

Vodič



kroz **Kreativni** dramski proces



Projekat finansira Evropska unija u okviru programa
„Podrška civilnom društvu“

Stvaranje ove publikacije pomogla je Evropska unija. Sadržaj publikacije je isključivo odgovornost Bazaarta i ne predstavlja nužno stavove Evropske unije.





Bazaart

Vodič kroz kreativni dramski proces

Autori

*Anđelija Jočić, Miloš Dilkić, Bojana Škorc,
Ivana Despotović, Milan Mađarev,
Sunčica Milosavljević, Mina Sablić, Ivan Pravdić,
Marina Milivojević-Mađarev,
Smiljana Tucakov, Nataša Milojević,
Jelena Stojanović, Zoran Rajšić i
Dubravka Subotić*

Beograd 2012.



Reci mi, zaboraviću.
Pokaži mi, zapamtiću.
Uključi me, razumeću.

Konfučije

Sadržaj

UVOD	9
1. ŠTA je kreativni dramski proces?	
Kreativni dramski proces je način učenja kroz stvaralačko dramsko iskustvo.	11
2. ZAŠTO kreativni dramski proces?	13
a. Zašto primenjujemo kreativni dramski pristup?	
Kad vas učenik pita: – Zašto moram ovo da učim? Kakve to veze ima sa mnom i sa životom? – došao je trenutak da primenite kreativnu dramu!	13
b. Zašto se kreativna drama primenjuje u obrazovanju?	
Kreativna drama razvija ključne kompetencije i dodaje još jednu: „Šta to znači biti čovek“.	15
3. KO čini kreativni dramski proces?	17
a. Ko može da učestvuje u kreativnom procesu?	
U stvaralačkoj situaciji, svako postaje kreativan.	17
b. Koja je uloga pedagoga u kreativnom dramskom procesu?	
Pedagog nije reditelj, već pomaže učesnicima da razviju i uoblike sopstvene ideje kroz dramske situacije.	19
4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?	23
a. Kako organizujemo kreativan dramski rad?	
Za razvoj kreativnog dramskog procesa potrebna je radionica.	23
b. Kako odabiramo temu za kreativni proces?	
Dobra tema za kreativni proces je ona koja se tiče učesnika.	26
c. Kako razvijamo dramski materijal?	
Proces uvek počinje od ličnih materijala, ali se obavezno razvija na planu fikcije.	31
Centar za kulturu Stari Grad – Škozorište, projekat Tajna vrata: Radionica <i>Tajna vrata</i>	36
5. ZBOG ČEGA u kreativnom radu koristimo različite umetničke podsticaje i medije?	39
a. Zbog čega je medij pokreta važan za kreativni proces?	
Poetizacija materijala kroz pokret je neposredna i spontana.	39
Dramska radionica CEKOM i Pozorište Mladi Tuzle, projekat Tražim svoje mesto pod suncem: Kreativni rad na performansu <i>Kod nas ovako</i>	43



b.	Zbog čega uzimamo književno delo kao predložak za kreativni proces? Aktuelizovana kroz proces, tradicija postaje deo kulturnog identiteta mladih.	44
	Centar za kulturu Smederevo – Omladinsko pozorište PATOS: Procesni rad na predstavi <i>Mali princ</i>	49
c.	Zbog čega dramsko delo preispitujemo kroz kreativni proces? Drama nas podstiče da pitamo i odgovaramo „Šta to znači biti čovek“	51
	Centar za kulturu Stari Grad, projekat Pozorište dece sveta: <i>Slučaj(ni) Hamlet</i>	55
d.	Zbog čega je ponekad najbolje da kroz proces napišemo nov dramski tekst? Naše dramsko delo je naš stav o pitanjima ljudske prirode, odnosa i sposobnosti za promenu.	57
	Dramska radionica CEKOM: Kako smo radili na predstavi <i>Romeo i Julija</i>	61
6.	NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?	63
a.	Na koji način uobličavamo scenske materijale nastale kroz proces? Materijale sklapamo tako da jasno iskažemo stav učesnika prema temi.	63
	Centar za kulturu Stari Grad – Pozorište odrastanja, projekat Igrom za život: <i>Prolegomena</i>	69
b.	Na koji način razvijamo zvuk u procesnoj predstavi? Zvuk nije samo podrška, već nevidljiv glumac na sceni.	71
c.	Na koji način kreiramo scenografiju i kostim za procesnu predstavu? Likovnost procesnih materijala prerasta u likovne elemente predstave.	73
	Bazaart, Fakultet umetnosti u Zvečanu i NP Priština, projekat Mit kao sudbina: Proces rada na predstavi <i>Vodeni bik</i>	77
d.	Na koji način se opredeljujemo za prostor scenskog izvođenja? Svaki prostor može postati scenski prostor ako u njega uvedemo scenska pravila.	79
7.	KOME se obraćamo procesnom predstavom? Naša publika su naši drugovi, kolege, roditelji, sugrađani.	83
8.	KAKVU promenu ostvaruje kreativni dramski proces? Kroz proces odrastaju ljudi sposobni da menjaju svoje okruženje i društvo.	87
9.	Bibliografija	89
10.	Biografije	93





Uvod

Vodič kroz kreativni dramski proces deo je projekta Dramska edukacija za interkulturalno učenje / Intercultural Drama Education And Learning - IDEAL koji finansira Evropska unija kroz program „Podrška civilnom društvu“.

U okviru projekta IDEAL, tim dramskih i plesnih pedagoga radio je sa oglednim grupama nastavnika u 4 grada u Srbiji na edukaciji za dramski rad s mladima u cilju unapređenja kulture dijaloga i tolerancije prema različitostima. Osnovu metode predstavlja

upravo kreativni dramski proces kao pristup koji koristimo za ostvarivanje učenja.

Kreativnim dramskim procesom se u Srbiji i danas bave malobrojni dramski umetnici i pedagozi. U ovoj publikaciji okupljeni su autori koji su potekli iz Školigrice i Škozorišta u Beogradu, Dramskog studija Doma pionira u Beogradu, inostranih škola, kao što je Škola Žak Lekok u Parizu, ali i iz građanskih organizacija, omladinskih pozorišta i grupa u Srbiji koje spontano koriste kreativni stvaralački i pedagoški pristup.

Slika gore:

BUSINGO,

Pozorište Mladi Tuzle
PATOSOFFIRANJE, 2010.

foto: Dušan Stanimirović

Nastavnicima koji vode dramski pedagoški rad u školama, kreativni procesni pristup najčešće nije poznat. Naš *Vodič* ima za cilj da dramskim pedagozima približi osnovne pretpostavke, metodologiju i tehnike kreativne drame, kako bi im olakšao primenu u svakodnevnom radu. S obzirom na veliku moć da razvija ključne kompetencije u koje spada i socijalna i interkulturalna komunikacija, nadamo se da će kreativna drama uskoro steći svoje zasluženno mesto u obrazovnom sistemu u Srbiji.

U projektu učestvuje šest srpskih i jedna francuska organizacija: Bazaart iz Beograda, Tvrdava teatar i Omladinsko pozorište PATOS iz Smedereva, Centar za kreativno odrastanje i multikulturalnu saradnju CEKOM i Međuopštinsko društvo za strane jezike i književnost iz Zrenjanina i Centar za razvoj civilnih resursa iz Niša. Francuski partner je organizacija Rudel iz Karkasona.

U razvoju programa sarađuju stručnjaci Tima za obrazovanje i kulturu TOK, DDT Kreativnog centra za pokret, OCD Zdravo da ste i Centra za likovno obrazovanje Šumatovačka iz Beograda.

Strateški partneri u ovom projektu su: gradska opština Vračar i Ogledna osnovna škola Vladislav Ribnikar u Beogradu, Železničko-industrijska škola u Smederevu, Kulturni centar Zrenjanina, Otvoreni klub u Nišu i Prijatelji dece opštine Novi Beograd kao partner izuzetne motivacije.

Posebno treba istaći posvećenost i kreativnost nastavnika i dramskih pedagoga iz ško-

la i centara za mlade u Beogradu, Zrenjaninu, Smederevu, Nišu, kao i u Smederevskoj Palanci, Kovinu, Sečnju, Novom Bečeju, Banatskom Karađorđevu, Mužlji, Srpskoj Crnji, Leskovcu, Zaječaru, Vranju i drugim mestima odakle su nastavnici putovali da bi učestvovali u programu edukacije koji im u ovoj fazi nije donosio pragmatičnu korist, već otvarao horizonte novih iskustava i znanja.

Svima se zahvaljujemo na učešću, saradnji i podršci.

Sunčica Milosavljević

Bazaart, Beograd
menadžer projekta IDEAL
glavni i odgovorni urednik publikacije
Vodič kroz kreativni dramski proces



1. ŠTA je kreativni dramski proces?

Kreativni dramski proces je način učenja kroz stvaralačko dramsko iskustvo.

Anđelija Jočić i Miloš Dilkić

Učenje kroz kreativnu dramu je učenje za život. Kroz iskustvo dramske igre učesnici povezuju lična pitanja i doživljaje sa predmetom učenja – npr. istorijskim događajima ili temom i radnjom književnog dela.

U kreativnom procesu najvažniji je sam proces kao iskustvo stvaranja i učenja – kako za učesnike, tako i za pedagoga. Zamišljanjem i odigravanjem, učenje postaje deo čulnog, telesnog, emotivnog i intelektualnog

iskustva. Ono postaje lično, duboko doživljeno znanje i sastavni deo ličnosti.

Svi učesnici ravnopravno učestvuju u kreativnom procesu – npr. nastavnik i učenici. Pozorišna predstava koja može (i ne mora) da nastane iz procesa biće zajedničko delo svih učesnika – članova kreativnog tima.

Kreativna drama mladim ljudima daje glas, omogućava im da saopšte ono što imaju potrebu da iskažu, na način snažan, dirljiv i kreativan u isti mah, a taj glas se čuje daleko. ■

Slika gore:
Radionica CEDEUM





2. ZAŠTO kreativni dramski proces?

a. Zašto primenjujemo kreativni dramski proces?

Kad Vas učenik pita:

– Zašto moram ovo da učim? Kakve to veze ima sa mnom i sa životom? – došao je trenutak da primenite kreativnu dramu!

Anđelija Jočić i Miloš Dilkić

Kreativna drama u nastavi

Kreativna drama je možda najneposredniji način kojim pedagog može učenicima da približi nastavno gradivo. Kroz igru na planu fikcije, učenik upoznaje ličnosti, teme

i vrednosti iz književnosti, psihologije, istorije, stranog jezika i brojnih drugih predmeta. Povlačenjem paralele između sopstvenih iskustava (ličnih materijala) i gradiva (npr. teksta iz drugog vremena ili kulture), učenik stiče dublje razumevanje materije, a njenom kreativnom interpretacijom razvija sposobnost tumačenja i primene gradiva.

Slika gore:

Bitef Polifonija, Beograd, 2004.

foto: Nenad Milošević

2. ZAŠTO kreativni dramski proces?

Odnos prema učenju se značajno menja. Budući da dramski proces uvek tematizuje lične materijale članova grupe, učenici postaju autori i vlasnici svog procesa učenja i znanja. Prostor učenja prestaje da bude prostor pritiska i prinude, i osvaja se kao sopstveni prostor u koji mladi investiraju vreme, energiju i emocije.

Kreativna drama u školskom pozorištu

Iz dramskog procesa prirodno nastaje predstava koja se tiče mladih autora i mlade publike. Kroz preplitanje ličnih priča, sećanja, porodičnih istorija... sa fikcijom ili književnim delom, nastaje originalan materijal za predstavu.

Proces rada može i ne mora krenuti od dramskog ili književnog predloška kao metafore onoga što mladi žele da saopšte. Bilo da se oslanja na literarno delo ili ne, predstava će govoriti o svetu mladih, saopštiće njihove stavove i uverenja i postaviće važna pitanja društvu i svetu.

Rad kroz dramski proces, uključivanje ličnog iskustva i kreativnih ideja učenika, **menja sasvim njihov doživljaj umetnosti i pozorišta:** predstava postaje autorsko delo svakog od njih i sastavni deo života i učesnika i publike.

Kreativna drama u razvoju kompetencija

Ishodi primene kreativne drame su brojni i dragoceni.

Kroz dramsko stvaralaštvo, **učenici razvijaju maštu, spontanost, inventivnost, inteligenciju, emotivnost, a pre svega empatiju** – sposobnost da razumeju druge ljude, njihove motive i osećanja, da se prenesu u njihovu poziciju i da proniknu u njihove ambicije i ciljeve. Dramski proces omogućava da učenici kroz maštu i igru istraže **vrednosti, stavove, različite uloge i perspektive.**

U saradnji i razmeni sa drugima, **mladi ljudi razvijaju veštine dijaloga, zastupanje sopstvenog i uvažavanja tuđeg mišljenja,** spremniji su na kompromise i za ispitivanje različitih rešenja zamišljenih i stvarnih događaja.

Zajednički rad stvara bolje i otvorenije veze i odnose među učesnicima, ali i sa pedagogom. Razvijaju se solidarnost, odgovornost i samopouzdanje, veštine timskog rada, preuzimanja i prepuštanja vođstva, što su sve važne lične i životne kompetencije.

Učenici iskazuju veću motivaciju da aktivno učestvuju, a organizacija časa je drugačija. Iskustva nastavnika u praksi pokazala su da kada mladi ljudi znaju da će na času raditi na ovaj način, na čas dolaze spremni, sa naučenom lekcijom ili pročitanom lektinom.

Konačno, ako upitate mlade ljude što je za njih najvažnije, većina će odgovoriti da je čas mnogo zanimljiviji, da se tako **lakše nauči i ne zaboravlja naučeno,** da im pomaže da međusobno bolje komuniciraju i postaju bolji drugovi. ■



b. Zašto se kreativna drama primenjuje u obrazovanju?

Kreativna drama razvija ključne kompetencije i dodaje još jednu: „Šta to znači biti čovek“.

Anđelija Jočić

Kreativna drama ima svoje mesto u obrazovanju već decenijama. Najraniji počeci datiraju iz druge decenije prethodnog veka, iz tzv. Britanske škole. Odatle se koncept širio po drugim zemljama – negde kao rad sa decom u okviru škola, pravljenje predstava, zatim kroz formiranje dečjih dramskih grupa u okvirima omladinskih, crkvenih, kulturnih, sportskih i drugih centara, a posebna struja počela je da ispituje potencijale **kreativne drame kao metoda nastave**, prvobitno u društvenim naukama, a u poslednje vreme sve češće i u prirodnim. U svim tim vremenima i prostore, koristili su se različiti nazivi – drama u obrazovanju, kreativna drama, obrazovna drama, dramsko izražavanje i drugi.

Tokom decenija razvilo se više stilova i pristupa, od kojih vredi pomenuti: britansku školu drame u obrazovanju, kanadski program drame u obrazovanju, francusku školu kreativne drame i druge. Kod nas su, osim retkim stručnjacima u čije polje interesovanja i delovanja ova oblast spada, pristupi aktuelni u SAD, Latinskoj Americi, Australiji i Novom Zelandu, kao i Aziji (gde posebno vredi istaći razvijanje dramskih obrazovnih programa u školama u Hong Kongu) nedovoljno poznati.

Za kreativnu dramu u obrazovanju na tlu Evrope od posebnog su značaja **Seulska agenda o umetničkom obrazovanju (UNESCO)** i **Ključne kompetencije Lisabonske strategije obrazovanja**.

Pod ključnim kompetencijama podrazumevaju se znanja, umeća i veštine, koje dete treba da stekne i razvije kroz proces obrazovanja, a najbliži način da ih predstavimo jeste – osposobljavanje dece za praktičnu primenu stečenih znanja. Ove veštine spadaju u veštine celoživotnog učenja, a sticanje i razvijanje svake od njih ima trajan uticaj na razvoj ličnosti.

U periodu 2008-2010. sprovedeno je veliko istraživanje „Drama unapređuje ključne kompetencije Lisabonske strategije obrazovanja (DICE)“ u 12 zemalja, na skoro 5000 ispitanika, što je najveći do sada poznat uzorak u socijalnim istraživanjima. DICE je **uverljivo potvrdio snažan uticaj drame na razvoj 5 od 8 ključnih kompetencija**. Štaviše, tokom istraživanja nametnula se još jedna kompetencija koje nema na lisabonskom spisku: **Sve to i još više – šta to znači biti čovek**: www.dramanetwork.eu

Ni kod nas kreativna drama nije nov model. Od pionirskog rada Zore Bokšan u Dramskom studiju tadašnjeg Doma Pionira, do



Slika gore:

Bitef Polifonija, 2004.

Slika dole:

Ljubica Beljanski Ristić, Bitef Polifonija 2004. CEDEUM
foto: Nenad Milošević

2. ZAŠTO kreativni dramski proces?

burnog i dinamičnog razvoja kreativne drame po originalnom konceptu Ljubice Beljanski Ristić u pozorišnom i obrazovnom radu u Škozorištu i Školigrici – programima Centra za kulturu Stari Grad – kreativna drama snažno je uticala na brojne generacije dece, mladih i pedagoga. Uticaj ovih programa na predškolsko obrazovanje uvažilo je i Ministarstvo obrazovanja Republike Srbije¹, a neki dometi ovog modela ni do danas, pet godina nakon gašenja Školigice, nisu dostignuti. ■

.....
¹ Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa iz 2006. godine, str. 65. <http://www.mpn.gov.rs/sajt/page.php?page=201> (pristupljeno 01. 03. 2012.)



3. KO čini kreativni dramski proces?

a. Ko može da učestvuje u kreativnom procesu?

U stvaralačkoj situaciji, svako može postati aktivan učesnik u činu kreacije.

Bojana Škorc

Psihologija je do skora najčešće tretirala kreativnost kao osobinu ličnosti, posebnu sposobnost koju neko ima. Novija istraživanja, međutim, posmatraju **kreativnost kao proces**, a ne osobinu. To znači da stvaralački proces nema unapred podeljene uloge predviđene za talentovanog i manje talentovanog: **kreativnost je definisana samim uče-**

šćem u stvaranju muzike, pismenog rada, predstave, uloge, elementa igre. **Dovoljno je učestvovati i dati svoj doprinos na način na koji možemo i želimo.**

Za razliku od koncepta talenta, koji posmatra talentovano dete kao izuzetnu osobu koja svoju izuzetnost pokazuje kao trajnu osobinu, **koncept kreativnog procesa** pamera fokus na **tok kreativnog stvaranja.**

Slika gore:

Radionica, Bitef Polifonija,
Beograd, 2004.
foto: Nenad Milošević

3. KO čini kreativni dramski proces?

Ovo je posebno važno kada imamo u vidu različitost talenata. Dok se muzički talenat, matematički talenat ili talenat za šah mogu primetiti već u predškolskom uzrastu i spadaju u rane talente, likovni, književni, a posebno dramski talenat spadaju u kasne talente koji svoj zamah pokazuju tek nakon adolescentnog doba. Zato je bilo neadekvatno i preuranjeno prepoznavati talentovanu decu pre nego što je za to došlo vreme. U praksi se događa da etiketa talenta postane preteško opterećenje za dete koje još ne može da pokaže svoj zreli profil i da očekivanja nastavnika, roditelja i okoline prerano usmeravaju dete prema nekom polju na kome ono može ali i ne mora da pokaže zreli interes i sposobnosti.

Dramski kreativni rad zato ne treba usmeravati na individualne talente, nego na grupni kreativni razvoj. Pedagog treba da teži radu sa svom decom, svim mladima, grupom učesnika, da zahvata što raznovrsnije i mešovitiye grupe, da razumeva svoj rad kao doprinos razvoju kreativnosti i poboljšanju kvaliteta života unutar i izvan obrazovnih institucija.

U praksi, kreativni proces možemo da razvijemo u svakoj prilici, a **kreativni doprinosi** mogu da **poteknu od svakog učesnika** u tom procesu, često i kao prijatno iznenađenje ostalim učenicima. Neko o kome grupa možda ima predrasude ili negativno mišljenje, odjednom otkriva svoje velike stvaralačke potencijale, menja se, uključuje se u stvaranje dramskog dela i doprinosi na nov i originalan način.

Ponekad nam se čini da su za pojavu kreativnosti neophodni posebni tehnički i materijalni uslovi – dobar prostor za rad, scena, osvetljenje, video i tonska podrška, nagrade za učesnike ili prepoznavanje i podrška okoline. Međutim, i sami znamo da kada bi umetnost i stvaralački potencijali čekali idealne uslove, umetnosti i kreativnog doprinosa životu bi odavno nestalo. Neki istraživači stvaralaštva pokazuju da otežane okolnosti za kreativni rad, kao što su društvene krize, siromašenje, pojava crnog tržišta i slično, ne umanjuju, nego čak pojačavaju snagu i prisustvo kreativnih i stvaralačkih aktivnosti (Čikcentmi-halji). To znači da **sa kreativnim radom možemo i treba da počnemo odmah, na mestu gde se nalazimo, u uslovima u kojima deca i mladi sa kojima radimo žive, koji su realan okvir našeg života i koji nikada neće biti idealni.**

Naravno, kreativnost se ne može ispoljiti tek tako. Da bi se kreativnost pojavila i ostvarila, potrebno je da se steknu određeni preduslovi psihološke prirode: to su **sloboda i izazovnost situacije stvaranja** – izbegavanje ocenjivanja, procenjivanja, kritikovanja, omogućena sloboda izraza. Pored toga, potrebno je **izazvati interesovanje i motivisati učesnike, razvijati veštinu i spremnost da se usvaja novo, kao i spremnost na saradnju i građenje stvaralačkog rezultata.**

Ukoliko smo uspeli da barem delimično ostvarimo uslove stvaralačke situacije, otvorićemo mogućnost da **SVAKO od učesnika aktivira, razvije i u čin kreacije**



unese svoje emocije, očekivanja, kvalitete, osobine, igrovne i druge potencijale. U tom trenutku postaje vidljivo da svaki od učesnika jeste istovremeno i stvaralac, bez obzira na to da li se radi o recitalu, dramskom komadu, performansu, improvizaciji, času razredne nastave ili maternjeg jezika. To može da bude dete, mlad čovek, pedagog, posmatrač, roditelj koji ima nešto da doda, kolega koji ima slične ideje... ■

IDEMO DALJE:



Najvažnije je učestvovati u kreativnom procesu, omogućiti i drugima učešće, i osloboditi proces kako bi krenuo u bilo kom od mogućih otvorenih pravaca, jer u kreativnosti nema pravih i pogrešnih odgovora. Što pre to razumemo, pre ćemo osloboditi sopstvene stvaralačke snage i uključiti ih u rad sa drugima. ■

b. Koja je uloga pedagoga u kreativnom dramskom procesu?

Pedagog nije reditelj, već pomaže učesnicima da razviju i uobliče sopstvene ideje kroz dramske situacije.

Ivana Despotović

U kreativnom procesu, pedagog – vodi telj radionice postavlja učesnicima okvir za kreativno izražavanje i istraživanje. Različitim tehnikama, pedagog stvara uslove da učesnici razviju svoje sadržaje, i stara se da kreativni proces nesmetano teče u odabranom pravcu. Tokom procesa, pedagog sa grupom razgovara o sadržajima, kako bi učesnici razumeli i usvojili različita gledišta i usvojili stvaralačko iskustvo kao znanje za čitav život.

Pedagog i grupa

Kreativni tim čine pedagog i grupa, a njihova interakcija čini kreativni proces. Peda-

gog treba da bude otvoren i da pridobije poverenje učesnika. Kreativni rad sa mladima podrazumeva veoma intenzivnu razmenu na svim nivoima: kroz proces uče i menjaju se svi – i učesnici i pedagog. Preduslov za razvoj procesa su razumevanje i komunikacija između pedagoga i grupe, ali ako se razumevanje ostvari samo na racionalnom nivou, a emotivna razmena izostane, grupa će se povući i zatvoriti, ponekad čak i otvoreno pobuniti.

Pedagog mora da upozna grupu. Ukoliko ne poznaje grupu ili njen kulturni kontekst, potrebno je, pre svega, da posveti vreme upoznavanju. Tokom rada, on posmatra grupu i procenjuje potrebe, mogućnosti, aspiracije i temperament učesnika i tome prilagođava način i tempo rada.



Slika gore:

Trening dramskih pedagoga, Bitef Polifonija, Beograd, 2004.

Slika dole:

Bitef Polifonija, Beograd, 2004.
foto: Nenad Milošević

3. KO čini kreativni dramski proces?

Pedagog mora da veruje u grupu. Kreativni proces nije školski zadatak, već istraživanje bez unapred poznatog ishodišta. Pedagog koji previše kontroliše tok procesa, insistira na tačnom sprovođenju zadatog i tera mak na konac kada su u pitanju pravila, može u velikoj meri ugušiti kreativnost učesnika i lišiti radni proces autentične motivacije i radosti. To, naravno, ne znači da pedagog u ime kreativnosti treba da dopusti rasulo, ali mora verovati u grupu.

Pustite ih da se dogovore. Pedagog mora da osluškuje ono što učesnici govore, osećaju i pokazuju na najrazličitije načine, jer su njihove misli i osećanja sadržaj kreativnog rada. Važno je da na početku procesa pedagog iskaže svoje ideje, postavi pitanja, ponudi sadržaje kao mamac za pažnju i inspiraciju, a onda treba da proceni trenutak kada je vreme da pusti učesnike da govore, da se izraze, da njegove sugestije prihvate ili ne prihvate.

Pustite ih da govore, ali držite balans. Pedagog održava fini balans između odabrane teme i realnih potreba i interesovanja grupe (koji se ponekad menjaju od dana do dana, pa i od trenutka do trenutka), između kontrole toka procesa i stvaralačke slobode učesnika, između zanimljivog vođenja procesa i postizanja rezultata.

Pedagog i iskusna grupa. Vremenom, kako grupa stiče iskustvo i poverenje u pedagoga i ovladava osnovnim veštinama dramskog izražavanja, može se sve više udaljavati od sopstvene svakodnevice i baviti se problemima koji zahtevaju šire društvene vidike.

Pedagog tada postepeno uvodi mlade u svet odraslih, postavljajući im pitanja i ukazujući im na teme sa kojima će se sresti u budućnosti.

Uloga pedagoga tokom procesa: Početak rada

Pedagog se postavlja u centar pažnje grupe. Da bi pokrenuo kreativni rad, on treba da uzme ulogu vođe grupe. Najbolji način da nenametljivo i bez prinude zauzme tu poziciju, jeste zanimljivost radnog procesa, kao i postizanje dobrih dramskih rezultata. Pedagog inicira rad grupe - prepoznaje ili predlaže temu, postavlja pitanja, podstiče učesnike na aktivnost. On prati tok kreativnosti grupe i po potrebi ga usmerava u željenom pravcu.

Pedagog u procesu nije reditelj i ne treba da se bavi postavkom dramskog teksta. Njegova kreativnost vidljiva je kroz duhovito i originalno ispitivanje i razradu materijala tokom procesa. To praktično znači da je pedagog odgovoran za izbor podsticaja i vežbi tokom radionice.

Pedagog izborom vežbi usmerava radni proces ka željenoj temi. Pravim odabirom vežbi, kreativan pedagog može postaviti kao temu za rad i nešto što mladi inače ne bi prepoznali, ali čiji značaj on uviđa. Pedagog može da koristi klasične igre zagrevanja i oprobane tehnike, ali će često smišljati i nove vežbe kojima će voditi proces. Kreativnost pedagoga u velikoj meri se ogleda i u načinu na koji će poznatu vežbu primeniti ili razraditi. Jednu istu vežbu jedan će pedagog upotrebiti za vežbu



upoznavanja, drugi kao vežbu koncentracije, treći kao zagrevanje, a nadahnut pedagog može jednom vežbom postići ono što se inače postiže nizom drugih vežbi.

Pedagog otkriva ili zadaje temu koja je bliska učesnicima. Temu bira pažljivo, tako da je učesnici prihvate i u nju ulože sopstvenu maštu i iskustva. U radu sa novim, neiskusnim grupama, pedagog je neka vrsta vodiča kroz njihov unutrašnji svet.

Pedagog treba da odabere temu koja će biti inspirativna i učesnicima i njemu/njoj lično, inače njegov/njen kreativni rad i motivacija neće funkcionisati. Proces će biti najuspešniji ukoliko pedagog uspe da pronađe pitanje koje je zanimljivo svima – učesnicima, njemu/njoj lično i budućoj publici.

Uloga pedagoga tokom procesa: Rad je u punom jeku

Povlačenje. Kada proceni da je uspeo da pokrene kreativni proces kod učesnika, dobro je da se pedagog povuče u stranu, kako bi ostavio prostor učesnicima da se sami organizuju. Ovaj korak poklapa se sa **radom u manjim grupama** kada pedagog podeli učesnike u grupe, a oni se unutar njih samostalno dogovaraju oko sadržaja i načina predstavljanja. U ovoj fazi on rad podržava sa strane, diskretno, a izraženiju ulogu treba da preuzme samo u slučaju kada uoči da je neka grupa izrazito nesigurna i da ima poteškoće u savladavanju zadatka.

