja razgovora, imala sam pripremljen niz od desetak pitanja, koje sam postavljala svim sagovornicima, kao inicijalne teme za razgovor i što lakše upoznavanje. Namera mi je bila da kroz odgovore na ista pitanja upoznam svoje sagovornike u određenim, zajedničkim ravnima, ali i da steknem uvid u njihovu dosadašnju percepciju umetnosti (pozorišta, filma, muzike i dr.). Pitanja od kojih sam počela, bila su sledeća:

1. Kako se zovete? Predstavite mi sebe.
2. Da li ste ikada videli, ili ste rođeni slepi / slabovidi? Od kada ne vidite?
3. Koliko vidite, ukoliko ste slabovidi? Da li ste prošli neke procedure i operacije?
4. Da li se sećate trenutka kada ste izgubili vid, neko sećanje na spoznaju da ne vidite? Kako je izgledao proces gubitka vida?

¹⁵⁰ Deo transkripta razgovora sa sagovornicom Tijanom Simić, vođen 18.11.2023. u njenom stanu.

5. Čime se bavite? Kako je izgledalo vaše školovanje u Srbiji? Da li i gde radite? Koliko vam je problem s vidom odredio karijeru?
6. Kako izgleda vaš život u Beogradu, da li živite samostalno? Koliko vam izgled grada (trotoari, ulazi, stepeništa, prilazi institucijama) stvara prepreke u kretanju?
7. Na koje drugo čulo se danas najviše oslanjate?
8. Šta vidite pred sobom sada? Kako vidite i doživljavate ili zamišljate sebe?
9. Da li idete u pozorište i bioskop? Da li volite pozorište i film? Šta vidite i osećate u pozorištu? Kako doživljavate predstave?
10. Koji vam je omiljeni književni lik? Kako ga vidite i zamišljate?
11. Kako zamišljate neke predmete / ličnosti koje nikada niste videli?
12. Na osnovu čega formirate sliku o ljudima, predmetima? Vizuelni znak je jedna od osnova pozorišne umetnosti – šta vi doživljavate kao esenciju pozorišta?

Dramaturg Vuk Bošković, predložio mi je da navedenom spisku dodam i sledeća pitanja (između ostalih): šta volite da radite? Koje vam je omiljeno mesto u gradu? Imate li omiljeni kafić? Kakvu muziku slušate? Koja vam je omiljena knjiga? Kako je bilo naučiti Brajevo pismo? Navedena pitanja mi je predložio kako bih kroz njih stekla širi uvid u svakodnevni život mojih sagovornika, njihove unutrašnje svetove i imaginaciju.

Prvi zakazani susret, počeo je nezgodom, koja je skoro dovela do toga da bude i otkazan. Bio je 26. februar 2022. godine. Susret s prvom sagovornicom sam zakazala za 18:00h u prostorijama jednog od udruženja slepih, jer je njoj bilo zgodno da se upoznamo u prostoru u koji je navikla da samostalno dolazi. U gradu je bilo nevreme i padao je sneg. Kada sam stigla na dogovoreno mesto, pre zakazanog vremena, moja sagovornica javila mi je da se našla u trolejbusu koji je učestvovao u sudaru, pala, izgubila orijentaciju i da ne može da pronađe nikoga da joj pomogne da bezbedno stigne na dogovorenu adresu. U međuvremenu se smrzla tražeći pomoć, zamolila me je za razumevanje i otkazala mi je susret. To je bio moj prvi susret s potpuno neočekivanim preprekama, s kojima su se moji sagovornici često suočavali u procesu pripreme performansa.

U sledećim pasusima, navešću najinteresantnije odgovore i otkrića do kojih sam došla u prvoj fazi rada, u kojoj sam različitim sagovornicima postavljala prethodno navedena pitanja. Osim toga, kako najveći broj ovih sagovornika nije bio deo mog finalnog istraživanja, neću navoditi njihova imena i prezimena, niti otkrivati njihove identitete u ovom delu rada, u kom iznose detalje o svojim privatnim životima:

26.02.2022. – Dimitrija Tucovića 52

Oženjen, imam četvoro dece, drugi brak – dvoje dece. Zašto pominjem drugi brak i dvoje dece? Oženio sam se drugi put kao slep i dobio sam decu kao slepa osoba. Ne znam kako mi izgleda supruga, ne znam kako mi izgleda ćerka od petnaest godina i ne znam kako mi izgleda ćerka od devet godina. Zašto mi je to važno? Mnogo bih voleo da vidim kako oni izgledaju, ali jedno su želje, a drugo su mogućnosti. (...) Morate da verujete u sebe, prvenstveno. Ja sam kasnije oslepela osoba, do svoje 41. godine sam normalno video. Ja sam dugo mislio da sam ja sad neki drugi čovek – ne, isti sam čovek, samo u novonastaloj situaciji, koja me je zadesila. Godinu dana mi je trebalo da prihvatim sebe i da probam da živim najbolje što mogu. (...) Ja sam ostao bez vida posle bombardovanja, 2000. godine. Postoji tu jedan *catch*, što bi rekao moj prijatelj: ako ste vi civilna žrtva rata, onda vam Republika Srbija isplaćuje penziju od preko 100.000 dinara, ako ste genetski to nasledili od babe, onda dobijete penziju od 17.000 dinara. Oni su insistirali da se setim da li mi je neko u porodici imao problem s vidom i išli su ka tome da sam nasledio od babe i da je to genetska predispozicija, jer godinu dana nisu mogli da ustanove od čega ja bolujem. (...) U međuvremenu sam od silnih injekcija kortikosteroida dobio očni pritisak, koji nije blagovremeno kontrolisan (ni s moje strane, ne mogu da grešim dušu, nisam znao da to uopšte imam), a ja sam redovno bio u bolnici, četiri puta po četrnaest dana. Dobio sam glaukom, koji je „spalio” očne živce i za godinu dana sam oslepeo. Tako je počela moja saga o gubitku vida i o mojoj bolesti. Posle toga ide traumatičan period, kada u jednom danu gubite sve – *porodicu* – vi je ne gubite, ali više je *ne vidite*. Tada je moja ćerka imala 17 godina, moj sin 14 godina, bila je subota. Ja više nisam znao da se okupam, nisam znao da operem zube... Nemoguća misija. Iscedim pola tube paste u lavabo, ništa na četkicu. Gde god krenete rukom, zapinjete, obarate, svaki dan... Ne možete da se obrijete. A onda dođe apatija i verovatno je to i neki vid depresije. Ja sam izgubio interesovanje da se kupam, oblačim, brijem, jer ja sebe ne vidim. Šta me briga? Dok nisam razumeo da ljudi preko puta mene vide i da ne mogu da idem neumiven i s flekom od paradajza. To je trajalo godinu dana i nisam to mogao da prihvatim. Zašto baš meni? To su pitanja koje se vrte non stop. Onda se obratite psihijatru ili psihoterapeutu, ja i dan danas tvrdim da bez toga ne može – neki od naših članova misle drugačije, imaju pravo na svoje mišljenje... Promenio sam dva, dok nisam našao lekara koji mi prija, koji me razume i koji nije nikada pre toga radio sa slepom osobom. Bio je to izazov za njega, za mene je to bilo novo, novo stanje. Sedeli smo u bašti jednog kafića, čak ne u ordinaciji, kada me je pitao: ko si ti? I tako sam shvatio da sam ja isti onaj kao pre, ali da se samo više ne vidim u ogledalu, da se ništa nije promenilo. Nisam promenio suštinu. I tako sam razumeo da sam ista osoba. A već sam počeo da budem snishodljiv, a to nije moja suština... (...) Meni piše u kartonu da je medicina sa mnom završila i tačka. U rešenju: invalid prve kategorije – trajno. Ako je medicina sa mnom završila, ja u čuda ne verujem.

28.02.2023. u 17h – kafić Le Phare na Zelenom vencu

Išao sam u redovan vrtić u Železniku, tu su me neka deca zlostavljala. Onda sam išao u Specijalnu osnovnu školu za zaštitu vida „Dragan Kovačević” u Cetinjskoj. U tu školu se

upisuju deca koja imaju slab vid i deca koja ga nemaju, ali su tu „ubacivali” i decu s mentalnim smetnjama. To je bila inkluzija u malom, ne uvek srećno izvedena, ali je to tako bilo. (...) Po razredu su bila dva odeljenja sa po osam učenika. Nema tu nekog nasilja, samo blagog zadirkivanja, ali je to bezbednije okruženje za dete koje je drugačije. Bio sam čak generacije, išao sam na solo pevanje, na hor, pisao sam pesme, išao u glumačku sekciju... Potom sam išao u Treću beogradsku gimnaziju, ja sam od tebe stariji šest godina, tako da smo imali različitu razrednu. Nisam se mnogo družio s decom tamo, bilo mi je dosadnije, uvek sam nešto crtao, vajao, dok me je iole bolje služio vid. (...) Onda Filozofski fakultet – istorija, tu sam već *eksplodirao*, napravio bend, putovao po Evropi s kolegama, bio sam solidan student. Master studije na istom fakultetu, tu sam se smorio i to mi je bio emocionalno težak period, jer sam krenuo sa samostalnim životom i stalno sam dobijao pitanja šta ću posle. (...) Ja sam uvek bio u kategoriji skoro slepe dece (kao visoko slabovido dete), nikada nisam video nešto specijalno dobro. Imao sam ostatke vida, ali sam to maksimalno koristio da bih crtao, do mere da sam to toliko koristio da bih crtao sve šta sam voleo i dok sam mogao. (...) Ljudi imaju pogrešnu predstavu da slepi ljudi ne vide ništa. Odakle god da kreneš, to nije tačno! Za početak, ljudi koji se rode bez očnih jabučica, oni ne znaju šta je mrak. Mrak je kad imaš čulo vida, pa znaš šta je svetlo, a šta je mrak. A ovako, ti nemaš kriterijum. (...) Ja sam funkcionalno slep bio i tad. Ako ne možeš da prepoznaš nečije lice, da voziš, da se samostalno krećeš, ako kad padne noć ne vidiš ni to malo – tvoj vid je neupotrebljiv. To što ti pod određenim idealnim svetlom ili uglom nešto vidiš, to je neupotrebljivo. (...) Ja sam sad spao na to da vidim izvore svetlosti i neke konture, ali pod nekim uslovima dobrog kontrasta, a ni to ne uvek. Pomaže mi za neku bazičnu orijentaciju, i to isključivo u kombinaciji s drugim čulima. Ja sad ovde čujem, osećam, dodirujem, mirišem i to što vidim u kombinaciji s tim – okvirno pretpostavljam gde je šta. (...) Ja imam dar za to, ja u mozgu pravim mape, vizualizujem, nemam drugu opciju i nemam drugo objašnjenje, osim da sam kapacitet za to. Ja to radim, jer mogu to da radim, izmeren mi je IQ oko 140+. (...) Šta god novo da mi opišeš – sve mogu da stavim u neki kontekst i da zamislim, ukoliko mi kažeš boju i oblik, mogu da *izvajam* ostalo u mislima. (...) Grad je potpuno pravljen bez svesti o nama. Presrećan sam što ulice imaju trotoare i seku se pod pravim uglovima, sticajem okolnosti. Dobro je što je ovo ovako, da je samo po sebi pristupačno! Ti samo ponegde imaš taktilne staze i zvučne semafore, a i to ljudima smeta! Ljudi postavljaju preko taktilnih staza: bašte kafića, sanduke za sladoled, stolice, gase zvučne semafore, jer im smetaju, razbijaju dugmiće, gase aparate u gradskom prevozu, koji govore gde je stanica. Apsolutno ništa nije prilagođeno i često mislim na to. (...) To bi značilo da postoji neka pravedna kompenzacija, kao, ovo si *izgubio* – ovo si *dobio*. Ne. Stvar je u tome da se čovek, ako hoće da upije ono što je oko njega, prirodno orijentiše na ono što ima. Tako da, automatski se sve prebacuje na *druga čula*, a sluh je dominantan. (...) Suštinski, moj hendikep se ne sastoji u tome što ne mogu da *vidim* izraze lica ljudi koje činim srećnim, nego što živim u svetu koji je pravljen za *ljude koji vide*, u kom ne mogu da ostvarim potencijale za koje znam da ih imam, zato što mi nije data šansa. I zato što se pred mene isključivo postavljaju očekivanja kao pred videće ljude, a očekivanja su uglavnom vezana za vizuelno. Nekako smo *lovačko društvo*, pogotovo mi ovde na Balkanu: nešto pre nekoga moraš da vidiš, ošacuješ, zgrabiš, sakriješ, vrlo je sve kao u nekoj džungli. To je glavni problem sa hendikepom, a ne što nešto konkretno ne

vidiš. (...) Samostalno kretanje je kao kad voziš, recimo. Ja kad se krećem, ja vozim. To je taj nivo fokusiranosti, iako ne mogu da izmerim, jer, jasno ti je, ne vozim, ali vidim koji nivo energije vozači oslobađaju dok voze – psovanje, zapažanje, više ih stvari dotiču i nerviraju – taj osećaj odgovornosti. Slično je tome. Moraš da paziš i na tuđe greške i ne možeš da odvojiš pola mozga na pisanje poruke, jer si tada jako nebezbedan. (...) Desi se da mi neko šutne štap, to budu mini stresovi i izneviram se na sekund. Desi se da se izgubim u orijentaciji i da moram nekoga da pitam. Desi se da se ne izgubim, a ljudi misle da sam se izgubio, pa me onda nešto orijentišu... Kad bi grad bio prazan, to bi bilo najbolje – ljudi su glavni problem. Kao u svemu, poenta hendikepa je odnos s drugim ljudima – ljudi su problem, uvek.

Drugom prilikom, nastavili smo razgovor o domaćim filmovima:

Domaće filmove posebno volim, ne samo zbog toga što mogu potpuno da se opustim u pogledu jezika, nego jer su domaći filmovi, valjda jer su tako siromašno pravljene, vrlo *narativni* – scenario je maltene takav da te upućuje, kao da je prilagođen za slepe. Zaista je tako, kad gledaš „Ranjenog orla”, ti zaista sve *vidiš*. „Oh, pa kako ste to ušli”? „Dođoh da vam poljubim ruku, lepa gospo”. Pomislim: kakva trešina i glupost, ali barem kontam o čemu se radi! (...) Recimo skoro, s jednom devojkom, gledali smo baš „Crnu svadbu” i onda pogledamo istu epizodu, sticajem okolnosti nismo zajedno – ja gledam kod mene kući, ona kod sebe kući – i onda kad su reklame, zovem je da je pitam šta je to šušnulo, šta je sevnulo, ništa ne shvatam bez njene pomoći. (...) Ključno što ja o ljudima dobijam, ja to dobijam – kakav je neko, kakav je prema meni, a prema fizičkom izgledu, ne zaključujem mnogo. Ja sam po tvojoj ruci, stisku šake kada si mi je pružila, po tome kakva ti je šaka, ja sam dobio dovoljno informacija o tvom karakteru i izgledu, uz dopunu onoga što mi posle govoriš i što me sada pitaš (...) Nečemu što mi nije dostupno, *oduzeo sam važnost*... Fizički izgled jeste važan, ali ne znači samo ono što čovek vidi. Fizika je sve, osim onoga što je duša: kako se čuje, kakvu energiju odaje, kako miriše, koliko mesta zauzima, sve je to fizika. Koliko samo ovih programa kao što je Photoshop upravo ide na to da prevari čulo vida, da ti da lažnu sliku o tome šta je fizički izgled, pa onda šminka i frizura – ti povučesh – i štipaljka ti ostane u ruci. Evo, nadogradnja kose je primer nečeg što fenomenalno izgleda, moćno, a *odvratno* pod rukom, osetiš one klipse, jezivo je.

O njima dostupnim načinima čitanja, jedan od mojih sagovornika rekao je:

Ja ne čitam pomoću Brajevog pisma, odavno, nego pomoću govornih programa. Uzmem knjigu u Wordu i čita mi je robot. U audio knjigama, danas nema više toliko *predubeđenja* kada se čita. Spikeri se trude da to bude korektno pročitano. Nema tu neke prevelike *subjektivizacije*. A još manje toga ima kada ti čita *robot*. Robotski glas ničemu ne pridaje značaj u odnosu na nešto drugo, samo prirodno spušta intonaciju na kraju rečenice i malo uspori na zarezima. Sad su te sinteze napredovale, do te mere da kada ti slušaš robota, ne možeš da poveruješ da to nije spiker. (...) Ja sam skoro bio u jednoj knjižari gde mi radi prijatelj, pitao sam da li imaju neke nove audio knjige i rekli su mi da nema ništa savremeno i novo. (...) Postoji druga opcija, pomoću koje mi završavamo fakultet. Uzmeš knjigu,

skeniraš je, prebaciš je u Word format i napraviš praktično svoju nelegalnu kopiju toga i to mi slepi među sobom delimo i šerujemo. Treba mi par sati da je skeniram i onda nam je dostupna svima. To je mučna stvar, jer skeniranje traje, kao da praviš pitu, stojiš u mestu. Postoji u Narodnoj biblioteci jedno odeljenje za to, ali oni rade samo po narudžbini, nema onoga da izade nova knjiga i da u okviru kvote od 5 knjiga mi napravimo izbor i oni nam obezbede snimke... Samo fali koja hiljada evra mesečno i nečija dobra volja.

O iskustvu gledanja predstava na beogradskim scenama, jedan od sagovornika rekao je:

Pamtim tako neke stvari... Gledao sam nekog Skandinavca, mislim Bergmana, na maloj sceni Ateljea, s dve žene, bilo je jako mračno i bučno, a glumice su urlale. (...) Gledao sam jako skoro jednu predstavu, „Amsterdam” u Ateljeu 212. Ta predstava je kao da duhovi u njenoj glavi vode dijaloge naglas. To mi je bilo jako dobro! Baš zbog tog momenta što se sve izgovara, ko šta radi, gde je, sve sam mogao da *vidim* pred sobom, baš jer se izgovarao i opisivao svaki pokret... Tu mi se jako dopao Marko Grabež – a zanimljivo je, jer sam to gledao sa bivšom devojkom (koja je normalno videla) i odmah sam shvatio da je to isti glumac kao i ubica iz „Senki nad Balkanom”, odmah sam ga prepoznao po glasu, iako ga nikada nisam video. Ima specifičnu boju glasa i način na koji govori, ima boju i karakter – odmah sam ga upamtio! Mlađi glumci mi generalno nisu upečatljivi kao oni iz prethodnih generacija, ali on mi je među boljima. I ja sam odmah povezao da je to on, a moja devojka, koja ga vidi, nije shvatila da je to isti glumac.

Razgovor sa sledećim sagovornikom, vodila sam par dana kasnije:

02.03.2023. u 15h, Coffee dream u Makedonskoj

Ti si jako neposredna i pričljiva, slagaćemo se, tako mi se čini! Evo, ja sam uvek voleo umetnost, još kao mali sam jako voleo da crtam i izgubio sam vid pre sedam godina, sa svojih 30, dobio sam očni pritisak i glaukom i ostao sam bez vida – sve mi je postalo mutno. (...) I dan danas idem kod psihoterapeuta i ta žena mi je mnogo pomogla, ona me je naterala da koristim beli štاپ. (...) Ja sam oduvek bio slabovid, a posle sam završio Visoku školu tehnike i računarstva. (...) Ponekad se osetim kao duh, da sve gledam *sa strane*. Pozitivno gledanje na stvari me je održalo i mislim da tu umetnost mnogo pomaže. (...) Godinu dana je trajao moj pakao, jer nisam želeo da izlazim iz kuće, skoro uopšte. Onda sam to prevazišao i dan danas pamtim dan kada sam uzeo štاپ i to je bila moja katarza, oslobođenje, jer sam osetio da sam slobodan. I umetnost uvek traži neku slobodu. Zapravo, svi mi smo dosta nesrećni i depresivni, retko ko radi šta želi i retko ko sme da kaže kako se oseća. Ti okovi kočice ljude i čine nas podsvesno depresivnim i nesrećnim. Kada sam uzeo štاپ, taj deo sebe sam otvorio. (...) Ja sam u svega tri sekunde izgubio vid. To se zove – *efekat zavese*. Popucali su mi kapilari u oku. Mutna zavesa mi je prekrila sočivo, kapilari su popunili to. Ja ponekad krivim sebe... Ja sam u datom trenutku živeo luđe, hteo sam sve da probam – dosta sam vežbao, trenirao karate, a možda nije trebalo, jer sam imao retinopatiju od malena. Bojim se da sam se u telesnom smislu preforsirao, ali neki kažu da to nema nikakve veze. (...) Tačno znam dan i trenutak kada sam oslepeo. U pitanju je bila

2015. godina, popodne, kraj zime, bio je 28. mart. Kako sam zapamtio datum? U jednom pregledaču, koji se zove Mozilla Firefox, gledao sam tog dana trejler za jednu igricu. Skoro sam kliknuo na taj link i Mozilla mi je izgovorila kada sam ga poslednji put posetio i svega sam se setio. Ja sam tog dana slao nekoj devojci poruku, kucao sam joj, jer je ona živela u drugom gradu. To je bila veza na daljinu. Ja sam imao stari Nokia telefon i imao je svetlo plavi ekran, kucam poruku, crna slova i shvatim da su mi sva slova odjednom nestala. Trepćem i zamutio se ekran. Šta je ovo? Gledam oko sebe, sve mi je mutno. Gledam u ekran – ekran je nestao. Valjda mi je psihička snaga pomogla. Sedeo sam nepomično deset minuta. Živeo sam sâm s roditeljima, mama je spavala, tata je radio. I sećam se da sam seo pored mame i čekao da se probudi i sve vreme sam razmišljao kako da joj saopštim. I kada se ona probudila, rekao sam joj da imam nešto da joj kažem i da se ne brine. I tražio sam joj da mi obeća da se neće sekirati i rekao sam joj: „Mama, ja ništa ne vidim. Smiri se, nije ništa strašno, to je nešto privremeno.

Iako su ovi razgovori bili izuzetno značajni i korisni za moje prvo upoznavanje funkcionisanja sveta slabovidih i slepih, upravo jer su bili neposredni, autentični i lični – shvatila sam da je njihova vrednost u tome što su *neponovljivi* i što su se odvijali bez prisustva trećih osoba. Razgovarajući o njihovim životima, profesijama, svakodnevicima, odrastanju u Srbiji, emotivnom životu, karijeri, percepciji stvarnosti, unutrašnjim mapama i vizualizaciji Beograda, ali kasnije i o percepciji umetnosti i pozorišta – dolazila sam do (donekle) srodnih odgovora na sva ova pitanja. Moja polazna tačka je bila isuviše teorijska i više je podsećala na sociološku analizu, a nedovoljno je otvarala polemiku koja bi kasnije mogla da postane dobar osnov za dokumentarnu pozorišnu predstavu, kako sam inicijalno zamislila „Biblioteku svih čula”. Sve navedene razgovore, snimala sam (diktafonom ili telefonom) i arhivirala za potrebe istraživanja, uz prethodnu saglasnost sagovornika i tako sam došla do oko 65 sati snimaka razgovora – koji ostaju važan, *dokumentaristički zapis* o prvoj fazi mog praktičnog istraživanja. Kroz njih sam došla do uvida za koje sam u narednom periodu razmatrala da li mogu da postanu deo buduće predstave, ali i na koji način.

Osim toga, brinula sam se oko mogućnosti da li će moji sagovornici biti u stanju da ponove sve navedene iskaze pred publikom na jednako neposredan, autentičan i istinit način, jer mi inicijalna namera nije bila da njihove iskaze kasnije dam profesionalnim glumcima (kao u pojedinim verbatim predstavama, već sam želela da ih izgovaraju oni lično). Zbog svega toga, a sada i na osnovu ličnih poznanstava s velikim brojem slepih i slabovidih ličnosti, odlučila sam se da suzim broj sagovornika i da promenim perspektivu istraživanja i tako je počela sledeća faza mog rada.

2. O izboru sagovornika

Rad na praktičnom delu ovog doktorskog umetničkog projekta trajao je oko dve godine (od trenutka kada sam prijavila temu istraživanja do izvođenja performansa u decembru 2023. godine) – od čega je proces upoznavanja sveta slabovidih i slepih trajao više od devet meseci. U tom periodu: upoznala sam se s više od trideset različitih ličnosti, s kojima sam vodila individualne razgovore, susretala se, išla u pozorište, razmenjivala knjige i muzičke preporuke, družila se, razgovarala o njihovom odrastanju i školovanju u Srbiji, predrasudama s kojima se susreću, njihovoj svakodnevnoj borbi, nasilju koje su preživeli i prihvatanju različitosti.

Na osnovu prvih pitanja koje sam im postavljala, ali i na osnovu poznanstva sa mnom, sagovornici su naslućivali s kim bih dalje mogla da razgovaram i otvarali su mi nova upoznavanja. Još u prvoj, neobaveznoj fazi razgovora, stekla sam utisak da je većina mojih sagovornika razvila posebnu pažnju prema *rečima* i *detaljima*, o kojoj god temi da smo razgovarali (privatnim životima, umetnosti i dr.).

Kroz upoznavanje svakog novog sagovornika, sužavala sam i dodatno usmeravala svoja pitanja, kako bih dobila što konkretnije i uzbudljivije odgovore, ali i što raznovrsniji materijal, koji će mi poslužiti za dalji rad. Ipak, tokom ovog višemesečnog procesa, shvatila sam da je najveći deo mojih dotadašnjih sagovornika imao vrlo slične biografije (u pogledu suočavanja s predrasudama tokom odrastanja u ableističkoj sredini), a zatim i relativno srodne karijere u par oblasti. Navedeni razgovori o njihovim životima bili su sličnog tona tj. dobila sam srodne odgovore u pogledu preživljenog nasilja, suočavanja s preprekama ili sudara s tuđim predrasudama – zbog čega sam odlučila da promenim pristup i zadam *igru* kojom ću ispitati njihovo zamišljanje drama, a ne živote navedenih sagovornika sa sociološkog ili medicinskog aspekta. Želela sam da čujem individualni stav i pogled na svet i drame odabrane grupe *slepih i slabovidih*, kroz igru i konkretne zadatke – zbog čega sam tražila *ličnosti* za koje sam smatrala da mogu da doprinesu mom istraživanju. Inspirisana otkrićima o njihovim specifičnim (za mene potpuno novim) *sinestetskim* doživljajima, razvijanju pojedinih čula, posebnoj svesti i pažnji prema rečima – želela sam da „suzim” dalji rad i istražim da li je moguće iskoristiti njihovu perspektivu, kao korisnu u pedagogiji pozorišne režije.

Moja individualna poznanstva s velikim brojem njih i upućenost u detalje njihovih zdravstvenih stanja (vezanih za čulo vida), doprineli su tome da sam mogla da napravim uži izbor sagovornika za koje sam smatrala da nemaju predrasude prema mom istraživanju, koji su zainteresovani za nastavak istraživanja i promenu u pristupu, koju sam planirala da sprovedem.

Za početak, usresredila sam se na ličnosti koje *nisu* imale iskustvo rada u amaterskim ili profesionalnim pozorišnim predstavama, nisu verzirane u oblasti dramske književnosti, nemaju previše sugestija iz oblasti pozorišta i za koje sam smatrala da su otvorenog uma i zainteresovane za novo iskustvo.

Kako je *sinestezija* bila izuzetno važan pojam od same postavke ovog rada – odabrala sam i dve ličnosti koje su se njom direktno bavile i pre mog rada: jedna je samu sebe nazivala *sinestetom*, a druga se direktno bavila *izučavanjem* i *ispitivanjem dejstva umetnosti* na sva čula – kroz rad na izložbi „Plava soba” u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Stoga, za učešće u performansu odabrala sam dve ličnosti koje su već istančale svoja pojedina *čula*, slobodno ih dovodeći u vezu pri stvaranju slike spoljnog sveta. Nasuprot njima, odabrala sam i tri ličnosti kojima je *sinestezija* bila nepoznat pojam i koje nisu osvestile, niti imenovale, svoje čulne doživljaje kao sinestetske. Dakle, jedan od ključnih kriterijuma u izboru sagovornika za moj budući performans, bio je prepoznavanje sinestetskih doživljaja kod njih tj. birala sam one ličnosti kod kojih sam prepoznala slobodno *preplitanje* i *nadovezivanje* čula, bilo ono svesno ili nesvesno.

Uz prethodno naveden kriterijum, namerno sam birala i *slepe* i *slabovide* sagovornike za performans, koji imaju potpuno različite reference u vidljivom svetu. U zavisnosti od toga da li su moji sagovornici rođeni slepi ili su naknadno ostali bez vida, drastično je bila različita njihova spremnost i sloboda da se bave raznim pitanjima (kao što je, primera radi, doživljaj *boje*), ali i specifična vrsta sinestetskih doživljaja, koji su kod njih razvijeni kao posledica toga.

Osim toga, bilo mi je važno i da izabrane ličnosti imaju potpuno različita interesovanja i sugestije vezane za svet umetnosti – smatrala sam dragocenim da nisu svi u jednakoj meri verzirani, stručni i upućeni u oblasti pozorišta. Većini sagovornika je učešće u ovom performansu bila prva prilika da *čitaju* drame, jer su do tada isključivo imali priliku da ih *gledaju* u pozorištu. Jednoj od izabranih *živih knjiga*, velika strast bili su strani filmovi, rok muzika i serije. Jedan od sagovornika bio je izuzetno zainteresovan za literaturu, posebno istorijsku i teorijsko-lingvističku. Određeni

sagovornici bili su strastveni fanovi: sporta, video igrice, društvenih igara – a umetnost ih nije ni najmanje zanimala. Jedan od mojih sagovornika samostalno je proputovao pola sveta i završio je studije u Italiji, a moja druga sagovornica, u trenutku našeg upoznavanja prolazila je kroz VTO, konačno je dobila pozitivne rezultate i zatrudnela je tokom pripreme performansa. Iako međusobno potpuno različiti, svaka od *živih knjiga* bila je individualna i uzbudljiva ličnost, koja je mogla da doprinese mom istraživanju svojim autentičnim svetonazorom.

