



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
Докторске студије у драмским и аудио-визуелним уметностима

Докторски уметнички пројекат:

АГАМЕМНОН (ПРЕДСТАВА)
**– ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ГЛАСА И ПОКРЕТА КАО ОСНОВА ЗА
СЦЕНСКУ ПОСТАВКУ АНТИЧКЕ ТРАГЕДИЈЕ –**

Аутор:

Марија Кнежевић

Ментор:

Др Марина Марковић, редовни професор

Београд, децембар 2020.

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ	4
ABSTRACT	5
1. УВОД	6
1.1. АДАПТАЦИЈА ПРВОГ ПЕВАЊА ЕСХИЛОВЕ <i>ОРЕСТИЈЕ</i>	10
1.2. ТЕРМИН ИНСЦЕНАЦИЈА: ПОЈАМ И ЗНАЧЕЊЕ.....	12
1.2.1. <i>ПЛАНИНА ОЛИМП</i> ЈАНА ФАБРА.....	13
1.2.2. ОЧЕКИВАЊА САВРЕМЕНЕ ПУБЛИКЕ.....	17
1.3. ПРЕВОДИ ЕСХИЛОВЕ <i>ОРЕСТИЈЕ</i>	20
ПРЕВОД МИЛОША ЂУРИЋА	20
ДРУГИ ПРЕВОДИ	22
2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР	23
2.1. ИСТОРИЈСКО-ТЕОРИЈСКИ КОНТЕКСТ	23
НАСТАНАК И РАЗВОЈ ТРАГЕДИЈЕ.....	23
ТРАГЕДИЈА И РЕЛИГИЈА.....	26
СОЦИЈАЛНО-ПОЛИТИЧКИ УТИЦАЈ НА РАЗВОЈ ТРАГЕДИЈЕ.....	27
2.2. МУЗИКА СТАРИХ ГРКА	28
УЛОГА И ЗНАЧАЈ МУЗИКЕ И ТРАНСА У АНТИЧКОЈ ТРАГЕДИЈИ.....	32
2.3. ДИТИРАМБ.....	35
УЛОГА ПОКРЕТА И ПЛЕСА У АНТИЧКОЈ ТРАГЕДИЈИ.....	37
ХОРСКА ИГРА	39
2.4. ЕСХИЛОВА ТРАГЕДИЈА.....	41
2.5. ВЕРСИФИКАЦИЈА	43
2.5.1. О ГЛАСУ И ГОВОРУ	49
3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	56
ИСТРАЖИВАЧКИ РАД.....	57
РАД СА УЧЕСНИЦИМА	58
3.1. МЕТОДА РАДА НА ТЕКСТУ	59
АДАПТАЦИЈА ЕСХИЛОВОГ ТЕКСТА	65
3.1.1. МЕТОДА „УЧЕЊЕ СРЦЕМ“	79
3.1.2. АКЦЕНАТСКО-ЛОГИЧКА АНАЛИЗА ТЕКСТА	80
3.1.3. ПРОЦЕС УДАЉАВАЊА ОД ЈЕЗИЧКОГ ПРЕТЕКСТА (СТВАРАЊЕ ГЛУМАЧКОГ МЕТАЈЕЗИКА).....	82
ЕЛИМИНАЦИЈА ТЕКСТУАЛНОГ САДРЖАЈА	83
ДЕКОМПОНОВАЊЕ ТЕКСТУАЛНОГ САДРЖАЈА	84

3.2. МЕТОДА РАДА НА ВОКАЛИМА	85
3.3. КОМПАРАТИВНИ МЕТОД	87
<i>АГАМЕМНОН</i> ПИТЕРА ХОЛА И ПЕТЕРА ШТАЈНА	88
<i>АГАМЕМНОН</i> БРАНКА ГАВЕЛЕ	97
4. ПРЕДМЕТ И АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	99
ПРОЛОГ	101
ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 1	106
ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 2	108
ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 3	108
ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 1	109
ПРВА ПОЈАВА ХОРОВОЂЕ	109
ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 2	109
ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 3	110
ДОЧЕК КРАЉИЦЕ	110
СЦЕНА СЛАВЉА	111
ХОР – ГЛАСНИК	116
ПОВРАТАК ВЛАДАРА	119
АКУСТИЧКИ ФАКТОР ГЛУМЧЕВОГ МАТЕРИЈАЛА БРАНКА ГАВЕЛЕ У СЦЕНИ КАСАНДРА – ХОР	122
УБИСТВО АГАМЕМНОНА И КАСАНДРЕ	131
ТУЖБАЛИЦА ХОРА	133
ХОР – КЛИТЕМНЕСТРА	135
КЛИТЕМНЕСТРА, МОДЕЛ ИДЕАЛНОГ ГОВОРНИКА ИЛИ РЕТОРИЧКА ГЛУМА	136
ПРИМЕНА МУЗИКЕ У ПРЕДСТАВИ	143
КОСТИМ И СЦЕНОГРАФИЈА	148
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	155
6. ЛИТЕРАТУРА	165
7. ПРИЛОЗИ	176
8. БИОГРАФИЈА	203

АПСТРАКТ

Предмет овог уметничког истраживачког рада јесте интерпретација стиха кроз употребу гласа и покрета као основних средстава глумачког израза. Трансформације гласа и покрета представљају основ за инсценирање античке трагедије у овом раду. Као модел и текстуално упориште узето је прво певање Есхилове *Орестије*, *Агамемнон*. Коришћене методе: Акцентско-логичка анализа текста, Процес удаљавања од језичког претекста (стварање глумачког метајезика), Декомпоновање текстуалног садржаја, Елиминација текстуалног садржаја, Метода рада на вокалима, имале су за циљ да применом у практичном делу рада активирају емотивни и симболички садржај текста у глумачкој интерпретацији стиха. Најзначајније фазе у раду са учесницима тичу се употребе гласа (звука, вокала, слога, речи, вокалских група, онеобиченог текста, оригиналног текста) и покрета који симболички, али и у служби говора има трансформацију од геста, преко покретне слике и позе до ритуалног трансa.

У овом раду ауторка се позива на филозофе и теоретичаре који се сматрају зачетницима кад је у питању разматрање постанка и развоја античке трагедије (Аристотел, Милош Н. Ђурић), професорима који се из сфере дикције баве интерпретацијом стиха (Бранивој Ђорђевић и Радован Кнежевић) као и на два позоришна редитеља – Питера Хола и Петера Штајна, чије су представе, ослањајући се на постулате античке трагедије, постала велика уметничка дела. Ауторка хронолошки излаже целовиту анализу практичног рада и њених најзначајнијих делова. У закључку се презентују резултати до којих се у истраживању дошло, потешкоће на које се током рада наилазило као и уметнички допринос. Овим радом доказана је основна хипотеза да, када се на трећој години студија глуме, на предмету Дикција, обрађује *Техника обраде стиха у интерпретацији*, овакав вид рада је један од могућих метода којим се долази до жељеног резултата. То је тачно утврђена, прецизна говорна радња, где се у први план истиче емоционалност и подстиче индивидуалност у глумачком изразу не скривајући се иза напамет наученог текста. Резултат практичног рада је представа у којој је учествовало шест студената глуме, шест професионалних глумаца и два музичара.

Примарни циљ истраживања је долажење до аутентичног, музикалног, трагичког говора у стиху. Други циљеви су: освестити значај звука, вокала и ритма при интерпретацији стиха античке трагедије; постављање аудитивне перцепције у равноправан положај са визуелном; подстицање емотивног садржаја код студената глуме и професионалних глумаца на основу примене наведених метода; синхронизација говорне и физичке радње у интерпретацији стиха античке трагедије на примеру првог певања *Агамемнон* Есхилове трилогије *Орестија*; подстицање креативности у интерпретацији других врста стиха.

Кључне речи: интерпретација стиха, трансформације гласа и покрета, античка трагедија, ритам, вокали, беседништво, музика.

ABSTRACT

The subject of this art research is the interpretation of verse through the usage of voice and motion as the basic tools of acting expression. Transformations of voice and motion are the basis for the scene realization of an ancient tragedy in this research. The first play from Aeschylus' *Oresteia*, *Agamemnon* has been selected as the model and textual foundation. Employed methods were the following: accent-logical textual analysis, the process of distancing from the lingual pretext (the creation of the metalanguage of acting), decomposing of the textual content, elimination of the textual content, and the method of vocals operation. All of them aimed to illuminate the emotional and symbolic content of the text in actor's interpretation by way of their application in the practical part of the research. The most significant phases in working with the participants concerned using the voice (sound, vocal, syllable, word, vocal groups, estranged text, original text) and motion that symbolically, but also in the service of speech, possess transformation of gesture, over motion picture and pose to ritual trance.

In this research the author cites the philosophers and theoreticians who are regarded as the founding thinkers concerning the question of analyzing the beginning and development of ancient tragedy (Aristotle, Miloš N. Đurić), the professors who dealt with verse interpretation from the aspect of diction (Branivoj Đorđević and Radovan Knežević), as well as two theater directors – Peter Hall and Peter Stein, whose plays, resting on the pillars of ancient tragedy, have become great works of art. The author chronologically presents the complete analysis of the practical work and its most important parts. The conclusion displays the results, difficulties, and artistic contribution of the research. This research proves a basic hypothesis that, when dealing with “Techniques of verse analysis in interpretation” in the subject of Diction at the third year of acting studies, this way of operating is among potential methods of obtaining the desired result, and that is correctly established, precise speech act which primarily emphasizes emotionality and encourages authorship in acting expression without hiding behind a memorized text. The result of the practical work is a play in which six students of acting, six professional actors, and two musicians took part.

The primary aim of the research is reaching an authentic, musical, and tragic speech in verse. Other aims included elucidating the significance of sound, vocal, and rhythm in interpreting ancient tragedy's verse; placing auditive perception in equal position with visual perception; encouraging emotional content in the students of acting and professional actors based on the application of the mentioned methods; synchronizing speech and the physical act in interpreting ancient tragedy verse in the example of the first play of *Agamemnon* from Aeschylus' tragedy *Oresteia*; encouraging creativity in interpretation of other types of verse.

Key words: verse interpretation, transformations of voice and motion, ancient tragedy, rhythm, vocals, rhetoric, music.

1. УВОД

У експликацији докторског уметничког пројекта *Агамемнон (представа)* – трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије – назначено је да овај рад почива на истраживању које се тиче сценског говора у ширем смислу, док се уже уметничко интересовање односи на практичан рад у интерпретацији стиха на моделу античке трагедије.

Потреба да се бавимо овом темом иницирана је процесом рада са студентима III године основних академских студија глуме на Факултету уметности у Приштини са привременим седиштем у Звечану, на предмету Дикција. Уочено је да су студентски задаци, који се тичу интерпретације текста у стиху недовољно емотивно освешћени као и то да индивидуалност у глумачком изразу, односно њихово ауторство при интерпретацији стиха, остаје у сенци задате форме.

Полазећи од говора др Хуго Клајн истиче да је „најважнија радња којом се делује на гледалиште говорна радња“.¹ Говорна радња у стиху не сме нас заварати у говору, она, као и у прозном тексту, мора бити јасно казана. То значи да се при интерпретацији стиха не сме осетити гласовно подударане речи које се најчешће јавља на крају два или више стихова, тј. рима. Један од основних задатака глумца јесте савлађивање риме тако да се она не осећа у говору. „Говорна радња пре свега мора бити радња“ под којом подразумевамо низ мисаоних поступака са одређеним циљем.² „Све говорне радње, изговорене наглас или као подтекст своде се на два основна односа: питање – одговор“.³ Суштина интерпретације јесте у постављању питања и давању одговора али је једнако важно коме се поставља питање као и какав се одговор даје на њега.

Интерпретација је стваралачки процес, он је увек дијалог, у дословном значењу: говорник и онај који слуша – саговорник. Лоша интерпретација нарочито се опажа у

¹Хуго Клајн, *Основни проблеми режије*, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 118.

²Исто, стр. 119.

³др Ђорђе Живановић, др Бранивој Ђорђевић, др Смиљка Васић, *Дикцијске теме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1978. стр. 64.

монологима у стиху. Најуочљивија је када глумац говорећи монолог „изгуби“ саговорника. Визуелизација замишљеног саговорника у монологским деоницама је важан елемент интерпретације.

Већина студената сматра да се задатим логичким акцентима исцрпљује емотивни набој текстова и да је то један од разлога зашто њихова лична осећајност не долази до гледалаца. „Логички акценат се може обликовати интонацијом, интензитетом, гласношћу, висином тона, па и темпом изговора“.⁴ Најважнији задатак логичког акцента јесте да постане индивидуални израз сваког глумца. Проналажење логичког акцента требало би да буде креативан процес који подстиче глумца на говорни израз.

Претпоставка је да отпор своје исходиште има у одређеним правилима која би требало поштовати и на којима се традиционално инсистира. Под правилима подразумевамо акценатско-логичку анализу текста. Она је утврђена дикцијска метода коју студенти савлађују кроз своје школовање на академији и која представља основ за професионално бављење глумачким позивом. Како бисмо боље дефинисали отпор студената према овој врсти рада употребићемо већ устаљен, студентски (донекле пејоративни) израз *математичка правила*. Утисак студената јесте да је управо такав модел узрок спутаности који доводи до скривања иза задате форме тј. напамет научног текста и не дозвољава понирање у емотивне процесе изазване радњом и односима препознатим у анализи текста. Заправо, не стиже се до богатства унутрашњег садржаја и то је главни разлог појаве формалних интерпретација.

Сматрали смо да је од велике важности да се интерпретирање стиха истражи са више аспеката, да се емотивни садржај текста, радње и односи препознати у анализи, допуне новим методама које би студенти глуме применили у раду на стиху, али би се оне могли употребити и у професионалним околностима, у раду на позоришној представи која за текстуално упориште има комад у стиху.

На трећој години академских студија глуме, главна тема на предмету Дикција јесте *Техника обраде стиха у интерпретацији*, са циљем да студенти у првом семестру усвоје и интерпретирају облике јамбског, трохејског и дактилског фразирања кроз примере различитих облика стиха (дечја поезија, сонет, песма у прози, народна епска

⁴Исто, стр. 86.

песма, античка трагедија). У другом семестру студенти у дијалошким деоницама интерпретирају стих Софокла, Шекспира, М. Бојића, Л. Костића, Ростана, Молијера, Пушкина. С обзиром да се у овом раду обрађује текст античке трагедије, интерпретирање стиха везано је за монологске, дијалогске и групне деонице текста.

На основу утврђеног дикцијског метода (акцентско-логичка анализа текста) долази се до интерпретације различитих врста стиха. Дикцијски образац представља класичан темељ и полазну тачку у практичном делу овог рада.

„Доживљавање глумачке интерпретације уско је везано са његовим акустичким квалитетима, и почива на унутрашњем, субјективном доживљавању активности говорног апарата“⁵, додајемо и са телесном вештином и експресијом тј. са покретом глумца – зато им придајемо равноправан положај.

Треба нагласити да „у говору и интерпретацији понављања нема и не може га бити“⁶, јер механичко понављање напамет наученог доводи до аутоматизације у интерпретацији, што никако није добро за глумца. Интерпретирати живо може само глумац који небројано пута говори исти текст као да га први пут говори. „Поновити исте речи не значи поновити интерпретацију“.⁷

Циљ овог истраживачког рада јесте предлагање нових метода, које освешћују емотивни садржај текста кроз трансформације гласа и покрета, чинећи да се глумац не сакрива иза напамет наученог текста. Намера је да се класични темељ – утврђени дикцијски образац – као облик готове говорне схеме, допуни неком од новонасталих метода или њиховим комбинацијама.

Повод за овај истраживачки рад јесте и могућност даљег усавршавања аутора овог докторског уметничког пројекта, које је мотивисано унапређивањем сопственог рада са студентима глуме на предмету Дикција, као и у раду са професионалним глумцима.

⁵Бранко Гавела, *Глумац и казалиште*, прир. Никола Батушић, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967. стр. 126.

⁶др Ђорђе Живановић, др Бранивој Ђорђевић, др Смиљка Васић, *Дикцијске теме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1978. стр. 91.

⁷Исто, стр. 91.

Циљ је да студенти и глумци освесте нове методе које отварају иновативне могућности у техници савлађивања стиха у монолошким, дијалошким и групним деоницама текста, чија је примена могућа на стиху античке трагедије, али и на свим осталим врстама стиха.

Како се и у ком правцу развија текстуални предложак у стиху, најбоље се види из поглавља *Метода рада на тексту*, док се *Анализа практичног рада* одвија хронолошким редом, по сценама. Кроз процес рада, односно његове фазе, учесници пројекта прешли су пут од гласовних (звучовних) импровизација, преко онеобиченог текста, употребе вокала, слогова, ритуала, певања, до интерпретације пуног текста. Током ових истраживачких фаза рада учесници пројекта уочавају емотивне процесе ликова којима се баве на тексту у стиху, као и особеност датог комада. Учесници су развијали вежбе којима смо се бавили пре поставке у простору и у току настајања представе како би их применили на ликове и догађаје које су играли.

Важно је истаћи да је задатак био да се интерпретација стиха надогради одабраним средствима која су ослободила и покренула глумачки хабитус. Та средства произашла су из низа појединачних и групних вежби, а оне које су дале највише резултата биле су одабране за практичан део овог рада.

Комплексан стих античке трагедије представљао је највећи изазов, како за аутора, тако и за учеснике овог пројекта, као једна од најтежих форми у стиху. Античка трагедија је уметничко дело аутора који ју је створио, док би интерпретација стиха кроз трансформације гласа и покрета требало да постане уметничко дело глумаца. Поред метода којима се до резултата долазило, у овом раду су као инспирација коришћени извори који су допринели неким реконструктивним поступцима у глумачкој игри Хора. Оваквим приступом постигли смо следеће:

1. Учесници су практичним методом освестили колико је велики значај звука и вокала при интерпретацији стиха античке трагедије.
2. Преко ових метода учесници су се боље упознали са појмом античка трагедија у практичном смислу.
3. Учесници су спознали тренутке ритуалног који им није искуствено близак.

4. Учесници су кроз овакав истраживачки рад на стиху отворени за нове могућности које пред њих ставља редитељ.
5. Учесници су подстакнути да у будућим изазовима испитују могућности гласа и покрета, њихових трансформација и комбинација на другим облицима стиха.

Кроз практичан рад настојали смо да се приближимо мелодијском интонативном начелу које је својствено лирици, како бисмо постигли аутентичну емоционалност. Већу мелодијску изражајност тежили смо да постигнемо вежбама подражавања звукова из природе, освешћивањем значаја вокала, вокалских група, слогова речи и самих речи.

Полазиште за овакав метод рада јесте чињеница да у антици граница стиха није била условљена синтаксом, већ ритмом.

1.1. АДАПТАЦИЈА ПРВОГ ПЕВАЊА ЕСХИЛОВЕ *ОРЕСТИЈЕ*

За сценску адаптацију и својеврстан уметнички експеримент одабрали смо изворну грађу Есхилове *Орестије*, једине сачуване трилогије античког света (уз коју је постојала сатирска игра *Протеј*, која није сачувана), односно њеног првог певања – *Агамемнон*.

Трагедија поставља једно од суштинских питања – да ли има праведника? На то питање вековима се траже одговори и дају тумачења са разних становишта. Важно је да и позориште постави своје питање и кроз представу покуша да да свој одговор.

Есхил издваја и класификује оно што мит предвиђа, потврђује тачност хипотезе мита и оживљава га у свом времену. Жртвовање људи био је уобичајени начин да се умилостиве космичке силе. Космичке силе контролишу све што је створено. Универзалним космичким законима подлеже све, од највећег до најмањег бића, чак и божанства. Божанства преносе вољу тих сила на свет којим владају (на свет људи), а у циљу остварења и одржавања космичке хармоније. Тако је грех владарске куће Атрида, утеловљен у Тијестовој жртвованој деци, а свој преображај добија у Клитемнестриној освети сопственог детета.

Како истиче Милош Н. Ђурић, поред мита у трагедији постоје ставови песника и народа, њихова морална и религиозна, друштвена и политичка схватања. Есхил је грађу за трилогију *Орестија* нашао у Хомеровом епу *Одисеја* у којој Агамемнона убија Егист⁸ али и у аргивско-микенском кругу митова о Пелопу, Еномају, Атреју и Тијесту, Атрејевом сину Агамемнону, његовој жени Клитемнестри, њиховом сину Оресту и ћерки Електри, и Тијестовом сину Егисту.⁹

Одабиром изворне грађе Есхилове *Орестије*, односно њеног првог певања *Агамемнон*, потом адаптацијом текста и концепцијском поставком, дошло се до заокружене целине. Та целина пре свега је била текст представе, који се током проба, до самог извођења, додатно скраћивао у мањој мери. Текст је задржао своју оригиналност без обзира на изопштене делове. Структура новонастале трагедије је таква да сценска поставка може бити потпуно самостална, без обзира на то што је део једне велике целине, чија је изворна аутентичност сачувана кроз језик оригиналне драме, тачније – њеног превода.¹⁰

У Есхиловом *Агамемнону* Хор није само „објективни посматрач“ и „коментатор догађаја“, он је будући активни учесник у радњи и постаје један од главних ликова. Хор имплицира могућност гласовне диференцијације између чланова Хора, који могу добити изразите појединачне карактеризације говора, па и неких других елемената (покрета, изгледа итд.).

Без обзира на једнообразност Хора, учесницима је омогућена сложена гласовна карактеризација, па самим тим Хор постаје скуп изнијансираних јединки на плану гласа, говора и покрета.

Задатак аутора овог пројекта био је да учесницима подели текстуалне деонице, направи распоред говорних делова, вокалских група, вокала, осмисли певане и речитативне делове, одреди старосну доб и објасни задатак Хора као и других ликова у представи, пронађе сараднике (композитор, сценограф, костимограф и музичари) који

⁸Вид., Милош Н. Ђурић, *Етика и политика у Есхиловој трагедији*, Српска краљевска академија, Београд, 1937, стр. 87.

⁹Вид., Милош Н. Ђурић, *Изабрани огледи о хеленској трагедији*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 16.

¹⁰Есхил, Софокле, Еурипид, *Грчке трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994.

ће спровести идеју аутора, и пронађе адекватан простор за постављање текста на позорницу. Тако се градио концепт будућег практичног рада.

Пробе су подразумевале вежбе за отварање гласа, вежбе стварања атмосфере, импровизације на тему бола, усхићења и радости, вежбање певаних делова, тужење у групи и физичке вежбе, које уз говор симболички или метафорично приказују догађај.

Практичан рад је имао за циљ да ауторкин уметнички израз и педагошки приступ дефинише у раду на интерпретацији стиха античке трагедије, са посебном пажњом на методологији и са циљем да учесници пројекта препознају и усвоје важност метода рада.

1.2. ТЕРМИН ИНСЦЕНАЦИЈА: ПОЈАМ И ЗНАЧЕЊЕ

Ако говоримо о античким трагедијама као о драмским текстовима неопходним позоришним ствараоцима од времена њиховог постања до данас, онда можемо рећи да су оне одувек биле део светског репертоара, али и то да се већ одавно јављају савремене обраде трагичких митова и трагедија уопште.

Комплексно питање поставља се пред аутора – како поставити античку трагедију на сцену и шта је то што жели да гледа савремена публика?

Како бисмо објаснили појам поставке, требало би да кажемо нешто о значењу појма *inszenierung*, који је ушао у немачки језик почетком XIX века заједно са глаголом *inszenieren*¹¹, што дословно значи – поставити на сцену. Професор Светозар Рапајић наводи читав низ тумачења еминентних позоришних стваралаца и театролога чија су мишљења слична, а опет различита, и тичу се редитељског постављања неког комада. Сазнајемо да је „инсценација“ превасходно припадала режији форме, а да је термин „режија“ означавао режију садржаја.¹²

Одлука да се на класичним темељима гради овај истраживачко уметнички пројекат није затворила простор слободе у креирању ликова и догађаја, већ га је уоквирила, и тиме учврстила везу трагедије као драмског текста са њеним

¹¹Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсценације*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 2013, стр. 5.

¹²Исто, стр. 7.

приказивањем на сцени. Мишљење Бернара Дорта (Bernard Dort) да су текст и представа међусобно условљени и да се узајамно изражавају (Рапајић, 2013: 12), учврстила је идеју о традиционалном приступу тексту трагедије. Чин индивидуалног читања сам по себи је нека врста визуелне инсценације у нашој свести, и у значењском, и у стилско-жанровском смислу, и у развијању почетног сликовног и звучног привида (Рапајић, 2013: 14).

У књизи *Савремена режија*, француски театролог Патрис Павис (Patrice Pavis) истиче да данас нема потребе да се тако радикално режира као некада јер се изгубило страхопоштовање према драмама из прошлости, и да није нужен традиционалистички захтев да се оне верно тумаче. Данашња публика доживљава класику из сопственог искуства јер сматра да јој не треба посебно знање да би је разумела.¹³ Ако је „модерно“ схватање оно у коме се креће свет, и ако је то једина метода сагледавања оваквих текстова из позиције данашњег човека, онда није никакво чудо зашто савремене поставке немају историјску подлогу нити друштвено-политички контекст из времена њиховог настанка.

Говорећи о античким драмама на модерној сцени, у књизи *Од Есхила до наших дана*¹⁴, Станислав Бајић поставља питања редитељима како на савременој сцени утврдити форму која највише одговара и тој сцени и структури античких драма писаних за другачију сцену, и како тумачити текст античких драма тако да оне остану производ и слика свога времена, а да та слика буде нашем времену довољно блиска, значајна и интересантна (Бајић, 2011: 60).

Могуће одговоре на ова питања сазнајемо кроз представу *Планина Олимп* Јана Фабра, редитеља који је својим „позоришним кубизмом“ дотакао најфиније и најгрубље у глумачкој уметности.

1.2.1. ПЛАНИНА ОЛИМП ЈАНА ФАБРА

Када размишљамо о инсценацији, незаобилазно је поменути *Планину Олимп*, представу белгијског редитеља Јана Фабра (Jan Fabre) која је отворила 51. Битеф

¹³Вид., Патрис Павис, „Сјај и беда тумачења класичних дела“, *Театрон*, бр. 143, 2008, стр. 9.

¹⁴Станислав Бајић, *Од Есхила до наших дана*, прир. Зоран Т. Јовановић, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2011, стр. 51-61.

фестивал. Представа у трајању од 24 сата је пројекат који испитује и истражује психофизичке способности учесника у смислу свега одиграног и изговореног на позоришној сцени. Грчка митологија је главни извор инспирације за ову представу, поред дела великих трагичара. Јан Фабр је оживео митски садржај Хомерових епова *Илијаде* и *Одисеје* и повезао га са ликовима и догађајима највећих хероја античке трагедије у делима Ешила, Софокла и Еурипида.

Глумачка игра је надахнута и пуна радости, са друге стране немилосрдна, агресивна, али изнад свега веома узбудљива. Задатак позоришта и јесте да узбуди „као што ураган покреће пешчане мећаве у арабијским степама“¹⁵. Медеја, Јасон, Антигона, Креонт, Електра, Ифигенија, Клитемнестра, Агамемнон, Касандра, Орест, Едип, Прометеј и други антички хероји, пред публиком стварају „космос страсти и судбина људских“¹⁶.

Бесконечно понављање, убрзавање или успорено кретање су најчешће коришћена средства која код учесника утичу на читаву скалу појединачних уметничких израза, од различитих интерпретација текста и покрета до емотивног пражњења без размишљања и значења. Публика је суочена са физичким телима глумаца која су услед наведених средстава лишена своје театарности. Пре изговарања текста увек се наглашава материјалност тела.

Позориште тражи жртве у најплеменитијем смислу, што је у овој представи остварено апсолутном посвећеношћу учесника који су изузетне физичке спремности, издржљивости, снаге, а пре свега кондиције.

За Фабра је људско тело у средишту трагичног сукоба. Глумце, плесаче или музичаре назива „ратницима лепоте“ јер је њихово тело постало знак њихове личности. „Ратник је смртан, то је његова судбина. Али он се такође претвара да није смртан и то је његов грех. То је суштина моје трагедије“.¹⁷

Планина Олимп је представа у којој преплитање мита и драмског текста представља једну од главних особености овог пројекта. Наиме, основа нашег рада на

¹⁵В. Г. Бјелински, *О театру* у: др Бранивој Ђорђевић, *Елементи дикције*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996, стр.170.

¹⁶Исто, стр. 170.

¹⁷Оливера Милошевић, „Слуга лепоте“, *Сцена*, год. LIII, бр. 4, 2017, стр. 62.

текстуалном упоришту је дикцијска метода, док су код Фабра митски садржај и догађаји у делима великих трагичара изражени телом. Мислити телом је основни Фабров метод. Све глумачке активности утемељене су и мотивисане неком физичком потребом, било да је она стварна или имагинативна. Услед многобројних понављања, екстремност телесног израза доводи до померања граница исцрпљености и бола. Фаброви глумци своје текстове рецитују и скандирају са потпуним отклоном од психолошког реализма, али то не умањује истинитост и уверљивост њихове игре, јер управо експресивност телесног израза обликује емотивни садржај. На овај начин преиспитује се дијалектички однос између стварности и приказивања, стога можемо рећи да ова представа дотиче и трансцендентално, што је поред емотивног несумњиво најважније у позоришној уметности.

Као што наш приступ захтева контролисање и управљање гласом како би глумац могао да влада њиме и да се „игра“, тако учесници *Планине Олимп* контролисано управљају физичким импулсима који представљају мотивацију за стварање покрета. На изговарање текста утиче променљиво физичко стање учесника. Менталне и физичке трансформације представљене су кроз различита стања, ставове, статичне слике (отелотворење неке животиње, птице или инсекта), покрете и плес. Оне представљају ослобађање физичке енергије како би постале опипљиве односно материјалне. Како би се постигла сва експресивност телесног израза, тело је увек у процесу, зато је видљиво и јасно да су учесници, као примарни поступак, савладали артикулацију сопствених мишића, као што је у нашем раду неизоставно поменути савлађивање артикулације у другом смислу, као једног од најзахтевнијих гласовних глумачких процеса.

Основне разлике између Фаброве поставке и докторског уметничког пројекта *Агамемнон* су:

- *Планина Олимп* је представа која почива на више митских основа и различитим догађајима из најзначајнијих дела великих античких трагичара. У нашој представи адаптиран је текст првог певања Есхилове *Орестије*, *Агамемнон* и све се доказује на овом драмском тексту;

- у Фабровој поставци емоције се тумаче из физиолошке перспективе и изражавају се телесношћу, док се у докторском уметничком пројекту *Агамемнон* – емоције тумаче из психолошке перспективе и изражавају се гласом и покретом;

- у Фабровој представи, током извођења представе потпуни излазак из екстазе и неке врсте транса не постоји. У нашем раду је ритуал који доводи до транса препознатљив у сцени *Славље* и у сцени Касандра – Хор, о чему се говори у посебном поглављу;

Игра и трансформација јесу две речи у којима је садржана сличност нашег и Фабровог методског приступа. Неспорно је да су изражајна средства у поменутиим представама различита, али сличност се налази у омогућавању глумцима/учесницима да се играју. У свакој игри постоје правила. Без обзира на екстазу која је постигнута гласом или телом, кроз процес рада глумци уче да контролишу своје гласовне или телесне сензације, да у тој контроли постигну равнотежу, да артикулишу глас и покрет, да они постану стваралачка сила глумаца/учесника којима ће се даље обликовати сценски приказ представе. Трансформације гласа и покрета у представи Јана Фабра и у нашој поставци постале су основа за грађење ликова и догађаја.

Поднаслов Фаброве представе носи назив *У славу култа трагедије*, што се може односити на све приказане дионизијске свечаности кроз најразличитије махните облике ритуала које третирају издржљивост учесника, али и публике. Александар Милосављевић напомиње да Фаброво слављење трагедије није везано само за трагедију, већ представља хвалоспев позоришту, глумачкој игри, надахнућу, усхићењу и радости, односно свим стваралачким нагонима због којих позориште и постоји.¹⁸ Оливера Милошевић истиче – „Славећи тело и трансформације, славите живот и смрт“.¹⁹

Планина Олимп је позив да се кроз цео циклус дана и ноћи интензивно живи у атмосфери трагедије: у крви, зноју, љубави и страсти, и да се кроз то искуство физичког и емотивног заједништва доживи катарза.²⁰

¹⁸Вид., Александар Милосављевић, „Поглед са Олимпа“, *Сцена*, год. LIII бр. 4, 2017, стр. 43.

¹⁹Оливера Милошевић, „Слуга лепоте“, *Сцена*, год. LIII, бр. 4, 2017, стр. 64.

²⁰Вид., Оливера Милошевић, „Слуга лепоте“, *Сцена*, год. LIII, бр. 4, 2017, стр. 62.

1.2.2. ОЧЕКИВАЊА САВРЕМЕНЕ ПУБЛИКЕ

Шта очекује публика? Да ли приказивати могућу реконструкцију античке трагедије као сведочанство давно прошлог времена, или смо пак дужни садашњем тренутку, па зато треба да осавременимо античку трагедију? Нико са сигурношћу не може одговорити на ово питање. Када у оно што се догађа на сцени поверујемо, онда можемо да кажемо да је то право позориште, каквог год да је жанра и стила представа коју гледамо.

Према одређеном гледишту, античке трагедије би требало постављати реконструктивно, што ближе оригиналу. А колико знамо о оригиналу? Да ли су довољни извори који нам у томе помажу (цртежи, скице, слике на вазама, писани документи и музејске поставке у виду разних експоната) за реконструктивни поступак у сваком делићу трагедије, како би она била комплетна у свој пуноћи, приказујући време коме природно не припадамо? Колико знамо о музици тог времена, о начину певања Хора? Малобројни су сачувани документи који сведоче о постојању певаних хорских деоница, заправо само један – Хорски одломак из Еурипидовог *Ореста* (из 408. п. Н. Е.).²¹ Остатак представља неколико химни и инструменталних дела.

Према другом гледишту, требало би на савремени начин обрадити античку трагедију због данашње публике која без актуелизовања са политичким, социјалним и друштвеним околностима, није у стању да разуме сам језик трагедије. Чини се да инсценације позоришних представа чији смо сведоци, у вечно инспиративним трагедијама проналазе актуелност нашег друштвеног, политичког и културног живота. Садржај трагедије и њена мисаона распоређеност у модерним позоришним поставкама везана је често за физичке, баналне радње, нпр. за успутно испијање кафе и пушење цигарета, прање зуба, или неку другу свакодневну, рутинску, механичку, аутоматску радњу која узима примат у изразу, анулирајући постојање гласа и његову примену. Овај коментар, везан за актуелизовање античких драмских текстова, нема циљ да потре или релативизује вредности нових читања античких трагедија, већ да опомене на изостајање класичних поставки у којима глас представља једно од најзначајнијих глумачких изражајних средстава.

²¹Вид., Јосип Андреис, *Хисторија музике I дио*, Школска књига, Загреб, 1951, стр. 52.

Глас у практичном раду овог истраживачког пројекта има важну улогу. А на њега се, као не мање важно средство глумачког израза, надовезује покрет. Често се глумачки говорни (гласовни) израз своди на упризорен говор, научен напамет, неосвешћен, површан, без дубине и значења, а покрет – кореографски осмишљен, без унутрашњег, органског доживљаја.

Стиче се утисак да су се данашњи редитељи и глумци удаљили од помисли да се уопште у неком сегменту поставке врате класичним глумачким средствима, која су у време настанка античких трагедија и њихових извођења постављена као основ. Та класична глумачка средства јесу глас и покрет. Задатак свих оних који се баве посебним глумачким вештинама (глас, говор, покрет, плес) јесте очување класичног темеља јер се на њему граде и развијају други облици.

Шта очекује публика, а шта позоришни ствараоци? И да ли нас реконструкција као једна крајност води у илустрацију, а актуелизација као друга крајност лишава узвишености језика трагедије? Како доживљавамо и схватамо игру коју гледамо на сцени? То јесу питања о којима треба расправљати, али исто тако постоји безброј могућности које уметницима и публици остављају позоришни простор, простор слободе, у коме се према сопственом осећању, вештини, знању и укусу опредељују за процес и начин рада.

Размишљање о трагедијама јесте везано за митове, али не само зато што се трагедије њима користе, већ зато што их стварају, на шта упозорава Јован Христић у свом есеју *Чему трагедије*, истичући њихову оригиналност.²²

Античке трагедије дају непревазиђене и незаобилазне обрасце за тумачење других текстова у стиху или прози. Како би се неко дело боље разумело, архетипови које чувају митови служе нам да уочимо одређене специфичности, с тога је неизоставно поређење са трагичким јунацима антике и њиховим судбинама. Приче испричане у грчким трагедијама су породичне и митолошке, на њих нас непрестано подсећају хорови, користећи се метафорама, алегоријама, параболома, метонимијама и другим стилским фигурама. (Христић, 2006: 13)

²²Јован Христић, *Есеји о драми*, избор и предговор Марта Фрајнд, Српска књижевна задруга, Београд, 2006, стр. 17.

Трагедије су писане да би се играле на позорници – простору за глумачку игру. Али позорница јесте и духовни простор. У трагедијама богови долазе међу људе и приказују се у свом облику, па се често између та два света дешавају потреси, а последице тих потреса одражавају се на ликовима трагедија и на њиховим потомцима. Нас се те судбине тичу јер, како Христић примећује, „без њих не можемо да размишљамо о ономе што смо“²³.

Концепт уметничког пројекта *Агамемнон (представа) – трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије* – заснован је на Аристотеловој дефиницији трагедије као уметничког дела чији су главни елементи ритам, хармонија и песма, који образују посебан отмен говор. Такав се говор изводи стиховима, песмом и музиком, посредством лица која делају, а не приповедају. (Аристотел, 2002: 66) Друго упориште у концепцији пројекта садржано је у једном питању песника Оскара Давича: „Али како да верујем сценским играма, кад понекад не верујем звуку и значењу речи“?²⁴ Давичо је желео да мелодију гласа претвори у музику:

„Свака поезија има своје боје, своје битне карактеристике, своје особене знаке и карактерне црте. Ако су та својства у стању да наметну довољно *сензибилној* режији, што располаже с довољно маште и талента, извесна нужна и адекватна решења, можда би таква поставка помогла приказаној поезији да лакше прекорачи рампу али и да обремене вредностима, које нису искључиво њене, а јесу поетске“.²⁵

У поглављу *Компаративни метод*, размотрићемо две позоришне поставке *Агамемнона*, са којима ћемо довести у везу нашу поставку исте трагедије, а то су представа Петера Штајна (Peter Stein), позоришта Шаубине из Берлина (Schaubühne am Lehniner Platz), 1980. године и Питера Хола (Peter Hall), Краљевског националног

²³Исто, стр. 17.

²⁴И. Р. „Разбити оквире оваквих театара поезије, разговор са Оскаром Давичом“, *Поезија и сцена: зборник*, прир. Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Буро Салај“, Београд, 1974, стр. 43.

²⁵Исто, стр. 42.

театра (Royal National Theatre) из Лондона, 1981. године. Поменуте поставке су темељи савременог приступа овом делу, и наш практичан рад је своје упориште тражио и у њима.

1.3. ПРЕВОДИ ЕСХИЛОВЕ *ОРЕСТИЈЕ*

Када размишљамо о поставци неког драмског текста на сцену, посебно ако је текст у стиху, постављамо питање избора превода. Он представља ослонац за разумевање целине, неопходан је за наш доживљај и схватање прочитаног, помаже нам у одлуци о одабиру пута којим смо намерили да кренемо у остварењу циља, а то је поставка драмског текста у простору.

Постоје две врсте превода: дослован и слободан превод. Дослован превод тежи томе да буде што ближи оригиналу, а слободан превод је покушај стварања новог оригиналног дела на језику на који се дело преводи.²⁶ Сложеност српског језика, ако имамо у виду изговор и језичку норму, још чвршће обавезује преводиоца, као и ритам, и начин формирања стиха, нарочито његово прилагођавање и уклапање у делове и целине сходно оригиналу. Оно што можемо да закључимо само слушајући грчки и српски језик, јесте да је грчки мелодичнији, певљивији од српског, и мекши што се самог изговора тиче. Али то не значи и да је једноставније превести античку трагедију на наш језик, напротив, теже је и захтевније.

ПРЕВОД МИЛОША ЂУРИЋА

Структура и организација стиха античке трагедије у својој метричкој специфичности крије многе загонетке које треба одгонетнути, али и замке које је потребно избећи. Поред познавања језика са ког се преводи, потребна је умешност у превођењу на језик на који се преводи. Многи су се бавили преводом Есхиловог *Агамемнона* на српски језик, али нико то није урадио тако јасно и говорно блиско глумцу као наш највећи хелениста – професор Милош Ђурић. Његов превод је традиционалан, метрички близак оригиналу, и представља уметничко дело у најбољем

²⁶(термин- **превођење**) *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992, стр. 644-645.

светлу. Драмски текст стар преко две и по хиљаде година, захтевнији је и већи изазов за преводиоца у поређењу са савременим драмским текстовима.

Ново време доноси и нове преводе, потребу да се на лакши начин схвате компликоване реченичне конструкције и појмови. Такви преводи се лакше ослобађају од класичног и традиционалног, па самим тим губе структуру чврстог и сигурног стиха, отклањају нас од њега. То не значи да такви преводи нису инспиративни и не пружају могућност за нова тумачења, или да не постављају нове изазове у смислу начина како се њима бавити када је реч о инсценирању. Узвишеност трагедије јесте у њеном језику, а осавременисти узвишени језик значи дати могућност за нова редитељско-сценска тумачења. Такав језик не подразумева нужно бављење античком метриком, већ у слободном преводу, који се опире стиху, нуди ново читање текста.

Спона између Ђурићевог превода и теме овог рада, јесте **ритам** стиха и његова основа – **акцент**. Када се бавимо књижевним текстом морамо имати на уму да постоји једна, не мала разлика – оригинални језик је онај на коме је дело написано, а не онај на који је преведено. Упркос тој чињеници, ми пред собом имамо Ђурићев превод који је ремек дело српског језика – превод највернији оригиналу.

Постоје преводи који су мање захтевни у погледу изговора, тумачења и одређивања логике, када се бавимо анализом текста. То су преводи који нису савршено метрички саткани. Они су само наизглед лакши јер су на прво читање разумљивији, неки чак не прате форму стиха, већ су прозно написани, па је могуће да због тога делују разумљивије. Потребно је оприродити стих, учинити да он не звучи као лоше изрецитована песма, разгрнути слојеве тумачења и у слободно преведеном стиху. Античка драма је сложено ткиво и не може се превише поједноставити јер бисмо тиме нарушили њену аутентичност и оквир њене природе.

Још једна специфичност Ђурићевог превода јесте комбинација узвишеног трагичног језика поезије, у тежњи за реконструкцијом античког театра. То је један од разлога за одабир Ђурићевог, изузетно сложеног и строгог превода. У нашој сценској поставци се на класичном темељу гради и узвишеност трагичког језика, зато су неки сегменти представе реконструктивни, или почивају делимично на реконструкцији. Ђурићев превод подразумевао је поступно читање и анализу текста.

Али да промислимо и са друге стране²⁷, рећи ћемо да је Ђурићев превод разумљив и питак за глумачка танана бића. Он једновремено представља и пут ка слободи у глумачкој игри. Звучи можда чудно да један дисциплинован превод, оивичен формом и структуром, може да буде слободан, нарочито глумцима којима је слобода неопходна у стваралачком процесу. Од пресудне је важности за глумца да својим вештинама савлада све задатости и оквире превода, а да при том буде једнако и стваралац своје глуме као уметности.

Уколико се традиционалан начин превођења у потпуности одбаци, функционалност текста ће се оголити, а онда ћемо засигурно изгубити Есхилову поетику²⁸ у драмском тексту. Превод, био дослован или слободан, не сме урушити величину грчких трагичара, нити разобличити садржај текста.

ДРУГИ ПРЕВОДИ

Међу другим преводима, издвојићемо превод немачког редитеља Петера Штајна (Peter Stein), који је сам превео целу Есхилову трилогију.

Када је Мира Ерцег постављала *Орестију* у Народном позоришту 1989. године, није користила превод Милоша Н. Ђурића, већ се одлучила за превод *Агамемнона* са немачког – Бранке Јовановић, уз превод Светлане Слапшак за *Хоефоре* и *Еумениде*.²⁹ Остали преводи који су нам познати су превод Томе Маретића, Братољуба Клајића, Коломана Раца и најновији превод *Орестије* Гаге Росић из 2012. године.³⁰

²⁷Платон, *Одбрана Сократова и Критон*, прев. Милош Ђурић, Франуско-српска књижара, Београд, 1930, стр. 41.

²⁸Поетика - термин науке о књижевности који се развио од старогрчког придева песнички, у вези са песничтвом, песничко умеће, песничка вештина. Вид., *Речник књижевних термина*, прир. Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992, стр. 611-612.

²⁹Вид., Радослав Лазић „Обнова трагичког театра“, *Сцена*, књ. II, број 4, год. XXVI, 1990, стр. 77.

³⁰Есхил, *Орестија*, прев. Гага Росић, Стубови културе, Београд, 2002.

2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР

Бавити се античком трагедијом је изузетно сложен подухват јер је за веродостојну адаптацију нужно, не само оживети дух времена, него познавати поетику, како жанра, тако и античке књижевности уопште, затим специфичности и мотивисаност њеног настанка, условљеност друштвено-историјским околностима, политички контекст, културолошке феномене, религију и сагласје различитих уметничких израза који се у делу подразумевају.

2.1. ИСТОРИЈСКО-ТЕОРИЈСКИ КОНТЕКСТ

НАСТАНАК И РАЗВОЈ ТРАГЕДИЈЕ

Култ бога Диониса био је веома распрострањен у античком свету и трагедија води порекло од светковина у Дионисову част – Великих и Малих Дионисија.

Велике или градске Дионисије су трајале шест дана. Одржавале су се сваке године у марту месецу. Писци су доносили по једну тетралогију, у којој су биле три трагедије и једна сатирска игра са елементима гротеске.³¹ Отуда потиче назив „сатирска драма“, што је облик представе настао после трагедије. Ова светковина имала је две поворке. Прву поворку су чинили хорови певача и играчица који су изводили дитирамб, а другу велики број разузданих и гласних Атињана, сељака и странаца који су из Дионисовог светилишта Ленејон преносили његов кип у један мали храм и поново га враћали у Ленејон. Носили су фалос (знамен мушког полног органа) као симбол плодности и обнављања природе. Међу њима је било сатира (маскираних у митске пратиоце Диониса) који су на себе стављали замишљену одећу, козје ноге око бедара, реп и лажни фалос.

Мале или сеоске Дионисије одржаване су у децембру сваке године, у време истакања новог вина. Свечаност је обиловала разним сеоским забавама, лакрдијашким играма, шалама и задиркивањима, у којима је био зачетак античке комедије.

³¹Вид., Чезаре Молинари, *Историја позоришта*, прев. Југана Стојановић и др., „Вук Караџић“, Београд, 1982, стр. 26.

Поред великих и малих Дионисија, одржаване су и мање свечаности у част бога Диониса, на којима се славио живот у „винском расположењу“. Биле су то **Ленеје**, одржаване у јануару после Дионисових свечаности (грађански празник који се славио у Атини и у Дионисовом светилишту Ленејон)³², **Антестерије**, одржаване у Атици крајем фебруара (у време завршне ферментације новог вина, трајале су три дана) и **Баханалије** које су се одржавале широм читаве Грчке.³³

Трагедија се развила из хорске лирике, а добијала садржај од мита, који представља основну мисао хеленских народа. Хеленски човек је захваљујући миту успео да објасни саму природу, живот, смрт, постанак градова, божанстава, породица, да утврди шта је морал, да задовољи своју потребу за разумевањем природних појава, судбине (фатума), пролазности и непролазности. Све што га је суштински, као биће, занимало, проналазио је у миту, па и саму инспирацију коју је развијао у облик трагедије. Мит осликава реалност – јачање тираније у односу на љубав, што је очигледно у односу Клитемнестре и Агамемнона.

После слома владавине Писистратових синова, трагедија је добила свој прави облик и усталила се.³⁴ Тако се трагедија постепено развијала од Теспида до Есхила, као одраз друштвено-економских и друштвено-политичких прилика и унутрашњег живота хеленског човека.

Аристотел пише да трагедију стварају они који дају тон, који почињу **дитирамб**, тј. јарчеву песму у дословном значењу, зато што је јарац животиња посвећена богу Дионису.³⁵ Молинали тумачи јарчеву песму – песмом хора сатира, а могуће и хореута (који су певали цео дитирамб), или би то могао бити корифеј, или

³²Фалорије и дитирамби имали су значајно место у овим свечаностима, затим песме и игре за учествовање педесетак певача, играча и свирача.

³³Садржај Баханалија је био оргијастички, а биле су најраширеније светковине, у њима су се користили опојни напаци. Обичај је био да се жваће бршљанов лист и друге токсичне биљке, које би учеснике нагнале на верско лудило. Вид., Светислав Ристић, *Лексикон Мит и уметност*, Вук Караџић, Београд, 1984, стр. 109-115.

³⁴Највећи међу тиранима био је Писистрат из Атине. Његова владавина важи за прекретницу у историји Атине. Подигао је храмове Зевсу, Атени, Дионису и увео Градске Дионисије. Вид., Херодот, *Херодотова историја*, прев. Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2009, стр. 20-22.

³⁵Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987, стр. 51.

писац дитирамба, који је у хору играо улогу диригента и солисте.³⁶ „Претпоставка је да су **сатири** били чланови хора костимирани као јарчеви, дакле „људи-јарци”.³⁷ Отуда је и постала реч трагедија, тј. песма коју певају људи преодевени у сатире.³⁸ Хоровођа се касније одваја од хора, што предствља почетак драмског облика.

Молинари појашњава да је сатирску игру с једне стране чинила избезумљена трка, а са друге – строг ход праћен широким, развученим покретима који представљају подражаваће дисциплинованих хорских представа.³⁹ Игра сатира је временом губила своја кореографска обележја и постала представљачка. Сатири су прекидали брзе и одсечне кораке да би се претворили у напете ставове којима се истиче сва могућа угластост тела, с непрестаним прелазима од покрета до фигуре, тј. од покрета до става у коме се покрет завршава. Покрети добијају замах и ширину (Молинари, 1982: 38). Иначе, сатирска драма се развила као жанр и имала је устаљено место у драмским извођењима.⁴⁰ У V в. п. н. е. приказивана је о Великим Дионизијама, као четврта, завршна представа драмске тетралогije, после три трагедије (трилогије). Тако је сатирска игра *Протеј* пратила Есхилову трилогију *Орестија*.

Трагедија се састојала из разговора два или три глумца. Разговор је вођен међусобно, или са хором који се састојао од петнаест хореута. Хореуте је представљао корифеј који је говорио у њихово име. Глумци су мењали маске и костиме сходно томе који су лик представљали.

³⁶Вид., Чезаре Молинари, *Историја позоришта*, прев. Југана Стојановић, „Вук Карџић“, Београд, 1982. стр. 29-33.

³⁷Гордан Маричић, *Сатирска игра данас: Теорија или театар?*, NNK International, Београд, 2008, стр. 9.

³⁸Вид. Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, Београд, 2003. стр. 242.

³⁹Вид., Чезаре Молинари, *Историја позоришта*, прев. Југана Стојановић, „Вук Карџић“, Београд, 1982. стр. 29.

⁴⁰Сатирска драма је као жанр била умногоме другачија од трагедија, и по језику (говор је проткан колоквијализмима и скарадностима), метрици (која је слободнија него метричке форме трагедије) и по начину приказивања (у великој мери је пародирала садржај трагедије који јој је у трилогији претходио). Касније, око 340. г. п. н. е., дионизијске игре су реорганизоване и сатирска драма се изводила самостално, убрзо је добила нове одлике и приближила се комедији, али је задржала хор сатира. Вид. Гордан Маричић, *Сатирска игра данас: Теорија или театар?*, NNK International, Београд, 2008, стр. 14-15.

ТРАГЕДИЈА И РЕЛИГИЈА

Грчка трагедија приказивала се као служба богу и била уједно део државног култа, што представља суштинску разлику у односу на све друге трагедије. Култ бога Диониса и мит представљају два основна елемента који чине трагедију. Аристотелова теорија да је трагедија настала од оних који су зачињали дитирамб представљала је подстицај за многе друге теорије о настанку трагедије из ритуала, или истраживању везе између трагедије и ритуала.

На Кембричкој школи класичне антропологије, почетком XX века, Џејмс Џ. Фрејзер (James G. Frazer, 1834–1941), Џејн Елен Херисон (Jane Ellen Harrison, 1850–1928) и Гилберт Мари (Gilbert Murray, 1866–1957) установили су да грчка трагедија почива на митским и ритуалним основама.⁴¹

Џејн Херисон је у књизи *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (*Пролегомена за проучавање грчке религије*, 1903), описала настанак трагедије из елеусинског ритуала, и применила археолошка открића XIX века на изучавање грчке религије. Своје резултате изложила је у књигама *Ancient Art and Ritual* (*Древна уметност и ритуал*, 1912) и *Epilegomena to the Study of Greek Religion* (*Епилегомена за проучавање грчке религије*, 1921).⁴²

Теорија ритуала у античкој трагедији Џејн Херисон нашла је примену у нашем раду, јер је њена конструкција по речима Христића „имагинативна“.⁴³ О примени ове теорије разматра се у поглављу – *Анализа практичног рада, у сцени Славље*.

Христић нам указује да су вредности теорија о ритуалу као корену античке трагедије мање историјске, а више психоаналитичке, те нам поставља веома занимљиво питање: зашто нам је толико стало да трагедија има своје порекло у неком ритуалу.

⁴¹Вид., Радмила Настић, „Антропологија и теорија драме“, *Етноантрополошки проблеми*, год. 5, св. 3, 2010. стр. 247.

https://www.academia.edu/1051895/Radmila_Nasti%C4%87_Antropologija_i_teorija_drame (приступљено 20.08.2020.)

⁴²Исто, стр. 247.

⁴³Јован Христић, *Есеји о драми*, избор и предговор Марта Фрајнд, Српска књижевна задруга, Београд, 2006, стр. 20.