Kada mora da se umeša u rad grupe, **pedagog treba da postavlja pitanja i navodi**

učesnike da sami pronađu rešenje koje im najviše odgovara. Izuzetno je važno da nikada tokom procesa ne ugrozi kreativnu slobodu učesnika – preteranom brigom i objašnjavanjem, ili nametanjem neke svoje ideje ili koncepta. Učesnici moraju imati prostor za kreativnu igru. Kada su slobodni i razigrani oni dobrim delom postižu poentu kreativnog procesa.

U dramskim radionicama treba osmisлити dramski sadržaj: Ako radni proces suviše ode u debatu – što se dešava, i u određenoj meri je poželjno i neminovno – treba ga usmeriti ka neverbalnom izrazu: pokretu, likovnom izražavanju ili poeziji. ■

IDEMO DALJE:



Pripremanje scenskog nastupa

Veliki i važan deo očekivanja učesnika dramske radionice upravo je scenski nastup, pa bi njegov izostanak bio razočarenje za mlade i gubitak motivacije za dalji rad.

Tokom pripreme prezentacije ili predstave, pedagog prikuplja dobijeni materijal, organizuje ga i strukturise zajedno sa grupom. Ova faza rada ima svoje posebne zahteve i izazove koji će biti detaljno objašnjeni u poglavljima 6. i 7. ■

Zbunjujući slučajevi



Sukobi u grupi:

Tokom rada u manjim grupama učesnici najintenzivnije međusobno komuniciraju, raspravljaju o zadatku, a ponekad se i sukobe. Ako dođe do sukoba, važno je proceniti da li je on u direktnoj vezi sa procesom, ili je digresija. Ako se tiče procesa, sukob ne treba prekidati već kanalisati. Ako je digresija, treba opomenuti učesnike da ne skreću sa teme. Ali sukobe ne treba seći.

Naime, najvažniji pomaci i učenje dešavaju se upravo u tim neslaganjima. To su trenuci kada mladi ljudi preispituju pojave i pojmove iz svog neposrednog iskustva. Tada mogu da iskuse da ima mišljenja i pogleda na svet različitih od njihovih, da istina nije samo jedna, ali da ipak nije nedostižna, a kada se barem delimično otkrije, treba nastojati da ona postane konstruktivni deo procesa. ■





4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

a. Kako organizujemo kreativan dramski rad?

Za razvoj kreativnog dramskog procesa potrebna je radionica.

Milan Mađarev

🌀 Šta je radionica?

Izraz radionica je prevod latinske reči *laboratorium* - mesto gde se vrše naučna istraživanja. Savremeni pojam radionice se odavno odvojio od prvobitnog značenja i danas se uglavnom koristi za **oblik rada zasnovan na interakciji stavova, znanja ili ideja**

između voditelja-pedagoga i grupe. Voditelj inicira proces i nadgleda njegov razvoj, a sadržinu radionice određuje grupa – njeno iskustvo, kreativnost i interakcija.

🌀 Šta je dramska radionica?

Pojam dramske radionice najčešće se vezuje za **grupu umetnika ili mladih koji uz pomoć voditelja-pedagoga ispituju i stiču**

Slika gore:

Dramske radionice BAZAART,
Beograd, 2011.
foto: Vladislav Nešić

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

Ključne reči

Radionica

Način učenja, rada ili stvaranja kroz interakciju i razmenu.

Dramska radionica

Radionica koja se odvija u mediju dramske umetnosti.

Proces

Niz povezanih radionica kroz koje se kreativnim metodama razvijaju tematski sadržaji.

Pravila na radionici

Dogovoreni načini ponašanja koji omogućavaju nesmetano odvijanje učenja, rada ili stvaranja na radionici.

Igra

Prirodna sposobnost svih inteligentnih bića da oponašaju realne situacije i da tako uče. Kroz igru se aktivira mašta (imaginacija) koja je neophodna za razvoj dece i mladih, ali i za umetničko stvaranje. Umetnost i igra su jako bliski - drama se naziva igrom, ona se odigrava, na engleskom, izraz za dramu je play (igra).

saznanja o svetu kroz proces kreativne drame. Dramske radionice kod nas obično pohađaju deca i mladi od predškolskog do adolescentskog uzrasta, iako određeni namenski programi okupljaju i starije učesnike.

Radionice i proces

Proces se sastoji od pripreme radionice, radioničkog rada i prezentacije.

U toku **pripreme radionice** članovi grupe se upoznaju međusobno i sa voditeljem, upoznaju izražajne mogućnosti svog glasa i tela i obavezno se uspostavljaju **pravila** radioničkog rada.

Radionički rad se nadovezuje na pripreme radionice kao karika u lancu. Na osnovu uvida u lične i grupne potencijale, pedagog profilise teme i izražajna sredstva i vodi kreativni rad kroz formiranje parova i malih grupa. Radionički proces može trajati od jednog dana do više meseci.

Prezentacija, kojom se proces završava, pruža estetski užitak učesnicima radionice i veoma je značajna zbog afirmacije grupe i njenog rada. Kroz izvođenje pred zajednicom kojoj grupa pripada, mladi stiču samopouzdanje, samopoštovanje i mogućnost promene svoje pozicije u zajednici, koja je već pripremljena u zaštićenim radioničarskim uslovima.

Gde se još koriste dramske radionice?

Dramske radionice mogu se pojaviti na **seminarima za edukaciju edukatora, profesionalno usavršavanje**, kao i **javno pred-**

stavljanje određenih vežbi gde se mogu uključiti i drugi zainteresovani polaznici. U formi radionica odvijaju se komplikovani i društveno važni programi kao što su programi socijalizacije i društvene integracije, rehabilitacije, rad sa manjinskim grupama, rad sa grupama sa posebnim potrebama itd. ■

IDEMO DALJE:



Sačuvajte vrednosti radionice kroz dnevnik

Po završetku svake radionice poželjno je da ne samo voditelj, već i učesnici napišu dnevnik. To je veoma korisno, jer učesnike vraća na tok radionice, pomaže da fiksiraju stečeno znanje i uoče moguće propuste. Ovi dnevници biće od naročite koristi kako vreme bude odmicalo, a saznanja skupljena u dnevnicima se taložila. **Dnevnik se NIKADA ne vodi tokom radionice.** ■



Pravila za upotrebu radionice

Pravila se postavljaju zarad nesmetanog toka dramskih radionica koje, pored razvijanja kreativnosti, postižu i važan efekat socijalizacije i iskustvenog učenja u periodu odrastanja. Dok se neka specifična pravila razlikuju od voditelja do voditelja, opšta pravila važe za sve radionice:

✿ **Prisustvo poželjno, učešće obavezno!**

Nema turista i posmatrača na radionici! Svi koji su se upoznali sa pravilima i sadržajem radionice i prihvatili ih – rade, a oni koji nisu – nemaju šta da traže na radionici. Ovo pravilo mora biti striktno poštovano, jer se na radionicama radi sa osetljivim ličnim materijalima kojima ne treba da ima pristup osoba koja nije deo grupe. Veoma je važno da se grupa stabilizuje da bi proces mogao da napreduje.

✿ **Svi učesnici su podjednako važni!**

Ne ometati druge i ne tražiti poseban tretman. Radioničku grupu čine voditelj i učesnici i nema prostora za neku treću, posebnu ulogu.

✿ **Na radionicu se uvek dolazi na vreme!**

Doći na vreme znači doći 10-15 minuta ranije. Na taj način, učesnici bar deo onoga što bi ih remetilo (misli, burna osećanja, žurba, nezavršeni poslovi) ostavljaju za sobom i koncentrišu

se na radionicu. Takođe, učesnici treba da organizuju svoje privatne i profesionalne obaveze tako da nikada ne odlaze pre kraja kreativnog procesa.

✿ **Voditelj ne počinje radionicu dok grupa nije zagrejana!**

Poželjno je da zagrevanje bude neverbalno. Time se umanjuje razlika između pričajivih, dominatnih članova grupe i onih koji im dominaciju obično prepuštaju pri čemu učestvuju, kao posmatrači ili kritično oko sa strane. To je veoma važno, da bi svaki član grupe dobio podjednaku mogućnost za rad. Posle neverbalnog, može se eventualno preći na verbalni deo zagrevanja.

✿ **Završetak radionice**

Zbog razvoja kreativnog procesa, trajanje radionice može da se skрати ili produži do 15 minuta. Ipak, od suštinske je važnosti da, kao što su svi zajedno počeli da rade, svi zajedno i završe rad. Radionicu je neophodno „zatvoriti“, i tako obezbediti povratak iz situacije osetljivih ličnih istraživanja u realnost.

✿ **Veličina grupe**

Poželjno je da na radionici ne bude više od dvadesetak učesnika. Lično iskustvo voditelja upućuje da se najbolje radi sa manjim grupama, a neke od najzanimljivijih radionica su nastale onda kada se postavljalo pitanje da li uopšte da se radi – da li je troje ili i četvoro učesnika radionice dovoljno za rad.

✿ **Zabranjeni su govor mržnje, grubost i prostakluk!**

Govor mržnje na rasnoj, klasnoj, nacionalnoj, verskoj, kulturnoj i ličnoj osnovi je u direktnoj suprotnosti sa osnovnim principima kreativne drame, i na prvu njegovu pojavu treba odmah i odlučno reagovati. Kreativna drama je usmerena na razvoj tolerancije, empatije i kulture dijaloga u grupi i kod svakog pojedinca, tako da nema mesta za bilo kakvu namernu grubost ili prostakluk. Oko tih stvari se ne pregovara! ■

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

Dramska igra

Igranje uloga u zamišljenim okolnostima. Okvir za dramsku igru je „kao da“ (ko smo, gde smo, kada, zašto...). Dramska igra je veoma podsticajna za razvoj dece i mladih, jer im omogućava da bez realnih posledica isprobaju nove uloge, nove načine ponašanja, nove odnose, da pokušaju da budu drugačiji.

Fikcioni plan ili plan fikcije

Fikcija je prostor mašte, a plan fikcije je plan (nivo, ravan) zamišljenih okolnosti. Na planu fikcije vladaju pravila koja učesnici dogovore. Plan fikcije se spontano uspostavlja u igri i mladi ljudi ga prirodno prihvataju. U kreativnom dramskom procesu plan fikcije koristimo da razvijemo umetničke sadržaje i da ostvarimo bezbednu distancu u odnosu na osetljive teme i pitanja iz života.

Distanca

Bezbedna udaljenost od realnih ličnih iskustava učesnika. U dramskom procesu, distancu obezbeđuje fikcioni plan. ▼ Prenošenjem radnje na plan

b. Kako odabrati ili prepoznati temu za kreativni proces?

Dobra tema za kreativni proces je ona koja se tiče učesnika.

Sunčica Milosavljević

Kreativni proces se po definiciji razvija na osnovu ličnih materijala učesnika. Zato je za razvoj procesa najbolja ona tema koja je najbliža učesnicima, za koju oni mogu da prilože raznovrsne lične materijale. Raznovrsnost materijala omogućava nam da kroz razradu bolje upoznamo odabranu temu, iz više uglova i perspektiva.

Mladim učesnicima će svakako najbliže biti one teme koje se tiču njihovog odrastanja i otkrivanja sveta oko njih. U fazi sazrevanja, prioritet često imaju socijalizacija, seksualnost, identitet, profesionalna orijentacija i sl.

Ne treba, međutim, potceniti sposobnost mladih da uočavaju i važne probleme u svetu i društvu. Često će teme na koje mladi reaguju biti one iste pojave o koje se i sami svakodnevno „spotičemo“: društveni nemar, nepoštenje, nasilje. Iako **ne treba bežati od kritičnosti**, i kao pedagozi i kao voditelji umetničkog procesa treba da budemo **konstruktivni**: kada to ne odstupa od istine, nastojaćemo da teme formulišemo pozitivno: namesto izdaje možemo nominovati vernost, upornost namesto odustajanja, hrabrost namesto straha itd.

Tema za kreativni proces može biti slobodna, ili unapred odabrana.

🌸 Slobodna tema

Kreativni proces se razvija spontano kada učesnici po sopstvenom izboru, bez uslovljavanja, donose svoje važne lične materijale. Ovakav pristup ima za cilj kreativno odrastanje i razvoj mladih i najčešće ga sprovodimo van nastavnog procesa, u slobodnom radu sa dramskim grupama.

Prilaganje materijala

Kada radimo sa slobodno odabranim ličnim materijalima, proces počinje njihovim prilaganjem.

Materijali mogu biti dvojaki: najraznovrsniji **predmeti** – časovnik, toplomer, odevni predmet, hrana, alat, iPod i dr., ili **sadržaji** – knjiga, film, muzički album, pesma ili kompozicija, crtež, umetničko delo ili reprodukcija, strip, novinski članak, dnevnik i dr. Fotografije su posebno zanimljive, jer nas približavaju faktičkim situacijama i događajima na koje lični materijali inače upućuju.



Prepoznavanje teme

Lični materijal ima **dokumentarnu prirodu** (deo je života učesnika), ali **simboličnu vrednost**. Kroz lične materijale, mladi upućuju poruku ili pitanje svetu i to pitanje je tema koju treba da prepoznamo.

Tema-pitanje koje interesuje učesnika najpre je sadržana u samom odabiru i prirodni materijala. Npr. ako učesnik donese muzički materijal, to nam govori da ljubav prema muzici smatra važnim ličnim kvalitetom.

Kod materijala-sadržaja često je **lakše proniknuti u temu** – npr. ako učesnik donese pesmu ili novelu, verovatno je zaokupljen istom temom kojom se bavi i književno delo, iako iz svog ličnog ugla i ličnih razloga, u koje – ako sam učesnik o njima nije spreman da govori – nećemo ulaziti. Ali, osim na sadržaj, treba da obratimo pažnju i na **formu** – ponekad su za učesnika jezik ili ritam važniji od teme dela, a ponekad sadržaj dela uopšte nije razlog za odabir ličnog materijala, već su to **okolnosti** koje se za njega vezuju. Pošto ne postoji pravilo, ako ih pitamo i pažljivo saslušamo, učesnici će nam to sami reći.

U susretu s predmetima, pak, imamo više **„detektivskog“ posla**: ako neko npr. donese šah koji mu je poklonio deda, jer kroz vezu s dedom traži oslonac za razvoj sopstvenog iden-

titeta – što učesnik možda ne želi ili ne ume da obrazloži – temu moramo da otkrijemo kroz **razradu ličnog materijala** (videti sledeće poglavlje).

Obrazlaganje materijala

Svaki učesnik predstavlja svoj lični materijal na radionici, tako što će ispričati kako ga je pronašao, dobio, kupio, nasledio itd., i reći će koji značaj materijal ima za njega. Kada je tema slobodna, učesnici najčešće veoma rado govore o svojim materijalima, jer kroz njih **afirmišu njima bitne vrednosti** (ljubav prema muzici, porodici, putovanjima).



Pedagog mora naučiti da kaže kada nešto ne zna. Ako učesnik donese npr. strip ili muzički album koji pripada omladinskoj subkulturi, i koji nam nije poznat, svakako treba **javno da pitamo grupu za obrazloženje**. ■

Međutim, **ako učesnik ne želi da obrazloži materijal, to je njegovo neprikosnoveno pravo**. Lični materijali su dokumenti iz života učesnika, povezani s veoma važnim, neretko osetljivim ličnim iskustvima i učesnici ih pri- lažu jer imaju potrebu da njihov značenje potvrde, provere ili razreše. Insistiranje da učesnik ispriča tačne okolnosti svog iskustva je opasno i može postići suprotan efekat - učesnik će se zatvoriti i odustati od učešća.

Zadata tema

U nastavnom procesu najčešće ćemo raditi na temama koje su već zadate planom i programom. Kreativni rad **u nastavi** koristimo da mladima pomognemo da **razumeju**



Dramske radionice BAZAART, Beograd, 2011.
foto: Vladislav Nešić

Zbunjujući slučajevi



Materijal čuti ili vrišti:

Upravo zato što su veoma lični – i stoga ponekad tajni, a ponekad pamfletski – materijali mladih će neretko biti preruseni: zaodeveni u apstraktno ruho (intelektualizovano ili estetizovano), ili pak u žargon (namerno grub i naglašeno direktan). U tim slučajevima pedagog mora da bude veoma prijemčiv i taktičan i da skrivanja ili provokaciju transformiše u podsticaj. ■

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

fikcije, učesnike udaljavamo od direktnih značenja iz života, koja mogu da izazovu osećanje ugroženosti i da stvore otpor za učešće u dramskoj igri.

Lični materijali

Predmeti ili sadržaji od velike lične važnosti za učesnike, koje učesnici donose na radionicu, obrazlažu ih drugim učesnicima i prilažu ih za razradu kroz kreativni proces. Lični materijal može biti neki predmet – uspomena s letovanja, poklon dobijen za rođendan, omiljena marama, fotografija, rendgenski snimak dr., ili sadržaj – odlomak iz knjige, muzička kompozicija, pesma, umetničko delo, kao i događaj kome je učesnik bio svedok, ili priča koja se lično tiče. Lični materijal ukazuje na problem (temu) koje zaokuplja učesnika.

Podsticaj

Instrukcija voditelja koja podstiče razvoj kreativnog procesa. Podsticaj je pokretač za kreativnu razradu, koji omogućava da se individualna iskustva prenesu na plan fikcije, gde kroz kreativnost grupe dobijaju šire i univer-

Kreativni ili psihološki proces?

U našoj javnosti se kreativni dramski rad često brka sa psihološkom terapijom, delom zato što metodologija kreativne drame nije široko poznata, a delom stoga što se kroz kreativan dramski rad zaista ostvaruju snažni terapijski efekti.

Ovde smo dužni da naglasimo da **kreativna drama nije psihoterapijska tehnika**. Kreativna drama je stvaralački proces, i samo u onoj meri u kojoj stvaralaštvo uopšte može da ostvari terapijske efekte, kreativnu dramu možemo posmatrati kao terapijsko sredstvo.

Jedan od osnovnih principa kreativnog rada, koji nas štiti i od nenamernih psiholoških intervencija, jeste da se **u kreativnom procesu ne bavimo ličnostima učesnika, već se bavimo materijalima**. Iako radimo sa delikatnim sadržajima za mlade, mi to činimo koristeći stvaralačku razradu na sceni, prenoseći proces refleksije ličnih iskustava **s realnog na plan fikcije** (videti sledeće poglavlje). ■

i trajno usvoje pojedine nastavne oblasti – iz lektire, građanskog vaspitanja, sociologije, psihologije, ali i iz brojnih drugih predmeta².

Kreativni rad **u obrazovanju** uopšte vodi se s ciljem da mladi upoznaju i ispitaju određene teme važne za njihovo celovito formiranje, a u takve teme spada **i interkulturalnost**.

I kada imamo zadatu temu, ona mora biti bliska grupi sa kojom se radi. **Ako učesnici ne mogu da prilože lične materijale na neku temu, od kreativnog procesa na tu temu treba odustati.**

Predstavljanje teme – uvod u proces

Kada vodimo proces na zadatu temu, **rad počinjemo predstavljanjem teme**. Svaki predavač dobro zna koliko je veštine potrebno da se mladi zainteresuju za neku temu, da je razumeju i prihvate. U pripremi za rad sa odeljenjem ili grupom, pedagog je sigurno dobio niz ideja kako da se tema aktuelizuje, ali on/a svoje ideje ne treba da iznosi. Pedagog treba da pripremi **pitanja** kojima će podstaći i voditi razgovor gde će mladi reći šta tema znači za njih. Svrha ovog razgovora jeste da se stvori što snažnija **lična veza između teme i mladih**.

.....
² Kod nas još uvek nastavni plan i program ne obezbeđuju vreme potrebno za razvoj procesa, tako da nastavnik može ili da iskoristi čas da sprovede mini kreativni proces, ili da odvoji vreme van školskih časova da sa zainteresovanim učenicima ispita temu kroz proces. Odluka o načinu rada leži na nastavniku, a naša je preporuka da počnete s manjim zahtevima, ali da se svakako okušate i u dugotrajnijem i složenijem procesu koji traži vreme veće od školskog časa.



Sagledavanje teme iz ličnog ugla nipošto nije krajnji cilj u razumevanju nekog štiva i teme o kojoj ono govori. To je samo **neophodan korak ka razumevanju iskustava koja se razlikuju od sopstvenih**. Naš cilj u dramskom radu s mladima daleko je ambiciozniji – **da razvijemo sposobnost mladih da pitanja razmatraju iz različitih uglova, da nauče da argumentuju različita stanovišta, i najзад, da problem (dogadjaj, pojavu, osobu) razumeju „iznutra“ – da razviju empatiju.**

Šta raditi kada lični materijal učesnika iskazuje političke, rasne, rodne i druge kulturne stavove koji su bitno drugačiji od onih koje zastupa pedagog?

Pre početka rada pedagog mora da upozna učesnike sa **pravilima radioničkog rada**, u koja je uključena i **zabrana govora mržnje**.



U kreativnom procesu, **autoritet pedagoga** ne gradi se poznavanjem činjenica, već **svestranim razumevanjem teme i sposobnošću da se kreativni rad i diskusija vode** tako da brojne perspektive postanu dostupne i jasne mladima.

Oružje pedagoga u kreativnom procesu je pitanje. **Postavljanje pitanja** – temelj majeućičke veštine (μαιευτική: porodiljstvo) – **najvažnije je umeće koje pedagog treba da savlada.**

Posao pedagoga u kreativnom procesu jeste da **učesnike provede kroz različite uglove gledanja, različita stanovišta i tumačenja i da im omogući da oblikuju sopstvene zaključke.** ■

Ako nije na vreme pravilima predupredio pojavu ovakvih materijala, preporučljivo je da **negativne stavove odvoji od ličnosti učesnika**. Naime, kod mladih ljudi stavovi nisu još sasvim formirani i iza vatrenog zagovaranja nekog rasnog, rodnog ili političkog stava može se kriti fascinacija ikonografijom, osećanje nepripadnosti, bespomoćnosti, lične frustracije i ojađenosti, negativni uticaji sredine u kojoj dete odrasta i dr.

Pedagog treba da **razluči pojavne elemente (ikonografija) od posledica** zastupanja takvih stavova i da **kroz proces suoči mlade sa posledicama nehumanih stavova** koji mogu pogoditi kako njihove najbliže, tako i njih same.

Prilaganje materijala

U kreativnom procesu, **karakter ličnog materijala ničim nije ograničen**. Na temu drugarstva možemo dobiti najrazličitije materijale koji drugarstvo **afirmišu kao vrednost** – od uspomena sa ekskurzije, do kesice supe koju je drugarica nekome skuvala dok je bio bolestan. Ali **materijali će neretko iskazivati i kritički stav prema tematskom pojmu**: ako je nekome drug preotelo devojkicu, materijal o drugarstvu neće zračiti entuzijazmom. Ovakvi – neapologetski materijali su posebno značajni za kasniju razradu, jer nas upućuju da temu sagledamo iz više perspektiva.

Obrazlaganje materijala

Postupak obrazlaganja materijala isti je kao kod slobodno odabranih materijala, a takođe



Dramske radionice BAZAART,
Beograd, 2011.
foto: Vladislav Nešić

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

zalnije značenje. Podsticaj treba da bude neobičan, kako bi naveo učesnike da poznate elemente sagledavaju i povezuju na maštovit i nov način.

Razrada materijala

Kroz odigravanje na sceni traže se nova značenja materijala. Razradu vrši grupa, kroz dramske igre. Tako se akti-

važi i diskreciono pravo učesnika da doziraju obrazloženje.

Kada je tema unapred odabrana, **odnos učesnika prema temi može biti kritičniji**. Kada je siguran da je izgrađen most između ličnih mladih i odabrane teme, pedagog treba da omogućiti mladima da **temu sagledaju na nove, do tada neoprobane načine**. Kako bi otvorio različite perspektive, pedagog ponovo koristi pitanja i podstiče učesnike da ih i sami postavljaju. Na taj način mladi stiču naviku da o problemu razmišljaju kritički, kroz zamišljena pitanja i unutrašnji dijalog.

ti. Npr. u *Hamletu*, događaje pokreće ubistvo Hamletovog oca, a tema osвете se problematizuje kroz moralnu dilemu opravdanosti ubistva u ime pravde.

Čak i kada je neka od oblasti predviđenih programom veoma teška za osavremenjivanje, **iz nje je moguće izvesti više tema** i pronaći onu koja je komunikativna. Za vođenje kreativnog procesa s mladima, naime, prosto je obavezno naći temu blisku učesnicima. ■

Zbunjujući slučajevi



Materijala ima previše

Ponekad nas može obeshrabit to što ćemo dobiti veliki broj sasvim različitih materijala. Iako se nama može učiniti da te materijale ne možemo tematski da povežemo i ujedini, čim se pristupi razradi ličnih materijala, brzo i lako se prepoznaju pitanja **koja pripadaju istom tematskom krugu** (npr. prijateljstvo, porodica, ljubav, seksualnost) i koja intrigiraju veliki broj učesnika. To su teme na koje je odgovor učesnika najjači i razrada je najburnija i najuspešnija. ■

Pronađite problemsku temu

Mnoge teme koje ćemo obrađivati lako korrespondiraju sa svetom mladih. Ipak, mlade ljude ponekad mogu zbuniti lekcije i siže koji naizgled nemaju mnogo dodira sa savremenim svetom. Nastavnik će se naći u situaciji da dokazuje da oni nisu prevaziđeni i da njihov idejni ili poetski potencijal može da transcendira vekove i pruži nam aktuelne uvide.

Značaj ovih ideja i dela treba tražiti u problemskoj temi kojom se bave. Kod kapitalnih koncepata i dela, te su teme **univerzalne**, i moguće je pronaći način da se one sagledaju iz iskustva i vrednosnog sistema mladih.

Problemsku temu nije uvek lako uočiti i definisati. Ako imamo nedoumicu kako da je odredimo u književnom ili dramskom delu, treba da pronađemo prvi događaj, **prerazlog** zbog kog nastaju događaji. Taj prvi događaj često prethodi radnji i nije odigran u delu, ali mi ga svakako moramo pretpostavi-

IDEMO DALJE:



Mlade ljude hrabrimo da izraze svoje mišljenje.

Kreativna drama će za mnoge učesnike biti jedinstveno iskustvo učenja koje se ne zasniva na memorisanju i reprodukovanju činjenica. Uprkos mogućim teškoćama, treba da nastojimo da kod učesnika podstaknemo slobodnu, maštovitu refleksiju, povezivanje znanja s ličnim iskustvima, i sintezu svih sposobnosti u kreiranju novih situacija. ■



c. Kako razvijamo dramski materijal?

Proces uvek počinje od ličnih materijala, ali se obavezno razvija na planu fikcije.

Sunčica Milosavljević

Dramski materijal razvija se kroz proces u 3 oblika: lični materijal postaje poetski materijal, a zatim se dalje razvija u scenske materijale. Na tom putu sadržaji se premeštaju sa realnog na plan fikcije kroz kreativnu razradu. Dramski materijal su scene, scenske slike, instalacije, muziciranje, eksperimenti sa svetlom i sve drugo što smo kroz proces osmislili, odigrali, probali, i od čega možemo da uobličimo originalan dramski tekst ili predstavu.

Od ličnih do poetskih materijala

Da bi se pokrenuo kreativni proces, **lične materijale je neophodno preobraziti u poetske.**

Razlika između ličnog i poetskog materijala leži u stepenu univerzalnosti. Lični materijal je **dokument** ličnog iskustva, vezan za određene događaje, osobe i okolnosti, i ima važnost i značenje samo za učesnika koji ga je priložio. **Poetski materijal ima šire, univerzalnije značenje** koje komunicira sa većim brojem ljudi.

Da bi lični materijal postao poetski, on mora da se „otvori“ za druge učesnike. Potrebno je da grupa materijal prihvati kao svoj. Voditelj treba da pronađe i ponudi nova tumačenja materijala za koja članovi grupe

mogu da vežu sopstvene asocijacije i značenja. To će se postići promenom ugla gledanja na materijal: traženjem njegovih novih funkcija, zanimljivih i neobičnih odlika, uvođenjem kontrasta i na brojne druge načine koje koristimo u **kreativnoj razradi**.

Cilj razrade jeste da materijal sa dokumentarnog pređe na plan fikcije.

Plan fikcije

Plan fikcije, nazvan još i **imaginativni** ili „kao da“ plan, prostor je mašte, pa tako i prostor moguće stvarnosti. Uspostavlja se **kroz igru i kroz umetnost**: književna fabula ili film, kao i dečje igre mačke i miša ili žmurki, uključuju nas u plan fikcije.