Zahvaljujući novom poznanstvu sa velikim brojem slepih i slabovidih ljudi, odlučila sam da u sledeću fazu rada uđem sa petoro sagovornika, koji su bili izuzetno zainteresovani i radovali su se promeni pristupa i zadavanju „igre”. Svakog od njih, zamolila sam da mi napiše par rečenica o sebi, onako kako bi voleli da budu predstavljeni u ovom radu i od njih sam dobila sledeće iskaze:

1. **Milica Veljković:** Evo moje kratke biografije. Pisaću u prvom licu, to mi je nekako prirodnije, a ti ako bude trebalo nekako drugačije, slobodno izmeni. Mislim da je lepše da napišem nekako neformalno, nego kao da hoću da konkurišem za posao. Zovem se Milica Veljković, imam 35 godina i živim u Beogradu. Po struci sam visoki fizioterapeut a trenutno radim kao maser u jednoj IT kompaniji. Od nedavno sam instruktor za masažu beba. Strastveni sam ljubitelj plesa i muzike. Obožavam da čitam knjige različitih žanrova i odnedavno pišem svoj dnevnik. Ispunjava me odlazak u pozorište, šetnje, spremanje omiljenih italijanskih jela, druženje sa prijateljima i zagrljaji moje brataniče. To bi otprilike bilo to. Ako nešto ne valja, slobodno javi da ispravim. Zagrljaj.
2. **Boris Dončić:** Nadam se da je ovo dovoljno javi ako još nešto treba :) Po obrazovanju sam profesor srpskog jezika i književnosti i bibliotekar. Radim u Biblioteci Saveza slepih Srbije kao urednik studija za snimanje audio knjiga. Koosnivač sam udruženja „Digitas24” – društva za digitalnu pristupačnost. Kao konsultant za pristupačnost, učestvovao sam na projektima kustoskinja Katarine Krstić i Senke Ristivojević u Muzeju savremene umetnosti: „Plava izložba” (Beograd, 2023) i „U dodiru sa” (2019) autorke Milice Josimov u Muzeju afričke umetnosti, „Vidi dodirni oseti” (2023/2024). Učestvujem i na projektu audio-deskripcije video sadržaja Radio Televizije Srbije i festivala „Uhvati film”. U kontaktu smo!
3. **Miloš Pržić:** Rođen je 29. 01. 1989. godine u Smederevu. Osnovnu školu pohađao u školi za učenike oštećenog vida „Veljko Ramadanović” u Zemunu. Godine 2008, nakon završenog filološkog smera Smederevske gimnazije, upisao osnovne studije na Katedri za italijanski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Neposredno po završetku osnovnih studija, 2012. godine, upisao je Master studije stručnog pisanog i usmenog konferencijskog prevodenja na prevodilačkom fakultetu Univerziteta u Trstu (Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori). 2015. odbranio je master rad koji se sastojao od prevoda tekstova iz oblasti izgradnje i projektovanja ratnih brodova i podmornica. U Institutu za književnost i umetnost u Beogradu radi od 2019. godine,

trenutno u zvanju „istraživač saradnik”. Angažovan je na projektu „Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru”. Doktorske studije na programu Jezik, književnost, kultura na Filološkom fakultetu u Beogradu upisao akademske 2020-2021. godine. Interesovanja na polju naučnog istraživanja su mu ratna plovila u avangardnoj književnosti, kao i slika Balkana u italijanskoj književnosti. U slobodno vreme bavi se muzikom (harmonika i tradicionalni narodni instrumenti), a godinama se rekreativno bavio džudoom.

4. **Miloš Veljković:** Tara, evo moje biografije. :) Rođen sam 84te godine prošlog veka u Beogradu. Završio sam Visoku školu elektrotehnike i računarstva strukovnih studija, kao inženjer za nove računarske tehnologije. Radim kao administrativni radnik u Državnoj lutriji Srbije, a u životu sam se bavio raznim stvarima. Profesionalno sam neko vreme pisao tekstove za razne sajtove sa novostima i prezentacijama hardvera i softvera iz oblasti računara. Sport sam „zagrebao” preko karate borilačke veštine i dogurao do zelenog pojasa. Umetnost sam još od malena zavoleo preko crtanja i čitanja stripova, kao i preko sedme umetnosti, zahvaljujući kojoj sam naučio i engleski jezik gledajući Holivud. :) Paralelno, pored vizuelne, zaljubio sam se u audio-umetnost, ali samo kao konzument. Tokom puberteta sam otkrio nove žanrove strane muzike zahvaljujući starijem bratu, koji je donosio kući piratske CD-ove. I dan danas slušam uglavnom muziku iz dvadesetog veka, a posebno sam srećan što sam prisustvovao koncertima nekih od legendarnih pop-rok grupa. Ceo audio-vizuelni užitak, zaokružile su video igre, koje su me i uvele u svet računara i tako sam nekako trasirao svoj put. Zahvalan sam novim tehnologijama, ma koliko to suludo zvučalo, ali kompjuteri mi omogućavaju da i dalje konzumiram umetnost, doduše, sada samo audio, pošto je vizuelna komponenta otišla u penziju pre desetak godina. :) Da život piše romane, dokaz je, da sam čak glumio i davao naraciju u jednom studentskom filmu. Da mogu živeo bih na moru, po ceo dan plivao, živeo bez mnogo obaveza i lepe trenutke delio s najdražim osobama. Uf, već sam odlutao... Eto, to sam ja, kratko.
5. **Tijana Simić:** Zovem se Tijana Simić i imam 32 godine. Odrasla sam u Beogradu gde živim i radim kao fizioterapeut maser. Bila sam beba od 2 meseca kada mi je otkrivena degenerativna bolest mrežnjače kod koje vid postepeno slabi i najčešće vodi osobu u slepilo. Ta činjenica me neizbežno prati i ucrtava ključne momente na mojoj životnoj mapi. Višegodišnje iskustvo kao terapeut stekla sam radeći u Domu zdravlja Vračar, raznim relaks centrima, IT kompanijama gde sam masirala zaposlene na radnom mestu koristeći posebno osmišljenu tehniku petnaestominutne masaže preko odeće. Danas radim posao koji me oplemenjuje i svojim rezultatima hrabri da nastavim da unapređujem svoje veštine i učim nove masažne tehnike. Trenutno sam zaronila svim bićem u aromaterapiju i pronalaženje načina da pravim prirodne parfeme čije mirisne note sama biram, pravilnom kombinacijom eteričnih ulja. Nakon stresnih momenata volim da se opuštam i punim baterije sunčevom energijom dok sedim na terasi pijući smuti, a u pozadini se čuje muzika ili neka knjiga koju trenutno čitam. Bavim se i društvenim aktivizmom, kako bih doprinela poboljšanju položaja osoba s invaliditetom u društvu, jednakim mogućnostima za sve! Zahvaljujući tome sam imala priliku da učestvujem u mnogim kreativnim radionicama, glumim u inkluzivnim pozorišnim predstavama i da osmislim projekat „Dodir Beograda” koji je omogućio slepim osobama da na pristupačan način dožive i upoznaju Beograd

koristeći se svim aktivnim čulima. Radujem se kada vidim da svojom ličnom borbom vraćam entuzijazam ljudima i motivišem ih da prihvate ili nađu način da prevaziđu trenutne izazovne situacije.

Navedene sagovornike odlikovali su: razvijeni (ili sasvim neosvešćeni) sinestetski doživljaji, komunikativnost, veliko poverenje prema meni, optimizam, borbenost i životna radoznalost, spremnost i raspoloženost da se igraju, sklonost ka različitim oblicima umetnosti, ali i želja da doprinesu mom istraživanju – te sam se zbog toga odlučila da s njima krenem u sledeću fazu istraživanja, o kojoj će biti reči u sledećem poglavlju.

3. Priprema performansa

Nakon devetomesečnog perioda razgovora sa brojnim sagovornicima, u narednoj fazi sam uglavnom radila samostalno, kako bih definisala okvire budućeg performansa i osmislila njegov format. U ovoj fazi sam se intenzivno sastajala s ključnim saradnicima – dizajnerima zvuka Nikolom Erićem i Lukom Cvetkom, kako bismo razmotrili moguće načine na koje ćemo dokumentovati ovaj performans tj. njegov glavni istraživački deo (obraćajući pažnju na auditivni, a ne vizuelni segment) i kako ćemo suptilnim korišćenjem dizajna zvuka publici performansa dati sve potrebne smernice za učešće.

Inspirisana radom *Žive biblioteke*, odlučila sam se da performans smestim u prostor biblioteke Fakulteta dramskih umetnosti, koja osim upečatljivog enterijera odgovarajuće atmosfere, ima i posebnu simboličku vrednost za mene – kao biblioteka sa najvećim fondom dramskih dela u našoj zemlji, ali i prostor koji služi za čitanje i zamišljanje literature. U navedenoj biblioteci sam pripremila najveći deo ispita tokom osnovnih studija i u njoj otkrila čitav niz dramskih autora – pošto sam ostala verna čitanju drama u papiru, kada god je to moguće (zbog izuzetno retkih prevoda savremene dramske literature). U ovoj fazi sam provodila dosta vremena u biblioteci, razmišljajući da li će određene scenografske intervencije biti potrebne za samo izvođenje performansa.

Osim toga, u ovoj fazi, razmišljala sam i o tome imaju li moji sagovornici – odnosno *žive knjige* – neka (pred)znanja vezana za moj eksperiment ili nemaju nikakve predrasude vezane za drame, te će čitati potpuno slobodno i otvorenog uma. Sve navedene dileme sam proverila i otklonila u razgovoru sa njima, ne bih li revidirala spisak sagovornika, ukoliko bude potrebno. Osim toga, razmišljala sam da li su neke od *živih knjiga* već čitale odabrane drame (osim u okviru školske lektire) i u kojoj meri su upoznate sa dramskom literaturom, likovima i sižeima. S obzirom da sam saznala da je jedna od izabranih sagovornica igrala u amaterskoj pozorišnoj predstavi (po tekstu „Ožalošćena porodica” Branislava Nušića), želela sam da izbegnem da ona čita dramu o kojoj je već imala formirano mišljenje, pod uticajem tuđih zamišljanja. Sa svim *živim knjigama* sam napravila dogovor da u ovoj fazi ne komuniciraju međusobno i ne razmenjuju drame, kao ni utiske o njima, nakon što im ih ja podelim. Kako me je zanimala apsolutna ravnopravnost u načinu mišljenja i njihova autentična perspektiva u zamišljanju drama, odlučila sam da svako samostalno čita drame i to na način na koji mu / joj najviše odgovara.

Projektovala sam da svakome od *ljudi knjiga* zadam po dve drame za čitanje, kao i da im ostavim oko dve nedelje da ih pročitaju (u najvećem broju slučajeva, sagovornici su se odlučili da čitaju pomoću govornih programa tj. robota). To je značilo da publika ima mogućnost da bira između 10 *drama* kod 5 različitih *živih knjiga*, kako bi čitaocima bilo što jednostavnije da u što većem izboru pronađu dramu sa kojom su prethodno upoznati. U sledećem poglavlju rada ću detaljnije objasniti kriterijume za izbor drama tj. sledeću, važnu fazu mog istraživačkog procesa.

4. Izbor drama i praktični problemi u čitanju drama

Nakon što sam napravila preliminarni izbor od deset drama, koje sam želela da zadam *živim knjigama* na čitanje – u ponovnom čitanju svake od njih, shvatila sam da su određene drame pogrešan izbor za ovaj eksperiment, jer su isuviše deskriptivne, sa mnogo realističnih opisa i sugestija o vizuelnom (o izgledu likova, kostima, scenografije ili svetla kroz didaskalije).

Zato, odlučila sam da dodatno suzim kriterijume i napravim konačan izbor (kao pregled kroz sve najznačajnije epohe iz istorije dramske književnosti), koji će što većem broju ljudi u publici biti

poznat od ranije. Zbog toga, odlučila sam se za sledeće drame: „Car Edip” Sofokla, „Kralj Lir” Vilijama Šekspira, „Život je san” Pedra Kalderona de la Barke, „Lutkina kuća” Henrika Ibzena, „Buđenje proleća”, Franka Vedekinda, „Galeb” Antona Pavloviča Čehova, „Šest lica traži pisca” Luidija Pirandela, „Ožalošćena porodica” Branislava Nušića, „Majka Hrabrost i njena deca” Bertolta Brehta i „Čekajući Godoa” Semjuela Beketa. Smatrala sam da ovi tekstovi, iako žanrovski i stilski potpuno različiti, iz različitih epoha, mogu da budu odličan povod za razgovore sa publikom o pitanju *zamišljanja* – kao i da su svi problemski vrlo jasni, jer se tiču značajnih fenomena koje će svi prepoznati u svetu oko sebe. Osim toga, vodila sam računa o tome da tekstovi ne budu bukvalni i deskriptivni (i da ne obiluju sugestijama u pogledu opisa, time *sužavajući* i *određujući* prostor za procese zamišljanja), a ukoliko su autori ostavili određene realistične indikacije u pogledu vizuelnog – smatrala sam da je interesantno diskutovati o zamišljanju tih zadatah didaskalija autora.

Na osnovu razgovora vođenih u prethodnom periodu, imala sam već dovoljno saznanja o mogućim tehnološkim rešenjima, zahvaljujući kojima bi moji sagovornici mogli samostalno da pročitaju predložene drame. Iako sam razmatrala da organizujem da profesionalni glumci i glumice *živim knjigama* pročitaju drame, nisam želela da im oni, svojim čitanjem i viđenjem likova, glasovima ili govornim radnjama *sugerišu* određeno zamišljanje drama. Zbog toga, odlučila sam se za način čitanja koji svi oni najčešće koriste u svakodnevnom čitanju (SMS poruka, vesti, novinskih članaka, literature), a to je zahvaljujući korišćenju govornih programa. Sve izabrane drame sam pripremila u Word ili PDF formatu i poslala sam ih na čitanje.

Ipak, ono što nisam imala u vidu pri čitanju pomoću govornih programa, jesu problemi koji proizilaze iz odsustva uvida (slepih i slabovidih čitalaca) u prepoznatljiv *grafički izgled* drame, koji olakšava čitanje drama i čini ga vizuelno razumljivim i jednostavnim. Specifičan način i format pisanja drame, kroz dijalog i upravni govor, prepreka je za čitanje i ljudima nedivergentnog vida; studentima pozorišne režije često je potrebno dosta vremena da nauče da čitaju drame i sukobe napisane u dijalozima, s obzirom da je prva godina studija najčešće posvećena radu na dramizaciji kratkih priča – između ostalog, upravo zbog problema u čitanju.

Kao posledica odsustva uvida u *grafički izgled* drame, kod *živih knjiga* desili su se određeni problemi u čitanju sa: razumevanjem didaskalija pisca (jer im nedostaje uvid da su one *grafički*

odvojene od teksta i često napisane u *italiku*), razumevanjem pauza, razdvajanjem glasova likova u scenama sa mnoštvom likova, ali i pojavom nemih likova ili likova koji su u prostoriji, a ne progovaraju. O navedenim problemima će više biti reči u analizi konkretnih razgovora sa izvođenja performansa, u sledećem, četvrtom poglavlju rada.

Ova faza pripreme, zaključena je slanjem po dve drame svakom od *ljudi knjiga*, bez ikakvih dodatnih uputstava ili diskusije o njihovom sadržaju.

5. Konfrontacija svih sagovornika i autorskog tima

Kako bi se svi sagovornici međusobno upoznali i susreli, ali i kako bi se upoznali sa prostorom izvođenja tj. bibliotekom FDU, odlučila sam da napravim *konfrontaciju* (ovde koristim termin koji je u upotrebi u rediteljskoj praksi i odnosi se na probu na kojoj se međusobno *suočavaju* svi elementi pozorišne predstave) svih *živih knjiga* i mojih saradnika u prostoru predviđenom za izvođenje performansa. Konfrontacija se desila dve nedelje pre premijere performansa, u subotu, 2. decembra 2023. (neradan dan) u biblioteci FDU i prisustvovali su joj svi učesnici i saradnici na performansu.

Osim upoznavanja sa čitavim prostorom biblioteke, svima sam za potrebe probe zadala da pročitaju tri scene (1, 2 i 3. scenu) iz „Vojceka” Georga Bihnera (Georg Büchner) – koji nije bio u finalnom izboru drama i koristila sam ga isključivo na ovoj probi – kako bih ispitala čitanje, različita zamišljanja i utiske svih pet sagovornika o tekstu, ali i kako bih sa njima napravila jednu kratku simulaciju budućeg performansa. Umesto individualnog iskustva sa svakom od *živih knjiga*, ja sam bila jedini *čitalac* tog dana i razgovor sam vodila istovremeno sa svima, jer su svi bili upoznati s istim materijalom kao povodom za naš razgovor. Iako je format razgovora tog dana bio drugačiji i razgovor je sa svima bio vođen kolektivno, ipak, bilo mi je interesantno već tog dana da čujem: koliko su detalja *žive knjige* zapazile u okviru samo tri scene, kako su reči snažno *dejavovale* na njih, kako su ih dovodili u vezu i čitali u međusobnom odnosu, a zahvaljujući svemu tome – kako su imali potpuno oprečna zamišljanja lika Vojceka i drugih aspekata komada. U navedenom separatu od tri scene, ne postoje nikakve didaskalije i sugestije koje se tiču vizuelnog

(mesta ili vremena odvijanja radnje, izgleda likova, opisa rekvizite), pa mi je bilo korisno da čujem koliko su različitih datosti *žive knjige* pročitale isključivo kroz upravni govor likova.

U nastavku, navešću meni najinteresantnije delove razgovora sa višesatne konfrontacije (na kojoj je sâm razgovor o „Vojceku“ trajao 1 sat 28 minuta i 52 sekunde) i obeležiću mesta koja su mi bila posebno uzbudljiva:

Tara Manić: Na osnovu ove tri kratke scene, da li ste stekli utisak kada se radnja dela dešava?

Milica Veljković: Ja ne znam iz kog je tekst doba, ali sam zaključila da su ljudi bili jako surovi. (...) Iako su neke sluge prilično borbeni ljudi i drže do sebe, Vojcek ipak nije takav, a rekla bih da je on **sluga ovom Pukovniku**.

Miloš Pržić: Meni Vojcek liči na klasičnog **posilnog**, kao neki **Švejk**, koji pokušava da nešto spozna i ne ide mu. Kapetan **glumi aristokratu**, to se **čuje po njegovom jeziku**, stalno **nevešto filozofira, morališe i ocenjuje**, a Vojcek je posilni, vojnik koji mu služi. Ne mogu da procenim iz kog je miljea Marija, sa kojom ima sina, jer tu već sve postaje razuzdano. Ako se pominju **Slobodni zidari** u jednoj od replika, to ne može biti predaleko u prošlosti...

Miloš Veljković: Kad je bio s onim drugom na livadi, kada čuju zvukove, meni zvuče kao da su na nečemu, kao da su naduvani, tada se pominju i neke „**gljive**“, zbog toga sam to pomislio...

Tijana Simić: Ali kako, ako to čuju obojica? Ne čuje samo Vojcek. Mada, pominju se neke pečurke, u pravu si... (...)

Miloš Veljković: A opet, smešno mi je što se obrati ovoj drugoj ženi sa „strvino“. (...) Vidi se da je ovaj Kapetan viši od njega u hijerarhiji. (...)

Tara Manić: Jeste li imali utisak da su ove tri scene u kontinuitetu ili da sam vam ih ja poslala u izmenjenom redosledu, a da vam nedostaje šta se desilo u sredini?

Tijana Simić: Mislim da su u kontinuitetu, na samom početku priče, tako mi zvuči, kao da tek upoznajemo likove i da ih zatičemo na početku njihovog puta.

Miloš Veljković: Ne mora da znači da su u kontinuitetu, ali, moglo bi baš ovako da počne delo. Vojcek brije Kapetana, baš bi bilo interesantno da tako počinje. Možda tek kasnije saznamo ko je šta radio ranije. (...)

Miloš Pržić: Kapetan bi mogao da se izvuče, da je Kapetan napravio dete... A posebno mi je strašno kad **zastrašuje** Vojceka **sveštenikom**, samo jer je **dobio dete bez crkvenog blagoslova**. Vojcek ne može da se izvuče zbog vanbračnog deteta. (...) Kapetan zastrašuje

Vojceka, uteruje mu strah, mogu da čujem kako se **dere, pljuje dok govori, smeje se, mljacka**. Pritom mu čak govori i kako da hoda, **obraća mu se kao detetu**, kao da je neuračunljiv. Kaže mu da **ne trči i ne jurca** ulicom, kao da je dečak! (...)

Tijana Simić: Par puta se skreće pažnja na svetlost: svetlo nad gradom, svetlo ulične svetiljke kroz prozor, mrak... Na kraju **Marija ostaje u potpunom mraku**, tako odjednom, naglo i to mi je bilo jako interesantno. Pominje strah i mrak... Ali, ja to nisam shvatila bukvalno. Ja mislim da tu pisac želi da se skrene pažnja na neki strah koji ostaje za Vojcekom – on je otišao, a ona je ostala sama s detetom, koje je neobično mirno i tiho – to mi je isto bilo baš neobično, da je dete mirno dok se oni svađaju... Rekla bih da to dete uopšte nije njegovo...

Miloš Pržić: Ili i ona ludi u tom delu? (...)

Tijana Simić: A u sceni pre toga Vojcek u replici Andresu pominje sasvim suprotno, kako je **jako svetlo**, kako je nad gradom sve užareno, da se oganj kovitla po nebu, a pod zemljom je buka, kao velike limene trube. Baš je kontrastno...

Tara Manić: Kako ste zamislili Vojceka?

Miloš Veljković: Onako mršav, s dugim nosom, kao da se stalno provlači kroz život. Široko čelo, pronicljiv...

Tijana Simić: Ja mislim da on **kuva iznutra**, da svašta nije rekao, a voleo bi... Podsetio me je na radnika koji čuti, trpi i radi zarad egzistencije. Samo **čuti i trpi**, ponavlja šta god mu nametnu...

Milica Veljković: Da, baš tako, čuti i trpi sve. Dopušta da mu ovaj govori: „Ti si crvić i gnjida”, a on još to i ponavlja za njim... Bukvalno ga **čujem kako cvili** za Kapetanom!

Miloš Pržić: Kao lik **Švejka**, podseća me da je neki Čeh ili Poljak. Ima uniformu, uređenu pod konac, ali ima neki lutajući pogled, koji ne može da fokusira, ne uspevam da objasnim. Mislim da je on samo sluđen zbog načina ophođenja prema njemu, a ne lud. Imam ja svoje asocijacije...

Milica Veljković: Mene je više podsetio na neki nadimak. Ja ga zamišljam kao nekog slugu, koji svima njima robuje, čak mora i da brije Kapetana... Podsetio me na Šurdu iz „Vrućeg vetra”, zbog tog brijanja.

Tijana Simić: Meni je on ličnost za sebe, ne tražim ga u drugim likovima. Meni je on visok, mršav, s masnom kosom (ne znam zašto sam to videla, ali baš snažno jesam) i zapušten, jer svuda juri, govore mu da je unezveren, pritom se pominje i da **jako duva vetar, jugosever**, verovatno mu je zbog toga samo još gore... Prosto neuredan i nema snage da se bavi tim, mislim da je **rastrojen**, u svojim mislima. Možda je čak kao mlad imao velike planove za sebe, ali nije to ostvario, pa se nakupilo i nagomilalo ogorčenje i neuspeh, i

životom i situacijom – osećam da tu još svašta ima što nismo uspeli da saznamo... A Mariju zamišljam kao nisku, puniju, ali jako vrcavu i opasnu. Nikako ne bih rekla da je lepa.

Miloš Veljković: Ja je zamišljam kao plavušu...

Miloš Pržić: Ja nikako kao lepoticu! Mene je njeno ponašanje navelo da je ne shvatim ozbiljno, sve to s vojnicima što radi, sedi na prozoru i gleda ih, cackle joj se oči... Pa ono što joj kaže Margareta, da ona **ume da ga vidi** kroz sedam pari kožnih čakšira...

Tijana Simić: Posebno je strašno kad pita dete da li se ono plaši. Ne mogu da prokljuvim šta se to desilo. (...) Ali u tom mraku, koji opisuje, delovalo mi je da će se sve među njima **završiti u krvi**.

Tara Manić: A da li vam je to bilo smešno ili tragično?

Miloš Pržić: Meni je sve kao neka **komedija apsurdna**, a da mi vidimo samo **fragmente užasa**...

Tijana Simić: Tekst se tako nekako „zašuškava” iza komičnih scena, ali mislim da je zapravo **jako ozbiljna priča**.

Milica Veljković: Meni je njihova **komunikacija** bila jako **komična**, a pozadina svega toga je baš **jeziva**. Bilo mi je jezivo kako se on njemu obraća, ali mi je još strašnije kako on to sve prihvata i ponavlja. To mi je bilo strašno... To što on tako sve potvrđuje!

Tijana Simić: Mislim da se to ponavlja i danas svaki dan. Koliko ljudi danas trpi takvo vređanje danas...

Miloš Veljković: Ja mislim da su ljudi to morali tako... da prihvate.

Milica Veljković: Ali, niko ti to danas neće reći *na taj način* na poslu. Vređanje i agresija su na drugom nivou. Nego će te **mobingovati** na neki drugi način, **perfidnije**, da ne može niko to sa strane da provali... (...)

Tara Manić: O čemu mislite da su ove scene koje ste pročitali?

Miloš Veljković: O **dokazivanju** u međuljudskim odnosima, o **agresiji** u njima.

Milica Veljković: Ne, ne, ne... Ja mislim da je o **pravljenu blesavim**. Podseća me na današnjicu, samo su načini drugačiji, a ljudski porivi da se neko drugi ponizi su ostali potpuno isti. Mislim da su o mobingu.

Tijana Simić: Da, o **mobingu** i o ljudskoj gluposti. O dominaciji, **želji da se neko ponizi, potčini**...

Miloš Pržić: Ja mislim da je o **lancu ishrane**. Kapetan nad Vojcekom, Vojcek nad Marijom, Marija nad komšinicom. (...)

Iako sam navela samo delove našeg tročasovnog razgovora o „Vojceku”, bilo mi je interesantno što je svaki od ovih delova razgovora: o vizualizaciji lika, problemu, sukobima, odnosu i hijerarhiji među likovima, zamišljanju svetla i prostora – imao uporište u nizu konkretnih podataka, koje su *žive knjige* pročitale zahvaljujući stimulisanim čulima, u ove tri početne scene komada i to isključivo kroz upravni govor likova. S obzirom da Bihner nije dao nikakve opise likova ili prostora kroz didaskalije, bilo mi je jako zanimljivo da čujem koliko su datosti moji sagovornici *pročitali* isključivo iz replika, s kolikom pažnjom su *čuli* i *osetili* pojedine replike ili čak reči, obraćajući pažnju na njih. Kao posledica toga, temeljno čitanje datosti je otvorilo potpuno različita i oprečna zamišljanja među živim knjigama, u zavisnosti od njihove mašte i referenci koje imaju u vizuelnom svetu. Ohrabrena ovim razgovorom, delovalo mi je da će na dan samog performansa razgovori teći s lakoćom i nadala sam se da će sagovornici biti jednako slobodni kao i na probi sa mnom, posebno jer sam verovala da će studenti pozorišne režije biti zainteresovani i spremni da razgovore vode direktno, neposredno i sa mnoštvom dodatnih pitanja za *žive knjige*, čineći tok svih razgovora uzbuđljivim i nepredvidivim, vodeći ka novim, zajedničkim otkrićima.

IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

„No ako mašta nekoga slijepca nije ništa drugo nego sposobnost, da se sjeća osjeta opipljivih točaka i da ih kombinira, a mašta čovjeka zdravih očiju sposobnost, da se sjeća vidljivih i obojenih točaka i da kombinira, iz toga proizilazi, da slijepac od rođenja opaža stvari na mnogo apstraktniji način nego mi, i da je u pitanjima čiste spekulacije možda manje podvrgnut zabludi”¹⁵¹.

1. Priprema teksta audio-uputstva za performans

U prethodnom, trećem poglavlju rada, bavila sam se *metodologijom* istraživačkog procesa i detaljno sam opisala proces dolaska do sagovornika, moje upoznavanje sveta slepih i definisala sam kriterijume za konačan izbor drama za performans „Biblioteka svih čula”. Osim toga, opisala sam i konfrontaciju tj. probu sa *živim knjigama* na primeru „Vojceka”, ali sam objasnila i značajne faze pripreme sa saradnicima, o kojima ću detaljnije pisati u ovom segmentu rada, analizirajući njihov kreativni rad i doprinos na samom izvođenju performansa.

S obzirom da sam od samog početka razmišljanja o ovoj ideji, odnosno, u prijavi teme, nameravala da omogućim da ovaj performans bude na jednak način percipiran među publikom bez oštećenja vida i među slepom / slabovidom publikom (iako tada nisam bila sigurna kojim ću sredstvima to postići), želela sam da celokupno *uputstvo* za ovaj performans osmislim kroz auditivni jezik koji će biti dostupan svima u publici. Zbog toga, odlučila sam se da pozivnicu, koja će biti poslata publici pet dana pred performans, prati i audio verzija iste koja će omogućiti svim gostima da se pripreme za učešće na performansu.

Osim toga, želela sam da pre samog performansa, svaka grupa (sačinjena od petoro čitalaca, koliko je i bilo *živih knjiga* u biblioteci) čuje jedno kratko *audio-uputstvo*, koje će svima omogućiti da budu pripremljeni i obavešteni o toku performansa. Navedeno uputstvo snimljeno je 10. decembra

¹⁵¹ Denis Diderot, *Pismo o slijepcima, za one koji imaju zdrave oči*, str. 29.

u 17:00h u Ateljeu 212 i pročitao ga je glumac Milan Mihailović. Njegov glas posebno je važan za naše pozorište zbog identifikacije sa Beogradskim internacionalnim pozorišnim festivalom (BITEF), na kom njegovom najavom otpočinju sve predstave već godinama unazad. Snimljeno uputstvo traje 2 minuta i 31 sekundu, a tekst uputstva je sledeći:

Da li dramu svi vidimo isto?

Dobrodošli u „Biblioteku svih čula”, mesto na kom istražujemo kako vidimo ono što čitamo. U ovoj biblioteci, pozajmite ljude umesto knjiga. Slep i slabovid čitaoci, razgovaraće sa vama o tome kako zamišljaju dramske tekstove:

Tijana Simić – „Car Edip” Sofokla i „Život je san” Pedra Kalderona de la Barke;

Milica Veljković – „Buđenje proleća” Franka Vedekinda i „Lutkina kuća” Henrika Ibzena;

Miloš Pržić – „Šest lica traži pisca” Luidija Pirandela i „Majka Hrabrost i njena deca” Bertolta Brehta;

Boris Dončić – „Kralj Lir” Vilijema Šekspira i „Ožalošćena porodica” Branislava Nušića;

Miloš Veljković – „Galeb” Antona Pavloviča Čehova i „Čekajući Godoa” Semjuela Beketa.

Kada uđete u biblioteku, odaberite sagovornika i izaberite jednu od dve ponuđene drame. Predstavite se, upoznajte i razgovarajte. Pitajte ih o tome kako zamišljaju likove, prostore, boje, glasove...

Pravila ove biblioteke su sledeća:

1. Razgovori imaju ograničeno trajanje.
2. Svi razgovori u biblioteci snimaju se za potrebe istraživanja.
3. Kada čujete zvučni signal (*čuje se signal*) ostao vam je još minut razgovora sa izabranom knjigom.
4. Kada čujete muziku (*čuje se muzika*) možete zameniti knjigu ili napustiti biblioteku.

Sve ostalo je na vama...

Pozajmite čoveka knjigu i istražite iskustvo drugačijeg čitanja.

Nakon izlaska iz biblioteke, ukoliko želite, ostavite nam svoje utiske kroz kratak intervju. Recite nam da li ste došli do novih saznanja.

Uđite u „Biblioteku svih čula”!

