

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske studije -  
Dramske i audio-vizuelne umetnosti



Doktorski umetnički projekat:

**REŽIJA PREDSTAVE *KALIGULA* PO KOMADU ALBERA KAMIJA**

**ISTRAŽIVANJE FENOMENA APSURDA U KREIRANJU REDITELJSKOG  
POSTUPKA U SAVREMENOM POZORIŠTU**

Autor: Snežana Trišić

Mentor: Svetozar Rapajić, profesor emeritus

Beograd, Februar 2021.

# SADRŽAJ

## **I UVOD / O REDITELJSKOM POSTUPKU**

I1. Rediteljski postupak u savremenom pozorištu .....	10
I2. Vrste postupka .....	15
I3. Dimenzija postupka .....	17
I4. Paradoks postupka .....	23
I5. Tehnike postupka .....	25
I6. Realizacija rediteljskog postupka .....	29

## **II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR / O APSURDU**

II1. Zašto apsurd? .....	31
II2. Kami i svet .....	32
II3. Kami i filozofija: Filozofija i pozorište .....	38
II4. Kami i pozorište: Pozorište i Kaligula .....	49
II5. Apсурd kao dijagnoza .....	52

## **III METODOLOŠKA RAZMATRANJA/ O KALIGULI.....**

III1. Naslov: Kaligula .....	58
III2. Kaligula 1.....	59
III3. Kaligula 2 .....	63
III4. Kaligula 3 .....	67

## **IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA / O PREDSTAVI**

IV1. Tematsko-idejni plan .....	73
IV2. Od dramskog teksta do predstave .....	75
IV3. Vremensko i prostorno određenje predstave .....	80
IV4. Apсурd kroz rediteljski postupak u predstavi <i>Kaligula</i> .....	85
IV5. Kroz žanr i stil do moje predstave.....	86

## **V ZAKLJUČNA RAZMATRANJA / O PROCESU RADA**

V1. Faze rada .....	95
V2. Trag jednog procesa .....	98
V3. Pre i posle apsurdna .....	102

## **VI SPISAK LITERATURE**

VI 1. Literatura .....	105
VI 2. Vebografija .....	110

## **VII PRILOZI**

VII 1. Vizuelni prilozi .....	111
-------------------------------	-----

## **VIII BIOGRAFIJA AUTORA**

VIII 1. Snežana Trišić: Biografija .....	133
--	-----

– **Istraživanje fenomena apsurdna u kreiranju rediteljkog postupka u savremenom pozorištu** –

**REZIME**

Predmet mog istraživačko-umetničkog rada i ove disertacije: „Istraživanje fenomena apsurdna u kreiranju rediteljkog postupka u savremenom pozorištu” – utemeljen je na režiji predstave *Kaligula*, po drami Albera Kamija u Narodnom pozorištu u Beogradu, koja je premijerno izvedena 05.02.2020. godine. Ta predstava je glavni predmet istraživanja i analize, kao i osnovno polazište i cilj ove disertacije. Autentičan metodološki pristup i zaključke probala sam da sprovedem i proverim i kroz analizu relevantnih svetskih predstava u savremenom pozorištu u prvom, uvodnom, delu rada.

Kroz analizu sadržinskih i formalnih sličnosti i razlika među dramama koje se smatraju ključnim delima teatra apsurdna, kao i kroz analizu filozofskog pojma – apsurd, probala sam da pronađem i definišem osnovne principe, elemente, sredstva i metodologiju rediteljskog postupka u ovoj oblasti i primenim ih u režiji predstave *Kaligula*. Cilj ovog rada je da apsurd kao filozofsku i apstraktnu kategoriju približim publici kroz konkretna i specifična rediteljska sredstva, kao i da pronađem njegove komunikacijske kodove za publiku. Namera mi je da u analizi i postavci apsurdna na sceni, principom suptilne aktuelizacije, dekonstrukcije, citatnosti kroz audio-vizuelnu inscenaciju i rediteljski postupak, istražim i scenski izrazim fenomen apsurdna u kontekstu savremenog društva, čoveka i pozorišta.