U kreativnom procesu, fikcioni plan koristimo iz dva razloga:

- **Kao prostor stvaralaštva, fikciju koristimo da razvijemo nove sadržaje koji proširuju naše znanje i iskustvo.** Novi sadržaji koriste elemente našeg realnog iskustva, ali ga i prevazilaze, stvarajući nove mogućnosti za razvoj i razrešenje poznatih situacija. Fikcioni plan je prostor zaštićene akcije, gde su greške dopuštene, a ispravke i promene moguće i lako ostvarljive.

Zbunjujući slučajeви



Tokom rada, tema se sasvim promenila

Iskusni radioničari očekivaće da **ispod zadate teme često ispliva neka druga**, koja mnogo jače zaokuplja učesnike. Ona će se nametnuti kroz odabir, tumačenje i razradu ličnih materijala, i biće toliko snažna da nećemo moći da je ignorišemo.

Ovakva pojava nije razlog za brigu. Veoma je malo verovatno da će ta 'nova' tema biti sasvim udaljena od one koju smo zadali. Verovatnije je da će baciti neočekivano svetlo na zadanu temu, a sigurno će nam pomoći da bolje razumemo kako mladi razmišljaju.

„Novorođenu“ temu ne treba potiskivati, naprotiv. Treba **usmeriti razvoj procesa na istraživanje upravo te teme, i tražiti vezu nove sa temom od koje smo krenuli**. Kada vezu pronađemo, neće biti teško da proces približimo originalnoj temi. ■

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

viraju mehanizmi imaginacije koji elemente ličnog iskustva transformišu u elemente umetničke igre, od ličnog prema poetskom, a kasnije od poetskog prema scenskom.

Poetski materijal

Sadržaj koji ima umetnički potencijal koji sublimira i evocira značenja, kao što to čini poezija.

Tema

Pitanje koje zaokuplja autore nekog dela. Temu nazivamo i razlogom dela (eseja, teksta, drame, predstave), jer pokreće autore da kroz proces rada upoznaju i ispituju neku oblast koja zanima širi krug ljudi. Dobru umetničku temu uvek odlikuje univerzalnost.

Problemska tema

Neposredna tema i problemska tema nisu isto. Problemska tema se bavi uzrocima koji dovode do pojave teme. Npr. tema ljubavi problematizuje se usled roditeljske zabrane (Romeo i Julija); tema preljube se problematizuje kao odgovornost supružnika (Banović Strahinja). Pod problemskom temom po-

- **Kao prostor udaljen od realnosti, fikcija je okvir za prerađu ličnih sadržaja.** Pošto materijali mladih učenika uvek nose duboko lična pitanja, koja su često osetljiva, neophodno je da se uspostavi distanca između učesnika i njihovog neposrednog iskustva, a ovu distancu uspešno obezbeđuje fikcioni plan u pozorištu.

Fikcioni plan u pozorištu nije ništa drugo do prostor igre.

Igra

Na fiktivnom planu komunikacija se ostvaruje kroz mehanizme igre, i pedagog treba da neguje igru i učestvuje u njoj.

Za mlade ljude igra je još uvek prirodan način samoispoljavanja, komunikacije, sticanja i obrade iskustava. Igra ima neprocenjiv značaj u procesu učenja: kroz okvir 'kao da', igra omogućava mladim ljudima da testiraju različita rešenja, uvežbaju ponašanja, razumeju složene odnose i isprobaju čitav repertoar životnih uloga.

Razrada ličnih materijala učesnika

Lični materijal postaje poetski materijal raspoloživ za korišćenje grupi kroz **kreativnu razradu** – otkrivanje njegovih različitih mogućih značenja.

Pedagog pokreće proces razrade tako što učesnicima zadaje zanimljiv i neobičan podsticaj. Učesnici odmah, bez veće racionalne pripreme, ulaze u izvođenje na sceni.

Tri principa su važna prilikom kreativne razrade:

1. **Razrada je uvek praktična.** Suština razrade materijala jeste da se on **odigra**, da se s njim nešto **uradi**, da ga upotrebimo kroz scensku **akciju**. Primer: Fotografiju ćemo upoznati tako što ćemo ući u nju, postati njen deo; kalendar možemo razraditi tako što će učesnici „postati“ meseci, nedelje ili dani - Petar će igrati januar, Dragana februar itd. Sadržaje (muzika, poezija i sl.) razvijamo kroz telesno razmišljanje, tako što reč ili zvuk možemo pretvoriti u pokret, na licu mesta, i upoznati ih kroz telesno iskustvo, emociju, doživljaj.
2. **Na podsticaj odgovaramo spontano, bez uvežbavanja.** Kreativni rad je spontano stvaralaštvo na licu mesta. Ponekad će učesnici odmah dobiti ideju kako da odgovore na podsticaj, a pone-



Podsticaj. Tokom razrade materijala, ključna intervencija pedagoga jeste da prepozna i formuliše podsticaj. Podsticaj je predlog ili instrukcija koju pedagog daje učesnicima s ciljem da se razmišljanje i izražavanje o temi prenese sa realnog na fikcioni plan.

Podsticaj treba da bude neobičan, kako bi sprečio učesnike da za sadržajem posegnu u direktno analogne životne situacije i kako bi podstakao njihovu maštovitost. Ono što podstičemo jesu kreativnost, mašta, originalnost i inovativnost. ■



kad će se ideja roditi tokom akcije na sceni. U svakom slučaju, ideje nećemo prvo promišljati i isprobavati, već ćemo ih odmah odigrati na sceni i tako ih proveriti.

3. **Refleksija sledi nakon akcije.** O sadržajima se razgovara **nakon** izvođenja, i taj je razgovor **obavezan**, jer kroz razgovor učesnici artikulišu svoj doživljaj i svoja saznanja (o likovima, motivima, situaciji) i tako uče nove i važne stvari. Razgovor treba da se tiče **isključivo umetničkog potencijala** sadržaja, odnosno nikada ne sme da sklizne sa plana igre na plan realnih značenja i realnog života učesnika.

Zašto izbegavamo racionalnu pripremu?

Racionalizacija često ograničava stvaralaštvo: ako u kreativnu akciju uđemo s predubedenjem npr. čemu služi školska klupa, naše korišćenje tog predmeta ograničiće se na već poznate postupke i iskustva i mi ništa novo nećemo saznati.

Ali ako zanemarimo ono što već znamo, **ako se ne ograničimo poznatom namenom, pronaći ćemo niz novih značenja dok delujemo na sceni – kroz akciju.** Iskusićemo kako se razumevanje rađa kroz sam čin delanja. Ovakom stečeno novo i neočekivano iskustvo učenja ostaje duboko zapamćeno: zapamtiće ne samo naš mozak, već i naše telo, naša emotivnost, naš smisao za društvenost, i dr.

Svaki materijal razrađuje se iz svojih konkretnih potencijala.

Možemo koristiti brojne načine razrade, zavisno od prirode materijala. Najčešće se za razradu koriste **književni stilski postupci**, pa tako nastavnik može i u nastavi razviti kreativne vežbe koje će učenicima približiti pojam stilske figure. Ali u toku kreativnog procesa, kada od učesnika tražimo da budu spontani, **pedagog ne treba podsticaj da naziva imenom stilskog postupka**, jer to može da sputa kreativnost učesnika. Podsticaj nije zadatak. Treba reći: *Budi cvet* ili *Rasti kao cvet*, a nikako: *Personifikuj cvet*.

Stilski postupci u scenskoj razradi:

Personifikacija: učesnici **odigravaju sam predmet kao lik**, obraćajući pažnju na njegova svojstva - da li je mekan ili nesavitan, pokretan ili nepokretan itd. Ako je lični materijal kišobran, učesnik koji ga personifikuje može da se rasklapa, da se otvara i zatvara, a može mu biti i hladno, može da se pokvari ili da bude zaboravljen. Kroz akciju, otkriva se poetski potencijal materijala - npr. uloga zaštitnika, iskustvo usamljenosti itd.

Metaforizacija: ovo je viši stepen razrade, jer se na sceni **odigrava svojstvo kao lik**. Biramo svojstvo predmeta koje nam se čini posebno važnim. Npr. ako neko donese tamnu maramu i prekrije nas njome prilikom predstavljanja materijala, ta marama za nas može značiti mrak, i mi možemo na sceni postati i igrati mrak. Tako *marama* kao lični materijal postaje *mrak* kao poetski materijal - mrak ima univerzalno značenje, svako od nas ima svoje lične asocijacije vezane za mrak i te asocijacije možemo dalje da razvijamo kroz kreativni proces.

Simbolizacija: ako je materijal nepredmetan (npr. poetski sadržaj), učesnik može pronaći simbol da ga predstavi. Kao i metafora, simbol je viši stepen razrade, jer **igramo značenje kao lik**. Ako je lični materijal npr. pesma o slobodi, učesnik može igrati pticu ili vetar kao simbol slobode. ■

4. KAKO vodimo kreativni dramski proces?

drazumevamo pitanje s više mogućih rešenja, za koja se ljudi emotivno i moralno opredeljuju. Takvo pitanje ima vrednosnu dimenziju i stoga uvek ima širi značaj - za grupu, generaciju, zajednicu ili društvo. ■

Svaki stilski postupak može postati način razrade materijala na sceni: komparacija, kontrastiranje, hiperbola i dr., a možemo koristiti i postupke zajedničke s drugim umetničkim medijima (imitacija, repeticija i umnožavanje, dinamika i dr.), prema prilici.

Da podsetimo: cilj razrade je da se udaljimo od realnih sadržaja i njihovih značenja za pojedinca i da pronademo i proširimo poetska značenja koja mogu da dele svi učesnici. Tako je i cilj primene stilskih postupaka – stvaralačko izražavanje.

Instrukcije koje pedagog daje treba i same da budu maštovite i da podržavaju plan fikcije: *Zamisli da si seme ruže, da ničeš i rasteš, da ti izbija prva grana, prvi list, prvi trn, prvi cvet. Zamisli da ti se dive, da te mirišu... i zamisli da dolazi zima. Da li je osećaj isti kao kada bi bio hrast koji raste?* itd.

Od poetskog do scenskog materijala

Ovde smo detaljnije objasnili prvi i najvažniji korak u razradi materijala. Iako je razrada ovde tek na početku, detaljno objašnjavanje daljih koraka nije neophodno, jer se **kroz čitav proces koriste isti principi poetizacije**. Navešćemo samo opšta načela kako voditi kreativni proces, a konkretna rešenja će svaki voditelj prilagoditi svojoj grupi i potrebama.

Dalja razrada scenskih materijala: načela

Kreativni proces se razvija na principu *nadogradjivanja* ili *lanca podsticaja* –

izvođenjem podsticaja za sledeću fazu iz rezultata prethodne faze. Najvažnije je zapamtiti da kad god otvaramo novi krug razrade, materijal (iako ga preuzimamo iz prethodne faze) posmatramo potpuno samostalno – kao da smo ga tek dobili, bez opterećivanja njegovim značenjem u protekloj fazi. **Igrajte se!**

Kada materijale razrađujete na sceni, posmatrajte njihova svojstva. Npr. iskoristite prozirnost čaše, rastegljivost šala, crvenu boju marame, da razvijete neobične scenske akcije: učesnik igra pogled koji prolazi kroz drugog učesnika koji igra staklo; učesnik se lagano isteže igrajući šal; učesnik prosto vibrira jer igra crvenu boju. Takođe, svojstva iskoristite da predložite intrigantne podsticaje kao što su npr. staklo za gledanje u budućnost ili prošlost, veza među istomišljenicima, dobra vatra koja greje samo dobronamerne ljude, itd. **Pustite mašti na volju!**

Kad god možete, izbegnite poznate fabule (bajke, basne, priče) jer su one dovršene (fiksirane) i ograničavaju kreativnost učesnika. Ako koristite fabulu, često menjajte date okolnosti kako biste otvorili nove mogućnosti razvoja priče. **Budite duhoviti!** ■



IDEMO DALJE:



Koristite različite umetničke medije.

Kako bismo podstakli kreativnost učesnika, ali i svoju, često koristimo različite umetnosti da istražimo poetska značenja materijala: pesništvo, likovnu umetnost, muziku i zvuk, pokret itd. Naš osnovni medij je scenska umetnost, ali u nekim koracima, posebno kada se razrada previše približi debati, materijal treba preneti u novi umetnički medij.

Na primer: Pokret možemo predstaviti linijom, koja zatim može postati putanja kretanja po sceni. Ljude u nekoj živoj slici možemo zameniti stolicama i drugim predmetima i tako dobiti scensku instalaciju koja može postati materijal za novu scensku razradu. Raspravu među likovima možemo predstaviti kroz zvuk udaraljki (koje pravimo na licu mesta), što opet može postati materijal za pokret, itd.

Prenošenjem kroz medije nastaju zanimljivi i moćni podstaci za sledeću fazu rada. ■

PRIMERI

Kako lični materijal može postati poetski materijal

Fotografija:

Upoznavanje materijala: učesnik koji je fotografiju doneo može da rasporedi članove grupe u tu sliku, a zatim da i sam stane u nju, ili se članovi grupe mogu sami opredeliti gde da zauzmu mesto u slici.

Materijal postaje vlasništvo grupe: tražimo tumačenje od učesnika u fotografiji (šta mislite, ko ste vi na ovoj živoj fotografiji? u kakvom ste međusobnom odnosu sa drugim osobama na fotografiji? gde se nalazite – na kom mestu i u kojoj situaciji? koja bi još situacija ovo moglo da bude? itd.).

Da bi se povećala distanca, treba pojačati maštovitost podsticaja: možemo tražiti da članovi grupe budu različita živa bića (ptice, ribe, biljke) ili predmeti (suncobran, frižider, portret) ili nevidljivi mogući činioci fotografije (senka, zakon gravitacije, jesen, sumrak).

Šah:

Upoznavanje materijala: pitaćemo učesnike da se opredele za figuru koju žele da budu i da stanu na zamišljenu tablu.

Materijal postaje vlasništvo grupe: ne bi bilo dobro da od učesnika tražimo da odigraju partiju šaha, jer je to glavna i uobičajena namena predmeta. Ali možemo da predložimo fudbalsku utakmicu između crnih i belih, koja će se igrati us-

porenim pokretima (kao na TV snimku) i loptom od novina.

Kutija:

Upoznavanje materijala: možemo tražiti od učesnika da zamisle da je kutija jako velika, i da se smeste u nju. Dimenzije kutije na podu možemo obeležiti kredom ili marker trakom. Ako zadamo manji prostor, učesnici će se sjajno zabaviti u nastojanju da se svi u njega ukllope.

Materijal postaje vlasništvo grupe: tražimo od nekog učesnika da drugog učesnika, ili više njih, smesti u kutiju, koristeći scenske uslovnosti, te da njima rukuje kao da su predmeti. Možemo zatim te ljude-predmete dodeliti drugim učesnicima sa zahtevom da s njima učine nešto neobično i zanimljivo.

Rok balada:

Upoznavanje materijala: zatvorenih očiju, svi zajedno slušamo pesmu. Zatim je opet slušamo, ali sedeći, ležeći ili stojeći u slobodnom prostoru.

Materijal postaje vlasništvo grupe: možemo tražiti od učesnika da svako izdvoji jedan – za nju ili njega – najvažniji utisak iz pesme: reč, rečenicu, muzički deo, gitarski solo. Učesnici nisu obavezni da kažu šta je to, ali treba svoj utisak da predstave na sceni. Razrada može da krene od ličnog pokreta ili žive slike. ■

Kako smo mi to radili:

Centar za kulturu Stari Grad – Škozorište, projekat Tajna vrata:
Radionica *Tajna vrata*

Anđelija Jočić

Projekat je vođen tokom školske godine 2001/02. i 2002/03. sa mladima uzrasta 13-14 godina. Radila su tri voditelja: voditelj projekta, starija dvadeset godina od najstarijih članova grupe i dve voditeljke-asistentkinje, desetak godina starije od članova grupe. Voditeljke su na smenu radile sa grupama, tako da je svaki voditelj poznao sve grupe i razvijao svoj lični stil vođenja i komunikacije sa svakim članom studija.

U februaru/martu 2003. godine došlo je do promene rasporeda u najstarijoj grupi, koja se sastojala od desetak devojčica i 2-3 dečaka. Devojčice su odjednom počele da iskazuju nezadovoljstvo svaki put kada dođe red na najstarijeg voditelja da radi sa njima. Voditelj odlučuje da im pruži više termina sa mlađom (omiljenom) voditeljkom, ali ne pre radionice na kojoj će se razjasniti neke stvari i odnos članova grupe sa njom.

Voditelj: *Idemo u krug. Kaži: „Ja sam...” i svoje ime. Još jednom, sada glasnije. A sada, poslednji put, kaži to tako da se iz toga jasno čuje „Ja sam najbolja na svetu, najbolja ja koja jesam”, da se čuje da si ponosna što si to ti.*

Odlično. A sada mi reci malo više o tome ko si to ti. Šta voliš, šta ne voliš, šta te zanima, šta te raduje, šta te ljuti, ili nešto od toga.

Iako se u odgovoru dotiču mnogih tema, nekako u ovoj grupi dominiraju kulturna ponuda i odnosi sa roditeljima. Naročito insistiraju na – kako to oni definišu – besmislenim poukama, upozorenjima i pitanjima roditelja. Voditelj odlučuje da se za ovu priliku pozabavi roditeljskom pričom, jer to definiše i njihov odnos prema njoj, a drugu temu ostavlja za neku drugu priliku. Do ovog momenta radionica je bila planirana, a od ovog trenutka se razvija na sluh, zato što nije bilo moguće unapred isplanirati njihove odgovore, a samim tim ni pravac kojim bi se moglo kretati.

Voditelj: *Dobro, hajde da malo porazgovaramo o roditeljima. Prvo mi recite nešto što vam se kod vaših roditelja dopada, nešto što cenite, nešto što vam je baš kul. OK.*

A sada vas molim da od onih stvari koje ste pominjali, izaberete jednu rečenicu koju vam roditelji često govore, a od koje

vam se kosa diže na glavi, koja vas baš nervira, ili vam je smešna, ili mislite da je besmislena.

Odgovori: Jesi li zaspala? Ne puštaj muziku tako glasno, ogluvećeš! Odmakni se od televizora, pokvarićeš vid! Malo si jela, da ti sipam još malo? Ne možeš da ostaneš sa društvom uveče, još si mala. Ne možeš da dobiješ mobilni, mobilni zrače. Budi dobra i lepo se provedi! Ponesi džemper, hladno je. Pazi kako prelaziš ulicu! Neka te neko obavezno doprati kući! Šta si to obukla? Itd.

Voditelj: *U redu, hvala. A kada ti to kažu, kako ti reaguješ?*

Odgovori: *Dobro. A sada mi to kažite ovako: Kada čujem... pa navedite tu rečenicu koju ste odabrali... dođe mi da... i opišite svoju reakciju. Odlično, a sad malo preuveličajte svoju reakciju, ista formula.*

Idemo sada jednu malu igru u krug: kaži osobi koja ti sedi sa leve strane svoju roditeljsku rečenicu. Osoba sa leve strane - odreaguj preuveličano. Zatim ponovo sedi i kaži svoju roditeljsku rečenicu osobi sa tvoje leve strane.



Ova vežba izaziva dosta smeha.

Voditelj: Šetamo po prostoru. Kreći se bez sudaranja i bez dodira i zaleđi se na znak. Kaži prvoj osobi koja ti je blizu svoju rečenicu. Nastavi da šetaš. Stani. Pokaži osobi svoju reakciju. Ovo se ponavlja nekoliko puta.

Dobro, a sada izaberi sebi para. Kažite jedna drugoj svoje rečenice i svoje reakcije i odaberite jednu rečenicu i jednu reakciju. Napravite malu scenu, možete da uradite nešto što prethodi ili nešto što sledi. Možete da preuveličate, da promenite, da nadogradite. Kratak dogovor, kratko isprobavanje.

Parovi se dogovaraju, a zatim svoje kratke scene prikazuju jedni drugima.

Voditelj spaja parove u grupe od po 4, na osnovu zajedničkog elementa.

Zadatak za grupe: Izaberite jednu rečenicu. Može da bude neka koju ste doneli u grupu ili neka koja se čula ranije u krugu. Kako imate rečenicu, porazgovarajte malo o tome šta stoji iza nje. Šta zapravo roditelji žele da vam kažu i zašto. I kako vi to čujete i zašto to tako čujete. Nakon toga napravite malu scenu, kojom biste mogli da pokažete kako se osećate kada vam to kažu. Možete da iskoristite neki element reakcije ili da izmislite nešto novo.

Voditelj kruži i prati diskusije. U svakoj grupi dolaze do toga da iza poruka stoji ljubav, briga i želja da ih zaštite, a da njihove reakcije proizilaze iz toga da nisu više mali i ne znaju kako to da iskažu. Svaka grupa odlučuje da tretira scenu kroz humor.

U prezentacijama je dobijeno dosta materijala koji je, uz obradu i doradu, ušao i u finalnu prezentaciju. U jednoj grupi, roditelji detetu dodaju poučne rečenice kao tegove i dete se sve više spušta pod teretom pouka/tegova dok se na kraju ne sruši. U drugoj grupi, napravili su proizvod za savršeno i savršeno bezbedno dete i sa svakom primenom proizvoda, dete je postajalo sve manje i mlađe. U trećoj su iskoristili kombinaciju - rečenica i reakcija - i razradili je kao igru kamen - papir - makaze, a ponavljanja su dala snažan utisak apsurdna, dok je četvrta grupa stavila dete u kotao i krčkala ga u sosu od roditeljskih dobrih namera, obasipanja ljubavlju, pouka i saveta.

Za kraj, voditelj traži da svaki učesnik kaže kakva je radionica bila i kako su se osećali. Posle toga im najavljuje da će od sada mlađa voditeljka raditi sa njima češće, a devojčica koja je inače nezvanični lider grupe, odgovara:

Ne mora. I ti sve razumeš. ■



Dramske radionice BAZAART,
Beograd, 2011.
foto: Vladislav Nešić





5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

- a. Zbog čega je medij pokreta važan za kreativni proces?
Poetizacija materijala kroz pokret je neposredna i spontana.

Milan Mađarev

Telo je nepresušni izvor ličnog materijala. Tokom izvođačkog treninga ili radionice, određeni položaj tela može da prizove emociju, sećanje i iskustvo koji su nekada bili

doživljeni. Zatim, uz asistenciju voditelja, učesnik može da se usmeri ka **razvoju i oblikovanju ličnog materijala**.

Kako bi skriveni lični materijal učesnika izbio na površinu, voditelj radionice će stvoriti **kreativni okvir u kome se ne koriste reči**.

Slika gore:

Radionica kreaivnog pokreta,
 PATOSOFFIRANJE 2007,
 foto: Iva Musović

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Ključne reči

Kreativni pokret

Spontan način razvijanja ideje kroz pokret.

Dramska priča

Sklop događaja omeđen jedinstvom radnje, koji se razvija kroz dramski sukob i za rezultat ima **promenu**.

Promena

Razlika između početne i završne situacije u dramskoj priči, posmatrano sa stanovišta problemske teme. Do promene dolazi **delovanjem likova**.

Radnja

Voljno i usmereno delovanje lika koje vodi ka ostvarenju cilja. Radnja je psihofizička i ispoljava se kroz govornu i fizičku radnju, i postupke. Glavnu radnju u drami vodi **protagonista** (lik koji pokreće radnju), a **antagonista** (lik-oponent protagonista) vodi protivradnju.

Dramski sukob

Osnovni mehanizam drame kojim se razvija dramska priča. Dramski sukob sačinjavaju **radnje** likova.



Radionica pantomime, voditelj: Vladimir Cvejić, PATOSOFFIRANJE 2006.

Naime, kada se neverbalno izražavamo, prisutna je **manja autocenzura**³. Iskustva iz teatra i plesa⁴ takođe preporučuju da telo izvođača na radionici mora prvo **dobro da se zamori** i tek tada izvođač odbacuje sklonost ka demonstriranju ličnog ili profesionalnog ega i kreira **autentičan izraz**.

U radu s mladima, veoma je važno da **pedagog obrati pažnju na neverbalnu komunikaciju** učesnika radionice, da aktivno gleda i sluša i aktivira svoju **intuiciju**. I kada koristi verbalni izraz u dramskom procesu ili postavlja neki tekst, voditelj treba da ima svest o tome da vidi i razume samo **vrh ledenog brega** koji se krije u učesnicima radionice. ■

.....

³ Savremeni plesači koreografi tvrde da se istina nalazi u frontalnoj telesnoj ekspresiji. Buto plesači kažu da je to tačno, ali samo onda kada se izražavamo leđima!

⁴ Milan Mađarev, *Teatar pokreta Jožefa Nađa*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2011.

Nataša Milojević

Razvijanje ideje kroz kreativni pokret

Pedagog tokom procesa treba da koristi mogućnosti kreativnog izražavanja kroz pokret, čak i kada ne namerava da scenisku prezentaciju izvede u mediju pokreta. Izražavanje kroz pokret je veoma moćno za razvijanje poetskih i scenskih materijala i često pomaže mladima u prevazilaženju inhibicija koje nosi njihov uzrast, ali i koje stvara naša kultura koja zanemaruje fizičku komunikaciju i ekspresivnost.

Pošto kreativni pokret nije unisona koreografija i ne bi trebalo da bude lep, pedagog neće imati probleme sa različitošću učesnika, njihovom fizičkom spremnošću i sposobnošću, načinom ili stilom kretanja. Već i samo hodaње može biti scenski pokret sa umetničkim potencijalom, a različitost hodaanja na sceni već predstavlja poruku.



Za mlade je prirodno da se kreću, oni vole da se kreću i rado će prihvatiti igre, a zatim vežbe u pokretu!

Lični pokret

Kretanje je prirodna reakcija na unutrašnje impulse i impulse iz spoljašnje sredine. Čovek počinje da se kreće još pre rođenja. Tokom života pokreti postaju odgovori na određene podsticaje, tako da se pokreti razvijaju zajedno sa ličnošću. Tokom razvoja, svaki čovek formira pokrete koji su samo njemu svojstveni i koji ga određuju. Sa druge strane, mi se u životu srećemo sa sličnim ili istim impulsima, pa su nam pokreti koji odgovaraju istom impulsu slični, što nam pomaže da **neverbalno komuniciramo.**

Scenski pokret

U svakom vidu scenskog izražavanja, bilo ono verbalno ili neverbalno, mora se posvetiti pažnja pokretu. Samo prisustvo na sceni nezamislivo je bez njega, jer akcija na sceni podrazumeva da telo izvodi nekakav pokret. I mirovanje na sceni je deo pokreta. **Pokreti izražavaju radnju** i često su, npr. u neverbalnom teatru, jedino sredstvo kojim se radnja izražava.

Kreativni pokret

Kreativni pokret je spontan način razvijanja ideje. Ideja se često mnogo iskrenije razvija

kroz pokret, jer polazi iz osećanja i podsvesti, a ne iz razuma. Istraživanje teme kroz pokret aktivira imaginaciju i intuiciju i stvara emotivniji pristup temi.

Kreativni pokret je **spontan,** razvija se na licu mesta, kao izražavanje ličnog stava o nekoj temi ili ličnog odgovora na temu kroz pokret. **Radionica podrazumeva da učesnici istražuju različite mogućnosti pokreta kojima će odgovoriti na podsticaj.**

Ko može da učestvuje u stvaranju kreativnog pokreta?

Svaki čovek u sebi nosi svoj pokret. Kako su pokreti svakog pojedinca svojstveni njegovoj ličnosti, jako je važno da prilikom razvijanja kreativnog pokreta ostanemo u domenu svog tela, odnosno svako



Kako ubediti grupu mladih da neće biti smešni u pokretu?

Mladi ljudi u razvoju često su fizički inhibirani i nerado koriste fizičku izražajnost. Njihova uzdržanost dolazi iz zebnje da će ih generacija ismejati. Zadatak pedagoga je, prema tome, da stvori uslove **poverenja i savezništva** u grupi gde, u krajnjoj liniji, svi muče istu muku. Rad sa mladima u pokretu mora biti veoma postupan, krenuti od poznatih pokreta, i biti jasno usmeren na značenje pokreta. Pedagog ne treba da komentariše **kako** mladi izvode neki pokret, već pre svega da **objasni zašto,** koje je značenje i svrha tog pokreta. Tek kad pokret postane jasan i određen, možemo se baviti njegovom čitkošću, tempom, širinom itd.

Kreativni pokret nastaje ličnim pristupom izvođača, a ne namećanjem voditelja. Voditelj treba da daje smernice, ali pokreti moraju nastajati spontano. **Lepota kreativnog pokreta je upravo u spontanosti i ličnom pečatu.** ■



KOD NAS OVAKO,
voditelj: Nataša Milojević,
CEKOM i Pozorište
Mladi Tuzle,
Zrenjanin, 2011.

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Dramski lik

Fikcionalizovana ličnost koja kroz aktivno učešće u dramskoj priči **zastupa neki od vrednosnih principa** kojima se autor tematski bavi.