Ако претпоставимо да је ритуал нека врста сведочанства, озбиљне форме коју трагедија као жанр поседује, онда можемо да кажемо да су у животу неке заједнице ритуали од велике важности. Они постављају кључна питања људског живота, његовог значаја и постојања у времену. Са друге стране, човек је у непосредној вези са вишим силама, божанствима и силама природе, јер верује да оне имају утицај на догађаје у његовом животу.

Античка трагедија је велики ритуал. Испоставило се да су „грчки трагички песници за своје трагедије бирали не само најкрвавије приче, него и приче које ће имати савремене одјеке“.⁴⁴ Тај ехо прожима дословне и слободне преводе античких трагедија на све светске језике, али и класичну и савремену драмску литературу са насловима античких трагедија, коју су изнедрили Бертолт Брехт (Bertolt Brecht), Хајнер Милер (Heiner Müller), Данило Киш и многи други.

СОЦИЈАЛНО-ПОЛИТИЧКИ УТИЦАЈ НА РАЗВОЈ ТРАГЕДИЈЕ

На постанак и развој трагедије, поред музике, утицали су социјално-политички догађаји и религија. Услед владавине племства, међу народом је владала неслога коју су искористиле јаке племићке личности. Слабија странка ослањала се на широке народне масе. Долазило је до сукоба, па су противници убијани или гоњени из земље, а њихова имовина бивала је одузимања или раздељена. Народ се бојао повратка неколицине богаташа, и није био способан да буде самосталан. Из тог разлога народу је био потребан вођа, који је обично био вођа олигархијске странке, или сиромашан племић без службе и положаја. Такве су вође биле монарси тј. самодршци, које је народ прогласио тиранима. Тирани су владали широким народним масама, па су сељаци, али и други слојеви, живели боље неголи за време владавине племића или олигарха. У владавини тирана, култ бога Диониса, који је припадао свим људима, а нарочито сељацима, почео је да се шири у народу. (Милош Ђурић, 2003: 241-242)

Клистен, атински законодавац, познат и као „отац атинске демократије“, својим реформама из 508. г. п. н. е. окончао је немире у античкој Атини, учинивши крај родовско-племенском уређењу и подигавши значај градског становништва. Клистенов циљ био је да увећа улогу обичног народа у политичком животу Атине, па су грађани,

⁴⁴Исто, стр. 29.

странци и робови добили одређена политичка права. Клистену се још приписује увођење остракизма који је првобитно био политичка мера против тирана који су желели да тај поредак врате у Атину али убрзо остракизам постаје политичка мера према неистомишљеницима. Тако су многи вешти политичари успевали да се реше својих противника. Сазивана је еклесија, па су окупљени грађани на комадићима црепа (остракону), исписивали име онога ко би требало да буде протеран. Пошто би остракони били пребројани, онај чије је име највише пута исписано бивао је протеран из града. То изгнанство трајало је десет година.

Трагедија се развија у време јаког демократског покрета ситних земљорадника и занатлија који омогућава Клистену да целу Атику подели на десет територијалних округа. На тај начин Клистен је задао коначан ударац родовској властели и разорио поделу грађана према племенској организацији. Његовом реформом народна маса, многи странци и робови добили су права и власт, тако да је држава постала народна, а организације родовске аристократије лишене су политичке власти и сведене на положај приватних савеза (Ђурић, 2003: 243). Трагедија се према томе развија упоредо са настајањем робовласничке државе која има облик демократске републике. Тренутак када се уместо професионалних певача – занатлија појављује хор атичких грађана јесте показатељ да веза између трагедије и демократске државе бива све јача. Трагедија се развила на рушевинама тираниде као уметнички израз социјалног духа демократске градске државе, а с њом песништво и позориште (Ђурић, 2003: 244).

2.2. МУЗИКА СТАРИХ ГРКА

Музика је у јавном и приватном животу старих Грка играла велику улогу. Подаци који нам говоре о грчкој музици налазе се у бројним расправама грчких и светских музичких теоретичара и филозофа. Говори се да су две митске личности створиле грчку музику: Фрижанин Олимп (Платон га помиње у *Гозби* као чувеног музичара, ученика сатира Марсије, који је изумео фрулу) и Трепандар са Лезбоса, творац лире (усавршио је лиру од пет жица, тако да је његова лира имала седам жица).⁴⁵

⁴⁵Вид., Ан-Мари Битен, *Стара Грчка*, прев. Бојан Савић Остојић, Клио, Београд, 2010, стр. 201.

Главни инструменти који су касније утицали на стварање музичких облика били су китара и аулос. Најранији облици грчких инструмената приказани су на вазама из гробница близу Дипилона (славолука) у Атини. То су биле микенске и феничанске лире⁴⁶ са четири паралелне жице. Сматра се да су Грци лиру преузели од Египћана и Феничана. Лиру су повезивали са аполонијским култом, а китару као инструмент јавних концертних наступа. После VIII в. п. н. е. јављају се лире сличне форминксу које су приказане на грнчарији, а касније у Хомеровој *Илијади* и *Одисеји* на штитовима неких јунака. Форминкс је био четворожични инструмент, а тетрахорд је увек био основа грчке музике. Коришћен је као пратња једном гласу. Један од најстаријих грчких инструмената јесте аулос (двострука раздвојена свирала са четири рупице) који је Грцима био познат седам или осам векова пре Хомеровог доба као и удараљке (кротали, звечке, кимбали и мале чинеле). Аулос су употребљавали на гозбама и у вежбалишту, он је пратио војнички корак као и покрете веслача. (Цералд Абрахам, 2001: 36) Хомер китару помиње у *Илијади*, III :

“Несрећни Париде, [...] неће ти помоћ ни китара ни Афродитини дари

Ни лепота ни коса у праху кад будеш се ваљ'о“.⁴⁷

Следећи инструмент је сиринкс или панова фрула. На почетку десетог певања *Илијаде*, бесани Агамемнон чуо је Тројанце како свирају аулосе и сиринксе:

„Када би на равницу на тројанску бацио поглед,
силном се дивео огњу пред тројским што гораше градом,
свирци свирала, фрула и људској великој граји“.⁴⁸

Салпинкс је труба коришћена да изазове велику буку:

„К'о што се чује глас од трубе што силно затруби

⁴⁶Лира, форминкс или китара били су у суштини једнаки – четири или више струна од овчијих црева натегнутих преко кобилице, над резонатором од метала или корњачиног оклопа. Китара је била мала харфа, коришћена за праћење наративне поезије; лира је била као гитара, а служила је за праћење лирске поезије или песме. Вид., Вил Дјурант, *Живот грчке*, прев. Марија Ланда, Народна књига, Алфа, 1996, стр. 246.

⁴⁷Хомер, *Илијада*, III, прев. Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2004, стр. 58.

⁴⁸Исто, X, стр. 199.

[.....]

Свима се срце затресе“.⁴⁹

На вазама каснијег периода овај инструмент приказан је као веома дуга и уска цев са звоном (Абрахам, 2001: 37).

Не зна се готово ништа о природи музике која је стварана у то доба. Временом, инструменти су мењали облик и прилагођавали се, па су тако лира и форминкс имали више жица и промењене ручице које држе инструмент са стране. Из ова два инструмента развила се китара, а раније се појавио и барбитос или барбитон – инструмент попут лире, и пектис (вероватно харфа). На харфи су обично свирале жене, као и на барбитону. То су била два омиљена женска инструмента. После V века ова два инструмента заменила је лира, док су велику китару углавном свирали мушкарци.

Грци су под појмом *mousike* подразумевали и поезију и плес као природни сублимат пре него што су се раздвојили (Абрахам, 2001: 41). Над лирском музиком тога доба господарила је реч. У Хомерским еповима говорило се стилем који је био близак речитативу. Готово да се ништа не зна о музици најплодоноснијег доба грчке књижевности. „Рана трагедија била је дело тоталне *mousike* – поезије, плеса и музике. Над музиком су још увек морале господарити речи“.⁵⁰

„Посебну врсту чине форме хорске музике, која је у музичкој пракси постојала од давнина, али је тек у VII в. п. н. е. досегла знатну размеру. Зборови су наступали у разним приликама, па су се током времена изградили бројни облици, од којих су најважнији: *трен*, прастаро пјевање, повезано с преткласном магијом, које се постепено претворило у жалопојку, оплакивање, те постало сталним елементом погребног обредника (у *Илијади* Андромаха, Хекуба, Хелена певају након Хекторове смрти)“.⁵¹

У својој првобитној форми дитирамб се састојао од певања хора, у које је уводио солиста, Хоровођа. Музика је у трагедији била богато заступљена. Читава трагедија се (од почетка до краја) није певала. У дијалозима је владало изражајно

⁴⁹Исто, XVIII, стр. 395.

⁵⁰Цералд Абрахам, *Оксфордска историја музике*, прев. Милош Заткалик, Клио, Београд, 2001, стр. 46.

⁵¹Јосип Андреис, *Хисторија музике I*, Школска књига, Загреб, 1951, стр. 45.

рецитоване, а не чисти говор. Песник трагедије био је и њен композитор, отуда је потекло чврсто јединство тона и речи. Синкретички карактер трагедије (уједињавање тона, речи и глуме), покренуће стварање европске музике након низа векова.

Сачувани остаци грчке музичке праксе су малобројни. Проучавање грчке музике темељи се на подацима који су садржани у стручним расправама грчких теоретичара али су подједнако важни и фрагменти грчке музике. То су:

1. Пиндарова прва питијска ода (из V в. п. н. е.);
2. Хорски одломак из Еурипидовог *Ореста* (из 408. г. п. н. е.);
3. Две Аполонове химне (из средине II в. п. н. е., пронађене 1893. на једном гробу у Малој Азији);
4. Три химне: Музи, Сунцу и Немези, од којих су две последње дело Мезомеда с Крете (из II или с краја III в. н. е., пронађена 1922.);
5. Одломци инструменталних дела непознатог аутора. (Андреис, 1951: 52)

Музичка садржајност ових остатака, подаци из грчких расправа о музици и обележја музичког мишљења старих цивилизација, говоре о томе да Грци нису познавали хармонију у данашњем смислу речи, као ни полифонију. (Андреис, 1951: 53) Израз „хармонија“ употребљавао се и у грчкој музичкој терминологији, али је значао „логичан след тонова“.⁵² Вишегласје, уколико га је било (у свирци аулоса, у вокално-инструменталној музици, по свој прилици се није удаљавало од хетерофоније. Грци нису имали нотацију за ритам, с обзиром на поетско-метричку основу њихове музике. (Абрахам, 2001: 52)

У Аристотеловој *Политици*, у петој глави (1340а) читамо:

„Љутња, благост, јунаштво, разборитост и остале особине душе, као и све супротне особине и осећања изражена ритмом и песмом, најближа су правој природи тих особина и осећања. За то говоре чињенице: када слушамо такву музику наше душевно расположење се мења“.⁵³

⁵²Јосип Андреис, *Хисторија музике I дио*, Школска књига, Загреб, 1951. стр. 53.

⁵³Аристотел, *Политика*, прев. Љиљана Црепајац, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 226-227.

И наставак (1340б) „Исто тако стоји ствар и с ритмовима; једни имају мирнији карактер, док други подстичу на покрет, и од ових последњих једни траже простије, а други финије покрете“.⁵⁴

Аристотел говори о музици, односно о томе да ли музику треба увести у образовање у погледу хорске игре и музике, и да ли је схватити као учење, игру или забаву.

За наш уметнички пројекат интересантан је део који се тиче Аристотеловог повезивања музике са трансом. Он закључује да фрула није етички инструмент већ пре оргијастички, па је зато треба употребљавати тамо где слушање може да утиче на пречишћавање осећања, пре него што може да поучи. (Аристотел, 2003: 227-228)

УЛОГА И ЗНАЧАЈ МУЗИКЕ И ТРАНСА У АНТИЧКОЈ ТРАГЕДИЈИ

Постанак трагедије мора се објашњавати и са гледишта музике, јер је она несумњиво имала утицај на њено постање. Оно што нас занима је повезаност музике и транс код Грка. Наиме, транс у Грчкој представља важан део живота и саставни је део ритуала, односно, последица је ритуала. Важно је напоменути да је централна снага култа бога Диониса био транс опседнутости. (Жилбер Руже, 1982: 433)

У својој обимној студији *Музика и транс код Грка*, Жилбер Руже супротставља, а касније и сажима Платонов и Аристотелов став и размишљања поводом повезаности музике са трансом, односно са ритуалом.

Платон схвата транс као манију, а Руже манију преводи као „лудило“ или „делириј“ (Руже, 1982: 435). Платон издваја две врсте маније, једну која потиче од људских болести, и другу која потиче од божанског стања, и сматра да су „претерана задовољства и болови за душу најтеже болести“⁵⁵. Он класификује четири врсте маније: „мантику“, коју проузрокује Аполон, „телестику“, коју проузрокује Дионис, „поетику“, коју проузрокују Музе, и на крају „еротику“, коју проузрокују Ерос и Афродита. Платон је дефинисао као „мантичан“ онај вид делиријума који утиче на прорицање, што можемо повезати са Касандром као пророчицом и закључити да

⁵⁴Исто, стр. 226-227.

⁵⁵Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, прев. Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1970, стр. 132.

Аполон влада њоме или да је бог у њој, те она упада и у мантичан и у телестичан делиријум. „Телестичан“ је онај који садржи обреде, другим речима – „ритуалан“. Манија је код Платона представљена као казна или освета богова.

Божанско лудило, *манија*, јесте судбина коју неким додељују богови, њихов божански удео је у исти мах испољавање „ентузијазма“, тј. присуство неког бога у особи која је управо жртва делирија (Руже, 1982: 436). Још један важан израз који Платон користи у *Федру* јесте *εἰρηνοία* што значи надахнуће, а он потиче од грчке речи *ρνεиτα*, што значи дах.⁵⁶

У Платоновим *Законима* налазимо у одељку *Страх у мале деце* место које се тиче телесне маније, где се каже да мајке махнито љуљају своју децу на рукама како би их успавале, јер је узрок њиховог неспавања неко болесно стање душе. Онда мајке играјући и певајући уз фрулу⁵⁷, односно из стања беса и помахниталости, доспевају у стање умерене разумности (Платон, 1990: 210). Платон сматра да је стање болести узроковано гневом богова, а да је управо у ритуалу њихово излечење, односно прочишћење бића.

Тако можемо рећи да је по Платоновој теорији Касандра у извесном смислу жртва Аполона, а не Диониса. Она свесно дозива Аполона, док касније, како визије надолaze и како се смењују, све више телесно испољава своју опседнутост.

Телесна манија приказана на вазама не сугерише дејство музике у призорима опседнутости, који карактеришу уназад забачена глава и лучна извијеност целог тела, што је у нашем раду евидентно у глумачким поступцима Стражара и Касандре.⁵⁸ На вазама је према Ружеу приказан плес опседнутости кроз апстрактан покрет: необуздано обртање, њихање раширених руку, нагло забацивање главе уназад – оно забацивање

⁵⁶**Напомена:** На почетку процеса у оквиру практичног рада на представи *Агамемнон*, кроз вежбе импровизације један од задатака био је да се догађај исприча дахом са циљем да учесници осете повезаност мисли и даха као и да освесте значај даха у глумачком изразу. Овде дах тумачимо двојачко: као потребно надахнуће и дословно као удах.

⁵⁷**Напомена:** Фрула или аулос (грч. αὐλός), дувачки инструмент старих Грка, за који се данас може рећи да је претеча обое; сматра се инструментом транса. Руже истиче да је аулос код Грка означавао кларинет, обично двоструки, најчешће различитих цеви, понекад обоу, али увек инструмент са пискком, а никада флауту (Руже, 1982: 443).

⁵⁸Прилог 3, сл. 1; сл. 2, вид., стр. 197.

„које ишчашује затиљак“, жестоко извијање тела у лук, смушени и грчевити положаји. (Руже, 1982: 451-452)

Према Платону, како у свом делу *Закони* истиче, подражавало се мимиком:

„Она игра која припада баханткињама и сличним бићима, као што су нимфе, пани, силени и сатири, које људи обично имитирају као пијане, затим игре приликом обављања неких катарктичких обреда чишћења и упућивања у мистерије. Нико не може у потпуности мировати телом, нити кад пева нити кад говори. И зато је имитирање говора помоћу покрета створило целокупну уметност играња“.⁵⁹

Платон нигде не помиње бубњеве или друге ударалке које би се могле повезати са ритмом. Он у мелодичном инструменту какав је аулос види повезаност музике и трансa, иако нигде не употребљава реч музика. Платон сматра да мелодија коју производи аулос утиче на доживљавање трансa.

Руже објашњава присну везу аулосa и трансa тако што примећује да се овај инструмент свира јако надуваних образа, а звук који производи је изузетно продоран и пискав, па и заглушујући и нападан, те да се од такве свирке слушаоцу заврти у глави и падне у транс (Руже, 1982: 464). Примећујемо, међутим, да слике на грчким вазама говоре да постоји веза између ритма који дају ударалке и доживљавања трансa.

Трећи вид маније по Платону је „поетичан“, онај који подстиче песника да ствара. Један од најстаријих грчких текстова о опседнутости написао је Херодот у својој *Историји*, у четвртој књизи – *Мелтомена*, када говори о Скитима који су казнили свога краља Скилеја, збацивши га са престола због тога што је пао у бахантски занос.⁶⁰

Светозар Рапајић наводи да је драматуршка структура сакралних и световних ритуала била утврђене форме, магијског или еуфоричног карактера, који се подвргавао музици или музичким елементима, што је доводило до емотивног врхунца и колективног трансa.⁶¹

⁵⁹Платон, *Закони*, прев. др Александар Петровић, Дерета, Београд, 2004, стр. 176-177.

⁶⁰Вид., Херодот, *Херодотова историја*, прев. Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2009, стр. 78-79.

⁶¹Светозар Рапајић, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2018, стр. 37.

Руже закључује да се телестичка манија разликује највише од остале три врсте маније у томе што би бог, због пољуљаног поштовања, свој гнев испољио тако што је лудилом кажњавао кривца, што нам даље говори да богови памте зло (Руже: 439).

За глумачку уметност овај податак је значајан јер глумац кроз поновљени покрет покушава да артикулише телесну опседнутост која доводи до трансa. Дакле, у основи Платонове теорије о повезаности музике и трансa јесте кретање. Видећемо цитат из Платоновог *Иона* у коме се Сократ обраћа Иону, којег у божанском надахнућу и заносу обузима Хомер:

„Као што они које захвати корибантски занос одмах осећају само ону песму која долази од бога у чијој су власти, и као што за ту песму довољно имају и покрета тела и начина изражавања а за друге не маре „[...] тако и ти Ијоне, Хомера хвалиш не на основу занатскога разумевања, него на основу божанског надахнућа“.⁶²

Закључујемо да транс има исцелитељску улогу јер музика и кретање, односно плес, имају функцију прочишћења.

У практичном делу докторског уметничког пројекта *Агамемнон*, глумци су реаговали на ритам који су давале ударалке. Проналазили су сопствене покрете које нису увежбавали, него су их примењивали уз ритам ударалки и тако манифестовали транс. Ритам ударалки је искоришћен уместо речи, а отрежњење и излазак из трансa одзвањају у неколико пута поновљеним – „Лека нема ту“, и поновном подсећању на злочине који се не гасе. У сцени *Славје* (о којој ће бити речи у поглављу *Анализа практичног рада*), улога музике, односно ритма, нарочито је истакнута. Ритам представља потпору глумачкој игри, он је покретач трансa под дејством емотивног набоја условљеног сазнањем да је Троја освојена.

2.3 ДИТИРАМБ

Дитирамб је старогрчка хорска песма, посвећена Дионису, уз пратњу аулоса. Данас је дитирамб назив за лирску песму у славу природе, животне радости, уживања и

⁶²Платон, *Ијон*, *Гозба*, *Федар*, прев. Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1970, стр. 14.

Напомена: По Корибантима, свештеницима фригијске Кибеле, звао се некакав религиозно обојен облик заноса. У томе ентузијстичком стању човек боник, без спољашњег подстицаја, видео би чудесне ликове, слушао свирку фруле, био би жестоко узбуђен. А Корибанти су ишли за тим да уз игру и заглушну свирку изгубе свест и тако се сједине с божанством (Исто, стр. 186.)

ведрог расположења. „Придевом „дителирампски“ данас се означава све што је сачињено бурно и са жестоким одушевљењем, дивље и са страшћу“.⁶³ Савремени композитори понекад употребљавају назив дителирамб за композиције веома слободног и узбудљивог карактера.

Кипсел, први тиранин Коринта, у VII веку п. н. е. срушио је племићку владавину Бакхијада. На двору његовог сина, коринтскога тиранина Перијандра, живео је Арион из Метимне који је по Херодотовим речима „најбољи свирач на цитри, први је састављао песме – дителирамбе, изумео их и увежбавао дителирамбске хорове у Коринту“.⁶⁴ Кажу да је и пре Ариона постојао дителирамб као песма у славу бога Диониса, али је Арион значајан по томе што је изумео трагички начин, први саставио хор, певао дителирамб, односно створио од њега сатирску песму, и увео да сатири говоре стиховима.⁶⁵

Дителирамб се на свом почетку састојао од певања хора у коме је учествовало педесет певача и плесача, подељених у четири групе по дванаест, односно по петнаест, а касније, од 456. г. п. н. е. број учесника био је шездесет. У пролеће, предвођени солистом (хоровођом), певачи и плесачи су кружили око Дионисовог олтара, преобучени у сатире. Улога Хоровође касније је проширена јер је попримила нека епска обележја, док се улога хора развила претежно на лирској основи.

Кад је Теспис 536. г. п. н. е. увео и глумца, трагедија се развила у Атини из дителирамба. Плутарх у делу *О музици* истиче да трагедија почетком V века није вршила битан утицај на развој дителирамба, дакле све до појаве Есхилових трагедија.⁶⁶ У то време дителирамб добија на својој дефинисаности јер драматизује радњу и страст. Дителирамб је са развојем трагедије постао проширен и обогаћен, због певања је удруживао стару дорску уметност с јонским трохејским тетраметром и јамбским триметром, па је почео да се изводи на позорници (сцени) амфитеатра.

⁶³ одредница **дителирамб**, *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука, 2001, стр. 143.

⁶⁴ Херодот, *Херодотова историја*, прев. Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2005, стр. 10.

⁶⁵ дителирамб (грч. διτύραμβος дитурамбос), *Музичка енциклопедија 1, А-Ј*, гл. ред. Јосип Андреис, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1958, стр. 366.

⁶⁶ Вид., Плутарх, *О музици, Однос музике и поезије у древној Хеллади*, прев. Марко Вишић, Просвета, Ниш, 1997, стр. 115.

Најзначајнији песник млађег дитирамба био је Филоксен (435. до 380. г. п. н. е.), који је заслужан и за обичај да бога Диониса песмом слави његова пратња – сатири. Хеленски песник Теспид, „отац трагедије“ и како многи кажу први глумац, приказао је о градским Дионисијама 534. г. п. н. е. једну своју трагедију. Испред хора је поставио једног силена као глумца, који је хору говорио нешто што је хор подстицало на певање, или је говорио с хоровођом који заступа мишљење целог хора, а кад би се радња проширила, могао би приказивати и друга лица.

УЛОГА ПОКРЕТА И ПЛЕСА У АНТИЧКОЈ ТРАГЕДИЈИ

Када се бавимо инсценацијом античке трагедије, неминовно је питање какав би покрет глумац требало да усвоји, и шта нам поуздано може сведочити о томе како је покрет и плес изгледао у времену настанка трагедије. Ако се реконструктивни приступ неком класичном делу посматра као извесно ограничење, то нас упућује на изворни начин игре који би требало оживети.

Још нам Платон у својим *Законима* даје могућност за расправу о покрету, рекавши да су нам богови (Аполон и Дионис) „улили осећај ритма и хармоније“.⁶⁷ Помоћу ових елемената богови „управљају нашим покретима у хорској игри (хоровима), тако што нас песмом и игром међусобно повезују у групе“.⁶⁸ Платон дели „приказивање“, представљање неког догађаја (мислећи при том на хорску игру) на „просто“ и „простачко“, оно што је ружно само по себи, и тврди да је „боље да оно што је мање просто прате племенити гледаоци, а простачко, пошто приказује све и свашта, прате незналице“ (Платон, 1990: 58).

Пандан овом Платоновом ставу налазимо у Хамлетовом говору глумцима: „[...] ако се у томе претера или не дотера, незналице ће се можда смејати, али ће паметнима бити врло мучно, а суд ових, ако допустите, мора претегнути читаво позориште првих“.⁶⁹

⁶⁷Платон, *Закони*, прев. Албин Вилхар, Београдски издавачко - графички завод, Београд, 1971, стр. 46.

⁶⁸Исто, стр. 46.

⁶⁹Виљем Шекспир, *Хамлет*, прев. Живојин Симић, Сима Пандуровић, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1964, стр. 72-73.

Да бисмо извели закључак о покрету у трагедији, осврнућемо се на поглавље *Хипокритес, расправа о покрету* професора Предрага Бајчетића из књиге *Хистрионика, и данас*. Према Бајчетићу, глумци праве извесне допуне покрета, „домећу покрете“ јер се плаше великих маса које морају да забаве, а са друге стране, имају страх од оних малобројних који нешто знају. Тако је глумац одабрао свој пут, једни ће га ружити, а гомила славити.⁷⁰ Глумац има страх од непрестаног кретања, објашњавања рукама, прављења сувишних радњи, мимике, гестова и поза. И чувена реченица Нине Заречне из Чеховљевог *Галеба* говори о том глумачком проблему: „Нисам знала куд ћу с рукама, нисам умела да стојим на позорници, нисам владала својим гласом“.⁷¹ Када Хамлет својим глумцима говори о значају умерености или мере у игри, он каже: „Па немојте ни сувише тестерисати ваздух рукама, овако...“⁷² У том смислу „И трагедија, у извођењу лоших глумаца, поприма нешто од простаклука својих приказивача, постаје проста мајмунијада“.⁷³

По Аристотелу, који у делу *О песничкој уметности (Поетика)* даје дефиницију трагедије, „то је неко делање“⁷⁴, подражавање, што директно повезујемо са покретом глумца у трагедији. А тајна глуме је према Бајчетићу у „гласу и покрету који је сам ритам“.⁷⁵

Разматрања о покрету може се заокружити Аристотеловом тврдњом: „трагедија постиже свој задатак и без мимичких покрета“.⁷⁶ То долази отуда што Аристотел даје трагедији првенство у односу на еп и сматра да и само читање може у нашим мислима изазвати приказивање. Али пошто глумачка уметност подразумева извођење на позорници, приказивања се не врше у мислима него на сцени. Лишити се покрета у потпуности, готово је немогуће и непотребно.

⁷⁰Вид., Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 80.

⁷¹А. П. Чехов, *Галеб*, прев. Тирил Карановски, Рад, Београд, 1970, стр. 95.

⁷²Виљем Шекспир, *Хамлет*, прев. Живојин Симић, Сима Пандуровић, Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1964, стр. 72.

⁷³Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 81.

⁷⁴Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002, стр. 68.

⁷⁵Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 82.

⁷⁶Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988, стр. 91.

Треба умети стајати на позорници у сваком делићу њеног пространства. И то је покрет. „Нарочити“ покрети глумаца у стању „мировања“ јесу дах (дисање) и поглед (гледање), то су „исконски, архетипски покрети“.⁷⁷ Понекад ови покрети постају јасни знаци којима не требају додатна појашњења иако се многим „незналицама“ чини да глумац стоји и говори као рапсод, то ипак „паментима“ не умањује значај покрета.

Грцима је плес био веома важна компонента. Поезија, музика и плес у комбинацији, користили су се како би се испричала прича, тако да плес није извођен само да би био спектакл. Покрет и реч су повезани (метар, стопало, стих, корачање). Покрет и плес у античкој трагедији не треба мешати са њиховим модерним значењем. Покрет је достојанствен, као и поезија. То је строг покрет, али је специфичног облика, требало би да изрази емоције, и не би смео бити успутна кретња. Покрети морају дати одушка емоцији и психичком расположењу уз коришћење целог тела. Покрети постају страствени, напети, брзи, спори и величанствени, они ритмички прате изговоране речи. Покретима се интерпретирају и илуструју речи поезије. Улога покрета је да представи различите предмете и догађаје помоћу гестикулације, држања и ставова.⁷⁸

ХОРСКА ИГРА

Платон наводи постојање три врсте хора: Хорове Аполона, Хорове муза и Хорове Диониса. Платон дефинише хорску игру као спој ритма и хармоније, мислећи при том на „ред у кретању тела“ што назива ритмом, и „ред у гласу“ који се добија правилним везивањем висине и дубине тонова, што означава као хармонију.⁷⁹

Сваки Хор имао је Хоровођу који је био задужен да хор окупи и пронађе фураше и друге учитеље који ће их увежбати. За говор тог глумца употребљен је облик јампске песме, тј. трохејски тетраметар и јампски триметар.⁸⁰

⁷⁷Марина Марковић, *Глас глумца*, Клио, Београд, 2002, стр. 38.

⁷⁸Вид., Michael Curtis Grittner, *Contemporary Directing Approaches to the Classical Athenian Chorus: The Blood of Atreus*, PhD thesis, The University of Arizona, Graduate College, 1999. стр. 39-40. https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/278695/azu_td_1395271_sip1_m.pdf?sequence=1 (приступљено 12.08.2020.)

⁷⁹Платон, *Закони*, прев. Александар Петровић, Дерета, Београд, 2004. стр. 41.

⁸⁰Вид., Есхил, Софокле, Еурипид, *Грчке трагедије*, прев. Милош Н. Ђурић, Српска књижевна задруга, 1994. стр. 11.

У трагедији хор је био састављен од 12 чланова, а касније са појавом Софокла – од петнаест, док је у комедији тај број био двадесет и четири. Трагички хор био је распоређен у три групе или поворке по пет чланова, односно пет врста. Хорске поставке имале су неколико варијанти. Нпр. на челу Хора стајала су три лица, а у дубини, једно за другим, пет лица, или обрнуто, напред пет лица, а у дубини три. Углавном су у првом реду стајали најлепши и најбољи хореути. Хоровођа је стајао у средини, а остали хореути до њега. Познато је да је хор своје делове декламовао, певао, и декламовао уз пратњу фруле. Хорска игра дели се на говор Хоровође, потом осталих у Хору, затим на поједине игре (певање, плес, ритуал) и полухорове, и коначно – говор целог Хора.

„Улога хора је велика оригиналност грчке трагедије“.⁸¹ Хор може да коментарише, али не и да учествује у радњи, може да представи град или војску чија је судбина везана за судбину ликова (Де Ромији, 2016: 84-85).

Прва велика целина у практичном делу нашег рада је од појаве Хора до појаве Клитемнестре. Она се састоји од елемената игре, песме и гестикулације која путем трансформација прелази у оно што је симбол, користећи музички и динамички ритам и његов развој, понављање, градацију и симетрију. Дејство оваквих ритуалних облика је пре свега чулне и емотивне природе (звук, слика, ритам, покрет). Ако узмемо у обзир ову синтезу уметничких средстава и њихово садејство, можемо тврдити, како истиче Рапајић, да „први грандиозни облик позоришта и музичког позоришта јесте грчка античка трагедија“⁸².

У хорској лирици и хорским песмама античке трагедије говорило се различитим подврстама дорског дијалекта, а глумци који су играли главне улоге говорили су јонским. „Дорски дијалекат преовладавао је и у сицилској комедији и у миму“.⁸³ „Хорске песме развиле су се из сатирског дитирамба који је у Атину дошао с Пелопонеза и зато у њима налазимо језик и метар из дорске хорске лирике“.⁸⁴

⁸¹Жаклин де Ромији, *Преглед старогрчке књижевности*, прев. Бојан Савић Остојић, Карпос, Београд, 2016, стр. 85.

⁸²Светозар Рапајић, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2018, стр. 38.

⁸³Исто, стр. 38.

⁸⁴Милош Н. Ђурић, *Изабрани огледи I, О хеленској трагедији*, Просвета, Ниш, 1988, стр. 19.

Пре него што смо почели са пробама у простору на пројекту *Агамемнон*, размишљало се о томе да чланови Хора говоре другим дијалектом.⁸⁵ У нашој инсценацији то би подразумевало да главни ликови говоре књижевним српским језиком, а чланови Хора неким од дијалеката нашег језика – шумадијско-војвођански, источно-херцеговачки, зетски, призренско-тимочки, а у оквиру њих шумадијски, војвођански, босански, црногорски, враћански говор. Тиме бисмо умногоме скренули пажњу са наше теме. Како не бисмо морали увођење дијалеката да правдамо концепцијски, одлука је донета да сви учесници говоре књижевним језиком.

У Есхиловом Агамемнону Хор није само „објективни посматрач“ и коментатор догађаја, као што је то случај у већини трагедија Софокла и Еурипида. Он је будући активни учесник у радњи и постаје један од главних ликова. Ова чињеница била је један од разлога за укључивање групе студената глуме у овај пројекат. На плану говора Хор је имао могућност гласовних диференцијација унутар групе, а у одређеним деловима ишло се ка изразитим појединачним карактеризацијама говора и покрета, без обзира на једнообразност. На тај начин Хор постаје скуп изнијансираних, а ипак различитих јединки.

Платон пореди игру Хора са војничким вежбањем. Некада је дефиле војника изазивао емоције на војним парадама. За Хор били припремани млади људи који су на сцени прецизно изводили кретње, као војници. И без обзира што се данас не стиче утисак да се односимо емотивно према тој врсти формација, она би се у позоришту морала неговати. Христић тај осећај пореди са последњим чином из Чеховљеве *Три сестре*, када служинчад истрчава из куће да би видела како бригада, у савршеном строју и уз пратњу војне музике, напушта варошицу (Христић, 2006: 33).

2.4. ЕСХИЛОВА ТРАГЕДИЈА

Познато је да је Есхил рођен 525. г. п. н. е. у Елеусини, а умро 456. на Сицилији. Есхил је био учесник у бици код Маратона 490. и код Саламине 480. г. п. н. е. Преживео је Персијске ратове, долазак варвара и пожар у Атини. Претпоставља се да је почео да пише трагедије са двадест пет година. Говори се да је написао између

⁸⁵Вид., Ридигер Шмит, *Увод у грчке дијалекте*, прев. Сандра Шћепановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2005, стр. 27.

седамдесет и осамдесет трагедија, а сачувано је само седам. Прву победу однео је 484. а последњу 458. г. п. н. е. са *Орестијом*. Есхил у својим трагедијама изводи богове на сцену, чак и када нису ликом присутни, очито је присуство њиховог духа. Тако су нпр. у *Агамемнону* богови присутни у Клитемнестрином сну и у пророчким визијама код Касандре.⁸⁶

Трагедија поставља једно од суштинских питања – да ли има праведника? На то питање вековима се траже одговори и дају различита тумачења. Важно је да и позориште постави исто питање и кроз представу покуша да да свој одговор.

Есхил издваја оно што мит предвиђа, потврђује тачност хипотезе мита и оживљава га у свом времену. Жртвовање људи је био уобичајени начин да се умилостиве космичке силе. Космичке силе контролишу све што је створено (од највећег до најмањег), све подлеже (чак и божанства) универзалним космичким законима. Божанства преносе вољу тих сила на свет којим владају (на свет људи), а у циљу остварења и одржавања космичке хармоније.

Клитемнестра је заправо оруђе божанске правде, како закључује Жаклин де Ромији, а правду богова приказује хор подсећајући на разне грешке у Тројанском рату и ранијим злочинима који су наљутили богове (Де Ромији, 2016: 88). Смртник не може утицати на вољу богова, а божанска правда за све ликове трагедије долази од божанске воље. Оствареном божанском правдом успоставља се ред у свету људи. Она се врши на нивоу читавог друштва, а не само појединаца, „испаштају и добри и зли“ (Де Ромији, 2016: 92). Божанска правда задовољава се кажњавајући кривце, не само због сопственог, већ и због наслеђеног хибриса, као што је то случај у целој *Орестији*.

Служећи се метафором позајмљеном из физике, Јован Христић закључује да је драма уметност високог притиска и да у тој уметности кључну улогу има однос драме према времену. Христић разматра редом догађаје из *Агамемнона*, инсистирајући на томе да схватимо да је, рецимо, било потребно неколико месеци да би се из Мале Азије допловило до Арга. Затим указује да не знамо како је Агамемнон пловио и шта се догађало за то време, не знамо шта је Клитемнестра радила док је чекала да се

⁸⁶Вид., Жаклин де Ромији, *Преглед старогрчке књижевности*, прев. Бојан Савић Остојић, Карпос, Београд, 2016, стр. 91.

Агамемнон врати, нити како се припремала да му се освети. Догађаји се нижу један за другим без обзира на „услове пловидбе и календар“, односно онда када је то драматуршки осмишљено. Време је „истиснуто како би се што јасније истакла повезаност међу догађајима, не рачунајући време које је морало протећи између њих“ (Христић, 2006: 10). Још једна важна чињеница коју нам открива Христић јесте да злочин не застарева. Зато је Клитемнестра у пуној снази и после десет година чекања. Феномен времена још више се примећује у *Хоефорама* и *Еуменидама*, али оне нису предмет овог рада, па о њима нећемо говорити.

2.5 ВЕРСИФИКАЦИЈА

Версификацију као појам одређују две речи, лат. *versus*, што значи стих, и *facere*, што значи чинити. Версификација је наука о стиху која проучава организацију стиха и његов специфични облик.

У античкој поезији стихови су уобличени према одређеној мери, па се ова версификација често назива и **метричком**. Структура метричког стиха поседује **метар**, а он се даље осећа у ритму. Метар се даље повезује са структуром интонације, па тако имамо строфу и еуфорију, којој припада и рима. Синоним за версификацију је **метрика**⁸⁷ која је у античкој Грчкој била у нераскидивој вези са музиком. Касније се песнички текст одвојио од музике, а метрика се развила у нормативно учење о стиху.

У античкој метрици **прозодија** означава оно што се пева уз пратњу китаре или фруле, по речима Николе Мајнарића – „оно што се припијева уз слоге, а то је истицање слога пјевајући, дакле акцентуација, јер је грчки акценат био музикалан“.⁸⁸ Прозодија проучава дужину слогова, тј. колико се кратки и дуги слогови могу продужити, и колико се дуги слогови могу скратити. Користи се поред метрике као још један од синонима за версификацију.

Организација стиха у античкој метрици је ритмичка (прозодична), а елементи прозодије као сигнали ритма су: квантитет, који подразумева измену дугих и кратких

⁸⁷Основни термини потичу из античке метрике. Вид. *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић Нолит, Београд, 1992, стр. 465.

⁸⁸Др Никола Мајнарић, *Грчка метрика*, Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1948, стр. 131.

слогова, затим акценат, односно тон⁸⁹, који се очитује у смењивању наглашених и ненаглашених слогова, акценатске целине, које чине акцентоване речи са или без проклитика и енклитика, интонација, темпо⁹⁰, паузе и цезуре, границе речи, чак и ритам.

Пауза има велики значај јер „и ћутање је говор, каткад много садржајнији од изговарања“.⁹¹ Паузу делимо на респираторну (када узимамо ваздух) и психолошку (како бисмо изразили одређену емоцију). Пауза се не може одредити напамет нити „штоперицом“. Она мора бити психолошко - ритмички сигнал који се најчешће налази између две мисаоне целине. Одређивање паузе у стиху не спада у област версификације, већ у дикцију стиха. Пауза зависи од личног осећања онога који говори и она је увек субјективна.

Према др Бранивоју Ђорђевићу цезура се јавља као један од најизразитијих ритмичких сигнала.⁹² Под цезуром се најчешће подразумева само пауза за одмор. Пауза може бити само један вид цезуре, али суштински цезура представља границу између два дела која својим јављањем у изговору остварују битне ритмичке сигнале. Цезура у говору није истоветна цезури у писаном тексту у стиху. У говорном исказу цезура се обликује према мисаоно-емоционалној подлози стиха.

Професор Радован Кнежевић истиче – „интонација је најсложенији феномен говора и музике, најкомплетнија звучна структура и најсуптилнија тонска честица семантичког нијансирања. Интонација је плетеница свих елемената који је сачињавају: тонских висина (мелодичког низа), интензитета тона (динамички низ), метричких и ритмичких тактова (ритмички низ), система каденци и пауза (агогички низ), боје тона – тембра (колористичких модулација)“.⁹³

⁸⁹Тон је синоним за акценат и означава висину и интонацију речи. Вид., *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992, стр. 866.

⁹⁰Темпо у позоришту везан је за брзину изговора и везу између говора и покрета као и догађаја на сцени. Често се јавља под синонимом **ритам**. У говору темпо се одређује према протоку броја слогова изговорених у некој јединици времена и просечном трајању изговора слога. (Исто, стр. 851.)

⁹¹Др Ђорђе Живановић, др Бранивој Ђорђевић, др Смиљка Васић, *Дикцијске теме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1978, стр. 101.

⁹²Вид., др Бранивој Ђорђевић, *Елементи дикције*, Универзитет уметности у Београду, Београд, стр. 209.

⁹³Радован Кнежевић, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 2015, стр. 75-76.

У зависности од тога како су ови елементи ритмички организовани разликујемо четири система версификације:

1. Квантитативна или класична, тј. античка, метричка или музичко-говорна;
2. Силабичка;
3. Тонска (акценатска);
4. Силабичко-тонска.

Термин античка метрика развијао се у старој грчкој и латинској поезији. Специфичност ове версификације је у томе што су стихови били певани или изговарани тако да се јасно чула разлика између дугих и кратких слогова. Дуги слог је трајао два пута дуже од кратког слога. Темељ ритмичке организације била је правилна измена дугих и кратких слогова. За дужину трајања кратког слога користио се назив **мора** (лат. *mora*, задржавање, боравак, трајање). Кратак, истакнути слог назван је **тезом** према грчком *thesis* што значи постављање, спуштање, полагање ноге на тло, као код плеса, или се односи на спуштање палца код давања такта (Мајнарић, 1948: 9). Бележио се знаком „breve” (*u*), (латински: кратко). Дуги слог је добио име **арза** према грчком *arsis*, што значи дизање (ноге или палца). Дуги слог се бележио знаком „макрон“ (–) према грчком *macrón*, што значи дуго. Осим дугих и кратких слогова постојали су и слогови који су по потреби могли бити и дуги и кратки, а бележили су се знаком (**U**). Неколико мора чинило је ритмичко – мелодијску јединицу – **такт**, која се називала **стопом**, при чему је број слогова у стиху могао да варира остварујући различиту ритмичку организацију. „Свака стопа има одређено трајање изговора. У античкој метрици оно се мери **морам** (знак: **U**)“.⁹⁴ Стопа је постала основна јединица мерења у стиху, коју чини по неколико кратких и дугих слогова, а најмање два. Из непрекидних односа дугих и кратких слогова настале су најважније стопе:

Трохеј или хореј (–U), **јамб** (– U), **спондеј** (– –), **дактил** (– U U), **анапест** (U U –), било их је око тридесетак врста.

Углавном је на први дуги слог у стопи падао **иктус** ('), ритмички удар. Неколико стопа чинило је стих, а неколико стихова – строфу. Врсте стихова одређивале су се према броју и врсти стопа (**триметар**, стих од три стопе, **тетраметар**,

⁹⁴Исто, стр. 13.

стих од четири стопе итд.) „Стих јуначког епа зове се **дактилски хексаметар**, а стих за разговор и говор у драми, односно стих у лирским деловима драме, **јампски триметар**“.⁹⁵ Због многобројних расправа око назива „дактилски хексаметар“ за стих јуначког епа, метричка наука дала је назив само „хексаметар“. Хексаметар је у својој *Историји* поменуо и Херодот у првој књизи: „[...] Пителија им у хексаметарском стиху рече ово:

„Знам за пешчаних зрнаца број и просторе морске;

„С глувонемим разговор водим и чујем неизречене речи...“⁹⁶

И на другом месту, такође у првој књизи:

„[...] Пителија им, како они сами причају, одговори у јампском триметарском стиху ово:

„Не сец'те Истам јарком нити га паш'те зидом!

И Зевс би, да је хтео, њега к'о острво сазд'о.“⁹⁷

Хексаметар (стих од шест стопа) је био најснажнији и најгласовитији стих, назван још и „шестостопац“ или „шестомер“. Хексаметар је стих Хомерове *Илијаде* и *Одисеје* и њега можемо схватити ако усвојимо правила према којима су се у антици изговарали стихови. То је био строго одређен начин говора који одговара скандирању или певању. За хексаметар су стари Грци веровали да је најстарији стих уопште, да су од њега потекли сви други, и да га је људима открио Аполон (Мајнарић, 1948: 24). Каснији су докази да хексаметар није ни једно од ова два, а није ни предак осталих грчких стихова. Мајнарић објашњава да је најближа помисао да је хексаметар произашао из грчког прастиха, али је неприлика што се одатле не може извести. Он још наводи да су многи који су се бавили овим метром на занимљив начин покушавали да га деле и поделе на двоје, али да никоме није пошло за руком да на тај начин довољно исцрпно објасни грађење Хомеровог стиха (Мајнарић, 1948: 25).

⁹⁵Др Никола Мајнарић, *Грчка метрика*, Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1948, стр. 18.

⁹⁶Херодот, *Херодотова историја*, прев. Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2005, књ. I, 47, стр. 17.

⁹⁷Исто, књ. I, 173, стр. 55.

О ритму у Грчкој поезији говори Никола Мајнарић у књизи *Грчка метрика*. Анализирајући први део првог стиха из Хомерове *Одисеје*, закључује да се ритам не заснива на правилној смени наглашених и ненаглашених слогова, него на смени дугих и кратких слогова. „Грчка метрика се не мери по акценту, него по квантитети“.⁹⁸ Овај став је важио до IV века нове ере, након чега настају разлике у квантитету вокала, што је довело до њихове исохроније. Од тада и грчка поезија ритам прилагођава акценту, који је сада динамички, а не музикалан као у класично доба. (Мајнарић, 1948: 2). Како бисмо још мало расветлили стих античке трагедије, поменућемо неке метре и њихова значења који се тичу грчког стиха уопште, али су значајни и за разумевање трагедије по томе што су се њима, поред Есхила, изражавали Софокле и Еурипид. Навешћемо античке метре чија нам је структура позната:

- **Јампски метар** је добио назив од туђице – *јамб*, у грчки језик долази у значењу ругалица или ругати се, па је зато јамб ругалачки метар.

- **Трохејски метар** има значење – „онај који трчи“ или „онај који је брз“ и отуда је трохеј стопа за трчање или метар за плес у колу.

- **Хоријамб** је састављен од хорија и јамба.

- **Дактилски метар** састављен је од два дактила, а дактил значи прст на руци или ноzi. Тако је дактил био мера слична прсту јер има три чланка као прст.

- **Бакхеј** или **Бакхо**, везан је за песме у част бога Диониса.

- **Анапестички метар**, добио је име по песми испеваној у анапесту, која је „ударала“, нападала некога.

- Поред ових помињу се још и **јоник силазни**, **јоник узлазни**, **кретик**, **палимбакхеј** и **антиспаст**.

Из ових, укупно једанаест метара, образовали су се нови метри: **молос**, **спондејски метар**, **епитрит**, **пеон** (песме за Аполона), **пирихиј** („црвен као ватра, плес у оружју од црвенкастог бакра који су изводили момци пјевајући и одмјерено

⁹⁸Др Никола Мајнарић, *Грчка метрика*, Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1948, стр. 2.

корачајући⁹⁹), **трибрах** и **прокелеуматик** („ријеч је у вези са глаголом заповиједам и именицом заповијед, па онда: пјесма уз коју се весла“¹⁰⁰).

Скуп стихова различитог обима јесте **строфа**. Она је обично подељена на три дела: **запев**, **припев** и **отпев**. То су сложени делови од више стихова или кола.

Смисао хорских песама био је у тесној вези са радњом протагониста која се пре њих одвијала. Зато хорска песма радо истиче ставове и мисли које су те радње пробудиле. Ритам речи је различит јер се трагичка и комичка лирика служе углавном свим мерама односно комбинацијом оних које највише одговарају смислу тога што се жели рећи (Мајнарић, 1948: 116). Зато се данас не можемо у потпуности бавити реконструкцијом хорске трагичне лирике, али можемо да простор сопствене креације испунимо градећи нови облик хорске песме. Пошто под ритмом подразумевамо разна језичка кретања, пулсирања и струјања, кажемо да је то **ритам говора** или **говорни ритам**. Радован Кнежевић истиче повезаност ритма и музике – „Од свих структуралних елемената који су заједнички музичким и песничким делима – ритам је најизразитији музички феномен у поезији“.¹⁰¹

Мисао и израз укључују и покрет. Звук и покрет у језику не мора нужно да изазове и покрет тела, али је подједнако важан као такође једно од основних глумачких изражајних средстава, и он подразумева ритам.

Јединство говорног и телесног ритма представља индивидуалност глумачког израза на сцени. Ослањајући се на античку метрику у нашем практичном раду, хорске деонице биле су креиране тако да се одређени делови певају или изговарају без обзира да ли је Хор у дијалогу са неким од ликова или самостално иступа.

Говорећи о драмском простору трагедије, Христић истиче да се употребљавањем стиха тренутно и брзо прелази из једног света у други, од оног најдубљег у човеку до најудаљенијег од човека, тј. из једног контекста у други, и да управо стих омогућава да тај прелаз не осећамо као нешто вештачко и насилно (Христић, 2006: 14).

⁹⁹Исто, стр. 13.

¹⁰⁰Исто, стр. 13.

¹⁰¹Радован Кнежевић, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 2015, стр. 63.

2.5.1. О ГЛАСУ И ГОВОРУ

Марко Витрувије Полио (Marcus Vitruvius Pollio), римски писац, архитекта и инжењер, распоређујући елементе за изградњу позоришта (место градње, темељ позоришта, седишта, прилази итд.) истиче на шта се мора обратити додатна пажња како би глас могао да оствари своју комплетну вредност.

„Мора посебно да се пази и на то да место не буде „глуво“, већ такво да по њему глас може да се веома јасно распростре, ако се за место изградње изабере оно по коме глас не одјекује. Глас је текућа струја ваздуха коју слух осећа додиром. Он се креће по небројеним круговима исто онако као безбројни, све већи и већи, кружни таласи који се појављују када се на мирну површину воде баци камен, и који настављају да се из центра бесконачно шире, уколико се не прекину због граница тесног простора или због неке препреке која их спречава да стигну до краја у правилном следу. Када их прекине нека препрека, они први таласи се одбију назад и ремете след оних за собом. На исти начин глас се креће по концентричним круговима – али, док се по води кругови шире хоризонтално по равној површини, глас се креће и хоризонтално и вертикално, тј. пење се постепено увис. Дакле, како је са таласима у води, тако је и са гласом: први талас, када нема препрека да га одбије, не прекида други талас и следеће таласе, већ сви без одјека стижу до ушију гледалаца и у нижим и у вишим редовима позоришта“.¹⁰²

Водећи се Витрувијевим поређењем гласа као таласа воде, исту аналогију смо превели и на језик глумаца. Глас се на позорници „распростире“ од глумца ка публици. Поређење гласа са водом може да има дубље значење. Глумцу је глас на позорници „од животне важности“, као што је вода сваком човеку. Глас мора да дотакне слух код публике без обзира на простран или тесан простор, он мора да га испуни, да се шири, да кружи, без сопствених препрека које га у томе могу ометати, а ако их и буде, да не ремети гласовну игру других глумаца, својих партнера на позорници.

Како смо дошли до сазнања – „антички Грци су сматрали да глас настаје у срцу“¹⁰³, што директно повезујемо са емоцијама јер се оне могу изразити гласом.

¹⁰²Витрувије, *О архитектури*, прев. Зоја Бојић, Завод за уџбенике: Досије студио, Београд, 2009, стр. 143-144.

¹⁰³Надица Јовановић-Симић, Мирела Дурановић, Мирјана Петровић-Лазих, *Говор и глас*, Универзитет у Источном Сарајеву, Медицински факултет „Фоча“, Фоча, 2017, стр. 71. <http://erf.untz.ba/web/wp-content/uploads/2018/10/GOVOR-I-GLAS-ABC-1.pdf> (приступљено 17.07.2020.)

Гласовни апарат је под директним утицајем респираторног тракта. Дисање, односно дах формира глас и утиче на његове квалитете. Мануел Гарсија млађи (Manuel Patricio Rodríguez García, 1805–1906), вокални педагог, чувени професор певања на Краљевском конзерваторијуму у Паризу и Краљевској музичкој академији у Лондону, даје веома једноставну дефиницију о томе како настаје глас: „Плућа напунимо дахом и истиснемо га; потом долази до интеракције ваздуха са одређеним деловима канала кроз који пролази“.¹⁰⁴ Да бисмо формирали глас, наши унутрашњи органи праве много покрета. Плућа су основни орган дисања, она обезбеђују ваздух који је неопходан за производњу звучних вибрација. Плућа се шире, као хармоника, у бочном смеру. У повећању запремине ваздуха учествује дијафрагма, која је основа грудне дупље. Дијафрагма или пречага је мишић који се налази између грудног коша и абдомена. Ваздух продире у плућа и излази из њих помоћу разгранато распоређених цеви и бронхија. Ове цевчице су на свом почетку веома уске, а онда се шире према месту на ком се спајају са трахејом која је специфична цев постављена у предњем делу врата. На трахеју је надовезан ларинкс који још зовемо „Адамова јабучица“. Шупљина ларинкса сужава се према средини где се налазе гласне жице. Отвор између гласних жица зове се глотис и то је једини пут којим ваздух доспева у плућа. У тренутку формирања гласа долази до сужавања глотиса. Глотис мења своју форму, од троугластог до сасвим узаног прореза, у зависности од покрета ларинкса, али када се гласнице сасвим приљубе једна уз другу прорез се у потпуности затвара. Глас полази из глотиса и иде у фаринкс. Фаринкс је такође шупљина и простира се од задњег зида који се види када се спусти језик па све до предњег вертикалног лучног обода грла. Он је повезан са носним шупљинама које почињу од непца и протежу се до ноздрва. Усна дупља је оивичена фаринксом и меким непцем, одозго непчаним сводом, одоздо језиком, а са стране образима. Тврдо непце је назив за горњи зид уста, а меко непце за широку преграду која непчани свод ограничава са задње стране. На ободу меког нешца стоји меснати продужетак – ресица. Отвор између задњих непчаних лукова и корена језика називамо ждрелом. Фаринкс може да мења своје димензије покретима меког непца и корена језика, а уста помоћу покрета горње и доње вилице (Гарсија млађи, 2002: 14-16).