U prvom delu rada poseban fokus stavila sam na rediteljski postupak u savremenom pozorištu, gde kroz različite relevantne primere savremenog pozorišta izvodim, raščlanjujem i preispitujem elemente svog metodološkog pristupa kojim ću se kasnije detaljno baviti na primeru predstave *Kaligula* u trećem i četvrtom delu rada. U prvom delu bavila sam se značajem, mogućnostima i osnovnim elementima rediteljskog postupka u pozorišnoj režiji, kao i definisanjem pojma „savremeno“ pozorište i „rediteljski postupak“. Faze realizacije rediteljskog postupka predstavljaju uvod u sledeći deo rada u kome se podrobnije bavim fenomenom – apsurdna.

U drugom delu rada kroz analizu života i dela pisca Albera Kamija, njegovog opusa, kao i filozofskog i dramskog pravca kojima pripada, istražujem i fenomen apsurd. U ovom delu rada osvrćem se na četiri pravca važna za analizu apsurd: egzistencijalizam, filozofska drama, filozofija apsurd, drama i pozorište apsurd. Kroz njih izvodim ključne elemente za razumevanje, prepoznavanje i realizaciju apsurd na sceni jer kroz ovaj umetničko-istraživački proces i predstavu želim da uspostavim apsurd kao jedan od najznačajnijih fenomena savremenog doba, moderne umetnosti i pozorišta.

U trećem delu razmatram metodologiju i faze rada, ali i uspostavljam postupak uz pomoć kojeg prelazim sa dramskog teksta i istorijskog konteksta na stvaralački deo predstave *Kaligula*. Kroz tumačenje naslova, bavim se analizom i kreacijom naslovne uloge komada, a zatim to dovodim u vezu sa tumačenjem i postavkom cele predstave u savremenom kontekstu. U ovom delu sagledavam lik Kaligule iz različitih perspektiva i izdvajam najznačajniju građu za celokupno kreiranje glavne uloge, kao i cele predstave.

U četvrtom delu razmatram apsurd kroz nastanak, razvoj i postavku jednog odabranog rediteljskog postupka. U ovom delu bavim se analizom osnovnih elemenata drame kroz definisanje i tumačenje osnovnih kategorija pozorišne režije: teme, ideje, sukoba. U ovom delu uglavnom se fokusiram na stvaralački deo rediteljskog rada i procesa, pa samim tim on predstavlja centralni i najvažniji deo ovog rada. Probala sam da izvedem i prikažem jedan mogući metodološki pristup kreiranja rediteljskog, a u ovom slučaju i rediteljsko-scenografskog postupka.

U petom delu kroz zaključna razmatranja navodim osnovne faze praktičnog rada. Tu izdvajam određene elemente koji su mi koristili u radu i komunikaciji sa sardanicima i glumcima u svim fazama. Uz to prilažem autentičnu prepisku, materijal koji dokumentuje trag zajedničkog stvaranja i procesa, kao primer i put ka razjašnjenju, razradi i osmišljavanju glavne scene u komadu. U ovom delu izvodim zaključke koji su nastali u odnosu na proces i rezultat rada, kao i njegov prijem kod publike i kritike, a sve to u cilju preispitivanja prepoznatljivosti, čitljivosti, dometa i dejstva rediteljskog postupka i apsurd, koji su razmatrani ovom u radu i uspostavljeni u predstavi.

Istražujući genezu nastanka i razvoj apsurd u filozofskoj i dramskoj literaturi, kao i njegov veliki značaj i uticaj na određene savremene rediteljske poetike i pravce, savremenu dramu i

pozorište, umetnički deo mog doktorskog rada bazirala sam na režiji predstave *Kaligula*, po istoimenoj drami Albera Kamija. Ova disertacija nastala je zahvaljujući iskustvu, istraživanju i umetničko-praktičnom procesu koji sam prošla sa autorskim timom, glumcima i saradnicima, kao i ozbiljnoj produkciji i podršci Narodnog pozorišta u Beogradu. Zajednički rad, znatiželja, podrška, posvećenost i kreativnost veoma su uticali na istraživačko-umetničke domete celokupnog rada i ove doktorske disertacije.

**Ključne reči:** pozorišna režija, rediteljski postupak, apsurd, egzistencijalizam, pozorište apsurdna, Alber Kami, Kaligula, savremeno pozorište

**Istraživačko-umetnička oblast:** dramske i audio vizelne umetnosti

**Uža istraživačko-umetnička oblast:** pozorišna režija

- Exploring the phenomenon of absurdity in creating a directing procedure in contemporary theater –

## SUMMARY

The subject of my artistic research and this dissertation: “Exploring the phenomenon of absurdity in creating a directing procedure in contemporary theater” – is based on the directing of the play *Caligula*, based on the play by Albert Camus at the National Theater in Belgrade, which premiered on 5<sup>th</sup> February 2020. This play is the main subject of my research and analysis, as well as the basic starting point and the aim of this dissertation. In the first, introductory part of this thesis, I tried to implement and verify the authentic methodological approach and conclusions through the analysis of relevant world plays in contemporary theater.