Motiv

Razlog delovanja dramskog lika. Motiv odgovara na pitanje: Zašto se vrši radnja?“

Cilj

Ishod koji lik delovanjem hoće da postigne. Cilj odgovara na pitanje: Zbog čega se vrši radnja?

Aktuelizacija

Postupak **pronalaženja i isticanja savremenog značenja i značaja** neke književne teme, likova, situacija i dr.

Drama

Oblik razvoja priče i naracije kroz dramski sukob među likovima. Već kada nastaje, **drama je namenjena scenskom izvođenju.**

Skript

Predložak za rad na sceni koji sadrži dijaloge i instrukcije za izvođenje.

treba da razvija kreativni pokret onako kako prirodno odgovara njegovoj ličnosti i telu. I kada uklapamo lične pokrete, npr. za javnu prezentaciju, kada učesnici treba da izvedu pokrete koje je neko drugi osmislio, treba ih prilagoditi uslovima njihovog tela. Pokret mora da odgovara osobi koja ga izvodi, kao što zajednički pokreti moraju da budu prilagođeni svim članovima grupe.

Pošto kreativni pokret nije koreografisana igra kojom se bave školovani plesači, već način da u procesu istražimo, izrazimo i razmenimo svoja osećanja, **kreativnim pokretom mogu da se izražavaju svi, bez obzira na fizičke sposobnosti.**

Metodologija za razvijanje kreativnog pokreta

Polazište za stvaranje kreativnih pokreta je najbolje tražiti u ličnim iskustvima, jer će u takvim situacijama pokreti biti najspontaniji.

Kada radite sa grupom, dobar prvi korak je **neverbalno prikazivanje neke realne situacije.** Npr. dajte instrukciju: *Odigrajte u pokretu jedan svoj običan dan.* Tako će svako pojedinačno prikazati svoju priču, a ostati u okviru iste teme. Ukoliko je podsticaj veoma slobodan i širok, važna tema će se sama izdvojiti kao presek interesovanja učesnika.

Nakon prvog prikazivanja, tražite od učesnika da razmisle koje su situacije iz njihovih priča bile važnije u odnosu na ostale, a koje su bile manje važne. Pokrete koji pripadaju važnim situacijama treba naglasiti – produžiti, usporiti, dodati im još detalja, manje važne treba skratiti i ubrzati, a najmanje važne

treba izbaciti. Neka učesnici razmisle koja se situacija iz njihove priče dešavala samo jednom, koja par puta, a da li je neka bila učestala. Svakim sledećim ponavljanjem možete dodavati nove elemente: da obrate pažnju na vreme trajanja, na tačke u prostoru, na mogućnost međusobnih susreta tokom ličnih pokreta, da ne mora sve da se odigra baš kako je realno bilo, da mogu nešto da izvedu na podu, nešto skačući, da mogu da se zaustave, da neke delove priče ponove i slično. Tako će pokreti dobijati sve više i više samosvojnosti, ličnog stila i scenske vrednosti.

Trudite se da im svojim instrukcijama pomognete da što bolje razviju svoje pokrete, ali da ih pri tome pustite da **pokrete kreiraju sami.**

Kako završiti proces?

Keativni proces je završen kada više nema pitanja na koja tražimo odgovore kroz proces kada su voditelj i učesnici zadovoljni odgovorima, to se ogleda u sigurnosti i spontanosti pri likom izražavanja stavova i ideja u pokretu. ■



IDEMO DALJE:



Kakva je dobrobit od rada u mediju kreativnog pokreta?

Rad na kreativnom pokretu može imati različite svrhe i ciljeve. Kreativni pokret može da bude medij u kom se razvija cela predstava, deo predstave ili pasaži, ili kroz njega možemo obraditi neku temu na času.

- Dobrobit za mlade: Izražavanjem kroz pokrete mladi lakše iznose svoje stavove, jer je takav način direktniji i prevazilazi verbalna ograničenja. On je posebno pogodan u mnogojezičnoj sredini, jer su značenja izražena pokretima svima razumljiva. Kretanjem se razvijaju fizičke sposobnosti i koordinacija, razvijanjem pokreta se razvija i percepcija. Radom na pokretu uključeni su svi članovi grupe, bez obzira na njihovu fizičku spremnost. Mladi bolje prihvataju međusobne razlike, jer je za razvijanje pokreta svaka razlika povoljna. Upoznavanjem mogućnosti svog tela, mladi stiču veću sigurnost i samopoštovanje, posebno u periodu rasta i razvoja. Zajedničkim pronalaženjem pokreta povećava se razumevanje i zajedništvo u grupi.
- Dobrobit za nastavnika-pedagoga: Rad u medijumu pokreta je pogodno sredstvo za unapređivanje nastave, jer se kroz pokret mogu razjasniti i najapstraktnije teme, iz svih predmeta (kretanje planeta, kretanje molekula, odnosi geometrijskih pojmova i dr.). Mladi obraćaju više pažnje na detalje, čime se povećava i sposobnost usmenog i pisanog izražavanja. Pravljenjem zajedničkih pokreta koordiniše se grupa i povećava disciplina. Istraživanjem svog tela mladi razvijaju samokontrolu i na fizičkom i na psihičkom nivou, pa nas ne treba iznenaditi ako postanu i pažljiviji na času. ■

Kako smo mi to radili:

Dramska radionica CEKOM i
Pozorište Mladi Tuzle, projekat
Tražim svoje mesto pod suncem:
Kreativni rad na performansu
Kod nas ovako

Ova radionica kreativnog pokreta okupila je mlade različitih generacija i iz različitih sredina: polovina grupe bila je iz Zrenjanina, a polovina iz Tuzle, uzrasta od 10 do 20 godina. Učesnici su se većinom upoznali na radionici, te smo za temu uzeli predstavljanje jednih drugima.

Učesnike smo podelili u dve grupe, po gradovima iz kojih dolaze, a način generacijskog usaglašavanja smo ostavili njima da reše unutar grupa.

Da bismo naveli učesnike da započnu komunikaciju, dali smo im papire da napišu i upute pitanja članovima svoje grupe, a najmanje onda smo grupama zamenili papire, tako da je jedna grupa postavljala pitanja drugoj, a odgovarali su kroz pokret. Tako su se kroz lične pokrete mladi predstavljali jedni drugima i publici, a istovremeno su govorili o aktuelnim temama svoje zajednice.

Različitosti njihovih sredina bile su glavna tema interesovanja mladih, dok su na osnovu odgovora prepoznavali međusobne sličnosti. Generacijske različitosti prevaziđene su ličnim odgovorima i ravnopravnom prilikom svima da se predstave.

Kako bi priča bila razumljivija mladoj publici, pored izražavanja pokretom, koristili smo i verbalno izražavanje. ■

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Zaplet

Postupak stvaranja i zaoštavanja dramskog sukoba koji počinje narušavanjem polazne situacije. (Voljkenštajn: *Dramaturgija*)

Preokret

Obrt radnje unutar priče, kada se namera lica preobraća u suprotnu.

Prepoznavanje

Spoznaja ili shvatanje koje dramski lik doživljava pred publikom.

Rasplet

Postupak razrešenja dramskog sukoba. ■

b. Zbog čega uzimamo književno delo kao predložak za kreativni proces?

Aktuelizovana kroz proces, tradicija postaje deo kulturnog identiteta mladih.

Mina Sablić

Kreativna dramska razrada je način da mladi iskustveno razumeju književno delo. Ona može voditi u više pravaca: kroz kreativnu razradu možemo se sasvim odvojiti od književnog predloška i napraviti predstavu po motivima poznatog dela ili pak možemo upoznavati i razrađivati teme kroz radionice, a zatim saznanja vratiti u tekst originalnog dela i napraviti dramaturgiju verno originalu, ili dramaturgiju s novim čitanjem osavremenjenu, aktuelizovanu dramaturgiju (uz izmenjen hronotop).

Za šta god da se odlučimo, sigurno je da će književno delo postati metaforički okvir kroz koji mladi artikulišu svoja mišljenja i stavove o temi. Kroz kreativnu razradu ostvarićemo dublje razumevanje književnog dela i osvestiti njegovo mesto i značaj u književnoj tradiciji, a time i unaprediti razumevanje kulturne tradicije.

Pronalaženje dramskog potencijala kroz kreativni proces

Nije svaki književni predložak jednako pogodan za transponovanje u medij drame. Da bi mogao da se prenese na scenu, sadržaj

mora imati dramski potencijal. Ovaj potencijal je ponegde jasan, a ponegde skriven. Zato ćemo opisati osnovne korake kojima možemo voditi kreativni dramski proces koji započinje od pripovetke, romana, pesme i dr.

Upoznavanje s delom

Podrazumeva se da je neophodno da pedagog koji započinje kreativni proces bude dobro upoznat s odabranim delom. Međutim, veoma je korisno da pokušamo da prilikom pripremnog čitanja zaboravimo sopstvene prethodne utiske i stavove (ukoliko smo delo već ranije čitali i proučavali). I reditelj se, kada se ponovo posveti nekom poznatom književnom delu, trudi da ga iščita što neutralnije, kao da čita prvi put. Kasnije, tokom kreativnog procesa koji podrazumeva pronalaženje tema ključnih za dramsku razradu, pedagog treba da ostane neutralan i da proces vodi na osnovu stavova koje iznosi grupa.

Dramska analiza

Postupak analize dela odabranog za dramsku razradu sličan je analizi na času književnosti. Ali, pošto analizu vodimo u pravcu razvijanja dramskog oblika, treba koristiti metode dramske analize i pojmove ključ-



ne za dramu: tema, dramski sukob, dramska radnja, lik, motiv i cilj, i dr. To je kategorijalni aparat koji i u pozorištu koristimo u analizi dramskog dela koje postavljamo na scenu.

Nakon što pedagog sam prođe kroz dramsku analizu dela, i pošto svi učesnici pročitaju delo, pedagog sa grupom vodi proces zajedničke analize. Podsećamo da je ključ kreativnog procesa da pedagog nikada ne nameće odgovore učesnicima, već da **postavljanjem pitanja vodi diskusiju koja učesnike navodi na razmišljanje.**

Drama i promena

Da bismo u nekom pripovednom (ili poetskom) tekstu pronašli **dramski potencijal**, treba imati na umu da suštinu drame čini **promena**. Potrebno je da dobro razmislimo i otkrijemo na koji način se **situacija ili likovi suštinski menjaju** od početka do kraja dramske priče.

Promenu ne treba brkati s preokretom: dok je preokret obrt radnje unutar priče, promena se tiče **preobražaja likova ili situacije na nivou čitave priče**⁵. Promena se odražava na veći broj likova, ona je univerzalna i upućuje neki nauk. Promena je takođe blisko povezana sa tumačenjem da je drama uspostavljanje poremećene ravnoteže (videti poglavlje 5.4).

⁵ Promena je bliska Aristotelovom određenju koje posmatra dramsku priču u celini (pad iz sreće u nesreću).

Kada sa grupom radimo na složenom delu, koji sadrži više linija priče, pedagog može učesnike da navodi da dođu do rešenja pravljjenjem paralele sa dobro poznatim školskim primerima: recimo, u drami *Romeo i Julija* promenu predstavlja pomirenje zaraćenih porodica koje je usledilo nakon smrti dece, a u drami *Hamlet* promenu ne čini osveta, već uspostavljanje prethodno narušenog poretka. Dramska priča je, dakle, priča o nekoj važnoj promeni⁶.

Dramska priča

Dramska priča, kao i svaka priča, predstavlja sled događaja u određenom hronološkom poretku, povezanih uzročno-posledničnim vezama. Dramsku priču, međutim, posmatramo specifično – kao **niz radnji i protivradnji** koje stvaraju **dramski sukob**. Sukob ne treba shvatiti kao bukvalnu agresiju, već to može biti sukob mišljenja, ideja i stavova, unutrašnji sukob, nadmudrivanje, ali i izbegavanje, odbijanje da se izvrši promena itd. **Sukob je okosnica dramske strukture: ako nema sukoba, nema ni drame.**

Određivanje teme

Određivanje teme je veoma važno iz dva razloga:

⁶ I u dramama apsurda ili egzistencijalizma, promena implicitno postoji kroz odsustvo promene.



GRAD,
pisac: Marina Milivojević Mađarev,
reditelj: Sunčica Milosavljević,
scenograf: Jelena Stojanović,
PATOS i CZKS
Smederevo, 2008.
foto: Vladislav Nešić

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

- Literarna dela mogu da sadrže više različitih tema, koje nije uvek moguće, a ni dobro staviti u jednu dramu. Bolje je **odlučiti se za jednu glavnu i manji broj sporednih tema**, kako bi one bila jasnije.
- Kroz proces rada treba da prepoznamo **koja je tema, od mnogih koje delo nudi, bliska i važna mladima**, a zatim da tu temu postavimo u prvi plan. Ovo posebno treba imati u vidu kada se radi o razradi klasičnih dela ili dela narodne književnosti, koja su vremenski ili jezički udaljena od mlade generacije.

Iako je važno da se delo tematski približi učenicima, moramo da pazimo da **glavnu temu ne izmenimo**, kako ne bismo potpuno promenili poruku teksta. U drami *Romeo i Julija* postoje i tema porodične zavade i tema odnosa među generacijama, ali je središnja svakako ljubav – tema ljubavi. Kada bismo nju promenili, to više ne bi bila poznata drama.

Međutim, ono što je uvek dobro uraditi jeste da se **akcentuje i neka od manjih tema** koja nam se čini posebno **važnom u savremenom kontekstu**. Na primer, u drami *Otelo*, u kojoj je glavna tema ljubomora, javlja se i tema o mletačkog crnca, koja sigurno ne može biti isto tretirana danas kao u doba elizabetanske Engleske. Od nas zavisi da li ćemo u okviru naše priče ovu temu istaći, zanemariti ili joj promeniti tumačenje.

Bez obzira da li neko književno delo želimo da prebacimo u savremenu epohu ili ne, ukoliko ono ne pripada našem vremenu, uvek je neophodno izvršiti **aktuelizaciju**.

Aktuelizacija

Jedna od osnovnih razlika između dva medija – drame i pozorišta – jeste u tome što je drama zapisana, pa tako poruku prenosi kroz različite epohe, dok pozorišna predstava ima svoje ograničeno trajanje i donosi poruku u sadašnjem vremenu. Iz ovog razloga, pozorišno izvođenje jednog dramskog teksta može i treba da se razlikuje u različitim epohama i uvek bude **aktuelno – relevantno za savremeni trenutak**. Uvek treba odgovoriti na pitanje: Zašto želimo da se bavimo baš *Hasanaginicom*, u ovom trenutku, u ovom društvu, sa ovom grupom, a ne nekim drugim književnim tekstom?

Princip aktuelizacije ne podrazumeva prostu modernizaciju teksta gde ćemo glumce obući u savremeni kostim, dati im mobilne telefone i sl. već promišljanje o **temi**. Osnovni princip aktuelizacije je **razrada tematskih celina**.

Iz literarnog dela treba **izdvojiti sve važne teme**, a zatim **analizirati njihovo značenje u savremenom kontekstu**. U ovoj fazi važno je diskutovati sa mladima o njihovom razumevanju datih tema. Tek kada nam je jasno kako određeni principi funkcionišu danas, u kojoj meri su se izmenili ili ne, zadržali ili izgubili važnost za mlade, možemo pristupiti osavremenjivanju teksta.

Čak i onda kada želimo u potpunosti da zadržimo originalni tekst ili jezik, neophodno je proći kroz ovaj proces, kako bi mladi mogli da igraju tekst sa razumevanjem. Razume-



vanje je moguće tek kada neko ko glumi Bano-
nović Strahinju, može njegovu motivaciju i
iskustvo da poveže sa sopstvenim iskustvom,
a to se postiže aktuelizacijom na nivou teme.
**Ovaj princip je posebno značajan za inter-
kulturalno učenje, jer uspostavlja i razvija
empatiju.**

Savremeni značaj književnog teksta

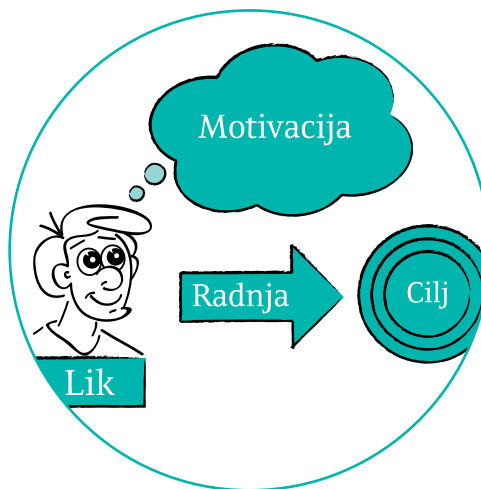
Prebacivanjem jednog književnog (ili
dramskog) dela u savremeni trenutak
mogu se postići različiti efekti. Osim što
može da bude **komunikativniji** – prijem-
čiviji i atraktivniji za mlade - i tako im pre-
nese poruku na koju možda ne bi obratili
pažnju, osavremenjivanje teksta može da
se odnosi i na njegov **novi kontekst**. Svako
literarno delo koje ne pripada našoj epohi
ili kulturi nosi u sebi određene društvene
odnose ili običaje koji su za nas izgubili
ili nemaju značenje. Zbog toga je potreb-
no pronaći **ekvivalent** u postupcima koji
imaju isto ili slično značenje. Ukoliko neko
delo koje potiče iz naše tradicije postavi-
mo na scenu takvo kakvo jeste, trudeći se
samo da što vernije oslikamo vreme u kome
je nastalo, velike su šanse da zapadnemo u
stereotip koji imamo prema sopstvenoj
prošlosti. Stoga je kod dramske razrade bilo
kog literarnog dela, **neophodno dobro po-
znavanje sopstvene kulture ili kulture o
kojoj govorimo.**

Ovaj postupak je veoma koristan za istra-
živanje interkulturalnosti, sopstvene ili
ine tradicije i kulturnog nasleđa, ali ta-
kođe predstavlja i široko polje za igru i
istraživanje dramskog potencijala.

Likovi – radnja, motivacija i cilj

Ukoliko smo razjasnili glavnu temu i radnju,
glavni lik nije teško odrediti: **glavni lik je
nosilac glavne radnje**. Kada ovo ustanovi-
mo, potrebno je da definišemo ostale likove,
njihove funkcije i značaj, a to se radi upra-
vo određenjem njihovih **radnji** u odnosu na
glavni lik. Više likova mogu biti nosioci iste
radnje i tada ih nazivamo **akciona grupa**.

Da bi bilo koja radnja na sceni bila funkcio-
nalna, za svaki lik potrebno je odrediti dva
elementa: **motiv** i **cilj**. Usmerenost radnje
glavnog lika ka određenom cilju uvek ide iz
njegove motivacije. Kada se na nivou čitave
drame definišu motiv i cilj za svaki lik, oni
treba da ostanu **dosledni** od početka do kra-
ja. Takođe, u svakoj posebnoj sceni manje
radnje koje izvode likovi treba da sadrže ove
elemente, koji se razlikuju od scene do scene,
ali su uvek u skladu sa glavnim motivima i
ciljevima.



GRAD,
pisac: Marina Milivojević
Mađarev, reditelj Sunčica
Milosavljević, scenograf:
Jelena Stojanović, PATOS i
CZKS Smederevo, 2008 .
foto: Vladislav Nešić

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Čemu služi dramski lik?

U dramskoj priči svaki lik je predstavnik nekog **principa**. To znači da **svaki lik mora da ima funkciju**, u suprotnom je višak. Romeo i Julija su, recimo, nosioci principa pomirenja kroz ljubav, a njihove porodice reprezentuju princip zavade. Ukoliko želimo na sceni da pokažemo mišljenje većine, princip neke društvene grupe, nije nam neophodan veliki broj statista (što je moguće na filmu, ali ne u pozorištu), već je dovoljno osmisliti dobro jedan lik koji svojom funkcijom može biti reprezent većeg broja ljudi.

Na osnovu analize karakteristika i odnosa književnih likova, kroz diskusiju sa mladima, definisaćemo važne dramske likove. Kada grupa izdvoji likove koji doprinose doprinose razvoju priče, treba izbaciti one likove koji u dramskoj formi neće doprinositi radnji, tačnije, koji nisu funkcionalni. **Sve što na sceni ne doprinosi razvoju radnje treba ukloniti.**

Dramska i scenska logika

Iako se u umetnosti ne radi o matematici, pa stoga ono što smo izmislili ne treba posmatrati kao grešku, ipak u građenju priče mora postojati **doslednost i logika** kako bi zamišljeni svet (plan fikcije) mogao da se održi. Umetničko delo (posebno ono koje ima pedagošku svrhu), koliko god da je deo umetnikovog sveta, mora da **komunicira** sa publikom. Bez obzira da li govorimo o simbolističkoj ili realističnoj drami, bez obzira da li smo gledaocu namenili da sadržaj percipira razumom ili osećanjima, kroz slike ili

reči, ukoliko želimo da našu poruku prenesemo drugima, moramo to izvesti jezikom razumljivim svima. Zato je važno obratiti pažnju na logiku dramskog sveta koji stvaramo. Pravila koja postavimo na početku, moramo poštovati do kraja. I u dramskom i u scenskom smislu važi isto: **pravila mogu prekositi zakonima logike ili fizike, ali sami ih nikada ne smemo prekršiti.** ■

IDEMO DALJE:



Kako teme iz velikih naslova korespondiraju sa temama koje su značajne mladima

Pronalaženje tema iz dela domaće i svet-ske književnosti koje grupa prepoznaje kao aktuelne i značajne za svoj razvoj, treba da pomogne mladima u lakšem prevazilaženju problema i razvoju empatije, ali i da razumeju kako događaji iz prošlosti određuju sadašnju situaciju, i da su osnovne **ljudske vrednosti jednake za različita doba i kulture.**

Uloga pedagoga je da iz analitičkih razgovora o tekstu, tokom kojih grupa raspravlja o likovima, odnosima i događajima, prepozna najznačajnije zaključke i sa njima započne kreativni proces. Tek kada mladima postane jasno zašto ih se priča o Banović Strahinji, Malom princu ili Ani Karenjini zaista tiče, moći će da kreiraju uverljiv dramski lik, i uvide i upute poruku koja ima značenje za njihov pogled na svet. ■

Kako smo mi to radili:

Centar za kulturu Smederevo – Omladinsko pozorište
PATOS: Procesni rad na predstavi *Mali princ*

Sunčica Milosavljević

Kada sam razmatrala *Malog princa* kao siže koji bi igralo omladinsko pozorište Patos⁷, nisam razmišljala o auri ove kulturne knjige. *Malog princa* odabrala sam zbog tema kao što su: prijateljstvo, ljubav, odgovornost, smisleno življenje. Ova pitanja imaju ključnu važnost u godinama prelaza iz detinjstva u zrelost, kao vrednosni sudovi koje mlad čovek treba da ispita, promisli i usvoji. S razlogom sam verovala da će problematika knjige zainteresovati mladi.

Proces sam vodila skupa sa glumicom Danijelom Stojković. Postupak rada na predstavi počeo je od zajedničkog čitanja romana. Mladi su naizmenično glasno čitali po stranicu ili dve, iz uloga Pilota i drugih likova. Kada bismo pročitali jednu celinu-poglavlje, razgovarali smo o temi.

Razmatrali smo pojmove ljubavi, prijateljstva, smrti, ambicije, sujete itd. Zatim smo ove pojmove razrađivali kroz kratke scene koje su otkrивale kako mladi članovi grupe razmišljaju o njima. Mnogi elementi iz ovih vežbi kasnije su ugrađeni u predstavu.

⁷ PATOS je akronim naziva Pokretni alternativni teatar omladine Smedereva, osnovanog 1987. godine.

Paralelno sa dramskim radionicama, nastavljali smo sa čitanjem. Kroz razgovore smo shvatili da je pisac svaku temu vezao za jedan lik. Takođe smo zaključili da nijedan od tih pojmova nije jednoznačan, već da je u njima izmešano više motiva. Otud je potekao koncept trojnih likova za Lisicu, Zmiju i Ružu (prijateljstvo, smrt i ljubav).

Prijateljstvo smo raščlanili na Volju, Strah i Razum. Smrt smo sagledali kao Dobro, Zlo i Pravdu. Ljubav smo prepoznali kao Želju, Slobodu i Odgovornost.

Takođe smo uveli tri Zvezde, kao simbol velikog kosmosa u kom se nalazimo i gubimo.

Na radionicama smo istraživali način uklaapanja tri sastavna elementa kroz slike koje su govorile o njihovom međusobnom odnosu, ili kroz zajedničko kretanje. Slike i pokrete smo obrazlagali i tako sticali sve dublja saznanja o ljudskoj prirodi i odnosima.

Analizirali smo i stanovnike planeta na koje Mali princ dolazi pre nego što padne na Zemlju. Pronašli smo da svaki od njih ima porok ili slabost koja ga čini egoistom i nazvali smo ih Ego-projekti. Uveli smo i dva nova, savremena Ego-projekta. ▶



MALI PRINC
reditelj: Sunčica Milosavljević,
PATOS i CZKS 2007.

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

- ▶ Na ovaj način smo objasnili i grupisali likove.

Posebno smo se bavili pitanjem ko je Mali princ – da li je to stvarna osoba, ili proizvod mašte Pilota koji ošamućen padom leži u pustinji, na ivici života. Odlučili smo se za koncept po kome je Mali princ „dete u čoveku“, alter-ego blaziranog Pilota, dete kakvo je on nekad bio i koje je moglo izrasti u čoveka u kog on još uvek može da odraste.

Posebno je značajno što smo proučili biografiju pisca Antoana de Sent-Egzi-perija. Značajne podudarnosti između Pilota i samog pisca uverile su nas da je *Mali princ* velikim delom autobiografski roman. To nam je pomoglo da fikciju romana vezemo za realno doba i događaje i da priču smestimo u lični i istorijski kontekst pišćevog doba. Otud smo susret Pilota i Princa protumačili kao priliku za sazrevanje i tako smo omedili tematski prostor predstave.

Svi ovi zaključci do kojih smo došli kroz razgovore i radioničko učenje odredili su postavku predstave. Kada smo znali šta hoćemo, pristupili smo radu na tekstu.

Kao osnovu za dramatizaciju koristili smo dijaloge iz knjige. Tamo gde su dijalozi šturi, dopisivali smo ih, koristeći pripovedni tekst i motive iz romana. U jednoj sceni ubacili smo i Sent-Egzi-pe-

rijeva pisma prijatelju, da bismo istakli paralelu sa našim vremenom.

Za scenu sa Ružom, koja nikako nije pružala dovoljno materijala, poslužili smo se izvrsnom dramatizacijom Milana Pavlika iz koje smo uzeli samo tu scenu.

Za jednu scenu sam ja kao reditelj, napisala song – moj prvi folk hit. ☺

Uloge smo podelili na jednoj maratonskoj radionici na kojoj su članovi grupe glasali (obrazlažući svoje predloge) ko treba da igra koju ulogu. Uloge su podeljene na osnovu broja glasova, a kako se kasnije pokazalo, greška nije načinjena ni u jednom slučaju.

Trojne likove igrale su po tri glumice, preplićući se u replikama. Ovi likovi bili su objedinjeni kostimskim rešenjem i rekvizitom koja je omogućavala da se povežu. Početne ideje za kostim, koje su takođe došle od članova Patosa, razradila sam sa nadarenom krojačicom Ivkom Stanojević. Ivka je pratila razvoj na probama i dala svoj pun kreativan doprinos procesnom radu.

Jako značajnu ulogu u predstavi imala je autorska muzika Nenada Uroševića Bilija. Nenad je takođe redovno prisustvovao radionicama i probama, muziku je radio paralelno sa procesom. Njegova muzika je postala organski deo

predstave, tačna i nadahnuta u svakoj sceni, i njen veliki kvalitet.

Predstavu smo postavili začuđujuće brzo, za samo tri nedelje, zahvaljujući tome što smo kroz pripremne radionice dubinski analizirali i razumeli nimalo jednostavan tekst. Scene sam režirala na klasičan način, ali sa osloncem na radioničku razradu, koristeći maksimalno materijal koji su učesnici tada ponudili. Pošto rediteljska rešenja nisu bila nametnuta, članovi Patosa su ih lako usvajali, tako da je vrlo malo rada bilo potrebno da se od postavljenih scena stigne do zrelog razumevanja celine, spremne za izvođenje pred prepunom salom smederevskog Centra za kulturu.

Predstava je imala premijeru 8. februara 2007. godine. Nagrađena je na brojnim festivalima u Srbiji i inostranstvu. ■

c. Zbog čega dramsko delo preispitujemo kroz kreativni proces?

Drama nas podstiče da pitamo i odgovaramo šta to znači biti čovek.

Marina Milivojević Mađarev

Proces kreativne drame pruža vam mogućnost da od drame uzmete ono što je najvrednije – dramske situacije u kojima se kroz suprotstavljene radnje likova otkriva uzbudljiva suština ljudskog bića. Drama nas uči da je čovek ono što radi.