¹⁰⁴Мануел Гарсија млађи, *Гарсијина школа. Део 1*, прев. Драгослав Илић, Самостално издање Драгослава Илића – Гутенберг, Београд – Подгорица, 2002, стр. 14.

Скуп ових унутрашњих покрета је органски, природан процес. Студентима глуме често се догађа да, током формирања свог будућег задатка (сцене, монолога, песме) у стиху, на нелогичном месту остају без ваздуха. Да би се неометано одвијале све мисаоно-физичке активности глумца на позорници, предуслов је дисање. То је полазна тачка у развоју гласа, говора и певања код глумца.

Гротовски говори о дисању као о достигнућу глумачког унутрашњег механизма и разврстава дисање у три групе, од којих је за глумце најзначајније потпуно дисање. Потпуно дисање подразумева горње, грудно и трбушно дисање, а по тврдњи Гротовског, управо је овај начин „најхигијенскији и најделотворнији за глумца“.¹⁰⁵ Гротовски каже да има глумаца који сами од себе (као деца или животиње) дишу потпуно, али је ипак већина оних који то морају да науче. Постоје и они који никада не освесте и не савладају тај начин дисања. Не треба због тога глумца одбацити, али ће он имати потешкоћа у свим процесима који се тичу нарочито говора, а онда и других средстава израза (Гротовски, 1976: 90). Глумац мора научити да дише, контролише дах и економише њиме, како би смислено могао да употребљава глас. Основа сваког мишљења је дисање.

Постоје бројне дефиниције гласа у савременој теорији и пракси и свака од њих носи собом неку истинитост која је неизбежна у схватању овог феномена. „Глас је инструмент и глумац га као и певач ствара дахом“.¹⁰⁶ Свако глумачко тело озвучава сопствени инструмент, како би произвео глас.

„Драмски текст је за глумца нека врста нота коју он својим гласовним и говорним средствима треба на сцени да оживи“.¹⁰⁷ Све што се на позорници догађа мора бити озвучено, чак и шапат. Глумчев глас никако не сме бити испод нивоа чујности, ни при сасвим тихом говору. Зато се усуђујемо рећи да шапат као такав не постоји, али постоји сценски шапат који мора бити озвучен. Глумац мора да освести која је јачина потребна и колика снага даха, да би његов глас дошао и до најудаљенијег

¹⁰⁵ Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, прев. Назифа Савчић, Издавачко информативни центар студената, Београд, 1976, стр. 90.

¹⁰⁶ Љиљана Грујић - Еренрајх, *Гласовно образовање глумца*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1995, стр. 8.

¹⁰⁷ Љиљана Грујић - Еренрајх, *Гласовно образовање глумца*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1995, стр. 12.

гледаоца у позоришту. Овде мислимо на затворене позоришне просторе, али и на отворене који нису грађени као чувене грчке позоришне арене попут *Епидеуруса*. Посебна вредност у изградњи позоришта *Епидеурус* јесте акустика. Где год се налазио глумац у оквиру кружног подијума на коме се изводи представа, публика ће га једнако чути у свим деловима гледалишта.

Глас је од давнина посматран кроз реторику, али и као феномен за себе.¹⁰⁸ Глас и покрет и њихове трансформације (дах, дисање, звук, мелодија, тон,) представљају инстинктивне симболе (Марковић, 2002: 33), што је њихова архетипска суштина. „Гласом се, као најмоћнијим изражајним средством, у попуности делује на гледалиште“¹⁰⁹, због тога је велики захтев и одговорност приликом стварања позоришне представе да гласовни потенцијал свих глумаца буде најадекватније коришћен и увежбан.

Важно је поменути да су у огромним позориштима глумци играли на отвореном и носили маске, „образине су чиниле да глумцу глас буде јачи“.¹¹⁰ Још из времена Аристотела па све до наших дана, дискутује се и расправља о гласу у теоријском смислу, док се у практичном испитују и истражују гласовне могућности у позоришту, у покрету и говору, кроз значај дикције и гласа глумца и оратора (Марковић, 2002: 11). Аристотел у *Реторици*, Квинтилијан у *Образовању говорника*, Цицерон у делу *О говорнику*, истичу значај говора и покрета, што је у тумачењима тог односа и данас значајно за глумце.

Шта је главно изражајно средство интерпретирања текста ако није реч, и глумца, ако није глас, да оживи ту реч? Рад на стиху представља посебан изазов за глумце и глумачке педагоге. Говор у стиху, његове варијанте, реч и глас као музичка партитура, па зашто не и као музика сама, јесте поље у којем се одлучујемо да истражујемо. Стих јесте музика. Она се мора изговорити, дочарати, па и отпевати. Најсложеније захтеве у погледу гласовне емисије поставља античка трагедија.

¹⁰⁸Вид., Марина Марковић, *Глас глумца*, Клио, Београд, 2002, стр. 10.

¹⁰⁹Исто, стр. 16.

¹¹⁰Милош Ђурић, *Историја Хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, Београд, 1972, стр. 252.

(Марковић, 2002: 123) Специфичност античке трагедије јесте и то што подразумева говорено, певано и њихов однос, пре свега кроз дијалог глумаца и хора.

Аристотел је говорио да хор треба схватити као једног глумца. На ово се Аристотелово запажање ослањају многи редитељи који се баве инсценацијама античких трагедија и одлучују се да хор понекад буде и само један глумац (сходно времену грчких трагичара) или пак, да то буде једнообразна група која функционише као једно тело.

Један од наших најзначајнијих истраживача позоришта Владимир Јевтовић, наглашава примарни значај, вештину и улогу хора у античкој трагедији:

„Говор грчког хора је непоновљиво чудо: то није певање, није ни рецитоване, није ни говор, није ни шапат, а има од свега помало. Савршено стилизован, рад грчког хора је основна полуга драмске радње: он се доживљава као акција колективног бића које има идентитет (аргивски старци, жене, народ)“.¹¹¹

Мелодија трагедије је херојска, узвишена, она је изван оквира свакодневице у којој живимо, она не мора да буде уткана у све поре садашњости како би доказала своју вечност. То није њена природа. Мелодија трагедије је **говорна мелодија**. Мелодија потиче од грчке речи (*τραγούδιον*) – запев, певање, песма говора, тј. свеукупна мелодијска страна говора, или већих говорних целина. Говорна мелодија је карактеристика сваког језика. „Она је артикулисана, поткрепљена интензитетом, извајана интонацијом, моделирањем гласа, гласовном игром и гласовном симболиком као продуктом те игре“.¹¹²

Појам патос је од изузетне важности за разумевање античке трагедије. Реч патетика је старогрчког порекла: *pathos* – страст, патња, доживљај, односно *pathētikós*, што значи осетљив, и *pathētós* – неко ко пати.¹¹³ По Аристотелу, патос је један од неопходних елемената трагедије, означава радњу „која доноси пропаст или бол, страх и сажалење, највише кад се догађаји дешавају против очекивања, а још више кад се

¹¹¹Владимир Јевтовић, „Глумачка игра – етика и техника“, *Култура*, бр. 93-94, 1994, стр. 63.

¹¹²*Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука, 2001, стр. 242.

¹¹³Патос (*πάθος* –страдање, страст, узбуђење), *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука, 2001, стр. 577-578.

развијају против очекивања једни због других“.¹¹⁴ Како би се затворио круг страсти и сажалења, односно како би се трагедија завршила, мора постојати измирење таквих страсти, а то је по Аристотелу катарза.

„У трагедији катарза настаје помоћу људске жртве, па било да је заиста принета или, под утицајем неког људима наклоњеног божанства, замењена некаквим сурогатом, као у случају Агамемноновом; укратко, измирење, разрешење на крају је неопходно ако трагедија треба да буде савршено песничко дело“.¹¹⁵

У Аристотеловој *Реторици* патос означава страсти које говорник изазива код слушалаца, које утичу на њих да мењају своје одлуке. Аристотел говори о својствима стила односно дикције која потичу од осећања *pathetiké*:

„Стил ће бити складан ако буде страствен, ако је реч о злостављању, говори срдито; ако се говоре безбожне и бестидне ствари, говори с индигнацијом и уздржано, ако су у питању дела достојна хвале, говори с усхићењем, а понизно ако је реч о стварима вредним сажалења“.¹¹⁶

Аристотел, дакле, говори о елементу који повезује херојско и трагично. Он је нарочито повезан са две врсте уметности речи, са **беседом** и **глумом**.

У беседништву патос је основа страственог убеђивања које изазива и покреће осећања и страсти слушалаца. Реторичари су посебно наглашавали значај емоционалног момента у беседништву. Квинтилијан сматара да се „управо у емоцијама огледа сва снага говорништва“¹¹⁷ и да је веома мали број оних који могу да покрену срце слушалаца, да их натерају да „у души зајеле да наша ствар буде боља“¹¹⁸, средствима стила која потичу од осећања. Класична реторика и поезика знале су да осећања гледалаца и слушалаца изазову само на један начин: потребно је да говорник (или песник) претходно сам проживи та осећања, да се сам узбуди оним чиме хоће да

¹¹⁴Аристотел, *Поетика*, прев. Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002, стр. 73.

¹¹⁵Јохан Волфганг Гете, *Списи о књижевности и уметности*, прев. Милош Ђорђевић, Бранимир Живојиновић, Рад, Београд, 1982. стр. 16.

¹¹⁶Аристотел, *Реторика*, прев. Марко Вишић, Штампар Макарије, Београд, 2017, стр. 212.

¹¹⁷Марко Фабије Квинтилијан, *Образовање говорника* (IV, II) прев. Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1967. стр. 187.

¹¹⁸Исто, стр. 188.

изазове узбуђење код других. Као што истиче Цицерон: „Није могуће да се наши слушаоци доведу до бола, мржње, зависти, страха, суза, самилости, ако изгледа да сва та осећања која говорник хоће да им пренесе он не носи дубоко усађене и урезане у себи самом“.¹¹⁹

Владимир Јевтовић објашњава значај говора у античкој трагедији:

„Моћ говора на сцени достиже свој врхунац на самом почетку: у античкој Грчкој. Могли бисмо рећи да је та и таква моћ допринела настанку позоришта. Када данас гледамо представу у античким позориштима у Епидураусу или Атени, када покушавамо да реконструишемо како су на тим отвореним просторима са савршеном акустиком говорили први глумци Есхила, можемо да замислимо савршену хармонију садржаја и форме, драмске тензије у стиховима аутора и дикције глумаца у стихомитијама које је с узбуђењем пратило и до 14.000 гледалаца (театар у Коринту), највиших техничких говорних стандарда за непомичне глумце (Прометеј у току целе представе) и пластичности покрета грчког хора који представља оркестрацију основне линије трагедије.“¹²⁰

¹¹⁹Марко Тулије Цицерон, *О говорнику*, II, прев., прир. Горана Степанић, Матица Хрватска, Загреб, 2002, стр. 189.

¹²⁰Владимир Јевтовић, „Глумачка игра – етика и техника“, *Култура*, Београд, бр. 93-94, 1994, стр. 63.

3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Назив методологија потиче од грчке речи *methodos* (начин, пут) и термина *logos* који уједињује више значења: ум, реч, говор, смисао, начело, наука и др. Циљ методологије огледа се у нашој обучености за примену адекватних техника, процедура и принципа током истраживачког процеса. Методологија има вишеструку сврху и улогу, поред научног, образовног и у уметничком систему коју сагледавамо пре свега у виду њеног доприноса усавршавању и надградњи наше, како теоријске тако и практичне и уметничко-истраживачке способности (Дојчиновић, 2019: 57).

Методологија овог рада представља низ практичних поступака на плану гласа, говора и покрета, који имају за циљ да се приликом интерпретирања стиха емотивни садржај постави у равноправан положај са визуелним. Циљ ових метода је да нађу своју примену у студентској и професионалној глумачкој пракси, у раду на било ком тексту.

У процесу истраживања посебно смо обратили пажњу на поглавље *Методско истраживање* у књизи *Сиромашно позориште* Јежија Гротовског (Jerzy Grotowski). Наиме, Гротовски каже да нарочито техника глумца не може да се заснива само на инспирацији – као експлозији талента (Гротовски, 1976: 75). Управо метод омогућава глумцу да буде креативан. Следећи јасне методе, како истиче Гротовски, глумац успева да „артикулише свој процес, да га дисциплинује, запамити, да зна да понови“.¹²¹

Процес рада на представи подељен је у неколико фаза:

- истраживачки рад;
- уобличавање текста представе;
- рад са учесницима на емотивном отварању;
- поставка у простору.

¹²¹Јежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, прев. Назифа Савчић, Издавачко-информативни центар студената, Београд, 1976. стр. 75.

ИСТРАЖИВАЧКИ РАД

– Истраживачки рад подразумевао је припреме аутора за почетак процеса – упознавање са темом кроз писану грађу (уметничку, теоријску и стручну литературу) и две позоришне представе истог наслова – *Орестија*, али различитих аутора, који тумаче прво певање – *Агамемнон*. Представе Петера Штајна (Peter Stein), позоришта Шаубине (Schaubuehne) из Берлина (1980. године) и Питера Хола (Peter Hall), Краљеваског националног театра (Royal National Theatre) из Лондона (1981. године), узете су у разматрање јер су се бавиле истом уметничком грађом од посебног значаја за сам рад, како на практичном, тако и на истраживачком плану, и намећу бројне аналогije.

– Пажљиво су одабране композиције Људмиле Фрајт (Ludmila Frajtoová) – *Тужбалица за женски хор*¹²², Мередит Монк (Meredith Jane Monk) – *The book of days*¹²³, Мориса Охане (Maurice Ohana) – *Cantigas*¹²⁴, *Messe*.¹²⁵ Ова музичка дела била су инспирација за певане деонице у представи јер садрже елементе музичке лирике и народног мелоса.

– Одржани су групни и појединачни сусрети са учесницима, где им је изложена тема и идеја докторског уметничког пројекта, представљен концепт представе, начин рада и динамика проба, ток догађаја у комаду, ликови и стил игре.

– Пре почетка рада на представи задатак учесника био је упознавање са митовима који су чинили основу за даљи рад – митом о Пелопу и митом о Атреју и Тијесту.¹²⁶ Ови митови представљају полазну тачку у разумевању хибриса, односно трагичке кривице.¹²⁷ Учесници су се упознали са садржајем трилогије *Орестија*, како

¹²²Људмила Фрајт, *Тужбалица за женски хор*, Радио-телевизија Београд, Београд, 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=TTgBmE4XEqw>

¹²³Meredith Jane Monk, *The book of days*, ECM (Edition of Contemporary Music) New Series, 1399, Clinton Studios, New York, 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=mtRB1bo5lxI>

¹²⁴Maurice Ohana, *Cantigas*, La Tempête, 1953/1954 <https://www.youtube.com/watch?v=3t2kZO9Rsj0>

¹²⁵Maurice Ohana, *Messe*, Radio France, 1977. https://www.youtube.com/watch?v=S6yygWVC_dU

¹²⁶Вид., Н. А. Кун, *Легенде и митови старе Грчке*, прев. Миодраг Шијаковић, Дечја књига, Београд, 1990.

¹²⁷У позадини митова налази се трансгресија као прекорачење људског закона који води ка хибрису. Трагичка кривица Агамемнона представља жртвовање Ифигеније због које касније испашта. По Аристотелу, трагичка кривица је „грешка у расуђивању“, или „трагичка заблуда“, кад јунак нехотице

бисмо дискутовали и анализирали дело и проблеме унутар дела, проблемска питања, односе међу ликовима, радњу, мотивацију и циљеве ликова, а потом са верзијом текста на којој ћемо радити. Учесницима је саопштено које три теме третира комад: 1. Победа Ахејаца на Тројанцима (пад Троје); 2. Трагедија владарске куће; 3. Задовољење божанске правде.

Учесницима су предочени методски поступци који ће бити коришћени у практичном делу рада:

- дикцијски метод (акцентско-логичка анализа);
- експериментисање звуком и изговарањем вокала; изразити емотивне доживљаје (радости, усхићења, поноса, задовољства, муке, туге, бола, патње...);
- кретања смисаоног и обесмишљеног говорног и вокалског низа;
- формално примењивање готове говорне шеме у интерпретацији;
- симбиотичко значење гласа и покрета;
- од импровизације до реализације.

РАД СА УЧЕСНИЦИМА

Процес проба за практичан део овог рада реализован је на два места. Са групом студената пробе су држане на Факултету уметности у Косовској Митровици, у учионици за глуму и балетској сали, а са групом глумаца на Факултету драмских уметности у Београду, углавном у глумачким вежбаоницама, понекад и у биоскопској сали. У периоду од 3. до 15. маја групе су се спојиле. Пробе су биле вишесатне и свакодневне, те је практичан рад изведен 15. маја 2019. на сцени „Мата Милошевић“. Пробе су на Факултету уметности почеле 22. фебруара. Група учесника, (тада студената) II и IV године глуме, као и једна студенткиња мастер студија, похађали су у том периоду редовне часове према утврђеном распореду. Пробе су се одржавале петком, после часова, и суботом. На Факултету драмских уметности пробе су почеле

изазове несрећу. Уп. Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002, стр. 77.

25. фебруара са групом глумаца, и одржавале су се понедељком, уторком и средом. Концепт проба сачињен је тако да обе групе пролазе кроз исти процес, како би се у наведеном заједничком периоду уобличио представа.

Рад са учесницима представља најосетљивију фазу у процесу стварања представе. Почетак сваке пробе подразумевао је гласовно и физичко загревање, вежбе за отварање гласа, вежбе концентрације, гласовне и физичке вежбе ритма. Касније, током процеса, када су се креирале мелодије за певане деонице, учесници су имали и певачке пробе.

Истраживање тече у правцу емотивног отварања, али и утврђивања глумчевог кретања у простору. На почетку процеса проба тежиште је било на дефинисању физичке радње кроз ритам, без употребе текста. Ово испитивање у крајњој инсценацији подразумева примену традиционалног дикцијског у грађењу говорног, тако што глумцима додајемо особене ритмичке игре, користећи вежбе гласа и покрета, инспирисане изворним текстом. На тај начин отварамо могућност да се на класичном темељу гради нови облик интерпретације стиха, испитујући тако границе сопственог тела и гласа.

3.1. МЕТОДА РАДА НА ТЕКСТУ

Текстуално упориште као полазна тачка овог рада представљало је у исто време велико задовољство и велику препреку. Превод *Агамемнона* Милоша Ђурића из 1994. године, који броји 1670 стихова био је веома захтеван подухват у смислу изопштавања одређених делова текста, како би целина до које смо дошли на самом крају процеса имала смисла. Само улазна песма Хора броји 223 стиха, а у адаптираној верзији 23, док је укупан број стихова у адаптираној верзији 566. Намера је била да изопштени текстуални делови не утичу на адаптирану верзију текста у целини тј. на три важне теме које смо закључили. 1. Победа Ахејаца на Тројанцима (пад Троје); 2. Трагедија владарске куће; 3. Задовољење божанске правде.

Како примећује Рапајић, „текст није материјал као сваки други, он је материја, текстура, звучни склоп и симболички систем“¹²⁸, само његово читање подразумева

¹²⁸Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсценације*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 2013. стр.14.

„перформативни карактер“. Али није једноставно одлучити да се измести или чак уклони текст, његов одређени део, или у овом случају, делови текста, јер су то биле углавном обимне хорске деонице.

Пре конкретног рада на тексту, одлучујемо да важна појава, лик Егиста, не постоји. Разлог томе су неколико легенди и тумачења у којима се говори о томе да је Клитемнестра сама извршила дело убиства Агамемнона и Касандре¹²⁹, тј. да присуство Егиста не обавезује у сценском смислу, и његово одсуство не омета главну радњу комада. Ако Клитемнестра и није била верна Агамемнону, те је имала Егиста за љубавника, настојали смо да се то само наслућује кроз монолог Стражара и провејава у понекој реплици Хора, али не и да се јасно каже ко је та особа, већ да то остане Клитемнестрина тајна коју ни на крају не одаје. Клитемнестра је приказана као жена која чека освету ћерке, а чији се бес даље усложњава сазнањем о Агамемноновом неверству. Саучесништво са Егистом је пренебрегнуто, а злодело је приписано Клитемнестри, чиме се здружила њена жеља за влашћу и мисао да је власт апсолутна и недељива. Зато реплике Стражара који прећуткује, али наговештава сумњу у Клитемнестрину верност, остају само на томе, јер нема материјалног доказа да је она и починила неверство (у адаптираној верзији).

До коначне верзије текста долазило се кроз пробе у простору у скоро свим сценама, пошто је текст, сачињен за прву пробу, више пута претрпео измене до самог извођења. Оне су подразумевале још пажљивији рад, али лакши са друге стране, јер је целина већ постојала. Прва верзија изопштавања текста подразумевала је елиминисање углавном обимних деоница Хора које су у више наврата потцртавале, препричавале или биле дескриптивне у описима појединих догађаја током комада. Тиме је улога Хора постала изразитија.

Парода, улазна песма Хора у оригиналној верзији представља обимну хорску деоницу. Састоји се из три целине. Улазна песма се може посматрати као самостални део, па је као таква и коришћена у овом раду. Другу хорску песму чини строфа, антистрофа и епода, а трећу – пет строфа и пет антистрофа. Сходно томе шта је тема рада, искључени су сви делови текста осим улазне песме. Она обједињује враћање у

¹²⁹Вид., Јевросима Драшковић, *Легенде о јунацима старе Грчке*, Народна књига, Београд, 1967. стр. 9-13.

прошлост и причу о старости, и у овом раду има вишеструку примену, о чему ће бити речи кроз анализу практичног дела рада.

У Есхиловом *Агамемнону*, прва појава Клитемнестра – Хор не укључује чланове Хора, већ само Хоровођу који у име свих грађана разговара са краљицом. Касније, иста сцена се развија у дијалогској форми, и на извесним местима је промењена у односу на првобитну. Све реплике које изговара Хоровођа додељене су Хору. Намера је била да Хор као колективни лик не остане у сенци Хоровође. Хор најављује краљичин долазак, изговарајући високопарно њено име, чиме се донекле очитује и однос народа према краљици. У нашем раду народ има право гласа, показује отворено свој став, сумња у тријумф аргивске војске, односно у речи своје владарке. Хоровођа стаје у одбрану народа, замоливши краљицу за опроштај због сумње грађана.

Клитемнестра по други пут победоносно објављује вест о паду Троје – „Сад Троја ахејска је, јасно кажем ли“? Грађани је сада прихватају без сумње, и у исти мах изговарају: „Веселје осваја ме, сузи гради пут“! Следи Клитемнестрин монолог који код Хора изазива славље, игру, катарзу због победе над Тројанцима. Своју стрепњу Хор показује тек након еуфоричног славља, на шта указује Хоровођа, прекидајући колективну катарзу са – „Лека нема ту“.

На овом месту долазимо до раслојавања текста. Прва стајаћа песма Хора, која у оригиналној верзији има три строфе, три антистрофе и еподу, у новонасталом тексту мења свој облик. Рад на тексту зависио је од поставке Хора у простору, те се до коначног уобличавања текста дошло кроз пробе.

Стајаћа песма подељена је на више мањих целина, њу у основи говори Хоровођа, а Хор се прикључује у одређеним деоницама. Интегрална верзија текста почиње строфом, а у адаптираној верзији су делови прве антистрофе коришћени за почетак. Друга антистрофа је поверена Хору. Трећа антистрофа подељена је на три дела:

1. У првом делу Хор изражава колективни став подсећајући на „гнев народа“ као на сведочанство које уједно постаје и симбол рата;
2. Други део антиципира правду коју ће Зевс доделити ономе ко крши правила и прекорачи границу дозвољеног, о томе говори Хоровођа;

3. Последњи део из треће антистрофе преобликован је у еподу (завршну песму) која представља и закључак.

Стасимон и даље задржава функцију као део између дијалошких сцена, како у новонасталом тексту, тако и у поставци у простору. Пошто је поставка стасимона у простору условила да он промени свој облик, епода као песма не постоји, али постоји као став сваког грађанина понаособ, зато је изговорена у првом лицу: „Ја скромну за се бирам срећу, градова никад не рушио и никада не дочекао да живот свој у ропству трајем“. А као колективни став, став народа, изговорена је унисоно.

Сцена Хоровођа – Гласник је претрпела врло мало измена које не мењају смисао и суштину дијалога у репликама (свако говори свој текст који је и написан). Важан тренутак је то што, после овог дијалога, Гласник постаје део Хора.

Сцена Клитемнестра – Хор – Гласник је увођењем Гласника у Хор декомпонована, па тако немамо обраћање Клитемнестре Гласнику – „А сада, нашто даље да ми причаш ти“? и „Јави мужу мом што брже нека дође, грађанима драг“! На месту ове сцене створио се простор за Клитемнестрину исповест, као засебну сцену. У текстуалном смислу, овај део не представља велику промену јер је Есхил и написао у дидаскалији да Клитемнестра после свог монолога одлази у двор, па је то и усвојено као могуће решење.

Надаље, по Есхилу, разговор између Хоровође и Гласника тиче се Менелаја и његовог повратка из рата, па друга стајаћа песма Хора логично говори о Хелени. Али како бисмо повезали Клитемнестрину исповест са Агамемноновим доласком, друга стајаћа песма претрпела је, не малу измену. Она се може поделити на два дела у Есхиловом тексту: први део – О Хелени, други део – Мудрости. У новонасталом тексту у потпуности је избегнута прича о односу Хелене и Менелаја, пошто би његовим остављањем представа изгубила на темпу. У овој стајаћој песми потенцирани су најважнији мотиви у трагедији: грех, правда и срећа, који су део другог дела друге стајаће песме. Кроз њу се може наслутити однос Агамемнона и Клитемнестре. Ова песма постаје повезница између онога који је у греху и оне која ће (како би правда била задовољена) тек починити грех.

Можемо рећи да је песма добила ново значење у овој адаптацији. Њена универзалност лежи у миту о Пелопу и миту о Атреју и Тијесту, али је она настала из

анализе *Агамемнона* као издвојеног дела *Орестије*. Ако посматрамо шта је Хор закључио у другом стасимону, можемо рећи да је то, на изванредан начин, најважна Агамемнонова смрт.

Сцена Агамемнон – Хор је у текстуалном делу имала најмање интервенција. Хоровођа најављује долазак владара, а потом Хор скандира његово име и чини му добродошлицу. Пошто је из дијалога између Агамемнона и Клитемнестре, Клитемистра изашла као победник, од последњег њеног монолога задржана је само молба Диву.

Трећи стасимон није ушао у текст представе, јер у њему Хор износи одређене ставове који би могли звучати и пророчки, што се хтело у потпуности избећи, као и најважна Касандрине појаве те врсте. До коначне верзије текста у сцени Клитемнестра – Хор – Касандра, дошло се кроз пробе у простору. Нови текст је лишен свих суровости које би Клитемнестра упутила Касандри, осим тога да је „робиња“ и „варварка“.

Сцена Касандра – Хор задржала је своју дијалогску форму. Оригинални текст је подељен на две велике целине:

1. Заједничка тужбалица Касандре и Хора
2. Касандрин одлазак у смрт.

Заједничка тужбалица Касандре и Хора је само у формалном смислу заједничка, они говоре заједно на сцени, а заправо је то Касандрин тужбалица. Хор овде представља Касандрину саморефлексију, одјек њеног душевног лома. У оригиналном тексту заједничку тужбалицу чине Касандриних седам строфа и седам антистрофа, и по три строфе и три антистрофе које припадају Хору. Адаптација је подразумевала сажимање дијалога. Делови које говори Касандра спојени су у мање монологе. Та промена дала је више мањих целина у којима су згуснутије испричани важни догађаји на суженом простору. Тема практичног рада условила је овакву адаптацију. Заједничка тужбалица подразумевала је одбацивање коментара или закључака Хора после Касандриних монолога. Хор не говори о томе шта ће Касандра урадити, да ли ће прорицати, да ли ће говорити о себи; не одговара на питања која Касандра поставља Аполону: „Ах куд ме ово доведе, у какав ово дом?“, нити поставља питања: „Откуда те занос божји обузе и те муке махните“?

Хор је овим преобликовањем добио на својој специфичности, како у практичном раду, тако и у самом тексту. Прилагођавањем текста који изговара Касандра долазимо до потпуне модификације текста Хора.

Након Касандроног одласка, нема Агамемнонових јаука који допиру из куће. То је сцена – Убиство Агамемнона и Касандре, део када речи нису биле потребне. О томе ће бити говора у анализи практичног рада. Она је разлог измењеног редоследа сцена.

Тужбалица Хора нашла је своје место пре сцене Клитемнестра – Хор, што је обрнуто у оригиналној верзији. Тужбалица Хора и Клитемнестрина одбрана пред грађанима код Есхила се дешава паралелно, у истој сцени. Раслојавањем ове сцене на две, тужбалица заузима посебно место које јој по значају и припада.

Сцена Клитемнестра – Хор је такође доживела текстуалну трансформацију. Текстуално уклапање после одвајања тужбалице Хора као засебне целине, ишло је у неколико праваца:

- признање и одбрана злочина;
- осуда народа;
- клетва народа;
- губитак власти.

Последња сцена у изворној верзији јесте Клитемнестра – Егист – Хор. У адаптираној верзији, у последњој сцени Клитемнестра – Хор (без Егиста), коришћене су неке реплике из оригиналне верзије завршне сцене. Тако је последња реплика коју изговара Клитемнестра, а тиче се Егиста и ње, преобликована тако да се тиче само Клитемнестре. Уместо: „Шта **те** брига за тај њихов лавеж луди! Сад је **наша** власт!“, добили смо: „Шта **ме** брига за тај њихов лавеж луди! Сад је **моја** власт“! Исто се десило и са репликом Хоровође: „Ал' Орест ако сунце негде гледа још – па даде л' бог да срећно амо врати се, **и теби самој** страشان биће судија“! А у изворној верзији ова клетва се односи и на Егиста – „[...] **и вама двома** страشان биће судија“!

Реплике Хора су подељене тако да оно што Хор говори код Есхила, готово све време, у адаптацији постоји у деловима које говори Хоровођа, и оним које говори Хор. То је био чест поступак током адаптације. На тај начин су веће целине, и кратке реченице подељене Хоровођи и Хору. То је условило да се Хор посматра као

колективни јунак, као једнообразна скупина људи, али и као појединац (индивидуализован лик), без обзира на бројност људи који га чине, нарочито у моментима када неке реплике изговара појединац у Хору.

АДАПТАЦИЈА ЕСХИЛОВОГ ТЕКСТА

Стражар: Од ових мука да ме спасу богови! Већ стражи мојој пуна ево година што бдим на крову Атрејића као пас. Већ ноћних звезда јата сва распознајем, владаре светле што у етру блистају, и зимску студ и летњи жар што доносе, кад звезде залазе и кад се рађају. И сада ево пазим на знак буктиње, на огњан зрак из Троје што ће донети о паду глас. То госпа ми наређује на својим надама што мушки снује сан. И ветар, ноћ и киша бију одар мој, и никад сан и покој да га походи. А где ће? Сан ми свагда страх замењује и не да санку да ми очи целива. Па кад се песме сетим ил' певушења, и песмом тражим лека сан да отерам, ја уздишем и жалим ове куће коб, где нема више старе добре управе. Еј! Да ми данас овој муци гране крај и ноћни огањ радосну донесе вест! О здраво, лучо ноћна, светлог дана сјај и многих кола играње у Аргу ти навешћујеш у славу ове победе! Агамемнонову љубу сад известићу да с'одра брже устане и радосно по двору кликује и светлост догласну да поздравља нам, јер ето паде Троја град, ко отуда што сјајне ватре јављају. А сам ћу прво коло да поведем ја! Еј кад би се домаћин двора вратио и ја му руком драгу руку дотако! О другом ћутим, јер ми уста страшан бич завезао; да сама кућа прозбори, најјасније би казала. А зна ли ко, тај схвата моју реч, а не зна л', ћутаћу.

Хор, улазна песма: Већ десета ово је година што Пријаму жестоки душмани, цар Менелај и с њим Агамемнон, два владара соја боговскога, два чувара два престола сјајна, многу силну подигоше војску, страшну силу – тисућ' ратних лађа, а из Арга, ове земље наше. (Изговарају сви чланови Хора појединачно)

Стражар: Агамемнон! Агамемнон!

Хор: Десета.

Хор: Душмани.

Стражар: Троја.

Хор: Менелај.

Стражар: Народ.

Хор: Страшна сила.

Стражар: Арг. Буктиња. Буктиња. Бу кти ња. Бу кти ња.

Хор: Десета. Де се та. Е е а.

Хор: Душмани. Ду шма ни. У а и.

Хор: Менелај. Ме не лај. Е е а.

Хор: Троја. Тро о ја. О о а.

Хоровођа: Већ десета ово је година што Пријаму жестоки душмани, цар Менелај и с њим Агамемнон, два владара соја боговскога, два чувара два престола сјајна, многу силну подигоше војску,

Хор: Страшну силу.

Хоровођа: Тисућ' ратних лађа.

Хор: Уа, уа, уа, уа.

Хоровођа: А из Арга, ове земље наше. Тако чувар гостинскога права, Силни Диве, Атрејиће шаље на Парида ради прељубнице, и у многе борбе тешке, љуте баца војску данајску и тројску.

Хор: Ууа, ууа, ууа, ууа.

Хоровођа: А ми овде остасмо без славе, старо тело не даде нам у бој, већ ко деца кретасмо се штапом. Деца личе на слабе старкеље, у срцу им крвца тече млада, ал' јуначке снаге у њих нема.

Хор: У у а, у у а, у у а, у у а.

Хоровођа: И шта старост може кад се лишће већ последње на гранама суши? Тронога је, врлуда ко дете, - ломан санак усред бела дана.

Прва појава, Клитемнестра – Хор

Хор: Клитемнестра!

Хоровођа: Поклонити се дођох теби царице, та ред је поштовати љубу вођа свог, без мушке главе кад нам престо остаје. Чу л' добро што ил' жртву с надом приносиш у добре извештаје?

Хор: Радо слушаћу.

Хоровођа: Ал' да и ћутиш.

Хор: Нећу ти замерати.

Клитемнестра: Ноћ мајка добре донесе нам гласове, та зора, како кажу, права беше кћи! Од сваке наде чућеш радост већу још: Аргивци Пријамов освојили су град.

Хор: Шта кажеш?

Хоровођа: Ал' опрости, сумња пусти реч.

Клитемнестра: Сад Троја ахејска је! Јасно кажем ли?

Хор: Сад Троја ахејска је. Веселје осваја ме; сузи гради пут.

Клитемнестра: Од данас Троју држи војска ахејска. У граду, мислим, крик се ори свакојак. У један пехар маст и сирће уливај, у једно не слију се, двоје остају. Двојак гласе побеђен и победник имаду, јер је двојак им судбина. Ту једни на мужевљи бацају се леш, на браћу други рођену, до старца ту леже деца, стабла грана последња, - већ ропским грлом судбу драгих плачу сви. А победнике с ноћна боја зове глад на доручак што град га може да им да. Ту коцком ником не дели се ноћиште, но коцком пуне среће свако граби га. У заузетој Троји свугде веће станују по домовима, росна студ их не бије, ни мраз под ведрим небом, него целу ноћ к'о срећни боравиће санак без страже. А поштују ли чедно градске богове и заузетој земљи божије светиње, на победнике неће пасти освета. Да војску само каква страст не обузме, да жедна блага, отима што не треба, јер спасења јој треба још за повратак! Од мене жене такву, ето, чујеш реч. Да срећно буде, несреће да не видим! Та многог добра сад сам окусила сласт.

Хор, прва стајаћа песма, Прва антистрофа

Хоровођа: Лека нема ту. Злочинство не гаси се, но сија својим страшним жаром. Он изиђе ко прљав новац што дирањем и премећањем сјај губи, истрт сав поцрни; он личи – мисли свет – дечаку што вија птицу крилатицу и каља град срамотом срном.

Друга антистрофа

Хор: Свим што из наше пођоше земље сатире куће дубоки бол. У свакој кући срце ће пући. На срце тежак пашће нам јад. Свако се сећа драгога свога кога је борбе одвео мах, али ће место славних јунака приспети кући урна и прах.

Трећа антистрофа

Хор1: Гнев народа је кобан знамен.

Хор сви: Његову клетву кривац плаћа.

Хор1: Не оставља ме мучна слутња: из црна мрака чућу нешто.

Хор сви: Јер ти гробари силног људства измаћи неће оку божјем.

Хор1: Не оставља ме мучна слутња: из црна мрак чућу нешто.

Хоровођа: А ко без правде срећу стекне, прогониће га црне Срде и с временом у току жића, с висина среће пашће у мрак. Сјај успеха потамнеће му, а таман живот нема снаге; и слава силна опасна је – из ока Диве муњом бије. (Док Хоровођа говори, Хор пева: Гнев народа је кобан знамен, његову клетву кривац плаћа. Не оставља ме мучна слутња, из црна мрака чућу нешто. Јер ти гробари силног људства, измаћи неће оку божјем).

Епода

Хор сви: Ја скромну за се бирам срећу, градова никад не рушио, и никада не дочекао да живот свој у ропству трајем.

Хор – Гласник

Хоровођа: Сазнаћемо скоро да л' су буктиње, те луче, страже, баш истините, ил' је слатка светлост та ко санак дошла и срце опчинила. Од луке, видим, гласник хита с маслином на глави; путникова пратња, суви прах и блато, близнак његов, казаће нам већ; то није гласник нем, он дрвље не пали у горама, и димом огња не јавља, но радосним потрвдиће нам поздравом, а мрзи ме да кажем речи супротне. Да старом добру ново добро осване! Ко земљи нашој друго жели него то, тај према сетви нека жетву своју жње!

Гласник: Отаца мојих груди, земљо аргивска, десетого лета вратих ти се ја! По слому многих нада једна ми се тек остварила. Та једва смедох слутити у Аргу да ћу смрт и

драги наћи гроб. Сад здраво земљо, здраво сјају сунчани, и Диве вишњи, и ти, царе питиски, што стрела с лука на нас више не мећеш! Та свима нама ко вама засија ко буктиња у ноћи Агамемнон цар. Ал' поздрав'те га топло! То и заслужи: будаком Дива правдоносца Троју сву он раскопа и места испретура сва. Олтари падоше, и божји кипови, и семе целе земље, - све то изгину. У такав јарам цар ти Троју запреже и стиже кући Атрид прворођени у сјају среће: њему прва иде част. Ни Парис се ни Троја, његов сукривац, разметат неће да не окајаше све. Због отмице и крађе суд се над њим изврши, измаче му се лов, - он кућу очинску и целу земљу затре, сруши у пропаст. Грех Пријамови двоструко исплатише.

Хоровођа: Па срећан буди, војске наше гласниче!

Гласник: И јесам! Ако хоће бог, ја радо мрем.

Хоровођа: За постојбином жудња научи те то?

Гласник: И зато од радости сузу проливам.

Хоровођа: И ми знамо горке сласти суза тих.

Гласник: Шта мислиш? Кажи да ти боље схватим реч.

Хоровођа: На вашу чежњу и ми чежњом враћасмо.

Гласник: И завичај за војском зар је чезнуо?

Хоровођа: Из болна срца колико ли уздисах!

Гласник: А откуда вас мрачна туга морила?

Хоровођа: Већ давно ћутање је мелем болу мом.

Гласник: Док цара не би зар те од ког беше страх?

Хоровођа: Ко и ти кажем: и ја радо мрећу сад.

Гласник: Та све се добро сврши. Али свака ствар у низу година и беду доноси, не само срећу. О нашој мучној кад бих причао пловидби – ту невреме, па тесна места, одар тврд – та који час би остао без уздаха? На копну још нас веће муке морице. Ал' зашто да се јадам? Нек иду збогом беде све, наређујем! А нама, војске аргивске остацима, добитак већи је но јади минули. И зато с правом хвалимо се; сунчев зрак по мору и по копну шири славе глас: „Град Троју узе најзад снага аргивска и плен тај победнички

даје бозима за украс древним храмовима хеленским“. Због таква гласа треба прослављати град и војводе. И милостивом Диву част што створи ово! Тако, ето, знате све.

Хоровођа: Не стидим се што твоја победи ме реч. За учење и старац увек ти је млад. Тај извештај се двора тиче највише и Клитеместре, ал' смо и ми срећни сви.

Друга појава, Клитемнестра – Хор

Клитемнестра: Већ одавно сам од радости кликнула, кад обноћ стиже први гласник пламени и јави слом и пропаст града Троје. И чух по који прекор: „Огњу верујеш и мислиш да је Троја сада срушена? У жене срце баш се лако запали!“ А такве речи збунише ме очито, ал' ипак жртвавах; и побожан се клик из грла женских овде-онде орио по граду, и на божјим жртвеницима од када дизао се мирис угодан. Пожурићу се да свом мужу достојном на повратку што бољи дочек приредим. Та који дан би жени слађи свануо но кад јој мужа кући с војске врати бог, и врата отворе се? У двору своје верну жену наћи ће, онакву какву остави; ко добар пас у двору беше она, душманима зла, и у свем другом иста, - нико не разби ни једне браве, мада дуго не би га. Срамоте не знам, сласт од мужа туђега не познах више него бојом бојен туч. Ја смем то рећи. То је жива истина, а хвала доброј жени није срамотна.

Хор, друга стајаћа песма

Хоровођа: Често старе казују се речи.

Хор: Често старе казују се речи.

Хоровођа: Родити се.

Хор: Родити се.

Хоровођа: Не мрети без деце.

Хор: Не мрети без деце, то је пуна срећа људска. Ал' из среће унуцима жалост ниче неизмерна.

Хоровођа: Ја друкчије мислим о том. Грешна дела и безбожна рађају још више греха.

Хор: Стара обест воли да донесе нову обест у кућама грешним.

Хоровођа: Правда сија и у колибама, праведника уме поштовати.

Хор: Нађе л' злато под прљавом руком, одмах оде.

Хоровођа: Чистој хита кући.

Хор: Не поштује моћ богатства, празну хвалу гомилину. Све истини она води.

Хоровођа: Агамемнон!

Хор: АгАмЕмнОн! АгАмЕмнОн! АгАмЕмнОн! А гА мЕмнОн! А га мемнОоон! А га мем нОоон! А га мемнОоон! А га мем нОоон!

Хор: Здраво царе!

Хоровођа: Ти разориоче града Троје, Атрејев потомче, како да ти зборим, да те здравим, у похвали меру да не пређем, ил' у чему да те не умањим? А ко добро стадо своје знаде, оку тога не оте се ништа; где ти ласка срце тобож верно, ту је љубав водена и празна. Кад ти војску рад Хелене диже, ти ми тада – нећу да прећутим – не би онај који мудро води и управља крмилом разбора; као да си људма на самрти срце празним тешио надама. А сад кад је подвиг срећно свршен, клањам ти се верним срцем својим. А с временом питаћеш и чућеш од грађана ко ти право и поштено град чуваше а ко га каљаше.

Агамемнон: Пре свега другог ред је поздравити Арг и наше богове, јер они повратак и право даше што га отех Пријаму. У спору сами бози беху судије. Ту језик не пресуди. Камен по камен у урну паде крваву и Троји слом и војсци њеној пропаст хладно намени, а празном суду само нада стизаше. Траг палом граду сад још дим показује. А сад се теби враћам. Твоје речи знам, и кажем исто, примам твоје схватање. Та мало људи такву има природу да срећу ближњег поштују без зависти. Ко у свом срцу носи отров пакости, тај беде своје терет подвостручава; он сам притискује се својим јадима и уздиже кад срећу туђу посматра. То смем да рекнем, овај свет ја познајем: знам друштва људског варљиво огледало, сва оданост се мени чини сад ко сен. Одисеј само, мада пође нерадо, у боју беше одан друг и поуздан. Ал' не знам је ли сада мртав или жив. А о другом што траже град и богови сви заједнички донећемо одлуке у скупштини на тргу. Треба већати о добру да нам дуго и срећно остане. А чему треба лека, неге лекарске, то с пажњом ћемо сећи.

Хор: Сећи.

Агамемнон: Или палити.

Хор: Палити.

Агамемнон: И болна места покушат излечити. А под кров када стигох и свом огњишту, помолићу се најпре својим бозима што на пут ме поведоше и вратише. А победа ме свагда верно пратила!

Хор: Ммммммм.

Агамемнон – Клитемнестра – Хор.

Клитемнестра: О људи грађани, о части аргивска, не стидим се што пред вама ћу признати за господарем својим чежњу свагдању. Та време кида сваки обзир. Не причам што сазнах од других, но мучан живот свој, то дуго време док под Тројом беше он. Већ то је страشان јад кад жена без мужа у дому своје сама седи самцита и навек мора слушат вести жалосне. Так један гласник стигне, други носи већ још гору беду – сваки кући јавља зло. Толиких рана да је допо јунак тај, колико пут је кући донешена вест, од мреже више рупа он би имао! И да је умро сваки пут кад стиже глас, он други био би Герион с трупа три и сваким телом он би једном погино! Због таквих вести, увек нових болова, већ много пута кушах да се обесим, ал' други силом уже ми одрешеше. Па зато овде нема сина Ореста, тог тврдог јемства наше брачне љубави, да поздрави те. Немој да се зачудиш! Јер њега храни Строфије из Фокиде твој верни пријатељ. Та он ми помену два јада; први је: опасност за тебе под Тројом, други: може пук да устане и веће за се приволи, јер воли свет да палу славу још једаред удари. То беше прав и добар савет заиста. А мојих суза већ су бујни извори пресахли, више немам кап да изроним. Из очију ми дуго бдење испи сјај, јер дуго сеђах, чеках ватре догласне, ал' никад њихов пламен да донесе глас. То све отрпех, али сад ми прође јад, и поздравићу мужа, стаду верна пса, то уже, броду спасење и стамен стуб високу *крову*, јединца сина очева, бродару копно изненада грануло, најлепши оку данак после вихора, путнику жедном извор воде хлађане. А дивно је измаћи свакој невољи. Мој ратник таква достојан је поздрава. Не замерите! Многа досад ја сам зла претрпела. Ногоступ нек се одмах створи пурпуран, да Правда преко наде у двор води га! А друго моја брига, несвладана сном, уз божју помоћ, како треба свршиће.

Агамемнон: О Ледин роде, двора мога чуварко, твој говор мојој одсутности приличи. Ти много отегну. Ал' хвала пристаје кад таква част из других уста излази. А иначе ме женски не разнежавај и не ласкај, не понашај се преда мном ко човек варварин да

падаш на земљу. Не стери ћилима да богу не згрешим! Та пошта само боговима припада. Ко смртан човек не смем ја без бојазни да ходим том лепотом сјајно везеном. Ко човека, а не ко бога, поштуј ме! И без тог пута, простирача шарених, мој глас је славан. Клонити се гордости највећи је дар божји. Оног прослављај ко живот сврши слатком срећом овенчан! Да све ми тако успе, срећан био бих.

Клитемнестра: Ал' опет жељи мојој не противи се.

Агамемнон: Од своје воље, знај то, ја не одступам!

Клитемнестра: Зар боговима закле се? Па страх те зар?

Агамемнон: Знам све што чиним, - зато жељу рекох ти.

Клитемнестра: Шта мислиш да би Пријам да то узмогне?

Агамемнон: Зацело газио би по том пурпуру.

Клитемнестра: Ал' немој људског бојати се прекора!

Агамемнон: Глас народа је врло моћан, пресудан.

Клитемнестра: Тај није срећан коме се не завиди.

Агамемнон: Не приличи да жена кавгу замеће.

Клитемнестра: Ал' ред је да и силни кадгод попусте.

Агамемнон: У кавзи зар ти стало до те победе?

Клитемнестра: Попусти! Као јачи мене послушај!

Агамемнон: Кад желиш, брже дрешите ми обућу! По саговима док ја ступам скерлетним, из ока божјег нек ме завист не бије! О томе доста. Али с усрдношћу свом уводим ову туђинку. Јер љубазно бог озго гледа господара милосна. Та ропски јарам нико радо не носи. Од силна плена цвет је она одабран, ко дар од војске са собом поведох је. Па кад се, дакле, твојој вољи подвргох, ја идем у двор скерлетом корачајућ.

Клитемнестра: Свемоћни Диве, молитву ми услиши! Изврши што намераваш да учиниш!

Клитемнестра – Касандра – Хор

Клитемнестра: Унутра и ти пођи. Допустио ти овде милостиви Див да поред жртвеника станеш његова и свете воде с друштвом узмеш осталим. Одатле силази.

Хор: То госпа теби јасне речи упути. А мрежа судбе кад је ухватила те, ти слушај ако хоћеш, или не слушај.

Клитемнестра: Ти воља ли те слушати не оклевај. Но, ако не знаш, не разумеш говор мој, ти место речју, руком казуј варварки. Сад доста. Ја се више не понизујем.

Касандра – Хор

Хор: Аааа. Аааа. Аааа.

Касандра: Аполоне!

Хор: Ааа.

Касандра: Аполоне!

Хор: Ааа.

Касандра: Аполоне!

Хор: Ооо.

Касандра: О, заштитниче стаза.

Хор: Оооо.

Касандра: Аполоне мој, ти други пут ме сасвим упропасти.

Хор: Ааа!

Касандра: Ах, куд ме ово доведе?

Хор: Уууу.

Касандра: У какав ово дом?

Хор: Ааа!

Касандра: Ааах, богу мрска кућа.

Хор: Мммм.

Касандра: Многа знаде зла.

Хор: Мммм.

Касандра: Зна за крви.

Хор: Мммм.

Касандра: Зна за покоље. То касапница људска. Под је крвав ту!

Хор: Та варварка ко псето оштар има њух, за трагом одлази, убиство откриће.

Касандра: Леле!

Хор: Еее!

Касандра: Леле!

Хор: Еее!

Касандра: Леле!

Хор: Еее!

Касандра: Јао!

Хор: Аа о!

Касандра: Јао!

Хор: Аа о!

Касандра: Јао!

Хор: Аа о!

Касандра: Ту сведоци стоје. Њима верујем. Деца плачу.

Хор: А а.

Касандра: Ено кољу их!

Хор: А а.

Касандра: И њино месо пеку!

Хор: А а.

Касандра. Отац једе га!

Хор: Тијеста гозбу. Месо деце његове. Разумех то и гнушам се.

Касандра: Шта снује то она? Зар поново несрећу тешку и грозан јад у двору спрема својима? Лекара нема рани тој, нит помоћи какве! Секира је њен друг на одру. Кривац крви! Нек ужасну сада поздрави жртву раздора кућног махнити дух!

Хор: У жилама мојим крв се слеђује!

Касандра: Ка о ли па ко.

Хор: Како ли лепа коб.

Касандра: Сла у в сти же г а !

Хор: Славујев стиже глас!

Касандра: Пе ту љину бо му да ше.

Хор: Пернату хаљину бози му дадоше.

Касандра: у а е о и о.

Хор: Суза не рони он.

Касандра: Живот му сладак сав.

Хор: Живот му сладак сав. Ооо!

Касандра: Скамандро свети, завичајна реко, на твоје брегу некад сам расла. Негом се дигла. А сад ћу ускоро, да пророк постанем на Кокиту, на ахеронтским жалима. Авај срушена Тројо... муко града мога! Големе жртве што их отац закла – претила стада, никаква лека не даше граду, но паде како данас лежи разорен. Да реч ми више неће личит невести што млада сакрива се иза копрене.

Хор: Да реч ми више неће личит невести што млада сакрива се иза копрене.

Касандра: Да. Реч ми више неће личит невести што млада сакрива се из копрене. И како ветар душе према истоку, и гони маглу, тако попут таласа све веће беде расту, сунцу дижу се. Ви посведочите да хитро као пас злочинству старом умем нагазити траг. Двор мирише уморством. Свежа тече крв. Он – вођ морнарице, освајач Троје – он не зна какво зло му снује куја та што подмуклим улизује се језиком. И пуна греха, ћули уши радосно! Ту жена мужа убија!

Хор: Та пророштва. Те вештине премноге. Ништа друго не кажу него беде, муке, зла.

Касандра: А! А! А! А!

Хор: А! А! А! А!

Касандра: Опет мене зграби грозница! О авај мени Аполоне! Отров спрема већ и за ме плату у напитаку налиће. Ал' нећу мрети презрена од богова. Освануће ми други опет осветник да мајку убије и оца освети. У беди живи тај ван завичаја свог; повратиће се роду грех да крунише. Та тврдом клетвом заклели се богови крв палог оца да ће покајати он. Па идем. Суђено је. Храбро умрећу.

Тужбалица Хора:

Хор: Ммм аааавај. Аааа аааавај. Аааа аааавај. Аааа аааавај. Мммм

Хоровођа: Како да те оплакујем царе. Царе.

Хор: Мммм.

Хоровођа: Срце моје, верно теби, шта да каже?

Хор: Мммм.

Хоровођа: У пауковој лежиш мрежи.

Сви: Мој јуначе!

Хоровођа: Леле!

Хор: Леле ао!

Хоровођа: Леле!

Хор: Ае!

Хоровођа: Срамотна ли одра твога!

Хор: Ае!

Хоровођа: Двосеклица секира те ударила. Љуба твоја мучки тебе погубила.

Клитемнестра – Хор

Клитемнестра: Сад многу реч што пре је рекох подесно, порећи морам, ал' се нећу стидети. На овај бој већ одавно сам чекала. Победих, најзад, после дугих година. Ту стојим где га згодих. Све је свршено. Изврших то и нећу да вам поричем. Големо ткање, кобно рухо богато ко рибар мрежу баких брзо на њега. Не беше му ни бежања ни одбране. Два ударца му дадох, двапут крикну он и уда опружи; и кад се сруши већ,

још трећи додадох, ко свету милошту под земљом Диву, спаситељу покојних. У ропцу тако паде, душу испусти. Из љуте ране шикну топле крви млаз и ороси ме капља росе пурпурне и ја се радовах ко зрно клијало што небеском се благослову радује! Па кад је тако часни старци аргивски, сад у клик свиди л' вам се. Ја се радујем! А личи ли над мртвим жртву ливати? Над овим с правом, с многим правом личи то, он за ме пехар нали клетим јадима, ал' кад се кући врати, сам га искапи!

Хоровођа: Над мужем још се таквим хвалиш говором!