Audio-pozivnica poslata je mejlom nekoliko dana pred sam performans, zajedno sa grafičkom pozivnicom ([prilog br. 5](#)). Slanje govorne pozivnice omogućilo je slepima i slabovidima u publici da je jednostavnije poslušaju i dobiju sve potrebne informacije o performansu; osim toga, ovo uputstvo ostavilo je dovoljno vremena za pripremu svih učesnika performansa koji će se naći u

publici, jer nakon što su čuli koje će tekstove moći da „čitaju” na izvođenju, mogli su da se unapred pripreme i podsete za razgovore o njima.

2. Priprema prostora biblioteke i audio-sistema s dizajnerima zvuka

Odluka o izboru prostora za izvođenje ovog doktorskog projekta bila je doneta još u procesu prijave teme, a označena je i kroz naslov ovog rada. Inspirisana *Živom bibliotekom*, još tada sam znala da želim da koristim postojeći, *sajt-spesifik* prostor koji ima simboličku vrednost, ali i koji upućuje publiku na *razmišljanje* o literaturi koje se odvija kada smo sami sa knjigom. Osim toga, kako je fakultetska biblioteka prostor u kome sam provela najveći deo svojih osnovnih i master studija – čitajući u njoj i otkrivajući sebi nove pojmove, autore i drame – moja odluka da doktorske studije zaokružim u tom prostoru imala je i dodatnu važnost za mene.

S obzirom da je Biblioteka FDU jedan relativno kameran prostor ([prilog br. 8](#)), s malim brojem stolova i kamernim kapacitetom (od 185m² sa čitaonicom) – odlučila sam da u njemu scenografski ne intervenišem na bilo koji način, već da zadržim njegov uobičajeni izgled. Želela sam da zadržim autentičan i prepoznatljiv karakter tog prostora, ali sam ga oslobodila od viška stolova i svela na pet punktova, koliko je bilo *živih knjiga* (iz praktičnih razloga, radi lakšeg i bezbednijeg kretanje slepe / slabovide publike i *knjiga*). Osim toga, želela sam da svaki od pet punktova za razgovor bude potpuno isti: intiman, drveni sto sa dve stolice i ambijentalnom lampom za čitanje, kako bi svako od čitalaca iskusio individualno i intimno iskustvo čitanja izabrane knjige – posebno jer su u „Biblioteci svih čula” *ljudi* postali *knjige*. Put od portirnice fakulteta do biblioteke je bio označen *taktilnim stazama* u dužini od 17 metara ([prilog br. 1](#)), kako bi slabovida i slepa publika mogla samostalno da se kreće od ulaza na fakultet do ulaska u prostor, u kom sam ja dočekivala sve čitaoce.

Kako bih čitav performans učinila prijatnijim i „oslobodila” razgovore, u saradnji sa dizajnerima zvuka donela sam odluku da se svi individualni razgovori tj. čitanja *strimuju* u prostoru bifea fakulteta (na 120m²) za pet komjuniti stolova ([prilog br. 34](#)) – a ovaj deo performansa nazvala sam *audio-instalacijom*. Ovu odluku smo razmatrali i u ranijim fazama pripreme performansa, ali smo

od nje prethodno odustali, jer nam se učinila isuviše *voajerskom* tj. bojala sam se toga da će *čitaoc*e i *žive knjige* ideja o emitovanju njihovih razgovora učiniti zatvorenima da vode slobodan razgovor; osim toga, brinula sam se da će publici u tom slučaju biti prijatnije da *sluša* sadržaje tuđih razgovora, umesto da uđe u biblioteku i iskusi individualno čitanje koje sam smatrala ključnim delom mog istraživanja.

Ipak, nekoliko dana pred izvođenje performansa, smatrala sam da će strimovanje razgovora publiku dodatno *stimulisati* da uđe i pročita određenu knjigu, ukoliko prethodno bude imala priliku da čuje kako su tekli dotadašnji razgovori, koja su sve pitanja postavljena i do kakvih se zaključaka i zamišljanja došlo. *Strimovanje*, odnosno istovremeno emitovanje razgovora tokom performansa, otvorilo je mogućnost da svaki čitalac iskoristi svoj razgovor na još maštovitiji način, oslanjajući se na iskustvo prethodnog čitanja iste *žive knjige*.

Namera mi je bila da publiku koja čeka sopstveno čitanje time stimulišem da se koncentriše na auditivno, da ih navedem da iz buke i mnoštva razgovora *izoluju* onaj razgovor koji ih zanima u datom trenutku i da ga pažljivo i koncentrisano slušaju ([prilozi br. 10](#), [12](#), [30](#) i [35](#)). Kako je svako od čitalaca imao mogućnost da izabere dramu koju želi da čita pri ulasku u biblioteku, isto pravo je važno i u donjem holu tj. prizemlju Fakulteta, gde je publika mogla slobodno da se kreće i da sluša više različitih *čitanja* tokom jednog istog ciklusa razgovora, zahvaljujući *audio-instalaciji* na pet odvojenih punktova.

Iako sam u prijavi teme na više mesta govorila o tome da bih želela da predstava bude jednako percipirana među slepom / slabovidom i publikom bez oštećenja vida (tada projektujući da će se predstava igrati *u mraku*), posle celokupnog istraživačkog procesa to rešenje smatrala sam upitnim, potencijalno uvredljivim i suštinski, trivijalnim, te sam od njega odustala. Smatrala sam da će *koncentrisanje* na auditivno biti sasvim dovoljno i da ne postoji potreba da publici bez oštećenja vida na bilo koji način utičem ili „oduzimam” sposobnost vida, ukoliko ne postoje nikakve vizuelne distrakcije u predstavi – već da treba da stimulišem razgovore i koncentraciju na slušanje među čitaocima i živim knjigama.

Dizajneri zvuka Nikola Erić i Luka Cvetko su dali veliki doprinos u ovoj fazi rada, kreirajući i postavljajući vrlo složen audio-sistem, koji je obuhvatio čitav prostor biblioteke na drugom spratu, zatim, donji hol FDU u prizemlju, ali i prostor međusprata tj. *mini audio-instalaciju* (na kom je

publika imala priliku da sluša audio-uputstvo pre ulaska na sam performans). Dizajneri zvuka su kreirali i delikatnu zvučnu sliku u biblioteci, koju je činila:

1. *atmosfera* (kontinuirana, suptilna i diskretna zvučna slika, koja treba da olakša koncentrisanje na svaki individualni razgovor, sklanjajući fokus sa drugih ljudi i istovremenih čitanja u biblioteci),
2. zvučni *znak* za približavanje kraja razgovora (signal koji najavljuje da je do kraja razgovora ostao još jedan minut) i
3. *muzika* koja označava kraj razgovora (bogata, raskošna i ciklična tema, koja publici daje znak da promeni mesto, izabere drugu knjigu ili napusti biblioteku).

Dvojica dizajnera zvuka su postavili navedene audio-sisteme širom zgrade fakulteta ([prilog br. 3](#)), ali su osim toga omogućili i da sav materijal koji se odvio na performansu bude arhiviran na pet odvojenih kanala. Zahvaljujući tome, dizajneri zvuka su omogućili da imam tačno 10 sati, 21 minut i 30 sekundi snimljenog materijala s izvođenja performansa, koji mi je poslužio za analizu i donošenje zaključaka u narednim, ključnim poglavljima ovog rada. Osim toga, sav snimljeni materijal (koji je potpuno jedinstven, ekskluzivan i uzbudljiv) predstavlja značajan *dokumentarni* zapis i jedan od korisnih zaključaka ovog istraživačkog procesa.

Iako je ovaj doktorski umetnički projekat i snimljen i fotografisan, ipak, najzaokruženijim i najrelevantnijim zapisom, zbog predmeta i ciljeva samog rada, smatram upravo audio-zapis performansa. Svaki od stolova imao je zaseban *audio-sistem* i *mikrofon* ([prilog br. 2](#)), tako da su svi navedeni razgovori i „čitanja” arhivirani izuzetno kvalitetno i razumljivo, što je olakšalo sledeće faze rada i izvođenje zaključaka sa samog performansa, što je bio moj osnovni cilj.

3. Priprema studenata o mogućim pitanjima

S obzirom da se u osnovi ovog rada nalazila ideja, odnosno pokušaj da se studentima pozorišne režije *unapredi metodologija* procesa čitanja drama, podsećajući ih na nepreciznosti, površnosti, zablude i predrasude u čitanju s kojima se najčešće suočavaju – sastavnim delom ovog procesa i

fazom performansa smatrala sam i pripremu studenata za učešće u istom, kako bi ga iskoristili u maksimalnom obimu. Oni su blagovremeno, pre ostatka publike, bili upoznati sa spisom drama, koje će imati prilike da čitaju na performansu, ali sam im otvorila i različite moguće pravce razmišljanja, analize i zamišljanja, na primeru svakog od tekstova pojedinačno. Kao primer, predložila sam im desetinu pitanja za svaki od tekstova ponaosob, koje je moguće otvoriti na osnovu njih. Šta je sve vidljivo u navedenim tekstovima? Kako zamišljaju likove? Kostime? Scenografiju? Svetlo? Glasove? Boje? Mizanscen? Rekvizitu? Pre svega, kroz navedena pitanja, trudila sam se da obratim pažnju na oblasti u kojima studenti najčešće „zamagle” i „zatvore” svoje razmišljanje, ograničavajući se isključivo na informacije iz didaskalija pisca.

Cilj navedenih pitanja i pripreme studenata za učešće u performansu je bio i da im olakšam i ubrzam pokretanje razgovora, zahvaljujući inicijalnim temama za razgovor i zamišljanje. Kako su svi razgovori bili ograničenog trajanja (na po, svega, 15 minuta), bilo mi je važno da razgovori od početka budu sadržajni, otvoreni i usmereni ka zamišljanju, kako bi se u tako kratkom vremenskom roku došlo do što većeg broja zaključaka. Nakon kratkog predstavljanja svakog od *čitalaca* i *živih knjiga*, želela sam da razgovori što pre počnu da se tiču zamišljanja tekstova i da uđu u suštinu željene teme. Osim toga, priprema studenata je imala za cilj da ohrabri i stimuliše sledeće čitaoce i sledeću publiku performansa, jer sam donela odluku da prva grupa bude upravo sačinjena od aktuelnih i bivših studenata pozorišne režije (koje sam pripremila za učešće u performansu iz navedenih razloga). Već sledeće grupe i učesnici u performansu nisu bili pripremljeni na ovaj način, te mi je bilo važno da studenti otvore performans i da preostaloj publici i sledećim čitaocima daju primer učestvovanja i čitanja u „Biblioteci svih čula”.

Osim toga, s obzirom da je ovaj rad namenjen i usmeren upravo ka njima, studentima pozorišne režije, smatrala sam da treba da imaju priliku da *prvi* čitaju knjige, ali i što više prilika i ciklusa da se vrata na čitanje drugih *živih knjiga* ili čak da nastave ili ponove iskustvo sa već „pozajmljenom” knjigom o određenoj drami, ukoliko im je razgovor bude uzbudljiv.

Iako je moj spisak predloženih pitanja bio prilično širok i detaljan (preko sto), navešću nekoliko njih, samo kao primere mogućnosti otvaranja procesa zamišljanja studenata pozorišne režije:

1. **„Ožalošćena porodica” Branislava Nušića:** Kako zamišljate pokojnika Matu Todorovića? U kakvoj je kući živio pokojnik? Ko je on bio i čime se bavio? Kako

izgleda Danica? Gde ona provodi vreme dok porodica vršlja po kući? Kuda vode sva vrata u kući, a gde staklena? Kuda vodi stepenište? Kakav je nameštaj u predsoblju? Gde pronađu srebrni servis, gde budilnik? Gde ih likovi kriju kada ih ukradu? Odakle Sarka i Gina špijuniraju druge likove? Kolika je pokojnikova soba?

2. **„Kralj Lir” Vilijama Šekspira:** Kako izgleda Lir na početku komada, a kako na kraju? Kakva je Lirova svečana odaja na dvoru? Gde Lir gubi razum? Kako izgleda Dvorska luda? Kako zamišljaš oluju u kojoj je Lir? Kakva je Budala? Kako zamišljaš pustaru? Kako izgleda Gonerila, kako Kordelija, kako Regana, da li liče ili su sasvim različite? Kako se Edgar pruruši u ludaka, kada se predstavlja kao Jadni Tom? Kako je Lir izgledao na početku komada, a kako na kraju?
3. **„Majka Hrabrost i njena deca” Bertolta Brehta:** Kako se Katrin u sporazumeva sa likovima koji je ne razumeju? Kako je zamišljaš? Kako izgledaju kola Majke Hrabrost? Šta sve Majka Hrabrost prodaje na njima? Kako peva Majka Hrabrost? Kako čuješ i zamišljaš songove? Kakav je Katrinin šešir koji zovu „kurvinskim”? Šta se sve čuje u sceni kada Katrin gine? Kako Majka Hrabrost peva uspavanku mrtvoj Katrin?
4. **„Galeb” Antona Pavloviča Čehova:** Kako izgleda predstava koju režira Trepljev? Gde je scena, gde je gledalište, kakvo je jezero, kakvo je rastinje? Kakvo je veče? Kakva je scena na otvorenom? Kakvo je Sorinovo imanje? A kako imanje izgleda kada prođu dve godine, šta se promenilo? Kako izgleda Mašina crna haljina o kojoj se priča? U čemu prvi put vidimo Arkadinu kada se pojavi na predstavi Trepljeva? Šta je obukla za predstavu svog sina? Kakav glas ima Trigorin? Kako izgleda Trigorin kada ga vidimo prvi put? Kako i čime je Trepljev ubio galeba? U čemu ga donosi pred Ninu? Kako izgleda Nina u poslednjem činu? Šta je i da li je nešto smešno u „Galebu”?
5. **„Čekajući Godoa” Semjuela Beketa:** Gde su Vladimir i Estragon? Kakvo je drvo, koje, gde? Kako izgleda ili ko je Godo? U čemu su Vladimir i Estragon? Kakvu cipelu ima Estragon? Šta je sve u Lakijevom koferu? Kakav je zvuk biča? Šta se sve još čuje? Šta se čuje u pauzama, a šta rade Vladimir i Estragon? Kakav je Lakijev šešir u Godou? Kako se prostor promenio do sutradan? Kako izgleda Dečak u Godou? Odakle se pojavi? Kakav glas ima?
6. **„Lutkina kuća” Henrika Ibzena:** Gde Nora krije bombone, a gde ih krišom jede? Gde krije sve stvari i sva pisma od muža? Kako izgleda jelka na početku teksta, kako na kraju, šta se desi s njom i poklonima? Kakva su i kolika su Norina deca? Kako se ona igra s njima? Kako se kostimira Nora za igranku, a kako njen muž? Kako Nora izgleda na početku komada, a kako izgleda Torvald? Na šta gleda Norin prozor u dnevnoj sobi? Kako izgleda Gospođa Linde, zašto je Nora ne prepozna kada se pojavi? Kako izgleda Krogstad? Kuda uđe u njihov stan? Kako igra Nora

pred Torvaldom, da bi odložila otvaranje pisama? Kako zamišljaš da je Torvald gleda? Gde i kako Nora ode kada napusti muža?

7. **„Car Edip” Sofokla:** Gde se dešava radnja, u kojoj prostoriji na carskom dvoru? Kako izgleda, gde je narod i pratnja na početku? Ko čini Hor na samom početku tragedije? Šta rade? Kako zamišljaš Tiresiju u drugoj pojavi u tekstu, kada se pojavi da proriče? Kakav glas on ima? Kako izgleda Jokasta? Kako zamišljaš Sfingu? Kako Edip vidi Tiresiju, a kako Tiresija Edipa? Kako se kreće Tiresija? Kakvo je poslednje svetlo koje vidi Edip, pre nego što povredi oči? Kako zamišljaš da je Jokasta sebi oduzela život? Zašto Edip sebi povređuje oči iglama? Kako se kreće posle toga?
8. **„Život je san” Pedra Kalderona de la Barke:** Gde je okovan Sigizmund? Kakva je svetlost o kojoj se govori u kuli? Kakva je tvrđava i kakva je šuma? Kako je Rosaura prerusena u muškarca? Kakav glas ima? Kako zamišljaš Rosauru i Klotalda? Kako se razlikuju san i java u ovom tekstu?
9. **„Buđenje proleća” Franka Vedekinda:** Kako izgleda Vendlina haljina na početku komada? Kako izgleda Vendlino telo u odnosu na vršnjakinje? Kako zamišljaš Melhiora, a kako Morica? Zašto Tea želi da oblači decu u ružičasto, a da im oblači čarape crne kao noć? Kakva je ružičasta boja, a kakva crna za tebe? Kakvu kosu i frizuru ima Vendla? Kako Melhior udara Vendlu? Čime i gde po telu? Kako zamišljaš scenu u šumi? Kako izgleda gospodja Bergman? Gde se moli Hans Rilov?
10. **„Šest lica traži pisca” Luiđija Pirandela:** Kakva je scena na početku? Kolika je? U šta su obučeni glumice i glumci kada se prvi put pojave na sceni? Kakvi su to njihovi kostimi živih boja? Kakva je predstava i tekst „Igra uloga”? Koji glumac bi igrao Reditelja? Kakvog psa ima Prvakinja? U čemu se razliku Lica od glumaca? Gde Reditelj odjuri na kraju? U čemu je vizuelna razlika između šest Lica i glumaca na sceni, da li postoji? Kakvo se to svetlo vidi prvi put kada se pojavi šest Lica? Kako zamišljaš Oca, kako Pastorku, kako Majku, kako Sina? Kako Pastorka peva i igra na francuskom?

Predložena pitanja poslužila su studentima na samom početku prvih razgovora, dok se nisu upoznali s izabranim *živim knjigama*, ali, svako od njih je kasnije razvijao razgovor u potpuno različitim pravcima, u zavisnosti od ličnih interesovanja, radoznalosti ili zapažanja unutar samih tekstova, koja se razlikuju i apsolutno su individualna. Osim toga, odgovori *živih knjiga* otvarali su potpuno nove i neočekivane pravce u razgovorima, koje su studenti pozorišne režije i drugi čitaoci dalje razvijali i vešto usmeravali svojim konkretnim pitanjima.

4. O izvođenju performansa i početnoj komunikaciji s publikom

Izvođenje performansa „Biblioteka svih čula” zakazano je za 16. decembar 2023. godine od 17h u biblioteci Fakulteta dramskih umetnosti, u cikličnim rundama u trajanju od po 15 minuta. Planirala sam da performans traje sat i po, tako da svako od *živih knjiga* ima po najviše šest različitih sagovornika tj. čitalaca. Broj publike je bio uslovljen limitiranim vremenom *živih knjiga* kojim sam raspolagala, te je sastav svih grupa bio unapred određen i isplaniran zbog ovih ograničenja.

Performans se sastojao iz četiri segmenta u više prostora zgrade:

1. *mini audio-instalacija* – emitovanje *audio-uputstva* o pravilima učešća (na međuspratu FDU) na 18m² – [prilog br. 39](#);
2. *živa biblioteka* (razgovori sa *živim knjigama* u Biblioteci FDU na drugom spratu) na 185m² – [prilog br. 28](#);
3. *audio-instalacija* (u prizemlju) Fakulteta, strimovanje razgovora iz *žive biblioteke* na više različitih punktova na 120m² – [prilog br. 38](#);
4. *intervjui* sa čitaocima posle razgovora na performansu – učestvovali su dramaturzi, dizajneri zvuka i dve producentkinje – [prilog br. 37](#).

Sam performans počeo je emitovanjem uputstva prvoj grupi ([prilog br. 6](#)) sačinjenoj od studenata pozorišne režije. Nadala sam se da ću zajedno s čitaocima, među kojima su se nalazili: studenti pozorišne režije, profesionalni glumci, pozorišni reditelji, dramaturzi, nastavnici i saradnici FDU, kao i slepi i slabovidni poznanici (moji sagovornici u ranijim fazama rada), napraviti jedinstveno i korisno istraživanje o tome kakav pogled na drame oni imaju, kao i da li njihov način zamišljanja može da pomogne budućim studentima u čitanju bez predrasuda. Osnovni cilj performansa bio je vraćanje pozornosti na slušanje, prioritet auditivnog nad vizuelnim, ali i navođenje učesnika koji se gledaju – da se *čuju* i još važnije, *slušaju*, razgovarajući o zamišljanju drama.

Čim je prva grupa ušla u biblioteku i svako od čitalaca izabrao dramu o kojoj želi da diskutuje, razgovori su otpočeli vrlo slobodno i dinamično. Studenti pozorišne režije su se predstavili *živim knjigama* (i obrnuto, *knjige* njima) i ubrzo, nakon kraćeg upoznavanja, upustili su se u dijaloge o

zamišljanju izabranih drama. Kao autorka performansa, ja sam sve vreme šetala kroz biblioteku, prateći sadržaj pojedinačnih razgovora i povremeno se uključujući u njih, ukoliko mi je određeno zapažanje privuklo pažnju ili kako bih stimulisala razgovor, u pravcu referenci za koje sam znala da pojedine *žive knjige* barataju (iz oblasti: muzike, filma ili književnosti). Pored osnovne ideje performansa, želela sam da bude dovoljno široko i fleksibilno postavljen, tako da omogući učešće što većeg broja različitih sagovornika, koji nisu nužno upoznati sa procesima studiranja pozorišne režije i našom metodologijom čitanja drama. Zbog toga, u pripremi performansa odlučila sam se za što poznatije komade, kako bi što veći broj čitalaca mogao da učestvuje, makar na osnovu elementarnog poznavanja sadržaja teksta ili barem određenog gledalačkog iskustva i predznanja o dramama.

Na samom performansu, desilo se trideset *čitanja*, odnosno, različitih parova čitalac-živa knjiga, među kojima su najčešći bili: (1) student pozorišne režije-živa knjiga i (2) slepa ili slabovida osoba-živa knjiga; ovim parovima i njihovim razgovorima ću posvetiti najveći deo analize u sledećem, ključnom poglavlju ovog rada. Osim toga, a pre samih razgovora, podsećam da treba uspostaviti distinkcije u analizama razgovora među *živim knjigama* koje su slepe od rođenja i onim koje su naknadno oslepele – jer su njihove reference u vidljivom svetu različite i samim tim, razgovori sa njima doveli su do različitih zaključaka, zbog različitog raspolaganja referencama iz vidljivog sveta, koji nas okružuje.

5. O izvođenju i sadržaju *čitanja* – analiza razgovora s performansom

Analizu razgovora koji su se odvijali na samom performansu smatram ključnim poglavljem ovog rada, njegovim osnovnim ciljem i glavnim predmetom, jer se upravo u mogućnosti postavljanja neposrednih pitanja publike, dobijanja nepripremljenih, autentičnih i ličnih odgovora *živih knjiga* – nalazila ključna mogućnost unapređenja procesa čitanja i izvođenja zaključaka ovog rada. Osnovne hipoteze i ciljevi rada su postavljeni i elaborirani u prethodnim poglavljima, ali je sam sadržaj performansa bio potpuno nepredvidiv i mogao je dovesti do različitih ishoda: do novih i

kreativnih metoda u procesima *čitanja* i *zamišljanja*, koji vode ka unapređenju naših umetničkih postupaka ili do istraživanja iz kog nije moguće izvesti korisne metodološke zaključke.

U analizi razgovora vođenih na performansu, razmatrala sam da li su slepi i slabovidni čitaoci pažljivije *pročitali* navedene tekstove i *videli* više od studenata pozorišne režije u dramama, a ukoliko jesu, zahvaljujući čemu? Da li su bili u prilici da drame pročitaju temeljnije zahvaljujući oslanjanju na sva čula? Ukoliko jesu, kako? Takođe, želela sam i da saznam u kojoj meri naše reference u vidljivom svetu utiču na način na koji zamišljamo drame. Kroz analizu sledećih razgovora, istraživala sam da li reference koje imamo u vidljivom svetu ili u našem bogatom predznanju o dramskim tekstovima – *limitiraju* i opterećuju ili *oslobađaju* naše procese čitanja i zamišljanja.

Kada sam preslušala svih 10 sati, 21 minut i 30 sekundi razgovora sa performansa prvi put, dan nakon izvođenja, bila sam uzbuđena zbog svih raznovrsnih i neočekivanih pitanja koja su bila pokrenuta. Razgovori sa performansa bili su: nadahnuti, živi, maštoviti, uzbudljivi, uz niz pitanja, neočekivanih odgovora i zajedničkih zaključaka, burnih reakcija na pojedine reči, ali i potpuno oprečnih zamišljanja i vizualizacija. Veliki broj razgovora završio se sličnim komentarama (u trenutku kada se čuje signal da je ostao još minut do kraja razgovora): da je razgovor „proleteo” i da postoji još mnogo pitanja koje žele da postavite u preostalom, poslednjem minutu. Kultura dijaloga bila je vrlo visoka, ljudi su se pažljivo slušali (što je vidljivo na fotografijama samog performansa – u prilogima [9](#), [15](#), [20](#) i [22](#)), a razgovori su bili vrlo: otvoreni, puni smeha, poštovanja, kritičkog razmišljanja i aktivnog slušanja.

Čitaoci su inicirali različite teme na primeru ponuđenih komada, a kao najčešća, izdvojila su se pitanja o čitanju datosti i zamišljanjima koja se tiču: likova, prostora, kostima, enterijera, epohe, glasova, mirisa, doživljaja žanra i problema. Razmišljajući o tome kako je najbolje da organizujem otkrića i zaključke do kojih sam došla zahvaljujući razgovorima sa performansa – odlučila sam da analizu organizujem upravo prema pojmovima iz prethodne rečenice. S obzirom da su svi razgovori bili sadržajni i u svakom je otvoreno mnoštvo pitanja, u ovom poglavlju ću se baviti zaključcima koje smatram najrelevantnijim za ovo istraživanje, izostavljajući delove razgovora koji se tiču upoznavanja sagovornika i *živih knjiga*, kao i sve digresije. Sva mesta u razgovorima

koje smatram važnim za kasnije izvođenje zaključaka ovog rada, na koja ću se pozivati u narednom poglavlju ću posebno obeležiti (*boldom*), radi bolje preglednosti i jasnijeg poentiranja.

Najveći broj razgovora na performansu, počeo je od piščevih uputstava (ukoliko postoje) oko zamišljanja glavnih ili najupečatljivijih likova u tekstovima – pitanjima oko toga kako ih i na osnovu čega *žive knjige* zamišljaju, kako izgledaju, kako su obučeni, kakav glas imaju, na koji drugi lik ih asociiraju ili kog glumca zamišljaju da bi mogao da ga odigra. U jednom od prvih razgovora (prilog br. 7), *živa knjiga* je imala vrlo jasne asocijacije i zamišljanja likova u komadu „Čekajući Godoa” (u kom Becket kroz spisak lica ne daje nikakve dodatne osobine ili opise likova, izuzev njihovih imena), koja su se ticala načina na koji je *živa knjiga* doživela dejstvo čitavog komada, o čemu je vođen razgovor:

Miloš Veljković: (...) Ja zamišljam da bi Estragona mogao da igra Nebojša Ilić, ako se tako zove glumac, onaj što glumi trenera u Montevideu i u „Realnoj priči” igra ortaka Kičića. On mi je **smešan, blentav, nekako prost** (ne prost u ružnom smislu), nego čovek iz naroda – mislim da bi mu pristajala uloga, da bi on to dobro glumio.

Anja Čuković: To je baš zanimljiva podela. A Vladimira?

Miloš Veljković: Hmm... Jezdić. Zato što on ima taj tako dubok glas, koji sam čuo uz replike. Zato što se Vladimir u jednom trenutku pokazuje zaštitnički prema Estragonu, a on je valjda bio karatista (a to znam jer sam i ja nekada trenirao karate), a isto je jak, tako mi deluje. Vladimir ima taj neki **pozitivniji, zdraviji stav** prema životu, a Estragon stalno **hejtuje** sve, sve mu je **mračno**, od cipela... Vladimir uvek ima **racionalnije objašnjenje**. Tu me je baš pogodilo deo kada dođu Poca i Liki, kako se Poca ponaša prema Likiju, kao prema stoci...

Anja Čuković: Kao prema robu...

Miloš Veljković: Nigde ne piše kada je delo napisano... Deluje mi da je delo napisano posle Drugog svetskog rata. Ali ne zna se u kom dobu se odvija, ni mesto, ni vreme. To je baš dobro. Prvo sam mislio da je neko modernije vreme, a ispostavilo se da je tu i neki *rob*... Celo delo je puno simbolike. Na šta tebe asociira taj odnos? Između Poca i Likija, je l' to između surovog sveta i?

Anja Čuković: Nadređeni i podređeni, sluge i gospodari. A ako bismo ulazili u dublje metafore, nisam sigurna, šta ti misliš? (...)

Miloš Veljković: Neka vrsta dominacije sile nad slabijim i pogotovo ima tog nasilnog odnosa prema ljudima, u jednom detalju: kada dođe Dečak na kraju prvog čina i kad kaže: „*Godoa mi je rekao da neće doći*”, a Vladimir ga pita: „*Je l' te tuče?*”, a on kaže: „*ne, ali*

tuče mog brata". Mene je to... A posle se ništa u vezi toga ne pominje. Pita sam se zašto je to rekao, možda je to pitanje **poslušnih i neposlušnih**, jer on i brat rade u polju kod njega. Ko je neposlušan dobije batine, mislim da je to to... Zato mi je interesantno delo, jer se bavi pasivnim i aktivnim odnosom prema životu. Šta ti misliš?

Anja Čuković: Ali ti surovi odnosi Poca i Likija...

Miloš Veljković: Je l' te pogodilo kada ga tako šutiraju i pljuju, kad mu kažu „*ustani, stoko*”?

Anja Čuković: Meni je to kao „*Fargo*”. Zlo koje je do te mere banalno, ali sveprisutno...

Miloš Veljković: Da, kao kada samelje onog čoveka na snegu. Nenormalan film! Tako turobna atmosfera...

Anja Čuković: Svi tumaraju i čekaju, beznadežno...

Miloš Veljković: To je taj pasivan odnos prema životu. Mnogi ljudi ceo život čekaju da im se nešto desi, od kockara do nesposobnih ljudi... Ljudi uvek hoće da im nešto padne sa neba bez truda. Ali fenomenalan je taj odnos, **oni se prozivaju, ali su nerazdvojni**. Vidim ih kako tako u nigdini stoje jedan uz drugog. To me podseća na brak, pošto sam ja u braku (*smeh*).

Anja Čuković: Da, biraš da ostaneš, jer nemaš ništa drugo. A njih dvojica nemaju ništa drugo, osim jedan drugog.

Miloš Veljković: To je sado – mazo odnos. Ali to je i **zavisnost**. Ti me **iritiraš**, ali mi i **prija kako me iritiraš**, meni to tako deluje... To je na ljudskom nivou. Ali na filozofskom nivou to dotiče sve nas. Zato mi je to delo interesantno...

Anja Čuković: Da, to je to. Više ne postoji više Bog, ako pričamo u filozofskom smislu, odrekli smo se svi Boga. Svi smo odgovorni za svoje postupke. Ali šta je tu onda moralni kompas? Šta određuje kako će ko da se postavi prema sebi i životu? U kom pravcu ideš? Čekaš da te neko usmeri i držiš se onoga što imaš do tad... (...)