Zašto je i za pedagoga i za grupu bolje da Hamleta ili Gospođu ministarku rade na principima kreativne drame, nego kao tzv. klasičnu postavku?

Dramski tekst je napisan u dijalogu i čini se da je idealan da se odmah postavi na scenu – nema mukotrpnog bavljenja dramatizacijom ili pisanja sopstvenog teksta. Odaberemo tekst, podelimo uloge, obučemo članove grupe u kostime i obavili smo posao. Međutim, klasična postavka dramskog teksta u radu sa mladima može biti zamka.

Pod klasičnom postavkom podrazumevamo onaj proces rada koji počinje izborom teksta a završava se njegovom rediteljskom postavkom na scenu. U principima kreativne drame rad počinje od teksta, ali se ne završava postavkom teksta.

Za rad sa mladima krajnje je nezahvalno i često neuspešno postavljati tekst u originalu. Razlog za to je vrlo jednostavan. Vaša grupa je sačinjena od polaznika mahom sličnog uzrasta (mladi od 5 – 8 godina, ili od 8 do 12, ili od 12 do 15 godina i sl.). U Nušićevoj komediji *Gospođa ministarka* najmlađi akter – je gimnazijalac. Živka je „žena u najboljim godinama“ – recimo 40 godina. Ujka Vasa (on je Živkin ujak, dakle generacija njenih roditelja) ima oko 60 godina. Kako će deca približno istog uzrasta igrati likove koje deli bar četrdeset godina? Možda biste pomislili da je rešenje u maskiranju – brkovima, kapama i dr. Ali tu se javlja novi, nerešiv problem: Da li ijedna devojčica može da pronikne u svest sredo-večne žene koja je nakon godina života u zapečku i teškog sastavljanja kraja s krajem odjednom postala, ni manje ni više nego „ministarka“?

A šta tek da kažemo za postavke *Hamleta*! Da li Hamlet, danski renesansni kraljević, hoće, ili možda ipak neće (oko toga se najveći autoriteti teatrologije i dan-danas spore) da ubije Klaudija i zašto? I kako izgleda renesansa u Danskoj i da li je uopšte reč o Danskoj ili bi se moglo misliti i na Englesku (poznato je iz istorije pozorišta da su kod Šekspira i Rimljani bili pravi Englezi)?



BAŠ ČELIK,
pisac: Igor Bojović,
reditelj: Sunčica Milosavljević,
scenograf: Jelena Stojanović,
PATOS i CZKS, Smederevo,
2008. foto: Vladislav Nešić

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Gomila pitanja i nerešivih problema. A **pozorište treba da bude radost i igra, inače nije ništa!**

Radnja je suština drame

U drami ima veoma malo opisa prostora, kostima, načina na koji neki lik izgovara rečenicu i dr. sve se to u drami jednom rečju zove **didaskalija**. Najveći deo dramskog teksta su **dijalozi** – razgovor između likova.

Razlika između dramskog i drugih oblika dijaloga je što iz dramskog dijaloga detektujemo **radnju** likova – pratimo kako se, usled suprotstavljenih delovanja raznih likova, ljudska sreća menja u nesreću ili obrnuto, uspostavlja narušena harmonija i sl. Jednom rečju, **drama nas uči da je ljudski život produkt čovekovog delovanja, da se delovanjem može promeniti na bolje, ali i na gore, te da čoveka treba posmatrati kroz njegovo delovanje – radnju.**

Kada pokušavate da dokučite neki lik u drami, to možete učiniti jedino kroz njegovu radnju i kroz radnju drugih likova koji su usmereni na njega. Može izgledati da je time polje delovanja suženo, ali ako pažljivo razmislite, videćete da je tako i u životu. Kako upoznajemo druge ljude? Pre svega tako što ih lično upoznamo, što sa njima zajedno nešto *radimo*, zatim kroz priče trećih lica o toj osobi itd. Drama je u tom smislu najbliža životu. Zato i **postavku dramskog dela treba što više približiti životima članova grupe, a to se najbolje može postići kroz kreativnu dramu.**

Kako pristupiti kreativnom dramskom procesu na dramskom tekstu?

Kao prvo, **pročitajte tekst na času ili radionici** (ako su članovi grupe dovoljno odrasli da ga mogu čitati i razumeti bez napora) i postavite sebi pitanje – Zašto moja grupa i ja radimo ovaj dramski tekst? Odgovor na ovo pitanje najverovatnije se krije u **temi** komada i **načinu** na koji je ona obrađena. Pokušajte da definišete svoj razlog za rad na komadu i njegovu temu. Zapišite ih (*reči lete, napisa-no ostaje*). Zatim se ponovo vratite na čitanje komada, ali sada obratite naročitu pažnju na **scene koje donose značajna pomeranja u toku radnje i promene u životu junaka.**

PRIMERI

Ako bismo npr. **temu** tragedije *Hamlet* odredili kao **potragu za istinom** (u ovoj tragediji ima mnogo tema, ali nas, recimo, zanima baš ova, zbog lika samog Hamleta i zbog toga što se nama i našoj grupi čini da u savremenom svetu vrlo često imamo problem da utvrdimo šta je istina), onda su **ključne scene za ovu temu**: Susret Hamleta sa Duhom, scena prisluškivanja kada Polonije i Klaudije podmeću Ofeliju da bi proverili Hamletovo navodno ludilo, scena „mišolovke“ kada se Klaudije gledajući pozorišnu predstavu otkrije, scena na groblju gde se Hamlet, koji traži istinu, susretne sa relativnošću života i Ofelijinom smrću i naravno konačni obračun na kraju komada.



U ovom trenutku naša pažnja ne treba da bude na osećanjima likova ili lepoti dijaloga, već na **dramskoj suštini scene** koja se očituje u **radnji koju vrše likovi**.

O tome šta je to radnja i zašto je važna za dramski tekst, napisano je jako mnogo literature i mi se time nećemo baviti. Za potrebe rada u kreativno-dramskom procesu dovoljno je da znate da se **radnja uvek određuje glagolom i pozitivnom rečenicom** – glagolom zato što je to vrsta reči koja ukazuje na vršenje radnje, a pozitivnom rečenicom zato što lik ne može da vrši negativnu radnju. (U sceni „kraljeve molitve“, kada određujemo Hamletovu radnju, ne možemo reći: Hamlet ne ubija Klaudija).

Kada ste odredili scene, odredite vaš ugao posmatranja dramske situacije. On će sigurno biti u vezi sa vašim **razlozima** da radite komad. Zatim scenu svedite na osnovni **sukob** i prezentujte je grupi kao **temu** za rad.

PRIMERI

Scena prvog čina *Hamleta* u kojoj Duh otkriva Hamletu ko ga je ubio, a Hamlet daje obećanje da će razotkriti i kazniti krivca. Iz ove radnje može se izvesti **niz dramskih tema**: Dan kada sam saznao vest koja je promenila moj život, ili Susret sa duhom, ili Dan kada mi je tata poverio svoju tajnu itd.

Iz radionice u radionicu polako prelazite scenu po scenu, jednu po jednu dramsku situaciju. Posle svake mini-prezentacije na-

pravite mali razgovor o viđenom. Tokom razgovora insistirajte na razumevanju radnje – šta lik radi i zašto. Uvek tražite od učesnika da pozitivno odrede radnju, da objasne motive lika koji igraju i da čak razmisle u kojoj meri bi se promenila radnja kada bi se promenio motiv za delovanje i da li bi se motiv lika mogao promeniti, ako bi se promenilo delovanje nekog od aktera.

Na ovaj način dobićete materijal za rad za više radionica. Kada odigrate sve ključne scene za temu (po vašem i osećanju grupe), možete preći na novu temu u istom komadu. Pri izboru tema, vodite se vašim razlogom-motivom da radite taj komad. Stalno postavljajte sebi pitanje – Zašto radimo ovaj komad? Odgovori će, kako sve dublje ulazite u problematiku komada, evoluirati i menjati se, ali to neka vas ne brine.

PRIMERI

za teme u *Hamletu*

Osveta (Hamlet želi da osveti smrt Hamleta starijeg, Fortinbras smrt Fortinbrasa starijeg, Laert smrt Polonija i Ofelije); **Ultimativni roditeljski zahtevi** (Duh zahteva osvetu, Polonije zahteva poslušnost, Gertruda zahteva da Hamlet prihvati Klaudija kao oca); **Skrivena ljubav** (Hamlet i Ofelija); **Odсутni otac** (Hamlet stariji i Fortinbras stariji su mrtvi, a Polonije šalje Laerta na školovanje u inostranstvo) itd.

Postoji još jedan način na koji možete doći do teme za radionicu kreativne drame na



Slika gore:

Bitef Polifonija,
CEDEUM 2004
foto: Nenad Milošević

Slika dole:

SLUČAJ(NI) HAMLET
Palić, 1994.

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

osnovu dramskog teksta. To su **replike** u komadu. Replike su **pojedinačni dijalozi**. Veliki komadi imaju više široko poznatih replika („Biti il' ne biti“, „Biti spreman, to je sve“, „Ofelijo, idi u manastir!“).

Vaš je zadatak da **pronađete replike iz komada koje predstavljaju neposredni komentar, pa čak i provokaciju za temu koja vas intrigira**. Ovakve replike izvucite iz konteksta drame i dajte ih grupi kao podsticaj za razradu malih dramskih situacija. Nakon izvođenja svake vežbe, napravite razgovor. Postavite pitanje grupi kako je upotrebljena rečenica i kako ona određuje radnju likova. Zatim možete predložiti grupi da ne menjajući sadržaj rečenice, već samo način na koji će rečenica biti izgovorena, posmatraju kako će se promeniti radnja likova.

Za kraj... povratak na komad

Ako radite sa iskusnom grupom koja je zainteresovana ne samo za temu već i za komad, **možete na kraju procesa otpočeti novo istraživanje**. Sa svim saznanjima koje imate o komadu, likovima i temi, svi zajedno nanovo pročitajte komad. Postavite sebi nova **pitanja**: Kakav je vaš odnos prema komadu na kraju procesa? Da li su se pojavile nove dodirne tačke sa komadom ili ste se na nekim mestima potpuno razišli sa njim, i ako jeste, zašto se to dogodilo?

Pokušajte da pronađete još neko tumačenje komada koje može biti i sasvim različito od vašeg: ekranizacija, pozorišna predstava itd. Od prikupljenih materijala o originalnom komadu i vaših vežbi možete putem

montaže napraviti dramska sučeljavanja materijala (npr. grupa odigra scenu za koju je polazište bila replika iz komada, a onda emitujete snimak predstave u kojoj glumac govori tu repliku) u kojima ćete preispitivati odnos prema temi, radnji, likovima i dr. ■

IDEMO DALJE:



Velika dramska dela iz književnosti otkrivaju nam jednostavnu istinu: čoveka pre nego rasa, pol, imovinsko stanje, političko opredeljenje, određuje ono što radi. Ovo saznanje za mlade ljude može biti od izuzetne vrednosti kada u životu budu razdvojali ono kakvim se neko (pojedinaac, društvena ili politička grupacija) želi predstaviti, od onoga šta ta osoba (ili grupa) zaista radi. ■



Kako smo mi to radili:

Centar za kulturu Stari Grad, projekat Pozorište dece sveta: *Slučaj(ni) Hamlet* Marina Milivojević Mađarev

Šta se može dobiti kada se odlučimo da Šekspirovog *Hamleta* obradimo kroz kreativni dramski proces umesto da se bavimo postavljanjem ovog teksta koji je veliki zalogaj i za profesionalna pozorišta i afirmisane glumce i reditelje?

Sudbina danskog kraljevića je kao roršahova mrlja u umetničkoj recepciji – svako u ovu dramu može da uči ono što je za njega važno. Međutim, da ne biste zalutali u ovoj avanturi, morate prvo pažljivo pročitati delo. Temeljno iščitavanje dela i pronalaženje tematske niti koja povezuje dramsku radnju sa vašim interesovanjima i potrebama prvi je i osnovni korak.

Milan Mađarev i ja smo radili studije o *Hamletu* na kursu Tragedija (na postdiplomskim studijama na odseku teatrologije na FDU) koji je vodio profesor Jovan Hristić, naš najjemenitiji proučavalac tragedije. Ja sam napisala studiju *U senci moćnih očeva*, komparativnu analizu odnosa očeva i sinova – Hamleta i Hamleta starijeg, Laerta i Polonija i Fortinbrasa i Fortinbrasa starijeg. Milan Mađarev je napisao esej *Hamlet – enigma* u kome se bavio raznim enigmatičnim mestima u drami *Hamlet*, sa ciljem da pokuša da razreši enigmu linije priče i vremenskog određenja zbivanja u ovom Šekspirovom

delu. Tokom predavanja vodili smo opširne rasprave sa profesorom Hristićem o različitim aspektima ove tragedije. Iz ovih teorijskih radova rodila se ideja da svoje zamisli o razradi motiva iz slučaja *Hamlet* pokušamo da pretočimo u pozorišnu formu. Prilika se ukazala već u septembru 1993. godine.

U dogovoru sa Ljubicom Beljanski-Ristić u Centru za kulturu Stari Grad⁸ (sadašnji UK Parobrod) otpočeli smo projekat *Slučaj(ni) Hamlet*. Projekat je realizovan u okviru velikog projekta *Pozorište dece sveta* Centra za kulturu Stari Grad i Soros fonda. Cilj projekta bio je da se deca koja su izbegla sa ratom zahvaćenih teritorija, putem kulture i druženja sa vršnjacima integrišu u život nove sredine. Šekspirov *Hamlet* bio je pogodan jer je drama koja govori o mladom čoveku, prestolonasledniku, koji je izložen političkoj moći svog strica i novog danskog kralja, o porodičnim problemima, gubitku roditelja, borbi za povratak otuđenog prava i stalnom preispitivanju o načinu, principima i smislu te borbe. Motivi, situacije i rečenice

.....

⁸ Ovaj opštinski kulturni centar u Beogradu 2010. godine je transformisan u Ustavu kulture Parobrod.

(stihovi) ovog Šekspirovog dela postale su deo opšteg dobra u kome zajedničku referentnu tačku mogu pronaći pripadnici različitih kultura. U projekat su bila uključena deca u ranom adolescentskom dobu (12-15 godina) koja su se na ovaj način upoznala sa *Hamletom*.

Milan i ja smo izabrali različite motive iz Šekspirovog *Hamleta* i na osnovu njih otkrivali komparativne događaje iz dečijih života. Proučavali smo slučaj Hamlet i slučajnosti da su svi oni koji su prošli kroz projekat bili nekad u svom životu Hamleti (bez obzira na pol). Sva radionica je počinjala uvodnim igrama zagrevanja i koncentracije iz kojih bi se postepeno izdvojila tema radionice. Deca su, zatim, na zadatu temu donosila lični materijal (u ovom slučaju lične priče). Vlasnik najzanimljivije priče, po mišljenju dece i voditelja, postajao bi protagonista dramske priče – glavni deo radionice. Glavni deo radionice vodili smo na principima SituAkcije. SituAkcija je kovanica nastala od reči *situacija*

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

- i *akcija*⁹. SituAkcija je simplifikovana varijanta psihodrame¹⁰ gde je linija priče protagoniste u prvom planu, dok je terapijski faktor stavljen u drugi plan. SituAkcija u *Slučaj(nom) Hamletu* je iz života protagoniste i igra se (akcija) metodom zamene uloga i *šeringom*. Protagonista među radioničarima izabere ko će sve igrati u njegovoj sceni. Zatim ih navodi kako treba da igraju tj. kako on misli da se događaj odvijao. Voditelji radionice i radioničari dobacuju dublove kojima pokušavaju da razjasne motive likova. Od onoga ko daje dubl zahteva se da ne prepričava ili analizira stanje i emocije, već da motivaciju lika ili podtekst dijaloga odigra. Protagonista i radioničari zajedno ocenjuju da li je intervencija na mestu i da li je konstruktivna. Radionica se završavala prezentacijom i *šeringom* – razgovorom o problemskoj temi i pokazanoj sceni.

Radionice smo držali dva puta nedeljno od oktobra do kraja decembra 1993. godine. Zatim smo intenzivno radili na Zimskom Soros kampu na

.....

⁹ Termin SituAkcija su koristili u klopotizmu da bi imenovali svoje akcije. Rad na projektu „Slučaj(ni) Hamlet” nije imao veze za ovom umetničkom grupom i njenim akcijama.

¹⁰ Koliko nam je poznato to je bila prva primena elemenata psihodrame u radu sa decom u Beogradu.

Paliću tokom januara 1994. godine, gde smo imali i prezentaciju rada. Zajednički život na kampu iskoristili smo i da da sve deca procitaju Šekspirovo delo a zatim i vide najpoznatije ekranizacije ove tragedije. Od februara do juna 1994. godine ponovo smo držali radionice u dvonedeljnom ritmu, da bismo u junu 1994. godine održali pravu pozorišnu prezentaciju u Malom pozorištu „Duško Radović”.

Ova prezentacija je bila posebno iskustvo i za voditelje i za radioničare. Naime, sve prethodne prezentacije odigravale su se u nepozorišnim prostorima – učionicama i salama opšte namene. Po prvi put igrali smo u klasičnoj pozorišnoj sali sa zavesom, svetlosnim parkom, tonskom opremom i fundusom iz koga smo po želji mogli da pozajmimo kostim i scenografiju. Za našu malu pozorišnu trupu, koja je svoj pristup teatru gradila na minimalizmu, ključno je bilo ne da se ona prilagođava pozorištu već da pozorišni aparat prilagodi sebi i da od obilja izražajnih sredstava klasičnog pozorišta izabere samo ono što će doprineti njenoj predstavi. Odmah smo odlučili da nam kostim i scenografija nisu potrebni, jer nam je s jedne strane bio stran iluzionizam, a sa druge, deca su igrala sebe u zamišljenim datim okolnostima, tako da im je najudobnije bilo da igraju u sopstvenim, privatnim odelima. Međutim, u novom prostoru pojavio se i jedan novi problem – ra-

dioničari-glumci su navikli na blizak kontakt sa publikom (često smo igrali u krugu, na pola metra od prvog gledaoca), a ovde nas je od publike delila tzv. „rampa”¹¹ što je doprinelo distanciranosti publike. Iz tog razloga smo odlučili da iskoristimo svetlosne i zvučne efekte, kako bismo dokumentarnost naših prizora dopunili dramskom/scenskom upečatljivošću.

Naš nastup u profesionalnom pozorištu privukao je i izvesnu pažnju medija (daval i intervjue, izjave, pravljene su reportaže i dr.), čak su i dva profesionalna pozorišna kritičara došla da nas gledaju i daju svoj sud. Međutim, to je za nas bilo sporedno, jer se naša predstava pre svega obraćala mamama, tatama, bakama, tetkama, učiteljima, drugaricama, prijateljima i drugovima koji su sa decom prolazili pakao izbeglištva. Mnogi od njih su tek tu prvi put čuli za strašne dečije snove. Ono o čemu deca nisu smela/mogla/umela da govore ni sa najbližima u intimi svojih domova, progovorila su glasno i jasno, bez stida ili patetike sa pozorišne scene. To je za nas bio smisao rada u kreativnom dramskom procesu zvanom *Slučaj(ni) Hamlet*. ■

.....

¹¹ Rampa (franc.): Granica između gledališta i scene; obično se ostvaruje uzdizanjem scene, i ukoliko ne postoji prostor za okrestar, manjim udaljavanjem prvog reda sedišta u parteru od scene.



d. Zašto je ponekad najbolje da kroz proces napišemo nov dramski tekst?

Naše dramsko delo je naš stav o pitanjima ljudske prirode, odnosa i sposobnosti za promenu.

Ivan Pravdić

Dramski tekst koji se razvija kroz radionice je promenljiva i otvorena struktura. On nastaje u različitim oblicima tokom raznih faza radioničarskog procesa. On je istovremeno dokument o našem učenju i razvoju kroz proces, kreativni rezultat po sebi i oslonac u postavljanju predstave ili prezentacije. Iz ovih uslovnosti proizilaze njegove specifičnosti i njegova autentičnost.

🌀 Odakle počinjemo?

Početak je u procesu, kada postavimo pitanje: koje teme, koji problemi mene tište kao voditelja ili učesnika radionice? Pošto radimo na osnovu ličnih materijala učesnika, upravo će aktuelno doba u kom tekst nastaje, prostor u kome se radi, društveni položaj učesnika i njihov odnos sa svetom, postati predmet našeg teksta.

Kada pronademo situacije u kojima se ti problemi ispoljavaju, dok razigravamo te situacije i njihove moguće varijante, ili analiziramo primere iz svakodnevnog života učesnika, otvoriće se skriveni i značajni uvidi u teme.

Na početku, dakle, **nemamo precizan plan**, već tokom procesa učimo kako da usmeravamo rad i snalazimo se s materijalom.

🌀 Prikupljanje materijala

Pedagog – voditelj radionice nije i ne treba da bude dramski pisac, već zajedno sa svim učesnicima postaje script maker (pisac skripta ili scenarija) koji sakuplja, uređuje i oblikuje materijale, pripremajući ih za dalju razradu.

Pisanje prati čitav proces. Odmah prikupljajte lične materijale kao što su beleške, pesme, dnevници, literatura, pribeleženi kratki dijalog iz života i dr. Svi oni mogu ući u tekst.

Ukoliko u vaš tekst interpolirate delove teksta drugog autora, u programu (flajeru, plakatu) predstave treba da navedete tačno ime i prezime autora i naziv dela. U protivnom kršite autorska prava. Takođe, ukoliko u tekst ubacujete dijalog iz stvarnog života, promenite ime aktera i okolnosti, tako da se ne prepoznaju, jer može vam se dogoditi da nenamerno povredite nečija osećanja ili ugrozite intimu.



RAPIDNA REGRESIJA RIME,
kolektivni koncept,
pisци: Ivana Krivokapić i
Maja Ristić,
reditelj: Sunčica Milosavljević,
Teatar Levo AKUD Lola, 2004
foto: Nenad Milosević

5. ZBOG ČEGA koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Najveći korpus materijala nastaje razigravanjem odabranih situacija i ličnih materijala kroz scenske improvizacije. Situacije i teme koje se isprobavaju, razvijaju i raspisuju u tekstu, treba istražiti u smislu njihovog značaja i značenja za učesnike i zajednicu. Rešenja možete da varirate, a zatim najuspešnije rezultate zapisujete.

Kada se scene razigravaju, **snimajte dijaloge!** Osim što ih (svakako dorađene) možete koristiti u tekstu, snimljeni dijalozi su naročito zgodni da na osnovu njih uporedimo kako govore likovi u literaturi, a kako ljudi u stvarnom životu, šta je dramatično u literaturi i na filmu, a šta u stvarnom životu. Prilikom snimanja, pazite da diktafon ili kamera ne postanu publika na vašoj radionici – proces mora ostati laboratorijski rad. Ali pazite: kada razigravate scene, **ne fiksirajte ih!** Cilj nije da dobijete zaokruženu, zatvorenu scenu (priču sa početkom, sredinom i krajem) već da dobijete materijal, nedovršen i otvoren. **Procesni tekst se neprestano menja tokom razrade i pripreme za izvođenje.**

Oblikovanje materijala

Improvizovane scene su „sirov materijal“ koji treba urediti, oblikovati. Kako to da učinimo?

Vi ćete sami, kao pedagog koji vodi kreativan rad i osluškuje ideje i interesovanja učesnika, najbolje stvarati metod. Dok oblikujete materijal, razmišljate o njegovom mestu i značenju u okviru buduće predstave. U tom koraku, bitno je da mislite i o nekim opštim načelima dramske komunikacije, jer **dok**

smo u književnom delu kao predlošku za kreativni proces prepoznavali dramski potencijal, ovde imamo teži zadatak – treba da ga izgradimo. Zato imajte u vidu:

- Dijalozi i tekst koji se izgovara su posledica **situacija** između likova. Zato se prvo određuju radnja i situacije, a dijalozi se po pravilu dogovaraju ili pišu poslednji.
- **Imenujte situacije** (scene). Radne naslove scena bolje je davati po temi nego po događaju, jer to omogućava da se u kasnijim koracima uspostavi veza između njih (tematska, uzročno-posledična, kontrastna, zavisi od vaše namere).
- Likovi mogu nositi **funkcionalna imena** (Drugarica, Profesor, Majka, Navijač i dr.), jer će Vam kasnije biti lakše da likove vodite kroz više scena i da ih povežete.
- Neka bude jasno šta svaki lik želi (**motiv**) i hoće (**cilj**) u dramskoj situaciji, i šta/ko mu/joj to **onemogućava**. Radnje likova mogu biti neobične, ali treba da budu dosledne.
- Mislite o **promeni!** Kriterijum promene koristimo da materijal podelimo na manje celine (scene). Razmišljajte kako su se **promenile radnje** od početka do kraja scene, kako se **promenio svaki lik** od početka do kraja scene, šta se **promenilo sa znanjem i osećanjem gledalaca** od početka do kraja scene.

I u ovom koraku, **materijal treba da ostane otvoren**, jer proces njegovog povezivanja i uklapanja u celinu tek predstoji.



Slaganje materijala u dramu

Sakupili ste raznovrstan materijal. Poređajte materijal, pročitajte ga, prodiskutujte – sagledajte ga kao celinu koja se sastoji od niza improvizacija koje povezuje zajednička problemska tema. Nemojte brinuti ako on ne izgleda kao dramsko delo iz školske lektire – i ne treba tako da izgleda!

Ne morate težiti da drama bude skladna, povezana i jasna u klasičnom smislu – od početka preko razrade do kraja. Slobodno počnite sa otkrivanjem i kreiranjem jakih i značajnih događaja, **fragmenta**. Sadržaj scene/fragmenta može biti samo jedna rečenica, ili hrpa asocijacija i zabeleški pedagoga i učesnika. Scene možete rasporediti i povezati na razne načine, npr. po tome kakve emocije izazivaju.

Ako je potrebno, slobodno uvedite **naratora** ili **džokera** (ako ste upoznati sa Forum teatrom) jer cilj je što bolja komunikacija s publikom, a ne postizanje što veće iluzije.

Ne morate se držati tradicionalne forme dijaloga (replika + didaskalija). Uključite **pokret**, **muziku**, promene **prostora**, **efekte** koje želite da izazovete i ostala tehnička pomagala koja su nam danas na raspolaganju, poput **videa**.

Možda u nekim scenama uopšte neće biti dijaloga. Za buduću predstavu je ponekad bolje odrediti **mehanizme**, **igre**, **pesme** oko kojih se vrte scene, nego fiksirati konkretan dijalog. Grešaka će u scenskoj postavci biti onoliko koliko budemo insistirali na tačnosti u izgovaranju teksta.

Ako se ipak odlučite za klasičniju naraciju, u slaganju materijala dobro će vam doći da imate u vidu neke od sledećih principa:

Šta pisac mora da zna

- **Šta je zaplet?** „Početak osnovnog konflikta, borbe ličnosti, nastale usled suprotnosti interesa – čine prvi događaji koji narušavaju polaznu situaciju“ (Voljkenštajn, *Dramaturgija*). Dakle, **narušena ravnoteža je uzrok drame, pokušaji da se harmonizuje su drama**, a oni mogu dovesti u dramu otvorene, radioničke strukture i do katastrofnog raspleta komedije, i do pomirujućeg raspleta tragedije. Isprobajte oba. I još.
- **Pokažite što više obrta/preokreta, iznenađenja i prepoznavanja na sceni! Preokreti** su kada se namera lica preobraća u suprotnu, a **prepoznavanje** je prelaženje iz nepoznavanja u poznavanje, spoznaja pred publikom.
- **Šta je rasplet?** Radionica nam omogućava da isprobavamo i pokazujemo različite mogućnosti da se jedan događaj razvije i razreši. Pokažite jasno šta utiče da se razvija u jednom ili drugom smeru. Kada za određenu situaciju (scenu) imate više verzija, slobodno prikažite više njih. Pokažite događaj iz više vizura, odigrajte više varijanti istog dešavanja.
- Ovde je trenutak da mislimo o celini budućeg teksta i predstave. Razmišljajte o **promeni od početka do kraja drame!** Odredite gde su ključne tačke preokreta i prepoznavanja: od tačno uočenih tačaka preokreta i prepoznavanja zavisice uspešna scenska realizacija.
- **Razmišljajte o komunikativnosti svog rada**, pogledajte ga ponekad kao da ste neko ko ništa ne zna ni o procesu, ni o učesnicima, ni o temi. Kakve asocijacije priziva u kom trenutku, koje emocije može da izazove, da li će pokrenuti publiku na neku akciju i td. Pišite o tome. ■

5. Zbog čega koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

Pisanje

U ovoj vrsti rada ne postoji jasna pode-
la na korake, već se oni stalno prepliću:
dok pišete, sigurno ćete uvideti da vam ne-
dostaju scene koje bi bile veza između dva
važna momenta, koj bi objasnile neki važan
element itd. Vratite se na razradu materija-
la. Ispričajte neki događaj ili donesite drugi
lični materijal koji će otvoriti temu koja vam
je potrebna, i razradite nove improvizacije-
scene. Isprobajte ih, prodiskutujte, zabeleži-
te. Napravite više varijanti.