Клитемнестра: Ви плашите ме као жену глупаву, а ја вам кажем срца неустрашива – та све ви знате: хвал'те или корите свеједно ми је. Агамемнон лежи ту, мој муж; он погибе од ове деснице, од веште осветнице ове! Тако је!

Хор: Какву си траву отровну са земље жено појела? Каква си љута отрова из мора ти се напила, те си љутином планула, народну клетву подигла?

Хоровођа: Пред тобом град се затвара, силно те мрзе грађани.

Клитемнестра: Сад из града ме гониш, бацаш на мене и мржњу грађанску и клетву народну, а онда на човека тог не устаде. Ко да је реч о клању једног јагњета из стада богатог оваца рунастих. Он ћерку своју жртвова, најмилији мој пород, да би трачке стишо ветрове. Зар није требало да њега протераш да грех се казни? Али знадеш делу мом строг судија да будеш. Зар он сам се о дом не огреш и мучку смрт својим грехом у кућу унесе? Нек у Хаду не хвали се јадом, - што је сејо, то је и пожео.

Хор: Памети немам, не знам вештину лека да нађем невољи овој.

Хоровођа: Страх ме олује, кржаве кише; однеће двор нам! Капља већ паде. Поново Правда за нове грехе на другом брису мач свој већ оштри. На твом гробу ко ће сада, мој јуначе, горке сузе проливати?

Клитемнестра: Није твоје да се за то стараш. Моје, моје убиле га руке. Моје руке и сахраниће га.

Хор: Проклето семе ко ће да затре? За грех је цела везана лоза. Презрена, својих лишена, ударцем удар платићеш.

Хоровођа: Ко гађа пада, плаћа убица.

Хор: Тако ће бити докле је Дива.

Хоровођа: Ко скриви страда.

Хор: Такав је закон.

Хоровођа: Ал' Орест ако сунце негде гледа још – па даде л' бог да срећно амо врати се, и теби самој страшан биће судија!

Клитемнестра: Шта ме брига за тај њихов лавез луди! Сад је моја власт!

3.1.1. МЕТОДА „УЧЕЊЕ СРЦЕМ“

Покушавајући да разгрнемо слојеве неприродности у интерпретацији стиха постављамо питање како избећи учење напамет. Један од могућих одговора даје нам Жак Дерида (Jackie Élie Derrida), наводећи, за глумце посебно значајан, постулат везан за учење текста.¹³⁰ Наиме, тумачећи поезију, Дерида јој даје могућност говора, а она нас моли да је научимо срцем: „[...] научи ме напамет (срцем), препиши ме, бди и чувај ме, гледај ме, једи, пиј, гутај моје слово, носи га, пренеси га у себи као закон писања које је постало твоје тело: писања по себи“.¹³¹ Истичући емотивно деловање и наш емотивни удео у уметничком тексту, за песму користи метафору – „жива рана“ која је уједно и „рањавајућа“. „Назваћеш песмом тихо бајање, безгласну рану коју од тебе желим да научим напамет (срцем)“.¹³²

Дерида помиње поетски идиом из енглеског језика (to learn by heart) или арапског (hafīza a'n zahrikalb), као један једини правац са више путева. Његово тумачење не односи се на учење текста, али је значајно као дескрипција онога што органски доживљава глумац који не учи текст напамет, већ управо срцем. Нов термин „learn by heart“ у циљу глумачког учења текста, преузимамо из енглеског језика јер најбоље илуструје циљ коме тежимо.¹³³ Фраза *by heart* у енглеском језику се користи у

¹³⁰Жак Дерида - француски филозоф, сматра се одговорним за настанак деконструктивизма и лидером постмодернистичког покрета у филозофији. За Дериду се пре свега везује појам деконструкције метафизике.

¹³¹Жак Дерида, „Шта је поезија?“, *Поља*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, год. XXXVIII, бр. 399, 1992. стр. 123.

¹³²Исто, стр. 123.

¹³³Вид., Марија Кнежевић, Вера Обрадовић-Љубинковић, „Покрет из гласа – глас из покрета“, *Balkan Art Forum*, VI Национални научни скуп са међународним учешћем, Уметност и култура данас: образовање за уметност и изазови савремености, Ниш, Србија, 5 – 6. октобар, 2018. <http://www.artf.ni.ac.rs/lat/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/Zbornik-radova-BARTF-2018.pdf> (приступљено 14.02.2020.)

значењу „научено из меморије“¹³⁴, што се у српском језику углавном преводи као (научено) „напамет“. Можемо да говоримо и о дубљем значењу синтагме *by heart*, посебно када се узме у обзир да у енглеском постоји синонимна идиоматска фраза – *by rote*, која се дословно односи на механичко учење напамет без разумевања, дакле има негативну конотацију.¹³⁵

Учење стихова или прозних текстова „срцем“ (*by heart*) подразумевало би, не само напор да оно што се учи пређе у дугорочну меморију, већ да процес учења најпре подразумева прооцењено значење и смисао тога што учимо.

Према схватању др Вере Обрадовић о учењу напамет, изнетог у заједничком тексту „Покрет из гласа – глас из покрета“, сматрамо да би се у глумачком процесу постигло учење (касније извођење) стиха на начин који дефинишемо као *learn by heart*, односно да би се достигло глумачко *усећавање* стиха у сам процес усвајања – неопходно је укључити покрет, који ће бити директна спона између исказаног садржаја и емотивног доживљаја и памћења истог.¹³⁶

3.1.2. АКЦЕНАТСКО-ЛОГИЧКА АНАЛИЗА ТЕКСТА

Прва и основна метода рада на било ком тексту подразумева његову акценатско-логичку анализу. Сматрамо да су правила кроз етапе рада на тексту које ћемо навести, од изузетне важности на путу ка уверљивости у интерпретацији:

1. Акцентовање текста¹³⁷;
2. Одређивање пасажа као већих целина које представљају одређене догађаје;

У глумачко учење текста термин *learn by heart* уводи Вера Обрадовић-Љубинковић.

¹³⁴Colin McIntosh, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2013. стр. 721. Превео са енглеског: Ведран Цвијановић.

¹³⁵Исто, стр. 1342.

¹³⁶Вид., Марија Кнежевић, Вера Обрадовић-Љубинковић, „Покрет из гласа – глас из покрета“, *Balkan Art Forum*, VI Национални научни скуп са међународним учешћем, Уметност и култура данас: образовање за уметност и изазови савремености, Ниш, Србија, 5 – 6. октобар, 2018. <http://www.artf.ni.ac.rs/eng/wp-content/uploads/sites/5/2019/10/Zbornik-radova-BARTF-2018.pdf> (приступљено 14.02.2020.)

¹³⁷Акцентовање текста представља почетну, примарну фазу у анализи текста и будућем говору лика на сцени. Догађа се, не ретко да професионални глумци, а чешће студенти глуме не изговоре тачне акценте на одређеној речи, а нарочито њихове дужине које дају на значају и разумевању саме речи па и мисаоне целине.

3. Одређивање потпасажа који представљају посебне теметске целине у оквиру великих пасажа;
4. Одређивање пасажних кругова, мањих целина, које представљају промене у оквиру једне одређене теме о којој се говори (промена говорне радње у оквиру великог пасажа чији су део);
5. Одређивање блокова и уметнутих блокова (основних и уметнутих мисли у основну мисао);
6. Одређивање логичких акцената (носилаца тих мисли, радње, смисла);
7. Одређивање дикцијских фигура (компарација, контраст, градација у климаксу, градација у антиклимаксу, пауза);
8. Рад на мелодици¹³⁸ (утврђивању мелодијског облика питања и одговора);
9. Акустички сигнали (интензитет, интонација¹³⁹, гласност, темпо, ритам);
10. Одређивање цезурā, као посебних тренутака после паузе (нарочита функција паузе је испред последњег члана градације, која отвара могућност превареног очекивања код гледалаца);
11. Одређивање говорних константи (интензитет, гласност и интонација, темпо и ритам говора)¹⁴⁰ унутар дикцијских фигура, узимајући у обзир целину.¹⁴¹

¹³⁸„Употреба мелодике у интерпретацији стиха античке трагедије ослоњена је пре свега на мелодик у српскога језика“. (Бранивој Ђорђевић, *Дикцијске теме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, година стр. 100.) Она је у нашем раду употребљена као мисаоно-емотивна изјава и примећује се у појединачним деловима говора протагониста и хора. Мисаоно-емоционални склад мора бити усклађен у мелодици тј. у форми чврсто спојен са суштином. Овакав однос изазива гест и мимику и кад није наглас изговорен, тј. када представља замишљеног саговорника. На овај се начин одређује и мелодијски облик одговора који се у изговору не остварује (реторско питање). Радован Кнежевић истиче: „Дакле, без обзира да ли се у говорној реализацији не оствари питање или, у другом случају, одговор, општи облик мелодике питања и одговора се редовно остварује у свести говорника и саговорника“. Радован Кнежевић, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд 2015. стр. 99.

¹³⁹Интонација је најсложенији феномен говора и музике, најкомплетнија звучна структура и најсуптилнија тонска честица семантичког нијансирања. Интонација је плетеница свих елемената који је сачињавају: тонских висина (мелодичког низа), интензитета тона (динамички низ), метричких и ритмичких тактова (ритмички низ), система каденци и пауза (агогички низ), боје тона – тембра (колористичких модулација). Вид., Радован Кнежевић, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд 2015. стр. 75-76.

¹⁴⁰Вид., Бранивој Ђорђевић, *Елементи дикције*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

Говорна пројекција неког лика утемељена је на овим елементима и њиховим најразличитијим комбинацијама које чине сплет говорних радњи.

3.1.3. ПРОЦЕС УДАЉАВАЊА ОД ЈЕЗИЧКОГ ПРЕТЕКСТА (СТВАРАЊЕ ГЛУМАЧКОГ МЕТАЈЕЗИКА)

Почетна тачка рада на глумачком задатку је настојање да се удаљимо од језичког претекста, чиме се он своди на језички неразумљиву форму у циљу стварања глумачког метајезика. Коначна синтеза у сублимираном глумачком изразу чини да текст буде прожет живим ткивом примарних, урођених (нестечених) емоција.¹⁴²

Према Хердеру, крик је праизвор говора, било да изражава бол, очајање, патњу, или радост, усхићење, радозналост и љубав – „Ти уздаси, ти тонови су језик. Постоји један језик осећаја који је непосредни природни закон“.¹⁴³

Истраживали смо вокалске квалитете на пољу изражајних компоненти које одликују примарне емоције, а то су: смех, плач, фацијална експресија, тон и боја гласа. Без обзира што фацијална експресија као изражајна компонента није примењена на глумачки израз у практичном делу пројекта *Агамемнон*, како би заменила античку трагичну маску, имала је своју примену у процесу вежби у овом истраживању.

Како бисмо у први план истакли снагу примарних емоција, дозволивши себи да експериментишемо са античком формом стиха, остављамо вокале и/или вокалске групе на местима где се они и налазе у интегралној верзији текста. Метод који смо испитивали састоји се у томе да, користећи глас као средство звука, употребом вокала, онеобичимо оригинални текст, тј. да га на одређен начин „лишимо значења“, а покушамо да истакнемо емотивни набој. Тиме смо текстуални садржај свели на језички неразумљиву форму. Вежбе импровизације на тему бола биле су драгоцене у почетној фази рада. Оне су нас удаљиле од текста у језичком смислу, и помогле емотивном отварању код учесника пројекта.

Примери вежби

¹⁴¹На овим феноменима се ради веома пажљиво у процесу вежбања.

¹⁴²У античкој трагедији садржана је снага примарних, урођених (нестечених) емоција.

¹⁴³Јохан Готфрид Хердер, *Расправа о језику*, прев. Олга Кострешевић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1989, стр. 8.

Вежба 1: Концентришите се на природне ритмове који постоје у свакоме од нас (дисање, откуцаји срца, ход), потом се концентришите на ритмове природе (жуборење потока, гром, кишу), а потом на оноματοпејске звуке и разне шумове којима смо окружени (хук ветра, глас птица, ударе таласа, инсекте). Покушајте да се крећете у складу са овим ритмовима, а да звуци које при том производите буду у складу са тим кретањем. Мењајте ритам од спорог до брзог, и обрнуто. Слушајте се и покушајте да усагласите ритмове и звуке које производите.

Вежба 2: Испричајте неки догађај из драмског предлошка (у фрагментима или целини) користећи вокале. Задатак је да вокали почивају на даху. Изводите их дисањем, дахом, шапатам, плачем, криком, вапајем, јауком, лелеком, како би се исказао емоционални садржај, радња и односи препознати у анализи.

Резултат ове и других вежби нашао је своју примену у сцени Касандра – Хор у тренуцима пре Касандриних пророчких визија, односно пре текста. Глумица која тумачи лик Касандре примењује ову методу у појединим сегментима своје игре.

ЕЛИМИНАЦИЈА ТЕКСТУАЛНОГ САДРЖАЈА

Паралелно се одвијао и процес, условно речено, ритуалног интерпретирања смисла (и покретом, и гласовно, и звуком), укидајући оба претпостављена циља: и претекст и онеобичавање текста. Изоставили смо све расположиве речи у текстуалној партитури у сцени *Славље* и *Убиство Агамемнона*.

Сцена *Славље* представља ритуално понашање групе, које се очитује у репетитивним покретима. Дах смо користили двојачо: развијајући узбуђено и експресивно дисање долази се до неке врсте ритуалног транса који се гласовно манифестује снажно изговореним вокалима на даху. Сцена *Убиство Агамемнона* подразумевала је елиминацију текста јер је догађај испричан кроз покрет.

Пример вежбе: Одаберите један стих или једну мисао из текста представе. На папиру напишите само вокале из речи које граде значење у вашим предлозима. Направите размак за гласове које сте изоставили, а напишите само вокале на местима где се у речима налазе. Изговарајте и певајте вокале у најразличитијим ритмовима и мелодијама. Трудите се да они подстакну покрет. Не инсистирајте на балетским и стилизованим покретима, нека они буду нагонски, инстинктивни.

ДЕКОМПОНОВАЊЕ ТЕКСТУАЛНОГ САДРЖАЈА

Декомпоновањем текстуалне целине образујемо онеобичену текстуалну партитуру, лишену значења у погледу разумљивости речи датог стиха. У глумачкој интерпретацији, тј. у говорној и физичкој радњи, не сме бити испражњености, напротив, она мора бити усаглашена.

Модел за ову методу преузет је из магистарског рада, тадашњег доцента Андријане Виденовић – *Модуси естетске обраде у глумачком изразу* одбрањеног на Филозофском факултету у Београду 2007. године.¹⁴⁴ Назив ове методе у магистарском раду А. В. гласи – *Покушај елиминације утицаја садржаја на будуће процене испитаника*. Метода је испитивала утицај неразумљивог садржаја одабране песме на процену говорног глумачког израза, при интерпретацији поезије, са циљем да очува форму стиха (акценатску структуру, мелодију, ритам и риму). За потребе овог експеримента песник Љубивоје Ршумовић је као носиоце мелодијске линије оставио све самогласнике на местима где се и налазе у оригиналним верзијама песама, а различите сугласнике заменио је са по два одабрана сугласника, који су распоређени унутар самогласничке основе. У овом психолошком истраживању глумци су имали могућност интерпретације своје омиљене песме, док је учесницима нашег пројекта стих античке трагедије *Агамемнон* био текстуално упориште целокупног истраживања.

Назив методе у овом истраживачком раду је преформулисан у *Методу декомпоновања текстуалног садржаја* која подразумева онеобичавање дела текстуалне партитуре, уз промену одређених сугласничких група у интегралној верзији текста, поштујући његову акценатску, мелодијску структуру и број слогова у стиху, а лишавајући га значења. Метода подразумева да сви самогласници, као носиоци мелодијске линије, остану на позицијама на којима су се налазили у оригиналној верзији, а да се оригинални сугласници замене другом групом сугласника, што је истоветно психолошком експерименту поменутог магистарског рада. Задатак је да се, без обзира на обезличен текст, у први план истакне радња и емотивни садржај интегралне верзије текста.

¹⁴⁴ Андријана Виденовић, *Модуси естетске обраде у глумачком изразу*, магистарска теза, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2007. стр. 10-12.

Циљ ове методе је да неразумљивим језиком створи јасну говорну радњу, која има смисао и значење. Наиме, овај глумачки експеримент имао је велику важност у процесу проба. Намера је била да афектно стање Клитемнестре у тренутку обраћања Касандри, буде приказано кроз неразумљив језик, условљен наглим емоционалним доживљајем којим Клитемнестра показује свој гнев. Хор би затим Касандри превео на разумљив језик краљичине речи.

Испитивањем ове методе у процесу рада, дошло се до позитивних резултата. Закључак је да када се речи лише значења, глумац може да на основу обезличеног текста образује смисао и јасност у говорној радњи. Овај модел имао је значајан удео у процесу емотивног отварања учесника, али није нашао дословну примену у практичном делу пројекта *Агамемнон*. Преузета метода изнедрила је нову оригиналну *Методу рада на вокалима*, којом се дубље продире у емотивне процесе унутар учесника пројекта, и која у овом раду налази вишеструку примену.

3.2. МЕТОДА РАДА НА ВОКАЛИМА

Тужбалица као песма обредног карактера представља плач народа који артикулише бол кроз замишљени дијалог са умрлим. Комбинацијом гласовних вештина и вештина дисања, кроз употребу вокала у одређеном ритму, полифонично тужење групе доноси бујицу различитих осећања која се смењују. Рад на вокалима ће се развијати дисањем: од неправилног, једва чујног, успореног дисања са изненадним паузама, које у свом градивном развоју тече испрекидано, убрзано, узбуђено, до експлозивног. Дисање кулминира певањем вокала. Сваки вокал означава нешто друго: бол, дрхтај, јецај, јаук, вапај, лелек итд. Тужбалица представља неку врсту колективног транса, више стање духа, у коме ритам артикулисаних вокала изазива одређене нагонске покрете (ударање, чупање косе, гребање лица).

Пример: *Тужбалица Хора*

„Авај, авај, авај, авај!

А а, а а, а а, а а!

Како да те оплакујем царе, царе!

а о а е о а у е а е, а е!

Срце моје верно теби шта да каже!

е о е е о е и а а а е!

У пауковој лежиш мрежи мој јуначе!

У а у о о е и е и о у а е!

Леле мени, срамотна ли одра твога!

е е е и, а о а и о а о а!

Двосеклица секира те ударила!

о е и а е и а е у а и а!

Љуба твоја мучки тебе погубила!

у а о а у и е е о у и а!“

Када се заокружи описани процес, следећи задатак био је да се нетекстуални предложак (емоционални и нагонски садржај) пренесе на текст, дајући му виши ниво значења.

Резултати вежби употребљени су као полазна тачка у грађењу атмосфере којом представа почиње. Покрети који су настали из вежби употребљени су у истраживању ритуалног. Ритмичка кретања тела повезана са ритмиком гласа при говору и певању, резултирала су синхронизовањем гласа и покрета.

Следећа фаза подразумевала је селекцију одабраног материјала, како би се постепено дошло до жељене поставке користећи се новим знањем добијеним из претходних фаза. Уклапањем материјала и делова насталих у ранијим фазама, обликовали смо сценски приказ представе.

Метода рада на вокалима имала је најширу примену у нашем практичном раду. Поменућемо неколико места у представи где је употребљена ова метода:

- Најпре у *Прологу*, у обликовању женског гласа али и у ономотопејским подражавањима;
- све физичке тешкоће Стражара условљене неприродним положајима тела, артикулисане су вокалима који изражавају бол;

- затим на више места изражавање емотивног кроз употребу вокала на даху нашло је своју примену такође у монологу Стражара, а касније и у појединим реакцијама Хора у сцени са Касандром;
- у обликовању уводне песме Хора – метода рада на вокалима примењена је на вокалским групама **ya** и **yua** у различитим ритмичким нијансирањима као и у последњем ступњу градиције у антиклимаксу где се вокали изражавају дахом;
- ова метода постаје средство израза и у тренутку када Хор изговара „Клитемнестра“ – глас **a** је изговорен тако да означи краљичин успон и пад, са одређеним мелодијским нијансирањем на последњем слогу ове речи – **стра**. Настојали смо да при изговору последњег слога дочарамо не само пад у тонској силазној путањи самог вокала који може симболизовати и Клитемнестрин пад као будуће владарке, већ и страхопоштовање народа које се може тумачити на основу тог последњег слога. Ако посматрамо последњи слог у речи Клитемне**стра**, онда би се он могао схватити дословно као **страх** па отуда и скраћени облик **стра**;
- код скандирања имена „Агамемнон“ у више варијанти и мелодијски и интонативно и ритмички.

Детаљнија примена методе рада на вокалима објашњена је у поглављу *Предмет и анализа практичног рада* по сценама.

3.3. КОМПАРАТИВНИ МЕТОД

Задатак у редитељском позоришту, где је редитељ и „родитељ“ представе, како је то рекао К. С. Станиславски, јесте поставка класичних комада јер у њима редитељи „призивају нова креативна читања“ која ће у својим инсценацијама остварити кроз потпуно обликовање свих елемената представе (глумачку игру, сценографију, костим, музику итд.). Редитељско позориште је увек у функцији интерпретације текста, тако да је веза између текста и сцене нераскидива.¹⁴⁵

¹⁴⁵Вид., Иван Меденица, *Класика и њене маске: модели у режији драмске класике*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2011, стр. 6.

За рад на античкој трагедији потребно је пре свега теоријско истраживање редитеља како би сагледао друштвени положај ликова, временски оквир настанка дела, политичке прилике кроз писану и другу грађу која ће му омогућити да створи свој редитељски систем. Античка трагедија уоквирена је и својим поетичким контекстом, а њен корен је у митологији. У компаративном методу концентрисаћемо се на унутрашњост представа и њених делова.

АГАМЕМНОН ПИТЕРА ХОЛА И ПЕТЕРА ШТАЈНА

Испреплетаност људског и божанског деловања је основни елемент Есхилове трагедије. *Орестија* у режији Питера Хола један је од најуспешнијих примера инсценације античке трагедије и један од најупечаљивијих примера реконструкције античког театра. Заправо, ниједна античка представа не може у потпуности бити реконструисана, о чему смо говорили у уводу овог рада.

Превод енглеске представе је иновативан експеримент у енглеском језику, а начинио га је Тони Харисон (Tony Harrison), енглески песник, преводилац и драматург. Поред *Орестије* превео је Аристофанову *Лизистрату* и Молијеровог *Мизантропа*, а многи његови комади играни су у Краљевском националном позоришту у Лондону. „Превод Тонија Харисона ослања се на традицију англосаксонске поезије и делује као полузаборављени прајезик, у коме је „краљ“ постао „clanchief“, „бог“ – „hegod“, а богиња – „shegod“.¹⁴⁶

Представа *Агамемнон* у режији Питера Хола премијерно је изведена у Краљевском националном театру у Лондону, 1981. године. Она је у целини стилизована и у тој стилизацији изазива препород и обнову старе античке представе. Питер Хол наглашава да верује да се трагедије баве приповедањем, и сматра да их треба инсценирати кроз говорни дискурс:

¹⁴⁶Јован Христић, *Есеји о драми*, Српска књижевна задруга, Београд, 2006, стр. 290.

„Грчка драма је у основи приповедање прича, а не приповедање кроз акцију, већ приповедање кроз приповедање, јер шире културно искуство древне публике одређује метод извођења, а не културно искуство модерне публике“.¹⁴⁷

Јован Христић нам преноси своје искуство везано за ову представу коју је гледао у Лондону у Националном театру:

„Представа је трајала пет сати. У представи Питера Хола није било ни капи крви. Глумци су имали маске на лицу, грубе, налик на лица која налазимо у архајској уметности. Хор је имао на себи једнолично сиве огртаче начињене од неке исто тако грубе тканине. Представу је пратила музика једноставних удараљки. Све је требало да нас врати у свет који је за Атињане петог века већ био давна прошлост. Једном речи, уместо да Есхилу трилогију на силу довуче у наше време, Питер Хол ју је, што је могуће више, удаљио од нас, и ми почињемо да схватамо зашто су Атињани Есхила називали „микенском авети“. Ма колико то могло звучати парадоксално, тим удаљавањем од нас „Орестија“ нам је постала ближа. Могли смо да је разумемо зато што је без додворавања данашњем позоришном и интелектуалном укусу чисто и јасно поставила пред нас питања које је и Есхил поставио пред своје атинске гледаоце пре две и по хиљаде година“.¹⁴⁸

Христићев утисак, који је собом донео у нашу земљу на поклон читаоцима и позоришним ствараоцима, охрабрио је нашу замисао о раду на представи *Агамемнон*. Зачудни тренутци у процесу стварања представе водили су ка одређеној сигурности и поткрепили веру у оно што желимо да постигнемо.

Петер Штајн је направио немачку верзију *Орестије*. Натурализам и симболични простори својствени су немачком театру после Брехта.¹⁴⁹ У немачкој представи Микена је Немачка. Представа је постављена тако да се митска позадина и политичке прилике

¹⁴⁷Alison C. Burke MA, Mlitt, *Dramatic Techniques in Performing Aeschylus' Agamemnon: The Oresteia at the Royal National Theatre*, PhD thesis, Queen Margaret University College, Edinburgh, April 2005, стр. 56. <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/7332> (приступљено 20.07.2020.)

¹⁴⁸Јован Христић, *Есеји о драми*, Српска књижевна задруга, Београд, 2006. стр. 290.

¹⁴⁹Вид., John Chioles, „The "Oresteia" and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse“, *Performing Arts Journal* Vol. 15, No 3, Sep., 1993, p. 22. https://www.jstor.org/stable/3245753?seq=1#metadata_info_tab_contents (приступљено 07.07.2020.)

актуелизују са немачким политичким приликама осамдесетих година двадесетог века. У глумачкој игри и стилу, представа тежи актуелизацији, али остаје верна тексту.

Орестија у режији Петера Штајна угледала је светлост дана после осамнаест месеци проба. Штајн је сам превео *Орестију*, што свакако представља истраживачки процес јер очито да је његова намера била да и као преводилац постане ближи делу и његовом аутору, као и глумцима. (John Chioles, 1993: 22) Не можемо да тумачимо особености његовог превода, али гледајући представу разумемо све, иако не разумемо сам језик, што је један од показатеља универзалности позоришног језика.

И поред различитих превода (енглески, немачки и српски) и адаптација текста, ова прича је у све три представе испричана Есхиловим песничким језиком.

У докторском уметничком пројекту *Агамемнон* коришћен је превод Милоша Н. Ђурића, о коме смо говорили у уводу овог рада.

У овом пројекту следимо мисаону нит која је заједничка поменутих представама, конципирана пажљивим ишчитавањем и трагањем за глумачким изразом, али су начини и средства долажења до резултата различити. У све три представе глас је употребљен као примарно глумачко изражајно средство на кога се надовезује покрет, који је у служби говора.

„Штајн је за циљ имао оживљавање античког театра“¹⁵⁰, али је своје ликове одрекао маске, осим лика Стражара који се појављује белог лица (али не прецизно нацртане маске), тако да, немамо утисак да Стражар уопште носи некакву маску, пре свега зато што је „та маска“ боја за лице, а не направљена маска као што је то случај у енглеској представи. Белило на лицу Стражара допринело је његовој изнурености условљеној непрекидном будношћу и борбом са сном. Костим чине једноставна црна блуза и панталоне, са капицом која подсећа на ојачарску. Стражар током своје појаве нема никакве физичке радње, осим једног покрета руком из зглоба шаке. Тај покрет је оштар, кратак је у својој амплитуди, али се дуго понавља. Дужина трајања поновљеног покрета, упућује на време које неумитно тече у једном одсечном ритму.

¹⁵⁰Martina Borodovčáková, *Ancient Drama Today, Oresteia and its stage forms*, PhD thesis, Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences, Bratislava (external educational institution of the Constantine the Philosopher University in Nitra 2015, стр. 82. <https://www.sav.sk/journals/uploads/01221546SD0X-2015-73.pdf> (приступљено дана 12.08.2020.)

У представи Питера Хола, поред говора, маска је главни елемент. Она није дозволила да се наслуту психолошки реализам у грађењу ликова. Представа није имала за циљ да оствари ближи однос ликова са публиком и да се са њом идентификује – „важност маски је у томе што бришу лица глумаца. Без маске глумац мора да изрази емоције лика“.¹⁵¹ Хол верује да је у тексту све што је потребно за представљање ликова, и даје му апсолутно првенство као најбољем средству комуникације. Све улоге играју мушкарци и сви носе маске које су налик трагичним маскама старе Грчке. Пошто су лица глумаца под маскама, једино на шта можемо да се ослонимо у смислу доживљаја и емоција, јесте глас. Хол каже да, „када се једном скину маске са лица глумаца настаје вика, бес, вриска и гримасе“.¹⁵²

У појединим деловима наше представе сматрали смо управо то – да емоционалност може да се постигне искључиво гласом, с тим што су глумци имали тежак задатак, да без маске „сакрију“ фацијалну експресију.

Једнообразност Хора у свим представама примећује се у говорној пројекцији групе која функционише различито комбинованим техникама (унисоно, појединачно, понављањем једне или више речи, поделом једне мисли на чланове Хора, певањем, речитативима, вокалима итд.).

У Штајновој представи кретање Хора, односно ход групе је успорен али у заједничком ритму. Газећи мирно (корак по корак), њихово кретање подсећа на веома спор марш. Јасно је да таква тела нису могла у рат. Све хорске деонице постављене су као коментар у буквалном смислу те речи. Посебност начина њихове игре, огледа се у гласовним варијацијама које су постигнуте на плану говора. То, што у Штајновој представи нема певаних деоница, не значи да нема гласовног поигравања. Ритам речи везан је потпуно за говорни акценат, који је тврд, али динамичан, и изнад свега тачан. Хор је у немачкој представи коментатор догађаја у својој основној функцији, па се „коментар“ може схватити дословно, као тумачење одређеног феномена из угла

¹⁵¹Alison C. Burke MA, Mlitt, *Dramatic Techniques in Performing Aeschylus' Agamemnon: The Oresteia at the Royal National Theatre*, PhD thesis, Queen Margaret University College, Edinburgh, April 2005, стр. 57. <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/7332> (приступљено 20.07.2020.)

¹⁵²Исто, стр. 17.

народа. Они јесу „Хор стараца“ јер ништа не чине да зауставе догађаје испред себе, и највише расправљају међу собом.

У представи Питера Хола особине гласа налазе много ширу примену. Неизмеран допринос гласу чине удараљке, чији ритам није само везан за ритам стиха већ чини да, у већем делу представе, говорено буде на самој граници са певаним, али постоје и делови где говорено и прелази у певано. Ритам удараљки комбинован са гласом готово се претвара у музику. То су поред певаних строфа, најчешће неколико спојених речи, или неколико појединачних речи отпеваних у различитим временским размацама. Реплике Хора су у великој мери подељене на чланове Хора кроз целу представу, чак су у понекој строфи и све речи подељене. Међутим, закључке, или кључне речи као логичке акценте, Хор изговара заједно.

Музика удараљки је подлога од самог почетка. Понекад чујемо неки дувачки инструмент, налик аулосу. Његов звук најбоље дефинише Руже, рекавши да је изузетно пискав и продоран, док га Абрахам назива инструментом са „фалш“ интонацијом. (Абрахам, 2001: 40) Касандрине тренутке највеће пророчке експресивности и екстазе, прати непријатан писак (претпостављамо аулоса), у тежњи да се сједини са гласом који у тим тренуцима такође звучи непријатно, помало ишчашено, налик вриску који није људски.

У практичном делу пројекта *Агамемнон*, употреба гласа је вишезначна. Она се остварује на више нивоа интерпретације, од разумљивог текста, преко употребе слогова, вокалских група које се изговарају и певају, до певаних вокала.

Код Хола је аулос, као инструмент који ствара мелодију, углавном употребљен у комбинацији са удараљкама, да најави, означи, или потцрта кулминацију неког догађаја или долазак неког лика (Клитемнестре, Гласника, Агамемнона и Касандре). Варијација једне мелодије и ритма удараљки нарочито је присутна при појави Клитемнестре. Чиста мелодија аулоса, пискавост и непријатност његовог звука, оживели су на карактеристичним местима зачудност једног тренутка, изазвали страх, сумњу или непријатност код публике. На неколико места у сцени Касандра – Хор, последње Касандрине речи прати овај разарајући звук у тежњи да се стопа са гласом. Међутим, мора се признати да звук тог дувачког инструмента није сасвим јасан, управо због удараљки које прате догађања на сцени готово непрестано.

Код Штајна музика је готово занемарена, на њу се мање обазиремо, што можда говори о томе да сам Штајн није желео да се води изворима у којима се сазнаје да је извођење трагедије било у тесној вези са музиком.

Јасно је да Хор у целој трилогији има значајну улогу. Претпоставка је да је у енглеској представи сваки члан Хора играо свог старца и да се то није одразило на колективни лик Хора. Примећујемо да су говор, певање и речитативи у прецизно постављеном ритму са музиком. Глумци под маскама нису морали да воде рачуна о својој спољашњости, тако да, поред немогућности психологизације, закључујемо да су глумачке интерпретације биле усмерене на говор, и да смо суптилност израза морали да послушамо у њиховим гласовима. Стиче се утисак да је употреба маске одредила глумачке кретње, као и индивидуалне покрете ликова.

Једнообразност Хора постигнута је и визуелно, како у представама Хола и Штајна тако и у нашој представи *Агамемнон*. Код Питера Хола то је Хор стараца, као по Есхлу. Они су обучени у дуге хаљине од тврдог лана, драп боје, са варијантама широких кардигана, у нешто тамнијем тону – од окер до браон. Носе штапове и сви имају исте маске, инспирисане античком трагичком маском.

Штајнови глумци у Хору чине групу мушкараца различите старосне доби у оделима, краватама, наочарама и шеширима, који визуелно подсећају на немачку моду 40-их година. По њиховом костиму не можемо рећи да је то Хор стараца. Носе штапове као обележје старости и уместо маске шешире, а на тај начин скривају лица.¹⁵³ Немачки костими Хора прилично су тамни. Боје су пастелне и загасите (сива, тегет, маслинасто зелена).

Костими у немачкој представи се највише разликују. Имају тек понеки детаљ који је више симбол, па се преко њега може развити значење (нпр. штапови, рукавице које носи Агамемнон, Клитемнестрин мач итд.). Кројеви костима су једноставни. То су панталоне, сукње (оловке) класичног кроја, сакои са нарамницама, једноставне хаљине без везова и детаља. Њихова значења наслућујемо помоћу одабраних боја. Касандрин костим је чисто бела хаљина до колена. Клитемнестра носи дугу пурпурну хаљину, а Агамемнон белу кошуљу и црне панталоне.

¹⁵³Шешир је у немачкој представи неки облик маске.

У нашој адаптацији *Агамемнона* Хор је мешовита група жена и мушкараца, чине је млади људи у дугим белим хаљинама са детаљима од унакрсно исплетених канапа од трикотаже. Костими у енглеској и нашој представи су стилизовани у кроју и детаљу, а инспирисани су античким костимима, с том разликом што су костими из енглеске представе у већој мери ослоњени на период античке Грчке, а томе доприноси и маска коју посматрамо као део костима.

Глумци ни у једној од три анализираних представе не носе котурне.¹⁵⁴ Величина главних јунака постигнута је постављањем глумаца на извесна узвишења (степениште, постаменти и сл.).

У свим представама карактеристична је игра „на публику“ јер су гледаоци укључени у дешавања на сцени, а то је један од начина да се публика поистовети са Хором. Груписање Хора и играње у неколико планова, заједничко је свим представама. И у минуциозним деловима где се група на тренутак раздвоји, Хор увек функционише као тело народа. У немачкој представи Хоровођа има нешто мањи простор него у енглеској и нашој поставци, где је његова улога транспарентнија и видљивија.

У све три представе Хор је благонаклон према Гласнику. Он својим доласком постаје део народа. Гласника у немачкој представи најављује светлост коју Хор види у даљини. Он корача мирно, нешто успоренијим темпом од нормалног хода. Његов монолог развија се вратоломним градацијама у страховит климакс. Хор га пажљиво слуша стојећи на степеништу. На самом крају монолога, Гласник плаче. Емоција са којом се борио до самог краја, говорећи о мукама и недаћама које су га снашле током рата, у последњем тренутку, као бујица, бива просута пред публику. Нико из Хора не остварује физички контакт са Гласником. Сви подижу по једну руку како би прекинули плач који би могао да прерасте у хистерију. Гласник постаје део Хора народа када скупина људи седне за велики правоугаони сто.

Долазак Агамемнона у свим представама се посебно наглашава. Од тренутка његове појаве чини се да време пролази спорије него до тада, па чак и да се на тренутак

¹⁵⁴Котурне – чизме направљене од коже или тканине са везицама преко потколенице, а отворених прстију. Верзију са високим потпетицама носили су глумци трагедија како би изгледали виши. Вид., Веселин Чајкановић, *О трагичном песништву и позоришту код Грка*, Нова штампарија “Давидовић”, Београд, 1910. стр. 20.

заустави. Како владар није крочио на тло своје земље десет година, јасно је да он не може да уђе на једноставан начин.

У Штајновој режији улазак Агамемнона „зауоставља време“. Хор почиње да се креће ужурбано и први пут у току представе мења ритам свог кретања. Свечан долазак Агамемнона организује Хор, постављајући шине. Један издигнути део на шинама покривен је белим чаршафом (испод њега је Касандра). Агамемнон се појављује у белој, полузакопчаној кошуљи, црним панталонама и црним рукавицама. Заузима одређен став у коме остаје скоро до појаве Клитемнестре. Појава Агамемнона је релативно кратка у односу на присутност осталих ликова. Његов силазак на шинама траје готово као половина његовог монолога, што иде у прилог његовој величини и значају, коју једино дужина текста не наглашава. Петер Штајн у својој представи користи неке елементе сценографије који се везују за античко позориште, али су они стилизовани и прилагођени времену извођења представе. Тако се Агамемнон у ратничкој пози спушта низ покретну платформу налик екиклери.

У енглеској представи, свечани долазак Агамемнона праћен је комбинацијом ритма удараљки и мелодије аулоса. Владар долази на колима које гурају два стражара. Док га Хор поздравља подизањем руку, он прави значајан круг око њих и заузима своју позицију. Иза њега је Касандра у гвозденој решеткастој справи, налик кавезу, коју такође уносе стражари.

У нашој представи, Хор химном одаје почаст владару и ратнику, певајући његово име у канону. Силазак међу народ праћен је јасним ударцима добоша на ритам Агамемнонових корака.

У свим представама дошло се до истог циља, различитим средствима. Долазак владара приказан је као долазак вишег бића (Бога), а не владара и ратника. Зато је овај делић узвишени тренутак који зауоставља време. Са првим изговореним речима тај утисак се мења јер пред нама говори ратни херој и владар Арга, дакле човек.

У Штајновој представи Клитемнестра, угледавши Агамемнона, претерује у поклону. Њена намера о убиству бива јаснија и прихватљивија публици. Агамемнон покушава да је прекине. Показује јој руком да стане, али она наставља са похвалама. И то чини на очиглед свих, понекад и осино, али контролишући емоцију и распоређујући снагу за оно што је касније чека. Док она пред Агамемноном говори оду

његовој ратничкој и мушкој личности, појављују се жене (дворанке) које уносе неколико гомила прецизно савијених, на редове наслаганих материјала. Полако их спуштају са стране, а онда их једну по једну отварају. То су пурпурне кошуље, уместо „сагова скерлетних“. Жене их слажу тако да кошуље током Клитемнестриног монолога испуњују позорницу. Када жене помогну Агамемнону да се изује, па све до његовог приласка Клитемнестри, чује се звук налик ветру. Када Агамемнон уђе у одаје, жене склањају кошуље. Застор се подиже и на екиклери леже убијени Агамемнон и Касандра, док Клитемнестра, између њихова два тела, држи у руци крвави мач и ликује над телима страдалих. Видевши то, Хор се повлачи ка зиду, бежећи пред овим приказом. На поду примећујемо три локвице крви. Током Клитемнестриног монолога, локвице постају велике локве крви. Хор вокалом – у почиње тужбалицу коју даље развија на говорном плану. Тужбалицу прекида краљица.

И у режији Питера Хола је искоришћен наведени поступак приказивања тела умрлих пред народом, јер се у античко време убиства нису приказивала наочиглед публике. Тела убијених такође се приказују на покретној екиклери, прекривена мрежом, али нема крви. Клитемнестра као знак или симбол извршеног убиства, на једној руци носи пурпурну рукавицу.

У нашем раду тела су замишљена, а не материјална, јер је Хор по сопственој замисли, искључиво покретом и кретањем, одиграо убиство Агамемнона и Касандре. Клитемнестра има промену у костиму. Хаљина боје жита испрскана крвљу и визуелни светлосни ефекат, када цела позорница бива обасјана црвеним светлом, јасан је знак греха и чињенице да на њему почива дом Атрида.

Утицај поменутих представа на практичан део овог рада јесте употреба текста античке трагедије као класичног драмског текста у стиху кроз редитељске поступке и рад са учесницима. Јасан стил игре и распоред ликова односно њихова поставка у простору заједничка је свим представама. Степенасто уређење, позиција ликова карактеристична је за реч хијерархија (грч. *Ἱεραρχία*; *ἱερός* — „свето“ + *ἄρχω* — „управљање“), па је просторно одређење ликова управо организовано на овај начин, у рангираном поретку од најнижег до највишег.

Оно што нашу представу несумњиво разликује од поменутих представа јесте функција Хора. Хор није само коментатор нити посматрач, он је пре свега лице које

активно учествује у радњи комада. Трансформације гласа и покрета допринеле су емоционалној и симболичкој функцији Хора, у деловима представе где се група емоционално идентификује са ликом Касандре. Са друге стране група се идентификује са Клитемнестром нарочито у сцени *Славље* где се ритуални плес групе може тумачити и као механизам одбране који означава поистовећивање народа са краљицом са циљем да победе страх и сумњу у њене речи. Затим, Хор се идентификује са Агамемноном понављајући његове покрете. Идентификација са ликовима показује и променљиву улогу народа у једној држави, приклањајући се различитим структурама које стоје на њеном врху. Искок којим се наша представа завршава јесте одлазак народа из земље, што се може сматрати побуном која није карактеристична за античке комаде. На овај начин Клитемнестра бива поражена од стране народа, а самим тим власт коју је толико желела – не постоји.

АГАМЕМНОН БРАНКА ГАВЕЛЕ

Занимљиво би било упоредити и представу *Агамемнон* у режији Бранка Гавеле и Младена Шкиљана, која је изведена у ХНК (Хрватско народно казалиште) 1951. године. Не постоји сачуван видео запис ове представе, али би било интересно осврнути се на сачувану писану грађу и фотографије. Из немогућности путовања у легат Бранка Гавеле, уз огромну захвалност ХНК на послатој фотографији плакатаза ову представу, остаје мотив и потреба да се о њој проговори у неком од будућих радова.¹⁵⁵

Из чланка Радована Волфа објављеног у часопису *Наша сцена* сазнајемо понешто о представи *Агамемнон* у режији др Бранка Гавеле и, тада младог асистента режије, Младена Шкиљана.¹⁵⁶ За ову прилику комад су превели Коломан Рац и Миховил Комбол. Режија *Агамемнона* била је прва Гавелина режија неке грчке трагедије. Процес рада на представи трајао неколико месеци. Занимљиво је поменути да су студенти I и II године Академије за казалишну умјетност из Загреба били учесници Хора. Шкиљан је био Гавелин сарадник и имао је задатак да увежба Хор.

¹⁵⁵Прилог 2, вид., стр. 196.

¹⁵⁶Вид., Радован Волф, „Есхилов Агамемнон у Гавелиној режији“, *Наша сцена*, год. VI, бр. 39 – 40, 10. април 1952, стр. 5.

Гавела је, по речима Р. Волфа, желео да оствари атмосферу изведбе у античком позоришту. Музика у представи била је полифонска, а највише су коришћени тимпани и свирале. Гавела није тежио историјској реконструкцији античког театра, већ се на особени начин послужио неким елементима античког позоришта, али не излазећи из његових историјских оквира. Због сценских недостатака које подразумева сцена кутија односно затворени позоришни простори, редитељи су приморани да чине извесна прилагођења. Имајући то у виду, Гавела је желео да ову трегедију приближи схватањима педесетих година двадесетог века, односно времену извођења представе. Игра се без завесе, што је карактеристично за античко позориште.

Р. Волф је у овом чланку описао интересантан почетак представе. Пред публику излазе глумци са маскама на лицу које потом скидају и узимају своје амблеме. Док се у античком театру глумац појављивао без маске, стављао ју је пред гледаоцима и играо представу. Говори се да је виртуозан био и крај представе, као и то да је постојала једна мала пауза, из чега можемо тек да наслутимо трајање овог позоришног догађаја. Волф назива Гавелу „мајстором за размештање хорских група у остварењу њихове непрекидне активности“.¹⁵⁷ Истакнут је успех свих глумаца и студената у „говорном и гестовно-мимичком погледу“, а нарочито је похваљена Божена Краљева у „најконцизнијој и најимпресивној глумачкој креацији“ лика Касандре на тадашњим послератним сценама. Нарочито су били узбудљиви тонски и ликовни ефекти постигнути у масовним сценама Хора који складно мењају монологе главних глумаца са деоницама читавог Хора или неке хорске групе. Хармоничан ритам и темпо у одвијању догађаја, монументалност у интонацији целокупне сценске радње, пажљиво градирање ритма и темпа представе, а уз то једноставност и јасноћа у сценском оживотворењу Есхиловог дела. Представа је оцењена као високо вредна и значајна по осећају слободољубивости и патетике коју је по речима Волфа изазвала код гледалаца.

¹⁵⁷Исто, стр. 5.

4. ПРЕДМЕТ И АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Овај рад почива на истраживању које се тиче сценског говора у ширем смислу, док се уже уметничко интересовање односи на интерпретацију стиха на моделу античке трагедије *Агамемнон*, првог певања Есхилове *Орестије*, једине сачуване органске трилогије античког света. Окосницу рада чини интерпретација стиха кроз специфичне трансформације гласа и покрета.

Поступак анализе практичног рада представља сложен процес. Видео запис представе послужио је као показни материјал о резултату процеса рада, као и самом извођењу. То је олакшавајућа околност, те смо се снимку често враћали током обликовања писаног дела рада. Недостатак овог видео записа јесте неодговарајућа резолуција снимка и постављање камере у једну позицију која обухвата дешавања на позорници са приличне удаљености, с обзиром на дужину саме сцене. Представа је снимана у тоталу, без зумирања, тако да лица глумаца нису јасно видљива. Али и поред тога што је камером забележен овај рад, како тврди Рапајић – „најтеже је реконструисати глумачки поступак и дејство глумачког израза, који понекад најмоћније функционише тек преко неког титраја у оку, загрцнуте реченице или геста пуног значења“.¹⁵⁸ Фотографије из представе су једним делом надоместиле недостатак снимка, па су поједине експресије глумаца јасно уочљиве.

У *Поетици* Аристотел трагедију дели на неколико елемената:

1. **Пролог** као почетна радња;
2. **Хорска песма: парода** (улазна песма) и **стасимон** (стајаћа песма);
3. **Еписодија**;
4. **Солоарије и коме** (нарочити делови трагедије који се певају);
5. **Ексода**.

¹⁵⁸ Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсцениције*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 2013., стр. 17.

Адаптацијом текста распоред ових елемената остао је непромењен, али је управо адаптација наметнула и условила извесна прилагођења у оквиру појединачних елемената.

1. По Аристотелу пролог представља део тагедије пре хорске пароде.¹⁵⁹ Прва сцена у нашем раду је звучна манифестација атмосфере и представља увод у говорну целину једног глумца (Стражара).

2. Аристотел прави разлику између улазне и стајаће песме. Пароду дефинише као песму која се само говори за разлику од стасимона, песме која се пева. У нашој представи, улазна песма није целовит говор Хора. Она је подељена на две веће целине. Као у старијој трагедији, и у нашој инсценацији парода има два дела: **анапестички**, који говори Хоровођа, и **мелски**, који уместо фруле, Хор као живи инструмент пева у шпалиру.

Све стајаће песме у овој инсценацији прилагођене су и преобликоване, па тако обилују разним врстама израза од заједничког и појединачног говора, преко речитатива до певања.

3. Други елемент по Аристотелу је **еписодија** која се као целовит део трагедије налази између целовитих хорских песама. Тај део чине разговор, или песме које наизменично певају хор и глумци или сами глумци. У овом практичном раду постоје разговори и групне хорске изведбе песама са компонованом или измишљеном мелодијом, али не и самосталне глумчке изведбе песама. Разговори се састоје од беседа, што је и био принцип у монолошким деоницама главних ликова.

4. Аристотел истиче глумачке песме или **солоарије** и **коме** (тужбалице). **Ком** је по Аристотелу заједничка тужбалица Хора и глумца, која се у *Агамемнону* дешава између Хора и Касандре, и у сцени *Тужбалица Хора*, где Хоровођа и Хор наизменично певају.

5. Последњи елемент који чини трагедију по Аристотелу је **ексода** која се завршава одласком Хора и глумаца. У практичном делу овог рада, ексода је

¹⁵⁹Вид., Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988. стр. 63.

прилагођена јер на сцени остаје Клитемнестра, а с обзиром на то да се последњом репликом краљице завршава трагедија, она следи одмах по одласку Хора са сцене.

ПРОЛОГ

Повод и инспирација за стварање „говорног хора“¹⁶⁰ биле су текстуалне хорске деонице које нису ушле у текст представе. У тим деловима, током комада, Хор говори о страдањима народа, подсећа на жртвовање Ифигеније, расправља о наслеђеним греховима владарске куће Атрида.

Структура стиха писаног језика доживела је у прологу, уместо изговарања, звучну интерпретацију као посебан, независни део који ћемо тако и посматрати у односу на писани. Изговарање стихова је преко гласовних трансформација Хора постало на неки начин потпуно отцепљено од његове писане структуре коју смо манифестовали звуковним стварањем атмосфере. Створена атмосфера је увод у монолог Стражара односно у сам почетак текста представе.

Амерички песник Арчибалд Маклиш говорио је о стиху као о форми у звучању. „Ако стих не постоји у звучању, он уопште не постоји“.¹⁶¹ Ова мисао иницирала је потребу да се створи звучна атмосфера стихова који се неће изговорити. Структура гласовне поставке прве сцене представља посебну организацију међусобно повезаних и потчињених звучних елемената који се смењују и прожимају. Повезивањем различитих звукова (ветар, камење, таласи, птице, људски глас) у целину, створивши редослед и ред у њиховом кретању и броју понављања, гласовно је испричан догађај, без коришћења текста.

Трансформација гласа подразумева преливање мноштва гласова, а основа правилног ритма лежи у смени наглашених и мање наглашених звукова. „Сматра се да су гласови настали у тежњи за имитирањем природних звукова или у спонтаном

¹⁶⁰Павле Стефановић, „О хорској рецитацији као посебном уметничком роду“, *Поезија и сцена: зборник*, прир. Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 21.

¹⁶¹П. Б. Гончаров, „Изговарање стихова“, *Поезија и сцена: зборник*, прир. Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 120.

вриску“¹⁶², тако смо глас жене на почетку представе увели услед кулминације звукова природе, са којима се меша, стапа, а потом их надјачава. Променом и комбинацијом звукова као елементима ритма, њиховим трајањем и повезивањем, дошло се до атмосфере која представља звуковну манифестацију песничког говора код Есхила. Ова сцена је ритмичка основа комада, а сцене које следе су логичне целине које гласом и покретом, користећи текст, оживљавају и надграђују тај ритам.

Радећи на овој сцени спровели смо неколико вежби Михаила Чехова (Михаил Александрович Чехов, 1891–1955), из књиге *О техници глумца* у одељку под насловом *Мисија атмосфере*.¹⁶³

Једна од импровизација на тему стварања атмосфере бола била је да глумци што верније замисле да се налазе у неком простору који је испуњен светлошћу или тамом, или некаквим мирисом. У том простору осећање бола замишљали су изван себе и простирали га по окружењу у коме се налазе, изговарајући једну (произвољну) реч. Код неких учесника у овој фази глас је испровоцирао оштар покрет руком ка трбуху или глави. Затим, скупљање читавог тела у фетус положај, а неки учесници су обема рукама грчевито стискали главу, рамена или колена. Коришћене речи биле су: *зашто, јаој, не, Боже, дете, страшно, крв* итд. Код неких глумаца, није било покрета, остало је све на гласу. Следећа фаза подразумевала је да они који су имали покрет, покушају да створе атмосферу само гласом, а да они који су то већ учинили гласом додају покрет. Ове импровизације биле су појединачне.

Значај и посебност рада на импровизацијама огледала се у томе што је сваки глумац, пратећи свој унутрашњи осећај, могао да нам дочара снагу сопственог осећања бола.

На једној од следећих проба задатак је био да група глумаца изгради колективну атмосферу на тему бола, опет водећи се сопственим осећањима. Додатни задатак био је

¹⁶²Милоје Ракочевић, Жељко Раткај, Александар Томић, Јована Симић-Крстић, Татјана Ђуровић, Ђуро Коруга, „Биоинформационе основе језика: систематски приступ, Говор и језик“, *Јужнословенски филолог*, год. LXII, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2006, стр. 229.

¹⁶³Михаил А. Чехов, *О техници глумца*, прев. Анђелија Поликарпова, NNK Internacional, Београд, 2005. стр. 25.

да глумци ослушкују једни друге. И то је био један од начина којима се градило заједништво глумаца у Хору.

Резултат узајамног слушања дао нам је могућност за одлуку да атмосферу која је коначна и договорена, створимо гласом. Речи смо претворили у звуке природе (ветар, таласи, камење, гласови птица, људски глас), до коначног уобличавања у којем смо употребили ритам и динамику у распоређивању ових елемената.