U istom razgovoru između *žive knjige* i čitateljke drame „*Čekajući Godoa*”, razmatrali su razloge zašto Poca oslepi u drugom činu:

Miloš Veljković: Mene je baš **pogodilo** što je u drugom činu **Poco slep**. Je l' to kazna za takvo ponašanje, je l' to **kaznio Beket** svoj lik?

Anja Čuković: Ja mislim da ne...

Miloš Veljković: Da... **Kazne u životu nema**, kakvi sve ludaci prođu nekažnjeno...

Anja Čuković: Ja mislim da je to igra slučaja. Malo čekaš, pa se malo desi... Život koji je stihija.

Miloš Veljković: Poco je slep, a ovaj je zanemio ili ogluveo, šta beše? Ja sam mislio da je to neka simbolika... Mislio sam da svaka druga rečenica predstavlja nešto. Mislio sam da je ovaj oslepeo od te obesti i nadobudnosti, da ga je pisac kaznio.

Anja Čuković: Mislim da pisac ne veruje u karmičku kaznu. Mislim da nam je čak i namerno postavio to pitanje – u pravu si – da se mi preispitamo da li je karma ovakva, ili Bog, ko god? (...)

Nasuprot tekstu „Čekajući Godoa”, u kom ne postoje nikakve piščeve indikacije o likovima u spisku lica, u razgovoru o „Lutkinjoj kući”, zamišljanje lika Nore i njenog supruga, Torvalda, kao i čitavog prostora njihovog doma, bilo je vrlo detaljno kod jedne od *živih knjiga*. Njeno zamišljanje razlikovalo se od didaskalija koje je Ibzen dao kroz tekst u značajnoj meri: „Prijatno i ukusno, ali ne luksuzno namještena soba. (...) Nora ulazi u sobu pjevuckajući zadovoljno. Ona je u šeširu i kaputu i nosi mnoštvo paketa koje stavlja desno na sto. Iza sebe ostavlja otvorena vrata prema predsoblju i otuda se vidi nosač koji nosi jelku i korpu; on to predaje služavci koja im je otvorila”¹⁵².

Milica Veljković: (...) Čini mi se da je Nora baš napravila neku revoluciju kao žena. Mogla sam da zamislim jasno scenu, tačno gde se šta nalazi u prostoriji, jasno sam videla **drapičaste boje nameštaja**, u toj predbožićnoj atmosferi. I Noru sa crvenkastom kosom, kao opuštenu razdraganu ženu, kako se **šunja po parketu** koji jako **škripi**. **Čula sam svaki njen korak...** Mislim da je muž dosta stariji od nje.

Tijana Grumić: Kako njega zamišljaš?

Milica Veljković: Kao starijeg, prosedog, poslovnog gospodina.

Tijana Grumić: Koja ti je scena upečatljiva?

Milica Veljković: Kada se pojavila njena prijateljica: kako su razgovarale, kako Nora olako govori o lepim stvarima, a ova žena je sama, bez dece i muža, potpuno su različite. Nora nije bila bezdušna prema njoj, ali je nije mnogo zanimalo tuđe, nego se samo hvalila kako ona lepo živi... Čini se da je takve prirode. Upečatljiva mi je i scena kada dolazi Krogstad i kada joj preti pismom i postavlja joj ultimatum... Tu sam baš mogla da **čujem svaki njegov korak...**

Tijana Grumić: A scena odlaska?

¹⁵² Henrik Ibzen, *Drame - Lutkina kuća* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1978), str. 27.

Milica Veljković: Prvi put (pošto sam dva puta čitala) nisam dovoljno u glavi povezala (...), dosta sam je osudila što je ostavila decu – ne njega, nego decu... A drugi put sam shvatila koliko je to **mudro** od nje. Ona jeste bila smela, ali mi nije do tad delovala inteligentno – jer se on tako ponašao prema njoj, kao prema nekom svom trofeju. I onda je ona postala, na kraju, baš odvažna. Dopala mi se jako na kraju.

Tijana Grumić: Da li zamišljaš kostime? Kako su oni obučeni?

Milica Veljković: Pošto je bilo zimsko doba, baš sam sve zamislila, kako uzima **šešir** i **kaput** pri odlasku, tačno sve vidim odakle uzima. (...) Stolica za ljuljanje. U prostoriji je i jelka.

Tijana Grumić: Zamišljaš li to u nekom savremenom setingu ili u epohi?

Milica Veljković: Ne, mislim da je to u XIX veku, tu je negde, na prelazu u XX, tako mi deluje. Razmišljala sam u kojoj državi se odigrava, jer je ona rekla da su išli u Italiju na lečenje, a da je neka severnija zemlja u pitanju gde oni žive, pa su išli u toplije krajeve. (...) Zamišljam **starinske boje, drapičaste, zagasite**, u nameštaju. A njeno oblačenje i stil je nešto jako lepršavo, jako **odudara od tog prostora**. U jarkim bojama... (...)

Tijana Grumić: Kad pričamo o zvukovima, uvek se setim one scene kada ona igra tarantelu...

Milica Veljković: Da, i ja! Italijanska tarantela... Zamišljam je tačno kako je obučena i kako igra, slobodno, razuzdano... Mene je tu njen muž užasno **iritirao** sa tim njegovim **nadimcima** i dozivanjima, po pticama. To je tako uvredljivo! Mogla sam da mu čujem **lažno umilni glas** kako joj govori sve te nadimke... I u toj poslednjoj sceni, koliko on do zadnjeg časa nije shvatio zašto ona odlazi, koji je njen *pravi* uzrok. Čini mi se da ni na kraju nije dovoljno osvestio. I deluje mi kao da mu i nije teško palo... (...)

Vrlo detaljno zamišljanje likova, čak i njihovih glasova, a u direktnoj vezi sa mestom odvijanja radnje i rasporedom prostorija po kući, desilo se i na primeru zamišljanja „Ožalošćene porodice”. Na samom početku prvog čina, Nušić daje sledeću didaskaliju o mestu odvijanja rade: „Događa se svakad i svuda. Prostrani hol, iz kojega stepenice vode na gornji sprat. Težak kožni nameštaj. Upadljiva je velika, u zlatnom ramu, slika pokojnog Mate Todorovića, koja visi o zidu. Više vrata levo i desno, a pozadi velika staklena”¹⁵³.

Milan Bogdanović: Pošto nemamo mnogo opisa o pokojniku, kako ga ti zamišljaš?

¹⁵³ Branislav Nušić, *Dela Branislava Nušića u deset knjiga* (Beograd: Prosveta, 1989), str. 7-9.

Boris Dončić: On je neki trgovac ili kućevlasnik, bavi se trgovinom, ili kuće posednik, zemljoposjednik. Na početku sam video njegov portret u ramu, opisan je ram, ali portret nije opisan. Ali ja zamišljam da je **proćelavi, debeli**, baš onako pravi **čikica**, neugledan...

Milan Bogdanović: Kako zamišljaš kuću?

Boris Dončić: Mene to podseća na **crno – beli enterijer**, sve je jako pomodno. Stepenište koje stoji centralno... (...) Gledamo taj hol odakle mi pratimo njihovo kretanje tamo – amo po kući i da je to stepenište u sredini i ono je veliko. Ono što me buni, to je sledeće: postoje vrata s leve i desne strane, ali samo su dve sobe na tom spratu gde su Trifun i pokojnik? A Sarka je zauzela sobu s balkonom, a ona se ne penje uz stepenište kad ide tamo... To mi je jako interesantno. Niz stepenice silaze Trifun i Mića (koji je u pokojnikovoj sobi), a svi ostali idu negde levo ili desno. (...)

Milan Bogdanović: A kako zamišljaš da izgledaju, u čemu su?

Boris Dončić: Starinska odela, kaputi, frakovi, toalete. Ali dolazi do nekog **razobličavanja** ka kraju, jer situacija ne igra za porodicu.

Milan Bogdanović: Da li misliš da ostaju u crnini do kraja ili se pojavljuju boje?

Boris Dončić: Sarka dolazi u **crvenoj toaleti**, sa šeširićem i cvetom. Ja, lično, bih razodenuo sve likove...

Milan Bogdanović: Kako zamišljaš Agatona?

Boris Dončić: Krupniji, pozamašniji, s brkovima. **Bariton** mi ide uz taj karakter... (...) Ima ovaj advokat jednu opasku, u kojoj kaže: to su nevidljivi ljudi, koji se u ovim situacijama pokažu sasvim vidljivim. To u svim našim familijama možemo da prepoznamo, te modele ponašanja... (...)

U „Galebu”, Čehov daje dosta informacija o likovima: manje kroz spisak lica, ali značajno više kroz didaskalije ili replike (posebno ukoliko se pažljivo analiziraju iskazi likova o određenom, drugom liku). Na osnovu Čehovljevih uputstava – zamišljanje svih likova u „Biblioteci svih čula”, bilo je vrlo uzbudljivo i živo:

Miloš Veljković: Možda će ti biti interesantno da stekneš utisak kako ja to vidim i zamišljam. Sada, dok čitam, zamišljam unapred glumce. „Galeb” puno govori o stvarima s kojima sam mogao da se identifikujem. Ne volim kada *konzument* umetnost - mada ne volim tu reč, zvuči kao da je hamburger. Mada, umetnost je sve češće hamburger... (*smeh*)

Mina Obradović: Jeste, a o tome „Galeb” i govori.

Miloš Veljković: Da! Meni to ne znači ako me ne dotiče, ako ne mogu da se identifikujem s tim. Znaš kad počne, kada Nina igra i govori one stvari. Deluje kao neka avangardna umetnost, kao neki Bitef...

Mina Obradović: Da, pogotovo za to vreme...

Miloš Veljković: Da, to je neki kraj XIX veka. I kada se Arkadina smeje svom sinu. Ne znaš na čijoj strani da budeš. Da li si zauzimala strane?

Mina Obradović: Prvi put sam bila na strani mladih, kada sam čitala. Ali to jeste priča o promenama, kao takvim...

Miloš Veljković: Ima tu puno simbolike. Teško se promene prihvataju. Ninu zamišljam svu u belom, mršavu, tananu...

Mina Obradović: A kako si je zamislio na samom kraju, kada se vrati?

Miloš Veljković: On joj kaže da je propala, da nije lepa više. Zamislio sam da se **osušila, smršala, neuredna, s podočnjacima**. Znaš kako sam zamislio Arkadinu? Kao Tanju Bošković, **nadobudna, nadmena, umišlja**... Ima u drugom činu kada ona podiže Mašu i kaže doktoru Dornu (koji mi je jedini kul lik, kao neka protivteža; mada, i Sorin je zezator, matorac koji zbija šale). Dornovi stavovi su mi interesantni. Svi likovi do jednog su **nesrećni**, a samo mi on **deluje da je srećan**. Trigorin isto kaže da ga niko bez tog pisanja ne šljivi... (...) On gleda na stvari racionalno, pozitivnije. Kad pita Arkadina koja od nas dve je mlađa, tad sam zamislio Tanju Bošković, jer je toliko nesigurna. (...) Ko će danas da glumi debelu tetku? Danas nema tih karakternih glumica, sve su mlade, prelepe, zgodne... Neka glumica od 45, danas izgleda isto kao neka od 20 godina. Ali to nije realan život, to je neki narativ koji nije utemeljen. Upravo ta borba između banalnog je važna za „Galeba”. A šta ti misliš, zašto je nazvao komad baš tako po galebu? Zašto Trepljev ubija galeba i stavlja ga pred Ninu? Tačnije, zašto je neko došao i stavio mrtvu pticu pred nju? Ja bih pobegao!

Mina Obradović: Ja mislim da je to trik, kao da je on neki autentičan, bitefovski reditelj... Mislim da želi da je impresionira, da je to njegov stil. Ali vrlo je interesantno jer je galeb strvinar, nije neka nežna ptičica... (...) Ne treba zanemariti da oni nisu neki učeni ljudi, tu su sa sela. To je mrtva životinja, nije to neka tema za njih...

Miloš Veljković: Ja bih **pobegao vrišteći** da mi neko tako **izjavi ljubav**. (...) Žao mi je što se Trepljev ubije, ali tu postoji velika odgovornost njegove majke. On je jako ljubomoran na svakog majčinog partnera, pravi Edipovac. Svi imaju neuzvrćene i neostvarene ljubavi, ne mogu mnogo da ih osuđujem...

Veza između likova i njihovog oblačenja, odnosno pitanje zamišljanja kostima, posebno je bilo analizirano u razgovoru o Vedekindovom „Buđenju proleća”. Ovaj komad upravo i počinje replikom Vendle upućenoj njenoj majci, gospođi Bergman, u kojoj je pita o haljini:

Wendla: Zašto si mi napravila tako dugu haljinu, majko?

Gđa Bergmann: Danas puniš četrnaest godina!

Wendla: Da sam znala da ćeš mi napraviti tako dugu haljinu, radije ne bih napunila četrnaest.

Gđa Bergmann: Haljina ti nije preduga, Wendla. Šta bi ti htela? Šta ja mogu što mi dijete svako proljeće poraste za dva pedlja? Ti kao odrasla djevojka ne možeš hodati okolo u princeps – haljinicama.¹⁵⁴

Zamišljanje ove scene u „Biblioteci svih čula” se odvijalo na sledeći način:

Ognjen Dragović: Mi kada krenemo da čitamo komad, prvo razmišljamo o tome šta vidimo i šta su najvažnije slike u tom komadu. Šta su tebi bile najvažnije scene, šta si zapamtila?

Milica Veljković: Prva scena, ona mi je dosta vizuelno ostala upečatljiva - kada je ona devojčica htela da obuče kraću haljinu, a majka joj nije dala. Videla sam tu devojčicu pred sobom, kojoj se **ne vidi ni milimetar kože**.

Ognjen Dragović: A kako zamišljaš da je obučena na početku, a kakva je ta druga haljina?

Milica Veljković: Na početku je obučena **konzervativno, elegantno, zakopčano** do grla, **tamna** boja, **vuče se materijal** po podu. A ova druga je sada kraća. To je kraj XIX veka, pa sam mislila da je to moda iz tog doba. Kasnije mi je ostavila utisak scena kako tinejdžeri razgovaraju o škakljivim scenama, pa scena u kojoj dečak tuče tu devojčicu. Mogla sam da napravim paralelu s današnjicom i tinejdžerima. Iako je tada bilo mnogo **tabua**... A danas je sve kao dostupno – ali **i dalje postoji mnogo tabua**. Danas je sve preterano ogoljeno, a tada je više dolazilo do nasilja, jer se mnogo krilo od njih. A deca danas imaju internet, na kom mogu sve da vide, a sve je preterano razotkriveno. Mislim da su to dve krajnosti.

Ognjen Dragović: Hteo sam da te pitam, u drami ima dosta prostora – šuma, više dečijih soba....

Milica Veljković: Meni je to baš kao film, imala sam utisak kao da gledam na ekranu: groblje, šuma, zbornica, kuća roditelja te dece... Baš su raznoliki prostori.

Ognjen Dragović: Važni su za atmosferu, jer su u šumi drugačiji događaji nego drugde...

U jednom od čitanja, otvoreno je i pitanje zamišljanja mizanscena i ambijenta na primeru drame „Čekajući Godoa”:

¹⁵⁴ Frank Wedekind, *Odabrane drame* (Zenica: Vrijeme, 2014), str. 11.

Andela Krunić: Mi kad čitamo drame, nikad ne polazimo od toga kako lik izgleda! Nego je lik to što on *radi*, a ne ono što priča i da li ima dobru „žvaku”, da li je lep ili mali... Ja sam sad osvestila, pa da, mi to radimo, mi se time bavimo kad čitamo drame!

Miloš Veljković: (...) Vladimir je predstavnik nekog višeg staleža, progresivnijeg, što se kroz celu dramu vidi. Na primer, kada dođu POCO i Liki prvi put, meni je to bilo gnusno da čitam, kako se ophodni prema njemu.

Andela Krunić: Ja sam sve vreme razmišljala, jer Estragon na početku kaže da je prebijen. Meni je ta **reč bič tako strašna**. I dok sam čitala opet, baš sam zamišljala, oni su meni svi bili isprebijani, sve sam ih zamišljala u nekim ranama, potpuno isprebijani...

Miloš Veljković: Tako je, jako je mračno. Ja taj predeo zamišljam kao neki **put, izmaglicu, nedostižne planine** u daljini, **sasušeno drvo** u Irskoj. Jadni i prljavi, u kaputima. A opet, tu Vladimir kao da nalazi neka rešenja. Vladimir se zgražava kako se POCO ophodi prema Likiju i on tu pokazuje neku ljudsku stranu i kroz čitavo delo se proteže sado – mazo odnos. (...)

Andela Krunić: Kad sam zamišljala, meni mnogo smeta što Estragon stoji pored i ništa ne preduzima. A na njegove oči se dešava neko nasilje.

Miloš Veljković: Mi imamo taj pasivni odnos prema životu, gde samo čekaš da ti se nešto desi.... Tako sam ja to shvatio. (...) A šta ako drugi čin uopšte nije stvarnost? Zašto se Estragon ne seća prethodnog dana? Zašto se Dečak se ne seća prvog čina?

Andela Krunić: Zato je i meni pitanje da li se zaista ne seća ili potiskuje...

Miloš Veljković: Možda potiskuje. On ionako stalno predlaže da se obesi, možda više ne može da podnese taj život. Ali, meni je ovo crna komedija.

Andela Krunić: Ima elemente! A ja sam osetila malo i triler, taj početak, to drvo, on stoji sam... Pa sam razmišljala da li su jedan pored drugog, odmah zamišljam na sceni...

Miloš Veljković: Ja sam ih video da stoje blizu jedan pored drugog.

Andela Krunić: Scenski, uvek je bitno odvojiti ljude. Ako su jedan pored drugog, nema mnogo stvari koje mogu da urade. Ali, ako stojiš tri metra od mene, ili pet ili šest, mogu da te pozovem, da te gađam nečim, da smišljam strategiju prema tebi... A kad smo tu, jedno pored drugog, onda se smanjuju scenske mogućnosti da se desi neki postupak.

Miloš Veljković: Nisam to znao. To mi je baš interesantno.

U sledećem razgovoru, u fokusu je bilo zamišljanje likova iz Čehovljevog „Galeba”, koje je ponovo bilo slobodnije od informacija o likovima, koje je zadao pisac kroz didaskalije ili replike drugih likova. Zamišljanje likova je bilo određeno razgovorom o dejstvu komada, odnosno žanru:

Andrea Pjević: Je l' misliš da je Arkadina zgodna žena?

Miloš Veljković: Na početku drugog čina ona sedi pored Maše, koja je mlada devojka, ima 20 godina, a ova je isto jako mlada, nema ni 45, valjda 43, i pita koja je od nas dve mlađa, baš doktora (koji sedi tu) i on ih pogleda i kaže joj: „Vi”! Gde sme da joj kaže suprotno?

Andrea Pjević: Eto, ima baš nekih smešnih delova, ako sklonimo te tragične događaje. Kad gledaš baš tu sliku, kako ti izgledaju njih dve? Šta nosi Maša, a šta Arkadina? Kako sede ili Maša mora da stoji pored Arkadine?

Miloš Veljković: Zamišljam ih kako sede. I zamišljam Arkadinu kao bolju žensku (sad se malo glupo izražavam, kao neki klinac), ali mislim da je ona negovanija, otmenija. Arkadina kaže: „Ne bih izašla neočešljana ni u baštu”. Ona je opterećena svojim izgledom. Kroz celo delo se provlači borba između banalnog i nečeg drugog. Arkadina je baš predstavljena kao glumica koja samo gleda na te banalne stvari, samo kako izgleda... Na primer, sin joj propada, ona kaže: „Sin mi je kreten”...

Andrea Pjević: A što misliš da on propada?

Miloš Veljković: Zato što je **razmažen**, sve vreme **kuka** nešto. Tačno mu čujem **unjkavi glas**. I mislim da je ona kriva što on propada. U jednom trenutku se vidi njihov odnos. Pazi, on je hteo da se ubije, jer se zaljubio u onu mladu Ninu...

Andrea Pjević: Ali, kažeš da oni *top* žive na tom imanju, da su se oni lepo uvalili na tom imanju kod ujaka, da tu imaju sve...

Miloš Veljković: To je kad ljudi ne znaju šta će od sebe. Ja mislim da oni izmišljaju te ljubavne probleme... Iako ljubavni jadi mogu jako da bole. Trepljev se naduri kad mu bilo ko nešto kaže. Kad ga neki komentarišu, on odmah izađe. (...) Arkadina kaže da je nekad glumila u dobrim delima... Siguran sam da si u pravu, da svi žale za nečim i da su svi patetični.

Andrea Pjević: Znači – smešni. (...) Kako ti izgleda Maša?

Miloš Veljković: Maša mi deluje kao zdrava, seoska bucka. **Koja pije**, tačno sam mogao da osetim kako se vuče tu po okolini, stalno se **osećajući na alkohol**... Ona je potpuno izgubljen lik.

U razgovoru o zamišljanju lika i kostima Majke Hrabrost iz istoimenog komada, dodato je i zamišljanje njenog glasa, koji je vrlo dominantan u songovima i *živoj knjizi* je bio upečatljiv:

Miloš Pržić: Majku Hrabrost zamišljam u seljačkom odelu, ali ne mogu da odredim čije je. Da li je neka skandinavka. Skromna je, nije nakićena, seljanka. Ja bih tu ulogu dao Olgi Odanović, ima taj **prodoran, dubok glas** i taj njen nastup, kako je poznajem po ulogama. Uvek je nekako **oštra**, od **autoriteta** – a ume da bude i emotivna – kao i Majka Hrabrost.

(...) I mislim da je jako muzikalna. Baš sam **čuo njen glas**... Oni stihovi su... Našao sam i BBC-ovu radio dramu, ali nisam hteo da varam, pa je nisam poslušao, sutra ću. Zamišljam muziku u tročetvrtinskom taktu, kao češki folklor. „I o-pet u boj” (*živa knjiga peva i taktira po stolu*). Mogu da budu vojničke i emotivne pesme. Ona je jako muzikalna. (...)

Veliki broj razgovora je vođen i na temu zamišljanja prostora. Gotovo u analizi svakog od komada, otvaralo se pitanje zamišljanja prostora, scenografije, epohe ili rekvizite. Ipak, zamišljanja prostora su mi bila daleko interesantnija u tekstovima gde ne postoje eksplicitne i realistične indikacije pisca (kao što je slučaju „Lutkine kuće” ili „Galeba”, u kojima Ibzen i Čehov daju vrlo precizne i realistične opise prostora na početku teksta). U nastavku ću navesti nekoliko razgovora, a prvi se tiče komada „Život je san” Pedra Kalderona de la Barke, u kom prostor nije određen na realističan način:

Rade Josipović: Kako zamišljaš tu tamnicu, klisuru, kotlinu, tu su i neka vrata?

Tijana Simić: Ja sam zamislila da je tamnica u šumi i da drveće i šuma zaklanjaju tu građevinu. Nisam do kraja mogla da zamislim da li je kula ili zgrada, taj momenat od spolja ne vidim. Ali imam osećaj da je zelenilom sve „zataškano”... Kad se potruđiš, vidiš vrh neke građevine. Unutra mi je **mračno, zatamnjeno**, samo prozori, tačnije, rupe u građevini, kuda dolaze **snopovi svetlosti**. Zamišljam Sigizmunda kako gleda u **zvezde** i razmišlja noću...

Rade Josipović: A kako zamišljaš njegov običan dan pre drame? Da li ga zamišljaš kao neku zatvorenu životinju, odbačenu od svih ili iako je odsečen od sveta se bori da ostane u toku?

Tijana Simić: Fizički, zamišljam da je zapušten, **čupav, duga kosa, da je prljav, zarastao**... A, pošto je Klotaldo bio uz njega i podučavao ga je nauci, astrologiji, verujem da je dosta obrazovan i načitan, što negde i oni stihovi daju do znanja: pita se mnogo stvari, razmišlja o životinjama, pticama na slobodi, traži razlog zašto je tu izolovan kao zver. Mislim da je mnogo razmišljao i da možda fizički nije aktivan, ali da konstatno vodi svoje procese, čita, razmišlja, mašta, pita se kako svet okolo izgleda... Tu me je asociirao na Zlatokosu, zatočenu u kuli!

Mesto zbivanja u „Čekajući Godoa”, jedna od *živih knjiga* zamislila je na sledeći način:

Anja Čuković: Ja sam gledala više ekranizacija, odnosno televizijskih drama, napravljenih po komadu, a i par predstava, sve su urađene jako loše. Jer izgleda kao da postoji neki konsenzus kako bi trebalo da izgleda ta drama, a svi kopiraju jedni druge, a nema nikakve veze. Kako ti zamišljaš prostor na kome se nalaze?

Miloš Veljković: Ja sam to zamislio kao neku **livadu, stepu, nedodiju**. U daljini zamišljam planine u magli, u izmaglici, tu je neki put...

Anja Čuković: Kao neka Irska?

Miloš Veljković: Pa to! Smenjuje se dan, **zalazi sunce**. Vizuelno, njih zamišljam u nekim kaputima. POCO bi mogao da bude Tihomir Stanić, a Laki bi mogao da bude Boris Milivojević, on uvek igra neke čudne, nastrane ličnosti i ima odlične transformacije...

U razgovoru o tekstu „Majka Hrabrost i njena deca”, otvoreno je i pitanje zamišljanja kola koja vozi Majka Hrabrost, ali i zamišljanja svega što ona prodaje na njima:

Andrea Pjević: Kako zamišljaš da izgledaju njena kola?

Miloš Pržić: Četvrtasta, ne znam zašto baš četvrtasta – iako to nije neki, da kažemo, aerodinamički oblik. Zbog nečega su četvrtasta, kao neka prikolica, onako drvena, sklepana od nekih dasaka, na točkove, koja napred mogu da se prežu. (...) Ratno je stanje, ja ceo taj put i svu tu zemlju ne zamišljam ravnom. To je sve kaldrmisano, XVII vek, Poljska, **trucka**, sve je razrušeno ratom. **Razrušena kola, truckaju, škripe, jako su bučna**. Kada su u pokretu, ona (*Majka Hrabrost*, prim. aut.) mora da bude **iznad tog zvuka**, da više, da bi se čula preko kola. (...)

Andrea Pjević: Šta misliš da prodaje?

Miloš Pržić: Delove vojničke opreme: kopče, kaiševe, opasače, futrole, mačeve. Nađe se i poneki komad živine. Uglavnom, svašta. Ali ono što je vidljivo je second hand vojna oprema. Ne oružje, nego korice. Ukrasi za mačeve, opasači, uniformi, alke... Poneka kaciga, deo oklopa. (...) Ona mora da **viče** u svim scenama, s takvima se ne razgovara fino i civilizovano. Svaka vojska je psihologija mase i s njima nema tiho. S njima **mora glasno i odlučno!**

Zamišljanje mesta radnje na kom se odvija scena ludila u „Kralju Liru”, bilo je interesantno jer je odmah otvorilo i pitanje zamišljanja zvučne atmosfere, a oba su *živoj knjizi* bila neodvojiva u njegovom procesu zamišljanja teksta. Didaskalija koju je Šekspir dao za ovu scenu u trećem činu je jednostavna, kratka i sledeća: „Pustopoljina, oluja s grmljavinom i munjama. Dolaze Kent i vitez sa suprotnih strana”¹⁵⁵.

Nina Račeta: Kako si zamislio taj prostor?

Boris Dončić: To ludilo sam zamislio kao prelazak na neku „drugu stranu”. Pejzaž je već **pust, apokaliptičan, munje, gromovi u mraku**... To je neki *spejs* prostor. Moglo bi to ludilo u sceni da prati i prostor potpune ispražnjenosti.

¹⁵⁵ Vilijam Šekspir, *Kralj Lir* (Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište i Dubrovačke ljetne igre, 1978), str. 76.

Nina Račeta: Kao dekonstrukcija ili sci - fi?

Boris Dončić: Da, to je apokalipsa uma, apokalipsa kao preokret. Bestežinski prostor, kosmos. Samo more i ti talasi, ta zemlja koja nestaje, koja se **rastače u tim gromovima i bljeskovima**, koje i on na neki način doživljava u tim polusvesnim mislima i rečima – gde u toj nepovezanosti ima i uzroka. (...)

Nina Račeta: A gde si zamislio da se on tačno nalazi?

Boris Dončić: Ja sam zamislio da se on nalazi na nekoj planeti, kao u „Malom princu”, kao na nekom asteroidu...

Nina Račeta: I meni je ta oluja bila baš zvučna i inspirativna, kako samo raste i raste i raste... I sve kreće da bude gore i gore. Da li si muzički čuo taj *spejs*, kog bi žanra bio?

Boris Dončić: Sad je to jako interesantno, zato što muzika ne postoji u svemiru. Mislim da to treba da bude snažan zvučni efekat – koji bi emulirao to što se dešava – (...) zvuk tutnjanja, uz timpane, moglo bi da iskoristi neko delo s kraja XIX veka... (...)

Nina Račeta: A kako zamišljaš Lira na početku, a kako na kraju?

Boris Dončić: Prvo sam zamišljao njegovo lice. Kada deli kraljevstvo, dok je u snazi i položaju moći, to lice jeste staro, ali ima jasne crte lica i normalnu fizionomiju. A u poslednjoj sceni, u petom činu, **zamišljam ga zbrčkanog, neurednog, raščupanog**, u ritama. Zamišljam da je star, u nekim oker, tamnim bojama... Na početku je debeljuškast, drži do svog dostojanstva, a na kraju je već **kreatura**...

Nina Račeta: Misliš da je smršao?

Boris Dončić: Od tih rita u kojima je se ni ne vidi.. Više se ni **ne razaznaje njegovo telo**, od svega što je skupio i stavio na sebe tokom ludila. Telo se možda i izgubilo. A na licu se sve ogleda.

Nina Račeta: A kako zamišljaš tu pustaru iz drugog čina?

Boris Dončić: Postindustrijski prostor, otpad, svakako tamno sivi, s nebom koje je zagađeno sivo, a zemlja je kao peščara. Sakrio se među tim otpadom...

Interesantna su mi bila zamišljanja delova kostima, posebno u onim dramama gde pisci nisu zadali realistične indikacije oko izgleda ili oblačenja likova, pa je zamišljanje moglo da bude slobodnije i ne pod uticajem likovnih sugestija autora. Primera radi, u „Čekajući Godoa”, jedna od *živih knjiga* imala je konkretno zamišljanje kostimskog detalja (koje Beket opisuje na sledeći način: „Put u polju, s jednim drvetom. Veče. Estragon sedi na zemlji i pokušava da izuje cipelu. Zapije obema rukama, hukćući. Zastaje iznemogao. Odmara se, sav zadihan. Pokušava ponovo na isti način.

Vladimir ulazi. Estragon odustaje ponovo”¹⁵⁶), koji je odmah dalje povezan sa čulom mirisa i daje još jednu informaciju o liku.

Andela Krunić: Jesi li zamišljao šta još oni nose, pomenuo si kapute, kako izgleda ta cipela koju on ne može da skine s noge?