I polako počnite da pišete.

Završetak procesa pisanja

Proces je završen kada ste istražili sve
moćnosti razrade materijala. Vaš tekst
možda neće biti klasičan dramski tekst, sa
preciznim dijalozima, već **skript** ili **scenario**
sastavljen od opisa scena. Ono što je ključno
jeste da tekst sadrži **sve potrebne informa-
cije za uspešno vođenje predstave**. Zato
imajte u vidu da proces morate zatvoriti tako
da ostavite dovoljno vremena za postavljanje
predstave ili prezentacije i uvežbavanje svih
učesnika: glumaca, voditelja svetla i tona,
vođe predstave (inspicijenta), dekoratera i
drugih.

Napisani tekst ostaće kao važan dokument o
vašem radu, i nakon kraja pozorišnog života
predstave. ■

IDEMO DALJE:



Vi imate tu privilegiju da igrate sopstveno
delo – delo koje ste osmislili, isprobali i za-
pisali vi i vaša grupa. Nikome ne morate da
se pravdate zašto ste nešto promenili, iz-
bacili, ponovo dopisali. Koristite privilegiju
autorstva i stvorite delo koje je **najtačniji
izraz vaših umetničkih ambicija i potre-
ba, vašeg razumevanja teatra, vašeg
poimanja uloge kreativnog procesa u
razvoju društva**. Tekst je završen onda
kada vi kažete da je gotov! ■



Kako smo mi to radili:

Dramska radionica CEKOM:

Kako smo radili na predstavi *Romeo i Julija*

Smiljana Tucakov

Nakon što smo dve godine za redom učestvovali na Bitef polifoniji, bili smo veoma srećni kada smo odabrani da učestvujemo na desetoj Polifoniji koja je nosila naslov *Sva Šekspirova deca*. Mi smo početkom te kalendarske godine odlučili da istražujemo Šekspira i njegove drame. Tako su članovi Dramske radionice CEKOM-a pročitali više Šekspirovih drama i odlučili su se za *Romea i Juliju*.

Pošto su želeli da urade savremenu verziju, trebalo je napisati potpuno novi dramski tekst. Pozvali smo Uglješu Šajtinca, dramskog pisca i našeg prijatelja, koji je prihvatio da bude mentor grupi mladih ljudi, uz napomenu da ne očekuju da on piše ili dopunjava tekst. Znači, morali su sami to da urade.

Veoma vešt看m vođenjem radionica, Uglješa je prvo sa njima razgovarao o Šekspiru, njegovom stvaralaštvu i značaju koji ima u svetskoj literaturi. Usledila je analiza dramskog teksta, i kroz nju upoznavanje osnovnih pravila dramaturgije. Treći korak predstavljao je istraživački rad na drami *Romeo i Julija*. Analizirajući svaku scenu, mladi su imali zadatak da opišu svoja lična iskustva u sličnim situacijama. Važno je da napomenem da je svih 26 članova grupe učestvovalo u ovom radu. Usledilo je čitanje radova i raz-

govori o paralelama između događaja u drami i ličnih doživljaja učesnika. Zatim smo određivali scene tj. događaje, mesto i vreme događanja, definisali karakter svakog lika... Zadatak svih bio je da napišu svoju verziju sinopsisa – scenarija za novu dramu, uz uputstva šta pre raspišivanja scene mora da se odredi (naslov scene, mesto događanja, koji likovi će se pojaviti u sceni i dr.).

Ovaj proces trajao je tri meseca, a nakon toga učesnici su dobili uputstvo od mentora da počnu da razrađuju svaku scenu i da počnu da pišu dijaloge. Ovaj deo aktivnosti radili su po grupama, a potom su zajednički usaglašavali konačnu verziju dramskog predloška.

Kako je Uglješa Šajtinac rekao da će doći na prvu čitaću probu, usledila je podela uloga.

Ovaj deo uopšte nije bio jednostavan, jer je više njih želelo da tumači likove glavnih junaka. Problem je rešen tako što je napravljeno nekoliko grupa koje su imale zadatak da pred ostalima odigraju određene scene i na osnovu tog nastupa odredili smo tumače likova.

Na prvoj probi, nakon čitanja cele nove drame, bilo je veliko zadovoljstvo slušati pohva- ▶



ROMEO I JULIJA

mentor: Uglješa Šajtinac

voditelj procesa:

Smiljana Tucakov

dizajn scene i kostima:

Ivana Mirkov Vlačić

CEKOM

Zrenjanin, 2009.

foto: Jelena Tucakov

5. Zbog čega koristimo različite umetničke podsticaje i medije?

- ▶ le mentora koji apsolutno nije učestvovao u pisanju, ali je grupu mladih ljudi tako zainteresovao i vodio, da smo kao rezultat dobili vrlo solidan novi dramski tekst.

Dalji proces rada podrazumevao je građenje svakog lika pojedinačno, rad na scenama, povezivanje i dr. Istovremeno je scenograf i kostimograf Ivana Mirkov Vlačić, koja nažalost nije više među nama, sa članovima grupe oslikala tri velika platna (6mx2m) - igrom sa njima na sceni dobijali smo prostore koji su nam trebali. Kostimi su bili napravljeni od delova lične garderobe, uz dodatke koji su obeležavali svaki lik.

Izbor muzike su radili mladi iz grupe, kao i realizaciju svetla i tona.

Ovaj projekat je za CEKOM bio veoma značajan. Imali smo višestruke ciljeve:

- da edukujemo mlade iz Dramske radio-nice CEKOM-a,
- da igranjem predstave popularišemo školsku lektiru i pomognemo u njenom boljem razumevanju. Predstavu smo odigrali 18 puta, na veliko zadovoljstvo publike – srednjoškolaca i njihovih profesora.
- da zainteresujemo mlade ljude i prosvetne radnike za dramsko stvaralaštvo.

Moram istaći da nam je mnogo koristila i radionica koju je održala Nataša Milović iz Beograda sa našom grupom, pre početka rada

na ovom projektu. Njen magistarski rad *Škola za sluge* mnogo nam je pomogao da razmišljamo i na drugačiji način, da prevazilazimo prosečnost i još više zavolimo pozorište. ■



6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

a. Na koji način uobličavamo scenske materijale nastale kroz proces?

Materijale sklapamo u predstavu tako da jasno iskažemo stav učesnika prema temi.

Sunčica Milosavljević

Završnica kreativnog procesa treba da bude javni nastup – prezentacija ili predstava.

Prezentacija podrazumeva da se rezultati

procesa izvedu pred publikom kao ilustracija metoda rada. Prezentacija često uključuje i usmenu eksplikaciju metodologije i može se izvesti tokom, ili neposredno po završetku procesa, uz malu doradu u smislu fiksiranja rezultata, bez scenskih uslova i opreme.

Slika gore:

BAŠ ČELIK,

pisac: Igor Bojović,

reditelj: Sunčica Milosavljević,

scenograf: Jelena Stojanović,

PATOS i CZKS,

Smederevo, 2008.

foto: Vladislav Nešić

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

Ključne reči

Prezentacija

Javno predstavljanje metoda ili rezultata rada, gde je naglasak na drugim aspektima, ne na umetničkom.

Predstava

Delo scenske umetnosti koje se izvodi pred publikom.

Montaža

Postupak linearnog povezivanja manjih scena, bez uspostavljanja njihovih čvrstih međusobnih veza.

Scenario

Spis u formi kolaža ili redosleda segmenata jednog dela koji obuhvata scene, ali i muzičke prelaze, video inserte i dr.

Zvuk u pozorištu

Osmišljena i kontrolisana upotreba muzike, zvukova i šumova u pozorištu. Zvuk može biti živ – proizveden tokom izvođenja, ili snimljen i reprodukovano sa zvučnog sistema. Zvuk je **umetnički činilac** pozorišnog dela.

Predstava, pak, pledira na pun scenski rezultat – celovito delo koje ima zaokruženu strukturu i relevantnu poruku. Ona zahteva da joj se, po okončanju procesa, posveti znatno namensko vreme. Rad na predstavi je potpuno nov zahtev za ceo tim učesnika u procesu i predstavlja poduhvat i umeće za sebe.

Rad na prezentaciji

Prezentacija nema prvenstveno umetničke ambicije, već naglašava uspeh drugih aspekata kao što su npr. timski rad, ovladavanje dramskim tehnikama, razumevanje teme, itd. Može se prezentovati **tok** procesa ili njegovi **rezultati** (koji ne moraju biti scenski dovršeni). Za prezentaciju ćemo odabrati one scene koje najbolje ilustruju postignuće koji želimo da istaknemo: npr. lepo usklađene masovne scene ili etide koje jasno pokazuju napredak učesnika ili sadržaje koji najdublje proniču u temu. U pripremi prezentacije, važno je da scene **dobro uvežbamo** kako bi koncentracija učesnika obezbedila ubedljivost.

Scene možemo povezati prilično slobodno, ili ih uopšte ne moramo povezivati, već će pedagog ili neko od učesnika između scena **govoriti o iskustvima procesnog rada**. Prezentaciju možemo obogatiti fotografijama i video projekcijama i možemo je osmisлити kao **interaktivnu situaciju**.

Za prezentaciju je dobro da izbegnemo izvođenje na pozornici, već da se odlučimo za učionicu ili neki drugi radni prostor gde možemo koristiti naznake scenografije i kostima. Scenski uslovi stvaraju očekivanja

na koja prezentacija ne može i ne treba da odgovori, a publika će svakako razumeti da je naš fokus na drugoj strani i poštovaće uspehe koje joj predstavljamo.

Rad na predstavi

Međutim, kada imamo ambiciju da od materijala nastalih kroz proces uobličimo predstavu, ne smemo sebi „gledati kroz prste“.

Predstava treba da bude dovršen i zaokružen sistem u kom svaki element funkcioniše kao sastavni i neodvojiv deo strukture. Predstava zahteva da svi učesnici budu svesni celine i koja je njihova uloga u njoj. Predstava je zajednički čin, „zavera“ svih članova grupe koji zajedno prenose poruku publici. U procesnoj predstavi pogotovu, gde poruka nije preuzeta od pisca, već iskazuje iskren stav učesnika prema svetlu, **ne sme biti propusta i nelogičnosti koje mogu kompromitovati poruku.**

Ako verujemo da smo uspeli da izgradimo kompaktnu, kreativnu i motivisanu **grupu** koja će sa scene snažno zastupati svoj stav, imamo osnovni preduslov da se upustimo u građenje predstave.

Montažni postupak komponovanja predstave

U procesnom teatru se za formiranje predstave od brojnih materijala najčešće koristi montaža.

Ovaj postupak podrazumeva da se **dramske situacije** dobijene kroz proces razviju



u dovršene scene, i da se **dovedu u redosled**. Veze između scena su ponekad čvrste i kompleksne, a katkad labave ili formalne. Montaža proizvodi **niz vinjeta koje ostaju relativno samostalne**, iako proizilaze iz istog procesnog izvora koji im obezbeđuje zajednički imenitelj.

Montaža je **jednostavan i dobar način da se od raznorodnog materijala uobliči pozorišna celina**.

„Pisanje“ predstave živim materijalima

Ukoliko ipak želimo da postignemo čvršću dramaturgiju predstave, moramo se **vratiti korak unazad, na poluuobličene procesne materijale**, i biti spremni da **interveniramo na njima**.

Pedagog – koji u radu na predstavi mora barem delimično preuzeti ulogu dramaturga i reditelja – u komponovanju procesnih materijala neminovno se susreće s više **ozbiljnih problema**.

Pošto je kreativni rad usmeren ka procesu a ne ka rezultatu, iz njega dobijamo **sirove i neobrađene** scenske slike i dramske situacije. Ovi materijali su **slabo komunikativni** jer nastaju iz razrade koja se progresivno udaljava od prepoznatljivih početnih citata iz stvarnosti. Razrada proizvodi gomilu „polufabrikata“ – scena međusobno veoma **raznorodnih i neujednačenih**: neke imaju dobru ideju, ali su nerazrađene, druge su scenične ali sadržajno „tanke“. Takvih scena može biti na desetine, i uz njih pesama, instalacija, muzičkih citata i dr. **Mnoštvo ma-**

terijala pruža veliku kreativnu slobodu za njihovo povezivanje, ali nosi i opasnost da se sklizne u proizvoljnost.

Pedagog mora znati o čemu predstava govori

U susretu s hrpom nerazrađenih, neujednačenih i nekomunikativnih materijala, prvi korak je **selekcija**. A za selekciju moramo imati **kriterijum**: to ne sme da bude puka zabava publike, jer je svrha procesne predstave da ukaže na pitanja važna za učesnike i saopšti njihovo mišljenje.

Osnovni kriterijum za odabir materijala treba da bude **veza sa temom buduće predstave**. Nažalost, ili na sreću, temu procesne predstave nije moguće precizno odrediti unapred, pre procesa. Kreativni proces će često sasvim promeniti temu od koje smo proces otpočeli. Zato se tema procesne predstave **prepoznaje** iz materijala koji su već razvijeni.

Naime, bilo da smo krenuli od slobodno priloženih ličnih materijala ili enciklopedijske odrednice o ljudskim pravima, kreativni postupak će iz datog tematskog potencijala izdvojiti pitanje koje zaista zaokuplja učesnike. Tema naše predstave treba da bude **upravo to problemsko pitanje, problem-ski krug ili aspekt problema, koje se kroz proces izdvojilo kao najsnažnija motivacija za grupu**.

Prilikom selekcije materijala tražimo kreativne rezultate (scene, poetske minijature, igre i dr.) koje pružaju oštrouman i origina-



PROLEGOMENA,
vodičeli procesa:
Ivana Despotović i
Sunčica Milosavljević,
Pozorište odrastanja
CZKSG, 1999.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

Zvučna slika

Sklop zvukova koji čine jednu složenu situaciju npr. železničke stanice, školskog dvorišta, jutro u polju, pozorišta.

Scenografija i kostim

Vizuelni elementi predstave, odevni i u prostoru, povezani i usklađeni međusobno i sa ostalim elementima predstave. Radu scenografa pripada i svetlo, a kostimografu scenska šminka i maska, dok rekvizita pripada i jednom i drugom.

Svetlo u pozorištu

Namenska, kontrolisana i funkcionalna upotreba rasvete na sceni kao vizuelnog sredstva za određivanje, deskripciju i akcentovanje prostora, likova, stanja, promene, itd. Svetlo je takođe **umetnički činilac** pozorišnog dela.

Rekvizita

Predmeti kojima se glumci služe tokom igre na sceni. U pozorištu se koristi scenska, igrajuća i kostimska rekvizita. Npr. scenska rekvizita su čajnik i šolje za čaj,

lan **uvid u temu.** Ma koliko neka scena bila nedovršena ili pak ekscentrična, ako ima šta da kaže o temi, nećemo je odbaciti.

Tema predstave je vodilja u izradi scenarija od različitih materijala.

Za razliku od klasične drame koja ima priču sa jedinstvenom radnjom, procesnu predstavu gradimo od brojnih samostalnih scena od kojih svaka ima svoju priču, likove, radnju i temu. **Scenarij treba da poveže elemente pojedinačnih scena u novu celinu.**

Rad na predstavi je svojevrsan novi, manji proces u koji treba uključiti grupu što je više moguće. Pedagog treba sa grupom da razgovara o temi predstave, da razjasni šta je ideja tj. poruka, da odredi usukobljene principe i likove koji ih zastupaju i da iz tih radionica izvede **dramsku priču.**

Vaša **dramska priča može biti jako daleko od klasične, realistične naracije.** Ona se može ticati sudbine iskrenosti u licemernom svetu, odnosa velikog i malog ili bekstva jaje iz korpice na pijaci. Lik – nosilac principa, može se premeštati na više učesnika, radnja može menjati okolnosti (događati se u pristoriji, na Jupiteru, u ogledalu i td.), mogu se susretati buldožer i leptir, februar i Dama s kamelijama, Nušić i Gospođa ministarka. **Sve je dopušteno ako je autentično, ako govori o temi i iskazuje stav grupe o njoj.**

IDEMO DALJE:



Ako niste sigurni kuda idete, postavite pitanje: Ko je protagonista ove predstave?

Glavni lik kojim se predstava bavi jeste grupa s kojom radite. Priča koju vaša predstava treba da ispriča tiče se grupe. Razvoj priče je analogan razvoju grupe. Promena koja treba da nastupi u priči jeste ona promena koju grupa za sebe u stvarnosti priželjkuje (ili od nje strepi).

Uvek možete proveriti da li se vaša priča „drži“ time što ćete grupu zamisliti kao njenog junaka. Ovo je zanimljiv opit koji nam može rešiti mnoge dileme. Zapamtite – kao što je lik reprezent nekog principa, tako je i **svaki učesnik u grupi, a isto važi i za likove koje je grupa izmislila, zapravo reprezent grupe i njenog sistema vrednosti.** ■

Materijali su upravo to – materijali

Kada ima okosnicu radnje, pedagog, sa uvidom u čitav proces, treba da priđe materijalu kao gradivu kojim temu vodi ka ideji, poruci predstave. Materijal pedagog mora da posmatra slobodno, bez lažnog pijeteta prema scenama, procesu ili učesnicima, već isključivo po diktatu kvaliteta predstave.

Materijale će često morati da se razgradi i ponovo uobliči: iz jedne scene može uzeti



samo jedan lik, ugraditi ga u priču druge scene, njoj promeniti okolnosti itd. O scenama, dakle, **sve vreme treba razmišljati kao o materijalu – otvorenim strukturama.**

Put od teme do ideje predstave mora sve vreme da bude prisutan u svesti pedagoga i grupe. To je okvir prema kom treba tražiti **mesto i funkciju svakog materijala.** Kada imaju zajedničku perspektivu, i najhermetičniji materijali postaju čitka i jasna autor-ska stanovišta.

Povezivanje elemenata nije tako teško kako izgleda. Sami materijali sugerišu logiku međusobnog povezivanja – po analogijama, suprotstavljenosti, uzročno-posledičnoj vezi ili na drugi način. Pošto vi pravite omladinsku predstavu, neobična i neočekivana rešenja, **maštoviti skokovi i sinkope značenja** samo mogu biti prednost. Odlučite se za rešenja koja su zanimljiva vama i grupi, jer **nema veće greške nego da budete dosadni!**

🌀 Pripreme za scenski nastup

Osnovni kvalitet procesne predstave je iskrenost. Ona emanira na sceni kroz psihofizičku radnju učesnika, njihovo odigravanje likova, odnosa, situacija itd. Priča koju smo dobili kroz proces u suštini je svedočanstvo, iskazano s velikom motivacijom učesnika da govore o sebi i svom svetu.

Zato sa učesnicima ne treba raditi na glumi, jer oni ne mogu da glume same sebe, već na **igri.** Plan fikcije kom pripada rad u pozorištu, vlada se po pravilima **dramske igre,**

tako da za davanje **indikacija** treba koristiti logiku tih pravila. Vodićemo mlade učesnike **pitanjima:** *Kako bi se Ruža osećala da pred nju iskoči ovca? Kad vidiš da Mesec izlazi, šta ti kao Mrak treba da radiš?*

Učesnicima pedagog nikada ne treba da govori kako nešto da rade, već da ih **navede da uvide zašto to rade.** Najvažnije je da učesnici znaju koje je njihovo mesto u dramskoj situaciji, kako bi bili motivisani i koncentrisani.

🌀 Predstava

Čitavo kreativno putovanje trasirano je pitanjima, tako da i predstava proizvedena na kraju procesa treba da ima oblik novog pitanja koje poziva na **interakciju** sa publikom.

Cilj predstave koja zaokružuje proces jeste da animira publiku, da je uvuče u komunikaciju. Oblici kao što su Forum teatar direktno zavise od participacije publike¹².

¹² Forum predstava nema određen kraj, već se radnja prekida na tački raspleta, odakle ishod može ići u nekoliko pravaca. Od publike se očekuje da predloži rešenje ili rasplet, tako što će se uključiti u radnju zamenivši protagonistu ili drugog lik za koji veruje da može na pozitivan način da odluči ishod. Različiti predlozi rešenja se testiraju sve dok se ne pronađe rešenje sa kojim će se složiti većina u publici. Uticaj na publiku ostvaruje se kroz odigravanje različitih rešenja i tako se vežba spremnost za akciju u analognoj situaciji u životu.



PROLEGOMENA,
voditelji procesa :
Ivana Despotović i
Sunčica Milosavljević,
Pozorište odrastanja
CZKSG, 1999.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

igrajuća rekvizita je špil karata, dok je lepeza kostimska rekvizita.

Estetska vrednost

U scenskom dizajnu podrazumeva **likovnu obradu u skladu sa konceptom i drugim elementima predstave.**

Funkcionalnost

Usklađenost scenskog dizajna sa konceptom teksta i predstave, režijskim i glumačkim postupcima, kao i mogućnostima realizacije.

Znak

Korišćenje jednog elementa da se označi celina. Npr. volan će označiti automobil, leptir-mašna označiće večernje odelo, lepeza će označiti epohu itd.

Transpozicija

Promena značenja nekog predmeta kroz različito korišćenje tokom scenske igre. Kroz postupke glumca, npr. kovčeg može da postane klupa u parku, orman - ulaz u podrum, postolje za spomenik itd. ■

Sa kreativnom dramom to nije slučaj. Predstava proizašla iz procesa kreativne drame može imati dovršenu strukturu kao klasična dramska predstava, što ne isključuje mogućnost da se „završna reč“ **dâ u formi pitanja.** ■

IDEMO DALJE:



Kreativna drama publiku uključuje implicitno i zaverenički, kroz iskren iskaz-svedočanstvo. Publika omladinskih predstava obično je unapred poznata – vršnjaci, učenici, lokalna zajednica i dr. Procesna predstava očekuje odgovor publike na **problemsku temu** koja je deo zajedničkog iskustva kreativne grupe i publike. Publika se identifikuje sa značajem problema, ali je uviđanje problema ne navodi na neposrednu akciju, već **stvara osećanje identiteta, digniteta i solidarnosti** koje integriše umetnike i publiku. ■



Kako smo mi to radili:

Centar za kulturu Stari Grad – Pozorište odrastanja, projekat Igrom za život:
Prolegomena

Sunčica Milosavljević

Mart 1999. godine doneo je korenite promene u svim segmentima našeg života. S jedne strane, otpočelo je bombardovanje, a s druge, potpuno paradoksalno, započet je projekat *Igrom protiv nasilja* koji je imao za cilj razvoj nenasilne komunikacije među mladima.

Ovaj projekat Evropske fondacije za kulturu je, kroz svoje programe, u Beogradu realizovao Centar za kulturu Stari Grad. Centar, koji je vodila gđa Ljubica Beljanski Ristić - bio je važan prostor i oslonac za brojne umetnike, pedagoge i stvaraoce koji su nastojali da tokom 90-ih održe slobodno i kritičko mišljenje i davao im je šansu da kroz rad sa mladima razvijaju svoje koncepte. Mnogi Centar pamte po *Školigrici*, *Škozorištu* i *Pozorištu odrastanja*.

Omladinski pozorišni studio *Pozorište odrastanja* je kroz dramu radio na kreativnom razvoju mladih ljudi uzrasta od 13 do 18 godina. Tokom proleća 1999. godine vodile su ga Ivana Despotović, glumica i Sunčica Milosavljević, rediteljka. Grupa je imala 17 stalnih članova koji su sa voditeljicama, radeći pod kriznim okolnostima tokom proleća i

leta, uspostavili metodologiju koja je rezultovala celovečernjom predstavom *Prolegomena*.

Valja objasniti ovaj nesvakidašnji naziv: grčka reč *prolegomenon* (uvod) koristi se da označi esej ili kritičku raspravu koja uvodi čitaoca u opsežno delo. S obzirom na uzrast učesnika našeg procesa, o predstavi smo razmišljali kao o scenском eseju koji nas uvodi u njihov život.

Rad u kriznim okolnostima

Zatečeni u sasvim novoj, neizvesnoj situaciji, nismo mogli a da se ne bavimo *okolnostima*. Tako smo krenuli u ispitivanje onoga što je prethodilo vanrednoj situaciji, nastojeći da sagledamo ono što sledi, odnosno da preispitamo čitav niz mogućnosti koje se pred nama otvaraju ili zatvaraju. Trenutak prekida toka uobičajenog života uzeli smo kao referentnu tačku za naše istraživanje.

Metodologija: nadograđivanje podsticaja

Specifičnost rada na ovom projektu bila je veoma česta promena umetničkih medija (pokret, poezija, likovne umet-

nosti i instalacije u prostoru, fizički teatar, muzički ritmovi i dr.) u procesu razrade. Medije smo učestalo menjali kako bismo održali spontanost izražavanja, odnosno kako bismo razvojem procesa što više udaljili od neposrednih, izrazito traumatičnih iskustava mladih.

Ivana je za polaznu temu predložila slogan *Kad krenem ka*, preuzet iz pesme kultne rok-grupe EKV, a koji učesnike asocira na njihov put. Uz pomoć koleginice Gordane Dedić, kroz kreativni pokret smo u prostoru isprobali lični put, lični način kretanja ka individualno označenom cilju. Lični cilj označili smo običnom drvenom stolicom postavljenom u središtu praznog prostora, a učesnici su isprobavali različite načine kretanja i prilaska svom ličnom cilju. U ovoj fazi nismo s učesnicima razgovarali o njihovom životnom cilju, već smo hteli da pokret nastaje spontano.

Materijal koji smo dobili kroz kretanje bio je osećaj učesnika tokom svog *pokreta ka*. Zatim smo artikulirali pokret kroz *ime akcije* (šunjam se, probijam se, posmatram i lagano prilazim...), a potom smo promenili medij: svoj *pokret* ▶

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

► ka izrazili smo kroz kratke *poetske forme*, čuvajući pažljivo inicijalni osećaj u emotivnom pamćenju.

Poetski materijal proizašao iz osećaja kretanja, kao i svaki rezultat, tretirali smo slobodno od njegovog početnog impulsa, kao samostalno stvaralačko delo koje nam daje nadahnuće za dalji rad. Tokom procesa, o rezultatima svake faze obavezno smo vodili razgovore: ispitivali smo njihove mogućnosti, obogaćivali ih asociacijama, između gledišta pitanjima. U razgovorima smo takođe imenovali pojmove bitne za dalji rad, koji su postajali novi podsticaji.

Dalji rad odvijao se u parovima ili manjim grupama, a tek nakon toga *u mediju teatra*: na osnovu poetskih elemenata, učesnici su osmišljavali i odigrali kratke neverbalne dramske forme, kao scenske slike ličnih poetskih impresija. Rezultate smo zapisivali, a članove grupe podsticali da kreativnim sredstvima komentarišu svoje doživljaje i vrlo često smo u dalji rad uključivali tako nastale crteže, pesme, instalacije.

Neprestano negujući paralelno lični, intimni, spontani stvaralački proces, i grupni, dinamički rad, uputili smo mlade učesnike na dalje istraživanje *u medijima likovnih umetnosti*. Učesnici su formirali *prostore* u kojima se odvija njihov *pokret ka*: kao crtež, kolaž, mozaik, fotografiju, instalaciju, *ready made* i dr.

U razgovoru o ovim radovima, grupa je određivala *odlike* prostora i njihove *pan-dane* (suprotnosti, analogije ili dopune) i imenovala ih kroz suprotstavljene pojmove: *sloboda i zatvorenost, sadašnjost i promena, rukopis i belina, život i hladnoća, privid i suština*.

Postupcima dramske razrade, osnovne antinomije smo ispitivali, sagledavajući njihove međusobne odnose, uticaje, sukobe i pomirenja. Dramskim sredstvima smo, kad god je to bilo potrebno, pridruživali druge umetničke i alternativne načine istraživanja i izražavanja, nastojeći da proniknemo do novih iskustava i kompletnijeg uvida u fenomen ili princip koji ispitujemo. Ovaj bezmerno uzbudljiv proces pružio nam je iznenađujuće nova, britka, duhovita i originalna iskustva, saznanja i rešenja, na osnovu kojih je cela grupa, a po ideji autora, postavljala *scenu-prostor*.

Od ovih velikih scena sklapali smo predstavu *Prolegomena*.

Rad na predstavi

Bez obzira što je vođen tokom bombardovanja, ispostavilo se da je proces pretežno ispitivao mirnodopske teme - ove teme su očigledno, uprkos vanrednim okolnostima, zadržale veliku važnost za mlade učesnike. Tematski okvir istraživanja predstavljalo je dotadašnje iskustvo mladih, kao „uvodno poglav-

lje“ u knjigu života – formiranje ličnih vrednosnih lestvica, socijalnih struktura i teorijskih sistema; pripreme kroz znanja i veštine; osobine za koje oni smatraju da treba da ih razviju; šokantna saznanja (npr. smrt školskog druga zbog droge); stavovi o svetu; ambicije, ciljevi i sl. Od „situacionih“ stimulusa (vezanih za ratni kontekst) uglavnom se izdvojio *diskontinuitet* kao *ometajući faktor* ličnog razvoja.