Прича о атмосфери у књизи *О техници глумца* прилагођена је глумцу и његовом емотивном отварању. М. Чехов каже да је за глумце простор сцене „читав свет напуњен *атмосфером*“¹⁶⁴, а то је управо оно што смо хтели да створимо. Садржај атмосфере био је потребан глумцима да осете полетност, надахнуће и инспирацију за догађаје који следе. Наша очекивања била су да и код публике пробудимо слична осећања, да се осете делом атмосфере која се тог тренутка ствара. Пошто је цела сцена у мраку, глумци и публика морали су се ослонити на чуло слуха јер оно што чујемо, а не видимо, ствара јаче надражаје. Чехов нас учи да је „атмосфера – срце сваког уметничког дела, а сходно томе, и сваке представе“.¹⁶⁵ Она има задатак да код глумца пробуди емоције и да заокupi пажњу публике. Настојали смо да створимо атмосферу наглашену звуцима које су глумци произвели. Када су сви појединачни звуци произведени од стране глумаца допрли до публике, уследио је тренутак њиховог преплитања и развоја. Емоција коју чујемо и доживљавамо у експресији снажног женског гласа, односи победу над створеном атмосфером различитих звукова. Женски глас надјачава све постојеће звукове који се до тада паралелно развијају. Кулминацијом тог гласа, звукови се сажимају и претварају у жамор који после наглог узлета, доживљава и нагли пад. Ако су искрене, личне емоције створене у атмосфери („атмосфера је душа уметничког дела“¹⁶⁶), у којој глас није само вештина која ју је створила, већ наш емотивни доживљај дубоко урезан у нас саме, наша представа је истина.

Фиксирање гласовног моделирања помоћу знака као што су нпр. ноте, представља сложено питање зато што се многе особености речи не могу изразити

¹⁶⁴Михаил Чехов, *О техници глумца*, NNK Internacional, Београд, 2005, стр. 19.

¹⁶⁵Исто, стр. 25.

¹⁶⁶Исто, стр. 25.

писаним већ говорним језиком. Б. Шо је рекао: „Постоји педесет начина да се каже *да* и пет стотина начина да се каже *не*, а само један начин да се напишу *да* или *не*.“¹⁶⁷ Глумачка уметност отвара могућност да оно што не можемо да запишемо знаком, можемо да инсценирамо звуком, односно гласом. Гласовне трансформације у овој сцени су пре свега звуковне. Првобитно су то биле индивидуалне глумачке етиде које су потекле од вежби импровизације кроз ономатопеју и имитацију звукова природе.

Монолог Стражара подељен је на три кратке секвенце. Крај сваке сцене одређен је мраком, а почетак новим светлом. Различите позе у којима се налази глумац представљају почетак кратких сцена, док се током монолога, кроз низ поступака долази до заустављене слике у којој се сцена завршава наглим резом односно мраком, што симболизује проток времена.

У првој сцени Стражар спроводи свој уобичајени задатак – мотри, послушкује, бди, али и говори о својој изнурености. У следећој краткој сцени Стражар се налази испред владарске куће, у лежећем положају. Од дугог чекања догласне светлости, његово тело је клонуло, савладава га умор и сан. Његово дисање је дубоко и гласно. Послушкујући себе, бори се да не заспи. У трећој сцени Стражар клечи. Колена су му раширена, а тело потпуно повијено у назад. Тај положај представља метафору друштвеног положаја античког обичног човека. Он покушава да се ослободи од тешке дужности коју му је наметнула краљица, борећи се непрестано са сном. Физички му је неудобно, говори уздржано, чудно и узнемирујуће, суморно када се сећа невоља које су задесиле кућу Атреја. Напокон, негде у даљини угледа ватру догласницу, она постаје јасан знак за ослобађање од дужности, за спас, што доводи до промене његовог расположења. Ватра је мотив за излив радости. Говор постаје усхићен, растерећен и позитиван. Али како се монолог ближи крају, поново се јавља брига јер је појава ватре донела само тренутно растерећење. Стражар завршава пролог пригушеним немиром. А онда трком одлази да обавести грађане о ватри коју је видео.

Хорске песме прате радњу осећајним и смисаоним рефлексјама. Писци античких трагедија одређивали су ко су чланови Хора, па су тако кроз античке трагедије познати Хор стараца, Хор грађана, Хор војника итд.

¹⁶⁷П. Б. Гончаров „Изговарање стихова“, *Поезија и сцена:зборник*, прир. Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 123.

У овом пројекту Хор има најзначајнију улогу која је условљена функционисањем групе, па је тиме и вишезначна. Он је на колективном плану Хор грађана, Хор ратника, метафора злочина над Агамемноном и Касандром, пројекција будућности, реконструкција прошлости, душа града. Морамо имати у виду да је „код Есхила хор један од глумаца трагедије“.¹⁶⁸

Гласовне и ритмичке трансформације Хора дешавају се из сцене у сцену. Реч као таква није остала везана само са ритмиком у говору и музици, већ и са ритмичким кретањима тела. Примећујемо већ у првој појави Хора груписање у којем се, коментарима сваког грађанина појединачно, враћамо у прошлост. „Прошлост мора у трагедији да буде присутна“¹⁶⁹, а Хор је лице које подсећа на прошлост.

Парода је током представе више пута доживела промену.¹⁷⁰ Задатак учесника у Хору био је да свако на свој начин коментарише десетогодишњи рат, изговарајући исти текст, а да при том промени логички акценат у блоку. Тиме се на пробама дошло до јединственог говорног израза сваког појединца. Међутим, различито нијансирање одређене речи, у општој какофонији, проузроковало је међусобно неразумевање. Створен је жамор који је поништио појединачно артикулисану мисао. Хоровођа, као представник народа, истим текстом обједињује и саопштава мисли свих грађана артикулисано и разумљиво.

Парода је у другој појави Стражара преобликована у монолог који чине неке од најважнијих речи (Агамемнон, Троја, страшна сила, итд.), а њима су придодате речи – **народ и буктиња**, које у говорном јединству представљају делић новонасталог текста.

Пошто је Хор на неки начин једнообразан, без обзира на неке индивидуалне реакције током представе, водили су се разговори о томе на који би начин свако понаособ коментарисао тај догађај. Глумци – учесници који појединачно излазе на

¹⁶⁸Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974, стр. 258.

¹⁶⁹Исто, стр. 258.

¹⁷⁰„Већ десета ово је година што Пријаму жестоки душмани, цар Менелај и с њим Агамемнон, два владара соја боговскога, два чувара, два престола сјајна, многу силну подигоше војску, страшну силу, тисућ ратних лађа, а из Арга ове земље наше“ (Есхил, *Агамемнон*, прев. Милош Ђурић, Београд, Култура, 1966, стр. 211.). **Напомена:** Пролог код Есхила почиње монологом Стражара. Парода је једина текстуална деоница која је задржана. Послужила је, као инспирација за гласовну манифестацију атмосфере у *Прологу*. Све остале текстуалне деонице Хора из оригиналне верзије Есхиловог текста *Агамемнон*, које су биле инспирација за сцену *Пролога*, нису ушле у текст представе.

позорницу представљају грађане Арга. Чувши да је стигла догласна светлост, решени да се окупе на тргу, наступају са личним ставовима. Тиме је свако од учесника добио простор за индивидуални глумачки израз. Неко је кроз пароду артикулисао своју озлојеђеност, свој бес на владара, неко је кроз пароду молио богове да је истинита вест о крају рата, неко је био у неверици и страху, неко је ишчекивао повратак сина, брата, мужа, неко је био пун наде да долази боље време, да је крај мукама народа. Груписањем и размењивањем мисли формира се Хор грађана. Њихов индивидуални говор престаје да буде разумљив и претвара се у жамор. Жамор прекида Стражар који задихан, у великом емотивном набоју, објављује скори долазак владара, понављајући: *Агамемнон! Агамемнон!* Стражар покушава да артикулише и озвучи шта је видео, те у жељи да свакоме нешто каже, окрећући се од једног до другог грађанина, узбуђено говори: „Троја, страшна сила, народ, буктиња“, (мисли на ватру догласницу). На помен светлости (ватре), грађани се групишу у једну покретну слику.¹⁷¹

Покретна слика, коју смо радно назвали гласовна машина састоји се из два дела.¹⁷² У првом делу, после реплике Стражара – „Буктиња!“, Хор се групише у једно извођачко тело, до појаве Хоровође. Први део је у говорној основи – градација у климаксу. Подразумева већу целину која се развија у својој експресивности, свом узбуђењу, свом значењу. То је степенована целина која се састоји из три градације у климаксу, док други део траје од прве појаве Хоровође до прве појаве Клитемнестре. Други део је у говорној основи градација у антиклимаксу подељена на три етапе. Прва етапа је градација у климаксу, у другој се климакс и антиклимакс комбинују, и трећа је у антиклимаксу. Шта то практично значи, објаснићемо по сегментима.

ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 1

Говорна мелодија појединачних речи (буктиња, Менелај, Троја, душмани) раслојена је на гласовне елементе које чине слогови и вокали. Тонски квалитети који су се развили током проба представљају засебне целине глумачких група које их изводе. Веза гласовних елемената по групама и тонских висина, представља говорну

¹⁷¹Ове речи су део новонасталог текста на једној од проба, то су најзначајније речи из пародје. На овом месту, додата је реплика коју изговара Стражар: „Агамемнон“!

¹⁷²Сви покрети, изведени у гласовној машини, резултат су рада на импровизацији, нису задати, припадају глумцима, учесницима који изводе комад.

мелодију Хора као групе. Говорни интервали појединачних група у својој кулминацији постају нечисти, (у последњем ступњу када су вокали средство израза), преклапају се у интензитету и брзини изговора, али су тиме ближи сопственом органском доживљају односно својој говорној функцији.

У првој слици, чланови Хора су подељени у четири групе. Прву групу образују Стражар и грађанин. Они стоје последњи, на зачељу и изговарају реч БУКТИЊА. Стражар се на овај начин прикључује грађанима и постаје део Хора.¹⁷³ Ова група понавља реч буктиња. Другу групу чине две грађанке, које изговарају реч ТРОЈА. Трећу групу чине грађанин и грађанка који изговарају реч МЕНЕЛАЈ. Последња четврта група су две жене које самостално иступају са речима: ДУШМАНИ и ДЕСЕТА. Свака група има одређен покрет који прати говор. Према Артоу, реч је о замени артикулисаног језика језиком покрета, чије су изражајне могућности равне језику речи, али чије се извориште налази у много дубљим и скривенијим деловима мисли.¹⁷⁴

Покрет достиже свој највећи интензитет на месту где је вокал у речи најизразитији. У речи **буктиња**, најистакнутији глас јесте вокал **а**, на последњем слогу. Покрет руком прати изговорени вокал. Рука се пружа далеко, прати дужину изговореног вокала, као да је дужа него што јесте, у нади да ће кроз то продужење досегнути спас, што симболички буктиња и представља у овом тексту. У речи **Менелај**, вокал **е**, на другом слогу јесте изразитији, јер је тај слог носилац речи, и истиче величину Менелаја као Агамемновог брата (жестоки душмани), када се изговори цела реч. Истакнути вокал у речи **Троја**, је вокал **о**. Његова форма у говору захтевала је извесно продужење вокала. Покрет групе симболизује величину града Троје. И овде покрет прати говор и своју пуноћу доживљава у тонском успону на вокалу **о** и свој пад на самом завршетку речи на вокалу **а**. Две групе су две грађанке које наизменично изговарају речи **душмани** и **десета**. Реч **душмани** има три подједнако истакнута вокала **у**, **а** и **и**. Реч **десета** има такође три истакнута вокала **е**, **е** и

¹⁷³Глумац је могао да мења лик, изводећи при својим различитим доласцима улоге различитих лица. Исто се односи на лик Талтибија, гласника, који на једном месту постаје део Хора.

¹⁷⁴Вид., Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, прев. Мирјана Миочиновић, Прометеј, Нови Сад, 1992. стр. 146-147.

а. Наизменично понављање у говору и покрету, код ове две речи изговорене у целини, или на слоге, или вокалима, условило је да вокали у речи **десета**, увек буду изговорени слабијим интензитетом. Десетогодишња патња условљена ратним приликама увек се више тиче народа, у највећој мери нижих и средњих слојева друштва за које су владари – „душмани“, па су ти вокали као глас народа, у потчињеном положају у односу на вокале у речи **душмани**. Понављање покрета у градацијама које долазе, доводи до њиховог убрзања. Раслојавање речи на слоге чини да исти покрети буду изразитији. Вокали изговорени гласније и појачаним интензитетом – повећавају снагу покрета.

ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 2

Друга градација у климаксу почиње раслојавањем речи на слоге: **бу-кти-ња, Тро-ја, Ме-не-лај, ду-шма-ни, де-се-та**, и убрзавањем покрета. Да би се свака од ових речи уклопила у покрет и да би покрет и говор имали исто временско трајање, реч Троја се морала прилагодити броју слогова у другим речима. Свака од изговорених речи има три слога осим речи Троја, а како би она била део те групе, одлучили смо да посебно истакнемо вокал **о**, тако што смо продужили изговор дугоузлазног акцента који се налази на њеном првом слогу – **Тр^оја**. Овде је крај друге градације у климаксу. Градације произилазе једна из друге, нису одвојене паузама, јер као такве чине целину.

ПРВИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 3

Трећа градација у климаксу изграђена је вокалима **а, е, и, о, у**. Сви вокали у једној речи задржали су место на коме се у њој налазе. То даље значи да глумац сваки пут мора изговорити у себи гласове који чине одређену реч пре вокала, а само вокал наглас. Задатак глумаца био је да изражавајући се вокалом увек имају осећај да су изговорили целу реч. Вокали представљају огољеност самих речи које су имале свој пуни облик у првој градацији, а у другој онеобичен. Кулминацију вокала прекидају јаки ударци добоша. Они су знак за крај прве целине и у исто време најаву за почетак друге.

ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 1

ПРВА ПОЈАВА ХОРОВОЋЕ

Хоровођа обједињује мисли свих грађана и разложно преноси пароду у целини. Док се он креће ка просценијуму, чланови Хора праве шпалир короз који Хоровођа пролази. Његових осам корака у нормалном темпу и ритму хода, прати вокална подршка Хора, одређене мелодије изражене вокалом – у. На помен „тисућ ратних лађа“, Хор мења формацију и из шпалира прелази у форму троугла где је Хоровођа у центру. Та промена условила је трансформацију Хора грађана у Хор ратника. Оставши у тоуглу, они вуку замишљене канаве бродова и тиме нам, у градацији, сада у антиклимаксу, на метафоричан начин приказују ратна страдања. „Вучење ужета“ је била практична вежба Гротовског коју је давао својим глумцима у истраживачком процесу који се одвијао (1959–1962): „Имагинарни конопац је растегнут испред вас и треба да вам помогне. Покрет тела мора да буде оштар и јак попут кретања прамца брода који сече огромни талас“.¹⁷⁵ Овој вежби прикључили смо вокалске групе које су у одређеном ритму морале бити спроведене. Покрете целог тела прати група вокла **уа-уа-уа-уа**. Вокалска група **уа** има двоструку улогу. Једна је ритмичка подршка за део који говори Хоровођа, а друга је, да кроз ту вокалску групу Хор показује своју снагу, моћ и заједништво.

ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 2

Док Хоровођа говори како се под божанским императивом дешава сурови рат између Данајаца и Тројанаца, Хор споријим темпом али у истом ритму трансформише вокалску групу – **уа** понављајући вокал у. Тако смо добили нову групу вокала – **ууа-ууа-ууа-ууа**. Вокалска група – **ууа**, представља промену у темпу говора, док је ритам говора истоветан претходном. Ратници имају мање снаге јер борба за Троју траје већ годинама. И покрет групе је успоренији, то се види у телесном изразу, фацијалној експресији, и осећа у говору.

¹⁷⁵Јежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, прев. Назифа Савчић, Издавачко информативни центар студената, Београд, 1976, стр. 85.

ДРУГИ ДЕО, ГРАДАЦИЈА 3

Најуспоренији део ове трочлане градације у антиклимаксу јесте последњи, у коме Хоровођа говори о старости, о пролазности живота, о нестајњу животне снаге у свом природном поретку ствари.

Трећа вокалска група којом Хор изражава своју изнемоглост поново је – ууа. Али сада у веома спором темпу и ритму говора, са паузама и изговарањем вокала дахом, нарочито последњег вокала – а (у у А, у у А, у у А, у у А).

Изговарање вокала дахом означава умор војске која, последњим трзајима за освајањем Троје губи своју снагу, те исцрпљена пада на земљу услед ратних недаћа. Гласовна немоћ прати телесну. Изнуреност тела је очигледна и она води ка паду у сан. Тиме се завршава други део.

Хор је током прве и друге целине образовао једну покретну и звучну слику античког грчког друштва, која приказује обичног човека у борби за право гласа и става. Критикује терор моћника над обичним народом. Хор грађана се као извођачко тело више пута трансформисао током прве и друге целине у Хор ратника. Било је потребно много вежбе и прецизности како би Хор функционисао као говорно-извођачко-колективно тело. Настојали смо да се у овој сцени вратимо, како Атро каже, респираторним, пластичним, активним извориштима језика, користећи физичке кретње, како би се логичка страна речи претопила у активан део у покрету. (Арто, 1992: 158) Тежили смо томе да речи, поред свог значења, која разумевамо читајући текст, сада буду оживљене и прихваћене због својих звучних вредности са својом пуноћом коју достижу утапањем у покрет. Незаобилазан елемент који је допринео уједињењу говора и покрета Хора као групе, био је ритам ударалки. Поред артикулације и прецизно постављених логичких акцената у речима и покретима, ритам ударалки допринео је концентрацији и фокусу групе. Коришћени ритмови сједињени са гласом и покретом образовали су акустичку синтезу и допринели ширењу звука кроз простор.

ДОЧЕК КРАЉИЦЕ

Крај претходне сцене одзвонио је умором Аргивске војске и питањем о пролазности времена и старости. На ударце добоша пали ратници чија тела

подрхтавају, доживљавају трансформацију и поново постају Хор грађана. Они се буде из сна о паду Троје. Ишчекују долазак краљице која ће им, надају се, отклонити бриге. Грађани се групишу око Хоровође. Њихова дрхтава тела се придижу уз чврсте руке пружене лево и десно. Хоровођа у овом тренутку представља и дословно ослонац, који извири из земље и расте са свим грађанима у њиховом заједничком уздицању. Спремно дочекују краљицу, чији долазак најављују ударци добоша и тимпана.

Ритам удараљки, као најава за долазак краљице, настао је из импровизације на пробама у простору. Инспирација за ову најаву била је музика компонована у електро верзији за први улазак краљице, али је током проба у простору тражила промену концепта целе представе, то је један разлог зашто се од ње одустало. Други разлог јесте идеја уметничког истраживачког пројекта, основа поставке и свих њених елемената која је ближа класичној поставци. Удараљке су своју примену нашле због ритма који производе, а не због мелодије као неки други инструменти.

Ритам удараљки постаје јачи како се ближи долазак краљице, а последњи ударац је знак за позицију коју грађани заузимају како би је поздравили. Отворен покрет, са обе подигнуте руке у вис, потенцира једнообразност Хора. Клитемнестрина појава код Хора изазива страхопоштовање. Хор ускликне – „Клитемнестра“! Ова реплика не постоји у *Агамемнону*, али је постојала потреба Хора да се обрати краљици – она је дошла спонтано на пробама, као израз поштовања грађана. Најпре ју је Хор скандирао, а онда је кроз пробе добијала свој краћи и пунији облик. Имена Клитемнестра и Агамемнон не могу се изговорити једноставно, она морају дотаћи део њихове величине. Краљичино име изговорено је са постепеним узлетом у гласности, подељено на слоге, али са чврстим интензитетом. Идеја је била да тим начином разгрнемо један слој смисла испод самих гласова које чине реч, односно да у гласу народа наслутимо понешто од карактера краљице.

Клитемнестра убрзо остварује личну надмоћ над Хором. Према грађанима се опходи усрдно, претвара се и скривено прети.

СЦЕНА СЛАВЉА

Џејн Елен Херисон (Jane Ellen Harrison 1850–1928), енглескиња која се бавила класичним наукама и лингвистиком, један од водећих европских аутора из области

историје културе античке Грчке, велики део живота посветила је проучавању ритуала. У књизи *Древна уметност и ритуали* даје следеће тумачење: „Ритуал укључује подражавање, тежи да поново створи емоцију, а не да репродукује предмет. Ритуал је врста стереотипног поступка. Грци су га прикладно назвали дроменон, „оно што бива, извођење“.¹⁷⁶ Колико се сцена *Славља*, уклапа у ову дефиницију, а колико јој се опире, видећемо из њене анализе.

Вест о победи Ахејске војске је вест која се тиче свих грађана. После Клитемнестриног одласка, колективни усклик вокалом – а, јесте једноставна реакција Хора која може значити увод у ритуал. Радосна вест о победи представља мотив за игру. Да би она имала везе са ритуалним морала се трансформисати. Глумци су имали задатак да кроз индивидуални плес представе ту вест која је узроковала њихову емоцију, односно да кроз покрет покажу како се осећају (не имитирајући једни друге, већ изражавајући личне емоције).

Ц. Херисон каже: „Плес је врста пренаглашене жеље и ослобађање потиснуте емоције кроз акцију“¹⁷⁷, тако да је покрет у овој сцени имао ослобађајући ефекат и допринео аутентичности славља. Без обзира што се свако од учесника изражавао сопственим покретом, Хор је и даље функционисао као група, што јесте један од важних елемената ритуала.

Како се игра развија, емоција у заједници постаје чвршћа, она утиче на јединство групе и доприноси ритуалном трансу. Овде имамо тренутке дионизијског (према Дионису, божанству нагона, страсти и разуданости), Хор их испољава у одражавању узбуђености и страственог заноса. Један члан хора непрекидно пије и доживљава транс у пијанству. Култ Диониса био је транс опседнутости. (Руже, 1982: 433) Овај плес је дионизијски обележен појачаном експресивношћу без конкретног садржаја и форме у игри. Код старих Грка, и Аполонов и Дионисов култ били су подједнако повезани с музиком.¹⁷⁸

¹⁷⁶Џејн Херисон, *Древна уметност и ритуали*, прев. Наташа Карацић, Библиос, Београд, 2008, стр. 18.

¹⁷⁷Исто, стр. 31.

¹⁷⁸Вид., Фридрих Ниче, *Рођење трагедије из духа музике*, прев. Вера Стојић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1983, стр. 12.

Током промишљања о поставци ове сцене у простору једна Артоова мисао иницирала је одрицање од говора и окренула нас покрету, а она истиче да „покрети треба да буду довољно делотворни да нас наведу да заборавимо на нужност говорног језика“.¹⁷⁹ Арто сматра да говорни језик „треба једино да буде покретачко средство, смењивање узбурканог простора, а међусобна повезаност покрета треба снагом људске делотворности да досегне до вредности истинске апстракције“.¹⁸⁰

Сваки члан Хора имао је задатак да ствара покрете из сопственог бића, а то коси са ритуалом, јер по дефиницији ритуала сви учесници понављају исте покрете. Покрети чланова Хора нису у ритму музике ударалки, то је оно што излази из оквира познатих елемената ритуалног плеса, али јесу у интензитету, што је такође за ритуал веома важно. Интензитет је ритуалу неопходан у заједничком изразу групе, што Хор несумњиво поседује.

Хоровођа је у овој игри појединац у разулареном племену који своју емоцију не показује на начин на који то чини група, већ је носи у себи. Његово понашање је изнад, (у том тренутку) примитивне групе, којом је овладала махнитост. Када кажемо махнитост, мислимо на транс, који се код старих Грка означава речју *mania*.¹⁸¹

У овој сцени има и примеса тотемизма, јер Хор у једном моменту личи на племе које своје јединство потврђује завршавањем покрета на поду. Кореографија ове сцене није увежбана нити договорена, она не постоји. Виктор Тарнер (Victor Turner, 1920–1983) је проучавао ритуал као позоришну представу; спровео је експеримент са својим студентима и на основу бројних искустава долази до закључка који је значајан и за поставку сцене *Славља* – „да ритуале и митове не треба режирати, јер они имају своје изворе и *raison d'être* (сврху) у „непрестаном протоку друштвеног живота“.¹⁸²

Колективно спуштање на под у игри није део договора са глумцима. Значај који се огледа у заједиштву Хора, није био резултат увежбаности, већ импровизације. И

¹⁷⁹ Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, прев. Мирјана Миочиновић, Прометеј, Нови Сад, 1992. стр. 144-145.

¹⁸⁰ Исто, стр. 144-145.

¹⁸¹ Вид., Драгослав Антонијевић, *Ритуални транс*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Посебна издања, Београд, 1990, стр. 9.

¹⁸² Антонијевић Драгослав, *Дромена*, ур. Никола Тасић, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд, 1997, стр. 9.

први пут и сваки други, када је ова сцена пробана, природно се догађала иста ствар код већине учесника. Када је појединачна игра достигала кулминацију, спуштање на под водило је заједничком крају. То се догодило и на самом извођењу представе. Ова сцена је пробана уз различите ритмове удараљки снимљене и емитоване са звучника током проба, и тада је завршетак био исти.

Први инструменти који су били саставни део ритуала примитивних народа били су добоши, чегрталке, а касније гајде и трубе. У старој Грчкој аулос, налик на обоу, био је главни инструмент сатира, али се помиње и бубањ као „обруч од напете коже“ (Антонијевић, 1990: 35). У нашој представи су добош и тимпан инструменти који својим ритмом доприносе махнитости. Ритам удараљки појачао је унутрашњи доживљај глумаца у игри и био још један у низу елемената који је допринео заједништву Хора. „Ритуал је низ механизма што учвршћује солидарност велике групе“¹⁸³, па је вера групе у то што ради, резултирала тиме да је емотивни набој исказан кроз покрет довео до колективног трансa Хора.

„Хор код Есхила оличава сва три времена: прошло, садашње и будуће. Он је памћење прошлости присутно на сцени, које непрестано призива све карике ланца злочина и обећава понављање циклуса освете“.¹⁸⁴ Три временска плана испреплетана кроз песму хора чине драмску радњу јединственом у њеном узрочно-последичном поретку.

У једном тренутку игре, чуло се, прилично неуједначено, убрзано дисање, које је деловало веома узбудљиво. Настао је колективни урлик који је испунио позорницу. Ова сцена је и реакција на примљен импулс о победи, која кроз снагу покрета и његово понављање тежи да изрази и пружи снажно доживљену емоцију. Вест о паду Троје требало је да буде добра, али, као и у прологу, добра вест постаје болна. „Што су празници тривијалнији, вулгарнији и баналнији, то се акутније осећа опасност нечег неочекиваног и застрашујућег“.¹⁸⁵ Уместо да сузбије насиље, славље као да подстиче нови циклус освете.

¹⁸³Виктор Турнер, *Од ритуала до театра*, прев. Гордана Слабинац, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989., стр. 172.

¹⁸⁴Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974. стр. 258.

¹⁸⁵Рене Жирар, „Дионис“, *Култура*, бр. 73-75, Београд, 1986, стр. 67.

После колективног трансa долази до отрежњења групе. Неколико пута поновљено – „Лека нема ту“, постаје говорни сигнал којим се лица у Хору поново спајају. Новим бивствовањем у строго војничкој форми, Хор поставља кључна питања – шта је са озлојеђеношћу људи због губитака које су претрпели у рату, шта је са гневом покојника, шта је са Зевсовим гневом. Ова питања служила су глумцима као заједнички подтекст.

Говор групе, као и заједничка слутња ужасног чина који ће се догодити, долази као неминовност трагичке кривике оваплоћене у греховима владарске куће Атрида. Увод у корачницу је ритам удараљки који прати кораке Хоровође. Одјек његових корака спаја људе истог става. Понављајући покрете – марширајући у ритму удараљки, инсистирајући на интензитету, обликује се живи зид у чврстом строју. У античкој трагедији „сви су покрети морали одговарати смислу онога што су пратили“.¹⁸⁶

Овај део сцене има више значења који се пре свега тичу акцената. Мала целина у форми корачнице сама по себи је наглашена.¹⁸⁷ Њена експресивност ослоњена на текст, подразумевала је удруженост ритмичког (удараљке) и језичког (текстуалног) акцената. Ритам удараљки потцртавао је акценат одређене речи и покрета. „Ритам је постао из покрета, он изражава покрет, изводи се помоћу покрета и побуђује нас на покрет“.¹⁸⁸ Па тако у другој антистрофи Хора, од почетка до краја, ритам удараљки изражава и покрет групе. Цео ритмички круг састоји се од четири иста такта. Наглашени ударци унутар ритма потцртавају логички акценат у говору и покрет. Музички, говорни и ритам покрета постају унисони.

У колективним сликама Хора, форма постаје јединствена са садржајем. Јединство Хора у глумачкој слици **Птице**, представља језички и телесни, па и ритуални израз. Глумци су у једној краткој секвенци прешли пут од строге врсте, преко покретне слике, и поново дошли до војне формације. Игра групе у трансформацијама и комбинацијама речи, певања и покрета, изразила је неколико појединачних садржаја

¹⁸⁶Есхил, Софокле, Еурипид, *Грчке трагедије. Књ.1/Есхил*, прев. Милош Н. Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994, стр. 32.

¹⁸⁷Музика је повезивала образовање и књижевност, баш као и религију и рат. Војне мелодије играле су важну улогу у војном образовању а вежбање меморије било је кроз стих. Око осмог века грчка музика била је већ стара, са стотинама варијанти и облика. Вид., Вил Дјурант, *Живот Грчке*, прев. Марија Ланда, Народна књига-Алфа, Београд, 1996, стр. 245.

¹⁸⁸Милена Петровић, *Улога акцената у српској соло песми*, Службени гласник, Београд, 2014, стр. 154.

повезаних у вишем дијалектичком јединству. Из војничке крутости, група се поступно трансформише најпре кроз певану реченичну конструкцију – „Гнев народа је кобан знамен...“, где се у комбинацији једног гласа, а затим и групе гласова, у различито отпеваним текстуалним деоницама и кроз покрете птица, подсећа на страдање народа. Појединачни покрети птица (главом и рукама) представљају душе страдалих које се буне, издижу, и пустоше оне који су им нанели зло, што даље можемо тумачити као да је „гнев народа“ оваплоћен у телу птица.¹⁸⁹

Милош Н. Ђурић сликовито описује неминовност казне за наследни грех користећи мотив црних птица, које су у вези са светом мртвих: „Тако црне птице непрестано гракћу, вихор бесних клања прелази с колена на колена, док се, напоследку, не издува у Оресту, његовим делима и моралним питањима“.¹⁹⁰

Закључак ове сцене је колективни став народа о божанској правди и људској срећи који трансформише Хор народа у групу војника. Поред универзалне, она носи и акустичку поруку која се не односи само на судбину ликова у трагедији, већ и на публику, универзална је и свевремена. На тај начин два кључна појма „срећа“ и „ропство“ представљају ехо који кроз Хор одзвања од Есхила до наших дана. Из војног строја се одмах затим гради сцена Хор – Гласник.

ХОР – ГЛАСНИК

Гласников долазак представљао је значајан тренутак у процесу рада на овом пројекту. Без његове поруке и приче о ратним страдањима, не би било трагедије. Он је доносилац добрих и лоших вести. Сведок је важних ратних дешавања и догађаја које други ликови само наслућују. Он је нераскидива спона десетогодишњих борби са светом који се нада и страхује. Значење речи гласник изведено је преко синонима: весник, информатор, гласоноша, викач, изјављивач, објављивач, најава, наговештавање, показивач, сигнал, показатељ, знак. Ове речи биле су полазна тачка у симболичкој вредности лика Гласника.

¹⁸⁹Људска душа, ослобођена тела, често се приказује у облику птице. У античким митовима појављују се стимфалијске или стимфалске птице које грабе злочинце да би их предале еринијама. Вид., Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живановић, Хана Ћопић, Мерал тарар-Тутуш, Плато, Београд, 2004, стр. 318.

¹⁹⁰Милош Н. Ђурић, *Изабрани огледи I: О хеленској трагедији*, Просвета, Ниш, 1988, стр. 125.

Увод ове значајне епизоде претрпео је многе измене и потешкоће. Постојала је потреба, али и убеђење да се долазак Гласника такође мора најавити. Есхил нам о појави Гласника не даје никакву ближу одредницу којом бисмо можда могли да се водимо. Упутства за рад била су садржана у Гласниковим монолозима и тексту саме трагедије; била су скривена у реченицама које су анализирањем разоткривале смисао и подстицале глумачку имагинацију. Постоји више схватања о путовању гласа као вести или информације, нпр. да глас путује дуго и да се на њега чека данима, недељама, месецима, па чак и годинама, зависно од тога ко вест шаље и ко је доноси - да ли човек, животиња, птица или неко друго биће.

Покушај да се стилски уједначе Гласник и Хор, захтевао је опет трансформисање Хора из покретне слике птица – у изнемоглу војску која се враћа у домовину. Гласника, који је још увек део Хора, покривају тела у покрету која се повлаче на зачеље сцене. Провлачећи се између њих, Гласник се издваја из групе у бржем ритму трчања, другачијем у односу на групу. Пробијајући се између њих, Гласник прави ситне кораке. И док се он приближава просценијуму, сада трчећи све брже, грабећи крупним корацима, група се удаљава у уједначеном споријем ритму. Инсистирало се на физичкој спремности учесника. Увежбавање сцене захтевало је више понављања, заустављања и опет понављања. Када су се учесници нашли на договореним местима у простору, континуирано трчање Гласника и војске досегло је пун интензитет. Ритам који су донеле ударалке поред знака за почетак и крај физичке радње, обликовао је и унутрашњи, појединачни ритам сваког учесника. Трчање и усклађивање групе био је веома захтеван поступак у целини. Изнемогла војска посустаје, њихово враћање у домовину остаје заустављен тренутак у времену, који одређује јак ударац добоша. Другачији знак добоша бива за Гласников пад на земљу. Хор је поново народ који слуша вести са бојног поља.

Гласникова поздравна добродошлица пре свега је захвалност земљи, сунцу и боговима за живот, док у другом делу монолога описује шта се догодило у Троји и на повратку кући. Гласник је самоуверен и весео, не задржава се на причи о неизвесности и о бури, већ најављује Агамемнонов долазак. Не жали себе ни погинуле другове у

рату „<...>такву радост могу исказивати само они који намерно прећуткују тамне ствари дешавања“.¹⁹¹

После Гласниковог говора, од првобитне радости, сада у дијалошкој спреси са Хоровођом примећујемо злослутност. Наговештаји ове промене могу се видети у гласниковом хвалисању о успешном разорењу Троје: „Олтари падоше, и божји кипови...“. Гласник не схвата злослутни утицај поруке коју преноси. Уједно тиме изражава остварење Клитемнестрине бојазни – која би могла одвести Грке у пропаст: „А поштују ли чедно градске богове, И заузетој земљи божје светиње, на победнике неће пасти освета“.

Хоровођа покушава да наговести да се нешто страшно догађа код куће у одсуству војске и краља. Он се ослања на ранију Гласникову изјаву да би сад радије умро кад је коначно код куће, али је преокреће у туробну спремност да се суочи са смрћу пре него да истраје у садашњим јадима: „К'о и ти кажем: и ја радо мрећу сад“. Али Гласник не схвата да Хоровођа изнова користи његове властите речи, и одговара: „Та, све се добро сврши“. Овај чудан одговор, Гласникова неспособност да одговори на речи које су му упућене, наглашава несигурност у процесу комуникације, у размени речи – баш када почиње да саопштава своју поруку. Ова порука приказује муке грчких ратника, и он реторички резимира први део свога говора питањем: „Ал' зашто да се јадам? Оде мука сва“.¹⁹²

Ако је мука Аргиваца у извесном смислу прошла, на један други начин мука се Клитемнестриним сплеткарењем у монологу који следи, поново припрема. Гласник постаје део Хора народа, па је тиме искључена могућност да и Клитемнестра буде део ове сцене и да се Гласнику обрати са: „Јави мужу мом што брже нека дође...“. Сопствена преиспитивања и план о убиству, краљица изводи самостално.

¹⁹¹Милош Н. Ђурић, *Етика и политика у Есхиловој трагедији*, Српска краљевска академија, Београд, 1937, стр. 92.

¹⁹²Сајмон Голдхил, „Драма логоса“, *Реч: часопис за књижевност и културу*, год. 4, бр. 39, 1997, стр. 123.

ПОВРАТАК ВЛАДАРА

Агамемнонов дочек најављен је свечано јаким ударцима добоша. Сцена тријумфалног повратка владара праћена је одавањем почести Хора. Мушкарци су стајали са длановима окренутим на горе у широком ставу, а жене су клечале и повијале тела напред-назад, клањајући се и кличући име владара. Тиме се могао наслутити положај жена и мушкараца у грчком друштву тога доба. Код мушкараца је у гласовном смислу било нешто од скандирања имена Агамемнон, док су жене имале свечану мелодију која је у канону са мушким гласовима представљала неку врсту химне, **енкомиј** која сведочи о значају владара за његов народ.¹⁹³

После заједничког поздрава Хора: „Здраво царе“! атмосфера је натопљена тескобом која се чита на лицима грађана. Хор стоји уздржано, пажљиво слуша речи Хоровође које још више доприносе колективном страху. Агамемнонова покретачка снага јесте слава и величина. Агамемнон као представник вишег слоја друштва утиче на народ изражавањем личних ставова. Величајући себе и своје успехе, владар условљава групу одређеним покретима. Размишљања и ставови владара постају израз колективног става народа. Хор понавља покрете који су и ритмички условљени.

Када се Агамемнон и физички појави, сваки његов корак, односно силазак међу људе, испраћен је ударом добоша. Ритам задаје глумац, а не инструмент. Агамемнон јаким и снажним покретима руку изражава дубоко емотивни став који артикулише кроз покрет. Символ његове комуникације са народом, приказан је кроз неколико поновљених покрета. Стиснуте песнице на грудима у облику слова Х, затим стиснуте песнице које се приближавају једна другој, симболизују снагу и заједништво са народом као и верност народу. (Бидерман, 2004: 334) Сва снага речи слила се у покрет који је у речима – „сећи“ и „палити“ доминантнији у односу на текст, јер визуелно дочарава послушност народа и истиче вођу.

„Натерати људе да иду у корак није само слика преузета из војничког начина изражавања, то је ритмичка једнообразност, то јест стапање јединки у гомилу чије су реакције условљене. Познавање условљавања помоћу једнообразних покрета било је

¹⁹³Енкомиј (грч. Енкомион - похвална песма, слављење) – старогрчка песма, која слави победника из рата или на такмичењима. (Вид., *Музичка енциклопедија 1*, ур. Крешимир Ковачевић, Југославенски лексикографског завод ФНРЈ, Загреб, 1971.)

примењивано ради постизања политичке једнообразности у првим градовима и на њему почивају масовне реакције, понашање маса које наступају тако као да су се слиле у једно биће“.¹⁹⁴

Крај ове сцене је заједничка молитва Агамемнона и Хора. Како бисмо пажњу гледалаца у потпуности преусмерили на појаву Клитемнестре, нагласили смо њен улазак. Заједничка слика владара и народа који је на коленима, у подчињеном положају у односу на краљицу доприносе њеној величини. Клитемнестра се појављује на свом постаменту са пурпурном тканином коју носи на рукама. Овај тренутак представљен је кроз замрзнуту слику. Клитемнестра није у потпуности сигурна у своју надмоћ над Агамемноном, зато обазриво започиње своју манипулативну игру.

Композиција *Романса на гитари* Катарине Ранковић представља лајт мотив међусобног односа Клитемнестре и Агамемнона. Почетак сцене заснован је на гледању двоје супружника. Клитемнестра је на свом постаменту, а Агамемнон је на коленима у молитви. Овакав распоред ликова у простору учвршћује почетну позицију Клитемнестре. Чврст став њеног тела приказује позу победника на трону. Други назив композиције која прати ову сцену је *Сусрет краљева*. Понављање мелодије у нешто бржем ритму представља инструментални основ на коме се одмеравају снаге античких јунака.

Изразит покрет, присутан код обоје глумаца у овој сцени јесте гледање. Глумачка усредсређеност на комуникацију изражену погледом учинила је да глумци у потпуности могу да буду „сами“, да условно речено забораве на народ пред којим се дешава први део ове сцене. Интимна исповест Клитемнестре окренуте КА (према) Агамемнону до једног тренутка је заиста упућена само на њега. У тренутку када је задобила његову пуну пажњу Клитемнестра почиње своју игру за народ (ОД Агамемнона). У тим тренутцима, Хор јесте посматрач, али без обзира на то што нема никаквих физичких радњи Хор је активни слушалац који тек понеким погледом или покретом главе на једну или на другу страну показује своју неверицу у збивање које се одиграва наочиглед свих.

¹⁹⁴ Андре Лероа-Гуран, „Телесне основе вредности и ритмова“, *Трећи програм*, Радио-дифузна установа Радио-телевизија Србије, Београд, бр. 52/1, 1982, стр. 529.

Агамемнон прихвата Клитемнестрин хвалоспев иако сматра да претерује – ово је једини тренутак где се може наслутити некадашња љубав између двоје људи. Одмах затим Агамемнонова грубост се осећа у прекору којим наглашава да он није бог него човек. Клитемнестра иницира покрет нудећи Агамемнону скерлетне сагове. Њени покрети су успорени, достојанствени, док круто држање њеног тела није више тако изразито као на почетку. Клитемнестра сваки пут са новом снагом (као да је први пут) пружа стазу која води Агамемнона у смрт. Сурово одбијање Агамемнона да прихвати „ногоступ“ увек се дешава са већом експресивношћу у покрету, што је показатељ не само његове физичке борбе са Клитемнестром већ и његове унутрашње борбе са самим собом.

Дијалогска форма овог дела сцене јесте стихомитија, па је од суда народа сасвим очекивано да превлада реторско убеђивање. С обзиром на то да су протагонисти ове трагедије градили своје монологе на принципима реторике, борба око тканине представља низ покрета пужања и одбијања у интеракцији двоје главних ликова. Борба Агамемнона и Клитемнестре завршава се заједничким спуштањем на под у позу клечања којом се окончава цео низ покрета. Ова замрзнута слика важна је као интимни призор из живота владара, и без обзира што се дешава наочиглед народа она је ипак присна и поверљива. Античка трагедија не познаје лежање, а то је управо поза у којој се у нашој представи налази владар, што иде у прилог томе да је он пре свега човек, а не бог. Победа Клитемнестре, њено спретно измицање са друге стране сцене, гледање како Агамемнон остаје без обуће приметно је у изразу њеног лица.

Агамемнонов хибрис испољио се у жртвовању Ифигеније, због кога је прекршио људске законе. Како би била истина да је муж жени био неверан, а да то и потврдимо, Агамемнон сам уводи Касандру преко главног пролаза, и то као невесту. Спушта је на свој постамент, говори о њој милозвучно, а тиме понижава своју жену пред грађанима, и својом гордошћу показује да је он и у кући силник и моћник. На крају ове сцене, у Агамемноновом одласку, у свој затечености и унутрашњем немиру, Клитемнестра врло мирно обраћа Диву да је подржи у молитви за освету.

АКУСТИЧКИ ФАКТОР ГЛУМЧЕВОГ МАТЕРИЈАЛА БРАНКА ГАВЕЛЕ У СЦЕНИ КАСАНДРА – ХОР

Артикулациони процеси су део органског глумачког доживљаја. Под артикулацијом не подразумевамо само основна схватања тог појма, који је везан за јасно и разговетно изговарање речи и мисаоних целина, укључујући прецизне покрете језика, усана и гласница.

У овом раду појам артикулација је у служби уобличавања и исказивања говорне радње од даха до такта смисаонице. То даље значи да артикулациони процес утиче на говорну радњу испричану дахом, звуком, вокалом, слогом, речју и мисаоном целином. Артикулација представља један од најбитнијих чинилаца у функцији говора. Рад на вокалима, вокалским групама и гласовним подршкама представљао је артикулациони процес са циљем да артикулација као „најдрагоценији део глумчевог материјала“¹⁹⁵ добије своју изражајност у интерпретацији стиха античке трагедије.

Процес је подразумевао декомпоновање великих текстуалних целина на мање целине, мање целине на речи, речи на слоге, слоге на вокале, вокале на гласовне подршке односно звукове.

Говор глумца на сцени подразумева широку палету обраћања саговорницима (партнерима на позорници и публици). Дакле, говор подразумева сва осећања која се могу изразити гласом. Емотивни доживљај условљава и утиче на артикулациони процес и артикулационе промене.

Када глумац прочита текст написан у стиху, свестан његових главних обележја, строфе, стиха и риме, осети извесну бојазан како да те елементе разврста и да им да облик на сцени. Глумац размишља како да оприроди стих, тако да се не осети оно што бисмо могли назвати певањем или отпевањем у говору.

У писаном језику користимо запету, после које се текст наставља у писаној форми. У говорном језику уместо запете користимо термин блок (симбол говорног језика), што у писаном језику представља тачка. Запета остаје део писаног језика, она у говорном језику није део природног исказа. Може се рећи да је запета у говору „кривац“ за сваку недовршену мисао глумца, за сваки „отпеван“ последњи слог у речи.

¹⁹⁵Бранко Гавела, *Глумац и казалиште*, прир. Никола Батушић, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967, стр. 129.

Глумац тежи природном језичком уметничком изразу. Да би такав израз постигао, глумац пре свега користи глас. Овде под гласом подразумевамо сваки звук што га глас као такав може произвести. Дакле глас као звук, вокал, слог, реч, говор, певање, глас као музика.

Како бисмо дубље сагледали значај гласа и говора, осврнућемо се на *Акустички фактор глумчевог материјала* у књизи *Глумац и казалиште* Бранка Гавеле (Branko Gavella) и покушати да кроз ово поглавље објаснимо сцену Касандра – Хор.

Према Гавели једно од најупадљивијих средстава за преношење глумчевог уметничког доживљавања је управо глумчев говор (Гавела, 1967: 129). Наиме, по Гавели постоје унутрашњи и спољашњи говор који скупа чине уметнички говор. Унутрашњи доживљај неког текста је мисаоно-емотивни поступак глумца који га обликује у говорну спољашњост, „он постаје радни процес нашег говорног апарата“.¹⁹⁶ Тај процес је пре свега субјективан јер почива на унутрашњем доживљају. Код неких глумаца се тај процес у говору манифестује мелодијом која није говорна, већ музичка. Музичка мелодија подразумева формирање јасних тонских односа који су означени (Гавела, 1967: 63).

Говорна мелодија је носилац доживљеног смисла и садржаја. Она подразумева разлику у тоновима гласа, али се не може записати музичким ознакама. У тој немоћи да се чисто тонским ознакама означи сво калеидоскопско богатство говорне палете налази се главна разлика између говорне и музичке мелодије (Гавела, 1967: 64). Услов говора и процеса унутар њега јесте текст који је глумцима дат на реализацију. Пажљиво распоређени климакси и антиклимакси, служе као средство за обликовање и рашчлањивање смисаоних елемената и говорних низова. Текстови у стиху су посебан изазов за глумачку интерпретацију.

Питање логичког акцента такође је битан елемент у стварању говорне мелодије. „Његова појава представља целину говорних звукова“.¹⁹⁷ Ти звукови кроз небројано много комбинација у живом говору, преносе емоције и ставове онога који говори. У односу на целину, постоје и читаве реченице које имају функцију логичког акцента. Те велике мелодијске говорне целине понекад решавају говор неког лика.

¹⁹⁶Исто, стр. 62.

¹⁹⁷Исто, стр. 68.

Сада треба поменути појам „техника“. Он потиче од грч. речи *τεχνικός*: умешан, вешт, од *τέχνη*: умеће, вештина. Може се рећи да говорна техника обухвата, осим природних артикулационих процеса – све што стваралачким процесом створи глумац, као резултат своје пуне активности и концентрације, укључујући покрет, став, мимику, гестове, ход, као и начине њихове употребе, пласирања или комбиновања. Појам говорне технике покрива и све мисаоне активности, знања и поступке, неопходне за говорно уметничко обликовање. Говорна техника може бити потпора занату али не може заменити уметничку вредност говора, већ кроз низ осмишљених елемената треба да служи индивидуалном говорном глумачком изразу.

Речи су састављене од вокала и консонаната и стога из говорне мелодије (Гавела, 1967: 129). Говорна мелодија настаје у склопу поједине изречене речи као веза гласовних елемената из којих се та реч састоји. Ти разни тонски квалитети настају у форми тонских висина, а спајање разних тонских висина у једну целину, називамо мелодијом. Дакле, вокали дају мелодију речима, а у изражавању урођених емоција имају важну улогу, зато смо их користили као модел на коме ћемо испитати једну фазу истраживања.¹⁹⁸ Мелодијске особине вокала одредиле су њихову интонативну и кулминативну вредност. Оне су искоришћене за исказивање емоционалног и експресивног садржаја у групном и индивидуалном говорном изразу. Понекад су вокали употребљени ритмички и речитативно (изговорени на једном тону). Сједињавањем ових квалитативних вредности вокала образује се „вокална полифонија“ коју као термин уводимо у глумачко интерпретирање стиха античке трагедије. Према Милени Петровић „акцентска музичка полифонија“ представља интегрисани, симултани скуп више врста музичких акцената који наглашавају одређени језички слог.¹⁹⁹

¹⁹⁸Према теорији Вилијама Џејмса (William James) примарне емоције су једноставна или елементарна осећања. Он наводи следеће примарне емоције: страх, туга, љубав и бес. Заједничке одлике примарних емоција су: Рано се јављају током индивидуалног развоја. Заједничке су људима и вишим приматима. Културно су универзалне. Имају специфичну физиолошку основу. Вид., Саша Драче, Јадранка Коленовић-Ђапо, *Класичне теорије емоција у свјетлу савремених емпијских спознаја*, Филозофски факултет Универзитета у Сарајеву, Сарајево 2017, стр. 7-9.

http://www.ff-eizdavastvo.ba/Books/Klasicne_teorije_emocija_u_svjetlu_suvremenih_empirijskih_spoznaja.pdf приступљено 10.07.2020.

¹⁹⁹Вид., Милена Петровић, *Улога акцента у српској соло песми*, Службени гласник, Београд, 2014, стр. 65.

Хор нас уводи у сцену представљајући Касандрину унутрашње биће. Због своје отворености, као једне од особина, и највеће присутности у речима, употреба вокала **а** јесте најзаступљенија. Он даје могућност сваком глумцу појединачно да покаже пуноћу и капацитет свога гласа. Артикулишући вокал **а** најпре из доњег центра, затим прелазећи на грудну резонанцу у свом успону, и даље у виши центар, постоји одређена опруга у изведби тог вокала. Можемо је описати као давање, узимање и опет давање.²⁰⁰ Тај пут растезања и скупљања вокала представља унутрашње Касандрино дозивање Аполона. Зато Хор наизменично повлачи вокалску спрегу са њеним дозивањем божанства.

У следећој трансформацији вокала са **а** на **о**, Касандра последњи пут безуспешно дозива Аполона. Поновљени вокал **о** налази се сада у новој резонанци јер глумица њиме почиње свој текст. Пошто у овом тренутку Хор преузима вокал **о** – као подршку, вокал губи своју првобитну отвореност дефинисану кроз различите боје гласова учесника у Хору. Преласци са вокала на вокал доноприносе динамици текста.

Прва Касандрина пророчка визија крвавог дома Атрида подржана је вокалима **а** и **у**. Вокал **а** кулминацију достиже у Касандрином – „Ааааа...куд ме ово доведе“?, а вокал **у** изговара Хор као контрапункт реченици која следи – „У какав ово дом“? Хор вокал **а** развија интензитетом па се тако јасније очитује Касандрино унутрашње стање и њена потреба да у повишеном заносу говори оно што види.²⁰¹ То је условило да Хор у једном благом али хладном тембру држи под контролом њену унутрашњост.

Потреба да се експлицитно опише како изгледа двор доводи до поновног укључивања Хора сада као народа који коментарише њену визију: „Та варварка ко псето оштар има њух, за трагом одлази, убиство откриће!“ Следи Касандрино тужење за жртвованом Тијестовом децом. Хор поново постаје Касандрин неодвојиви део.

Гавела подвлачи како формирање неког вокала мора директно утицати и на његов психофизички процес и унапред створити представу о томе како ће се вокал

²⁰⁰Када смо на почетку процеса радили вежбе за формирање вокала, једна од њих је била дати нешто кроз вокал. Користећи вокал **а**, давали смо замишљени предмет који је пратио и покрет отворене шаке од груди према партнеру. Покрет руке и глас ишли су синхронизовано.

²⁰¹Понављање вокала је неопходно, па смо тако вокалу **а** дали вишеструки темпо и интензитет да на тај начин изразимо садржај, ритам мисли и осећања. Сваки вокал може бити извор нових група вокала па самим тим и групног значења.

обликовати. Бојама влада закон спектра, јер у њему свака боја има своје место и помоћу безброј нијанси прелази у суседну боју. Вокали су повезани линеарно и то тако да вокал **а** чини центар и његова је основа. Он се са једне стране креће преко вокала **о** и **у** до одређене своје границе, а преко вокала **е** и **и** до друге (Гавела, 1967: 130).

Две суштинске речи Касандрине тужбалице су „леле“ и „јао“. Од прве користимо вокал **е**²⁰², а од друге вокалску групу **ао**.²⁰³ У вокалској групи **ао**, вокал **а** има свој успон, а затим прелази силазном путањом у вокал **о**. Хор на овом месту показује извеснагибања у телу напред – назад која карактеришу тугу као примарну емоцију на плану понашања.

У другом усеку Хор артикулише највећи Атрејев грех: „Тијеста гозбу, месо деце његове, разумех то и гнушам се“. Док Касандра види сопствену смрт и смрт Агамемнона, чланови Хора у страху назменично убрзано дишу. Њиховови удаси и издаси формирају се у кратким али експресивним размацима кроз вокале **а** и **у**. „Акустички изражајни облици су, осим говора, плакање, уздисање, смејање, викање, па чак и мелодика говора сама по себи“.²⁰⁴

Највећи искорак у покрету приметан је код Касандре. Она се налази на Агамемноновом постаменту што говори о Клитемнестрином понижењу с једне стране, а са друге стране Касандра јесте принцеза, али ипак робиња која својим ставом показује да је у подчињеном положају. У разговору са Клитемнестром, Ксандра прави минуциозне покрете главом и наизглед остаје у истој пози. Горњи део тела, торзо и руке заузели су положај који показује одређену спремност (и даље клечи, руке су пружене напред и затегнуте, раширених прстију – као код мачке која се спрема да ухвати плен). Дубоким дисањем Касандра савладава и смирује сопствену страст условљену Клитемнестриним односом према њој. То је једина реакција Касандре и

²⁰²Једна од вежби за формирање вокала **е** била је гурање зида. Вежба се изводи стојећи. Шаком гурамо замишљени зид док изговарамо вокал **е** на једну па на другу страну. Важно је да вокал у изговору има свој пут и тежину онолику колика је у том тренутку појединачна физичка снага глумца да помери замишљени зид.