Through the analysis of content and formal similarities and differences between plays considered to be key works of the theater of the absurd, as well as through the analysis of the philosophical concept – the absurd, I tried to find and define basic principles, elements, means and methodology of directing in this field, and to apply them while directing *Caligula*. The aim of this work is to bring the absurd as philosophical and abstract category closer to the audience through concrete and specific directing tools, as well as to find its communication codes for the audience. My intention is to, by analyzing and setting of the absurd on the stage, through the principle of subtle actualization, deconstruction, citation through audio-visual staging and directing, explore and present the phenomenon of the absurd in the context of modern society, man and theater.

In the first part of the paper, I put a special focus on the directing procedure in contemporary theater, where through various relevant examples I derive, analyze, and review elements of my methodological approach, which I later develop in detail on the example of *Caligula* in the third and fourth part. The focus of the first part is on the meaning, possibilities, and basic elements of the directing procedure in theater, as well as on defining the term ‘contemporary’ theater and ‘directing procedure’. The stages of realization of the directing procedure represent an introduction to the next part of the work in which I treat in more detail the main phenomenon – the absurd.

In the second part of the paper, through the analysis of the life and work of the writer Albert Camus, his opus, as well as the philosophical and theater movement to which he belongs, I also

explore the phenomenon of the absurd. In this part I look at four movements important for the analysis of the absurd: existentialism, philosophical drama, philosophy of the absurd, drama and the theater of the absurd. Through them I derive key elements for understanding, recognizing and realizing the absurd on the stage, because through this artistic research process and deduction I want to establish the absurd as one of the most important phenomena of the modern times, modern art and theater.

In the third part I discuss the methodology and phases of the work, but I also establish the procedure which allow the move from dramatic text and the historical context to the creative part of the play *Caligula*. Through the interpretation of the title, I deal with the analysis and creation of the leading role in the play and then I connect that with the interpretation and setting of the whole play in a contemporary context. In this part I look at the character of Caligula from different perspectives and single out the most important material for the overall creation of the protagonist role as well as the entire play.

In the fourth part I discuss the absurd through the origin, development and setting of a selected directing procedure. In this part I provide the analysis of the basic elements of drama through the definition and interpretation of the basic categories of theater directing: themes, ideas, conflicts. In this part I mainly focus on the creative part of the director's work and process so it represents the central and most important part of this work. I tried to derive and present one possible methodological approach to creating a directing procedure and, in this case, a directing scenography procedure.

In the fifth part through concluding remarks I list the basic phases of practical work. Here I single out certain elements that I found useful throughout my working process and communication with co-workers and actors during all phases. In addition, I enclose authentic correspondence, the material that documents traces of joint creation and process, as an example and a way towards the clarification, elaborating and devising of the main scene in the play. In this part I draw conclusions concerning the process and the result of the work, as well as its reception by the audience and the critics in order to review the recognition, readability, scope and effect of the directing procedure and absurdity established in the play.

Exploring the genesis and development of the absurd in philosophical and dramatic literature as well as its great significance and influence on certain contemporary directing poetics and movements, contemporary drama and theater, I based the artistic part of my doctoral work on the play *Caligula*, based on the play of the same name by Albert Camus. This dissertation was



created thanks to the experience, research and artistic and practical process that I went through with the author's team, actors and collaborators, as well as the serious production and support of the National Theater in Belgrade. Joint effort, curiosity, support, dedication and creativity have greatly influenced the research and artistic achievements of the entire working process and this doctoral dissertation.