Miloš Veljković: **Tamno braon, uska, nikakva.** Ali pre svega toga sam jasno **osetio njegove smrdljive noge**, s ogromnim, dugačkim prstima... Smešno mi je kad POCO priča šta to zaudara, a Vladimir kaže: „Meni smrdi iz usta”. Ali **osetio** kako je to Estragonova noga. Celo delo je u nekoj simbolici. Mislim da je Beket tu rekao da smo u mnogim situacijama svi isti – mi smo isti kad je nasilje pred nama, svi se pred nasiljem povlačimo i ukočimo se. **Mi svi možemo da smrdimo**, to jest, svi smo **jednaki**, ako ne radimo na sebi. Pogotovo jer je svet surov i to delo pokazuje. (...)

Gotovo u svakom od razgovora, pomenuti su glasovi, odnosno način na koji su *žive knjige* zamislile i čule glas određenog lika (ili povezale s glasom glumca koji ih asocira na lik). Često je razmatrana celokupna zvučna slika, pa su određeni tekstovi nazvani: bučnim, tihim, muzikalnim, glasnim, baroknim, a *žive knjige* su govorile o radnjama i zvukovima: dovikivanja, nadjačavanja, dozivanja, reklamiranja, škripanja, truckanja, koje su čuli kroz replike... U analizi zvučne slike, retko koja od *živih knjiga* se referisala na realistične zvukove koje su zadali pisci, već na različite asocijacije koje su imali tokom čitanja komada, koje su ih podsetile na dela kompozitora, glasove poznanika i dr. U sledećim pasusima, navešću delove dva razgovora koji su se bavili zamišljanjem zvučne slike, a prvi je o tekstu „Majka Hrabrost i njena deca”:

Miloš Pržić: Otresita je, **glasna, više** uvek. Ona (*Majka Hrabrost*, prim. aut) vuče ona kola, ona idu, **tandrču**. Sa vojskom se *tako* razgovara, ne može da razgovara kao sad ti i ja... (*Smeju se*).

Anja Čuković: Ona je žena u muškom poslu....

Miloš Pržić: Jeste. I u situaciji gde se ne misli mnogo o skrupulama. (...)

Anja Čuković: Kakva ti je atmosfera komada, da li se menja ili je konstantna? Da li je sumorna?

Miloš Pržić: *Bučna*, svi su glasni, uvek je dosta ljudi okolo. Ne dešava se skoro nikad da je neko sam, **nema vremena za razmišljanje i intimu**. Sve je ubrzano, odsečno, jer su tu

¹⁵⁶ Semjuel Beket, *Čekajući Godoa* (Beograd: Knjiga Komerc, 1994), str. 29.

uvek: **paljba, komande, topovi, doboši**. Njena kola **škripe**, ona **viče, trguje, doziva** preko te buke...

Anja Čuković: Generalan utisak oko atmosfere teksta ti je ta konstantna *buka*? To mi je baš jako zanimljivo, nisam nikad razmišljala o tome do sad s tog aspekta...

Miloš Pržić: Da, to je drama koja je puna zvukova! Za razliku od drugih, ima drama bez mnogo akcije, u kojima su samo dijalozi, sve je jako statično. Ovo je nešto što je meni bilo jako teško da zamislim na pozornici. Onda sam se raspitao malo i saznao od Tare da je Breht uneo razne novine... Ali ja nisam varao, mogao sam, našao sam radio dramu BBC-a, „Mother Courage and Her Children”, nisam je slušao unapred da ne bi uticala na mene, ali sutra ću je poslušati odmah... (...)

Anja Čuković: Kako vidiš atmosferu tog poslednjeg dela drame i Katrinine smrti?

Miloš Pržić: (...) Ona kleči na tom krovu, na ivici crepova i udara u taj doboš. Oni pripremaju mušketu dole, ona i dalje dobuje, bez ikakvog ritma. Pogađaju je nekako s boka i ona pada na preko, svoj doboš. Druga scena, majka sedi pored njenog uzglavlja, kako ona leži i govori kako ona spava i peva joj, a seljaci joj obećavaju da se će pobrinuti oko sahrane i nalaze se tu oko nje i iza nje... Stoje i razgovaraju s njom i ubeđuju je da bude spokojna.

Iako ne koristeći reč *žanr*, u velikom broju razgovora, diskutovalo se o dejstvu teksta na čitaoce, odnosno o elementima žanra. Neke *žive knjige* su čak i koristile tu reč u razgovorima, ali, određeni zaključci o dejstvu su mi bili posebno važni i smatram ih korisnim:

Andrea Pjević: Za početak, je l' ti „Galeb” smešan ili tužan?

Miloš Veljković: Meni je „Galeb” tragičan, ali na momente me nervira. U „Galebu” su svi **nesrećni, neostvareni, pate u ljubavi**, žive s tim, pate – ali su **patetični**. Nerviraju me... Ja se ne slažem s takvim stavom. I zato mi je onaj doktor Dorn jedini pozitivan, jer je protivteža svima njima. (...) Mislim da ljudi treba više da cene to što imaju. Deluje da **imaju sve**, divno imanje, žive na prelepom mestu, a **ništa im ne valja**.

Andrea Pjević: Sad kad mi pričaš o tome, meni to zvuči malo smešno. Rekao si da su ti malo patetični. Imaju mogućnosti, ali im ništa nije dovoljno.

Miloš Veljković: Ovaj se na kraju ubije, a sve je okolo smešno. (...)

U jednom od razgovora, otvoreno je i pitanje mirisa, kao vrlo interesantne asocijacije u procesu čitanja tragedije „Car Edip”, koja može da stimuliše zamišljanje, jasniju vizualizaciju i konkretizaciju datosti radnje, koju je Sofokle na početku opisao stihovima Sveštenika:

„Ta grad se, kako i sam vidiš, silno već
Koleba, iz dubine sad nad vale, smrt,

Promolit glave svoje više ne može,
Plod zemljici mu gine u zametku već,
A gine stado, govedo mu na paši,
I porod gine ženama u utrobi.
Grad ošinu i bije bog vatronoša.
Ta mrska kuga, s koje prazni s' Kadmov dom,
A cvilom, plačem bogati se crni Had.”¹⁵⁷

Živa knjiga je mesto odvijanja radnje pročitala i zamislila na sledeći način:

Nina Račeta: Zanima me kako si zamislila gde se radnja dešava, kako si zamislila dvor?
(...)

Tijana Simić: Iskreno, sve vreme sam očekivala da će se radnja prebaciti još negde drugde, mislila sam da će se desiti još neka nova lokacija. Imam tendenciju da stalno stvaram nove slike. Ali ovde je priča na jednom mestu. (...) Radnja se ne dešava u dvoru, već ispred dvora, da se tu smenjuju ljudi. (...) Ja kad pomislim na atmosferu, od samog starta, ja sam jasno osećala **miris tamjana**, sve vreme kroz tragediju me je vodio taj miris, pominje se negde lovor. (...) Pre svega, to sam zamislila jer se dosta govori o **kugi**, da **ljudi** i **stoka** umiru... I onda sam sve vreme zamislila **zadah** svega toga **po vrućini oko dvora**, pa sam zamislila kako tim **tamjanom** sve to **pokušavaju da pročiste**... Ja sam inspirisana pričama o božanstvima, zamislila sam da ima dosta statua, kipova bogovima, boginjama, da ih sve to okružuje, da su tu oko njih. Ja nikada nisam mogla da to konkretno vidim kada bi mi pokazali fotografije, ali kipove doživljavam da su veličine kao da su ljudi. Iako bi trebalo da budu veće pojave, jer ih se toliko plaše i jer im sudbina zavisi od njih, ali ih ja ipak zamišljam u ljudskoj veličini. (...) Ja jako volim tu mitologiju i posvetila bih im veliku pažnju, jer im bogovi dosta pomažu, svi provode vreme pitajući se za volju božju. (...)

Nina Račeta: Jesi li zbog toga to povezala s tamjanom?

Tijana Simić: Lično, **miris tamjana volim**, podseća me na čišćenje prostora, vedrinu, pozitivnu energiju, kada želim da iz negativne stvorim pozitivnu atmosferu, kada ga koristim. Ali ovde sam ga **osetila zbog kuge, ljudi izumiru, stoka, građanstvo je nezadovoljno** situacijom. Prijalo mi je da ostane stalno prisutan miris tamjana...

U određenim razgovorima, otvoreno je vrlo interesantno pitanje zamišljanja boja. *Žive knjige* su određeni komadi asocijali na boje, a na nekim mestima su razmišljali i o konkretnoj boji: očiju, nameštaja, zidova, kostima ili o boji kao psihološkoj kategoriji, koja sugerise osećanje tog teksta. U određenim slučajevima, razmišljali su i o promeni, koja se desi od početka do kraja teksta, a koju su opisivali kroz prelivanje ili pretapanje iz jedne boje u drugu.

¹⁵⁷ Sofokle, *Car Edip* (Beograd: Stubovi kulture, 2010), str. 7.

Rade Josipović: Šta ti je najupečatljivije u celom komadu („*Život je san*”, prim. aut.)?

Tijana Simić: Prvo, kada sam čula koji ću komad čitati od Tare, odmah, sam **naslov i slova su mi bila ispisana živim bojama** – jarka, živa plava, kraljevska boja – ni svetla, ni tamna. Zamišljala sam da ću da čitam delo koje je **puno boja i šaroliko** i oduševila sam se čitajući, jer nisam promašila! Delo mi je čarobno, kao da sam u bajci! Moj utisak je bio sve vreme da će Sigizmund da se probudi i da će shvatiti da je *sve* to samo bio san. Ja sam to očekivala... Kraj mi se dopao, ne bih ga menjala. Baš mi je magično to preplitanje sna i jave, šta je san, šta java, kako se ponašamo u snu, kako na javi. Meni je to važno kao lekcija – ne znam da li ti se desilo, kao kad sanjaš, a svestan si da sanjaš – malo da budem obzirnija...

Rade Josipović: Šta je za tebe san?

Tijana Simić: (...) Ja zamišljam u snovima i imam ozbiljne radnje, moj svaki san je kao neka igrice, jurim i spašavam, oslobađam nešto. (...) Volim boje, jer ostajem bez njih, ali vidim sve manje i manje boja u snovima... Prvo mi je fokus na radnjama, ali volim i boje, jer ostajem bez njih s vremenom. Ja obraćam pažnju na snove i razmišljam da li su neki znak. (...)

Rade Josipović: Kako zamišljaš taj život na dvoru?

Tijana Simić: Zamišljam tepihe, **ćilime, izvezene zlatne niti**. Svuda mi se provlače **plava i pink**, kao dominantne, s **zlatnim**. Tako zamišljam dvor, kroz boje.

I sledeći razgovor je stavio u fokus svetlost, ali i asocijativnu moć boje. Osim toga, ova *živa knjiga* smestila je čitavu radnju „Cara Edipa” u eksterijer ispred dvora, pod otvorenim nebom:

Anđela Krunić: Kad sam tek došla na studije, baš sam imala problem da razumem tragediju u današnjem kontekstu. Imala sam strah da neću razumeti, zbog jezika, ni da mi likovi neće biti jasni, a kasnije sam tražila reference iz današnjeg vremena i bilo mi je jasnije. Kako se tebi dopao Edip?

Tijana Simić: Ja to nemam u sebi. I trudim se da razumem šta je bilo u to vreme. Baš mi je bilo izazovno i uplašila sam se. (...) Taj početak mi je delovao teško i bio je sumoran. Zapazila sam taj opis: kuga vlada. Zamišljam ta mrtva tela rasuta svuda po stepeništu. **Miris tamjana i lovora. (...) Taj miris me je vodio kroz celo delo.** Posle sam shvatila da to nije toliko zahtevno, da mogu da razumem radnju, iako mi je taj stil dalek. (...) Znaš kako zamišljam? Pošto je radnja ceo jedan dan, zamislila sam da je na početku najsvetlije i da se samo smrkava i smrkava i da na kraju više nema svetla. Osećam da je s **Edipovim oslepljenjem – pao i stvaran mrak**. Nema ni opisa likova kako izgledaju, ni ko šta nosi...

Anđela Krunić: Često nema opisa likova i toga ko šta nosi, to je često na nama... Ja sam na početku zbog te kuge sve vezala za neku belu boju. I meni je komad ide od belog, preko sivog, do crnog.

Tijana Simić: Isto! Meni isto! Neverovatno...

Andela Krunić: (...) Kad ti čitaš scenu po scenu, da li ih zamišljaš, te ljude?

Tijana Simić: Nikada nisam videla. Možda sam videla samo 15% bolje nego sad, ali nikada nisam mogla da čitam. (...) Ali volim boje. I drago mi je da sam nekad imala malo bolji vid, jer mogu da maštam, stvorim svoje. Edip mi je s dugom kosom, pa mu je skratim... I onda je ključni momenat bio kada sam **videla njegove smeđe oči!** Prvo je imao prazne rupe u očima, a onda mi se sve povezalo tako da ima smisla. Zamišljam da je visok, jak, da je bio heroj koji je oslobio Tebu...

Andela Krunić: Kao neki mačo men?

Tijana Simić: Hmmm, pa da, to si ti lepo povezala. (...)

Andela Krunić: Htela sam da te pitam da li si razmišljala kako izgleda dvorac? Jer to ne piše u drami, sam praviš dvorac u svojoj glavi.

Tijana Simić: Meni je radnja bukvalno na dvoru – ispred, kao na nekoj terasi. I tu je sve vreme radnja. Ali vidim neku tamno sivu boju.

U sledećem razgovoru s istom *živom knjigom*, ponovo o „Caru Edipu”, pitanje boje je otvoreno još konkretnije i pojavilo se u jednom važnom događaju, čime je pojačan njegov značaj:

Nina Račeta: A kako si se osećala na kraju kada on sebi probode oči, da li ti je to bilo strašno?

Tijana Simić: To mi je bio paradoks. Čitam delo, gde glavni junak i heroj završava bez vida! Osetila sam bol i jako mi je bilo žao što mora kroz to da prođe. Ja sam to **vizualizovala, zamislila sam kako on uzima iglu i probada jedno oko, pa drugo oko** i kako se sliva **krv**, osetila sam **njen miris i ukus u ustima**. I tu sam, bravo, sad si me ti podsetila – tu sam videla jarku boju! Tu je došla do izražaja baš **jarko crvena boja**. Kao da je to to, **iskupljenje**, došlo je do nečega što je trebalo da **potekne**... Baš važan momenat.

U jednom od čitanja drama, između *žive knjige* i njegovog čitaoca, otvorilo se interesantno pitanje svrhe ovog rada, odnosno, da li ovakva vrsta istraživanja ima smisla i da li se naše percepcije i procesi zamišljanja razlikuju po bilo čemu:

Nikola Radojlović: Moram da kažem nešto za snimak, pre nego što kreneš da mi objašnjavaš. Suštinski, da im ostane zabeleženo, pošto će ovo posle Tara preslušavati. Ovaj, ti i ja smo obojica slepi... Ali o čemu sam malo razmišljao dok sam slušao ovo uputstvo dole. (...) Zar ne zamišljaju svi dramski tekst kada ga pročitaju? Ne postoji film „Kralj Lir”, pa da postoji jedna *originalna* verzija, a da mi imamo neku *alternativnu* verziju

čitanja toga. Valjda svako kada pročita dramski tekst ga uvek *zamišlja*, i videći ljudi. **Nije tvoja vizija drugačija** od nekog ko čita, ko je videći... **Svako ga zamišlja na neki način.**

Boris Dončić: To je interesantno. (...) Ali, dramu prati dodatan opis scena i kostima u didaskalijama i sad to može da sugerise neke vizuelne momente, onome ko čita ili stvara.

Nikola Radojlović: Ali, ti imaš „Kralja Lira” kog je postavio neko u XIX veku, XX i danas – i svi imaju različitu viziju... To su tri različite predstave koje su postavili videći ljudi, a nemaju istu viziju.

Boris Dončić: Jeste, scenografija može da bude od klasične scene, u stilu epohe, a možeš imati i sasvim ogoljenu scenu, gde dominiraju reči, tekst, ideja. (...)

U jednom od poslednjih razgovora na samom izvođenju, otvoreno je pitanje koje je bojažljivo postavljeno i u prethodnim razgovorima, a tiče se tačke gledišta sa koje su čitaoci zamišljali određeni tekst – iz same radnje i događaja, iz gledališta, „sa strane”:

Pavle Dinulović: A kako *zvuči* ta kuća (iz *Lutkine kuće*, prim. aut.)?

Milica Veljković: Bučna – kuća u kojoj se non stop nešto dešava, kroz koju stalno neko prolazi, deca jure i deru se... (...)

Pavle Dinulović: Meni je zanimljivo kakvu sliku imaš u glavi kada pomisliš na tu kuću i kakav ti osećaj stvara taj tekst?

Milica Veljković: Zamišljam **zimsku atmosferu, zagasitih boja**, a **Noru** zamišljam kao nekog ko **odskae od tih boja – lepršava, razdragana, energična**. Baš je upečatljiva, kao glavni lik. Zamišljam da je mlada, oko tridesetak godina, crvenkasta kosa i tačno zamišljam kako se oblači u kojoj sceni. Kako je izgledala u toj haljini kada je išla da pleše tarantelu, tačno vidim tu haljinu, **moгу da osetim njen materijal**.

Pavle Dinulović: Ja se, inače, bavim zvukom i to mi je najzanimljivije da zamišljam...

Milica Veljković: Mogu tačno da zamislim kako **hodaju po tim daskama**, kako se kreću po **parketu**, čuje se svaki korak... Kako **govore**, kojim tačno **tonalitetom**. A njenog muža zamišljam kako joj se obraća **pevljivim tonom**, ali u isto vreme kao da želi da je kontroliše, **strog je, potcenjuje je**, a istovremeno je i **hvali**. Kao da ima modulaciju u glasu. Dok doktora Ranka zamišljam s potpuno jednoličnim glasom, uvek sličnog tonaliteta... Nju zamišljam kako ima mladalački glas.

Pavle Dinulović: Kako sad to zamišljaš na sceni, kada bi otišla u pozorište?

Milica Veljković: Mogu da zamislim kako sedim u publici i gledam te zavese, kako izgleda koji čin, kako izgleda enterijer, kao što sam sad opisala...

Pavle Dinulović: A kada čitaš tekst, gde se nalaziš? Izvini, ako je glupo pitanje...

Milica Veljković: Nije nimalo glupo. (...) Nalazim se u publici i odatle gledam radnju. (...) Nora mi je prvo bila čudna, nejasna osoba: lepršava, nehajna, neozbiljna i neinteligentna... A na kraju sam shvatila da je vrlo mudra i vrlo zrela u nekim svojim postupcima. Posebno mi je ostavila utisak na kraju kako je ostavila muža i sve njih. I kako on nije razumeo suštinu zašto je ona sve to uradila. A kako su svi na nju gledali kao na neku igračku, na marionetu. To mi je glavni utisak. I to kako je ona revolucionarna žena, jer je samo želela da misli svojom glavom. A on kao da uopšte nije bio svestan šta joj je uradio, da ju je povredio, da je konstantno nipodaštava.

Pavle Dinulović: Zašto je to tako?

Milica Veljković: Nije svestan, on se prema njoj ponaša kao da mu je dete. Ponaša se prema njoj isto kao i njen otac. (...)

Poslednji razgovor, u fokusu je stavio odnos vremena prema tekstu „Lutkina kuća”, ali je otvorio i pitanje percepcije komada posle čitavog XX veka:

Milica Veljković: Mislim da je ona revolucionarka, ne feminizma, ali možda **ženske emancipacije**... (...) Mama mi je dosta čitala u srednjoj školi. Danas pratim dosta podkasta o ženama preduzenticama, umetnicama i **Noru sam povezala s njima**...

Jovana Karaulić: Čitala sam relativno skoro Ibzenovu biografiju i dobar deo tog odnosa je povezan s ovom dramom. Interesantno je na koji način je Ibzen sebe smeštao u svoj rad. A i on i Strindberg imaju neku drugu perspektivu, *mušku*, u tim odnosima...

Milica Veljković: Nisam je odmah shvatila, taj način na koji muž razgovara sa njom – mi je ostavio utisak da je zatucana i nezainteresovana. Bavi se decom, kućom... Sve mi je to stvaralo nekako **gorak ukus u ustima**. A na kraju sam po njenim postupcima shvatila da je ona dosta inteligentna. (...) Oduševila me je što je na kraju bila mudra i hrabra, odjednom, **ceo komad mi je bio ukusa njenih bombona**.

Jovana Karaulić: A kako se tebi čini to s današnjim i ondašnjim vremenom – smeštanje lika Nore?

Milica Veljković: Ja mislim da žene danas nisu toliko... Mislim da su otišle u drugu krajnost. Ne bih rekla da su žene toliko spremne da se „žrtvuju” za muškarce više, barem moje drugarice. Kad pogledam naše majke i bake, koliko su se žrtvovala za porodicu i trpele i današnje devojke – nisu spremne da svoj komfor ni za šta „žrtvuju” tj. da se nečemu posvete. Nisam sigurna baš...

Jovana Karaulić: Možda je koncept te borbe i nezavisnosti doveo do toga da ne moramo da budemo taoci nijedne situacije koja nam ne prija, a to može da bude i žensko – muška relacija. Možda to nije pitanje *žrtvovanja*, nego pitanje smeštanja sebe u neke nekomforne

situacije, u kojima *ne moramo* da budemo... Žene nisu na taj način bile *podrazumevane* u društvenom ambijentu, nisu mogle da zarađuju, nisu mogle da budu samostalne. To je danas drastično drugačija okolnost.

Svi citirani razgovori, navedeni u ovom poglavlju, bili su mi vrlo inspirativni i uzbudljivi za slušanje. Trudila sam se da ovde navedem samo najznačajnije i najautentičnije delove originalnih zamišljanja – koji imaju uporište u informacijama iz teksta, a koje su zahvaljujući *čulnom čitanju* živih knjiga dobile sasvim novo svetlo. U velikom broju razgovora, iste informacije su studenti pozorišne režije *prevideli* u svojim čitanjima ili su ih pročitali van konteksta, samo jednim čulom, ne obraćajući posebnu pažnju na njih. *Živim knjigama* su iste reči bile izrazito važne i upečatljive – jer su ih čitali *čulno*, uz asocijacije na boje, glasove, muziku, ukuse i dr.

Razgovori na performansu vođeni su s mnoštvom pitanja i detalja koja su jednoj ili drugoj strani otvorila dalje teme za razmišljanje. U gotovo svakom od razgovora, zahvaljujući *sinestetskim doživljajima* grupe slepih i slabovidih – korišćenjem čula mirisa, sluha, dodira, ukusa – došlo se do nove tačke gledišta i otkrića specifičnog detalja iz teksta, a kao posledica toga dobijen je nov pogled na: likove, kostime, scenografiju, rekvizitu, svetlo, muziku ili glasove.

Samim tim, procesi *zamišljanja* na osnovu takvog, *čulnog* čitanja, bili su lišeni čestih učitavanja, pogrešnih tumačenja ili čak *izmišljanja* datosti, koji se često dešavaju kod studenata pozorišne režije u prvim čitanjima drama. Svojim raznovrsnim čulnim doživljajima, žive knjige su učinile procese čitanja bogatijim i originalnim. Zbog svega toga, na osnovu celokupnog preslušanog materijala, imala sam utisak da se kroz navedene razgovore otvorio jedan (za pedagogiju pozorišne režije) izrazito interesantan, novi aspekt u načinu čitanja dramskih tekstova – koji bih nazvala **sinestetskim čitanjem**. Pod tim podrazumevam osvešćeni proces tokom kog čitanje (drame) *stimuliše* i *pobuđuje* čitav niz različitih doživljaja i istovremenih asocijacija na druga čula.

Iako su *sinestetsko čitanje* i kao posledica toga, *zamišljanje*, duboko individualni procesi, oni se dešavaju kod slepih i slabovidih, ali i kod ljudi bez oštećenja vida, na različite načine. Naše vizualizacije su ograničene ili stimulisane referencama koje svako od nas ima u svetu oko sebe – ali ipak, na osnovu preslušanog materijala, zaključila sam da su zamišljanja kod slepih i slabovidih u značajnoj meri imala jasnije uporište u dramama i preciznom čitanju podataka iz njih.

Primera radi, samo neki od podataka iz drama koje su pročitale *žive knjige* i na osnovu njih *zamišljale* su: ridokosa, senzualna Nora u jarkim bojama, koja se šunja po sopstvenom stanu, Lir bez fizičkog obrisa u bestežinskom prostoru u sceni ludila, miris tamjana koji prikriva smrad mrtvih tela u „Caru Edipu”, buka drvenih kola koja idu po kaldrmisanim putu i prodoran glas Majke Hrabrost kojim ih nadjačava, Estragonovo stopalo i čarape koje zaudaraju, ukus Norinih bombona, ukus krvi u Edipu... Oslanjajući se na sva svoja raspoloživa čula, čitajući pomoću njih, međusobno ih povezujući, *žive knjige* su zamišljale ne samo vizuelni aspekt pročitanih tekstova, već su stimulisanjem imaginacije, zamišljali i *mirise* i *zvukove* (što su kategorije koje se vrlo retko otvaraju u prvim rediteljskim čitanjima i zamišljanjima).

Sinestetski doživljaji *inicirani* pojedinim rečima iz teksta, kod određenih *živih knjiga* bili su vrlo bogati, slobodno su dovodili u vezu različita čula i dejstvo reči na njih – dopunjujući celokupnu sliku teksta. Individualni sinestetski doživljaji doveli su do toga da su *žive knjige* vrlo *burno reagovale* na pojedine reči ili informacije iz teksta, koje su na njih imale snažno dejstvo. Određene reči su ih: štipale, zbolele, vikale, bile roze ili krvavo crvene boje, zaudarale, pucale, imale muziku, čuli su ih, mirisale su, bile su krvave ili mračne... Iste te reči, nisu pobudile nikakve dodatne senzacije kod ljudi bez oštećenja vida i pročitale su ih isključivo kao informaciju, a u nekim slučajevima, čak su ih i prevideli.

Inspirisana postignućima s performansa „Biblioteka svih čula”, razmišljala sam o tome da li je moguće učiti iz *sinestetskog čitanja*, a ukoliko jeste, razmatrala sam kako i da li *sinestezija* može postati važan pojam u umetničkoj praksi. U poslednjem pasusu rada, izvešću zaključke koji su nastali kao rezultat mog čitavog procesa rada, a za koje smatram da mogu biti korisni i kreativni u pedagogiji pozorišne režije.

6. Komentari učesnika

Neposredno po završetku učešća u performansu i izlasku iz biblioteke, svi učesnici su imali mogućnost da ostave kratke utiske u vidu kratkog intervjuja tj. audio zapisa. Svim sagovornicima je producentkinja Miona Đenisijević postavila isto pitanje, a to je: da li su u „Biblioteci svih čula”

došli do novih zaključaka u zamišljanju drama, a ukoliko jesu, do kojih? Kao rezultat toga, ostali su zabeleženi sledeći utisci:

Tijana Grumić, dramska autorka, dramaturškinja i asistentkinja na Katedri za Dramaturgiju: „Ja sam danas čitala „Lutkinu kuću” Ibzena i Vedekindovo „Buđenje proleća”. Dobila sam neke sasvim nove uvide i bilo mi je jako zanimljivo koliko na različite načine čitamo stvari, posebno u situaciji kada je neko slep ili slabovid ili ima oštećen vid, a **primećuje niz najsitnijih detalja**, koji meni nisu bili važni ili autentični, **preskočila sam ih, previdela** – a oni nisu. U tom smislu sam dobila uvide u neke aspekte teksta o kojima ja nikada pre nisam razmišljala. Isto tako mi je bilo zanimljivo da razgovaram o prostoru u kom se drama dešava. U slučaju jednog teksta, to je baš bio prostor scene na kome je neka scenografija, a u slučaju drugog teksta je, kaže, kao film koji se dešava pred našim očima – što mi je baš bilo super, jer se zamišljaju autentični prostori u kojima se radnja odvija, što mi je bilo jako interesantno”.

Anja Čuković, pozorišna rediteljka: „Razgovor mi je doneo nova saznanja, pogotovo o tekstu „Majka Hrabrost i njena deca”. Vrlo sam zanimljiv dijalog imala sa *knjigom*, pogotovo po pitanju atmosfere, pošto mi je ispričao kako se njegovo čitanje bazira prvenstveno na **zvukovima koje je čuo** dok je čitao tekst, a koje sam ja preletela i **zanemarila**, nisam ih uzela u obzir. A potpuno sam previdela činjenicu da Majka Hrabrost uvek govori preko buke koju prave njena kola! Onda smo većinom pričali o tome kako **zamišlja atmosferu kroz muzikalnost govora** i kako sve akcije likova, shodno tome, doživljava neurotičnijim i njemu je čitava drama delovala ekstremno *bučno*. Tako da mi je bio izuzetno zanimljiv taj aspekt”.

Andela Krunić, studentkinja Pozorišne režije: „Meni je bilo mnogo, mnogo zanimljivo. Na primer, u „Čekajući Godoa”, moj sagovornik me je podsetio na neke stvari preko kojih sam prešla, jer sam ih podrazumevala, pa me je pitao zašto jedan od likova oslepi. Da, to se desi u tekstu, a ja sam to potpuno previdela, niti sam znala zašto! To mi je ostavilo najveći utisak, da sam **potpuno zaboravila na tu činjenicu**. Što se tiče „Cara Edipa”, mnogo smo razgovarale o bojama i o atmosferi, jer je moja sagovornica rekla da joj je „Car Edip” mnogo tmuran i mračan i da joj je bilo teško jer joj je sve sivo i da joj je to kao **triler i istraga** – da je taj dvorac takav, da su tu neki veliki stubovi i nije bila sigurna kako izgleda Edip. Govorila mi je tome da se mnogo trudila da ga zamisli, pa je imao dugu kosu u prvom činu, pa mu je skratila kosu u drugom činu, onda se pitala koje su mu boje oči – a ja sam to isto potpuno previdela – a onda je ona pronašla informaciju da su mu oči *smeđe*. Ja to uopšte ne bih znala da kažem. Bilo mi je predivno, ali mi je bilo premalo vremena da još pričamo o svemu”.

Nina Račeta, studentkinja Pozorišne režije: „Imala sam istu sagovornicu oko „Cara Edipa” ali mi je drago da se nisu ponovile stvari koje smo je pitale i do kojih smo došle. Meni je bilo izuzetno zanimljivo što mi je rekla da je dramu doživljavala na početku **veoma svetlo i da postaje sve tamnija i tamnija**, kako pada mrak, jer ova tragedija i traje samo tokom jednog dana, što sam ja potpuno zaboravila iz teorije. Osim toga, rekla je da joj je glavni

utisak - **miris tamjana**, koji je osećala kroz čitavu dramu. Takođe, kao što je rekla i Anđeli, da joj je sve tmurno u bojama, ali da je jedini trenutak kada je veoma jasno videla boje, kada on sebi probode oči i kada krene da mu teče krv i da je to njoj najupečatljiviji trenutak, u kom je pred sobom jasno videla baš **ekstremno jarku crvenu boju**. To mi je bilo baš zanimljivo da je to akcentovala kao glavni momenat, koji se najčešće sklanja sa scene”.