²⁰³Сваки вокални тон има другу, аутентичну боју у зависности од глумца који говори, и неограничену могућност варијације, а то је још један квалитет јер директно упућује на доживљај код публике, тим пре што Хор обилује мноштвом различитих боја гласова. Посебне мелодијске могућности вокала дали су глумцима (Хору), као средство, да у главну тему Касандрине тужбалице, уплете низ доживљених елемената који су одраз њиховог органског збивања.

²⁰⁴Zofia Lissa, *Естетика гласбе*, прев. Станислав Туксар, Напријед, Загреб, 1977, стр. 107.

представља њену унутрашњу борбу са окружењем у којем се нашла, јер како стоји у оригиналном тексту *Касандра ћути*. Одласком Клитемнестре, Касандру обзирмају пророчки заноси који утичу на експресивност телесног израза. Низ покрета (грчење, увијање, премећање, савијање, дрхтање итд.) се дешава на малом простору (на постаменту). Касандрин силазак низ постамент и наставак телесне експресије на поду произашао је из унутрашњег глумачког преображаја.²⁰⁵

Касандра силази са Агамемноновог постамента и јасно види Клитемнестру која секиром извршава убиство. Стих – „Лекара нема рани тој“ изграђен на речитативу као још један тренутак њеног великог узбуђења. На помен секире Хор у исти мах дубоко удахне, а онда издахне испрекидано три пута у кратким размацима на вокал **а**.²⁰⁶ У тој игри намера је била да Хор артикулише Касандрину прорицање. Касандра призива махнитог духа да поздрави ужасну жртву.²⁰⁷

У овом истраживачком поступку користили смо вокале, појединачне слоге и текст. Како бисмо истакли говорну мелодију и њену важност као и вокалске квалитете, направили смо говорну епизоду колажирањем ових елемената на тексту који говори Касандра: „Како ли лепа коб славујем стиже глас. Пернату хаљину бози му дадоше. Суза не рони он. Живот му сладак сав“.

1. А...о лие пао сла.....у е и жеа.

²⁰⁵Темељно се радило управо на овом прелазу са постамента на под и на самом поду. Како би овај тренутак добио своју форму у практичном делу нашег уметничког пројекта, спровели смо одређен број индивидуалних проба и рада на „сећању“. „Сећање“ представља вођену импровизацију. Глумица је сопственим речима одговарала на постављена питања која су се тицала психологије лика, а затим је на иста питања одговарала Касандриним текстом из представе. Неке од импровизација тицале су се само телесног израза на основу усмене анализе лика и ситуације у којој се нашла Касандра. Ове импровизације биле су значајне за телесно отварање које је поред гласовног допринело оживљавању емотивног у лику Касандре.

²⁰⁶Оперски певач, Ф. И. Шаљапин више пута помиње немогућности знаковног фиксирања богатих интонационо-звучних нијанси говора и музике. „Постоје слова у азбуци и постоје знаци у музици. Све можете написати тим словима, оцртати тим знацима. Све речи, све ноте. Али... постоји ли интонација уздаха – како записати или наликати ту интонацију? Таквих слова нема“. П. Б. Гончаров „Изговарање стихова“, *Поезија и сцена: зборник*, прир. Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 123-124. Можемо да кажемо да је тај знак заправо емоција. Она се не може записати, њу може да створи само глумац сопственим унутрашњим средствима.

²⁰⁷„Реч и појам лудила означава разна стања, разне ситуације. Чини се као да је код Грака лудило било пре свега ритуални знак везе с боговима; као да су постојале две врсте лудила: једно послато од Аполона, друго од Еринија“. Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974, стр. 236.

Интонација вокала који образују реч, са акцентом и дужином доприносе значењу те речи. Користећи овај поступак у говору Касандра изговара комбиновано вокале и слоге на местима где се иначе у тексту налазе, а онда Хор „преводи“ смисао – односно доприноси говору Касандроног лика, изражавајући кроз разумљиви језик њену специфичност.

2. Пе а у ха бо ше.

Говорни интервали су ближи својој функцији што су нечистији, што су сложенији. Извор те сложености су елементи органског доживљавања самога себе.

3. У а е о и о.

Интонација појединачно изговараних вокала постаје предмет креације. Она даје могућност изласка из било каквих оквира и као елемент звука у глумачком изразу постаје основни израз мисли и осећања.

4. Живот му сладак сав.

Трансформације односно промене вокала крећу се различитим смеровима. Изговарајући чисте или пригушене вокале у овој реплици, користећи се варијацијама и прекидима звучних особина вокала, одлазећи при том и у шапат, па чак и испод нивоа чујности.

Издвојене вокале посматрали смо као појединачне, а потом као мање спојене целине кад су у питању слоге, и на крају као део веће целине односно блока. Мелодијске особине вокала оживљавају доживљеним садржајем празне схеме говорних мелодија, не само у смислу прецизно импостираног, отвореног изговора вокала, већ управо емоција, јер вокали собом носе извесан емоционални набој (Гавела, 1967: 137). Трансформације вокала дешавају се у њиховим трајањима и прелазима, а као реакција емотивног доживљавања јавља се покрет који се сједињује са говором. Овакав текст дословно је тражио „преводиоца“. Једна чланица Хора „преводила“ је Касандрине речи као одраз њеног унутрашњег стања, користећи *recitando*.²⁰⁸ Он је остварен тако да личи на музичку декламацију, представља глумачко средство за сусрет лика са самим собом и доприноси разумевању овог посебног дела. Сложеност комбинације речитатива и речитанда је и у мелодијском смислу на граници са

²⁰⁸*recitare* (читати, декламирати) - ознака за интерпретацију.

певањем, али је не прелази. Касандрина јадиковка над собом иде и преко границе разумљивости. „Тон којим се што саопшти битнији је од речи. Реч материјализује. Тон је што дирне у живац, чиме се из подсвести продре у подсвест“.²⁰⁹ Из велике боли и очаја њено тело се увија и грчи.²¹⁰ Овај тренутак Касандрине истинске неостварености – „Живот му сладак сав“ који болно преживљава, прекида Хор у једном покретачком усклику вокалом **o**, Касандра наставља жалосни спев о свом завичају и одрастању. А онда смирено и једноставно, централним тоном гласа, саопштава своју будућност пророковања на Кокиту (грч. Κωκυτος), реци плача и ахеронтским жалима (грч. Αχέρων), реци бола у Хаду.

Касандра жали за срушеном Тројом. Она то чини вртећи се у круг око своје осе.²¹¹ Хор, скоро истовремено, формира круг унутар кога се Касандра креће као централна његова тачка.²¹² Круг овде има најпре магијски карактер. Некада су ратници цртали круг пре поласка у битку са жељом да их тај круг штити од непријатеља. Постоји још један круг – венац.²¹³ Он није коришћен као детаљ или зато што у тексту пише да га Касандра неизоставно поседује као пророчица, већ због магијске симболике, јер је тај венац (круг) њен заштитник и чувар. Симболички означава Касандрину вечност и сједињење са божанствима (Аполоном, Скамандром и Хадом). Круг који је образовао Хор постаје нестабилан – узгибан у покрету, све бурнији уз звуке бесног ветра које такође стварају чланови Хора. Његов облик се мења повијањем напред-назад и лево-десно у тежњи да се под силином њених визија расформира. Потпуно сужавање круга око Касандре представља заробљеност у сопственим визијама

²⁰⁹Момчило Настасијевић, Светомир Настасијевић, „Поговор за Међулушко благо“, *Драма између два рата: зборник*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987, 152. стр.

²¹⁰Телесна и душевна патња: плакање се исказује крицима или стењањем, уз увијање читавог тела и чврсто стиснуте зубе. Приликом вриштања, мишићи који потискују углове усана снажно се стежу како би држали уста широко отворена, тако да се глас може избацити пуном снагом. Вид., Чарлс Дарвин, прев. Невена Мрђеновић, *Изражавање емоција код човека и животиња*, Досије студио, Београд, 2009, стр. 169.)

²¹¹Хиперборејци описују легендарни Аполонов храм као круг. Вид., Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живановић и др., Плато, Београд, 2004, стр. 182.

²¹²Бог се описује као круг са свевременим центром, да би се назначиле његова савршеност и несхватљивост за људске појмове (Исто. стр. 182.).

²¹³Венац као дар трајности. У антици се на тај начин симбол *прстена* повезивао са симболом животне снаге биљака. Венцима су се крунисали победници на такмичењима, али и жртвене животиње. (Исто, стр. 420.)

без могућности изласка. Круг се сужава када Касандра готово реконструктивно говори о убиству Агамемнона.

Речитатив је код Касандре био један од говорних поступака лика који је променом ритма наглашавао њена душевна стања.²¹⁴ Емотивни комуникацијски аспект у реплици: „Да, реч ми више неће личит невести што млада сакрива се иза копрене“, кореспондира са Хором као са ехом Касандрине душе. Понављајући ову реплику, Хор појачава патњу неостварене Касандре, као жене у свету. За овај блок још можемо рећи да је остварен преко „осе мелодике“.²¹⁵ У дијалошком смислу повезаност истог блока које наизменично говоре Касандра – Хор – Касандра може се наслутити појава тезе, антитезе и синтезе. Посматрано у целини овај блок се може схватити као својеврсан мелодички низ јер Хор постаје део Касандре.²¹⁶

Трансформацијом вокала **а**, у више кратких али експресивних понављања, Касандра артикулише своју бол. (Пример: „А! Опет мене зграби грозница“! или „О, авај мени Аполоне!“) Хор је сузио круг и публика не види Касандру, али види пулсирање круга. У тренутку највећег емотивног набоја, али и Касандриног грозничавог дрхтања, круг престаје да постоји. То је знак да заробљеност визијама престаје јер мисли о сопственој смрти постају императив. Изговарајући до крика вокал **а**, круг се распрсне. Функција вокала у говору зависи од глумчевог управљања артикулацијом која представља део нашег органског доживљавања и њене употребе у сврху глумачког израза (Гавела, 1967: 133).

Касандра наговештава и долазак Ореста који ће осветити оца. Саопштава то као заклетву богова. На тај начин говори о божанској правди која се остварује на земљи преко обичних људи. Док се Касандра опрашта са овоземаљским светом, Хоровођа полако склања ћилим преко кога је прешао Агамемнон. Хор прави шпалир кроз који

²¹⁴Речитативи нису имали за циљ богату мелодију, напротив, они су у продукт огољености и једноставности саме жене, изговарани (певани) заправо на једном тону. У музичком смислу овај речитатив можемо подвести под сессо тзв. суви речитатив који се по дефиницији пева у слободном ритму диктираном од акцента речи. Вид., *Музичка енциклопедија 2*, прир. Јосип Андреис, Југославенски лексикографски завод, Загреб, 1963, стр. 468.

²¹⁵Складна повезаност мелодичких облика, блока питања и блока одговора, остварује се преко осе мелодике. Њена структура је сродна структури музичких акорда <...>. Вид., Радован Кнежевић, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 2015, стр. 68.

²¹⁶Исто, стр. 68.

Касандра пролази.²¹⁷ Свечаним поздравом Хор се опрашта са пророчицом. Касандра мирно и достојанствено одлази у смрт.

УБИСТВО АГАМЕМНОНА И КАСАНДРЕ

С обзиром на то да лик Егиста у нашој адаптацији не постоји, Клитемнестра нема са ким да подели одговорност крвавог чина, освета Ифигеније и сумња у Агамемново неверство нису једини мотиви убиства. Клитемнестрин злочин, учињен на висини престола, поред моралног нарушавања поредка и родовске везе чини и пораз држави. Убиство је нарушавало родовску везу и омогућавало заузимање престола (Кот, 1974: 265-266). Почетак трагичке кривице налази се у миту о Пелопу. Затим, у миту о Атреју и Тијесту добија већу сложеност, а потом се развија у *Агамемнону*. Цикличност и усложњавање греха Атрида своје оваплоћење налази у Клитемнестрином хибрису, а он ће отворити пут хибрису Орестовом.

Главна радња у трагедији је управо сцена мужоубиства. У античкој Грчкој убиства се нису приказивала на позорници, али смо одлучили да то ипак учинимо и тиме нарушимо правило. Како бисмо сачували јединство времена и места, пошто је Хор испратио Касандру у смрт, њена предвиђања се одигравају у присуству народа. Хор наступа у улози убијених и убице. Хомицид се извршава свечано уз звуке ратних добоша (Кот, 1974: 260).

Поставка ове сцене одступа од класичног жанра. Драмски текст није више слика говора (Агамемнонови крици у тренутку убиства и разговор између члнова Хора), већ прелази у облик стилизоване представе за публику. Пошто су знали да ће до несрећног чина доћи, а нису могли да виде шта се догађа иза затворених врата, Хор по својој замисли игра сцену убиства пред публиком. Очито да народ добро познаје своје владаре, па је снага Клитемнестрине освете приказана четвороструко. Четири чланице Хора играју Клитемнестру. Агамемнон стоји загрљен од Клитемнестре која га је некад

²¹⁷Хор овде представља постројени народ у два реда са слободним простором између њих. Тако су се ређали војници најчешће при одређеној церемонији (код војних парада или званичних дочека). Између њих пролази Касандра и они јој одају почаст. Војска примењује шпалир и као вид телесне казне војницима због тешких казних дела које су починили у рату. Такозвани шпалир за премлаћивање као метода се забранила у свету још у 19. веку. Наиме, казна је изгледала тако што су осуђеници морали да трче кроз шпалир са голим леђима између два реда војника који су их тукли палицама или копљима. Ово је практиковано у староримској традицији. Символично овај поступак, има двојако значење: одавање почести и истовремено стазу смрти.

волела. То је почетна слика која се трансформише низом поступака. Појединачно прилазе три Клитемнестре задајући му по један ударац замишљеном секиром.²¹⁸ „То су тешке бронзане секире с великим држаљима, попут средњовековних хелебарди. Имају двоструке оштрице: једном се убија, од друге се гине“.²¹⁹

Једна чланица Хора игра Касандру коју стражари (чланови Хора) предају у руке краљици. Касандра бива опхрвана и отрована од Клитемнестре. Умножавање краљице било је могуће решење за приказивање Клитемнестрине величине и моћи која излази из људских оквира.

Временска и оригинална функција ове сцене јесте жртвовање. Жртвени догађај (жртвовање Ифигеније) доводи до обреда у којем Клитемнестра жртвује Агамемнона и Касандру. Овде препознајемо образац који се појављује у многим жртвеним обредима: стварном убијању претходе ритуални сукоби између приносилаца жртве, у којима се насиље донекле симулира. Ова појава привидног сукоба у свим случајевима мора да потиче из истог општег извора. „Свађа“ између Агамемнона и Клитемнестре подсећа на жртвену кризу. Агамемнон и Касандра су жртве које се изједначавају са једнодушним насиљем које се надовезује на узајамно насиље између Агамемнона и Клитемнестре као супружника.

После расправе између Агамемнона и Клитемнестре, она доноси одлуку о коначном жртвовању, заправо о самом чину убиства у смислу начина како ће се оно одиграти. Агамемнон бива тај који остаје без одговора, који пристаје и постаје модел за сам обред. Агамемнон је жртвовао Ифигенију, што представља неприхватљив вид насиља, јер је жртва сопственог детета бесмислена за смртнике, али смислена за богове.

Крајња физичка насилност, убиство Агамемнона и Касандре, као призор највећег климакса, постаје жртвени догађај. Овим приказивањем окончавају се сва непријатељства на нивоу *Агамемнона* као првог поглавља Есхилове *Орестије*, ког засебно посматрамо. Клитемнестра сматра да ће овим убиством успоставити ред.

²¹⁸Прилог 4, види стр. 197. Двострука секира имала је ритуално значење. Символизовала је божанске моћи кажњавања и одмазде и постала симбол правде и закона. Вид., Ентони Стивенс, *Аријаднино клупко*, прев. Бранислав Ковачевић, Stylos, Београд, 2005, стр. 257.

²¹⁹ Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974, стр. 266.

„Клитемнестра је прво оличење трагичног јединства целата и жртве“.²²⁰ Хоровођа потврђује крај хомицида, што уједно представља знак за увод у Тужбалицу Хора.

ТУЖБАЛИЦА ХОРА

Увод у тужбалицу је дисонантна форма, управо из тог разлога што гласови глумаца у благо непријатном сазвучју почињу оплакивање цара.²²¹ Две основне вредности којима смо се водили у анализи тужбалице биле су логичка и емотивна. Оне такође представљају два градивна елемента глумачке интерпретације. Како бисмо се практично бавили овим веома значајним сегментом представе, пре поставке у простору извршили смо поступно мисаоно-емоционалну анализу језичког израза у смислу разумевања садржаја, а након тога тумачили појединачне мисаоно-емоционалне елементе унутар језичког израза, и оценили његову језичку изражајност која је нашла потпору у певаним хорским деоницама. Претпоставимо да текст ове тужбалице није настао као Есхилова импровизација епске песме у тренутку стварања великог дела, већ је смишљен тако да представља израз заједничког осећања неправде учињене Агамемнону од стране Клитемнестре, те је у инсценицији представљен као колективни плач народа.

„Антифоно певање (песма у којој се смењују две групе певача), дијалошку форму и улогу солисте – трагедија ће оживјети, нагласити и развијати у дијелу драме који се назива κομῳς“.²²² Аристотел за комос каже да је то заједничка песма тужалка у којој учествују хор и лице на позорници.²²³ У нашој представи је то мешовита група и солиста. Вокалске групе **ао** и **ае** смењивале су се и биле контрапункт Хоровођи који је своје соло деонице изговарао речитативно.

²²⁰ Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974, стр. 266.

²²¹ Прилог 6, види стр. 199.

²²² Ђурђина Шијаковић, *Обликовање бола: античка грчка тужбалица и њен терапеутски аспект*, Етнографски институт САНУ, Београд, 2011. стр. 79.

<file:///D:/RAZRADA%20ZA%20PRAKTI%C4%8CAN%20RAD/%D0%A6%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%20%D0%B8%20%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%C4%90ur%C4%91ina%20C5%A0ijakovi%C4%87,%20Anti%C4%8Dka%20tu%C5%BEbalica.%20i%20literatura.pdf> (приступљено 12.02.2020.)

²²³ Вид., Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Ђурић, Рад, Београд, 1982, стр. 53.

Још Стари завет препоручује да мајке уче кћерке да наричу, а у Грчкој су младе жене током XX века вежбале нарицање.²²⁴ Тужбалицу изводе људи који су тим занатом овладели, који су спремани и увежбавани још од свог детињства. Тужбалица као таква има одређену мелодију нарицања у једном народу или у једном крају.²²⁵

Тужбалица се и у практичном делу овог рада несумњиво разликује од других хорских песама. Њена мелодија је отегнута, али унутар ње имамо делове који су бржи и делове који су спорији. Она почиње готово дисонантно. Хор је подељен у четири групе по два члана. Почиње група која има најдубље гласове, затим се прикључују групе са вишим гласовима. Тужење почиње дубоким тоном, а потом се иде ка вишим тоновима, што је одлика тужења код Грка.²²⁶ Продужени вокал **а** био је изведен на држаном тону у одређеном трајању, на шта се надовезао други део речи – **вај**. Тако да је реч – **авај** стилизацијом гласова и подељена на певани и говорени део.

Тужбалица се пева гласно и по правилу – у стиховима. Ритам тужбалица одговара ритму нарицања. Овде је мелодија метричка основа за стих. Тумачећи говорни израз у стиху долазимо до закључка да је он пре свега емотивне природе и зато његове међусобно прожете вредности, логичку и емотивну, посматрамо као целину. Сценско извођење тужбалице представља артикулисано изражавање душевног бола. Тужбалица функционише као ритуал унутар којег постоје гласовне трансформације вокалских група **ао** и **ае**.

Две групе наизменично туже у строфама дајући подршку солисти. Строфу речитативно изговара Хоровођа. Сваку строфу прати рефрен који певају и изговарају сви чланови Хора. Тужење у групи има дијалогску форму између Хоровође и чланова Хора, али и публике. Гласовни елементи које су глумци користили, поред говорених и певаних делова, јесу јецај, јаук, вапај, уздах, дрхтај гласа, говор кроз сузе, итд.

Глумац користи и паузу која је такође део игре, слободу да у одређеном тренутку буде нем, али и у тој паузи он нешто ради, покушава да каже, па стога, сваки вокал, макар и неизговорен „наглас“, добија своју акустичку форму и садржај, којом

²²⁴ Вид., Војислав М. Ђурић, *Тужбалица у светској књижевности*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 1940, стр. 110.

²²⁵ Исто, стр. 111.

²²⁶ Вид., Татомир П. Вукановић, *Народне тужбалице*, Народни музеј Врање, 1972, стр. 111.

хоћемо да представимо тужење као део стварности. Повезаност свих елемената: дисање, изговарање и певање вокала, звук и покрет у језику и телу, стварају нагонски ритам као основу за сценску поставку. Постављањем Хора у функцију извођачког тела, отварамо могућност за кореографску минијатуру, разнолику и по форми и по техници кретања Хора као групе.

Углавном се за ритуално понашање групе која тужи за неким у крвном сродству везују и неке обредне радње (гребање лица, чупање косе, ударање у груди, сечење косе, итд.). У практичном делу овог докторског рада није се инсистирало на поменути обредним радњама. Хор је поред гласовног обликовања тужбалице сагибао горњи део тела што је једна од одлика тужења која приказује поштовање и важност преминулог. Овакав телесни ангажман је скраћени облик наклона владару.

ХОР – КЛИТЕМНЕСТРА

Последња велика сцена доноси расплет догађаја. Клитемнестра се пред Хором грађана појављује са рукама које као да нешто носе. Хаљина, натопљена крвљу отежава њено кретање али лице и тело су потпуно мирни. Видевши овај ужасни приказ Хор се склања, повлачећи се на потпуно другу страну сцене. Њихова тела се грче и савијају. Од силине ужаса, гледајући у извршиоца монструозног злочина, Хор у неверици и страху реагује јецајима и испрекиданим дисањем.

Пред грађанима, као пред судијама, краљица брани свој злочин називајући га жртвом која је морала бити принета. Поред ликовања над лешевима, уз подсећање на преступе страдалих, постоји и емотивни тренутак који користи као најјачи доказ њене одбране, а то је подсећање на жртвовање Ифигеније. Покрет којим показује да јој је жртвовање ћерке оставило неизбрисив траг, огромну и физичку бол, јесте показивање како је дете на силу отргнуто из мајчине утробе. Тај покрет је експресиван и сиров, показује немогућност мајке да спречи немио догађај.

Хор се по први пут супротставља краљици, повлачећи јасну границу између народа и владара. Како бисмо уоквирили атмосферу представе, јединственом одлуком народа да напусти свој простор, град остаје пуст. Последњом репликом Хоровоје сазнајемо да се грехови Атрида нису завршили јер ће доћи Орест који ће пресудити Клитемнестри и тиме затворити круг грехова. Заправо је та реплика Хоровоје могла да

буде и сам крај првог певања. Она даје јасну слику онога што ће се у *Хоефорама* догодити. Одлазак Хора не представља бежање од краљице, већ добровољни одлазак, спроведен сигурним кораком народа који је на тај начин понизио владара.

Крај првог певања наше представе *Агамемнон*, морала је завршити Клитемнестра, као што у оригиналној верзији то чини Егист. Град остаје пуст јер народ у њему више не постоји. Схвативши то, Клитемнестра једва изговара „Сад је моја власт“. А шта је и над ким та власт, када нема народа? Последњи пригушени крик Клитемнестре изграђен је на речитативној основи, са посебном пажњом, да кроз употребу вокала **а**, користећи се његовим тонским квалитетима дочарамо слом краљице.

„Коначна катастрофа или трагични завршетак није био нужан“, како је истакао Борислав Мркшић.²²⁷ Онда се може извести закључак да убиство Агамемнона због власти није донело власт, већ пропаст. Несрећа човека отрованог грехом је тешка и довољна казна. Клитемнестра је изневерила оно на шта се највише позива, а то је женски, мајчински принцип, који је у амбиваленцији са мушким принципом (мајчински елемент представља природу, а очински историју). Агамемнон се огрешио у складу са очинским принципом, што у архетипском смислу чини његов грех разумљивијим, иако не мање страшним. Клитемнестрин грех је погубан за њу као жену јер је изневерила своју суштину борећи се за власт (кројећи историју).

КЛИТЕМНЕСТРА, МОДЕЛ ИДЕАЛНОГ ГОВОРНИКА ИЛИ РЕТОРИЧКА ГЛУМА

Клитемнестра се од почетка до краја трагедије носи једном мишљу – осветом. Своју дугу беседу отвара речима: „Ноћ мајка, добре донесе нам гласове“. Клитемнестра је мајка која као стожер куће и пред светом стоји непомично („Та зора како кажу права беше кћи“). Ако разгрнемо слојеве дословног схватања текста, ова мисао подразумева рађање новог живота. Нарочита је симболика у речи „мајка“, „то је велики симбол прапочетка ствари и заштићености, у свим народима симбол

²²⁷Борислав Мркшић, *Ријеч и маска: приступ скенској умјетности*, Школска књига, Загреб, 1971, стр. 124.

обнављања живота независно од друштвеног поретка...“²²⁸ Клитемнестра ће се поново родити кад освети кћер, али ће се и Ифигенија поново родити кроз освету мајке. Радост постаје већа од наде, када народу објављује: „Аргивци Пријамов освојили су град“. Вест о победи аргивске војске за њу саму постаје радост због повратка Агамемнона. Али не да би и даље био муж и владар, него да би она била корак ближе своје циљу. Обузета је страственом мишљу о освети која јој је свих година чекања давала снагу и стрпљење. Са том снагом, растао је и план о убиству. Достојанственост и крутост у физичком изразу чини потпору експресивном говору. Она каже једно, а мисли је нагоне да уради друго. Снага њене манипулације лежи у стратегији њеног говора и у чврстом телу, које не показује знаке слабости.

Ако имамо у виду Цицеронов *Модел идеалног говорника*²²⁹, Клитемнестра се у трагедији *Агамемнон* у потпуности уклапа у тај образац, поседује вештину и испуњава све императиве идеалног говорника.

Цицерон наводи: *Говорник, каквог ја прижељкујем, говориће тако да ће често исту мисао заоденути у различите облике, држећи се исте мисли и остајући на једној те истој тачки.*

Када је усхићење прошло због вести о повратку владара, Клитемнестрин говор постаје интимна исповест о чежњи и верности за „вољеним мужем“, о сопственој неприступачности за друге мушкарце, о слаткој срећи, о повратку ратника као о бојјем дару. С једне стране стрпљење, а са друге жеља за осветом, учинили су да у ову исповест Клитемнестра и сама поверује: „То је жива истина“. Овај део под велом искрености у ствари је планирање убиства.

- По Цицероновом мишљењу идеалан говорник често ће о нечем говорити са омаловажавањем и подругљиво, што Клитемнестра и чини. Пуна презира и љубоморе обраћа се Ксандри називајући је „робињом“ и „варварком“, говорећи при том да треба да захвали милостивом Диву што уопште има прилику да буде ту; описује како

²²⁸„Мајка“, Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живановић и др., Плато, Београд, 2004, стр. 219-220.

²²⁹Сретен Петровић, *Увод у античку реторику*, Градина, Ниш, 19??, стр. 80-81.

је мучки убила Агамемнона, називајући га „овим“, када изговара „Агамемнон лежи ту, мој муж“.

- *Скрећући са теме и на друге ствари управљајући своје мисли*, Клитемистра се уклапа у још једну одлику по Цицерону идеалног говорника. После објаве победе, говори о томе како се понашају победници, а како побеђени и какве су прилике у разореној Троји, као да је заиста била тамо, а не да је на основу гласничких извештаја смислила целокупно збивање.

И остале одлике Цицероновог *Модела идеалног говорника*, Клитемистра доследно испуњава:

- *Најавиће о чему намерава говорити, и после обраде једне теме даће о њој кратак преглед*. Пошто се уздизањем Агамемнона удаљила од сопствених патњи, у извесним усецима ипак се враћа на своје муке: „<...> али сад ми прође јад“; „Многа досад ја сам зла претрпела“; „А друго, моја брига несвладана сном, уз божју помоћ, како треба свршиће“.

- *Ако се удаљи од теме, он ће се на њу поново вратити* („Ал опет жељи мојој не противи се“).

- *Поновиће што је рекао* („Зар боговима закле се? Па страх те зар? Шта мислиш да би Пријам да то узмогне“?).

- *Служиће се формалним закључцима /силогизмима/, противника ће збуњивати постављањем питања* („А личи ли над мртвим жртву ливати? Над овим с правом с многим правом личи то, он за ме пехар нали клетим јадима, ал' кад се кући врати, сам га искапи“!)

- Како Цицерон наводи, идеалан говорник ће сам себи одговарати на постављена питања. Клитемистра то и чини у последњој појави, када дели на мање целине убиство и о њему говори као о посебном догађају. Објављује своју победу. Признаје злочин али га и реконструише. Ликује над убијенима. Брани се пред грађанима и свој говор завршава претњом.

Идеја је била да се Клитемистрин лик, као што је то случај у беседништву, изгради на говорном плану.

- *Намерно ће изостављати или се уопште неће освртати на извесне ствари:* цела њена говорна пројекција је пут утабан десетогодишњим чекањем и планирањем освете.

- *Унапред ће припремити пут ономе што следи* („Зар он сам се о дом не огреши и мучку смрт својим грехом у кућу унесе“?). Агамемнон је кривац сопственог краја. Његово убиство је казна за злочине које је починио. Како је радио, тако му се вратило.

- *На свога ће противника пренети одговорност за дела због којих њега терете:*

„Сад из града ме гониш, бацаш на мене мржњу грађанску и клетву народну...“;
„Али знадеш делу мом строг судија да будеш“.

- *Некад ће бар привидно питати за савет слушаоца, а понекад и своје противнике. Приказиваће сликовито говор и манире људи.* Кроз причу о ахејској војсци која је запосела разорену Троју, Клитемнестра изазива осмехе на лицима грађана који се радују и веселе сазнавши за победу и крај рата.

- *Стављаће речи у уста немих ствари, одвраћаће пажњу слушалаца од предмета о ком се расправља, често ће код њих изазивати смех и весеље.*

Клитемнестра говори о годинама чекања добрих вести, чекања да гласник дође и каже да је Агамемнон жив, јер јој је то највећа срећа. Толике године живети у страху, доносећи жртве боговима како би услишили молитве жене да њен муж преживи све страхоте рата и да се победоносно врати да га она лично убије. Играјући представу за народ, а обраћајући се Агамемнону, говори о томе како би услед толико јој донетих лоших гласова, током година чекања, Агамемнон постао други „Герион с трупа три“. Клитемнестра велича Агамемнона, истиче да је веран народу, да је спас броду, да је чврст као стуб, да је копно, најлепши дан после олује, вода жедноме путнику... Колико је снага за осветом јака и колико су речи заоденуте крвљу, још увек зна само Клитемнестра. Интерпретација овог дела организована је тако да се ода „вољеном мужу“ одигра пред народом. Клитемнестра дели осећања са свим присутним лицима, говорећи другима оно што желе да чују, а своју једину жељу чува само за себе.

- *Унапред ће предухитрити све приговоре, служећи се поредбама и примерима.*

*Због ових улепшавајућих средстава – пошто можеш да сагледаш колики му материјал говорништва стоји на располагању – треба да се укаже величина говорништва у пуноме своме сјају.*²³⁰

Лик Клитемнестре грађен је пре свега на постулатима беседништва. И у Есхиловом тексту примећујемо да су Клитемнестрини монолози заправо говори. То се очитује и у првој Клитемнестриној појави, када објављује пад Троје, а нарочито у сцени Клитемнестра – Агамемнон. Чак и у првој фази одабира текста, а и касније у његовом уобличавању, никако се није могло избећи реторичко, ни онда када су у питању дијалози Клитемнестре и Агамемнона или Хора. „Кад се трагедија само читала (у касној антици, и даље) преовладала је реторичка глума и дуго трајала вековима“.²³¹

Анализирањем Клитемнестриних говора, који су и поред скраћивања задржали своју форму и суштину, дошло се до закључка да одређена одбацивања текста нису допринела разбијању природе лика гласноговорнице, већ напротив, да су је учврстила. Како Бајчетић тврди глас је од свих наших органа најприкладнији за приказивање, па су рапсодија, глума и друге вештине управо захваљујући томе и настале. Као и код реторичке глуме делање се овде јавља у гласу (Бајчетић: 71). Дикцијски метод у грађењу ових говора био је незаобилазан, а потом се размишљало о начину употребе интензитета, интонације и ритма говора у појединачним беседама и у односу на целину комада, али не дословно јер би то онда подразумевало само и искључиво вештину. Томе свему додајемо оно што се у одређивању беседника готово потпуно изоставља, а то је покрет. „Реторици покрет није неопходан. Беседник се креће мало или нимало, може да буде кип, идеално убедљив кад се у гесту заустави, кад је непокретан“.²³² Према Бајчетићу то је довољно да опише шта глумац може да научи од беседника. Клитемнестра се не служи само великим гестом. Њен покрет постоји, он је уистину сведен али је настао из осећања које је произвео глас.

Клитемнестра не постоји у слици Хора, јер није део њега. Сваки покрет или заузимање става, представља одређени знак. И то семиотичко што у њеној игри постоји управо је засновано на покрету. Да је Троја освојена могли смо да схватимо и из текста,

²³⁰Исто, стр. 80-81.

²³¹Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 76.

²³²Исто, стр. 72.

али емотивни набој који је у тренутку говора прожимао глас, пренео се на покрет. То јесте у човековој природи.

Ако Клитемнестру посматрамо као преступницу која се опире људским законима и суди као што суде богови, чије бивствовање на земаљском свету није уобичајено јер се тек понекад јаве и својом појавом мењају људске судбине, онда можемо да кажемо да је једна смртница учинила то исто на божански начин, дозволивши себи оно што јој по природи ствари не припада.

Аристотел у *Реторици* објашњава глуму као подређену реторици, а у *Поетици* о „мисли“ као о делу трагедије даје следеће тумачење: „<...> моћи говорити исцрпно и прикладно, што је с обзиром на беседе које долазе у трагедији задатак политике (теорије државништва) и реторике (теорије беседништва). У делима старих трагичких песника, лица говоре као државници, а у делима новијих као беседници“.²³³

У делу *Реторика* на другој години глуме на предмету Дикција, као пример политичког говора анализирамо *Први Цицеронов говор против Катилине*, а затим Демостенову *Трећу филипику*. Цицеронова беседа има и делова изведених по узору на војничке беседе, док је Демостенова типичан пример политичке беседе. Доживљавајући ауторе поменутих текстова као величанствене беседнике, ниједног тренутка не помишљајући да то можда нису били, јер снага самих текстова беседа уверава да јесу мајстори реторике, налазимо у књизи Предрага Бајчетића *Хистрионика, и данас*, у поглављу *Хипокритике у Реторици*, место где објашњава да Демостен није био тако изузетан беседник. Када је чуо **глумца** који је изговорио које место из Софокла или Еурипида напамет, схватио је да је само вежбање незнатно и готово без икакве вредности ако се занемарује начин којим се речи казују и осећање са којим се речи изговарају, односно изговор и изражајност.²³⁴ Ово запажање доказује да проблем који је постојао тада, постоји и данас. Добра техника не мора нужно да доведе до рецепције уметничког доживљаја код публике. То није правило. Добра техника је питање вежбе, професионалности и посвећености. Изопштена техника, без емотивног, усмереног и с мером изговореног, јесте само огромна празнина, која одјекује ехом вештине. Слично је било и са Цицероном (Cicero), који је *живост предавања*, односно

²³³Вид., Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002, стр. 68.

²³⁴Вид., Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 72.

вештину излагања научио од „комичнога глумца Роскија и трагичкога глумца Есопа“.²³⁵ Ова два цитата нам говоре о томе да глумац поседује вештину која није сама себи сврха, већ поунутрена и поткрепљена емоцијама долази до начина како ће се нешто изговорити.

У овом раду, поред осталог, инсистирало се на осећањима која се крију иза изговореног текста. Пuteви долажења до емоција су разни. Публика не зна којим се начином послужио глумац да неку емоцију открије и учини да публика саосећа са њим у његовој срећи или несрећи. Прво што претходи емоцији јесте садржај текста. Како ћемо се опходити према тексту зависи од тога колико смо схватили суштину самих речи које су употребљене, а онда и коју врсту емоције у нама изазива део који тумачимо појединачно кроз одређен лик, кроз однос који има са другим ликовима, имајући увек у виду текстуалну целину.

Потребно је било одредити неке важне речи које носе смисао једног блока, а зовемо их логички акценти. Логички акценти постају омражени и код сутдената глуме и код професионалних глумаца. Сама помисао да вам је нешто задато, ствара нелагодност али и очекивање, са тим се глумац бори целог живота. Ту се поставља питање осећаја за оно што би требало изговорити. Рад на интерпретацији стиха захтева посебну пажњу. Глумчев говор на сцени је безначајан ако је без визуелизације научен напамет, ако код публике не може сваки пут да изазове нови мирис који је изненада запахне, подсети на нешто, запита, осами, који прија, плаши, чуди, насмеје, разгали или расплаче.

Од времена старе Грчке и Рима па све до данас задржало се једно мишљење и учење – да беседник не сме емотивно да узбуђује оне који га слушају. Глума сама не може да буде подређена и сведена на беседу. Само говорена беседа, заправо антагонистичка, особена или страсна, бива најглумачкија (Бајчетић, 2019: 76).

Од старих времена до данас, снага глумачког дара побеђује на позорницама и у разним другим просторима где реч и говор имају своју потребу да убеду у нешто, и да не оставе равнодушним оне који слушају. Сходно томе „побеђују у скупштини, у

²³⁵Исто. стр. 73.

парницама, првенствено они беседници који се одликују у глуми“.²³⁶ Реторичкој глуми намењени су посебни жанрови, а то су конвенционална драма и класицистичка па и античка трагедија. Реторичка глума преноси се и у драмско позориште, као посебан стил (све до наших дана).

ПРИМЕНА МУЗИКЕ У ПРЕДСТАВИ

Још нам Платон у својим *Законима* говори о ритму и хармонији као о божанском дару (Платон, 1990: 51). Можемо рећи да се дар природе очитује у складу говора и хода, односно гласа и покрета. А ритам је ту од постања света, смена дана и ноћи, смена годишњих доба, удах и издах, ритам срца, песма птица, корачање, итд. (Мајнарић, 1948: 5). Поред мноштва ритмова које пружа природа, најзанимљивији су они које свесно стварамо сами. Ти ритмови се највише тичу стваралачких процеса који нам кроз глас/музику/покрет/игру преносе емоције.

Пошто је изворни језик на коме је Есхилова трагедија написана грчки, а ми се бавимо њиме у преводу на српски језик, јасно је да не можемо говорити о ритму грчког стиха нити о музикалним акцентима који карактеришу грчки језик. Такође, не постоје сачуване хорске мелодије, које су иначе састављали сами песници (Мајнарић, 1948: 16), што би дало смернице за компоновање музике у овој поставци. Могуће решење је било ослањање на смисао и ритам самих речи, односно на текст, са циљем да у њега што дубље проникнемо.

У музици примитивних народа ритам је најважније изражајно средство, а често и једина музичка појава где важну улогу имају удараљке, а посебно бубањ. Ритму су знатну пажњу посвећивали и хебрејски, грчки и римски музичари. Говори се да је грчки теоретичар Аристоксен написао преко 450 књига о музици и посебно проучавао особености ритма у поезији, музици и плесу.²³⁷ Различити поступци у техници имитације (аугментација, диминуција) темеље се на ритмичким особеностима.

²³⁶Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 76.

²³⁷Вид., Станислав Кнежевић, *Музичка естетика и инструменти*, Градска библиотека Карло Бијелички, Градски музеј Сомбор, Сомбор, 2011, стр. 20.

http://www.biblioso.org.rs/public/uploads/ebiblioteka/muzicka_estetika_i_instrumenti.pdf (приступљено 01.08.2020.)

Ритам је суштински део музике и костур хармонијске изградње, а исто тако је ритам говора костур дикције која је хармонија глуме. У грчкој музици, односно у њеној уској вези с речју, значајну улогу је имао ритам, који се јављао као последица утицаја метрике песничког текста на мелодијско обликовање.²³⁸

Феномени ритма, мелодије и хармоније у говору постоје и у музици. Највиши степен глумачког израза на сцени управо су спојена два елемента: поезија и музика. Хексаметар је најузвишенији облик за глумачко интерпретирање, које би требало да следи и пробуди узвишено у говору. У нашој представи дикцијска метода рада на тексту представља класичан темељ који се преноси и на музику.

Почетак представе, *Пролог*, саткан је од звукова произведених гласом, који се јављају појединачно, а затим развијају и прожимају. Преко трансформација гласа у овој сцени стижемо и до саме музике. Није лако селектовати и направити такву разлику која може потпуно искључити једно, а започети друго. Разлог томе је што индивидуално схватање гласа, покрета и музике, није јасно оивичено у овој представи. Оно је свуда прожимајуће и њихове се трансформације јављају и у преливањима и сливањима између сцена, а посебно унутар догађања на сцени, односно у току сцена.

Када *Пролог* посматрамо са звуковне тачке гледишта, онда треба рећи да се у обликовању ове сцене инсистирало на прапочетку говора, односно ономе што говору претходи, а то је звук. Суштина израза пре разумљивог и артикулисаног говора, управо је неартикулисан, спонтан, најједноставнији звук. Циљ и у вежби која је изазвала и формирала ову сцену, био је најдубље понирање у унутрашњост сопственог бића које уме да произведе звук. „<...> прве речи прачовека били су једносложни узвици, који би емотивним викањем и довикивањем морали да на изврстан начин делују и музички“.²³⁹

Скривени музички феномени садржани у овој ономатопејској, звуковној сцени, били су колико сирови и необрађени, толико и стилизовани, како би отворили пут артикулисаном говору. Ова звучна форма није имала за циљ да нас у дословном смислу врати у период прачовека, већ да отвори мисао о огромној временској дистанци која савремени свет дели од античког.

²³⁸Вид., Јосип Андреис, *Хисторија музика, дио I*, Школска књига, Загреб, 1951, стр. 51.

²³⁹Светомир Настасијевић, „Музика и поезија“, *Замак културе*, Културно - пропагандни центар Врњачке бање, Врњачка бања, сепарат 5, 1972, стр. 63.

Тако се закључује да су употребом ритма и мелодије гласа произашла осећања која су исконска у човеку, и део су наше органске природе. Звуци у сцени углавном су изведени на једном или два тона, чиме се подвлачи једноставност и звуком изражавају емоције. Касније је заједништво гласа и покрета деловало тако да нас води ка компликованијим захтевима које пред нас поставља *Агамемнон*. Наиме, ради се о томе да је употреба слогова одређене речи дошла онда када је то захтевао редитељски поступак и то да су вокалске групе, а затим и слогови речи произашли из удруживања ритма и интензитета у говору и покрету.

Од пресудне важности у овом истраживању били су тренуци откривања смисла речи и покрета, који су знакови и мелодије ликова и групе. Редослед употребе говорних поступака, није ишао хронолошки јер је између звука и слога говорен разумљив текст, а исто тако, између текста и вокалске групе наметао се звук. Уосталом, природа глумачке уметности је таква да непрестано покреће и рађа нова претапања, па се зато не може сасвим јасно одвојити глас од покрета, нити покрет од гласа. Спајањем ових елемената са ритмом удараљки пре свега, а онда и са композицијом одсвираном на гитари, остварена је директна веза са музиком. Оно што је олакшало приступ рашчлањивању и потом спајању звучних, гласовних елемената и покрета, било је дубоко уверење у мелодију матерњег српског језика.

Сложен задатак био је пронаћи пут за поставку речитатива и групних певаних деоница које су ослоњене пре свега на мелодију српског језика, и као такве подсећају на певања из народа. Хорско певање подвлачи и истиче још једну значајну улогу Хора. Заједничко стварање звукова, слогова, вокала, речи, реченица, покрета и музике постао је начин изражавања групе.

Према Светомиру Настасијевићу, највиши мисаони и емотивни начин изражавања јесте тонско или звучно казивање односно певање. (Настасијевић, 1972: 67) Примећујемо да постоји једна заједничка компонента музике и поезије која је управо била разлог тешког спајања јер је у неку руку подударна, а опет различита, а то је ритам. Ритам стиха или метрика стиха, и музичка ритмика у сценском простору и глумачком изразу, морају постићи заједништво, а како то постићи кад је природа њиховог израза другачија? Спојити две природе, тако да се прожимају а не потиру, био је значајан изазов. Ритам удараљки који је веома присутан у овом раду морао је бити

сведен, јер по природи удараљки као врсте инструмената, управо вредних по томе што дају ритам, наводили су на убрзавање глумачке игре. Томе се са друге стране опирала метрика стиха, која је према Настасијевићу „покретна статичност или лења кретња“ (Настасијевић, 1972: 75), Есхиловог песничког језика. У томе јесте суштинска разлика између музичког и говорног ритма. Зато је њиховом прилагођавању и прожимању посвећено много времена.

Тужбалица Хора и њен садржај диктирале су мелодију речи Хоровође и распоређеност вокалних подршки Хора. Највећи проблем био је ускладити тужбалицу као музички текст са оним што ће бити говорено, и оним што ће бити певано, како би се постигла синтеза речи и мелодије. Тужбалица је имала своје варијације и друге предлоге, али се они нису уклапали те се од истих одустало. Ритмичка и мелодијска својства стиха наметала су извесну форму тужења која је стилски обликована како би звучала једноставно, а опет свечано. Отежана мелодија, певани блокови и вокалске групе, њихов распоред и интонацијске вредности сваког појединачног дела коришћени су уместо музике. Тужбалица Хора представља музику појединца и групе створену гласом односно „живим тоновима“ учесника (Миочиновић, 1987: 26). Тако су речи народа постале недељиве од народне мелодије. „Пошло се од основе да говорни израз у целини јесте једна мелодија која обелодањује и усмерава речи у ритам и да ко се нужно изрази у ритму, тај ако не свесно, оно сигурно подсвесно отпевава свој израз“.²⁴⁰

Како се стварала мелодија речи Тужбалице? Пре свега у пажљивом ослушкивању тонова при грађењу интонације у говору. Интонација је даље допринела слободнијем изразу, у том смислу да је оплакивање владара, поред ритмичке вокалне подршке Хора, ослоњена и на мелодију српске народне тужбалице, бајалица и успаванки. Њена једноставност и јесте у томе што реч и народни мелос чине нераздвојну целину (Настасијевић, 1987: 151). Вокалску групу – **ао** чине два спојена вокала која образују реч **како**, а вокалску групу – **ае** два спојена вокала која граде реч **царе**. Хоровођа има своју мелодијску линију са два усека – „**леле**“, док Хор ритмички понавља вокалске групе одређеним интензитетом и у одређеном ритму. Тако је група вокала **ао** и **ае** постала битнија од самих речи **како** и **царе**.

²⁴⁰Момчило Настасијевић, Светомир Настасијевић, „Поговор за Међулушко благо“, *Драма између два рата: зборник*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987, стр. 151.

Народне мелодије, хорски речитативи, декламације, вокалске групе и вокали са монолозима јунака трагедије представљају заокружене целине. Појединачан обим хорских говорних целина који заузимају у сценама можда није велики, али посматрајући представу у целини они јесу њен већи део и представљају темељ „говорног храма“ свих ликова трагедије. Народне мелодије нису дословно преузете, нити се по узору на њих развијала било која хорска партитура, напротив, народне мелодије (попевке, запевке, тужбалице, бајалице, успаванке) биле су инспирација за дубље понирање у сопствену унутрашњост која се саопштава гласом и покретом. „Мимо матерње мелодије нема дубоког животног те ни општечовечанског гласа“.²⁴¹

Говорни изрази лица и Хора лица крећу се у разним ритмовима које прате ударалјке.

„Имајући у виду ту тесну повезаност речи и тона још из античког времена, при чему је тон потенцирао музикалност речи, утолико више, што су музичко - ритмички елементи у самој речи били тако наглашени да се музичка допуна сама по себи наметала“.²⁴²

Постојала је извесна бојазан да музика која има одређену мелодију може да преклопи говорну. Зато је употреба ударалјки (тимпана и добоша) била могуће решење јер подстиче ритам, а не и мелодију. Намера је била поставити музику као један од ослонаца у тренуцима када музика ударалјки постаје унутрашњи покретач ликова који их води ка трагичком сукобу.

Према Настасијевићу употреба музике може довести до опипљивости и оживљавања античког фатума, који у нашем случају ритмички, а не мелодијски, прожима и усмерава бића ка свом очишћењу или уништењу (Настасијевић, 1987: 153). То не можемо рећи за сцену Агамемнон – Клитемнестра, јер је ту управо мелодија односно композиција *Сусрет краљева* тј. *Романса на гитари* Катарине Ранковић,

²⁴¹ Момчило Настасијевић, Светомир Настасијевић, „Поговор за Међулушко благо“, *Драма између два рата: зборник*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987, стр. 153.

²⁴² Јосип Андреис, *Хисторија музике I дио*, Школска књига, Загреб, 1951, стр. 51.

најавила скори долазак злочина као „фаталног надмотива“²⁴³, својом лиричном и љубавном мелодијом.

Како се грехови владарске куће ваљају један за другим кроз митове, а затим и кроз целу *Орестију*, тако ова композиција у својој цикличности предсказује судбину Агамемнона. Почетак ове сцене управо је мелодија, она је и у свом трајању дуга, са примесима извесне звучне туробности, а опет довољно лирска да изазове и лепа сећања на живот пре одласка Агамемнона у Троју. Развојем ове сцене, када краљица у својеврсној говорној пароди одаје почаст Агамемнону, а заправо метафорички „баца мрежу“, прикључују се удараљке. Јасни и прецизни удари добоша између честих и кратких блокова у говору снажили су лик краљице и били подршка њеној освети. Ритам удараљки изједначавао се са подсвесном подлогом речи и Клитемнестрин глас је одјекивао у свим дешавањима после одласка Агамемнона у двор – у сцени Касандра – Хор, Убиство Агамемнона па донекле и у Тужбалици Хора. Тај трагични надмотив јесте Агамемнонов хибрис, „можда последњи недокучни чвор страдања“²⁴⁴, чији глас допире из његове утробе.

Закључићемо да су глумци до важних решења својих задатака долазили и уз помоћ ритма удараљки и уз помоћ мелодије на гитари, односно музике која је била неизбежан елемент трагедије античке Грчке, и задржала је то својство и данас.

КОСТИМ И СЦЕНОГРАФИЈА

Костими су у античкој трагедији били сакралног порекла: они представљају одежде некадашњих Дионисових свештеника.²⁴⁵ Тканине које су се користиле у античкој грчкој биле су махом вуна и лан, а касније се користио памук. Вуна и лан су некада ткани у лагане тканине попут газе.²⁴⁶ У докторском уметничком пројекту *Агамемнон* је коришћена синтетика која под светлима, визуелно подсећа на лан или неки облик газе са детаљима од вуне. Основу грчког костима чине хитон и хлена

²⁴³Момчило Настасијевић, Светомир Настасијевић, „Поговор за Међулушко благо“, *Драма између два рата: зборник*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987, стр. 153.

²⁴⁴Исто, стр. 154.

²⁴⁵Вид., Веселин Чајкановић, *О трагичном песништву и позоришту код Грка*, Нова штампарија „Давидовић“, Београд, 1910, стр. 20.

²⁴⁶Вид., Ан-Мари Битен, *Стара Грчка*, прев. Бојан Савић Остојић, Клио, Београд, 2010, стр. 228.

односно туника и огртач. У костимима је задржана крутост, симетричност и утегнутост која је била карактеристична за овај период. Костим је стилизован и естетизован пре свега у форми и детаљима, тако да само подсећа на костим епохе. Костимске форме су геометризоване и сведене.

Пошто су у трагедијама главни ликови – хероји, морали су бити виши од обичних људи (Чајкановић, 1910: 20). Како бисмо то постигли, костими у представи су углавном дуге хаљине или продужене тунике којима се постигло увеличавање.

У античком костиму користила су се и друга средства за постизање величине, нпр. котурне чији је доњи део морао бити уздигнут до тридесет центиметара. (Чајкановић, 1910: 20) Агамемнон, Клитемнестра и Касандра се обраћају са постамената, што је још једно од средстава за постизање величине. Антички Хор имао је много ниже котурне, да им не би сметале при игрању, што указује на то да Хор није био статичан већ се слободније кретао у односу на главне јунаке. Интересантно је да античка трагедија не познаје клечање и падање, а ходање и трчање је било веома тешко управо због котурни. Антички глумци носили су на грудима и стомаку неку врсту јастука који је прекривао костим, па су сходно својој висини тако добијали и на обиму. Један глумац играо је две или три улоге и на себи је имао неколико костима, што је додатно отежавало кретање (Чајкановић, 1910: 21).

Пошто је Хор представљао народ, а глумци хероје, та разлика се морала назначити и у костиму и његовим бојама. Хорске хаљине биле су једноставније, како се не би издвајали од обичних људи, што је допринело једнообразности. Основне боје костима у представи су: бела и пурпурна, са златним и црним детаљима. На овом месту проналазимо сличност, јер су коришћене боје у античко време биле природне боје материјала – црвена, бела и златна. Одећа овог периода је утегнута у струку, не превише драпирана, што се и постигло стилизовањем костима.

Први Клитемнестрин костим је дуга хаљина гримизно црвене боје, по узору на женске костиме архајског периода, када се напушта симетрија у одевању и појављује химатион – драпирани огртач пребачен преко једног рамена, обично левог, тако да су

десна рука и десно раме остајали слободни.²⁴⁷ Зато је решење овог костима хаљина са једном откривеном руком, док другу прекрива тканина.

Појас је обавезан детаљ у женском костиму античког периода, па је као такав преузет и стилизован као једини детаљ на оба Клитемнестрина костима. Лик краљице једини има промену у костиму која је била неопходна због преокрета у драми. На првом костиму појас је златан, а на другом црн. Бидерман истиче да појас представља симбол спремности и одлуке да се иде на далеки пут у борбу.²⁴⁸ За Агамемнона схватање овог симбола може бити дословно, а за Клитемнестру симболично.