Dramaturgija predstave *Prolegomena* bila je zasnovana na *ometajućem faktoru* kao pokretaču radnje. U skladu s tim, sproveden je *regresivni princip* razvijanja „priče“: kada bi se jedna dramska situacija približila svom razrešenju, umešao bi se ometajući faktor, koji bi je skrenuo u drugu situaciju itd. No, kako bi postojao tematski razvoj, uveden je i *progresivan princip*: kroz svaku od ometenih situacija bivao je ostvaren po jedan za učesnike važan korak u procesu sazrevanja - tako se grupa, kao personifikacija mladog čoveka, tokom predstave približavala svom idealu zrelosti. Krajnje ometanje došlo je kroz bombardovanje, čime je gledaocima / spoljnom svetu upućeno *pitanje*.

Predstava *Prolegomena* bila je početni deo scenske trilogije *Knjiga svetlosti i tame* koju je *Pozorište odrastanja* razvijalo tokom projekta. 2000. godine, gde je kroz niz radionica razvijena predstava *Snaga svetlosti*, a 2001. i predstava *Ugovor*. ■

b. Na koji način razvijamo zvuk u procesnoj predstavi?

Zvuk nije samo podrška, već nevidljiv glumac na sceni.

Miloš Dilkić

U radu sa zvukom upućeni smo na čulo sluha. Iako je ovo čulo aktivno tokom čitavog dana, pažnji privodimo samo delić zvučne slike čiji smo sastavni deo.

U procesu, slušanje i stvaranje zvuka koristimo kao podsticaj za produblјivanje razumevanja i potpuniji doživljaj sebe, drugih i sveta koji nas okružuje.

Istražujući zvukove koje proizvodimo svakodnevno svojim kretanjem, upotrebom različitih stvari i uređaja, u komunikaciji sa drugima i okolinom uopšte, shvatanje o prisustvu zvuka u našem životu se menja. Istovremeno otkrivamo i značaj tišine. Pažnju usmeravamo na zvukove iz neposredne okoline i pomeramo ka najudaljenijim izvorima. Otkrivamo nijanse i zvučnu paletu sa koje ćemo kasnije, po potrebi, uzimati zvučne „boje” za oslikavanje određenog događaja.

Zvučna slika

Zvuk u pozorištu dolazi iz različitih izvora. To može biti zvuk na sceni, zvuk iz publike. Ovo čini kompletnu zvučnu sliku jedne predstave.

Zvučnu sliku možemo stvarati od **konkretnih zvukova**: predmetima iz okruženja,

muzičkim instrumentima, sopstvenim telom, koristiti **snimljenu muziku** (sopstvenu ili drugih izvođača), **izvoditi muziku na sceni** (orkestar ili muzička grupa), ili sve to po potrebi **kombinovati**.

Funkcija zvuka u pozorištu

Uobičajena uloga zvuka u pozorištu je da **pojača doživljaj** onoga što se gleda. Scenu iz Hičkokovog „Psiha” u kupatilu doživeli bismo znatno drugačije da nije praćena ostrim i odsečnim zvukom koji je doprineo osećanju napetosti. Uloga zvuka – šumova i muzike – je u velikoj meri upravo da stvori određenu **atmosferu**, ali zvukom se može dočarati i bliže odrediti određeno **vreme, epoha ili mesto** događaja.

Zvuk u pozorištu će delovati ukoliko je u skladu sa situacijom na koju se odnosi. Vrlo je bitno odrediti kada će se i gde pojaviti zvuk. On može prethoditi određenoj radnji i najaviti je u svesti gledaoca, teći uporedo sa radnjom i naglasiti je, ili uslediti nakon nje da sugeriše ishod radnje. Radnja može biti ispraćena **konkretnim** zvucima (lavež psa) ili **stilizovanim** zvukom (lavež psa je predstavljen instrumentom, npr. zvukom trombona). Zvukom se u scenu može uneti i duhovit momenat (na sceni vidimo psa koji laje, a čujemo mjaukanje mačke).



CORPUS KAO DRVO,
Pozorište odrastanja,
CEDEUM 2000.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

Konkretni zvuk

Konkretni zvuci su šumovi, buka, lupa, škripa itd. Upotrebom konkretnih zvukova proširuje se zvučni materijal za stvaranje zvučne slike. U procesnoj predstavi takođe je važno što konkretne zvukove mogu da proizvode svi učesnici. Bitno je da prilikom osmišljavanja zvučne slike razmišljamo kakav ćemo utisak, asocijacije ili osećanja izazvati upotrebom određenog zvuka.

Muzika:

U procesnoj predstavi se može koristiti **već komponovana muzika** ili stvarati **autor-ska**. Drugi postupak je zahtevniji pošto podrazumeva određena znanja, veštine i iskustvo. Ali i izbor muzike zahteva „naslušanost“ onoga koji bira muziku.

Muziku ne treba birati i koristiti prema ličnom interesovanju (zato što je lepa ili će pobuditi lepa osećanja) već je treba uklopiti sa ostalim činiocima predstave. Muzika nije zasebna pojava u odnosu na predstavu. Kao nevidljiv glumac, ona je u stalnom odnosu sa svim akterima predstave.

Muziku komponujemo svi zajedno: Koraćanje po sceni može biti zajednička osnova, puls za ostale, pokretač određene radnje. Ako sami pravimo muziku za našu predstavu, svi su pozvani da daju **doprinos** u skladu sa interesovanjem, znanjima i sposobnostima. Nikad ne znamo ko od učesnika ume da laje kao pravi pas, a ko na računaru već eksperimentiše sa muzikom i zvukom.

Snimljena muzika: Danas postoji veliki broj uređaja i programa za snimanje, obradu i reprodukciju zvuka. Ponekad je za rad sa zvukom potrebno imati **posebna tehnička znanja i iskustvo** (npr. snimanje i obrada zvuka). Ali tehnika nije uslov za upečatljiv pozorišni doživljaj: od gramofona do iPoda, sve se može naći na pozorišnoj sceni.

Najbitniji činilac je upravo sam **učesnik** koji svojim kretanjem i glasom u svakom trenutku obogaćuje predstavu raznovrsnim zvucima. Neophodna je vežba i pažnja kako bismo toga postali svesni. Poželjno je da se zvukom u pozorištu bavi onaj ko ume dobro da sluša. ■



c. Na koji način kreiramo scenografiju i kostim u procesnoj predstavi?

Likovnost procesnih materijala prerasta u likovne elemente predstave.

Jelena Stojanović

Svrha scenografije i kostima jeste da vremenski, istorijski, karakterno i dr. odrede dramske likove i radnje i da kroz vizuelna sredstva sugerišu i podrže koncept i ideju predstave (temu, žanr, poetsko opredeljenje, psihološko stanje likova i dr).

U procesnoj predstavi, pristup scenografiji i kostimu kao scenskom znaku i igra s predmetima kroz transpoziciju omogućuje nam da i školska učionica postane čudesan prostor za razvoj predstave kroz kreativni proces.

Scena i kostim: „lepi“ ili „pametni“?

Iako se estetska vrednost podrazumeva, funkcionalnost je svakako na prvom mestu. Rešenja ne treba podređivati esteticima, tj. ne treba se voditi dekorativnošću u rešavanju scenografije i kostima. Scenografija i kostim treba da obogate igru, a da ne budu zahtevni za montažu, transport, održavanje i sl.

Znak i transpozicija su najmaštovitija scenska sredstva

Znak: Scenografija i kostim imaju ulogu vizuelnog znaka koji umnogome može da doprinese postizanju celokupnog doživljaja

predstave. Ako scenografiju i kostim posmatramo kao znak, jako mnogo dobijamo na zanimljivosti, aktiviramo kreativnost učesnika, izbegavamo opasnost da se scena i kostim svedu na puko imitiranje realnosti.

PRIMER

Scena se odigrava u sobi u kojoj lik spava. Premda nema nameštaja uobičajenog za spavaću sobu, gledaocu će biti jasno gde se nalazi i ako samo bude korišćen jastuk kao rekvizita. Čak i bez kostima ili bilo kakvog scenografskog elementa, samo fizičkom radnjom glumca i eventualno naglaskom putem svetla, namera je čitljiva, a predstava je intrigantna za publiku. **Ohrabrujte učesnike da tokom čitavog procesa koriste objekte na ovaj način!**

Transpozicija elemenata scenografije i kostima: Transpozicija podrazumeva promenu primarne funkcije nekog predmeta i njegovog uobičajenog postavljanja u prostoru i prema drugim predmetima. **Promena funkcije jednog istog predmeta** tokom predstave veoma je zanimljiva za publiku.



MALI PUTNIK, radionica
voditelj: Ivana Despotović
CEDEUM, 2006.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

PRIMER

u scenografiji

Za klasičnu scenu na balkonu poput one iz Romea i Julije, svakako nećemo praviti fasadu zgrade od kamena u realnim dimenzijama. Obične merdevine mogu zameniti celu zgradu sa balkonom, a ako se ovaj element umnoži, možemo dobiti i bedem tvrđave.

PRIMER

u kostimu

Običan šal može da zameni nekoliko kompletnih kostimskih, pa i scenografskih rešenja, samo promenom mesta i načina na koje je stavljen ili kako ga glumac nosi: može postati kecelja, venčani veo, zavoj ili zastava, ćilim, krov i dr., a ako ga glumac animira, može predstavljati vodu, vatru, vetar.

Svetlo, rekvizita i šminka su deo scene i kostima: Ovi mediji mogu da se koriste i potpuno **samostalno**, bez drugih intervencija na sceni i kostimu: npr. već sama šminka, uz neutralan kostim¹³, može dati jasnu karakterizaciju lika na sceni.

.....

¹³ Neutralan kostim podrazumeva najjednostavniju odevnu kombinaciju neutralnih boja, bez akcesoara (dodataka), ali i igranje u privatnoj odeći: važno je da ne sputava glumca u igranju i da ne dodaje konotaciju ili sugestiju.

Rekvizita je posebno zahvalno izražajno sredstvo, bilo kao sastavni deo scenografije i kostima, ili samostalno¹⁴.

Metodologija rada

Kao i sama predstava, i scenografija i kostim mogu da proisteknu iz ličnih materijala, što će procesnoj predstavi dati zaokruženost, doslednost i tačnost. Npr. ako proces počne od novinskog članka kao ličnog materijala učesnika, i scenografiju i kostim za tu procesnu predstavu možemo rešiti korišćenjem novinskog papira.

Scenografiju i kostim razvijamo paralelno sa ostalim elementima kreativnog procesa. Sve komponente u kreativnom procesu su komplementarne i proizilaze jedne iz drugih. Dopustite i sebi i učenicima da – kako vam ideje nailaze u procesu rada – pronalazite, primenom znaka i transpozicije, scenska i kostimska rešenja. **Igrajte se slobodno!**

Simultano razvijanje likovnih elemenata predstave važno je zbog praktične izvodljivosti svih scenskih zamisli. Svaku ideju proverite na licu mesta. Naime, koliko koncept i sadržaj predstave utiču na to šta će biti zastupljeno na sceni, toliko i scenografija i kostim nameću zahteve za praktičnim razmišljanjem. ■

.....

¹⁴ Rekvizita je pritom za nabavku najpristupačnija i finansijski najmanje zahtevna.



Kako doći do idejnog rešenja?

Na osnovu ideje, koncepta ili teksta, kao i već razrađenih pojedinačnih scena, ispitujemo potrebne elemente scenografije i kostima. Sa grupom treba da razmotrimo:

Kako da, u skladu sa idejom i žanrom predstave, vizuelno predstavimo **mesto radnje i likove**? Koje **karakteristike likova i prostora** želimo da naglasimo?

Krenite od **boja** – one najbolje naglašavaju našu ideju ili poruku. Ako radimo na tragediji, da li ćemo upotrebiti tamne, hladne, dramatične boje poput tamnocrvene, sive, crne, ili ćemo koristiti jarke, svetle, vesele boje kao što su žuta, narandžasta, ružičasta, tirkizna?

Pitanje **odabira i primene boje** odnosi se i na **scenografiju i na kostim**!

Kako možemo da iskoristimo postojeći **prostor**? Kako su **intervencije** na njemu neophodne?

Ako predstavu izvodimo u učionici: Da li **promenom rasporeda klupa** možemo realizovati deo scenografije? Da li neku scenu (mesto radnje) možemo da prikazemo tako što ćemo **oslikati školsku tablu** kredom, zakačiti zavesu na nju, pa igrati sa spuštenom ili podignutom?

Ako imamo **promene mesta radnje**, da li ih naznačavamo scenografski? Ako su neophodne **promene u kostimu**, kako da ga najpraktičnije transformišemo?

Da li da uvedemo duže periode mraka ili čak pauzu, kako bismo promenili ceo kostim ili uneli delove scenografije, ili da **koristimo znak i transpoziciju**?

Ovde se možemo prisetiti ranije pomenutog primera sa šalom-maramom. Devojčica treba da odigra dve uloge: devojke i stariju ženu, ili da se pojavi u dve sukcesivne scene: u prvoj se radnja odvija u enterijeru, a potom u eksterijeru. U oba slučaja, devojčica u prvoj sceni može da nosi šal ležerno prebačen oko vrata, a u drugoj obmo-

Praktični saveti

tan oko glave, kao da je štiti od vetra, i možemo dodati naočare.

Kako realizovati idejno rešenje?

Kada znamo koji su elementi potrebni, treba da razmislimo da li je neophodno da se namenski naprave ili kupe, ili možemo da **adaptiramo** nešto što već imamo. Kreativna primena transpozicije i znaka u sceni i kostimu pomoći će nam da scenografiju rešimo **adaptiranjem** školskih elemenata (klupe, pokretna postolja za projektore, panoi) ili **pomoću svetla** ili **rekvizite**, a kostim uz pomoć ličnih delova garderobe ili **šminkom i rekvizitom**.

Ukoliko scenu i kostim **izrađujemo**, trebalo bi da zajedno sa grupom razmotrimo koji su **materijali najadekvatniji** da bi se postigao željeni vizuelni efekat i maksimalna **funkcionalnost**. ■



PLASTIČNE BAŠTA,
reditelj: Salvatore Tramačere,
PATOS i CZKS, 2008.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

IDEMO DALJE:



U realizaciji možemo uključiti likovne pedagoge.

Neke tehnike i tematske celine koje se na **časovima likovnog obrazovanja** obrađuju već od petog razreda, likovni pedagog može primeniti da sa učenicima osmisli i izradi elemente scenografije i kostima, a time čas i obogati neočekivanim iskustvom. Štaviše, problematiku vezanu za scenografiju i kostim mnogo je lakše približiti i pojasniti kroz praktičan rad na časovima likovnog obrazovanja. ■

Kako smo mi to radili:

Bazaart, Fakultet umetnosti u Zvečanu i NP Priština,
projekat Mit kao sudbina:

Proces rada na predstavi *Vodeni bik*

Sunčica Milosavljević

Procesni rad na tekstu, rediteljskom konceptu i predstavi: Dramski tekst o Vodenom biku nastao je kroz kreativnu razradu narodne legende sa Vlasinskog jezera, prenete u obrazac bajke Vladimira Propa. U procesu rada učestvovali su studenti glume sa Fakulteta umetnosti u Zvečanu.

Učesnici su odlučili da se radnja drame veže za samo Vlasinsko jezero – da tematski osvetli zanemarenost i ugroženost prirodnog bogatstva juga Srbije. Korišćeni su motivi migracije selo-grad, nasilne i nepromišljene industrijalizacije, ali i tranzicione korupcije. Bajkoviti likovi su, pak, izvedeni iz bio- i eko- sfere jezera.

Stoga se i koncept režije oslonio na dokumentarna polazišta (fotografije jezera), a scena i kostim na tematski tačne materijale: plastika vs. prirodni materijali.

Kako tekst prepliće plan legende (likovi: Kratica, Ostrvo, Pastrmka, Vodeni Bik) i „ljudske“ radnje (likovi: Sestra, Brat, komšinica Lapača, prof. Iter i drugi), većina glumaca imala je dvostruki zadatak – da igra više likova, bajkolikih i realističnih.

Igru smo uklapali u specifičan scenski prostor gde smo imali zahtevan zadatak – da prikažemo ogromno prostranstvo (jezero) na jako maloj sceni.

Idejna rešenja i realizacija scenografije i kostima: Zbog prirode teksta i scene, odlučili smo da koristimo znak u izrazu, a transpoziciju kao sredstvo.

Osnovna scenografija se nije značajno menjala tokom predstave. Sastojala se od plavih najlonskih traka širine 50 cm postavljenih u prostoru na različite načine: iza vertikalno postavljenih glumci su mogli da izlaze i da se kriju iza njih, a druge, položene na pod u prvom planu, igrale su talase. Za ove trake koristili smo rolne tankog PVC-a za pravljenje kesa. Ovaj materijal odabrali smo jer je u funkciji ideje predstave (plastika koja zagađuje okolinu), jer može funkcionalno da se postavi (koristi glumcima za izlaske, držanje rekvizite, itd) i jer kompozicijom tj. načinom na koji su trake postavljene, omogućava estetsku obradu, a izbor plave boje sugerise jezero. Takođe, ovakav materijal nije skup, i veoma lako se postavlja i skida, savija, transportuje i skladišti.



VODENI BIK,
pisci: Saša Rakef i
Zoran Rajšić, reditelj Sunčica
Milosavljević,
scenograf i kostimograf:
Jelena Stojanović,
Mit kao sudbina,
Kosovska Mitrovica, 2010.

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

- ▶ Za određivanje i odvajanje scenskih prostora (prostora za igru) u okviru istog fizičkog prostora, koristili smo postupke i direkcije glumačke igre, a za označavanje promene (prelazak iz prostora u prostor) koristili smo promenu svetla i rekvizitu (papuče za sobu, rančić za eksterijer-putovanje). Npr. kada bi na sceni bili prisutni likovi zagađivači, unosili smo nanizane plastične flaše koje nisu dodatno obrađivane, da tako poružimo prostor i označimo prisustvo negativnih likova, opasnost, nesklad.

Kostim za glavne junake bio je u plavim i zelenim bojama i prirodnim materijalima, dok smo negativce obukli u tamne boje i veštačke materijale (npr. kostim glavnog zagađivača, prof. Itera, po teksturi materijala ličio je na najlonske kese). Bajkoliki likovi su takođe bili u plavim i zelenim tonovima, a rukavi na osnovnom kostimu su bili produženi u duge šalove koji su služili za transformacije kostima i bili veoma živopisno korišćeni u koreografijama (u scenama sa Vodenim bikom). U scenama gde su se bajkoliki likovi

pojavljivali kao Krtica, Pastrmka i Ostrvo, na osnovne kostime dodavali smo elemente ginjola (vrsta pozorišne lutke – za Krticu na nozi, za Pastrmku na ruci) i rekvizitu – npr. zeleni kišobran sa cvetovima bio je animiran i predstavljao je Ostrvo. ■



d. Na koji način se opredeljujemo za prostor scenskog izvođenja?

Svaki prostor može postati scenski prostor ako u njega uvedemo scenska pravila.

Zoran Rajšić

Postoji više tipova scenskog prostora, kao što su: klasična (italijanska) scenakutija, multifunkcionalni prostor za igru, i ambijentalni prostor. Ovu podjelu navodimo zato što se pod scenskim prostorom uglavnom misli na klasičnu scenu-kutiju koja iziskuje posebno osvetljenje, ozvučenje i komplikovanu i skupu prateću opremu. Međutim, ništa od svega toga nam nije stvarno neophodno da bismo napravili predstavu. Učionica, hodnik, fiskulturna sala, stepenište, dvorište, pijaca, trg, ulica, zatvor, tržni centar, privatni stan ili kuća, podrum, tavan, hol, šuma, sva ova mesta možemo koristiti kao prostor za scensko izvođenje.

Multifunkcionalni scenski prostor

Multifunkcionalni scenski prostor može biti svaka fiskulturna sala, sala opšte namene ili hol u kome se može **slobodno organizovati prostor za igru i prostor za publiku**. O tome kako ovo možemo napraviti vidite u prethodnom poglavlju **Scenografija i kostim** (6.3).

Ambijentalni scenski prostor

Kada se predstava izvodi u nekom **postojjećem prostoru** kao što je tvrđava, spomenički kompleks, sportski teren, fabrički krug ili kamenolom, govorimo o ambijentalnom pozorištu. Ovakav pristup je veoma zanimljiv, jer pozorište približava životu.

Ako radimo predstavu čija se tema vezuje za neki **raspoloživ realan prostor**, tu mogućnost ne treba propustiti. Rad u prostoru – makar u poslednjoj fazi – treba planirati u tom prostoru, kako bi se upoznale i razigrale sve mogućnosti za pozorišnu igru (upotreba stepeništa, prozora, balkona, vozila i mašina, objekata u prostoru i dr.). Takođe, kada već gotovu predstavu prenosimo u ambijent, moramo uračunati vreme za prilagođavanje novom prostoru, da njegova značenja i posebnosti uključimo u našu poruku.

Igranje u ambijentu, međutim, može biti mač sa dve oštrice. Ambijent nije dekor za predstavu. Za razliku od pozorišne sale ili multifunkcionalnog prostora, **ambijent nije neutralan**. On pre svega ima arhitektonsku vrednost, namenu, kao i istoriju, značaj za zajednicu, mitove i heroje. Pozorište, uz lepotu ambijenta, preuzima i njegovo značenje. **Samo ako u predstavi ambijent „oživi“ i**



Ambijentalni performans,
Dinamika izvođačkog prostora,
voditelj: Dubravka Subotić,
PATOSOFFIRANJE, 2010,
foto: Zoran Rajšić

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

postane sastavni činilac pozorišnog čina i poruke, opravdaćemo odluku da pozorišno izvođenje smestimo u ambijent.

Kako se odlučujemo za scenski prostor?

Pošto školsko i omladinsko pozorište najčešće nema budžet za adekvatnu opremu predstave, **bolje je opredeliti se za izvođenje izvan klasične pozorišne scene:** ambijent ili multifunkcionalan prostor.

Oba ova tipa prostora imaju svoje značenje i značaj (istorijske, kulturološke, društvene, urbanističke) koji se ne smeju prenebrežnuti. Realno značenje prostora daje novo značenje dramskoj akciji, ali i dramska akcija menja realno značenje prostora – u suprotnom, to ne bi bila umetnička akcija.

Ambijent naglašava povezanost dramske priče i mesta njenog dešavanja i koristimo ga da istaknemo našu ideju i poruku. *Prokletu avliju* možemo igrati u zatvoru koji pojačava dramske okolnosti i temu čini razumljivijom. Savremenu verziju *Romea i Julije* možemo igrati u školskom dvorištu, da naglasimo da se ljubav među mladima kojoj se stariji iz svojih razloga protive, događa i danas. Ambijent može mnogo doprineti da poveže temu naše predstave sa publici bliskim okolnostima (npr. škola, autobuska stanica, kafić), ali treba biti oprezan, jer nas uvek veže za značenje i značaj koji ima u realnom životu. Ako u ambijent unosimo elemente scenografije i rekvizitu, oni moraju biti potpuno tačni za taj prostor (npr. u kafić ne možemo uneti školsku klupu).

Multifunkcionalan prostor je „otvoren“ i imaće ono značenje koje mu damo glumačkom igrom. Ovakav prostor ne zahteva potpunu scenografiju, već elemente – **znake**. Školska klupa će imati značenje učionice, fotelja će jasno označiti dnevnu sobu, saobraćajni znak će sugerisati ulicu. Vrlo često elementi scenografije nisu ni potrebni: ako se izvođači ponašaju kao putnici u autobusu, publika neće imati nikakvu dilemu koju situaciju prati. **Pošto se oslanja na igru glumaca i maštu gledalaca, ovakva postavka je veoma primerena mladim izvođačima i publici.**

U odabiru scenskog prostora moramo da obratimo pažnju na fizičke osobine prostora: dimenzije i oblik, temperatura, prozračenost, osvetljenost, akustičnost i zvučna izolacija. Dimenzije i oblik prostora neće uticati samo na odluke koliko će biti učesnika na sceni, već i na sredstva scenskog izraza. U malom, kamernom prostoru nećemo moći da realizujemo fizički ili plesni teatar sa većom grupom izvođača. Isto tako, u velikom prostoru će mali pokreti, facijalna ekspresija ili sitna rekvizita izgubiti na jasnoći i funkcionalnosti. Facijalna izražajnost će izgubiti svrhu i u kružnom prostoru koji sugerise da publiku smestimo oko scene, jer velikom broju gledalaca neće biti vidljiva, itd.

Kako organizovati scenski prostor?

Osnovno scensko pravilo jeste da **prostor obuhvata scenu (izvođački prostor) i gledalište (prostor za publiku)**. U klasičnom pozorištu, ova dva prostora su ja-



sno odvojena. U savremenom pozorištu, za koje se i mi možemo opredeliti, uobičajen je **prelazak iz jednog u drugi prostor**. Pošto se predstava nastala kroz kreativni proces često obraća poznatoj publici i nastoji da deluje na nju, prostor treba da omogući da se ostvari **interakcija izvođača i publike**. Stoga je za kreativno pozorište izbor klasične scene najmanje preporučljiv, ambijent je dobar ako je blizak izvođačima i publici, a **najsrećniji izbor je neutralni multifunkcionalni prostor koji organizujemo kako mi hoćemo, a značenje mu dajemo scenom akcijom**.

Direkcija obraćanja publici: Publiku možemo postaviti na jednu stranu, dve ili tri strane, ili kružno oko izvođačkog prostora. Zavisno od organizacije gledališta, izvođači treba da razmišljaju o vidljivosti i čujnosti svojih scenskih radnji.

Na sceni, prostor ima značenje koje mu daje scenska akcija. Npr. scenski prostor je onoliko veliki ili mali koliko ga glumci pokriju svojom igrom. Ako se glumci koji su realno udaljeni svega nekoliko metara dovikuju na sceni, publika će lako razumeti da se u prostoru igre oni nalaze na dva različita brda.

Kada planiramo prostor za publiku, treba da znamo koji broj ljudi ćemo pozvati u taj prostor. Publiku ne treba zbijati, jer će brojnost publike ići nauštrb koncentracije. Takođe, svima u publici treba dati podjednaku šansu da vide i čuju ono što im izvođači pružaju. Mesta iza stubova, npr. ne treba predvideti za smeštanje publike. ■

IDEMO DALJE:



Čim izađemo iz pozorišne sale, imamo potpunu slobodu da odredimo da li će publika stajati, sedeti, ležati ili se kretati. Ovo je veoma važna odluka, jer od prostora i pozicije u njemu zavisi kako će publika doživeti i razumeti naš rad. Ako je publika statična, videće ono što odlučimo da joj prikažemo. Ako joj je dopušteno da se kreće, sama će odabrati mesto i ugao s kog će pratiti radnju, i može više puta menjati ugao gledanja.

Ako predviđamo mobilnu publiku, **treba da postoji neko ko vodi računa o njenom kretanju**, posebno u prostorima koji nemaju jasno određenu granicu između scene i gledališta. Te osobe ne smeju biti restriktivne, već vešte u komunikaciji sa ciljnom grupom koja čini našu publiku: omladina, profesori, susedi... ■



Slika gore:

BELA SENKA,
voditelj: Aleksandra Bjelajac
PATOSOFFIRANJE, 2010.

Slika dole:

BIROKRATA,
autor: Goran Završnik,
PATOSOFFIRANJE, 2007.
foto: Željka Klus

6. NA KOJI NAČIN od procesnog materijala pravimo predstavu?

Svetlo

Ako prostor ima prozore ili zidove od stakla, treba utvrditi da li možemo zamračiti tu prostoriju za korišćenje rasvete ili projekcija.

Zvuk

Akustika i zvučna izolacija su veoma bitni ukoliko koristimo zvuk. Zvuk (govor, šumovi, muzika) se može izgubiti na otvorenom prostoru ili na mestu koje već ima svoje karakteristične zvukove

– žamor prolaznika, zvuk vozila, šuštanje lišća i huk vetra u parku, glasanje životinja u ZOO vrtu i dr.

Pomoćni prostori

I za izvođače i za publiku, neophodna je blizina prostorije za presvlačenje i toaleta.

Odobrenje nadležnih institucija

Korišćenje specifičnih prostora za izvođenje, posebno javnih, zahteva odobrenje nadležnih organa. Pre po-

Praktični saveti

četka rada treba obezbediti dozvolu ili saglasnost.

Bezbednost izvođača i publike: Može se desiti da smo imali sjajnu ideju za rad u određenom prostoru, ali se ispostavilo da je nesiguran i nebezbedan za učesnike i publiku. Odmah treba odustati od te ideje i potražiti neki drugi prostor. ■



7. KOME se obraćamo procesnom predstavom?

Naša publika su naši drugovi, kolege, roditelji, sugrađani.