Nikola Radojlović, standap komičar: „Ja prethodno nisam čitao nijednu od drama. Odabrao sam da pričam o „Kralju Liru” i „Ožalošćenoj porodici”. Došao sam do saznanja o čemu se radi u te dve drame, pošto ih ranije nisam čitao. Bio je jako prijatan razgovor sa kolegom Borisom Dončićem iz biblioteke „Saveza slepih” – znam čoveka i bilo je vrlo zanimljivo, jer ni on ni ja ne vidimo. I onda smo zaključili da, suštinski, možda slepi imaju malo drugačiju vizuru kad pročitaju dramski tekst, ali **svako** ko pročita dramski tekst, **ima svoju vizuru**. Nije to film, pa da postoji original... Da „Kralja Lira” postave 3 različita reditelja, to bi bile tri različite predstave. Tako da, suštinski, svako ima svoju vizuru, ali možemo da kažemo da je **vizura slepih malo drugačija**. Ali dok sam ja pričao sa Borisom, nisam primetio nijednog trenutka, niti sam razmišljao na taj način, da on ima neku drugačiju vizuru (pričao mi je o radnji predstave). Svako od nas ima neku svoju perspektivu, kao što je imaš i ti ili bilo ko drugi”.

Vanja Ejodus, glumica: „Ja sam pričala o „Hasanaginici”. Ja **igram** u toj drami **već 24 godine u pozorištu** i bilo mi je užasno zanimljivo – čak mi je bila najzanimljivija njegoova analiza nekih postupaka u drami, više nego zamišljanje vizuelnih (mada mi je i tu bilo interesantno što je Aginu kuću opisao kao **kič**, da sve šljašti spolja, a da je iznutra nepodnošljivo). Mislim da oni mnogo bolje ulaze u neke analize i detalje, nego što mi od njih očekujemo da nam opišu nešto, to mi je bilo najmanje interesantno. Ali sam ga pitala jednu stvar, koju ja sebi nisam uspela da odgovorim igrajući to već dvadeset godina, a to je – **o čemu misli Hasanaginica neposredno pred smrt**, šta ona tada *oseća*, u trenutku kada se pozdravlja sa detetom pred Hasanagom, bratom i mladoženjom, koga nema... Taj trenutak mi nikada nije bio do kraja sasvim jasan i on mi je dao **fenomenalan odgovor**, na osnovu samo jedne reči koju je pročitao u tekstu! Fantastično mi je skrenuo pažnju na **rastrzanost u tom trenutku**, koje nisam bila svesna... Na kraju, bilo mi je interesantno da ga pitam kako on zamišlja predstavu, a da mu onda ja ispričam kako naša predstava zapravo izgleda u ovoj postavci i da ga pitam kako mu to zvuči i da razmenimo utiske”.

Pavle Dinulović, dizajner zvuka i docent na Katedri za snimanje i dizajn zvuka: „Pričao sam o „Nori” i „Buđenju proleća”. Morao bih da razmislim o novim uvidima. Svakako, sa kim god da pričaš, dobiješ novu perspektivu. Ja sam sve ovo jako čitao jako davno i nisam skoro nigde gledao, pa mi je bilo čija perspektiva bila jako sveža. Pošto se ja bavim zvukom, mene je najviše zanimalo kako je sagovornica čula te prostore, šta su joj bili zvuci koji su obeležili radnju, kao nekome kome je uskraćena vizuelna komponenta dizajna tih događaja. Bilo mi je zanimljivo kako u „Buđenju proleća” nije čula nikakav zvuk, a u „Nori” je čula bogatu muziku, **škripu koraka** po parketu, dok Nora krišom jede bombone. Taj zvučni detalj mi je bio baš dragocen, jer ona tokom čitavog komada stvari **radi krišom**, što joj taj parket **otežava**... Bilo mi je interesantno kako je „Noru” posmatrala iz

perspektive publike, dok je čitala, a „Buđenje proleće” iz same radnje. „Buđenje proleća” je više doživljavala kao filmsku, a ne pozorišnu stvar”.

Rade Josipović, student Pozorišne režije: „Vodio sam tri razgovora o dramama: „Kralj Lir”, „Život je san” i „Buđenje proleća” – tri razgovora s tri različite osobe. Apsolutno sam sa svakim od sagovornika primetio kako, baš kao i mi, svako ima drugačije afinitete. Svo troje imaju različiti stepen predznanja o svim tim dramama i iskustvima. Neki od njih čak snimaju audio knjige, pa je njihova upućenost u sve to mnogo veća, u odnosu na neke druge. Sa svakim od njih mi je iskustvo bilo stvarno *nezaboravno*. Ne bih mogao nikog od njih da izdvojim kao posebnog, jer mi je svako iskustvo donelo nešto novo u razmišljanju”.

Milan Bogdanović, student Pozorišne režije: „Ja sam čitao „Ožalošćenu porodicu”. Meni je bilo vrlo zanimljivo. A najzanimljivije mi je bilo kako dosta razmišljanja kreće iz zvuka i boje glasa. Moj sagovornik cele likove postavlja prema bojama glasa i tako ih zamišlja. Iako ima vrlo dobar osećaj o tome kako izgledaju oblici i boje, taj glas mu daje još jednu stepenicu u svemu tome”.

Osim navedenih utisaka, koji su nastali kao direktan odgovor na postavljeno pitanje (o novim saznanjima sa učešća u performansu), više učesnika imalo je vrlo snažan utisak o doživljenom *iskustvu* u „Biblioteci svih čula”, koje se odnosilo na samu atmosferu i kamerni „svet” osmišljen u biblioteci fakulteta.

Iskustvo koje su opisivali ticalo se njihovog aktivnog učešća i doprinosa, odnosno, mogućnosti izbora između dve vrste „čitanja”: prvog, *neposrednog* i *individualnog*, u samoj biblioteci sa *živom knjigom* ili drugog, *posrednog*, zahvaljujući slušanju strimovanih razgovora i tuđih čitanja u bifeu. Nekoliko učesnika performansa izjavilo je da su uživali u činjenici da su od pasivnih *gledalaca* postali aktivni *učesnici*, koji su zajedno sa živim knjigama u neposrednom, živom kontaktu, imali priliku da zajedno „grade” i „oblikuju” iskustvo na performansu. Odsustvo okvira ili moderatora koji bi usmeravali razgovor, smatrali su velikom vrlinom samog performansa, čime je otvoreno polje *dijaloške improvizacije*. Više komentara ticalo se i vrednosti atmosfere postignute u „Biblioteci svih čula”, koja ih je podsetila na intimno iskustvo koje imaju kada čitaju knjigu u samoći. Odvojeni punktovi za čitanje, ambijentalna muzika, stona lampa za čitanje i toplo piće, doprineli su tome da svako doživi individualno iskustvo sa *živom knjigom* – istovremeno poštujući autentičan likovni identitet biblioteke, čineći ovaj performans bliskim *sajt-spesifik* izvođenjima. Iako je u pitanju kolektivni, performativni čin, učesnici su imali utisak da je zahvaljujući korišćenim rediteljskim sredstvima, stvorena uzbudljiva atmosfera na samoj granici između *individualnog* i *zajedničkog*, *intimnog* i *javnog*.

V ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

I

Da li je moje istraživanje dovelo do boljeg upoznavanja sa svim čulima kojima raspolažemo, a koja tako često podrazumevamo u praksi pozorišne režije oslanjajući se isključivo na dva: *vid* i *sluh*?

Vođen radoznalošću, krenuo sam kroz studiju istraživanja sinestezije. Dok sam išao dalje, predmet mog proučavanja me je sve više zbunjivao i izazivao različite vrste pitanja. Kako su moja čula organizovana? Da li rade na način na koji sam mislio da rade? Osvrćući se na naivne ideje s početka mog putovanja, sada shvatam da se ne menjaju samo moje ideje o čulima, već i čula sama.¹⁵⁸

Iako je moj rad prevashodno počeo kao istraživanje *procesa čitanja*, u međuvremenu sam shvatila da sam pišući istraživala i upotrebu *svih* naših čula. Koliko nam ona mogu pomoći u praktičnom rediteljskom radu?

II

U proteklih sedam godina, koliko sam angažovana kao stručna saradnica, a zatim i asistentkinja na predmetu Pozorišna režija, sa studentima sam analizirala veliki broj različitih tekstova u pripremi njihovih predstava. Kroz različite forme, epohe i stilove, susretala sam se s problemima opisanim u uvodu ovog rada.

Često se dešavalo da određeni studenti odlično čitaju prozu na prvoj godini, ali se problem javlja kada na drugoj godini počnemo sa njima da radimo drame. Studentima je potrebno vreme da se naviknu i nauče da čitaju grafički izgled drame, kao i da replike iz dijaloga stavljaju „u odnos”.

Ovaj rad počela sam od hipoteze da se u osnovi brojnih upitnih tumačenja i rediteljskih vizualizacija dramskog teksta nalazi problem čitanja *formata* i *informacija* iz upravnog govora

¹⁵⁸ Cretien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, p. 7.

unutar drame. Pogrešne interpretacije postaju vidljive u fazi *označavanja*, kada postaju problem čitavog *autorskog tima* jer se posledice *nepreciznog čitanja* jasno vide u odabiru znakova u: kostimu, scenografiji, muzici, koreografiji, dizajnu svetla i svim drugim elementima predstave.

Inspirisana poznanstvom sa slepim prevodiocem Seadom Muhamedagićem, kao i formatom danskog projekta *Živa biblioteka* (Human Library), osmislila sam performans „Biblioteka svih čula”. U centru sadržaja bilo je *sinestetsko čitanje*, sa ciljevima: primarnim – istraživanje nove perspektive u metodologiji učenja *čitanja drama*, upotrebom svih raspoloživih *čula*, sekundarnim – važnost obraćanja pažnje na auditivno i tercijarnim – uključivanje *čitanja* i *razumevanja* slepih i slabovidih ljudi u stvaranje predstave.

III

Za performans „Biblioteka svih čula”, dvogodišnje pripreme podeljene su u nekoliko faza: upoznavanje, intervjuisanje i izbor sagovornika i materijala, priprema saradnika, priprema mesta izvođenja, paralelno s teorijskim, metodološkim, praktičnim i umetničkim istraživanjem.

Dana 16. decembra 2023, delove zgrade FDU opremila sam taktilnim stazama, audio-senzorima i namenskom rasvetom, koji su omogućili samostalno kretanje i učestovanje publike i učesnika.

Dvočasovni performans se sastojao iz četiri dela u više prostora:

1. *mini audio-instalacija* – emitovanje *audio-uputstva* o pravilima (na međuspratu FDU);
2. *živa biblioteka* (razgovori sa *ljudima knjigama* u Biblioteci FDU) – učestvovali su dizajneri zvuka, dramaturg, producentkinja, scenograf, dizajneri svetla;
3. *audio-instalacija* (u holu) Fakulteta, *strimovanje* razgovora iz *žive biblioteke* na više različitih punktova – učestvovali su dizajneri zvuka, producentkinja i scenograf;
4. *intervjui* sa čitaocima posle razgovora na performansu – učestvovali su dramaturg, dizajneri zvuka i producentkinje.

Kroz rad na projektu „Biblioteka svih čula” došla sam do *zaključaka* u dve oblasti koje se tiču praktične rediteljske pripreme:

1. **aktivno prvo čitanje** dramskog teksta **korišćenjem svih čula**, odnosno, kritičko čitanje tj. analiza drame (bez očekivanja, predrasuda, proizvoljnih tumačenja, učitavanja i pogrešnih interpretacija) uz oslanjanje na lične *sinestetske doživljaje*, što su sve preduslovi za:
2. **vizualizaciju teksta** – kasnije rediteljsko čitanje teksta za postavku kroz procese zamišljanja i označavanja teksta uz dublje *razvijanje čulnog zamišljanja* u projektovanju predstave.

U praktičnom delu ovog rada, zaključila sam da ljudi koji raspolažu svim čulima ih ne razvijaju u meri u kojoj to rade slepi i slabovidni. Kroz performans „Biblioteka svih čula” zaključila sam da sinestetski doživljaji, razvijeni kod pojedinih slepih i slabovidnih sagovornika, mogu da *doprinesu* budućim procesima *učenja čitanja* dramskih tekstova. Iako su se u osnovi ovog rada mogli naći i ljudi kojima nedostaje neko drugo čulo (sluha, mirisa, ukusa, dodira), inspirisana poznanstvom sa Seadom Muhamedagićem i razmišljajući o vizuelnoj komponenti znaka u pozorištu, odlučila sam da ovo istraživanje sprovedem upravo sa izabranom grupom *slepih* i *slabovidnih* ljudi.

Čitanje i zamišljanje su duboko *subjektivne, individualističke* aktivnosti. Bez obzira na razlike u našem vidu, proces *čitanja* je složeni rezultat i splet našeg iskustva, koncentracije, mašte, te ovo celokupno istraživanje treba shvatiti kao *studiju slučaja*, kroz koju sam istraživala da li slika sveta nekih *slepih* i *slabovidnih* može da unapredi metodologiju rediteljskog čitanja i procese rediteljske vizualizacije.

IV

„Bibliotekom svih čula” sebi sam otvorila jedan sasvim novi aspekt u metodologiji čitanja drama.

Iako ne očekujem da svi studenti pozorišne režije mogu odmah da počnu da koriste sva *svoja druga čula* u jednakoj meri kao ona čula koja već dominantno koriste u režiji, zaključujem da ih je učešće u ovom performansu zaintrigiralo da razmisle o tome koliku pažnju pridaju *rečima*. Za slepe i slabovide reči imaju poseban značaj u sklapanju unutrašnjih slika – sveta oko sebe, sagovornika, likova u književnosti – a zahvaljujući čitanju pomoću *svih čula*, te slike nisu dvodimenzionalne, već živopisne i bogate. Na osnovu toga, zaključila sam da specifična metodologija njihovog čitanja

i zamišljanja može da bude *korisna* za proces rediteljske pripreme (u formiranju jedinstvene vizure svakog pojedinačnog reditelja u procesu čitanja drame), ali i za pedagogiju pozorišne režije.

S obzirom na to da su mi *čitanje, priprema i istraživanje* pre početka proba najdraži delovi procesa (pored rada s glumcima i kostimskih proba), mislim da je otkriće brojnih mogućnosti upotrebe sinestezije uticalo i na moj rediteljski rad, oplemenjujući fazu pripreme, kada sam sama s tekstem, ali i fazu zamišljanja i projektovanja rediteljskih znakova.

Iako se sinestezija kao složen neurološki fenomen najčešće javlja u ranim formativnim periodima, kada se i *sputava* – roditelji je „ispravljaju” kod svoje dece, a i sistem obrazovanja ne koristi njene mogućnosti – određene sinestetske doživljaje ipak je moguće vežbati, stimulirati i koristiti u pedagoškim procesima sa studentima pozorišne režije, ali i u umetničkoj praksi. Smatram da bi uvođenje *vežbi* koje bi kod studenata razvijale *upotrebu čula*, bilo korisno za njihov kasniji rediteljski rad. Jedan od glavnih zaključaka ovog rada tiče se upravo nove perspektive i mogućnosti upotrebe *čulnog čitanja* u praktičnom rediteljskom radu.

Osim toga, procesi *učenja* i *sinestezije* duboko su povezani i prepliću se. *Sinestetski doživljaji* pojedinih *živih knjiga* imali su uporište u njihovim procesima učenja iz detinjstva (učenje čitanja slova i brojeva, izgovaranja glasova i složenih reči, crtanja i bojenja, vežbanje koordinacije pokreta i dr.) i bili su određeni ličnim iskustvima iz života *živih knjiga*, u okviru kojih postoji unutrašnja logika. Zbog toga mislim da navedeni *sinestetski doživljaji* mogu doprineti procesu *pamćenja* u učenju, *razumevanju pročitano* i *bogatim senzacijama* koje pročitano stimuliše, čime se *čitanje* olakšava zahvaljujući živopisnim slikama koje ga prate.

Nakon analize *čulnog* načina čitanja izabrane grupe *slepih* i *slabovidih*, smatram da je ovaj rad doveo do dva otkrića o sinesteziji i njenoj mogućoj vezi s praksom pozorišne režije:

1. *upotreba svih čula* je korisna u procesu prvog čitanja teksta, jer se *čulnim čitanjem* svake autorove reči činjenice dovode u vezu i stavljaju u kontekst, ali i povezuju s drugim čulima, čime se *aktivno i subjektivno čita* dramski tekst, bez tuđih uticaja;
2. ukoliko se dramski tekst aktivno pročita, uz oslanjanje na *sinestetske doživljaje* tj. slobodno povezivanje svih čula, moguće je *osloboditi* i *obogatiti* zamišljanje, odnosno, buduće rediteljsko označavanje.

V

Moje istraživanje posvećeno analizi dramskog dela – dovelo je u praktičnom smislu i do hibridne forme pozorišta – ekskluzivnog iskustva *razmene* u kom je gledalac potpuno uključen, postaje (ko)autor, sâm *izvođač*, odnosno *učesnik* performansa. Svi razgovori sa performansa, zato, mogli bi se nazvati i *verbalnom kontakt improvizacijom* ili *dijaloškom improvizacijom*, koja ima svoje uporište u umetnosti performansa.

Oslanjajući se na niz postojećih dokumentarnih oblika pozorišta, kroz performans „Biblioteka svih čula” istražila sam umetnički postupak u formatu samog izvođenja, koji bi se mogao osloniti i na prakse: *sajt-spesifik* pozorišta (site-specific theater), *imerzivnog* pozorišta (immersive theater), pozorišta *improvizacije* (improvisational theater) i šire, *umetnosti performansa*.

U režiji ovog performansa služila sam se svim elementima i sredstvima režije: dizajnom zvuka, upotrebom muzike, zvučnim signalima, dizajnom svetla, scenografijom, dramaturgijom prostora i svetla, kretanjem publike i dr. Unutar mapiranih tačaka kretanja, od slušanja početnog uputstva do davanja kratkog intervjua sa utiscima nakon performansa – središnji deo performansa bio je u potpunosti „otvoren” i individualan tj. nastajao je spontano, kroz verbalnu *kontakt – improvizaciju*.

VI

Zahvaljujući *sinesteziji* došla sam do mnogobrojnih korisnih zaključaka nakon performansa.

Živa knjiga Milica Veljković je tokom čitanja „Lutkine kuće” sve vreme *čula* jasan zvuk škripe parketa u dnevnoj sobi Torvladovih, a ukoliko reditelj uključi tu datost u razmatranje, ona otežava Norinu radnju skrivanja, manipulaciju pismima koja se dešava u sobi, njeno primanje nepozvanih gostiju krišom, tajnovito jedenje bombona i dr. Iako Ibzen ne daje takvu informaciju, na osnovu drugih didaskalija o izgledu enterijera *živa knjiga* je sve vreme *čula*, a ne samo *videla*, Norino infantilno skrivanje od muža po stanu i to je uticalo na njenu vizualizaciju čitavog teksta.

Kao posledica druge vrste sinestetskog doživljaja (reč-zvuk), *živoj knjizi* Milošu Pržiću sve vreme je *smetala* buka kola po kaldrmi tokom čitanja drame „Majka Hrabrost i njena deca”. Zvukovi koje je čuo preko glasa Majke Hrabrost su bili neprijatni, a čak je i imenovao desetinu zvučnih efekata

koje je čuo tokom čitanja. Stoga je čitav komad doživeo (i čuo) kao *bučan* i *neurotičan* u atmosferi. Čuo je čak i ritam njenih pesama, zamislio je njen glas i instrumentalnu pratnju, te je i opevao na samom performansu, *koristeći* postojeće Brehtove reči u songovima.

Živoj knjizi Tijani Simić je osnovni sinestetski doživljaj tokom čitanja „Cara Edipa” bio na relaciji *reči-miris*, pa je jasno osetila miris tamjana kojim Edip prikriva kugu koja vlada gradom (zbog koje umiru deca, stoka, stari), što je važna datost u kontekstu političke krize koju treba da razreši upravo Edip, koji vodi grad. Smrad koji se širi gradom, a koji Sofokle samo pominje na početku tragedije, *živoj knjizi* je uticao na čulo mirisa da ju je asociirao na razmišljanje o tome kako se taj neprijatan miris *sakriva* u pokušaju da se reši osetljiva politička situacija. Ista *živa knjiga* doživela je eksploziju boja i svetla čitajući drugi tekst, „Život je san”, koji je probudio sinestetske doživljaje na relaciji *reči-boje*, što su vrlo važne asocijacije za buduću vizualizaciju tog teksta, dizajn svetla ili likovnost predstave, a pre svega za uspostavljanje razlika između stvarnosti i sna.

Do ključnih razlika u čitanjima istih drama između *živih knjiga* i *učesnika* performansa, dovelo je upravo čulno, *sinestetsko* čitanje slepih i slabovidih, uz njihovu temeljnu analizu teksta. Reči i informacije iz teksta oni su *osetili*, *čuli*, *omirisali* ili *okusili*, a ne samo *pročitali*.

Ukoliko bi se u pedagogiji Pozorišne režije sprovodile vežbe koje bi stimulisale upotrebu pojedinih čula kod studenata, posebno u predstavama na prvoj godini, time bi se vežbale čulne kategorije, kao što je na primer *zvuk*, za koji se onda traže asocijacije u drugim čulima, na primer – *boji*. Osim doprinosa pedagogiji pozorišne režije *čulno čitanje* i *zamišljanje* u pripremnom radu reditelja mogli bi da obogate i saradnju sa saradnicima (dramaturzima, scenografima, kostimografima, kompozitorima, dizajnerima svetla i dr.) i razmenu različitih, *čulnih čitanja* reditelja i saradnika, zarad oblikovanja znakova u procesu *označavanja*.

VII

Kroz „Biblioteku svih čula” svi učesnici bili su u prilici da se podsete značaja reči. U jednom od čitanja na samom performansu – „Hasanaginice” Ljubomira Simovića – upravo je jedna, *čulno pročitana* reč promenila celokupnu perspektivu „čitanja” postupka, lika koji ga vrši, njegovog odnosa prema liku s kojim je u sukobu, a posledično i čitave *priče* dela. Interesantno je da je ovaj

razgovor vođen o drami koja nije bila na mom spisku predloženih, već je bio iniciran saznanjem *žive knjige* da razgovara sa glumicom koja igra Hasanagicu već više od dvadeset godina. *Živa knjiga* Miloš Pržić je bio upoznat sa tekstom kao italijanista, zbog prevoda pesme etnografa Alberta Fortisa (Alberto Fortis) na italijanski, objavljenog u njegovom delu „Put u Dalmaciju“ – koji ga je zainteresovao da pročita i dramu Ljubomira Simovića.

Iako su glumica Vanja Ejodus i *živa knjiga* Miloš Pržić kratko razgovarali o zamišljanju Hasanaginice (njenim dugim trepavicama pod velom, nošenju hidžaba i u kući, Hasanaginoj kući koja je *kič* – u kojoj je *živa knjiga* sve zamislila prenaplašeno i bez ukusa: „šljašte sablje, puške, mačevi, pozlate, trofeji iz lova, lukovi, strele“¹⁵⁹), drugi deo razgovora pokazuje naše razlike u pristupu čitanju, a posledično, i u razmišljanju.

Glumica Vanja Ejodus, koja igra Hasanagicu već dvadeset i tri godine, postavila je na performansu sledeće pitanje *živoj knjizi*:

Vanja Ejodus: Šta ti misliš, o čemu Hasanaginica misli neposredno pred smrt? Šta ona oseća, šta joj je u glavi? **Da li umire zato što** (kada je brat vodi da se uda) ona shvata **da Kadije nema, da je mrtav** i da je konj prazan ili **zato što se rastaje od deteta**?¹⁶⁰

Dilema koju Ejodus ima, nastala je kao rezultat čitanja reditelja Jagoša Markovića, predstave Narodnog pozorišta u Beogradu iz 2001. godine:

Onima koji su voleli, a bili povređeni, pa zbog toga postali grubi, žestoki, surovi i svirepi. Svima, čija deca rastu bez njih, deci koja odrastaju bez roditelja, majkama koje podižu decu svoje dece, ljudima koji su voleli i bili žrtve sopstvene ljubavi i sopstvenih nesporazuma. Visoka čela kažem da nije reč o političkoj predstavi, novcu, moći, seksu, međunarodnom monetarnom fondu, džihadu, Crnoj Gori i Srbiji, Hagu, ni onoj Del Ponte, ni onoj fon ponte, ni onom pur ponte... Nego, da je reč o jednoj, na primer, Šemsi Pintorović iz Gackog Polja, okolina Trebinja, koja se udala za Hasana koji je postao aga, a ona zbog toga izgubila svoje ime i postala Hasanaginica. Ako posle ove predstave, i mi sa scene, i ljudi iz gledališta, stanemo bar jedan milimetar, bar jedan korak bliže ljubavi, onda ona ima smisla.

¹⁵⁹ Deo transkripta razgovora između *žive knjige* Miloša Pržića i glumice Vanje Ejodus.

¹⁶⁰ Ibid.

Meni se čini da sam već postao bolji. Ili, ako nisam bolji i razumniji, bar sam manje loš, manje zao.¹⁶¹

Nasuprot Markovićevom imenovanju *žrtava ljubavi i nespornazuma* kao centralnih tema njegove „Hasanaginice”, u kritici navedene predstave iz 2002. godine, kritičar Ivan Medenica kao temu predstave vidi *ljubavni i bračni neuspeh* izazvan društvenim razlikama:

Na najvišem nivou, tajna postaje sinonim za izrazitu tematsku i značenjsku otvorenost, koja dozvoljava sasvim različita tumačenja ove zaista velike drame: Hasanaginica je i naturalistička studija seksualnog, ljubavnog i bračnog neuspeha izazvanog društvenim razlikama, Hasanaginica je i politička drama o surovoj manipulaciji ljudima zarad očuvanja moći, Hasanaginica je i tragička priča o sudbinskom nespornazumu u kome junak uništava ono do čega mu je najviše stalo, Hasanaginica je i egzistencijalistički prikaz čovekove nemoći da nosi društvenu masku (personu, jungovski rečeno) koju su mu drugi nametnuli, Hasanaginica je i poetska slika neostvarene ljubavne (materinske i erotske) čežnje... Upravo ovako shvaćena tajna – tajna kao mnogoznačnost – predstavlja najveći izazov koji Simovićeva Hasanaginica upućuje rediteljima i glumcima; od njih se očekuje da tajnu otvore jednim od ponuđenih ključeva, ali ne do kraja i potpuno, ne tako što bi je srozali na jednoznačnu i banalnu šifru¹⁶².

Kako je „Hasanaginica” i školska lektira, navodim deo tumačenja (s interneta) glavnog lika i konkretnog trenutka o kom će Ejodus kasnije razgovarati sa *živom knjigom*, upravo radi boljeg razumevanja najčešćih (upitnih, a često neutemeljenih) interpretacija tog lika:

U završnoj sceni Hasanaginica se pojavljuje kao nesrećna majka kojoj je ostalo da doživi samo još jedno i to ono najteže. Nestalo je i poslednje nade da se može vratiti svojoj deci, i pred njima je pravi i konačni rastanak. Spremila im je i darove. Rastanak sa decom je očekivala i on je trajao kao već dugo prisutna bol. Hasanaga joj pred svima prebacuje da je „majka srca kamenoga”. Te reči iznenada su pale kao nov teret na već izmučeno srce i majka je presvisla od bola. Hasanaga je tek u trenutku kad majka daruje decu u potpunosti shvatio šta se njemu desilo. Opet je obuzet samo svojom nevoljom. Tek mu je sad sinulo u podsvesti da gubi voljenu ženu i da mu deca ostaju siročići. Koplje baca u najranjivije mesto i pogađa majčino već davno ranjeno srce.¹⁶³

¹⁶¹ Preuzeto sa: <https://nova.rs/kultura/predstava-je-posvecena-svima-koji-su-voleli-a-to-nisu-umeli-da-pokazu-150-izvodjenje-hasanaginice/> – „Predstava je posvećena svima koji su voleli, a to nisu umeli da pokažu: 150. izvodjenje 'Hasanaginice'”, Suzana Sudar, 07. april 2023. u 13:33.

¹⁶² Preuzeto sa: <https://vreme.com/kultura/hasanaginica/> – nedeljnik Vreme, Ivan Medenica: „Hasanaginica”, 11. januara 2002. u 14:24.

¹⁶³ Preuzeto sa: http://www.lektire.me/prepricano/hasanaginica-narodna-balada_150

Živa knjiga Miloš Pržić je doživeo burnu senzaciju čitajući sporno mesto o kom je Ejodus postavila pitanje, te je drugačije pročitao *repliku*, zatim *lik*, a samim tim i *dogadaj* scene, upravo asocijacijom na *agresivan zvuk* i *neprijatan dodir*.

Čulno čitanje jedne informacije iz Hasanaginog poslednjeg monologa je izazvalo *snažnu* reakciju (na relaciji *reč – dodir*, *reč – glas*) na okolnosti pod kojima je Hasanaginica dobila dete. *Živa knjiga* je pročitala da je Hasanagicu pijani Hasanaga *silovao* posle sedam godina braka i da je, kao posledicu toga, ona rodila dete, nad kojim na kraju komada umire.

Zbog toga, *živa knjiga* je Ejodus odgovorila na sledeći način:

Miloš Pržić: Ja nisam siguran da ona shvata da je Kadija mrtav. Ona kaže „taman sam počela da sanjam Kadiju”, vidi da njega nema, ali mislim da to nema toliko veze, neka ona misli sve do kraja da je Kadija živ... Ona je rastrzana između onoga što *ostavlja* i onoga što je *čeka*. Toliko da ona na kraju sve to ne može izdržati, naročito zato što zna da ako se vrati, da se vraća Hasanagi koji je sve vreme **provocira, vređa i kinji**, ljubomoran, čak i dok se ona oprašta sa detetom. Vredi li sve to samo zbog tog deteta?

Vanja Ejodus: Znači, **Hasanaginica shvata da nema izbora?**

Miloš Pržić: Ona shvata da **nema izbora**, ali je ipak rastrzana između onoga što ostavlja..

Vanja Ejodus: I onoga što je čeka...

Miloš Pržić: I onoga što bi je čekalo, **kada bi imala izbora**, ali ona zna šta su posledice. **Povratak Hasanagi bi značio mučenje...** Oboje znaju kako je izgledao taj njihov život, a ona najbolje zna zašto nisu imali dece prvih sedam godina. **Sve je to bilo mučno i bolno, ali dobila je iz tog odnosa dete – na način koji je dobila, to znaš i sama, tako što je on navalio pijan u njene odaje, silovao je...** Ona se svim silama drži za to, a sa druge strane, sada je **prinudena na udaju**, koja joj je nekada ranije oduzeta odlukom muškaraca. To je vrlo težak psihološki trenutak koji ona ne uspeva da izdrži.

Vanja Ejodus: Ti misliš da je nju Hasanaga voleo?

Miloš Pržić: On je neko ko ne zna da pokaže emocije. Ja poznajem takve ljude i danas, u XXI veku, koji su odrastali u grubljim uslovima života i koji emocije pokazuju na vrlo grub način. Tako što su prema nekome grubi...

Vanja Ejodus: Tako što kriju emocije...