Друга хаљина у којој се Клитемнестра појављује после убиства Агамемнона, у боји је скоро негатив првог костима.²⁴⁹ У основи је златно-беж боје са црвеним и црним детаљима. Осликана је, испатинирана и испрскана црвеном бојом, која више него очигледно симболизује крв, намерно потенцирајући двоструки злочин који је починила. У детаљу се понавља појас, овога пута од црне коже. Појас је од истог материјала који носи Агамемнон, што тумачимо и као њено преузимање власти и моћи.

Стилизоване црне еполете на раменима, полукружног облика представљају фибуле – карактеристичне за женски антички костим, истовремено су и украс и оружје.

Још један важан део античког костима била је „пластична рељефна маска“.²⁵⁰ Грчка маска представља тип без индивидуалности зато што су маске биле направљене за одређене карактере (Чајкановић, 1910: 22). „Уста су у трагичне маске јако отворена, очевидно да би се показао силан патос; уста на маскама имају нарочиту конструкцију, и то, како су још стари мислили, зато да би се појачао глас“.²⁵¹ Тадашња позоришта могла су да приме неколико хиљада људи, па се сматрало да је непотребна фацијална експресија глумца, јер му публика неће добро видети лице. Сматрали смо оправданим изостављање маске, јер тежиште овог рада почива на гласу. По речима Предрага Бајчетића маска је постала знак разграничења (Бајчетић, 2019: 129). У раду се тежило

²⁴⁷Прилог 7, вид., стр. 199.

²⁴⁸Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живковић и др. Плато, Београд, 2004, стр. 310.

²⁴⁹Прилог 8, вид., стр. 199.

²⁵⁰Борислав Мркшић, *Ријеч и маска: приступ сценској умјетности*, Школска књига, Загреб, 1971, стр. 119.

²⁵¹Веселин Чајкановић, *О трагичном песништву и позоришту код Грка*, Нова штампарија “Давидовић”, Београд, 1910, стр. 22.

томе да глумци „чистог лица“ односно као да имају маску, користе глас. Тиме се коришћење спољашњих средстава у глумачком изразу лица или глумачкој фацијалној експресији свело на минимум. Маска није употребљена и због тога што глумцу испод ње не бисмо видели очи. Како наводи Бајчетић „беседник има предност у очима добрих судија чак и над најбољим глумцима зато што је његово лице видљиво“.²⁵²

Костим Агамемнона је пре свега у форми стилизована униформа грчких војника.²⁵³ Састоји се од модернизоване варијанте хитона – краће тунике беле боје, равног кроја и без много набора. Као и Клитемнестрин и његов костим је патиниран и испрскан црвеном бојом, с обзиром на то да се враћа из десетогодишњег рата. На оригиналним униформама грчких војника детаљи су метални, а овде су направљени од коже и скаја. То су штитници на раменима и потколеницама, боје старог злата и појас.

Касандрин костим се на изванредан начин највише разликује.²⁵⁴ Другачији је у боји и у детаљима, исплетеним у техници макрамеа.²⁵⁵ Како је она принцеза, уједно и пророчица, има дугу сребрнасту хаљину, која је на крајевима искрзана да покаже њену жртву, а преко хаљине, као својеврстан украс – који симболизује и наговештава њену позицију робиње и њену скору смрт – има нити исплетене у техници макрамеа од беле неофарбане вуне и сировог канапа од јуте, са тек понеком црвеном нити која се слива од врата, преко груди као крв. Око врата и ручних зглобова има густо исплетене огрлицу/наруквице такође у макрамеу, који представљају окове.

Костим Хора је инспирисан Буто плесачима Азије, веома сведен у боји и форми.²⁵⁶ „Буто, изворно „ankoku butoh“, се преводи као плес крајњег црнила — „dance of utter blackness“.²⁵⁷ То су беле униформисане хаљине/тунике различите дужине. Та

²⁵²Предраг Бајчетић, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019, стр. 130.

²⁵³Прилог 10, вид., стр. 200.

²⁵⁴Прилог 11, вид., стр. 200.

²⁵⁵Макреме (фр. macramé од ар. miqrāma извезена марама): 1. вештина чворовања канапа или сличних струна чиме се добијају мрежасте украсне предмети (зидне декорације, висеће корпе, делови одеће итд.); 2. предмет начињен чворовањем. Вид., Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речних страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2010, стр. 737.

²⁵⁶Прилог 9, вид., стр. 200.

²⁵⁷Неда Ковинић, *Иза ентузијазма, Перформанс и документарна поставка*, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, јун 2020, стр. 58. http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/460/KONACNA_KONACNA_VERZIJA%20IZA%20ENTUZIJAZMA_24.06_sa_potpisom.pdf?sequence=2&isAllowed=y (приступљено 16.07.2020. у 15:00ч)

једнообразност укида њихове личности именом и презименом, занимањем, старосном доби, полом и положајем у друштву. Бела боја је „потпуно сједињење свих боја светлосног спектра“.²⁵⁸

„Буто је есенцијално повезан са језиком (говором) што је нарочито важно у процесу вежбања, који веома дуго траје, да би плесач ушао дубоко у подсвест уз помоћ језика. Језик је неопходна алатка за стварање покрета. Нема посебних инструкција за кретање у бутоу, нема плије (plié), ни релеве (relevé), нема прве, друге позиције, већ је плесачки покрет схваћен као феномен дубоко укорењен као пре-кореографија, а тело треба да дозволи да се нови покрети роде у току вежбе и перформанса, опирајући се класичном сету корака“.²⁵⁹

Беле или небојене одоре су у многим културама свештеничка ношња са симболичком вредношћу чистоте и истине. У традиционалној симболици Кине бела је боја: старости, јесени, запада и несреће, али и невиности и чистоте. У општем смислу бела боја у Кини важи као боја жалости за покојником. (Бидерман: 34) Ови описи утицали су на стилизацију античког костима и одабир материјала јер можемо наћи све сличности и са функцијом Хора на колективном плану у античкој трагедији. Костиме из ове представе треба схватити пре свега као симболе трагедије, а не само као стилизоване појединачне костиме ликова у њој.

Размишљало се о томе да се уместо маске, користе одређене боје за тело које би симболички, у детаљу представљале неке важне особине ликова у трагедији. Тако би Агамемнон имао руке обојене црном бојом, што би указивало на онога који је дубоко у греху. Код Клитемнестре оба уха би била црна, онда бисмо сенчењем лица ишли у тамније и светлије нијансе сиве боје, која би се преко слепоочница продужавала до почетка чеоне кости са обе стране. То би указивало на године слушања лоших вести и чекање. Гласник би имао црвен врат као симбол онога ко доноси глас из далека.²⁶⁰ Стражар, црно и сиво осенчене очи, као знак умора и исцрпљености, али и оданости

²⁵⁸Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живковић и др. Плато, Београд, 2004, стр. 34.

²⁵⁹ Неда Ковинић, *Иза ентузијазма, Перформанс и документарна поставка*, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, јун 2020, стр. 64. http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/460/KONACNA_KONACNA_VERZIJA%20IZA%20ENTUZIJAZMA_24.06_sa_potpisom.pdf?sequence=2&isAllowed=y (приступљено 16.07.2020. у 15:00ч).

²⁶⁰Прилог 13, вид., стр. 201.

дому Атрида.²⁶¹ Хор, такође осенчене очи у неколико варијанти беле и сиве боје. „Црна боја сматра се и бојом туге и покајања, а истовремено је обећање будућег васкрсења јер преко сиве прелази у белу боју“.²⁶² Овај опис доприноси тумачењу да ће се народ учврстити, остати на својој земљи и поново оживети. Од овог се предлога одустало јер се сматрало да ће створена маска покрити или донекле утицати лоше на говорни глумачки израз.

Првобитна идеја за сценографију имала је своју потпору у два мита, миту о Пелопу и миту о Атреју и Тијесту. Намера је била да се у сценографију поставе, односно материјално оживе грехови из прошлости који господаре владаском кућом, чиме би се на један суров начин оголила тајна коју дело скрива. Од тога се одустало и ишло се на сведеност и стављање сценографије у други план, што је касније највише допринело глумачкој игри.

Универзалност простора постигнута је архитектуром простора, која је транспозиција улаза у храм. Сценографија је једноставна, шупља, сачињена само од практикабала који ничим нису здековани, већ је њихова конструкција у потпуности видљива, огољена целина.²⁶³ Простор је подељен у више нивоа. Пењањем се стиже у двор, ближе публици, јавни простор (испред двора, град). Грчке позорнице у V веку откривају да је сценографија била релативно ниска тако да су глумци лако могли на њу да се попну и да са ње сиђу.²⁶⁴ У свим грчким позориштима позорница је била повишена, око два метра висока и око пет метара дубока, а испода ње су биле исклесане степенице или постављене летве како би глумци и хор могли да пролазе, а дубина просценијума била је око три метра (Мркшић, 1971: 118). Тако је степенаста конструкција наше сцене подсећала на неке елементе античке сценографије. Овде су по један метар били високи постаменти Агамемнона и Клитемнестре. А сама конструкција у сценографији има три нивоа односно три различите висине. Висина првог степеника је 25 цм, другог 50 цм, а трећег 75 цм. Испод сваког реда степеница, били су постављени црвени рефлектори. Дубина просценијума била је око пет метара.

²⁶¹Прилог 12, вид., стр. 200.

²⁶²Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живковић и др., Плато, Београд, 2004, стр. 52.

²⁶³Прилог 15, вид., стр. 201.

²⁶⁴Вид., Борислав Мркшић, *Ријеч и маска: приступ сценској умјетности*, Школска књига, Загреб, 1971, стр. 117.

У овај простор продиру крајње лево и крајње десно два крака, и они су две највише тачке ове конструкције. То су два постамента који представљају владарске тронове Агамемнона и Клитемнестре. Агамемнонов постамент је „испрљан златом“, које је симбол његове моћи и успеха.²⁶⁵ Злато се доводи у везу са вишим силама и светом богова. „Злато је у многим старим културама било пре свега намењено израђивању предмета и владарских обележја“.²⁶⁶ Клитемнестрин постамент је „испрскан крвљу“ и као такав представља жртвено место.²⁶⁷ „Према потреби појединих изведаба на позорници су били распоређени различити реквизити, као што су жртвеници, кипови, надгробни споменици, помичне степенице, лестве итд“.²⁶⁸

Још један важан елемент је светло. Шупља конструкција је омогућила да кроз њу продира светло.²⁶⁹ Овај ефекат је нарочито важан за сцену убиства. Цела сцена је тада окупана црвеним светлом – симболом греха Атрејевог дома, убиства, крви – и оно је најинтензивније баш испод конструкције, симболишући да је то оно на чему двор и почива – његов темељ.

„Микена није од белог мермера као атински Акропољ. Краљевски двор проклетог рода Атрејевића био је од огромних блокова сивог и црвеног камења, стајао је на врху брда које је данас голо, нема на њему ни дрвећа, ни жбуња, само бокори жуте траве, изгореле од сунца. Већ у раним јутарњим часовима из камења се диже пара као из усијане пећи. Загушљиво је у Микени. Агамемнонова гробница лежи доле, неколико стотина корака испод тог усијаног брда“.²⁷⁰

²⁶⁵Прилог 16, вид., стр. 202.

²⁶⁶Ханс Бидерман, *Речник симбола*, прев. Михаило Живковић и др., Плато, Београд, 2004, стр. 452.

²⁶⁷Прилог 17, вид., стр. 202.

Напомена: Жртвеник мора бити повишен у односу на све што га окружује. Он симболизује место и тренутак у коме неко биће постаје свето. Вид., Ален Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, прев. Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић, ИК „Киша“, Нови Сад, 2013, стр. 1140.

²⁶⁸Борислав Мркшић, *Ријеч и маска: приступ сценској умјетности*, Школска књига, Загреб, 1971, стр. 118.

²⁶⁹Прилог 18, вид., стр. 203.

²⁷⁰Јан Кот, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, прев. Горан Чучковић, Нолит, Београд, 1974, стр. 257.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Свака позоришна представа је процес са мноштвом елемената које укључује у свој систем. Практичан део овог истраживачко уметничког пројекта представља пре свега процес, који је настао постепено, из неколико фаза рада. Докторски уметнички пројекат *Агамемнон (представа) – трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије* – представља јединствену и комплексну глумачку интерпретацију дијалošких, монолошких и групних деоница текста у стиху. Посебност интерпретације састоји се из наизменичног смењивања говора, песме и игре насталих из фаза истраживачког рада са учесницима пројекта.

Гротовски истиче да је у „контексту данашње цивилизације тешко схватити да може бити важно дело-процес, а не дело-производ“.²⁷¹ Ипак, насилно одвајање процеса од резултата није могуће, они су природно повезани јер „процес претходи резултату“²⁷², на њега ћемо покушати да дамо одговор у контексту сопственог виђења.

Замисао да се дође до аутентичне интерпретације стиха, подржаног гестом и покретом, узима за претпоставку да је методски приступ у раду са учесницима оригиналан и иновативан говор. Покушај да се текст античке трагедије интерпретира целим глумачким бићем потврђује нераскидиву везу гласа и покрета, односно гласа и тела, који се, по речима Гротовског, не могу одвојити од импулса и радњи, а самим тим од суштине (Бани, 2009: 22).

Говорени стих сједињен са покретом образује нову димензију у глумачком начину рада на стиху. Овакав сценски израз који укључује цео глумачки хабитус, подстиче развој не само перформативног већ и симболичког приступа у извођењу стиха. Новом приступу требало би пружити могућност померања граница од класичног ка савременим позоришним тенденцијама.

На основу теоријског истраживања и његове примене на практичан део процеса рада са учесницима пројекта дошло се до неколико позитивних резултата:

²⁷¹Јежи Гротовски „Делање је дословно“, *Трећи програм*, књ. III, бр.46, 1980, стр. 197.

Овај цитат део је увода предавања Јежија Гротовског под називом „Делање је дословно“ („Dzialanie jest doslowne“), одржаног у Њујорку, 19. априла 1978.

²⁷²Исто, стр. 197.

1. Учесници су увидели значај трансформације гласа и покрета и њихову важност на путу ка интерпретацији и остварењу јединственог уметничког израза у раду на стиху античке трагедије *Агамемнон*.
2. Учесници су схватили да артикулациони процеси утичу на креирање говора ликова као и то да емотивни доживљај условљава и утиче на артикулациони процес и артикулационе промене.
3. Глас и покрет нису ограничени упорним настојањем да се њима прикажу емоције.
4. Глас и покрет су створили могућност за симболичко тумачење интерпретације текста у стиху.
5. Заједничко стварање звукова, слогова, вокала, речи, реченица и покрета постао је начин изражавања групе.
6. Коришћене методе представљају специфичан приступ у области технике изговора стиха, оне не мењају однос учесника према оригиналном тексту већ дају могућности за развој гласа и покрета чиме се подстичу дубља тумачења саме интерпретације. На формалном плану се не разликују од класичног начина јер захтевају прецизност и тачност.
7. Сагласје форме и суштине отвара простор за могућност новог доживљаја код публике и учесника.
8. Учесници граде значење својом игром и изажавају се језиком који су сами открили.
9. Учесници су током проба освестили колико је велики значај даха и његове повезаности са мислима кроз догађаје који су током проба испрочани дахом, а онда сублимирани у представи у глумачком изразу групе.
10. Учесници су освестили транс као последицу ритуала у сцени *Славље*, али и у сцени *Тужбалица Хора* где је колективно, више стање духа, досегнуто покретом и гласом.
11. Гласовни потенцијал свих учесника је најадекватније коришћен и увежбан са циљем да речи звуче онако како значе.

Како бисмо у први план истакли емоционалност у интерпретацији, покушали смо да се кроз вежбе импровизације приближимо мелодији звукова из природе и тиме започнемо микроанализу говора. Учесници су имали задатак да оживе карактеристичне ономатопејске и друге звукове, подражавајући их у више праваца. Циљ ових вежби је био да се неки догађај исприча само користећи ономатопејско опонашање звукова из спољашњег света. Понављање појединачних звукова, ритам и динамика, њихова међусобна испреплетаност и њихове кулминације имале су за циљ, поред изражавања емоционалног, образовање акустичке поруке као и то да се звуком, гласом и дахом у потпуности делује на слушаоце. Овај принцип је искоришћен за стварање атмосфере самог почетка представе.

Слогови појединачно третираних речи (десета, Троја, Менелај, душмани, буктиња) такође носе акустичку поруку, али смо до ње дошли обрнутим путем. Разумљива реч собом носи интонативне, мелодијске и емоционалне квалитете. Реч делимо на слоге и као такву интерпретирамо, чинећи емоционалност изразитијом. Слог изговорен одвојено од другог слога, поставио је задатак пред учеснике пројекта да емоционални садржај и значење речи израде управо на изговореном слогу. Затим од речи остају вокали који имају најизразитије мелодијске и интонативне квалитете. Задатак је исти као и у претходним примерима – користећи вокале као изражајно средство истичемо значењски и емотивни садржај дате речи. Ове гласовне трансформације биле су недељиве од покрета који је такође осмишљен импровизацијама.

Импровизација којом се градила сцена Гласник – Хор састојала се пре свега у размаштавању разних варијанти трчања. Почетна идеја је била да чланови Хора задају ритам (рукама и ногама) Гласнику, а крај импровизације да Гласник стигне у домовину. Пут који Гласник прелази створио је могућност за групну и индивидуалну импровизацију. Уобличавање ове сцене захтевало је посебну прецизност и тачност. Током проба одлучено је да ритам трчања задат од стране учесника у Хору, замени ритам ударалки, а да се „Хор народа“ трансформише у „Хор војника“. Ова импровизација покренула је заједништво учесника и на физичком плану, јер је захтевала снагу и кондицију. Како бисмо дочарали разлику између изнемогле војске и

онога који носи добре вести, инсистирало се на томе да Хор, као контрапункт Гласнику, понавља његове покрете успореним темпом. Уобличавање представе подразумевало је сажимање овог увода и утврђивање тачних ритмичких знакова (удараца у инструмент) који су допринели одвајању групе (која трчи у једном ритму) од Гласника (који трчи у другом ритму).

У античко време када су се представе приказивале на отвореном простору наочиглед монобројне публике, покрети глумаца морали су бити видљиви. Зато је као део реконструкције коришћен велики гест или широки покрети, нарочито главних глумаца. Њима се истицао значај догађаја о којима се говори. Монолошке деонице Агамемнона и Клитемнестре, грађене на реторичком принципу подразумевале су специфичан гест односно поновљени покрет.

Спајањем две уметности говора, реторике и глуме, извођење гласом подразумева акцију односно јединствено деловање гласа и покрета, што се донекле поклапа са Цицероновом идејом да реч треба да буде изговорена одређеним тоном гласа и употпуњена комплементарним гестом. (Бојана Радовановић, 2018: 66) Пошто се овај рад односи на глумачку интерпретацију текста у стиху, покрет не допуњује говор глумаца већ се, као и глас, развија на значењском и симболичком нивоу. Цицерон је инсистирао да је дикција најважнији аспект реторике који не дозвољава да се текст само изговори према правилима, већ је било потребно укључити читаво тело и вокалне способности у анимацији текста (Радовановић, 2018: 66).

Сложићемо се са овом Цицероновом тврдњом и из перспективе глумца рећи да је дикција један од најважнијих аспекта глуме која укључује читаво тело у оживљавању текста, јер лат. *animatio* значи оживљавање, оживљење или давање душе, па се анимација треба схватити у том контексту.

Код Клитемнестре, широки покрет налик латиничном слову **V**, као симбол победе, понавља се при сваком поновном истицању тријумфа и тиме код краљице изазива радост и усхићење, „руке се шире, попримајући облик пехара“.²⁷³ Овај покрет преобликован је у последњем Клитемнестрином монологу када се појављује крвавих руку у облику латиничног слова **U**, као знак пораза. „Испружене руке настоје да заузму

²⁷³Михаил Чехов, О техници глумца, прев. Анђелија Поликарпова, NNK Internacional, Београд, 2005, стр. 47.

паралелан став, као и ноге које чврсто пријањају једна уз другу“.²⁷⁴ У последњој сцени Клитемнестрин покрет је у супротности са текстом. Речи говоре једно, а покрет друго. Клитемнестра говори о освојеној власти, али покрет целог тела означава пораз и повлачење у себе. Клечање краљице на земљи показатељ је Клитемнестриног унутрашњег стања које је изненађујуће и које демантује чврст став и понашање током комада. Супротност говора и покрета приказује право „стање власти“ које заправо не постоји јер у граду више нема људи.

Код Агамемнона, поновљени покрети симболизују заједништво и верност народу односно земљи. Највећи искок у покрету приметан је код Касандре. Њен покрет је експресиван, на моменте искидан и подразумева ангажовање целог тела. У моментима највећег пророчког заноса, лучна извијеност тела може се упоредити са менадама осликаним на грчким вазама.²⁷⁵

Важно је истаћи неубичајене положаје ликова које не познаје античка трагедија, а приметне су у нашем практичном раду, то је почињање или завршавање покрета на поду. У монологу Стражара клечање се јавља на два места, а у монологу Касандре неколико пута, затим истовремено код Агамемнона и Клитемнестре и на самом крају представе опет код Клитемнестре. Глумци су низом поступака долазили до поза у којима су остајали. Долазак до одређене позе и трајање у њој произашао је из глумачког хабитуса, што је један од доприноса овог рада.

Поред анализе практичног дела рада по сценама, представљени су, као значајни елементи представе, примењена музика у представи, костим и сценографија. Прступ поменутих елементима захтевао је посебан осврт на период настанка трагедије уз прилагођења времену и простору при поставци практичног рада.

Током обликовања практичног дела рада постојало је неколико неповољних чинилаца. Када смо идејно размишљали о поставци *Агамемнона*, намера је била да простор игре буде аутентичан, ближи времену настанка овог драмског текста. *Царска палата* у Сремској Митровици била је првобитно решење. Не зна се година настанка ове палате али се за време њене појаве помињу III или IV век. У том простору постоје

²⁷⁴Исто, стр. 47.

²⁷⁵Име менада потиче од грчке речи (μαίνομαι), што значи бити у „делиријуму“ или „помамити се“. Вид., Прилог 3, сл.1, стр. 197.

приватне просторије за становање царске породице, циркуси који су подигнути уз зидове палате и служе за церемонијално приказивање владара свом народу, архитектонска декорација од разноврсног камена који је допреман из разних крајева света: Египта, Мале Азије, Грчке, Италије итд.²⁷⁶ Главни мотив за одабир *Царске палате* био је оно чему је антички позоришни простор тежио, а то је да се „гледалиште споји с позорницом у јединствену целину“.²⁷⁷ Представе су у античко време игране на отвореном простору античких рушевина, током дана и без употребе завеса.²⁷⁸ Због техничких немогућности, великог броја учесника пројекта, термина одржавања проба, смештаја учесника у Сремску Митровицу као и других пројеката у којима су у тренутку стварања представе били ангажовани и учесници овог пројекта, одустало се од овог локалитета. Представа је постављена на сцену „Мата Милошевић“ Факултета драмских уметности у Београду. Самим тим ова поставка није реконструктивна. Одласком Хора у гледалиште на крају представе, брише се граница између позорнице и гледалишта, чиме се заокружује основна функција Хора као тела народа.

Извесне потешкоће које је наметнуо недостатак финансијских средстава тичу се употребе екиклеме која је у инсценацији античких трагедија коришћена да се на њој прикажу тела страдалих јер се убиства нису приказивала на позорници. Елиминисање овог реконструктивног поступка није донело могућност замене екиклеме неком сличном опремом. Сцена *Убиство Агамемнона* у којој Хор преузима лик Клитемнестре, Агамемнона и Касандре, реконструише краљичин грех почињен „иза завесе“ о коме сазнајемо само на основу Клитемнестриних монолога које изговара након ове сцене. Поставка у потпуности крши позоришни закон античког доба да се убиства не приказују наочиглед публике. Потребно је било прихватити могућност слободе стваралачког тренутка која је резултирала стилизацијом и експресивношћу у хорској игри као искоком са одређеним ризиком. Наиме, било је потребно одиграти убиство пред публиком, јер у оригиналној верзији текста постоји „демон грозне Атрејеве гозбе“ (Аластор) са којим Клитемнестра жели да склопи примрије, али се у

²⁷⁶Вид., Царска палата, <http://www.carskapalata.rs/carskapalata.html> (приступљено дана 07.09.2020.)

²⁷⁷Борислав Мркшић, *Ријеч и маска: приступ сценској уметности*, Школска књига, Загреб, 1971. стр. 115.

²⁷⁸Вид., Станислав Бајић, *Од Есхила до наших дана*, прир. Зоран Јовановић, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2011, стр. 54.

првом делу трилогије та прича не развија. С обзиром на то да наш рад третира само прво певање, убиство Агамемнона и Касандре јесте Клитемнестрино принети жртве Аластору, у нади да је пут новим греховима затворен.

Друга неприлика, чије је решавање пажљиво разматрано био је долазак Агамемнона на колима по Есхиловом тексту и Клитемнестрина реплика: „А сада драги друже мој с тих кола сиђи“, упућена Агамемнону или „С тих кола силази...“, која се односи на Касандру. Није било тешко изопштити реч „кола“, али како оправдати њихово непостојање? Решење смо видели у томе што ће Агамемнон држати Касандру у наручју и тако је као невесту унети и поставити на свој постамент. Тиме смо показали извесну блискост између владара и робинје и Агамемново потпуно приземљење и пре правог пристанка да, не знајући, закорача стазом сопствене смрти.

Уметничко истраживачки допринос докторског уметничког пројекта *Агамемнон (представа) – трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије* је представа која подразумева синтезу традиционалног замишљања поставке античке трагедије, гласовног (текстуалног садржаја кроз песму, сугласничке групе и вокале) и перформерског (телесног) експеримента у јединствени уметнички израз.

Пре проба са учесницима, императив је представљао будући текст представе који је требало да буде припремљен за учеснике пројекта. *Метода рада на тексту* подразумевала је драматуршку умешност у кројењу целовитих текстуалних делова који неће реметити неколико тема којима се комад бави нити нарушити форму Есхиловог песничког језика. Тренуци изопштавања великих епизода из оригиналне верзије текста и ситуације у којима Хор активно учествује подсећајући на догађаје пре Тројанског рата, лишавање лика Егиста односно *Адаптација Есхиловог текста* била је велики изазов, а њено обликовање подухват и она представља допринос овог рада.

Метода елиминације текстуалног садржаја допринела је дефинисању физичке радње кроз ритам, емотивном отварању учесника и утврђивању глумачке кретње у простору.

Допринос интерпретацији стиха античке трагедије, где се на одређеним местима без речи делује, подразумева унутрашње покрете ликова и Хора који се изражавају дахом, тоном и гласом. Овај опис се највише односи на делове хорске игре, где је

заједнички удах - издах постао начин изражавања групе. Амплитуда дисања од мирног до експлозивног садржи извесне усеке или „тесна места“ која не дозвољавају прекид везе између тела и гласа. Пример томе јесу сви догађаји испрочани кроз покрет и дах (дисање). Понављање одређених покрета Хора (вучење ужади, трчање, марширање, ритуални плес, дочек Агамемнона, убиство Агамемнона) али и реакције Хора на догађаје о којима говоре главни ликови, подразумевали су заједнички удисај - издисај што иде у прилог тврдњи да је потпуно одвајање гласа од покрета немогуће.

Допринос овог рада је архетипско истицање гласа и покрета као основних средстава у глумачкој игри. Глас постаје визуелни знак. Звучним манифестацијама аудитивна перцепција је постављена у равноправан положај са визуелном. Ишло се ка томе да речи поред свог значења, која разумевамо читајући текст, буду оживљене и прихваћене због својих звучних вредности са свом пуноћом коју достижу утапањем у покрет.

Посебно треба истаћи подстицање и утврђивање архетипског значаја гласа и покрета у интерпретацији стиха античке трагедије, креирању покретних слика и симбола, као и ритуала, како у групном тако и у индивидуалном раду са учесницима. Архетипско је, поред подстицања емотивног, допринело бољем разумевању групе и појединца у конфликтним ситуацијама везаним за сукобе ликова у комаду.

Поставка Хора у простору представља велики изазов али и одговорност пред малобројним изворима везаним за хорску игру. Хор у овом раду није објективни посматрач. Учесницима Хора је дата могућност да изразе своје појединачно мишљење, а не само осећање групе. По Артоу „покрет обнавља сва она стања кроз која је реч прошла, кроз крике, ономатопеје, знакове, страхове, ставове, обилате и страсне нервне модулације“.²⁷⁹ Покретне слике Хора нису само коментари, мудрости и ставови народа везани за одређена питања о којима се у комаду расправља. Оне су симболи или својеврсни оживљени архетипски знаци. Архетипско се у игри Хора уочава на неколико места: образовањем шпалира (улазак Хоровође, одлазак Касандре и у монологу Гласника), затим у делу који смо насловили *Гласовна машина*, ритуалном

²⁷⁹ Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, прев. Мирјана Миочиновић, Прометеј, Нови Сад, 1992, стр. 147.

плесу у сцени *Славље*, формирању корачнице, приказивању душа страдалих у обличју птица, одавању почаста Агамемнону и Клитемнестри, формирању круга у сцени *Касандра – Хор*.

Удруживањем дикцијског метода и нових метода које смо креирали добија се другачији облик интерпретације. То се нарочито односи на сцене у којима Хор иступа самостално као колективни јунак, где фокус гледалаца није више усмерен само на оног који говори већ слободно проматра групу и појединца који му се у том тренутку чине занимљивим.

Посебн допринос представља *Метода рада на вокалима*. Мелодијске особине вокала одредиле су њихову интонативну и кулминативну вредност. Оне су искоришћене за исказивање емоционалног и експресивног садржаја у групном и индивидуалном говорном изразу. Понекад су вокали употребљени ритмички и речитативно. Сједињавањем квалитативних вредности вокала образује се „вокална полифонија“ коју као термин уводимо у глумачко интерпретирање стиха античке трагедије. Понављање вокала у различитим ритмовима допринело је изражавању мисли и осећања. Утврђено је да сваки појединачни вокал може бити извор нових група вокала па самим тим и групног значења. Трансформације вокала дешавају се у њиховим трајањима и прелазима и крећу се различитим смеровима, а са звуковне тачке гледишта треба рећи да се у њиховом обликовању инсистирало на прапочетку говора, односно ономе што говору претходи, а то је звук. Интонација појединачно изговораних вокала постаје предмет креације и као елемент звука у глумачком изразу постаје основни израз мисли и осећања, а као реакција емотивног доживљавања, јавља се покрет који се сједињује са говором. Стварањем значења на основу употребе вокала, између говорене речи и вокала може се ставити знак једнакости.

Природа глумачке уметности је таква да непрестано покреће и рађа нова претапања па се зато не може сасвим јасно одвојити глас од покрета нити покрет од гласа. Спајањем ових елемената са ритмом удараљки, а онда и са мелодијом одсвираном на гитари остварена је симбиоза односно директна веза са музиком. Оно што је олакшало приступ рашчлањивању и потом спајању звучних, гласовних елемената и покрета било је дубоко уверење у мелодију матерњег српског језика. Практичан део овог рада укључује најадекватније коришћен и увежбан гласовни

потенцијал свих глумаца, у групној и индивидуалној интерпретацији стиха античке трагедије са циљем да речи звуче онако како значе.

Коришћене методе овог рада би пре свега требало да буду на корист студентима глуме, професионалним глумцима и педагозима као подстицај креативности у интерпретацији стиха.

6. ЛИТЕРАТУРА

- Абрахам, Џералд, *Оксфордска историја музике*, превео са енглеског Милош Заткалик, Клио, Београд, 2001.
- Андреис, Јосип, *Хисторија музике I дио*, Школска књига, Загреб, 1951.
- Антонен, Арто, *Позориште и његов двојник*, превела Мирјана Миочиновић, Прометеј, Нови Сад, 1992.
- Антонијевић, Драгослав, *Ритуални транс*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Посебна издања, Књига 42, Београд, 1990.
- Антонијевић, Драгослав, *Дромена*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд, 1997.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Рад, Београд, 1982.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1987.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1988.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2002.
- Аристотел, *Политика*, превела са грчког Љиљана Црепајац, БИГЗ, Београд, 2003.
- Аристотел, *Реторика*, превод Марко Вишић, Штампар Макарије, Београд, 2017.
- Бајић, Станислав, *Од Есхила до наших дана*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2011.
- Бајчетић, Предраг, *Хистрионика, и данас*, Фондација „Предраг Бајчетић“, Београд, 2019.
- Бани, Жорж, „Позориште је област живота“, *Театрон*, год. XXXIV, бр. 146/147, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2009, стр. 19-29.

- Бидерман, Ханс, *Речник симбола*, превели с немачког Михаило Живановић, Хана Њопић, Мерал Тарар-Тутуш, Плато, Београд, 2004.
- Битен, Ан Мари, *Стара Грчка*, превео са француског Бојан Савић Остојић, Клио, Београд, 2010.
- Borodovčáková, Martina, *Ancient Drama Today, Oresteia and its stage form*, PhD student Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences, Bratislava (external educational institution of the Constantine the Philosopher University in Nitra), 2015. <https://www.sav.sk/journals/uploads/01221546SD0X-2015-73.pdf> (приступљено 12.08.2020.)
- Burke C. Alison, MA, Mlitt, *Dramatic Techniques in Performing Aeschylus5 Agamemnon: The Oresteia at the Royal National Theatre*, PhD thesis, Queen Margaret University College, Edinburgh, April, 2005. <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/7332> (приступљено, 20.07.2020.)
- Виденовић, Андријана, *Модуси естетске обраде у глумачком изразу*, магистарски рад, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Београд, 2007.
- Витрувије, *О архитектури*, превела Зоја Бојић, Завод за уџбенике: Досије студио, Београд, 2009.
- Волф, Радован, „Есхилев Агамемнон у Гавелиној режији“, *Наша сцена*, год. VI, бр. 39/40, Савез културно-просветних друштава Војводине, Нови Сад, 10. април, 1952. стр. 5.
- Вукановић, П. Татомир, *Народне тужбалице*, Народни музеј, Врање, 1972.
- Chioles, John, „The "Oresteia" and the Avant-Garde: Three Decades of Discourse“, *Performing Arts Journal*, Vol. 15, No. 3, Sep., 1993, pp. 1-28.
- Гавела, Бранко, *Глумац и казалиште*, приредио Никола Батушић, „Стеријино позорје“, Нови Сад, 1967.
- Гарсија, Мануел млађи, *Гарсијина школа. Део I*, превод Драгослав Илић, Самостално издање Драгослава Илића – Гутемберг, Београд – Подгорица, 2002.
- Гете, Јохан Волфганг, *Списи о књижевности и уметности*, прев. Милош Ђорђевић, Бранимир Живојиновић, Рад, Београд, 1982.

- Голдхил, Сајмон, „Драма логоса“, *Реч: часопис за књижевност и културу*, год. 4, бр. 39, Радио Б92 – Публикум, Београд, 1997, стр. 119-140.
- Гончаров П. Б., „Изговарање стихова“, *Поезија и сцена: зборник*, приредио Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 119-124.
- Grittner, Curtis Michael, *Contemporary Directing Approaches to the Classical Athenian Chorus: The Blood of Atreus*, PhD thesis, The University of Arizona, Graduate College, 1999.
https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/278695/azu_td_1395271_sip1_m.pdf?sequence=1 (приступљено 12.08.2020.)
- Гротовски, Жежи, *Ка сиромашном позоришту*, превод с енглеског Назифа Савчић, Издавачко информативни центар студената, Београд, 1976.
- Гротовски, Жежи, „Делање је дословно“, *Трећи програм*, год. 12, књ. III, бр. 46, Радио-Београд, Београд, 1980. стр. 197-207.
- Грујић, Еренрајх Љиљана, *Гласовно образовање глумца*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1995.
- Гуран – Лероа, Андре, „Телесне основе вредности и ритмова“, *Трећи програм*, год. 14, књ. I, бр. 52, Радио-дифузна установа, Радио-телевизија Србије, Београд, 1982, стр. 521-531.
- Дарвин, Чарлс, *Изражавање емоција код човека и животиња*, превод Невена Мрђеновић, Досије студио, Београд, 2009.
- Де Ромији, Жаклин, *Преглед старогрчке књижевности*, превео са француског Бојан Савић Остојић, Карпос, Београд, 2016.
- Дерида, Жак, „Шта је поезија?“, *Поља*, год. XXXVIII, бр. 399, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 1992. стр. 123.
- Дидро, Денис, *Парадок о глумцу*, превела Ивана Батушић, Графички завод Хрватске, Загреб, 1958.
- Дојчиновић, Урош, *Репетиторијум методологије уметничко – научног истраживања*, Факултет савремених уметности, Београд, 2019.

- Драче, Саша и Јадранка Коленовић-Ђапо, *Класичне теорије емоција у свјетлу савремених емпијских спознаја*, Филозофски факултет Универзитета у Сарајеву, Сарајево 2017.
[http://www.ffeizdavastvo.ba/Books/Klasicne teorije emocija u svjetlu suvremenih empirijskih spoznaja.pdf](http://www.ffeizdavastvo.ba/Books/Klasicne%20teorije%20emocija%20u%20svjetlu%20suvremenih%20empirijskih%20spoznaj.pdf) (приступљено 10.07.2020.)
- Драшковић, Јевросима, *Легенде о јунацима старе Грчке*, Народна књига, Београд, 1967.
- Дјурант, Вил, *Живот Грчке*, превела с енглеског Марија Ланда, Народна књига, Алфа, 1996.
- Ђорђевић, Бранивој, *Елементи дикције*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1966.
- Ђурић, М. Војислав, *Тужбалица у светској књижевности*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, 1940.
- Ђурић, Н. Милош, *Етика и политика у Есхиловој трагедији*, Српска краљевска академија, Београд, 1937.
- Ђурић, Н. Милош, *Историја Хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, Београд, 2003.
- Ђурић, Н. Милош, *Историја Хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, Београд, 1972.
- Ђурић, Н. Милош, *Изабрани огледи I, О хеленској трагедији*, Просвета, Ниш, 1988.
- Ђурић, Н. Милош, *Грчке трагедије, превод, увод, објашњења и напомене*, Српска књижевна задруга, 1994.
- Ђурић, Н. Милош, *Изабрани огледи о хеленској трагедији*, Просвета, Ниш, 1998.
- *Енциклопедија ликовних умјетности 2*, главни редактор Андре Мохорович, Издање и наклада лексикографског завода ФНРЈ, Загреб, 1962.
- Есхил, *Орестија*, превела Гага Росић, Стубови културе, Београд, 2002.

- Есхил, *Трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1966.
- Есхил, Софокле, Еурипид, *Грчке трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1994.
- Живановић, Ђорђе и др, *Дикцијске теме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1978.
- Жирар, Рене, „Дионис“, *Култура*, Тематски број, Празници, светковине, ритуали, Завод за проучавање културног развитака, Београд, бр. 73-75, 1986. стр. 61-69.
- Јевтовић, Владимир, „Глумачка игра – етика и техника“, *Култура*, Завод за проучавање културног развитака, Београд, бр. 93/94, 1994, стр. 50-67.
- Јевтовић, Владимир, *Одбрана глуме*, Фестивал монодраме и пантомиме Земун, Земун, 2009.
- Јовановић Симић, Надица и др., *Говор и глас*, Универзитет у Источном Сарајеву, Медицински факултет „Фоча“, 2017.
- Квинтилијан, Фабије Марко, *Образовање говорника*, превео с латинског Петар Пејчиновић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1967.
- Клајн, Иван и Милан Шипка, *Велики речних страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2010.
- Клајн Хуго, *Основни проблеми режије*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1979.
- Кнежевић, Марија, Обрадовић Љубинковић, Вера, „Покрет из гласа – глас из покрета“, *Уметност и култура данас: Образовање за уметност и изазови савремености: зборник радова са научног скупа*, Ниш, 5 – 6. октобар 2018. уредник Марко С. Миленковић, Факултет уметности Универзитета у Нишу, САНУ у Нишу, 2018. стр. 171-184.

<http://www.artf.ni.ac.rs/lat/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/Zbornik-radova-BARTE-2018.pdf> (приступљено 14.02.2020.)

- Кнежевић, Станислав, *Музичка естетика и инструменти*, Градска библиотека Карло Бијелички, Градски музеј Сомбор, Сомбор, 2011.

http://www.biblioso.org.rs/public/uploads/ebiblioteka/muzicka_estetika_i_instrumenti.pdf (приступљено дана 01.08.2020.)

- Кнежевић Радован, *Говорна организација стиха у делу Лазе Костића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, 2015.
- Ковинић, Неда, *Иза ентузијазма, Перформанс и документарна поставка*, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности Универзитета уметности у Београду, Београд, јун 2020.
http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/460/KONACNA_KONACNA_VERZIJA%20IZA%20ENTUZIJAZMA_24.06_sa_potpisom.pdf?sequence=2&isAllowed=y (приступљено 16.07.2020.)
- Кот, Јан, *Једење богова: студије о грчким трагедијама*, превео с пољског Петар Вујичић, Нолит, Београд, 1974.
- Кун, Николај, Албертович, *Легенде и митови старе Грчке*, превео са руског Миодраг Шијаковић, Дечја књига, Београд, 1990.
- Лазевић, Радослав, „Обнова трагичког театра“, *Сцена*, год. XXVI, књига II, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад, 1990. стр. 76-80.
- Lissa, Zofia, *Естетика глумца*, превео Станислав Туксар, Напријед, Загреб, 1977.
- Мајнарић, Никола, *Грчка метрика*, Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб, 1948.
- Маричић, Гордан, *Сатирска игра данас: Теорија или театар?*, NNK International, Београд, 2008.
- Марковић, Марина, *Глас глумца*, Клио, Београд, 2002.
- McIntosh, Colin, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2013.
- Меденица, Иван, *Класика и њене маске*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2011.
- Милосављевић, Александар, „Поглед са Олимпа“, *Сцена*, год. LIII, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад, 2017. стр. 42-59.

- Милошевић, Оливера, „Слуга лепоте“, *Сцена*, год. LIII, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад, 2017. стр. 59-68.
- Миочиновић, Мирјана, „Предговор“, *Драма између два рата: зборник*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1987. стр. 5-29.
- Молинари, Чезаре, *Историја позоришта*, превод Југана Стојановић и др., „Вук Карцић“, Београд, 1982.
- Мркшић, Борислав, *Ријеч и маска: приступ сценској умјетности*, Школска књига, Загреб, 1971.
- *Музичка енциклопедија 1 А-Ј*, главни редактор Јосип Андреис, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1958.
- *Музичка енциклопедија 2 К-Ж*, главни редактор Јосип Андреис, Југославенски лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1963.
- *Музичка енциклопедија 1*, уредник Крешимир Ковачевић, Југославенски лексикографскои завод ФНРЈ, Загреб, 1971.
- Настасијевић, Момчило, Светомир Настасијевић, „Поговор за Међулушко благо“, *Драма између два рата: зборник*, Нолит, Београд, 1987. стр. 151-154.
- Настасијевић, Светомир, „Поезија и музика“, *Замак културе*, сепарат 5, Културно - пропагандни центар Врњачке бање, Врњачка бања, 1972. стр. 63-78.
- Настић, Радмила, „Антропологија и теорија драме“, *Етноантрополошки проблеми*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, год. 5, св.3, 2010, стр. 245-259.
https://www.academia.edu/1051895/Radmila_Nasti%C4%87_Antropologija_i_teorija_drame (приступљено дана 20.08.2020.)
- Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, превод Вера Стојић, Београдски издавачко-графички завод, 1983.
- Павис, Патрис, „Сјај и беда тумачења класичних дела“, *Театрон*, год. XXXIII, бр. 143, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2008, стр. 9-29.
- Пашић, Феликс, *Зоран, разговори са Радмиловићем*, ГИП „Просвета“, Сомбор, 1995.

- Петровић, Милена, *Улога акцента у српској соло песми*, Службени гласник, Београд, 2014.
- Петровић, Сретен, *Увод у античку реторику*, Градина, Ниш, 19??.
- Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, превео Милош Н. Ђурић, Култура, Београд, 1970.
- Платон, *Закони*, са старогрчког превео Албин Вилхар, БИГЗ, Београд, 1971.
- Платон, *Закони*, превео др Александар Петровић, Дерета, Београд, 2004.
- Платон, *Одбрана Сократова и Критон*, с грчког превео Милош Ђурић, Француско-српска књижара, Београд, 1930.
- Плутарх, *О музици. Однос музике и поезије у древној Хелади*, са старохеленског превео Марко Вишић, Просвета, Ниш, 1997.
- Радовановић, Бојана, *Експериментални глас: савремена теорија и пракса*, Orion Art, Београд, 2018.
- Ракочевић, Милоје и др., „Биоинформационе основе језика: систематски приступ, Говор и језик“, *Јужнословенски филолог*, год. LXII, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2006.
- Рапајић, Светозар, *Драмски текстови и њихове инсцениције*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 2013.
- Рапајић, Светозар, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2018.
- Растегорац, Иван, „Разбити оквире оваквих театара поезије, разговор са Оскаром Давичом“, *Поезија и сцена: зборник*, приредио Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974, стр. 39-43.
- *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, Нолит, Београд, 1992.
- *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука, 2001.

- Ристић, Светислав, *Лексикон Мит и уметност*, “Вук Караџић”, Београд, 1984.
- *Српске народне тужбалице*, приредио Новица Шаулић, књ. I, св. 1, Графички институт „Народна мисао“, Београд, 1929.
- Руже, Жилбер, „Музика и транс код Грка“, *Трећи програм*, год. 14, бр. 52/I, Радио-дифузна установа Радио телевизија Србије, Београд, 1982, стр. 433-477.
- Станиславски, Сергеевич, Константин, *Систем*, превела Дубравка Старчевић, Чигоја штампа, Београд, 2004.
- Стефановић, Павле, „О хорској рецитацији као посебном уметничком роду“, *Поезија и сцена:зборник*, приредио Иван Растегорац, Центар за културу и уметност радничког универзитета „Ђуро Салај“, Београд, 1974. стр. 20-23.
- Стивенс, Ентони, *Аријаднино клупко*, превод Бранислав Ковачевић, Stylos, Београд, 2005.
- Тарнер, Виктор, *Од ритуала до театра*, превела Гордана Слабинац, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989.
- Хауген, Ајнар, „Дијалект, језик, нација“, *Култура*, бр. 25, Завод за проучавање културног развика, Београд, 1974. стр. 58-74.
- Хердер Готфрид Јохан, *Расправа о језику*, превела Олга Кострешевић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, сремски Карловци, 1989.
- Херисон, Џејн, *Древна уметност и ритуали*, превела наташа Караџић, Београд, Библос, 2008.
- Херодот, *Херодотова историја*, са старогрчког превео Милан Арсенић, Дерета, Београд, 2005.
- Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2004.
- Христић, Јован, *Есеји о драми*, Српска књижевна задруга, Београд, 2006.
- Цицерон Марко Тулије, *О говорнику*, превела и приредила Гордана Степанић, Матица Хрватска, Загреб, 2002.
- Чајкановић, Веселин, *О трагичном песништву и позоришту код Грка*, Нова штампарија “Давидовић“, Београд, 1910.

- Чехов, Антон Павлович, *Гaleb*, превео Кирил Тарановски, „Рад“, Београд, 1970.
- Чехов, Михаил А., *О техници глумца*, превела са руског Анђелија Поликарпова, NNK Internacional, Београд, 2005.
- Шевалије, Жан, Ален Гербран, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, превели Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић, ИК „Киша“, Нови Сад, 2013.
- Шекспир, Виљем, *Хамлет*, превели Живојин Симић, Сима Пандуровић Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1964.
- Шијаковић, Ђурђина, *Обликовање бола: античка грчка тужбалица и њен терапевтски аспект*, Етнографски институт САНУ, Београд, 2011.
<file:///D:/RAZRADA%20ZA%20PRAKTI%C4%8CAN%20RAD/%D0%A6%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%20%D0%B8%20%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%C4%90ur%C4%91ina%20%C5%A0ijakovi%C4%87.%20Anti%C4%8Dka%20tu%C5%BEbalica,%20i%20literatura.pdf> (приступљено 12.02.2020.)
- Шмит, Ридигер, *Увод у грчке дијалекте*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2005.

Интернет линкови:

- Људмила Фрајт, *Тужбалица за женски хор*, Радио-телевизија Београд, Београд, 1973.
<https://www.youtube.com/watch?v=TTgBmE4XEqw>
- Meredith Jane Monk, *The book of days*, ECM (Edition of Contemporary Music) New Series, 1399, Clinton Studios, New York, 1989.
<https://www.youtube.com/watch?v=mtRB1bo5lxI>
- Maurice Ohana, *Cantigas*, La Tempête, 1953/1954
<https://www.youtube.com/watch?v=3t2kZO9Rsj0>
- Maurice Ohana, *Messe*, Radio France, 1977.
https://www.youtube.com/watch?v=S6yygWVC_dU

- <http://www.carskapalata.rs/carskapalata.html> (приступљено 07.09.2020.)

7. ПРИЛОЗИ

ПРИЛОГ 1: ФРАГМЕНТИ ПРОЦЕСА У РАДУ НА ПРЕДСТАВИ

Делови дневника проба представљају сећање на почетак истраживачког процеса. Процес рада је сниман са две камере јер су се пробе одвијале на Факултету уметности са привременим седиштем у Косовској Митровици, са студентима, и на Факултету драмских уметности у Београду, са глумцима. Прва заједничка проба одржана је на сцени „Мата Милошевић“, 3. маја 2019. Пробе су потом биле свакодневне, у трајању од неколико сати, а практичан део изведен је 15. маја 2019. године. Снимање проба је прекинуто када су се екипе спојиле, што у неку руку сматрам недостатком јер би било интересантно видети и делове када су сви учесници на сцени. Пробе су биле дуге, за глумце и студенте можда и исцрпљујуће, јер су поред учествовања у овом пројекту сви имали и доста других професионалних обавеза. Сматрала сам да неко ко снима не може држати свакодневно укључену камеру по неколико сати, и да више нема потребе за видео белешкама јер склапање два тима у један пре свега подразумева увежбавање онога до чега се дошло у групном и појединачном раду. У наредном периоду постојећи снимци биће искоришћени тако да се од њих направи колаж најузбудљивијих тренутака који су се дешавали током процеса рада у оба простора.

Данас 22.2.2019. (16:00ч – 19:30ч), у Косовској Митровици у учионици за Глуму, почеле су пробе за докторски уметнички пројекат *Агамемнон* – трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије. Простор је прилагођен пробама за столом. Четири велика правоугаона, сива стола, катедра и шест столица. Учесници пројекта су четири студента основних академских студија Глуме са четврте године и један са друге. Од 25. 2. 2019. почињу пробе за исти пројекат на ФДУ у Београду. Учесници су дипломирани глумци. Две екипе ће се спојити 03. маја 2019. на сцени Мата Милошевић на заједничким пробама, а у циљу стварања једног позоришног чина чији датум извођења још није прецизиран, али помињу се 14. и 15. мај. 2019. године.

На данашњој, првој проби почели смо разговор од мита о Пелопу, који је претходио миту о Атреју и Тијесту. Анализирајући мит, разговарали смо о борби за

власт која за последицу има грех. Прича о греху, тј. о наслеђу теомахијске кривице, представља увод у прво читање. Учесницима пројекта представљена је идеја дела, тема, ликови, мотиви, односи међу ликовима. Након тога уследило је читање. Превише погрешних акцената и сама тежина текста условиле су даљи темпо рада на проби. Прво читање било је без прекидања и исправљања било чега. На другом читању акцентовали смо цео текст. Пошто смо се жаргонски речено пробали кроз текст и пошто је умор код свих студената надвладао њихову концентрацију, логичку анализу смо оставили за следећу пробу. Чинило се да их је несвакидшњи језик трагедије и његова сложеност у посебној врсти стиха исцрпела.

23.2.2019. (Субота 10:00ч до 14:00ч)

Ову пробу почели смо логичком анализом текста. Наравно, није редак случај да се вратимо опет на акценте које смо одредили на првом читању, јер их учесници још нису прихватили. Уколико речи у тексту нису правилно акцентоване, самим тим и неправилно изговорене, неће бити разумљиво о чему се говори, или пак погрешним акцентом добијамо потпуно ново значење неке речи. Од изузетне је важности да акценти које смо одредили буду књижевни. Студентима је објашњено да ће имати сваку помоћ у превазилажењу потешкоћа у самом изговору акцената и дужина, те су одмах добили савет да о томе не размишљају како им концентрација не би опадала због оптерећивања да ли су акценат тачно изговорили. Зато ћемо одређено време посветити враћању, тј. исправљању акцената, док изговор текста не постане природан. Урадивши логичку анализу и прочитавши још једном цео текст, направили смо паузу која је студентима била неопходна. Чинило се да су исцрпљени. Била сам помало уплашена, размишљала сам о томе колико имамо времена.

Углавном студенти глуме, а и глумци, врло често прескачу овај део, или му не посвете довољно времена, а ја га сматрам веома важним, а то су пробе за столом. После урађене логичке анализе, желела сам да пробам једноставну ствар, да сви држе доњи тон на вокал у, на такт четири четвртине и да на мој знак преко тог држаног тона говоре прву реплику Хора из новоштрихованог текста. Међутим, то није ишло једноставно. Свако је држао своју мелодију, како ју је запамтио, али то није била мелодија коју сам понудила. Закључујем да морамо ићи врло поступно, корак по корак, дакле прво освојити ритам, учврстити га, а онда посебно ускладити ритам говора, па

тек тада преко певаног вокала са учвршћеним ритмом и темпом, говорити текст и даље усложњавати задатак. Када се проба завршила питала сам студенте како се осећају и уследили су углавном исти одговори: „Супер. Мени је баш занимљиво. Једва чекам да почнемо да радимо. Мало је напорно ово читање. Доста је сложен текст“. Причом о импровизацијама завршили смо пробу.