Dubravka Subotić

Predstava je deo zajednice u kojoj je nastala...

Pozorište koristi dve ravni, realnost i imaginaciju. Kreativni proces vodimo na osnovu realnih iskustava mladih ljudi koji pripadaju zajednici u kojoj se predstava izvodi. Takva predstava je kao odraz u ogledalu koji ističe i dobre i loše strane društva. Procesna predstava je iskrena, i upravo iskren pristup scenskom materi-

jalu, iskren način na koji se on iznosi, u skladu sa uzrastom i motivisanošću izvođača, uveriće publiku u istinitost onoga što gleda. Time se krug zatvara i pokreću se nova pitanja.

...I zato je recepcija vrlo važan deo kreativnog procesa.

Kreativan dramski proces daje nam platformu da svoje znanje o sebi, svom okruženju i drugima, prenesemo publici putem javne prezentacije. Dok još radimo,

Slika gore:

InterNetWork,
Teatar RUBIKON, Rijeka,
reditelj i voditelj procesa:
Zvonimir Peranić,
PATOSOFFIRANJE, 2010.
foto: Dušan Stanimirović

7. KOME se obraćamo procesnom predstavom?

treba da mislimo na predstavu koju publika treba da razume. Nemojte se zadovoljiti opčinjenošću publike, jer ako od mladih tražite kritičnost, tražite je i od sebe i od publike – roditelja, škole i zajednice.

Da li svaki proces treba da se završi javnom prezentacijom?

Da, u onoj meri koja odgovara vama i učesnicima u procesu. Ne treba zanemariti značaj publike i javnog prezentovanja rada, osećaja ushićenosti i ponosa učesnika na sceni i iza nje, kao i osećaja koje pobuđujemo kod publike. Činjenica je da ste vi i mladi učesnici kroz kreativni proces istražili neku

temu, i da o toj temi imate mnogo da kažete. To vam daje pravo i obavezu da svoje saznanje podelite sa drugima.

Otvorena generalna proba

Učenici koji ne učestvuju u procesu mogu biti dragocena publika pripremnog izvođenja. Dobrobit je višestruka. Kao vršnjaci, imaju kritičan stav prema onome što vide; njihova reakcija i informacije mogu vam biti dragocene za dalji rad. Proces je istraživanje unutar grupe, ali može da bude i **ispitivanje publike**. Otvoreno izvođenje na „generalki” uvek „uštima” predstavu i doprinesi kvalitetnijem izvođenju premijere.

Napravite kampanju!

„Napadnite” društvene mreže! Napravite fb grupu, šerujte linkove, postavite materijale, pokrenite diskusiju na društvenim mrežama, (twitter)... Okačite link sa vašom predstavom na youtube.

Sastavite široku e-mail listu institucija i građana za koje procenjujete da vaš rad može biti interesantan i šaljite im informacije, fotografije, pozive na predstavu i diskusiju. Obratite pažnju da kada im šaljete mailove budu formirani kao grupa ili bar na BCC da ne biste nepotrebno primaoce upoznawali sa količinom adresa i da bi svako imao osećaj svoje ekskluzivnosti prilikom dobijanja informacija.

Napravite najmanji, najjeftiniji letak i podelite ga prolaznicima oko škole i zamolite radnje, institucije i dom zdravlja da prime vaš letak.

Okačite plakat u školi i na nekoliko udarnih mesta oko škole (pazite da to bude negde gde plakat neće moći lako da se skine).

Pozovite medije, lokalni list ili radio. Ovo će biti zanimljiva vežba javnog govorništva za učesnike u procesu ali i za novinarsku sekciju u školi. ■



Pripreme za premijeru u školi

Pozorište je grupni čin kreacije. Popričajte sa svojim kolegama o procesu koji sprovedite i probajte da ih uključite. Jedna tema, ako se sagleda iz više uglova, biće bolje obrađena. **Svako može da doprinese** – izradom pozivnica, promocijom, i na kraju dočekom gostiju. Animirajte članove likovne radionice da naprave plakate ili programe, novinarke da sačine tekst programa ili intervju sa mladim glumcima.

Premijera

Interakcija: Kao što je u radu na procesnoj predstavi iskustvo učesnika glavni cilj i ishod, tako i **učesće publike u takvoj predstavi ne treba da bude pasivno, već treba da postane iskustvo.** Klasično pozorište ima četvrti zid koji predstavlja granicu između radnje na sceni i publike - pokušajte da otvorite taj zid i da stupite u kontakt sa publikom u samom činu izvođenja. Vaša predstava ne mora da počne u sali dizanjem zavesa i aplauzom: iskoristite parking, dvorište, hodnik, učionicu. Publiku možete u okviru predstave pitati za mišljenje ili preneti deo predstave u gledalište. Sa publikom treba ostvariti komunikaciju i **podstaći je na učesće.**

Gledajte na čin predstave kao na okupljanje grupe ljudi koja sa Vama deli želju za bolju budućnost mladih: Roditelji nisu samo obožavaoci koji su došli da vide svoje dete. Pričinite im zadovoljstvo upoznavanja i druženja. Obratite pažnju kako ih dočekujete, kako ih smeštate u salu i kako ih ispraćate

sa predstave. Iskoristite te trenutke da dobijete njihovu podršku. Npr. postavite izložbu kostimskih skica u hodniku, odredite grupu mladih koja će voditi roditelje do mesta izvođenja, priredite im mali prijem posle predstave kako biste mogli sa njima da popričate o temama koje ste izneli u predstavi.

Vaša predstava treba da nastavni da živi i kada se spusti zavesa.

Ako predstava otvara pitanja važna za zajednicu, aplauz i zavesa ne treba da budu kraj. Cilj scenskog izvođenja treba da bude da određenu temu učini poznatom i bliskom publici. Da bi delo ostvarilo komunikaciju sa okolinom, nije dovoljno da samo postoji, već **o temi predstave treba pokrenuti razgovor sa publikom.** ■

IDEMO DALJE:



Pored obrazovne uloge, škola treba da ima centralnu društvenu ulogu u svojoj zajednici. Njena odgovornost je i vaspitanje — priprema mladih za život u društvu. Stoga prigrbite društvenu odgovornost koja vam je data, promislite i definišite svoju ulogu dramskog pedagoga i omogućite mladima da škola bude njihova veza sa društvom. Odjek će doći i iznenaditi vas. ■



MEDEJA BLOSSOMING,
autor: Saša Rakef,
PATOS, 2008.
foto: Vladislav Nešić

7. KOME se obraćamo procesnom predstavom?

Pokrenite razgovor:

Razgovor posle predstave može biti u formi **tribine**, ali i **blog prostora** na kome publika i prijatelji mogu izraziti svoje mišljenje. Koji oblik ćete odabrati zavisi od vaših interesovanja i veštine, kao i od navika i potreba publike. U neposrednoj i živoj komunikaciji učesnika i publike doći će se do formiranja mišljenja i stavova o temi.

Ukoliko ste u mogućnosti da dovedete **stručnjaka** za datu temu (možda je on/a roditelj u Vašoj školi?) organizujte predavanje.

Vaša uloga je da podstaknete intelektualne i kritičke potencijale sredine u kojoj se vaša škola nalazi. Zato budite **edukativni ali i zabavni**. Pazite na dužinu predavanja, tribina ili razgovora, kao i na njihovu atraktivnost.

Razmenite program sa susednom školom, pozorištem ili bibliotekom. To ne moraju da budu prenosi celih predstava ili programa. Dovoljno je da se ostvari platforma za razmenu iskustava.

I na kraju, uključite se u **regionalne smotre, takmičenja ili festivale**. Na ovakvim manifestacijama možete pokazati svoj rad široj društvenoj zajednici. Ili – usudite se da budete domaćini jednog takvog susreta! ■



8. KAKVU promenu ostvaruje kreativni dramski proces?

Kroz proces odrastaju ljudi sposobni da menjaju svoje okruženje i društvo.

Anđelija Jočić i Miloš Dilkić

Učenje kroz kreativnu dramu priprema mlade ljude za život u zajednici. U bezbednom okruženju igre i fikcije mladi istražuju situacije, moguća rešenja i njihove posledice, upoznaju ličnu snagu i slabosti, ispituju ponašanje i odnos prema drugima u datoj situaciji.

Kreativni dramski proces i interkulturno učenje

U zaštićenoj sredini dramskog prostora učesnici slobodno izražavaju svoje mišljenje kroz preuzimanje uloge u datoj situaciji. Svako ima priliku da predoči svoje viđenje događaja i razvoja situacije bez osude drugih učesnika. Svako može zauzeti i suprotstav-

Slika gore:
ŠEST POZORIŠNIH LJUBAVI
JEDNOG VIRUSA,
autor i voditelj procesa:
Zoran Rajšić,
PATOS i CZKS,
Smederevo 2009.,
foto: Vladislav Nešić

8. Kakvu promenu ostvaruje kreativni dramski proces?

ljenu poziciju. Na ovaj način mlad čovek uči da sagledava situaciju iz ugla nekog drugog i tako bolje razume njegova osećanja, stavove i ponašanje. **Razvijaju se tolerancija i empatija i mlad čovek uči da razume i prihvata drugačije poglede na svet.**

Kreativni dramski proces i obrazovanje za demokratiju

Odlučujuće za ovakav oblik rada je prilika da se izazove PROMENA. U kreativnom procesu svaki učesnik pozvan je da ravnopravno iznese svoja zapažanja, predloge i rešenja, kojima grupa zajednički dolazi do prihvatljivog rezultata. Kreativna drama osnažuje mladog čoveka za preduzimanje inicijative, priprema ga za aktivnog učesnika u oblikovanju sopstvenog životnog okruženja i **doprinosi kulturi dijaloga kroz razmenu mišljenja, stavova i vrednosti sa drugima.**

Ispoljavanjem unutar grupe, učesnici se podstiču na kritičko mišljenje. Učesnicima se pruža prilika da iznesu zapažanja i daju predloge za dalji rad. Kroz razgovor se dolazi do predloga šta se u određenoj situaciji može uraditi drugačije, nakon čega se ovi predlozi isprobavaju. Uvažavanje tuđeg mišljenja i pogleda na svet i uklapanje tuđih stanovišta u sopstvenu sliku stvari bitni su ishodi kreativnog dramskog procesa. ■

IDEMO DALJE:



Kreativni dramski proces i zdravo društveno okruženje

Tokom zajedničkog rada, kroz nizove vežbi i dramskih igara, od heterogene grupe pojedinaca polako se stvara solidaran i kreativan tim. Ovakav tim sa visokom motivacijom teži **zajedničkom postignuću, uz nenasilno razrešavanje konflikata, pregovaranje i dogovaranje, odabir strategija i pristupa kojima dolazi do rešenja kojim su svi zadovoljni i na koje su svi ponosni.** ■



Bibliografija

Beljanski-Ristić, Ljubica: *Dete u igri drame i pozorišta*, u: *Korak po korak 2*, Beograd: Kreativni centar, 2002. str. 269-271

Boal, Augusto: *Pozorište potlačenog – odabrani eseji*. Niš: Prosveta, 2004.

Brian Way: *Development through Drama*. London: Longman Group Limited, 1967. <http://www.youthstages.com/CreativeDrama/index.asp>;

Creative Drama – Resource Site: <http://www.creativedrama.com/creative.htm>;

DICE www.dramanetwork.eu

Making a world of difference a dice resource for practitioners on educational theatre and drama: DICE Consortium, 2010.

The DICE has been cast A DICE resource Research findings and recommendations on educational theatre and drama: DICE Consortium, 2010.

Slika gore:

MALI PRINC

reditelj: Sunčica Milosavljević
PATOS i CZKS, 2007.

Dragićević-Šešić, Milena: *Umetnost i alternativa*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju / FDU, 1992.

Epskamp, C.P: *Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training*. Zed Books, 2006.

Forumimprovisation, platformwebsite: <http://www.forum-improvisation.net/>; Österreich lexicon: http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.s/s795543.htm;internal&action=_setlanguage.action?LANGUAGE=en; (2. april 2008)

Gorny, Eugene (ed.): *Stages of the creative process. Dictionary of Creativity: Terms, Concepts, Theories & Findings in Creativity Research*. Netslova.ru, 2007: http://creativity.netslova.ru/Stages_of_the_creative_process.html; (20. jan. 2009)

Hartmann-Fritsch, Christel: *Art as Catalyst: Artistic youth work in socially troubled areas*. Printed version, Amsterdam: ECF, 1997.

Hecht, S. J: *Edith de Nancrede at Hull House: Theatre programs for youth*. Youth Theatre Journal, Vol. 6/1, 1991.

Heddon, Deirdre i Milling, Jane: *Devising Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.

International Centre of Art for Social Change/ICASC: <http://www.icasc.ca/node/579>; http://www.icasc.ca/contact_database;

Jackson, Tony: *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*. London:

Routledge, 1993. <http://books.google.co.uk/books?id=p-YOAAAAQAAJ>

Jones, Phil: *Drama as Therapy: Theatre as Living*. London: Rutledge, 1996. <http://books.google.com/books?id=vsIh1UAVpcEC>

Kershaw, Baz: *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge, 1992. str. 15-18

Kirby, Michael: *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. <http://books.google.com/books?id=c6XksT4887MC>

L'École internationale de théâtre Jacques Lecoq

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-enseignement.php?bg=02>; (10. okt. 2008); http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fil_vent-ecoles_compagnies.php?bg=04#un;

Learner.org: *A World of Art*. <http://www.learner.org/catalog/extras/wabios/goatiland.html>; (16. okt. 2008)

Literature & Other Sources on Participatory, Applied or Educational Drama: <http://www.tkk.utu.fi/extkk/dramaway/literature.pdf>;

Mađarev, Milan: *Kreativna drama u Škozorištu*. Zemun: Most art, 2009.

Mađarev, Milan: *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2011.

Marjanović-Shane, Ana i Beljanski-Ristić, Ljubica: *The Real and Fictive Planes in Socio-*



dramatic Play. Philadelphia: Graduate School of Education, University of Pennsylvania; Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju, Filozofski fakultet; Centar za kulturu Stari Grad, Školigrica – Škozorište, 2005.

Milosavljević, Sunčica: *Kreativna drama kao umetnički proces u funkciji socio-kulturnog razvoja*. Beograd: Biblioteka FDU, 2009.

Njumen, Fred: *Vodič za stalni lični rast i razvoj*. Zemun, Sarajevo: Most-Art, - Buybook, 2009.

Oddey, Alison: *Devising Theatre*. London: Routledge, 1994. str. 12-14

Prof. dr Gašo Knežević i saradnici: *Kvalitetno obrazovanje za sve – obrazovna reforma u Republici Srbiji – strategija i akcioni plan*. 2002. http://www.see-educoop.net/education_in/pdf/white_pap-yug-ser-srb-t02.pdf

The Functions of the Joker in Forum Theatre. Malta Drama Centre: <http://www.maltadramacentre.org/joker.html>; (5. feb. 2009.)

Ristić, Irena: *Početak i kraj kreativnog procesa*, Beograd: *Hop La!*, 2010.

Tiller, Chrissie: *ART FOR SOCIAL CHANGE. Empowering young people at risk through engagement with the arts. Manual*. Amsterdam: ECF, 2001.

Vujanović, Ana: *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007. PDF izdanje: http://www.tkh-generator.net/files/casopis/UVOD_U_STUDIJE_PERFORMANSA.pdf. ■





Biografije

Anđelija Jočić je dramski pedagog i prevodilac. Počela kao saradnik za dramu i engleski jezik u dečjem dramskom studiju „Škozorište” i Studiju stvaralačkog vaspitanja „Školigrlica” 1986. godine, i zauvek ostala očarana radom sa decom i mladima kroz kreativne procese. Prevela dvadesetak knjiga za decu, u saradnji sa Propolis Books. Realizator istraživanja „Drama unapređuje ključne kompetencije Lisabonske strategije u obrazovanju DICE” u Srbiji; član Centra za dramu u edukaciji i umetnosti CEDEUM i Udruženja građana „Tim za obrazovanje i

kulturu TOK”. Jedan od voditelja akreditovanog seminara za nastavnike, koji se bavi dramom u obrazovanju. Saradnik je BAZA-ART-a u projektu IDEAL. Trenutno je uključena u Master program Obrazovne politike, Univerziteta u Beogradu.

Miloš Dilkić je diplomirani pravnik sa međunarodnim iskustvom u oblastima obrazovanja i kulture. Zvanični je trener u oblasti primenjenog pozorišta (trener Forum Teatra). Završio je kurs iz oblasti alternativnog rešavanja sporova. Saradnik je Međunarod-

BAŠ ČELIK,
pisac: Igor Bojović,
reditelj: Sunčica Milosavljević,
scenograf: Jelena Stojanović,
PATOS i CZKS,
Smederevo, 2008.
foto: Vladislav Nešić

ne škole Beograd za muziku, dramu i izvođačke umetnosti i nacionalnog Centra za dramu u edukaciji i umetnosti CEDEUM. Koautor je i voditelj zabavno-obrazovnog programa „Potraga za blagom”. Suosnivač je i predsednik udruženja TOK. Član je međunarodnog udruženja za promociju novog cirkusa NYXUS iz Danske i kreativnog tima umetničkog udruženja Kulturabella. Saradnik je na međunarodnim projektima (*Youth, Youth in Action*) u oblasti muzike i drame: Irska, Vels, Danska, Francuska. Član je organizacionog tima Beogradskog modela UN – UNESCO Komitet za svetsku baštinu.

Dr Bojana Škorc je predavač i istraživač psihologije umetnosti i obrazovanja na Fakultetu likovnih umetnosti, Fizičkom fakultetu u Beogradu i Univerzitetu Crne Gore. Aktivno radi sa decom i mladima pogođenim ratom u programima razvoja lokalne zajednice, smanjenja siromaštva, alternativnog obrazovanja i obrazovanja za umetnost. U nevladinom sektoru „Zdravo da ste” radi na reformama obrazovanja, sistema socijalne zaštite, implementaciji Nacionalne strategije za omladinu, programima međunarodne kulturne saradnje, kreativnog obrazovanja i primenjenog teatra. Saraduje sa *East Side Institute for Short Term and Group Therapy*, *All Stars Talents Show Research Centre*, *Winchester University* i *JICA Japan*. Član je Udruženja za empirijska istraživanja umetnosti, *International association for Experimental Aesthetics* i *American Psychological Association*. Profesionalni pristup polazi od aktivnog razumevanja psihologije kao dinamične, kreativne discipline koja se gradi kao zajednički projekat svih ljudi.

Ivana Despotović je diplomirala na FDU na Katedri za glumu. Tokom studija glumila je u nekoliko igranih filmova. Uporedo sa studijama glume, učila je solo pevanje i učestvovala je u eksperimentalnim pozorišnim projektima zasnovanim na muzici i pokretu. Na Nacionalnoj televiziji angažovana je u brojnim emisijama školskog, muzičko-zabavnog i dečjeg programa, a kao glumac-voditelj u oko osamdeset epizoda emisije „Pazi, sveže obojeno!”. Voditelj je dramskih radionica u projektima pod pokroviteljstvom Ujedinjenih nacija, Evropske fondacije za kulturu, *Care International* i dr. Bila je koordinatorka projekata „Igrom protiv nasilja”, „*War Stories*”, „Mit kao sudbina”, Bitef Polifonija i „*Games Project*”. Suosnivačica je CEDEUM-a i umetničke grupe BAZAART.

Dr Milan Mađarev je teatrolog, dramaturg, pedagog, voditelj psihodrame, pozorišni i radio reditelj i prevodilac sa slovenačkog jezika. Predaje scensku umetnost na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi. Mađarev je pisao o pozorištu za Drugi program Radio Beograda, Treći program Radio Beograda, RTS TV Beograd, Danas, Glas javnosti, Ludus, Web sajt B92, i za časopise *Orchestra*, Pozorište, Scena (Novi Sad), Maska (Ljubljana), Teatarski glasnik (Skoplje) itd. „Kreativna drama u Škozorištu”, prva knjiga Milana Mađareva, nastala je na osnovu magistarske teze i objavljena je 2009. godine. Pozorišni muzej Vojvodine je 2011. godine objavio knjigu „Teatar pokreta Jožefa Nađa” koja je nastala na osnovu doktorske disertacije Mađareva. Saradnik je CEDEUM-a i član ASSITEJ-a Srbija.

Mr Sunčica Milosavljević je pozorišna rediteljka sa međunarodnim iskustvom u oblastima procesnog pozorišta i drame, kao i menadžmenta u kulturi. Magistrirala je teatrologiju i prijavila doktorsku tezu *Dramska pedagogija* na FDU, Beograd. Usavršavala se u Školi Žak Lekok u Parizu. Završila je Evropsku Diplomom u projektnom menadžmentu u kulturi. Laureat je UNESCO Ašberg fonda za Darpana Akademiju u Ahmedabadu, Indija. Saradnica je CEDEUM-a. Suosnivačica i programska koordinatorica umetničke grupe BAZAART. Umetnička direktorka međunarodnih festivala PATOSoffIRANJE i FAMA. Radila je kao pozorišni i TV reditelj i scenarista, dramski pedagog; pozorišni kritičar, prevodilac, autor i urednik stručnih publikacija. direktor beogradske kancelarije Švajcarskog programa za kulturu SCG, koordinator Bitefa, izvršni direktor i producent festivala Tvrdava teatar, Smederevo. Zaposlena je kao stručni saradnik za međunarodnu saradnju Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Mina Sablić je diplomirala dramaturgiju na FDU u Beogradu i student je master studija Teorije kulture na Fakultetu političkih nauka. Neformalno obrazovanje stekla je u okviru MAPA akademije iz Holandije (Moving Academy for Performing Arts) i na brojnim radionicama iz oblasti praktične dramaturgije, lutkarstva i animacije. Bavi se dramskom edukacijom i fizičkim teatrom u okviru organizacije MAPA Balkon. Radila je kao scenarista na dokumentarnim (RTS, Studio B) i igranim filmovima, a takođe i kao dramski pisac, dramaturg i kritičar (Bitef teatar, Radio Beograd, časopis Književnost).

Dr Ivan Pravdić je diplomirani dramaturg i doktor višemedijske umetnosti, docent dramaturgije i šef Katedre za dramaturgiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Rođen je 1975. godine u Beogradu. Od 1983. godine bio je član „Škozorišta“. Diplomirao Dramaturgiju na FDU. Stekao je umetnički doktorat iz Višemedijske umetnosti pod mentorstvom Vladana Radovanovića na Interdisciplinarnim poslediplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autor je više knjiga, izvedenih drama i radio drama. Jedan je od osnivača legendarne Umetničke grupe Magnet. Kreira knjige, performanse, ambijente, akcije, predstave, dramu, poeziju, participacije publike, radionice, video. Sa svojim radovima učestvovao je na festivalima i simpozijumima u Kanadi, Rusiji, Holandiji, Portugalu, Nemačkoj, Austriji, Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Mađarskoj, Rumuniji, Bugarskoj, Albaniji.

Dr Marina Milivojević-Mađarev je diplomirani dramaturg i doktor teatrologije. Zaposlena je kao stručni saradnik na Katedri za dramaturgiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Kao dramaturg i urednik publikacija radila je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu i priredila više od šezdeset izdanja. Autor je knjige „Biti u pozorištu – rediteljski stilovi JDP-a: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović“ koja je nastala na osnovu njene doktorske disertacije i dramaturškog iskustva na projektima JDP-a. Sarađivala je na dramskim projektima Centra za kulturu „Stari Grad“. Autor je scenarija za projekat „Škola bez nasilja 2005-2007“ koji su objavljeni u okviru priručnika



ŠEST POZORIŠNIH LJUBAVI
JEDNOG VIRUSA,
autor i voditelj procesa
Zoran Rajšić,
PATOS i CZKS,
Smederevo 2009.
foto: Vladislav Nešić

za nastavnike „Školsko forum pozorište za školu bez nasilja”. Marinine drame za decu su izvedene u mnogim pozorištima u zemlji i u Dramskom programu Radio Beograda. Član je ASSITEJ-a Srbija.

Smiljana Tucakov je pedagog sa dugogodišnjim iskustvom u kreativnom radu sa decom i mladima u oblasti pozorišnog stvaralaštva. Osnivač je Kreativnog centra „CEKOM” gde vodi dramsku radionicu sa decom i mladima. Dobitnik je nagrade Zavoda za kulturu Vojvodine za značajni doprinos i inovacije u radu sa mladima u oblasti pozorišnog stvaralaštva (2007). U poslednjih pet godina postigla je zapažene rezultate na planu međunarodne saradnje mladih, kroz pozorišne aktivnosti. Završila je Višu pedagošku školu – smer matematika u Zrenjaninu i Defektološki fakultet - Odsek za rad sa MNRO i specijalizaciju za reedukatora psihomotorike na istom fakultetu u Beogradu. Sada je penzionerka, a najveći deo radnog veka (24 godine) provela je u Narodnom pozorištu „Toša Jovanović” u Zrenjaninu kao organizator i producent.

Nataša Milojević je plesačica i plesni edukator. Završila je Baletsku školu 1996. godine. U svom radu koristi elemente joge koje je naučila od Jasmine Puljo. Od 2009. godine zaposlena je na Biološkom fakultetu. Član je Umetničke grupe DDT kreativni centar za pokret od 2008. godine, a od 2009. godine i Umetničke grupe ArteQ. Učestvovala je na projektima domaćih i međunarodnih umetnika, u okviru projekata BELEF centra. Ostvarila je nekoliko samostalnih i zajedničkih projekata u okviru grupa DDT i ArteQ.

Jelena Stojanović je scenograf i kostimograf. Diplomirala je na Odseku scenografija, FPU, a zatim i specijalizirala kreativnu direkciju na specijalističkim studijama Oglašavanja, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Izlagala je na više grupnih izložbi. Dobitnik je Gran Pri nagrade na VI bijenalu scenskog dizajna za scenografiju i kostim predstave „Dobro jutro G. Zeko” Malog pozorišta „Duško Radović”. Predavač je pri CZLO Šumatovačka za scenske primenjene umetnosti, tehnički koordinator radionice Lutkarsko pozorište senki u saradnji sa FIS-om i autor/voditelj radionice narodnih maski. Kao dizajner sarađivala je na nekoliko pozorišnih predstava, televizijskih serijala, sa mnogobrojnim advertajzing agencijama i organizacijama. Bila je idejni tvorac i koordinator seminara „Nove tehnologije u pozorištu” na festivalu BITEF. Član je ULUPUDS-a i saradnik-moderator strukovnih izložbi.

Zoran Rajšić je samostalni likovni umetnik. Obrazovanjem na MAPA akademiji iz Holandije (Moving Academy for Performing Arts) - Amsterdam, stiče Master Diplomu 2010. godine. Od 2011. godine član je Udruženja likovnih umetnika Srbije. Svoje slike, likovne kompozicije, performanse i video radove je predstavio publici u Srbiji i inostranstvu na mnogim samostalnim i grupnim izložbama, a učestvovao je i na međunarodnim multimedijalnim festivalima. U saradnji sa umetničkim grupama Bazaart (Beograd), MAPA Balkon (Beograd), PATOS (Smederevo), „Veliki mali čovjek” (Pazin) i Udrugom „I” (Poreč) razmenjuje svoja znanja i iskustva iz oblasti likovnog i dramskog umetničkog stvaralaštva putem radionica.



Dubravka Subotić je plesna aktivistkinja i pedagog iz Beograda. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju 2011. godine. Trenutno je na interdisciplinarnim UNESCO master studijama Kulturne politike i menadžment Univerziteta umetnosti u Beogradu i *Universite Lumiere Lyon 2*. Obrazovanje iz oblasti savremenog plesa sticala je na MAPA akademiji iz Holandije (2010), kao i na brojnim internacionalnim seminarima i školama. Suosnivač je grupe DDT kreativni centar za pokret (2003) u okviru koje razvija internacionalnu platformu za razvoj plesne pedagogije. Kao redovni saradnik objavljuje tekstove u časopisu za umetničku igru *Orchestra*. Pored toga drži predavanja na temu savremenog plesnog stvaralaštva u zemlji i inostranstvu. Saradivala je sa nekoliko plesnih kompanija i umetničkih udruženja na interkulturalnim programima i festivalima u Evropi i Africi. ■





Impresum

Izdavač

BAZAART
Krunska 33, Beograd
www.bazaart.org.rs

Finansijska podrška

Evropska unija
Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije i
Fond za otvoreno društvo

Glavna i odgovorna urednica izdanja

Sunčica Milosavljević

Urednica izdanja

Marina Milivojević-Madžarev

Lektura/korektura

Dafina Žagar

Dizajner i ilustrator

Igor Sandić, igor.sandic@issstudiodesign.com

**Tehnička obrada**

ISS Studio Design

Beograd 2012.





CIP - Каталогизacija
у публикацији
Народна библиотека
Србије, Београд



ISBN 978-86-89125-00-9