Miloš Pržić: Da, prilično nesvesno. Kao neki princip da ne treba pokazati emocije... Ali, ne rade to oni svesno, to je stvar vaspitanja. (...)

Vanja Ejodus: **Da li je Hasanaginica volela Hasanagu?**

Miloš Pržić: **Ne, nije.** Kategorički ne.

Navedeni monolog, iako dolazi na samom kraju komada, pruža presudne informacije za čitanje likova:

HASANAGA:

Efendijo... neka, sam ću... ostavi...

Sve što poželim, sve mi postane kazna.

Kad je dotaknem, ko da je guja dotakla...

Priđem, ona ustukne...

Pred tim strahom izgubiš i volju i snagu...

Eto zašto je aga stalno ratovo...

Besneo na drugim ženama...

Sedam me godina pitaju šta je sa decom...

Pobesneo sam, napio se ko svinja,

zapejnen grunuo u njene odaje,

tako je do toga došlo...

Tako je meni: kolevka kuću napunila...

Prvenac, posle sedam godina...

Samovoljnik, silnik, otero ženu...

A otero je, da se pred njom ne stidim.

(Tišina. Hasanaga naslanja čelo na mrtvu Hasanaginicu. Poljubi je u čelo.)

Prvi put da je poljubim, a da ne skloni glavu.¹⁶⁴

Ovom prilikom, neću ulaziti u brojne socio-psihološke teorije o posledicama i odnosu prema detetu dobijenom iz silovanja. Ukoliko u čitanje celokupnog teksta uključimo i ovaj podatak, dolazi se do drugačijeg čitanja cele priče, ali i do *problema* o kom tekst, koji ni meni nije *romantičan*, govori.

VIII

Iako je proces *učenja čitanja* duboko individualan, jer svako od nas u istom tekstu *vidi* odnosno *čita* različite stvari, shodno svom svetonazoru, odgovori na sve naše dileme oko teksta nalaze se upravo u njemu.

Zaključujući početnom pretpostavkom da *bez zamišljanja nema ni razmišljanja*, ovim radom sam (pre)ispitala temelje naših procesa zamišljanja i otvorila sam studentima interesovanje za

¹⁶⁴ Ljubomir Simović, *Hasanaginica* (Novi Sad: Biblioteka Sterijinog pozorja, 1976), str. 104.

moгуćnost korišćenja svih ćula (što potvrđuju njihovi utisci nakon ućešća u performansu). Ukljućivanje slepih i slabovidih u procese pripreme pozorišnih reditelja u velikoj meri unapređuje rediteljsku pripremu i doprinosi pedagoškoj metodologiji u oblasti pozorišne režije, zbog ćega se nadam da će se u budućnosti *sinestezija* i *ćulno ćitanje* koristiti u umetnićkoj praksi. Ukoliko bih nastavila ovaj rad, u budućnosti bih smišljala konkretne vežbe koje bi stimulisale pojedina ćula i ohrabrivala studente u razvijanju *ćulnog ćitanja* prilikom njihovih rediteljskih analiza i priprema.

Slepih i slabovidim ućesnicima u mom performansu svaka reć je bila važna i svaku od njih su *proćitali*, a zatim i *ćuli*, *omirisali*, *osetili* i *okusili*. Kroz „Biblioteku svih ćula” od njih je bilo moguće naućiti kako se ćita s pažnjom, doslovno i temeljno, kako se ćita ono što je pisac sâm ponudio, bez pritiska tućih mišljenja i tumaćenja poput onog „šta je pisac hteo da kaže”. A nakon toga, bilo je moguće uvideti koliko je oslanjanje i *korišćenje svih ćula* korisno i važno za svaku rediteljsku pripremu.

Ćitav smisao knjige mogao bi se možda izraziti rijećima: ono što se uopće može reći, može se reći jasno; a o ćemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti. Knjiga će, dakle, povući granicu mišljenju, ili taćnije — ne mišljenju, nego izražavanju misli: jer da bismo povukli granicu mišljenju, morali bismo moći misliti obe strane ove granice (morali bismo, dakle, moći misliti ono što se misliti ne može).¹⁶⁵

¹⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico – philosophicus* (Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1987), str. 23.

Apendiksi

Apendiks br. 1

U ovom apendiksu, navodim transkript razgovora sa „Žrtvom porodičnog nasilja” (*Victim of Family Abuse* – originalan naziv *žive knjige*) sa onlajn događaja *Žive biblioteke*, održanog 24. jula 2022. Upravo zbog poštovanja načela poverljivosti događaja i privatnosti svih učesnika (i činjenice da se niko nije predstavio svojim imenom i prezimenom), služiću se inicijalima A, B, C, D za čitaoce i zvaničnim nazivom *žive knjige* u transkriptu. Iako je razgovor trajao trideset minuta, navešću samo one delove koji su mi bili uzbudljivi i korisni u daljem razmišljanju o formatu mog praktičnog rada.

Žrtva porodičnog nasilja: Dobar dan. Ja sam vaša današnja knjiga i živim u Velikoj Britaniji. Ja sam knjiga *Žrtva porodičnog nasilja*, ali važno je da napomenem da nikada nisam doživela bilo kakav oblik fizičkog nasilja u porodici, već sam bila izložena kontinuiranoj *prinudnoj kontroli* od strane svog bivšeg muža. Tek kada sam uveliko razmišljala o tome da se razvedem i da ga ostavim, videla sam se s pravnom zastupnicom i ona mi je objasnila da se to što proživljujvam zove nasilje u porodici tj. prinudna kontrola. Tada sam to shvatila, prvi put. (...) Eto, otvorena sam za sva vaša pitanja...

A: Koliko ste dugo bili u vezi pre nego što ste shvatili da ste žrtva prinudne kontrole?

Žrtva porodičnog nasilja: Bili smo u braku petnaest godina, a bili smo u emotivnoj vezi i nekoliko godina pre nego što smo se venčali. Ali, nije uvek bilo tako loše kao što je postalo na kraju. U jednom trenutku sam došla do tačke da sam shvatila da je njegovo ponašanje neprihvatljivo i da moram da odem. (...) Ja danas vidim korene toga, brojne crvene alarme, koje tada nisam primećivala i koje sam ignorisala. Mislim da sam time upravo štitila i ohrabivala takvo njegovo ponašanje, da sam ga sama perpetuirala. (...)

C: Kako ste sačuvali bezbednost vas i dece?

Žrtva porodičnog nasilja: Policija je bila zaista jako dobra i mnogo su mi pomogli u čitavom tom procesu. Ja sam se odselila 300 milja od supruga, kod svoje majke, gde živimo i danas. Objasnila sam joj šta mi se desilo, otac samo što mi je preminuo i mama mi je rekla da slobodno dođem kod nje i da možemo da živimo zajedno. Ipak, bivši muž je odmah kontaktirao policiju i prijavio me je da sam kidnapovala našu decu. Policija je odmah došla i proverila da li su deca krenula svojevolejno sa mnom. U proveru su došli jedan policajac i jedna policijska službenica za podršku zajednici, razgovarali su sa decom i zaključili su da su deca svojevolejno došla i da su oboje dobro. Policajac me je, zatim, otvoreno pitao da li

je muž bio nasilan prema meni, što me je jako zbunilo i nikada mu to ne bih priznala, da me nije tako otvoreno pitao. Policajac je neposredno pre dolaska u kuću moje majke razgovarao sa mojim mužem i rekao mi je da mu je moj muž delovao vrlo agresivno i problematično; policajac me je podržao i rekao mi da ovo saznanje drastično menja celu proceduru. Objasnio mi je da ako moj muž dođe, da ne otvaram vrata, da odmah zovem policiju i da će oni obezbediti patrolu koja će odmah doći do nas da nas zaštiti – i da ću ukoliko pozovem 911, dobiti svu neophodnu stručnu pomoć. (...) Sistem podrške je uradio ogroman posao za mene i moju decu, ali i za našu bezbednost. Čak i danas, on se ponekad javi i iznenada pojavi, kao na početku karantina u martu 2020. Tada je intenzivno zvao našeg sina i pisao mu je, moj sin nije želeo da komuniciraju, jasno mu je to stavio do znanja – on je to ignorisao, pa je policija izdala nalog da prestane da ga uznemirava. (...)

A: Da li ste iskusili nepoverenje od strane prijatelja, njegove porodice, policije, suda?

Žrtva porodičnog nasilja: Da, mnogo je nivoa nepoverenja prema žrtvi... Navešću jedan primer koji me je jako pogodio: pred kraj braka, išla sam do svoje doktorke opšte prakse (koja je i njegova doktorica) i, između redova, kazala sam joj šta prolazim sa njim. Njena reakcija mi je bila šokantna, insistirala je da imam izuzetnog, brižnog supruga: „da on sigurno to nikada ne bi uradio”. Mnogo toga je bilo obojeno stidom. (...) Ali kada sam rekla jednoj od svojih najbližih prijateljica, provela je vreme sa nama i primetila je da se moj muž ponaša čudno. Moja porodica mi je bezrezervno verovala. Sve dok nisam dobila stručnu pomoć od Centra za socijalni rad nisam verovala ni samoj sebi, preispitivala sam da li je zaista toliko strašno, da li se svega ispravno sećam i stidela sam se što ga osuđujem. (...) Setila sam se jedne smešne situacije, iz perioda s kraja našeg braka, kada mi muž nije dopuštao da koristim muški glas na *sat nav*¹⁶⁶-u u kolima; toliko je ekstremno postalo na kraju.

B: Da li vam je neophodna socijalna pomoć uvek bila dostupna ili vas je nekada sistem izneverio?

Žrtva porodičnog nasilja: I da i ne. Rekla bih da su dostupni servisi socijalne pomoći i podrške bili dobri. Ipak, osećala sam kao da postoji stereotipna percepcija žrtve nasilja u porodici. Najveći broj servisa je bio dostupan od 9h do 17h, a ja sam radila vrlo zahtevan, celodnevni posao i nisam mogla da zovem službe u to doba dana, dok sam bila na poslu. Kada nisam bila na poslu, deca su mi bila apsolutni prioritet i bilo mi je frustrirajuće što u drugo doba dana nisam mogla da dobijem neophodnu pomoć za sebe. Osećala sam kao da postoji snažan stereotip o žrtvama nasilja koje su domaćice i koje mogu da pozovu servise kad god požele, a ja to nisam mogla... Znam da se to danas promenilo i da su servisi dostupni 24/7. Ipak, mnogi moji prijatelji su mi govorili kako sam zbog celog iskustva postala jedna snažna žena. Nisam. Ja sam bila snažna žena pre nasilja, tada sam bila

¹⁶⁶ *sat nav* – satelitska navigacija, govorni sistem navođenja koji se koristi u kolima i pruža informacije sa satelitskih mapa

sposobna, puna samopouzdanja, profesionalna, bila sam snažna tada, a to sve nije značilo da mogu da podnesem da budem žrtva. (...)

B: Da li ste sve radili tajno, ili ste o problemima razgovarali i s partnerom pre traženja pomoći?

Žrtva porodičnog nasilja: Pokušavala sam da pričam s njim nekoliko puta, ali bi on poricao da postoji bilo kakav problem. Danas mi je prilično jasno da su ti razgovori bili besmisleni i da nije mogao da sagleda objektivnu sliku, jer je njegovo stanje rezultat poremećaja iz autističkog spektra. Mislim da on nije bio u stanju da prepozna nasilje koje je vršio, ali mislim da su problemi kontrole povezani s oblikom autizma s kojim se on bori. On bi i danas porekao da je uradio bilo šta loše prema meni.

B: Nisam znala da autistični ljudi mogu da budu nasilni? Uvek sam mislila da su oni jako nežni, zatvoreni i ranjivi?

Žrtva porodičnog nasilja: Mogu da perpetuiraju nasilje, apsolutno. Upoznala sam nekoliko vrlo različitih nasilnika, zato mi je i bilo jako teško da opišem njegovo nasilje – ali mi je bilo lakše kada sam opisivala konkretne situacije.

B: Šta mislite o seriji „Spremačica” (*Maid*), da li ste imali priliku da je pogledate? Da li mislite da je porodično nasilje verodostojno prikazano u seriji?

Žrtva porodičnog nasilja: Određeni delovi su zaista inteligentno i istinito predstavljeni. Bilo mi je previše bolno i teško da je gledam u kontinuitetu, bez pauze između epizoda. Ali, jako mi se dopala serija i mislim da je podigla svest o problemu. Ali, čim mi je bilo toliko bolno da gledam, znači da je tačno predstavila i delove mog vlastitog iskustva. Eto, mislim da je polako stigao kraj našem razgovoru... Hvala vam na pažnji i na svim pitanjima o mojoj temi.

Vizuelni prilozi

Autorka svih fotografija je Marijana Janković.



Prilog 1: Dušan Popović, *postavka tepiha* pred performans



Prilog 2: Luka Cvetko i Nikola Erić, *postavka mikrofona* na probi



Prilog 3: Tara Manić, Nikola Erić i Luka Cvetko, *postavka audio-sistema* u kafiću fakulteta



Prilog 4: Miloš Pržić i Tara Manić, *neposredno pre početka performansa*

BIBLIOTEKA SVIH ČULA

DOKTORSKI UMETNIČKI
PROJEKAT TARE MANIĆ

16. DECEMBRA OD 17H U BIBLIOTECI FDU

POZAJMITE ČOVEKA KNJIGU

Udite u biblioteku u kojoj slepi i slabovidni čitaoci zamišljaju drame:

„Car Edip“ Sofokla, „Kralj Lir“ Vilijama Šekspira, „Život je san“ Pedra Kalderona de la Barke, „Lutkina kuća“ Henrika Ibzena, „Buđenje proleća“ Franka Vedekinda, „Galeb“ Antona Pavloviča Čehova, „Šest lica traži pisca“ Luiđija Pirandela, „Ožalošćena porodica“ Branislava Nušića, „Majka Hrabrost i njena deca“ Bertolta Brehta i „Čekajući Godoa“ Semjuela Beketa.

DA LI DRAMU SVI VIDIMO ISTO?

Molimo Vas da potvrdite svoje prisustvo i odaberete u kom terminu ćete biti deo ove biblioteke (u 17h, 17:15h, 17:30h, 17:45h, 18:00h, 18:15h ili 18:30h), zbog ograničenog broja mesta.

D O B R O D O Š L I

Mentorka: Alisa Stojanović, red. prof.

Komentorka: Biljana Srbljanović, red. prof.

Prilog 5: pozivnica za performans



Prilog 6: *slušanje audio-uputstva* na početku performansa – prva grupa



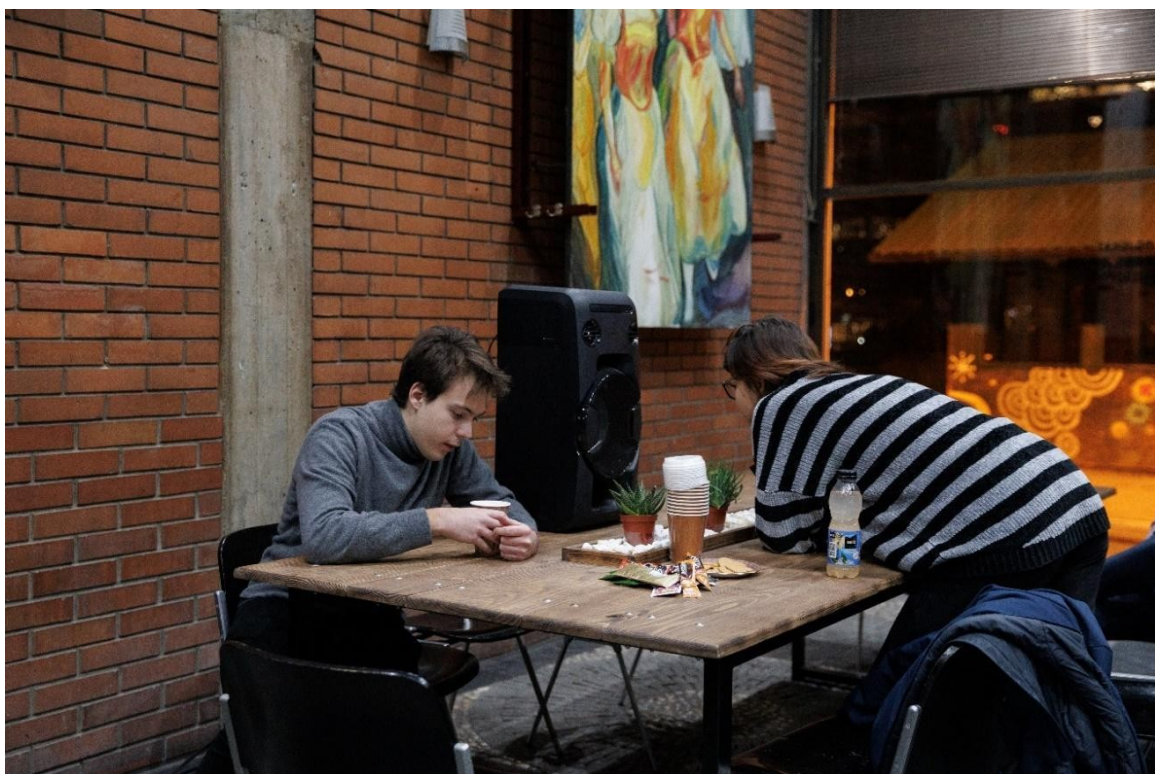
Prilog 7: *živa knjiga* Miloš Veljković i Anja Čuković



Prilog 8: atmosfera u biblioteci, *živa knjiga* Miloš Pržić



Prilog 9: *živa knjiga* Milica Veljković i Tijana Grumić



Prilog 10: Ognjen Dragović i Nina Račeta, *slušanje razgovora u bifeu*



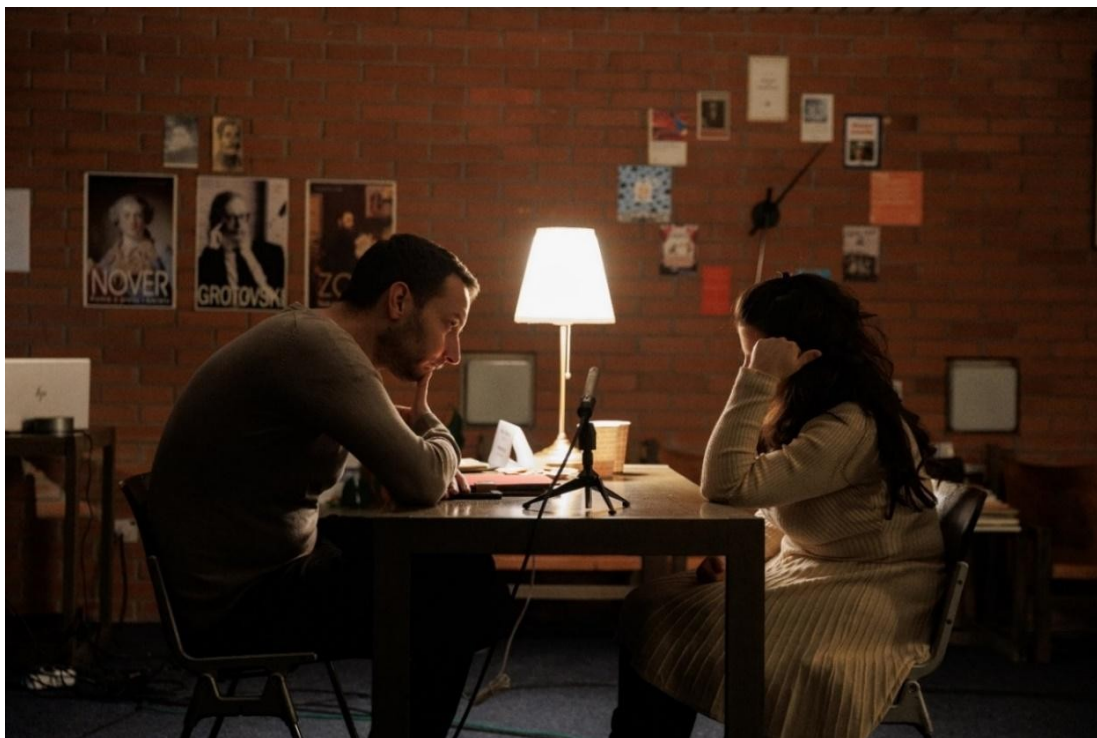
Prilog 11: *živa knjiga* Milica Veljković i Tijana Grumić



Prilog 12: Ognjen Dragović, Mina Obradović, Marija Milenković, Nina Račeta i Alisa Stojanović, *slušanje razgovora u bifeu*



Prilog 13: Milan Bogdanović



Prilog 14: Rade Josipović i *živa knjiga* Milica Veljković



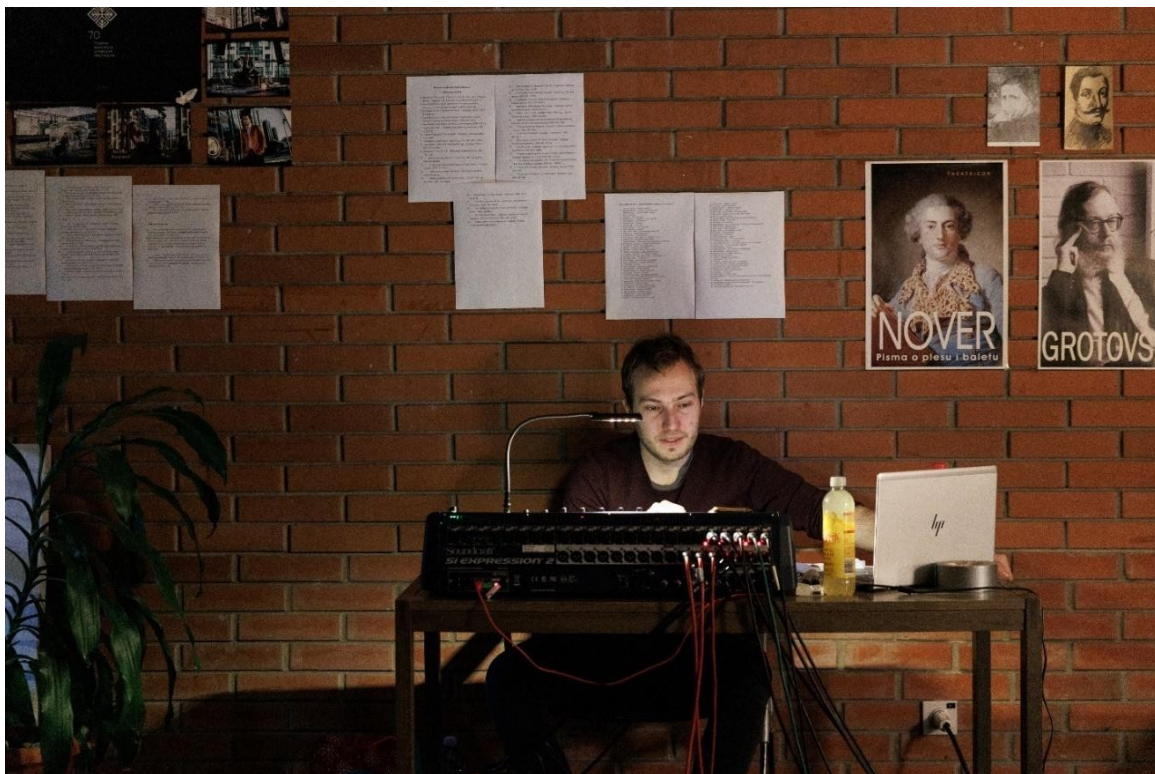
Prilog 15: *živa knjiga* Miloš Pržić i Milan Bogdanović



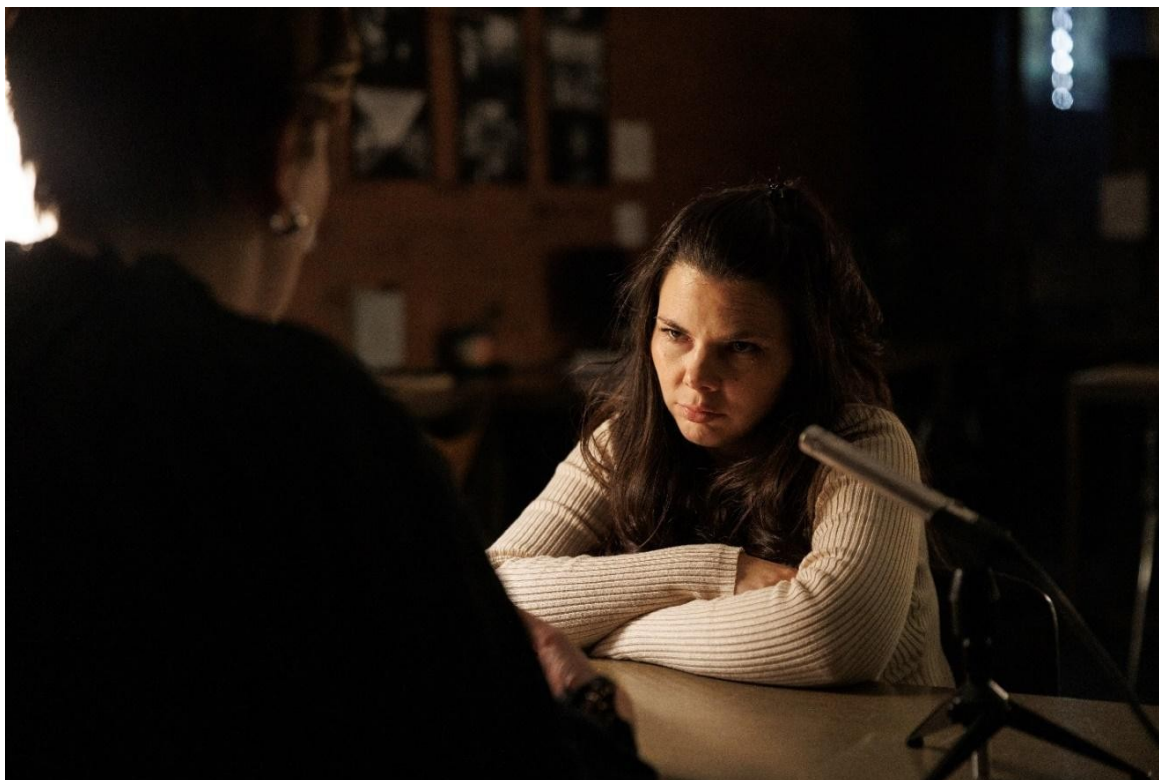
Prilog 16: *živa knjiga* Milica Veljković



Prilog 17: Rade Josipović, Tara Manić i *živa knjiga* Tijana Simić



Prilog 18: dizajner zvuka Nikola Erić, tokom performansa



Prilog 19: Jovana Karaulić i živa knjiga Milica Veljković



Prilog 20: *živa knjiga* Boris Dončić i Nina Račeta



Prilog 21: *živa knjiga* Tijana Simić i Rade Josipović



Prilog 22: Rade Josipović, Jovana Karaulić i *živa knjiga* Milica Veljković



Prilog 23: *živa knjiga* Miloš Veljković i Ivan Brkljačić



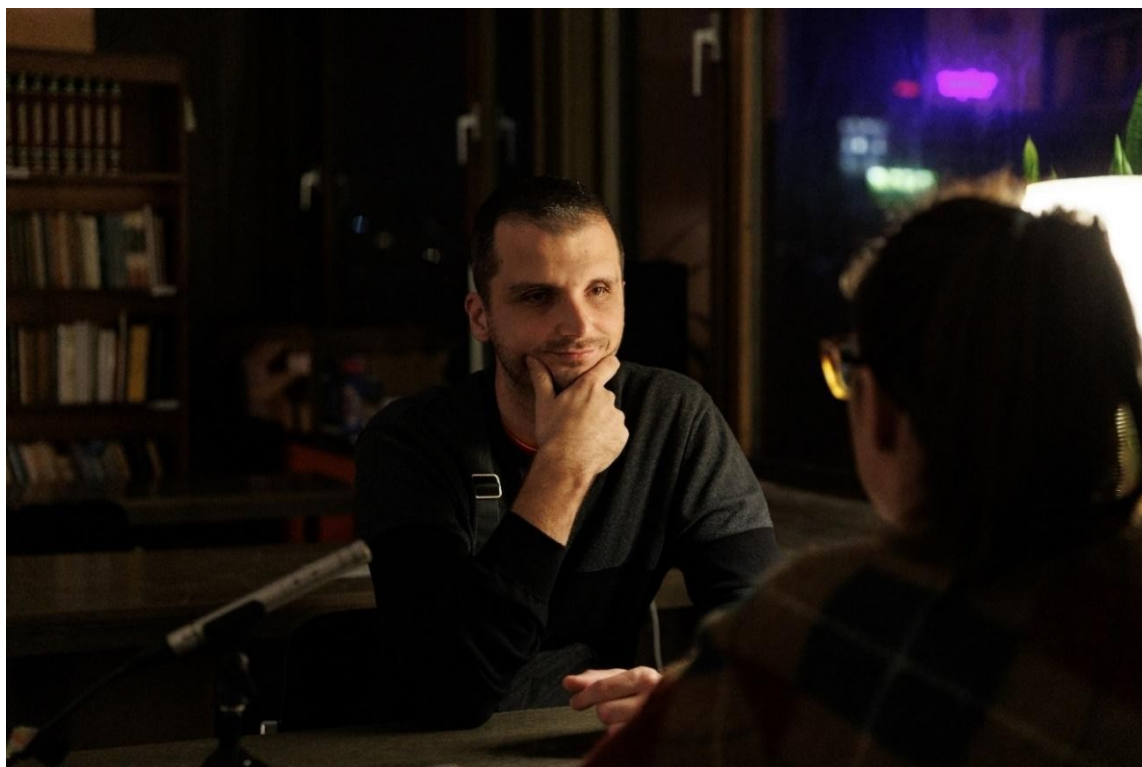
Prilog 24: *živa knjiga* Boris Dončić i Tara Manić



Prilog 25: Rade Josipović i drama „Nora – lutka kuća”



Prilog 26: *živa knjiga* Miloš Pržić i Vanja Ejdus



Prilog 27: *živa knjiga* Miloš Veljković i Anđela Krunić



Prilog 28: *ulaz u „Biblioteku svih čula”*



Prilog 29: Milan Bogdanović, *živa knjiga* Boris Dončić i Tara Manić



Prilog 30: Marija Milenković, u kafiću FDU, *slušanje strimovanih razgovora*



Prilog 31: *živa knjiga* Miloš Pržić

DOKTORSKI UMETNIČKI
PROJEKAT TARE MANIĆ

BIBLIOTEKA

SVIH

ČULA

16. DECEMBAR U 17H
BIBLIOTEKA FDU

LJUDI KNJIGE:
TIJANA SIMIĆ
MILIČA VELJKOVIĆ
MILOŠ PRŽIĆ
BORIS DONČIĆ
MILOŠ VELJKOVIĆ

GLAS: MILAN MIHAILOVIĆ
DIZAJN ZVUKA: NIKOLA ERIĆ I LUKA CVETKO
ORGANIZACIJA: TEONA MILIĆEVIĆ
FOTOGRAFIJE: MARIJANA JANKOVIĆ
DIZAJN PLAKATA: MILOŠ KOZLOVAČKI

DRAME:
„CAR EDIP“ SOFOKLA, **„KRALJ LIR“** VILIJAMA ŠEKSPIRA, **„ŽIVOT JE SAN“** PEDRA KALDERONA DE LA BARKE, **„LUTKINA KUĆA“** HENRIKA IBZENA, **„BUBENJE PROLEĆA“** FRANKA VEDEKINDA, **„GALEB“** ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA, **„ŠEST LICA TRAŽI PISCA“** LUIĐIJA PIRANDELA, **„OŽALOŠĆENA PORODICA“** BRANISLAVA NUŠIĆA, **„MAJKA HRABROST I NJENA DECA“** BERTOLTA BREHTA I **„ČEKAJUĆI GODOA“** SEMJUELA BEKETA.