25.2.2019. ФДУ, Видео сала, (11:00ч – 14:00ч)

Врло слична ситуација је била и са глумцима на данашњој проби као и са студентима у смислу напора при читању текста и концентрације, али боља што се тиче акцената. Мада, ваљда из велике жеље да речи буду изговорене са тачним акцентима, било је много гледања на „власницу акцената“. Често су ме гледали, готово и после сваке прочитане речи, како би добили потврду да ли су добро изговорили. Климнем главом и додам: „Добро је“. Моје одобравање био је знак њихове сигурности. Настављали су даље са читањем. Нисам задовољна због тога. У тренутку сам се осетила као да продајем акценте за велики новац, а глумци немају толико колико тражим, него би мало на рате, ако може, да се одложи, па да на некој од наредних проба добијем цео износ, а да они без грешке изговоре, баш те неке најскупле речи (а најскупле су оне које поновиш безброј пута и увек постоји бојазан да их неће изговорити како треба). Опет логичку анализу остављамо за следећу пробу, а исти покушај, као са студентима, са држаним тоном на вокал у, ритмом и текстом преко тога, био је прилично напоран. Закључујем да им је превише садржаја било у оквиру једног задатка. Кад сам питала глумце како се осећају говорили су: „Пријатно. Занимљиво ми је. Рано је још...“

26.2.2019. ФДУ, Видео сала (10:00ч-14:00ч)

На овој проби смо урадили детаљну логичку анализу текста, опет исправивши понеки акценат. Чинило се да су глумци мање уморни него јуче. Уместо задатка, пробу смо завршили вежбама за гласовно загревање, уз договор да ћемо те вежбе радити пре сваке пробе. Наравно вежбе загревања ћу мењати и прилагођавати. Пошто смо завршили пробу замолила сам глумице да ми у роковник напишу како се осећају или било какав коментар везан за данашњу пробу.

КОМЕНТАРИ ГЛУМАЦА

Катарина Орландић: „Инспиративно. Занимљиво. Флуидно. Гласовне вежбе, јако значајне за загревање гласа и разгибавања вилице, (моја је лења) добро дођу. За рад на сцени, пре него кренемо да радимо сцене, биће од велике користи за артикулацију, лакши проток ваздуха...“

Маја Матијевић: „Занимљиво. Подсетили смо се неких ствари. Лепо си нас увела у причу. Једва чекам наставак. Гласовне вежбе су одличне! Осећај је изванредан.“

Гала Шалипур: „Мој професор каже да је антика најузвишенији драмски облик који постоји у овој нашој уметности. Стекла сам утисак на јучерашњој проби да ће наш пут ка томе бити тежак, тиме изазован, и са вама – освојив! Нисмо у школи! Вежбе су сјајне!“

Мирјана Требињац: „Пријатно, занимљиво било МИ ЈЕ! На првој проби.“

27.2.2019. ФДУ, Видео сала (10:30ч – 14:00ч)

Пробу смо почели читајући делове које говори Хор и Касандра, са циљем да проверимо како су се слегли акценти и логика. Опет је било исправки, али знатно мање, него први пут. Након читања прешли смо на импровизације. Једна глумица је имала задатак да само вокалом и дахом исприча догађај поводом губитка најмилијих у рату (оца, мајке, брата). Пратећи индикације у току рада дошла је до тога да вокал **а** изађе у својој пуноћи и постане органски крик из дубине њеног бића. Сви су били врло концентрисани и реакције на њен бол биле су наше сузе. Осетили смо неку врсту узбуђења и саосећања са њеним болом. Следећи задатак је био да глумица која игра Касандру потпуно произвољно отпева две реплике из текста. Њена мелодија је на самом почетку имала примесе дечје песмице, а онда се развила у нешто потпуно друго. Глумица је радила, без постављања додатних питања у току вежбе. Била сам срећна због тога, јер сам сматрала да би прекидање само одвлачило њену пажњу са главне радње. У једном моменту, изашао је пун, слободан глас, који је имао своју путању. Био је снажан, отворен, ослобођен било каквог притиска, велики и леп. Све глумице су имале задатак да отпевају произвољно исти део текста који говори Хор. На самом почетку знала сам да немају сви једнако добро постављене гласове и истанчан слух. Али смо опет добили занимљиве мелодије. Нисам желела да се оптерећујем тиме што ће бити доста дисонантних хорских деоница, јер то нису школовани певачи, већ глумци

који не морају нужно знати да певају. Једну мелодију смо мало модификовали и у даљем вежбању истог текста користили као део који ћемо певати. Укључили смо и ритам. Правили смо ритам рукама на основу понуђене мелодије, крећући се кроз простор. Било је Намера је да сасвим неосетно уплове у радњу која им неће деловати наметнуто, већ нешто што ће постати потреба, без обзира на то што ћемо инсистирати на конкретним занатским стварима за које је потребна концентрација и много понављања. И сам осећај који глумац има на проби док ствара, не сме бити оптерећење већ лакоћа и лепота стварања.

1.3.2019. Косовска Митровица (16:00ч-20:00ч)

Пробу смо почели вежбама дисања уз истезање, затим смо радили гласовне вежбе и потом прешли на читање текста. Опет је било исправљања акцената и логике, али у знатно мањој мери него на првој проби. Импровизације су радили студент који ће играти Стражара и студент који ће играти Гласника. Задатак Стражара је био да нам само користећи један вокал, нпр. **а**, дочара умор, исцрпљеност, чекање ватре догласнице, савладавање сном, страхопоштовање. Импровизација је трајала скоро пола сата. Стражар је, вођен поступно индикацијама, дошао до истинске тежине и праве емоције која је артикулисана вокалом. Поверовали смо у то.

Гласник је имао задатак да трчи у ритму који му произвољно задају чланови Хора. То није изгледало најбоље. Трчао је у свом ритму. Није их слушао. Понављањем и даљим индикацијама у току процеса, дошло је до малог помака. Студент није био задовољан. Није испунио захтев. Рекла сам свима да је то ствар вежбе и да ћемо врло пажљиво радити све задатке, понављаћемо их, и наравно разговарати о њима како би оно што заиста тражимо могло и да се догоди тако да заиста у то поверујемо. Након ове две импровизације прешли смо на певани вокал **у**, са захтевом да нас мелодија од четири тона коју сви истовремено понављају не оптерећује у следећем задатку. Следећи задатак је да говоримо прву реплику Хора, али сада свако од студената са другим логичким акцентом, уз још један захтев да темпо и ритам говора буде једно, а да мелодија вокала **у**, преко које говоримо текст, не буде промењена. Ту је настао први проблем. Управо се то и догодило. Певани вокал веома је сметао говору - улазио је у говор, у његову мелодију, нарушавао темпо и ритам говора и изазвао кашњења. Схватила смо да ћемо прво увежбати певани вокал, а онда посебно текст и на крају то

спојити у једно. Понављањем је све било боље, али очекивала сам да ћемо то брже савладати. Уследила је и промена темпа и ритма следећег текста и опет смо се нашли у истом проблему. Тако да смо увежбавали најпре други део, а затим спојили са првим, како бисмо обликовали целину. Било је тешко, па смо се тиме бавили и сутрадан. Сигурна сам да ћемо понављањем доћи до жељеног резултата.

Две студенткиње су имале задатак да једна другој изговоре реплике које смо поделили на блокове, затим да заједно певају једну мелодију, па пређу на другу, с тим додатком да када заврше први круг друге мелодије, то понављају, али сада тише, као подлогу, момцима који су се прикључили деловима одређеним да буду говорени у блоковима. После пробе сам замолила студенте да ми напишу како се осећају.

КОМЕНТАРИ СТУДЕНАТА

Никола Станковић: „Браво за енергију. Изнервирам се када чујем да ме је издао ритам. Све у свему, само да овако наставимо. Биће то супер. Браво!

Јелена Тјапкин: „Данас ми је било јако забавно и инспиративно. Нисам дуго радила овакве физичке вежбе и драго ми је што сам се подсетила колико су уско повезане са емотивним доживљајем.“

Мира Јањетовић: „Данашњи процес је био ослобађајући, изузетно ми је драго што сам део оваквог пројекта. Већ сада осећам снагу свог гласа, као да је „порастао“. Мислим да ће нам бити врло забавно у наредном периоду.“

Никола Павловић: „Драго ми је да радим вежбе за глас, који је за овако нешто јако битан, и на којем увек има да се ради. У мојој импровизацији ми је било узбудљиво и радујем се даљем раду на томе.“

Лазар Николић: „Забавно ми је. Брзо је прошла проба без тренутка смарања. Таман ме је узбудила за даљи рад. Осећам се спремно за трчање. Мара је на проби баш слатка.“

Сам процес стварања ове представе и процес истраживања гласа и покрета није текао хронолошки у поставци на сцену.

2.3.2019. Косовска Митровица, (10:00ч-13:00ч)

Данас смо вежбали певане и говорене делове текста са јучерашње пробе и додали певани вокалски низ- **оооооооо оооо оооо оооооооа**, који ћемо касније

искористити. Дала сам студентима задатак да до следеће пробе увежбају текстуалне говорене и певане деонице, као и разне мелодије и вокалске низове. Пошто немамо корепетитора да то ради са глумцима и студентима, а наравно, и да могу да чују, снимила сам свој глас и послала им.

04.03.2019. ФДУ, Видео сала (10:00ч-13:00ч)

Пошто глумац који игра Хоровођу није био на прве три пробе, одлучила сам да је најбоље да на овој проби буде сам, како бисмо урадили све што је прошла група.

5.3.2019. ФДУ, Биоскопска сала (10:00ч-14:00ч)

На ово пробу није дошла једна глумица која је у Хору из здравствених разлога. Пробу смо почели загревањем. Када су се глумци загрејали прешли смо на вежбу концентрације. Глумци за пет минута прелазе два метра. Гледајући из публике, било је занимљиво и ту сам открила коме је концентрација и фокус, па и пажња, већи или мањи проблем. Тело једне глумице је подрхтавало, чак и дрхтало, лице је било час у осмеху, а час озбиљног израза, поглед је лутао лево-десно и на тренутке се враћао. Када сам их после вежбе питала како се осећају, та глумица је рекла: „Повраћа ми се“. Глумац чији је ритам хода био веома уравнотежен рекао је: „Пријатно“. Друга глумица чије је тело у почетку подрхтавало као на ветру, успела је да се концентрише негде на половини вежбе и њен коментар је био: „Осећам се смирено“. Глумици која је у физчком тренингу изгледала је лако и неоптерећено, одговор на моје питање био је: „Баш ми је пријатно“.

Следећа вежба „Створити атмосферу“, као једна од вежби М. Чехова, била је да глумци замисле некакав простор испуњен атмосфером (светлост, тама, мирис), не замишљајући при том никакве околности које ће да створе атмосферу, затим да у том почетку, непосредно чују благи фијук ветра који ће изван њих да изазове некакво осећање у окружењу у коме се налазе. Затим се тај фијук ветра мења, развија и усложњава. На основу једне атмосфере (страхопоштовања, усамљености, предосећања радости или туге), одабрали су покрет руке у складу са атмосфером коју су створили. Понављали су тај покрет све док су заиста осећали да је њихова рука прожета атмосфером, односно да је тај покрет изражава и одражава. Напомена је била да тим покретом не глуме атмосферу, већ да је замишљају што јасније, уместо да се труде да је с напором осете. Следеће је било да изговоре једну реч (без покрета) у атмосфери

коју су створили, али тако да та реч звучи у складу са истом. Потом су пролазили варијације атмосфера као што су ватрена љубав, екстаза, паника, очај, мржња. Задатак је био да се уживе у атмосфери, али и да сада имају контакт једни са другима, како би осетили и атмосферу онога са ким су у садејству. Томе смо додали и једну реченицу (свако је смислио своју), крећући се у складу са њеном динамиком. Потом су сви глумци обухваћени одређеном атмосфером проживљавали индивидуална осећања, сродна атмосфери. А следећи ступањ вежбе био је да један од учесника проживљава осећања супротна од створене опште атмосфере. Група глумаца говорила је одређени текст кроз атмосферу, и у говору и у мизансцену. Након тога задатак је био да осећање које је настало из атмосфере, речи и изговорене реченице обликују вокалом, да га развију до певаног, а да затим пређу на жамор који ће имати своју узлазну путању, кулминацију и силазну путању. Глумци су предано радили. На паузи смо разговарали о томе како и шта су доживљавали и преживљавали и како су се осећали. Чинило се да им је инспиративно, такви су били и коментари. Сам једн глумица, која је у вежби концентрације била веома прецизна и фокусирана, у овој вежби је деловала успавано и без мотива, потпуно супротно групи која је компактно функционисала. Неке глумце је ова вежба пробудила и одморила.

Наставили смо са пробом увежбавајући текстуалне деонице Хора, вокалне подршке, певане вокале, скандирање и речитативе. Јавили су се први проблеми. Они су се могли наслутити и раније, али сада су добили свој пунији облик. Подршка певаног вокала у, као и прелазак на вокалску групу - **уа**, нарушили су темпо и ритам говора, мешали су се, атмосфера је постала благо непријатна, уз бојазан и неизговорено питање, са сумњом у сопствене способности и квалитет, да ли ће се и како увежбати. То се осетило и о томе смо разговарали. Нисам желела да то пређутимо и да пробу завршимо са некаквом задршком. Пошто међу глумцима и студентима нису сви једнаких гласовних могућности, или можда боље речено, немају сви истанчан слух, све сам ближе одлучи да међу члановима Хора постоје они који ће само певати, и они који ће и певати и говорити. Остаје време вежбања, тј. увежбавања да покаже хоће ли ситуација кренути на боље или ће моје размишљање прећи у одлуку. Током вежбања ових деоница Хора, схватила сам да не можемо ићи даље, у поставку, мизансцен, конкретну радњу, док говорне радње не добију смисао и природност, и не буду оптерећене певањем. Оно што сам задала за размишљање уз молбу да на следећу пробу

донесу предлоге, јесте да развију звук ветра, да га чују и озвуче, а потом да развију и озвуче и разне друге звукове (таласа, птица, болова рањених и болова оних који су пронашли своје погинуле у рату), из атмосфере.

Проблем је био у знаку, али и у интонацији. Шта је то што претходи заједничком певаном вокалу **у**? Уз много размишљања, пробања разних могућих решења, појава глумца коме је поверена улога Хоровође, решила је ову гласовну мистерију. Он се прикључио нешто касније. Али, све што је у његовом одсуству рађено на пробама, тј. сам почетак процеса рада, прошли смо одвојено, ван групе, врло темељно и ефикасно. Улазак Хоровође на сцену био је промена, нов догађај тако рећи, и прави знак за колективни удах и певани вокал **-у** на мелодију од осам тонова, која се уклопила у ритам његових корака - од уласка на сцену, проласка кроз хорски шпалир, до заузимања централне позиције на просценијуму. Хоровођа у свом првом обраћању казује стихове прве улазне песме, као објединитељ самих мисли грађана, Хора као народа, као колективног лика. Када Хоровођа заузме своју позицију, а и даље говори текст, чланови Хора улазе у нови вокални круг подршке. Слушајући речи пароде, у глумачкој игри Хора пратимо развој метафоричног враћања у прошлост и постајемо посматрачи једне стилизоване ретроспекције која нам приказује одлазак у поход на Троју. Хор у својеврсној сценској градацији, у антиклимаксу у три градативна ступња, вукући замишљена ужад бродова одигра са којом снагом су ратници кренули у освајање Троје, мењајући ритам и темпо са певаног вокала **у** на вокалску групу - **уа-уа-уа-уа**. У следећем ступњу градације кроз изнуреност ратом, борбу ратника са временским недаћама, мењају темпо и ритам групе вокала **-уа** на **-ууА-ууА-ууА-ууА**, где је вокал **-у** исцепканији. Ратницима/грађанима понестаје снаге, зато је гласовни удар експресивнији, уз одређени напор који нам преносе и специфичне боје глумачких гласова, док је вокал **а** изговорен кроз дах као знак великог умора и исцрпљености. И коначно слабост њихових умних и физичких снага видимо у трећем члану градације када Хоровођа говори о старости и смрти, тада је темпо-ритам у покрету и у говору најуспоренији, готово самртнички, користећи при том исту вокалску групу **-ууа**, с тим што она сада туробно и тешко звучи са већим паузама и дужим издисајима - **у у А-у у А-у у А**. Та два задатка морали смо вежбати одвојено. Увежбати певани вокал било је теже него што сам мислила. Заједничка вера у то да ћемо успети, задржала је

ове градације и у представи. Темпо и ритам као акустички и визуелни феномени у глумачкој интерпретацији, задавали су нам највећу бригу током читавог процеса.

8.3.2019. Косовска Митровица, Балетска сала (15:00ч-19:30ч)

Радост мојих студената на проби била је очигледна већ при првом - „Добар дан. Како сте?“ Кренули смо са загревањем и вежбом концентрације као и са глумцима, да се два метра пређу за пет минута. Било је врло интересантно. Унела сам једну допуну у ову вежбу, рекавши да их неко чека да их загрли, и да када се зауставе кажу прво што им падне на памет. Њихова тела су се кретала сасвим мирно, дисање је било нечујно. Свако тело, сваки поглед и израз лица (миран, без додавања било какве фацијалне експресије), емитовали су енергију. Били су у правој концентрацији, и у њој остали од почетка до краја. Појединачне ауре остале су око свакога од њих и нису нарушиле једна другу. Била сам срећна што то гледам. Реченице које су изговорили када су стигли до договорене тачке биле су: „Волим те. Волим те. Волим те највише на свету. Буди добро.“

Вежба „Створити атмосферу“ није дала очекиване резултате. Било је ипак занимљивих тренутака. Код два студента десиле су се некакве промене, у неком моменту су вокалом успели да оживе бол. Али кратко је трајало, и развоја није било. Имагинација није била пробужена. Заправо су се сиили да осете бол и било је празно. Као и глумцима, и студентима сам задала да осмисле за следећу пробу звуке ветра, ударе таласа, птица, болове рањених и оних који су своје најближе изгубили у рату. Прешли смо на хорске деонице. Ситуација је слична као и са неким глумцима. Потребно је више вежбе, посвећености. Пошто једна студенткиња свира клавир, договорили смо се да за ових неколико дана док се не видимо сваки дан вежбају подршке певаног вокала, скандирање, речитативе и певане делове, уз још један задатак - да и текст савладају тако да можемо лакше да радимо, без папира.

РАЗМИШЉАЊА И УТИСЦИ УЧЕСНИКА И САРАДНИКА

Ђорђе Марковић: „Бавити се штофом античке трагедије и заоденути се њиме у новом кроју, и уз не мали број сведока, посебно је искушење и искуство. Пре свега могу говорити о осећају бременитости и неке прећутане покорности као када стојите пред једном монументалном грађевином културне смотре народа. Ви који улазите у ту

велелепну зграду, морате придодати тај један камичак у зид, али тако да онај који је у зграду ушао небројено пута, неће приметити никакво варварско нарушавање изгледа због вашег делања, већ напротив вешту руку рестауратора. У докторском раду Марије Кнежевић сам пре свега уживао и узбуђивао се кроз више слојева као публика „из цепа“. Функција Хора у античкој драми који ми је и као читаоцу и као глумцу био вазда једначина са три непознате и са безброј потпитања, као што су, рецимо, како упризорити, како да тај Хор функционише као живи зид за актере и јунаке драме (а понекад као порота, често као опомена и суд). Како му дати толико обличја? Схватио сам да сам тек извођењем представе као практичног дела докторског рада, добио одговор на многа питања и алгоритме у замршеним мотивима, нагонима, унутарњим пожарима јунака ове трагедије, јер је све време у ствари питање за чим се трага у једној античкој драми. Шта је то што тражимо? Тај кључ који смо тражили када се процес окончао, био је изрезбарен највише од односа, тако недокучивих, а објашњивих, тако комплексних, а у ствари анималних, па опет и опет људских. Богатством игре Хора, лепезом алатки и механизма које смо као глумци тражили кроз форму радионице и трагања једних за другима, постизањем савитљивости стиха у толикој мери да стих забруји као да је изговорен сада на новобеоградском асфалту и да је само позајмљен као цитат из времена пет векова пре Христа. Тако смо добили, дубоко сам уверен, природност, можда чак досегли органику, у толикој мери да је поетика стиха, снага израза, могла несметано да се појављује са сцене, и да као ехо долази до публике, без двосмислености или конфузије. Искуство које је свима донело нову обнову и узраст и нову храброст која нам поручује да се вреди упустити у рад на оваквом једном комаду само онда када су питања глумаца и одговори редитеља у сагласју, само онда када сведоче истину.“

Мирјана Требињац: „Почели смо са говорним вежбама, техником гласа и дисања. Вежбе су биле групне и индивидуалне, врло интензивна гласовна загревања којима се „придружио“ покрет који је подржавао глас. У импровизацијама смо стављани у разне ситуације, а свој унутрашњи доживљај тренутног, намере, односе, причали смо кроз вокале или групу поменутих. Мислим да на овај начин глумац пре „ухвати“ своју нетачну говорну радњу јер нема скривања иза значења речи, такође физичка радња ће бити „на силу“ јер неће се десити органски покрет. Глумцу помаже овај пут да брже дође у везу са тачном мисаоном говорном и физичком радњом и

препозна неистину. После анализа за столом и читаћих проба, упустиле смо се у вођене импровизације које су се ослањале на оно што смо хтели да испричамо - од индивидуалног и ја у датим околностима, померали смо се ка лику. Истичем као важно отварање и поверење које се десило пре овог важног корака у процесу. Сваки пут кад смо долазили до неистине у мојој интерпретацији, враћале смо се анализи текста. Мој закључак из овог процеса – када дођемо до тога да имам тачну говорну радњу, физичка сама дође и појача говорну, и обрнуто. Када дођемо до тога да прво крену телесне сензације, уколико су органске, говор их подржава.“

Милош Лаловић: „Улогу Хоровође у докторском раду колегинице Марије Кнежевић под менторством моје професорке Марине Марковић, прихватио сам из два разлога: од како сам завршио академију нисам радио античку трагедију, а јако је мали број мојих колега који су ту прилику имали, што говори о томе колико се ретко античке трагедије постављају на професионалне сцене. Дакле, први разлог је сама антика, а други што сматрам да је лепо помоћи неком у остварењу позитивних циљева. Градећи лик Хоровође инспирација је навирала са неколико страна. Хоровође немају историјску позадину као што је случај са главним актерима у трагедији. То је човек који спаја два света, свет у коме влада Атлас, и свет у коме влада страх за егзистенцију. Као такав он мора бити биће ослобођено страхова и страсти. Биће коме лични интереси нису покретачи деловања. Увек у емотивном балансу, али са присутном тензијом за одржавањем функционалног друштва. Он не намеће свој став. Никога не убеђује. Увек је спреман да саслуша и искрено одговори уколико је упитан. Свакоме оставља слободу избора, али ни један избор који није правичан неће подржати. У служби правде и заједнице Хоровођа увек иде путем здравог друштва. У тежњи да оправдам ментални склоп овог човека и донесем његов дух гласом и покретом, јачала је и моја глумачка харизма. Покрет је сведен, благ, без тензије и набоја у телу, а опет стабилан и сигуран. Глас је пун, снажан и милозвучан. Најупечатљивији у овој представи јесте Хор. Гласом и покретом Хор је дочаравао унутрашња стања ликова у комаду, простор, време, атмосферу догађаја, и на крају дао боју самој представи. Покрет је допринео визуелној пуноћи, а глас додатно појачао доживљај ситуација кроз које су ликови пролазили. Изражавање говорне радње вокалом је у одређеним тренуцима било снажније него изговорена реч. Вокали су у тим случајевима давали чистоту, дубину и неку врсту еха проживљеној емоцији. Сматрам да је антика неизоставни део

позоришног живота и срамно је што је данас запостављена. Оваква форма античке трагедије дефинитивно је неопходна.

Маја Матијевић: „Рад се базирао на употреби изражајних средстава, попут тела и гласа. Полазна тачка биле су вежбе у којима смо експериментисали разним глумачким техникама. Користећи технику физичке глуме, којом се не репродукује само говор, користили смо и друга средства изражавања - мимику (сцена са Клитемнестром и Агамемноном), којом група, односно Хор, показује (не)задовољство народа, затим у сцени „Убиство Агамемнона“ формираној телима групе, која преузима улогу Клитемнестре и извршава сам чин убиства. Коришћени су и гласовни ефекти и ритам (повратак ратника из битке и прослава победе), којима се дочарава емоционално стање и атмосфера „победе“ над Тројом. Значај оваквог рада огледа се у процесу групног истраживања, користећи различите драмске конвенције, у којој Хор посредно и непосредно учествује у догађајима, дејствујући као јединка.

Гала Шалипур: „Као, тада, тек свршеној студенткињи основних студија глуме, процес рада на првој трагедији Есхилове трилогије као практичног дела рада докторског уметничког пројекта Марије Кнежевић, за мене је био неуобичајен, врло занимљив, на моменте несхватљив, и изазован због своје слојевитости. Поред трансформација гласа и покрета који су били упоришна тачка у раду на овој представи, слободно се може додати како смо долазећи до идејних решења кроз разноврне вежбе, заправо потпуно несвесно трансформисали, не само глас и покрет, већ и симбол – кроз глас и покрет. Тај ослонац на семиотику некако се увек и подразумева, али су начини којима смо трагали за решењима и долазили до њих, били узбудљиви и поучни.“

Лазар Николић: „Тема докторског уметничког пројекта Марије Кнежевић - „Трансформације гласа и покрета као основа за сценску поставку античке трагедије“, представља процес рада са узбудљивим приступом. Прошли смо најпре кроз класичну анализу самог текста и упутили се у радњу *Агамемнона*. Коришћена је и друга потребна литература за јасније читање текста. Пробе, у почетку са вежбама импровизације и имагинације, биле су пут кроз који се долазило до изражавања потребне радње кроз глас и покрет, кроз њих се формирао и стил представе. Сама идеја представе највише је могла да се види у улози Хора, чије учешће је за мене било најзначајније. Друга улога, Гласника, коју сам имао, такође бива грађена истим

процесом истраживања сценског покрета и технике гласа. Кроз понављање физичких покрета који су долазили до кулминације, пре уласка у монолог Гласника, хтели смо да постигнемо радњу која најављује сам монолог. Дијалог између Хора и осталих улога, представља најјачи став у представи до кога се дошло заједничким радом целе екипе.

Никола Павловић: „Рад на овој представи је за мене било узбудљиво и ново искуство јер је и приступ самом раду и тексту био другачији. Након класичне анализе комада, читања митова, рада на улогама, највише времена смо посветили гласу и покрету. Током процеса смо истраживали да ли је, и колико, могуће постепено избацивати говор, а убацивати неки карактеристичан покрет и/или звук, а да се смисао и емоције не изгубе. То је био случај са Хором. Са улогом Стражара сам имао нешто другачији процес јер смо ишли обрнутим путем. На почетку све је било доста експресивно, пуно покрета телом, рукама и урлика, а када смо дошли до праве емоције и стања у којем се налази Стражар, почели смо све то да одбацујемо како бисмо на крају у пар поза/слика, имали тачну емоцију и радњу.“

Мира Јањетовић: „Рад на представи „Агамемнон“ био је врло значајан за мене. Говорићу о раду који су чиниле две фазе: прва фаза обухвата наш рад у Косовској Митровици, док друга фаза обухвата рад на Факултету драмских уметности. Прва фаза је била инспиративнија. Процес је био сачињен од различитих импровизација, глумачких вежби и вежби које су у сарадњи са Џенаном Шаљић јачале наше капацитете даха и гласности. Сваки викенд смо радили и на тај начин процес се побољшавао јер смо имали истраживачку слободу и континуитет. Марија нас је охрабривала и подстицала нашу концентрацију, што мислим да је неизмерно важан фактор рада на античкој трагедији. Доста другачији процес је био у Београду, коначно су се чланови Хора спојили. Били смо условљени временом. Темпо је био жесток и мислим да смо тиме изгубили занимљива решења до којих смо дошли у Косовској Митровици. Врло је вероватно да су многе идеје морале да „отпадну“ јер је представа морала да има извесно трајање. Али мени је ипак жао што није било више времена за рад на оваквом пројекту. Допала ми се идеја рада на антици која је темељна и другачија од начина на који уобичајено радимо на факултету. Постоји живост и природност коју глумци осећају у себи, а да се дође до тога потребно је време, схватили смо да нису то осећања „узвишености“ која се налазе тамо негде на Олимпу, већ су присутна у сваком појединцу и у данашњим околностима. Истина, ми живимо у

другом времену, али циљ овог процеса је био и да научимо како се буде те снажне фаталистичке емоције. Не мислим да смо пун потенцијал ове представе досегли, али ако би се поново играла, сигурна сам да би се исправиле неке ствари које би заокружиле овакав пројекат.“

Јелена Тјапкин: „Рад на представи „Агамемнон“ докторском раду Марије Кнежевић, био је интересантно и интензивно искуство. Прва етапа рада, која се дешавала на Факултету уметности са привременим седиштем у Косовској Митровици, била је знатно темељнија и, што се мене лично тиче, опуштенија. Тад је био присутан само узак круг људи који се добро међусобно познаје, датум премијере је био и даље далеко, тако да смо радили без притиска. Марија Кнежевић нам је представила тему свог доктората и метод који жели да истражује – како гласовним и физичким вежбама доћи до истине у интерпретирању античке трагедије, без сакривања иза глумачког заната. Верујем да је ово један од ефикаснијих начина да се постигне веродостојност у тумачењу античких текстова у ово наше брзо, модерно доба, зато што су проблеми који подразумевају жртвовање ћерке, чедоморство, оцеубиство нама врло далеки, највише из разлога што модеран човек нема више свест о томе да све одређује Бог. Зато сматрам да је најбољи начин да се данас томе приближимо управо кроз тело, тј. глас. Користили смо тело као инструмент и помоћу тих вибрација се приближили стању трансa. Нажалост, није било времена да се томе потпуно препустимо. Када смо прешли у Београд на ФДУ требало је све брзо спаковати у једну компактну целину, и онда смо сам метод морали да запоставимо. Али, колико год мало времена било, кад су се сви учесници коначно срели на пробама, Хор, чији сам део била, успешно се спојио у једну кохерентну групу и брзо смо профункционисали као организам.

Никола Станковић: „Пре свега, истакао бих задовољство и част што сам био део пројекта. Није мала ствар за студента друге године да добије овакав позив. Што се тиче рада, Марија је врло добро радила свој посао. Узимам у обзир све обавезе које је извршавала паралелно са радионичарским радом који би нам помогао да што боље схватимо принцип рада и у томе је пратимо, а уз то и саму режију. Начин на који нас је водила кроз процес је оригиналан и мени лично је врло пријао. Тимски дух који је владао током процеса је један од најважнијих фактора у раду, а сматрам да је у овом случају био изузетан. У тимски дух убрајам и све оне креативне несугласице, без којих не би било довољно продуктивности. Наравно, било је и врло духовитих момената који

ће нам дуго остати у сећању. Један од њих је "двосеклица сикирица" Милоша Лаловића, која је на мене оставила снажан утисак и често је се радо сетим. Радионичарски део процеса био је врло узбудљив, помогао ми је и у каснијем раду на факултету, а многе сегменте ћу радо употребљавати у будућности. Такође, сусрет са сарадницима са којима не радим на свом факултету, отворио ми је шири спектар схватања и омогућио ми да размишљам из другачијих углова. Закључио бих тако што ћу се захвалити Марији и свима који су били део процеса заједно са мном, и омогућили ми једно изузетно искуство. Хвала свима на незаборавном искуству и огромној помоћи.“

Катарина Ранковић, композиторка: „Рад на докторском уметничком пројекту Марије Кнежевић је за мене, као композиторку, био својеврсни изазов, јер сам се први пут срела са овако зрелом идејом адаптације једног епохално битног античког дела. Све је рађено углавном *a cappella* и тиме се дочарала атмосфера 'вапаја' напаћених душа самог народа, као коментатора у виду хорске изведбе, као и индивидуалних улога, тј. ликова. Инспирација ми је била лик Клитемнестре, као једне јаке жене, а опет крхке душе, па сам и саму музику производила тако да репетитивним мотивима долази до трансa, како код извођача, тако и код публике, где се стиче утисак потпуног незнања, које води у 'спасење', баш као и њен лик. Желела сам да осавременим музички језик инструментима који су актуелни данас и који коментаришу тему актуелним музичким језиком.“

Ранко Кнежевић, музичар: „Процес настајања овог дела с почетка карактерише најавна или благ осет “коначних” истина и вечитих циклуса на којима почивају конкретно хеленско, а и наслеђа света која му претходе, до потпуног развоја у вечиту трагедију. Ритмички наговештаји непомирљивог дуализма с једне, а оправдавање грехочинства с друге стране, реформисање идеја водиља, оправдавање страдања обманом стварности итд, карактерише све генерације људи, сву моћ и знање који “ходају” уз њих. Слабији брзо мењају ставове, а јаки пре преумљења, покушаће да промене и себи прилагоде темеље света, и ту настаје повод за колективну трагедију и/или заједничку промену свести. Покушао сам музиком да нагласим стања неприхватања чињенице од стране јаких- да су пасивни учесници света, и оних ситних и слабих - да су активни. Сабирањем и мешањем ритмова, доживљаји трагичких јунака мрве се и сакупљају у исту посуду заједнички страх, страх од

различитог сутра у односу на јуче. Потреба света да буде промењен, да је ближи сваком променом Истине, да у Њој буде препознат као носилац сврхе нових нараштаја, идеја је дубоко уткана у све нас. Мрак оних које сународници доживљавају вођама прекрива хоризонт и брани да дође светлост промене, дајући свему у овој изведби мирис последњих великих догађаја пред свитање, пред распадање рациума над новом ером која долази, која ће дати нови смисао страдању. Изломљене и расуте као Агамемнонова војска, идеје старог света доживимо и као личне промашаје, узалудна јунаштва, у спољашњем хаосу актера, а у унутрашњем тиховању, видимо да су те идеје мртве, и да смрт стиже свима који их нису одбацили. Тиме је овај пројекат овенчан, то је укратко водиља ритмичке подршке. Циљ је био донети, појачати већ унету, или одагнати енергију, разбудити и ујединити, разјединити... У изведби је преузета метрика тактирања карактеристична за период којим се комад бави, из релевантних водича о древним и старим ритмовима. Захвалан на указаном поверењу, креативном приступу аутора, искуству и новим познанствима, од срца.“

Ивана Станковић, костимографкиња: „Познанство са Маријом је било спонтано, непланирано, али је изнедрило једно важно искуство за обе. Наиме, ја сам прихватила да помогнем Марији око реализације њеног докторског уметничког пројекта, не познајући је, нити знајући шта јој је тема и какве захтеве има за костимографа. Мој лични изазов у овом докторском уметничком пројекту била је управо прилика да се бавим грчком трагедијом, што сам до сада имала прилике само једном, не рачунајући наставни план по коме сви морамо да прођемо исто, као и сарадњу са студентима ФДУ-а. Антички костим се разликује по периодима, у форми, дужини, детаљима, драпирању, кроју. Делови костима имају посебне називе и симболику. Није задатак овде била репродукција оригиналног костима, већ стилизација у складу са Маријиним идејама и концептом. Мој утисак, на основу разговора са њом и фотографија - инспирација које ми је послала, био је да је основна стилизација мора бити у форми костима, а боје које је Марија желела су и биле посве „грчке“ – бела, златна, црвена и црна (само у детаљима). Што се тиче форме костима, одмах сам напустила идеју грчког драпирања тканине, али желећи да задржим илузију набора, у поједине костиме убацила сам траке од трикотаже, које су се као слапови спуштали низ торзо (костими Хора). Ове траке су добиле своје варијације и подформе код ликова Хоровође, Гласника и Стражара, који су на неки начин требали да се разликују од остатка

униформисаног Хора, али опет истовремено и да се не издвајају, односно да могу у сваком тренутку да се врате у Хор. Испод трака је била основна форма дуге беле одоре/хаљине са дубоким шлицевима са страна, пре свега због покрета и мизансцена. Бела боја, као најнеутралнија, била је очигледан избор за костиме Хора. Марија се озбиљно бавила анализом Агамемноновог лика, по коме уосталом и драма носи име, и слободно могу рећи да је ушла дубоко и темељно у анализу. Моја идеја је била да форму униформе војника максимално стилизујем, малтене сведем само на површине. У оригиналу – ова униформа је богата детаљима, од којих сам ја задржала штитнике на раменима и потколеницама, белу тунику и појас. Мени посебно драг и изазован костим био је костим који носи Мирјана Требињац, глумица која тумачи лик Касандре. Она је странкиња, самим тим другачија изгледом од осталих ликова, пророчица, тајновита, мистериозна. Њен костим одудара од осталих, пре свега у боји – светло сиви, сребрнасти материјал који има необичну текстуру у ткању послужио је за основу хаљине. Марија је једина привилегована у односу на остале по томе што има два костима. Мада оправдано, јер је њена жеља била да и кроз костим нагласи промену у лику који тумачи, пре и после убиства свог мужа. Заједно смо осмислиле две хаљине, у форми јако сличне, дуге и елегантне. Основна разлика је била у боји, али и у неким детаљима, мени драгим. Прва хаљина у којој се Клитемнестра појављује на двору и дочекује свог мужа, тамно црвене је боје, са златним појасом и једним асиметричним рукавом, што је одлика традиционалних и удатих жена. Појас у Античкој Грчкој је неизоставан детаљ, па сам и ја хтела да га употребим, мада измењен и стилизован, наравно. Та дубока црвена боја, та раскошна хаљина, одаје пре свега утисак моћи. Начин на који је Марија носи, права витка и висока, само појачава тај утисак. Друга хаљина у којој се Клитемнестра појављује на крају, после убиства мужа, скоро је златна, боје жита. Исте је форме као претходна, с тим што је ова симетрична, уравнотежена, на оба рамена прикачена црним кожним еполетама, које имитирају фибуле (шнале, односно украсне игле којима су се копчали оригинални грчки костими). Од истог материјала има и црни појас, строже форме него златни. Сви костими су рађени ручно, сашивени, украшени и фарбани.

Лука Јовановић, музичар: „С обзиром да сам овом пројекту приступио као музичар и сниматељ процеса рада, а школујем се за глумца, имао сам посебно место у првом реду, из више углова, на овом сјајном уметничком путовању. Када ми је Марија

предложила и питала ме да ли бих снимао процес, а касније и да ли бих свирао на сцени у улози музичара, прихватио сам оберучке овај позив, али нисам ни слутио да ћу заиста доста тога научити а пре свега доживети, поготово на пробама. Саме пробе у Косовској Митровици оставиле су најјачи утисак на мене, почевши од сјајних вежби које је Марија давала студентима, па касније и до пробања сцена које су урезале јаку, искрену емоцију у сам мој доживљај једног таквог комада, приказаног на мало модернији начин. Сећам се током прве пробе прве сцене, кад глумци у потпуном мраку оплакују своје мртве на плажи, постигнута катарза ми је оставила траг и можда најлепше сећање на овај процес. Знам да ми је било тешко после тога да наставим да снимам, а могу мислити колико је студентима било тешко да играју. Саму премијеру не могу да коментаришем јер за мене време на сцени не пролази исто, и не могу бити објективан. Могу субјективно прокоментарисати да мислим да је то било ТО за шта се марљиво радило, ако се не варам, око три месеца. Јако ми је жао што се ова представа не изводи на неком репертоару јер сматрам да је и технички и глумачки приказ једног ваљаног постављања античке драме у данашњи театар, који као да је помало заборавио који су његови корени и шта он у ствари треба да постигне.“

Ценана Шаљић (дипл. музичка теоретичарка – педагошкиња): „Одувек сам имала жељу искусити рад компарације тела (покрета), музике и ритма. Докторски рад Марије Кнежевић је био моја идеална прилика да са осталим колегама доживим један богат процес стручног усавршавања. Развијањем говорног ритма, покрета, певања, ускладили смо хармоничност две уметности: музике и глуме.“

Тамара Пешић, графички дизајнер: „Главни мотив плаката је препознатљива посмртна Агамемнонова маска која заузима централну позицију. Црна позадина која је у контрасту са златном маском указује на мрачну атмосферу саме приче и мрака који се надвио над целу породицу. Идеја је била приказати тај злочин без завршетка, где једно убиство увек прати ново, и како се та судбина увек изнова понавља. За наслов изабран је фонт који је инспирисан епиграфским писмом, и који својим преломљеним формама ствара серифе на самим словима. Управо то поигравање са формом и контраформом, писму доноси додатну динамичност.“

1. III. 1952.

ESHIL:

AGAMEMNON

Tragedija u dva dijela. Preveli Koloman Rac i Mihovil Komba. Redatelji: Dr. Branko Gavella i Mladen Škiljan. Scenograf: prof. Kamilo Tompa. Glazbu komponirao prof. Milo Cipra. Glazbeno vodstvo: Darko Mondekar. Koreografija: Ines Ivančević. Jezični savjetnik: Dr. Bratoljub Klaić. Plastik izradio Kosta Angeli-Radovani uz suradnju Stjepana Petanića. Kostime nacrtala Inga Kostinčer. Tehničko vodstvo: Toni Giovanelli.

Agamemnon, kralj argivski
Klitemnestra, njegova žena
Egisto
Kasandra, kći kralja Prijama
Glasnik
Stražar
Zborovoda

VELJKO MARICIC
VIKA PODGORSKA
NIKŠA STEFANINI
BOŽENA KRALJEVA
DRAGO KRČA
PAVAO SACER
SVEN LASTA

Zbor, Slušači Akademije za kazališnu umjetnost: Vinko Bavčević, Mato Ergović, Boris Festini, Tonko Lonza, Joakim Matković, Jozo Puljizević, Franjo Tadić, Ante Vican, Baris Buzančić, Ivo Fici, Emil Glad, Ivica Kunej, Branko Lustig, Ivica Ovnčević, Boris Buzančić, Ivo Fici, Emil Glad, Ivica Kunej, Branko Lustig, Ivica Ovnčević.

Klitemnestrina pratnja:

Slušačice Akademije za kazališnu umjetnost

U uvodnoj i završnoj svečanosti sudjeluju učenice i učenici Državne baletne škole.

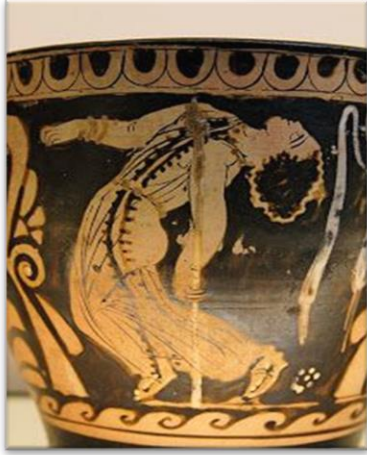


Božena Kraljeva kao Kasandra u
»Agamemnonu«



Drago Krča kao glasnik

Прилог 2, 1. II. 1952, *Ешил, Агамемнон*, аутор редакција,
Казалишне вијести, бр. 7, 1951.-52, издавач Хрватско народно
казалиште у Загребу.



Прилог 3, сл. 1, *Плес менаде*, детаљ са древне грчке фигуре, 330-320. п. н. е., Британски музеј, Лондон.
<https://www.pinterest.cl/pin/502221795941689199/>



Прилог 3, сл. 2, *Два сатира и менада*, 380–370 п. н. е., Лувр, Париз.
https://www.pinterest.com/pin/AdqG7knONIUUEsEwZUOYWfu9cLbWVpPXXklaVtK6cL_dAcxUJfAlaA/



Прилог 4, *Минојска двострука секира* – Археолошки музеј, Хераклион.
<https://www.flickr.com/photos/28772513@N07/6783967343>

M. 1.
Katarina Ranković
-kompozitor-

~ Romanca za gitaru ~

~ Avaj, avaj ~

Solo:

Kako ga te o-PAKJ-JCU

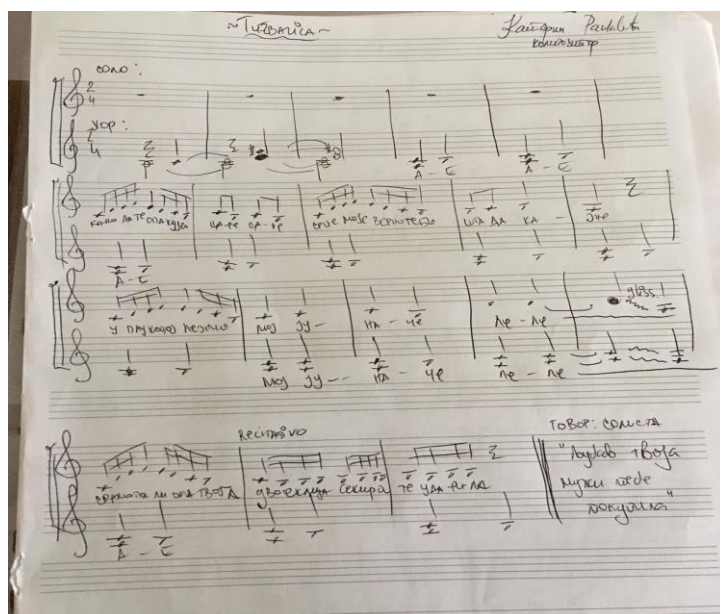
Hor:

U-PE U-PE op-te no-je Be-ko R-By U-PA-VA-NE PA-Y-U-By

Solo + Hor

ne-ko ko-lijm Noj Jy

Прилог 5, Катарина Ранковић, *Авај, авај* и *Романса на гитари*



Прилог 6, Катарина Ранковић, Тужбалица



Прилог 7, Ивана Станковић, Скица првог Клитемнестриног костима



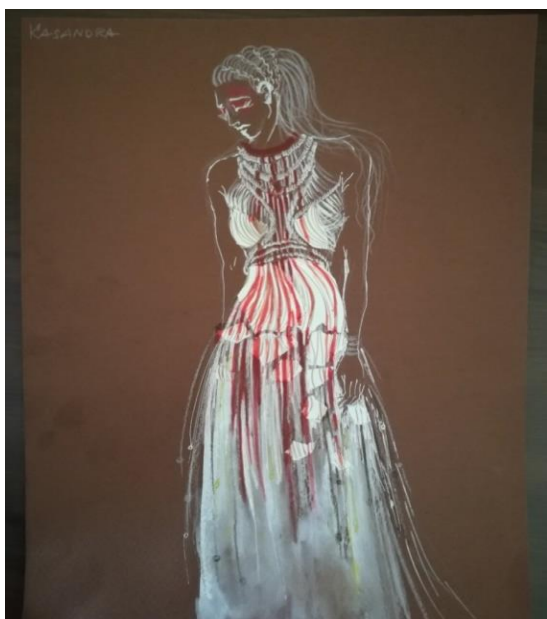
Прилог 8, Ивана Станковић, Скица другог Клитемнестриног костима



Прилог 9, Ивана Станковић, Скица за костим Хора



Прилог 10, Ивана Станковић, Скица
Агамемноновог костима



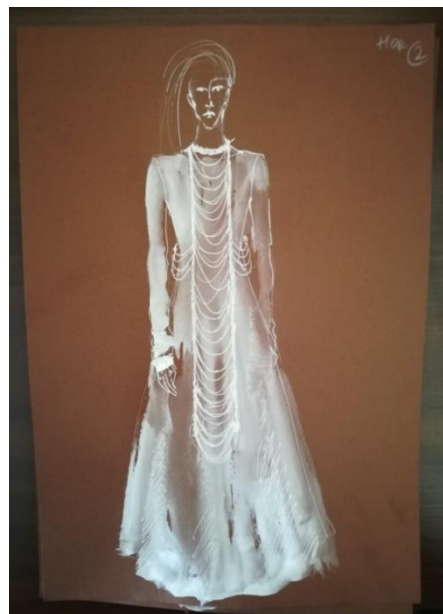
Прилог 11, Ивана Станковић, Скица
Касандроиног костима



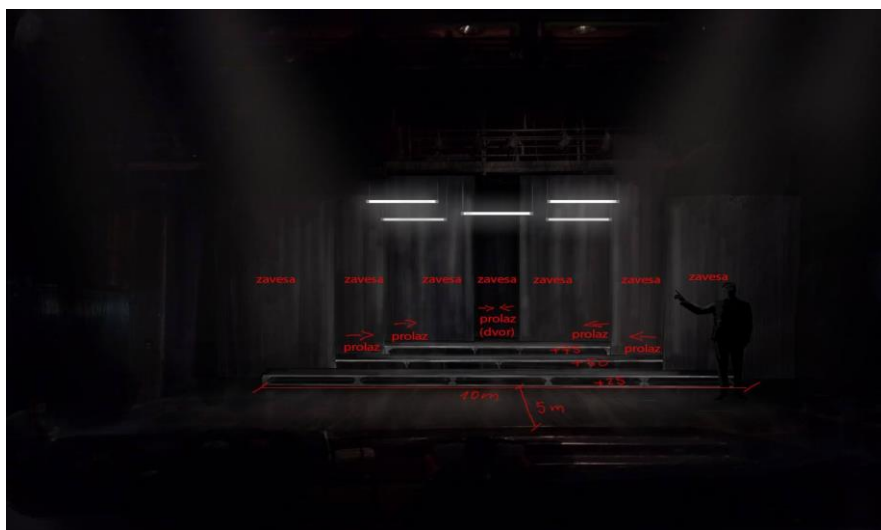
Прилог 12, Ивана Станковић, Скица
за костим Стражара



Прилог 13, Ивана Станковић, Скица за
костим Гласника



Прилог 14, Ивана Станковић, Скица
за костим Хоровође



Прилог 15, Скица сценографију



Прилог 16, *Агамемнонов постамент*



Прилог 17, *Клитемнестрин постамент*



Прилог 18, *Сценографија*

8. БИОГРАФИЈА

Марија Кнежевић рођена је 21.08.1986. године у Чачку. Гимназију „Милош Савковић“ завршила је у Аранђеловцу. Дипломирала је глуму на Факултету уметности Приштина (Звечан) у класи професора Јовице Павића 2012. године улогом *Ненси* у представи *Виктимолошка прича* Леона Ковкеа у КПГТ-у у Београду, са општим успехом 8,91 у току студија и оценом 10 на дипломском испиту. Академске 2012/2013 уписује Мастер студије глуме на Факултету драмских уметности у Београду у класи професорке Гордане Марић. Улогом *Емили Дикинсон* у монодрами *Лепотица Амхерста* Вилијама Луса одбранила је мастер рад са оценом 9 и укупном просечном оценом 9,14 на том студијском програму. Академске 2013/2014. године уписује Докторске уметничке студије у драмским и аудио-визуелним уметностима на Факултету драмских уметности у Београду. Положила је све испите (укупно 22) са просечном оценом 9,86.

На Факултету уметности у Приштини (Звечан), запослена је од 2014. године у звању асистент за ужу уметничку област Глума, на предмету Дикција. У поновно звање асистента изабрана је 2018. године. Током асистентског стажа радила је сценски говор за неколико испитних представа друге, треће и четврте године глуме. Такође, конципирала је и режирала у част Дана поезије вече *Нека живи поезија* са групом студената.

На Фестивалу беседништва *SIRMIUM LUX VERBI*, два пута је награђена првом наградом жирија *Венац беседништва* и једном специјалном наградом у категорији интерпретације за беседе *Одбрана глуме* Владимира Јевтовића и *Опроштај од сина* Иване Томове Петровић. Награду *Теле кула* за најбоље глумачко остварење добила је на Урбан фесту у Нишу за улогу *Жане* у представи *Кући* у режији Јовице Павића. Репортажа Прве тв *Макрена* у којој игра *Макрену Спасојевић* добила је Прву награду *Златна Ника* на интернационалном фестивалу медија и репортаже *INTRFER* у Апатину. Радила је као глумац-сарадник у позориштима у Београду, Крушевцу и Лазаревцу. Поред рада у позоришту синхронизује цртане филмове и снима радио-драме. Била је учесник бројних књижевних вечери и свечаних академија.

Члан је удружења драмских уметника Србије и члан НУН већа Факултета уметности у Приштини са привременим седиштем у Звечану.

Учествовала је као један од аутора на националном научном скупу са међународним учешћем *Уметност и култура данас: Образовање за уметност и изазови савремености* одржаном на Факултету уметност Универзитета у Нишу од 5 – 6. октобра 2018. године са темом: *Покрет из гласа – глас из покрета*. <http://www.artf.ni.ac.rs/lat/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/Zbornik-radova-BARTF-2018.pdf> ; међународном научном скупу *Традиционално и савремено у уметности и образовању* одржаном на Факултету уметности Универзитета у Приштини (Звечан – Косовска Митровица) од 8 – 10. новембра 2019. године са темом: *Гласовно моделирање говорног хора у епској народној песми Смрт мајке Југовића*. https://art.pr.ac.rs/images/iscaf_2019/program_skupa_cir.pdf

Радила је сценски говор за представу *Огњиште* Жарка Команина у режији Дејана Цицмиловића, Драмски студио „Луча“, Крушчић, 2020. године и за представу *Пеликан* А. Стриндберга у режији Јоване Крстић, Установа Културе Вук Караџић, 2018. године. Као глумица ангажована је од треће године основних студија. Издваја улоге остварене на телевизији и у позоришту:

Весна, тв серија „Ургентни центар“, сезона 2, режија: Стеван Филиповић, продукција Емоушн (2018).

Млада докторка, тв серија „Синђелићи“, сезона 2, режија: Дејан Зечевић, продукција: Емоушн (2016).

Косовска полицајка, филм „Споразум“, режија: Предраг Радоњић, продукција ФРЕЈМ и РТКМ (2015).

Микина бака, „Прича о Мики мраву“, анимирани цртани филм, драматурга Сање Савић, ФДУ – Београд (2014).

Сања, краткометражни играни филм „Матура“, режија: Милош Ајдиновић – Панчево (2013).

Исидора краткометражни филм „Центрифуга“, сценарио и режија: Н. Тесла, РТС 2
Запамти ме: ФДУ (2013).

Акари „Драгуљчићи“, синхронизација јапанског цртаног филма, (52 епизоде), Нарру tv
– Београд (2013).

Надежда Петровић, представа „Ваљевска болница“, драматизација: Бранислав Недић,
режија: Славенко Салетовић, продукција Крушевачко позориште, ЦК „Вук Карацић
Лозница и Факултет уметности Универзитета у Приштини – Косовска Митровица
(2015).

Дорис, представа „Феликс и Дорис“, Б. Манхоф, режија: Марија Липковски, позориште
Бошко Буха, Установа културе Вук – Београд (2012).