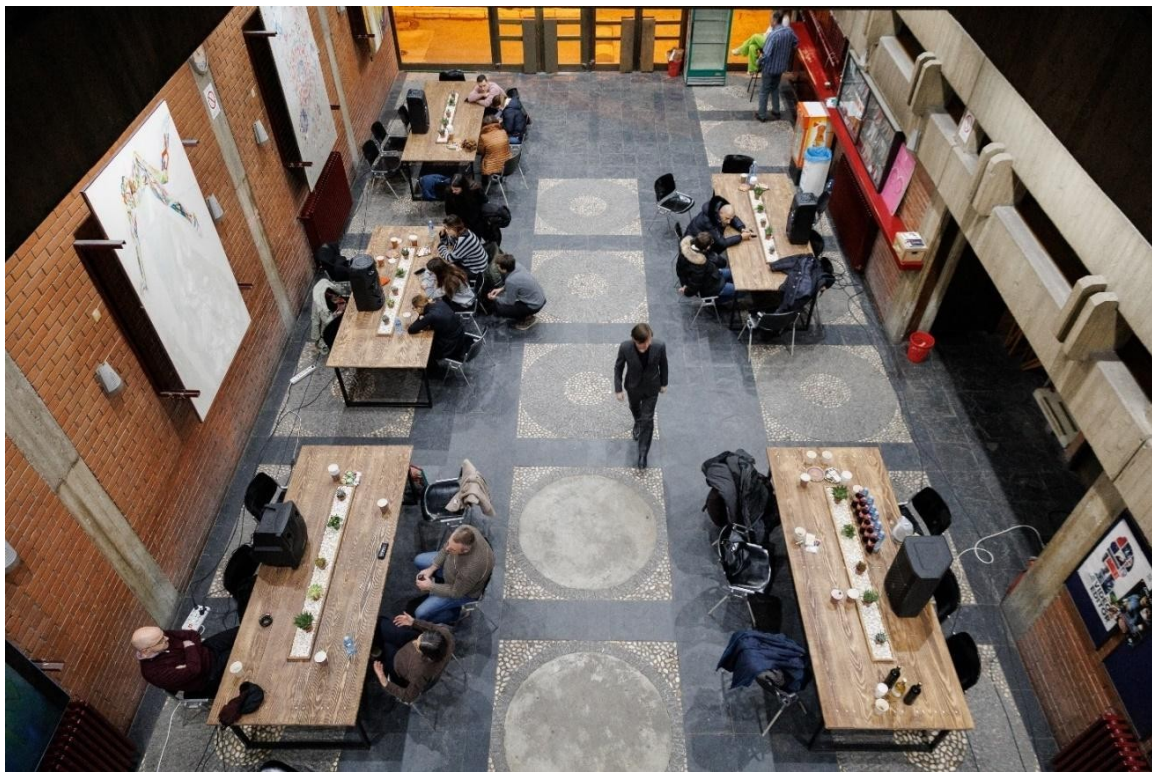
MENTORKA: ALISA STOJANOVIĆ, RED. PROF.

KOMENTORKA: BILJANA SRBLJANOVIĆ, RED. PROF.

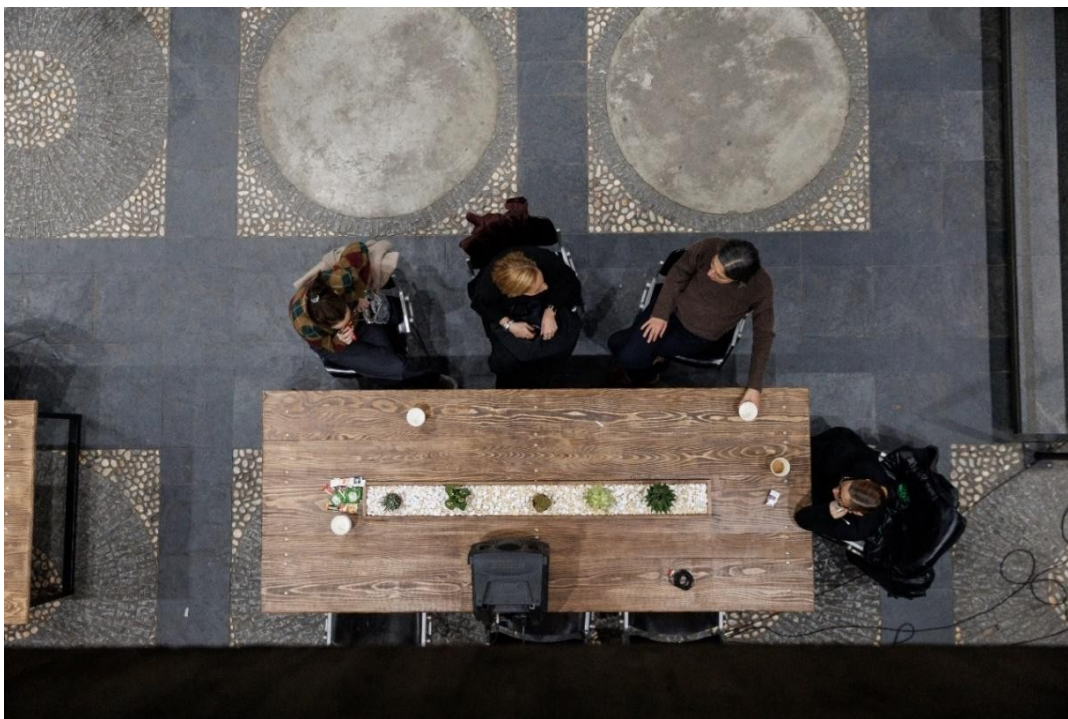
Prilog 32: plakat performansa „Biblioteka svih čula”, autor: Miloš Kozlovački



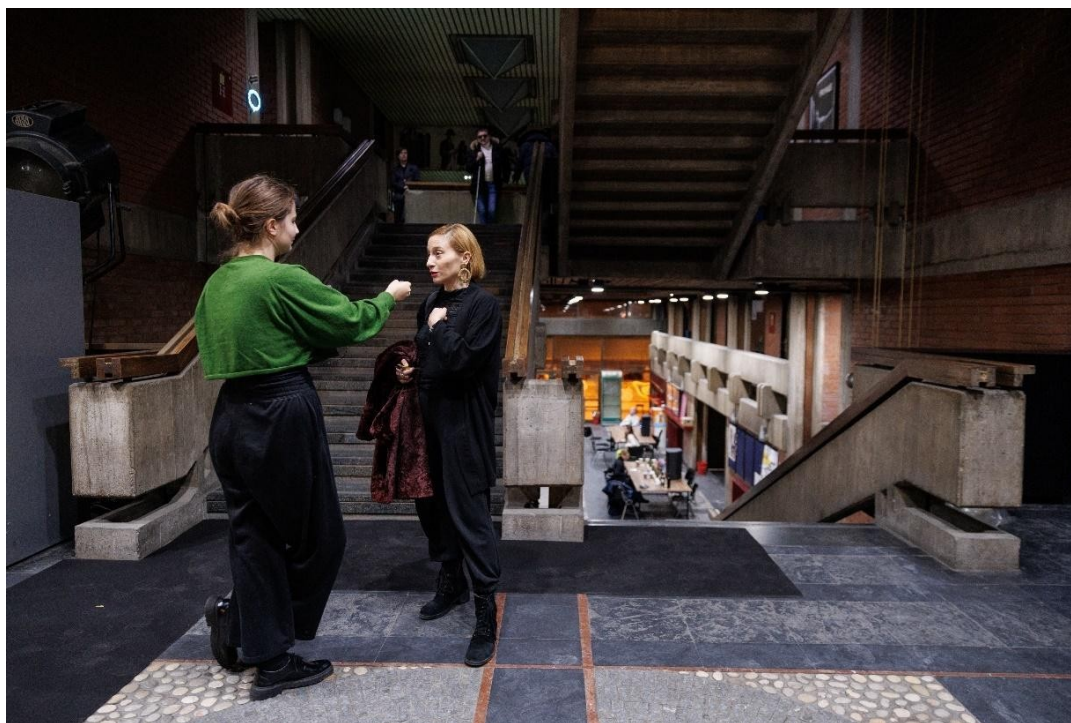
Prilog 33: *živa knjiga* Boris Dončić i Nikola Radojlović



Prilog 34: *slušanje razgovora* na pet punktova u bifeu FDU



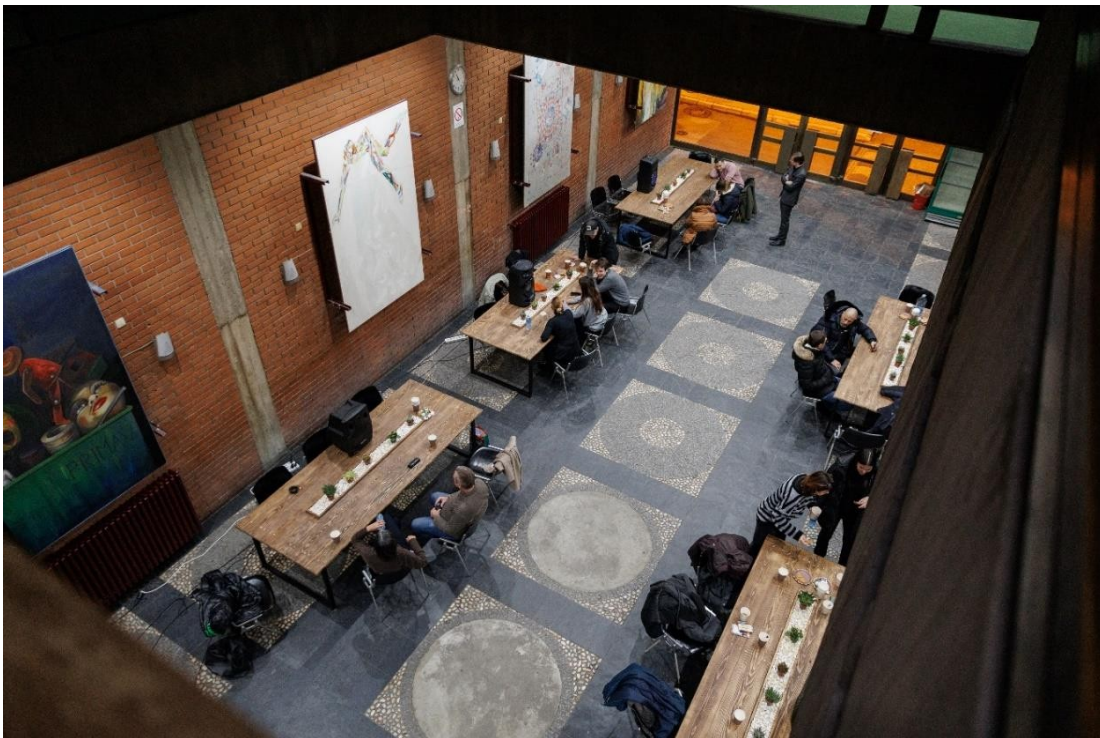
Prilog 35: *slušanje razgovora u bifeu* – Mina Obradović, Vanja Ejodus, Alisa Stojanović i Marija Milenković



Prilog 36: *utisci nakon performansa Vanje Ejodus, dole desno* – slušanje razgovora u bifeu



Prilog 37: *intervju nakon performansa sa Ognjenom Dragovićem i Milanom Bogdanovićem*



Prilog 38: *audio-instalacija u donjem holu fakulteta – strimovanje razgovora*



Prilog 39: *mini audio-instalacija* tj. slušanje audio-uputstva na međuspratu FDU



Prilog 40: *autorski tim i žive knjige*, po završetku performansa

Spisak literature korišćene u radu

1. Aleksander, Jeffrey C. / Giesen, Bernhard / Mast, Jason L. (eds). *Social Performance Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
2. Avgitidou, Angeliki. *Performance Art: Education and Practice*. New York: Routledge, 2023.
3. Barash, Moshe. *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.
4. Belfield, Robin. *Telling the Truth: How to Make Verbatim Theatre*. London: Nick Hern Books, 2018.
5. Berdžer, Džon. *Načini gledanja*. Beograd: Fabrika knjiga. 2019.
6. Bloom, Michael. *Thinking Like a Director, a Practical Handbook*. New York: Faber and Faber, 2001.
7. Bogart, Anne (author) / Hurley, Erin (contributor). *Theatre and Feeling*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
8. Bogart, Anne. *The Art of Resonance*. London: Bloomsbury Publisher, 2021.
9. Bolt, David. *The Metanarrative of Blindness: A Re-reading of Twentieth-Century Anglophone Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016.
10. Cytowic, Richard E. / Eagleman, David M. (eds). *Wednesday is indigo blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
11. Cytowic, Richard E. *Synesthesia*. Cambridge: The MIT Press, 2018.
12. Davidson, Tish. *Prejudice*. New York: Franklin Watts, 2003.
13. Dorshel, Andreas. *Rethinking Prejudice*. London: Routledge, 2019.
14. Eberhardt, Jennifer L. *Biased: Uncovering the Hidden Prejudice That Shapes What We See, Think and Do*. London: Penguin Books, 2019.

15. Elsdén, Rhianna. *Verbatim theatre: Truth, the Whole Truth and Nothing but the Truth?* Birmingham: University of Birmingham, 2021.
16. Favorini, Attilio (ed). *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. Hopewell, NJ: Ecco Press, 1995.
17. Fishbein, Harold D. *Peer Prejudice and Discrimination: The Origins of Prejudice*. London: Psychology Press, 2002.
18. Forsyth, Alison (ed). *The Methuen Drama Anthology of Testimonial Plays*. London: Bloomsbury Publisher, 2019.
19. Garland-Thomson, Rosemarie. *Staring: How We Look*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
20. Garson, Cyrielle. *Beyond Documentary Realism: Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*. Berlin: De Gruyter, 2021.
21. Gross, Richard. *The Psychology of Prejudice*. London: Routledge, 2020.
22. Hammond, Will / Steward, Dan (eds). *Verbatim, verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books Limited, 2008.
23. Harari, Josue V (ed). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.
24. Hayhoe, Simon J. *Blind Visitor Experiences at Art Museums*. Washington: Rowman & Littlefield, 2017.
25. Heller, Morton A. / Ballesteros, Soledad (eds). *Touch and Blindness: Psychology and Neuroscience*. London: Routledge, 2005.
26. Heller, Morton A. *Touch, Representation and blindness (Debates in Psychology)*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
27. Jacobs, Lewis (ed). *The Documentary Tradition*. New York: Norton, 1979.
28. Joshua, Eleoma / Schillmeier, Michael (eds). *Edinburgh German Yearbook: Disability in German Literature, Film, and Theater*. Rochester, NY: Camden House, 2010.

29. Jovićević, Aleksandra / Vujanović, Ana. *Uvod u studije performansa*. Fabrika knjiga, Beograd, 2007.
30. Kelleher, Joe. *Theatre and Politics*. London: Bloomsbury Publisher, 2009.
31. Kelly, Thomas. *Bias: A Philosophical Study*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
32. Kiely, Damon. *How to Read a Play: Script Analysis for Directors*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis, 2016.
33. Kiely, Damon. *How to Rehearse a Play: A Practical Guide for Directors*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis, 2021.
34. Koppers, Petra. *Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
35. Koppers, Petra. *The Scar of Visibility - medical performances and contemporary art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
36. Koppers, Petra (ed). *Disability Arts and Culture: Methods and Approaches*. Bristol: Intellect Ltd, 2019.
37. Koppers, Petra. *Studying Disability Arts and Culture*. London: Bloomsbury Publisher, 2014.
38. Koppers, Petra. *Theatre & Disability*. London: Bloomsbury Publisher, 2017.
39. Larrissy, Edward. *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
40. Lavender, Andy (ed). *Neoliberalism, Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2021.
41. Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. London, New York: Routledge, 2016.
42. Ledger, Adam J. *The Director and Directing Craft: Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
43. Lennard J. Davis. *The Disability Studies Reader (Fifth Edition)*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

44. MacKay, Nancy. *Curating Oral Histories: From Interview to Archive*. New York: Routledge, Taylor & Francis, 2016.
45. Maria M. Delgado, Dan Rebellato (eds). *Contemporary European Theatre directors: 2nd edition*. London & New York: Routledge, 2020.
46. McDermott, Douglas. *The Living Newspaper as a Dramatic Form*. Toronto: University of Toronto Press, 1965.
47. McEnteer, James. *Shooting the truth: the rise of American political documentaries*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2006.
48. Mitchell, David T. / Snyder Sharon L (eds). *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2018.
49. Paget, Derek. *True stories?: documentary drama on radio, screen, and stage*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1990.
50. Piscator, Maria Ley. *The Piscator experiment: The political theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970.
51. Pitches, Jonathan / Popat, Sita (eds). *Performance Perspectives: A Critical Introduction*. London: Bloomsbury Publisher, 2011.
52. Pushman, Erin M. *How to Read Like a Writer: 10 Lessons to Elevate Your Reading and Writing Practice*. London: Bloomsbury Publisher, 2022.
53. Rehm, Rush. *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge, 1993.
54. Robertson, Lynn C. / Sagiv, Noam (eds). *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
55. Roessler, Norman / Squiers, Anthony (eds). *Philosophizing Brecht: Critical Readings on Art, Consciousness, Social Theory and Performance*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2019.
56. Sandahl, Carrie / Auslander, Philip (eds). *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

57. Schaap Williams, Katherine. *Unfixable forms: Disability, Performance, and the Early Modern English Theater*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2021.
58. Simner, Julia / Hubbard, Edward M (eds). *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
59. Smoodin, Eric / Martin, Ann (eds). *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945 – 1957*. Berkeley: University of California, 2002.
60. Spears, Deanne. *Developing Critical Reading Skills*. New York: McGraw Hill, 2012.
61. Stangor, Charles. *Stereotypes and Prejudice (Key Readings in Social Psychology)*. London: Routledge, 2000.
62. Summerskill, Clare. *Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. London: Routledge, 2020.
63. Swim, Janet K. & Stangor, Charles (eds). *Prejudice: The Target's perspective*. Cambridge: Academic Press, 1998.
64. Thomaidis, Konstantinos. *Theatre and Voice*. London: Bloomsbury Publisher, 2017.
65. Tunstall, Kate E. *Blindness and Enlightenment, an essay*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
66. Turner, Victor. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
67. Urbinati, Rob. *Play Readings: A Complete Guide for Theatre Practitioners*. New York and London: Focal Press, Taylor & Francis Group, 2016.
68. Van Campen, Cretien. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
69. Vitgenštajn, Ludvig. *Listići*. Beograd: Fedon, 2007.
70. Vitgenštajn, Ludvig. *O izvesnosti*. Novi Sad: Bratstvo – jedinstvo, 1988.
71. Walsh, Fintan. *Theatre and Therapy*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
72. Walter J. Ong. *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*. London, New York: Routledge, 1982.

73. Ward, Jamie. *The Frog Who Croaked Blue – Synesthesia and the Mixing of the Senses*. Oxfordshire: Routledge, 2008.
74. Webb, Tim. *Sensory Theatre: How to Make Interactive, Inclusive, Immersive Theatre for Diverse Audiences by a Founder of Oily Cart*. London: Routledge, 2022.
75. Welton, Martin. *Feeling Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
76. Willet, John. *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of the Politics in the Theatre*. London: Eyre Methuen, 1978.
77. Willet, John. *The Theatre of the Weimer Republic*. New York: Holmes & Meier Publishers Inc, 1998.
78. Willett, John. *Brecht in context*. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publisher, 1998.
79. Willett, John. *The Theatre Of Bertolt Brecht: A Study From Eight Aspects*. New York: New Directions, 1968.
80. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico – philosophicus*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1987.
81. Yates, Frances Amelia. *The art of memory*. London: Pimlico, 1992.
82. Youker, Timothy. *Documentary Vanguard in Modern Theatre*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2017.

Vebografija

Svi navedeni linkovi bili su aktivni u martu 2024. godine:

1. www.theguardian.com/stage/2016/sep/10/i-love-theatre-and-im-blind-heres-how-that-works
2. www.jutarnji.hr/life/zivotne-price/u-zagreb-je-dosao-prije-50-godina-sljepoca-ga-nije-zaustavila-da-postane-jedan-od-nasih-najvaznijih-prevoditelja-9015371
3. humanlibrary.org/
4. <https://www.forbes.com/sites/alexledsom/2022/05/09/the-human-library-borrow-a-person-instead-of-a-book/?sh=276cd41f2217>
5. pescanik.net/istorijska-amnezija-elite/
6. www.theguardian.com/theguardian/2005/apr/30/weekend7.weekend
7. msub.org.rs/exhibition/plava-izlozba/
8. www.forbes.com/sites/alexledsom/2022/05/09/the-human-library-borrow-a-person-instead-of-a-book/?sh=276cd41f2217
9. www.theguardian.com/stage/2012/may/08/michael-billington-verbatim-theatre
10. <https://www.nytimes.com/2016/09/30/theater/the-encounter-review.html>
11. www.complicite.org/work/the-encounter/
12. www.theguardian.com/stage/2022/mar/02/blindness-on-stage-until-disabled-people-can-tell-their-own-stories-well-always-be-stereotypes
13. <https://blog.theaterhoeren-berlin.de/2023/02/20/theater-theater-aber-barrierefrei/>
14. www.ozy.com/around-the-world/this-blind-theater-offers-a-new-way-to-see-a-play/92782/
15. www.teatroslov.mpus.org.rs/publikacije/393.pdf
16. <https://montazstroj.hr/projekti/55/>
17. <https://pescanik.net/intervju-oliver-frljic/>
18. <https://balkans.aljazeera.net/news/culture/2023/11/4/prevodjenje-realnosti-u-pozorisni-kontekst-sanje-mitrovic>
19. <https://www.zaa.uni-tuebingen.de/wp-content/uploads/06-Paget-129-141.pdf>
20. <https://www.novizivot.hr/hr/o-kazalistu/dokumenti>

21. <https://www.novizivot.hr/hr/o-kazalistu/misija-i-vizija>
22. www.slobodnaevropa.org/a/838504.html
23. www.mousetrap.org.uk/envision
24. <https://www.slobodnaevropa.org/a/838504.html>
25. <https://extant.org.uk/#:~:text=Extant%20is%20the%20UK's%20leading,delivering%20tra ining%20regionally%20and%20internationally>
26. <https://www.widewalls.ch/magazine/documentary-photography/nick-ut-napalm-girl-1972>
27. <https://nova.rs/kultura/predstava-je-posvecena-svima-koji-su-voleli-a-to-nisu-umeli-da-pokazu-150-izvodjenje-hasanaginice/>
28. <https://slcc.pressbooks.pub/literarystudiesatslcc/chapter/how-to-read-drama/#footnote-159-20>
29. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1950/06/the-art-of-reading/639769/>
30. <http://vreme.com/kultura/hasanaginica/>
31. <https://www.mentalfloss.com/article/49442/vladimir-nabokov-talks-synesthesia>
32. <https://www.themarginalian.org/2018/05/15/nabokov-synesthesia/>
33. <https://prviprvinaskali.com/clanci/dren/saveti-fizioterapeuta/neuropsiholoski-fenomen-sinesteziya.html>
34. <https://slcc.pressbooks.pub/literarystudiesatslcc/chapter/how-to-read-drama/#footnote-159-20>
35. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1950/06/the-art-of-reading/639769/>
36. <https://www.themarginalian.org/2018/05/15/nabokov-synesthesia/>
37. <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/13055/9/Elsden2022PhD.pdf>
38. http://www.lektire.me/prepricano/hasanaginica-narodna-balada_150
39. [Reading 3: Prejudice and Discrimination – Preparing for University Reading \(pressbooks.pub\)](#)
40. <http://www.split-britches.com/long-table>
41. https://www.huffpost.com/entry/a-neuroscientists-guide-to-developing-synesthesia_n_55e4b004e4b0aec9f35429c9
42. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3938117/>
43. <https://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects>
44. <https://vimeo.com/39865636>

Biografija autorke (Curriculum vitae)

Tara Manić rođena je 1994. u Beogradu. Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, diplomirala je na Katedri za Pozorišnu i radio režiju 2017. godine u klasi red. prof. Alise Stojanović, predstavom „Fotografija 51” En Zigler, kao studentkinja generacije i dobitnica nagrade „Dr Hugo Klajn”. Na istom fakultetu završava Master studije 2019. godine, predstavom „Til Ojlenšpigel – o proseravanju” u pozorištu Ujvideki szinhaz. Tokom studija, bila je asistentkinja reditelja na predstavama: „Carstvo nebesko” Jerneja Lorencija (koprodukcija Narodnog pozorišta u Beogradu i BITEF festivala), „Čekajući tri sestre” (Hayal Perdesi Theater / Kesselhaus u Berlinu) i „Hamlet” Aleksandra Popovskog (Jugoslovensko dramsko pozorište) i „Na dnu” Ane Đorđević (Narodno pozorište u Beogradu).

Počinja s radom na Fakultetu dramskih umetnosti 2017. godine kao saradnica red. prof. Alise Stojanović: prvo kao demonstratorica, zatim stručna saradnica, a danas kao asistentkinja na predmetu Pozorišna režija. Doktorske umetničke studije na Fakultetu dramskih umetnosti upisuje 2019. godine.

Do danas, režirala je predstave: *Kako sam naučila da vozim*, Pola Vogel, Hartefakt kuća, 2024; *Omladina bez boga*, Eden fon Horvat / dramatisacija Vuka Boškovića, Crnogorsko narodno pozorište, 2021; *Emilija Galoti*, Gothold Efraim Lesing, Narodno pozorište Timočke krajine „Zoran Radmilović”, 2021; *Dan kada ja nije više bilo ja*, Roland Šimelpfenig, Beogradsko dramsko pozorište, 2021; *Osam žena*, Rober Toma, Narodno pozorište „Toša Jovanović”, 2020; *Jul*, Ivan Viripaev, Ustanova kulture Parobrod, 2019; *Til Ojlenšpigel – o proseravanju*, Rudolf Erih Raspe, Hari Frankfurt, Mark Tven / dramatisacija Dejana Prčića, Ujvideki szinhaz, 2019; *Fotografija 51*, En Zigler, Teatar Vuk, 2017.

Pored rada u pozorištu, režirala je nekoliko radio drama na Radio Beogradu 2 i angažovana je kao rediteljka dramskih radionica u Ansamblu narodnih igara i pesama „Kolo”: *Devojka cara nadmudrila*, *Zidanje Skadra* i *Omer i Merima* od 2019. godine. Održala je predavanje *Barokno pozorište i barokna kultura kao estetska propaganda kontrareformacije i apsolutizma*, u okviru obrazovnog turnira Evropa Universalis IV, za Fondaciju dr Zoran Đinđić, 2021. Režirala je

performativno predavanje *Berilijum* na festivalu „Pozorište čuda”, s naučnicom dr Biljanom Stankov i dizajnerkom svetla Milicom Stojšić, u Astronomskoj opservatoriji Beograd, 2022.

Do danas, Tarine predstave su gostovale na mnogim festivalima u zemlji i inostranstvu. Dobitnica je sledećih nagrada:

- *Srebrna medalja UU za izuzetan doprinos radu FDU (2023)*
- *Specijalna zahvalnica Dekana za izuzetan doprinos u radu (2022)*
- *Nagrada za najbolju monodramu festivala (za predstavu „Jul”, Be:Femon, Bečej, 2019)*
- *Specijalna pohvala Narodnog pozorišta u Beogradu za izuzetan doprinos u radu (za rad na predstavi „Carstvo nebesko” Jerneja Lorencija, 2017)*
- *Nagrada za studentkinju generacije, u generaciji 2013/2014 (Fakultet dramskih umetnosti, 2017)*
- *Prva nagrada „Neda Depolo” za najbolje radiofonsko ostvarenje (za radio dramu „Hamlet ili propala revolucija” Hajnera Milera, Radio Beograd 2, 2016)*
- *Nagrada za najbolju predstavu na 17. Teatru Forumu u Vilnjusu (za predstavu „Jedna ruža je procvetala” Ćela Askilsena, Litvanija, 2017)*
- *Nagrada za najbolju režiju na 17. Teatru Forumu u Vilnjusu (za predstavu „Jedna ruža je procvetala” Ćela Askilsena, Litvanija, 2017)*
- *Nagrada „Dr Hugo Klajn” najboljem studentu pozorišne režije u generaciji (Fakultet dramskih umetnosti, 2016)*
- *Nagrada za najbolju predstavu na 36. VGIK pozorišnom festivalu (za predstavu „Ko još jede hleb uz supu?”, Moskva, Rusija, 2016)*
- *Nagrada za najbolju predstavu na Drugom međunarodnom frankofonom festivalu za studente (za predstavu „Adađo”, Poznanj, Poljska, 2015)*
- *Nagrada za najbolju predstavu na Prvom međunarodnom frankofonom festivalu za studente (za predstavu „Lažni cirkus”, Poznanj, Poljska, 2014).*

IZJAVA O KORIŠĆENJU

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod naslovom: „Biblioteka svih čula: režija dokumentarne predstave o percepciji slepih i slabovidih ljudi“ koja / i je moje autorsko delo.

Disertaciju / doktorski umetnički projekat sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

1. Autorstvo

2. Autorstvo - nekomercijalno

3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade

4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima

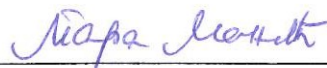
5. Autorstvo – bez prerade

6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poledini lista).

U Beogradu, 17.04.2024.

Potpis doktoranda



IZJAVA O AUTORSTVU

Potpisana: Tara Manić

broj indeksa 1/2019.

Izjavljujem,

- da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom „Biblioteka svih čula: režija dokumentarne predstave o percepciji slepih i slabovidih ljudi“ rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, 17.04.2024.

Potpis doktoranda

Tara Manić

**IZJAVA O ISTOVETNOSTI ŠAMPANE I ELEKTRONSKE VERZIJE DOKTORSKE
DISERTACIJE / DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA**

Ime i prezime autorke: Tara Manić

Broj indeksa: 1/2019.

Doktorski studijski program: Doktorske studije u dramskim i audio-vizuelnim umetnostima

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta: „Biblioteka svih čula: režija dokumentarne predstave o percepciji slepih i slabovidih ljudi“

Mentorka: Alisa Stojanović, red. prof.

Komentorka: Biljana Srbljanović, red. prof.

Potpisana, Tara Manić, izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti 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 Beogradu.

U Beogradu, 17.04.2024.

Potpis doktoranda