**Keywords:** theater directing, directing procedure, absurd, existentialism, theater of the absurd, Albert Camus, Caligula, contemporary theater

**Artistic research area:** dramatic and audiovisual arts

**Specific artistic research area:** theater directing

# I UVOD

## *O REDITELJSKOM POSTUPKU*

### REDITELJSKI POSTUPAK U SAVREMENOM POZORIŠTU

U okviru izabrane teme na doktorskim umetničkim studijama – *Istraživanje fenomena apsurdna u kreiranju rediteljkog postupka u savremenom pozorištu*, u predstavi *Kaligula* Albera Kamija, koju sam režirala u Narodnom pozorištu u Beogradu, bavila sam se rediteljskim postupkom u savremenom teatru i ostalim predstavama koje sam režirala u tom periodu (2013–2020), pa ću iskustvo rada u nekima od njih koristiti kao dodatni predmet istraživanja, a to su: *Nosorog*, Ežena Joneska u Narodnom pozorištu Kikinda (2014), *Kazimir i Karolina*, Edena fon Horvata u pozorištu Atelje 212 (2014), *Nora! Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava*, Elfride Jelinek u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (2015), *Ričard III*, Vilijema Šekspira u Narodnom pozorištu u Beogradu (2017), *Zabava za Borisa*, Tomasa Bernharda u Prešernovom gledališću u Kranju (2019).

Pre svega definisaću pojam – postupak, u kontekstu i na primerima savremenog teatra, što znači da ću se oslanjati na predstave nastale nakon 2000. godine, koje smo na ovim prostorima imali prilike da pogledamo. Pojam „savremeni teatar“, pre svega, definišem kroz vremenski period prvih dvadeset godina 21. veka, dakle, period od 2000. do 2020. godine. Za ovakvu analizu i uspostavljanje moje lične metodologije i terminologije, veoma je značajno da se oslanjam na svoj rad i profesionalno stvaralačko iskustvo u umetničkoj praksi, koje je dalo određene rezultate. Ipak, činilo mi se da je veoma dragoceno da to preispitam i kroz drugačije rediteljske poetike i pravce 21. veka i to one za koje smatram da predstavljaju značajne pomake u sadržajnom, estetskom, političkom i umetničkom poimanju pozorišta. U ovom radu pojmove „savremeno pozorište“ i „pozorišna režija u savremenom pozorištu“, koristim za nove pozorišne tendencije koje pomeraju poznate granice u lokalnim i globalnim okvirima, koje progresivno i subverzivno zaokreću tokove pozorišta i savremenih izvođačkih praksi. To je bio osnovni parametar prilikom izbora predstava koje, po mom mišljenju, definišu „savremeno pozorište“, a koje sam izabrala kao primere mog metodološkog i umetničkog istraživanja i korišću ih u ovom radu. Jedan od najvažnijih razloga da napravim takav izbor predstava je to što sam u njima prepoznala elemente apsurdna. Oslanjala sam se na predstave koje su uglavnom sa evropskog, pre svega nemačkog područja koje sam imala prilike da pogledam u navedenom periodu, ali i moj boravak u Americi, zahvaljujuću Kenedijevoj stipendiji koju dodeljuje *John*

*F. Kennedy Center for the Performing Arts i U.S. State department*, doneo mi je veoma dragoceno iskustvo upoznavanja pozorišne scene u Vašingtonu, Njujorku i Čikagu, posebno zbog toga što scena u Americi uključuje veliki broj umetnika sa različitih kontinenata, a pre svega iz Afrike i Azije. Uprkos ogromnim razlikama u razvoju rediteljskih zahvata, poetika i pravaca u savremenom pozorištu, shvatila sam da je jedna stvar uvek, oduvek i zauvek konstantna u pozorišnoj režiji, a to je postupak.

Postupak je glavno izražajno sredstvo pozorišne režije. Postupak predstavlja univerzalnu jedinicu, izraz pozorišne režije, koji postojano istrajava u svim pravcima, pristupima i metodologijama klasičnog ili savremenog teatra. Kroz postupak kreiramo i izražavamo kompleksno misaono, emotivno, značenjsko i asocijativno dejstvo na publiku. Postupak je jezik pozorišne režije. On izražava određeni smisao kroz sublimaciju i kompoziciju reči, dramskog teksta, zvuka, pokreta, muzike, tišine, boje, dinamike, mirisa, ritma, tempa, stila, žanra, i svega onoga što se na sceni pojavi u vizuelnom ili zvučnom obliku, uključujući mrak i tišinu. Mrak u određenom trenutku ili tokom cele predstave ili scene takođe može biti rediteljski postupak. Taj smisao određuje i kroz postupak gradi i kreira pozorišni reditelj. Zbog toga postoji nebrojeno mnogo tumačenja jednog istog dramskog teksta ili bilo kog književnog dela po kom nastaju potpuno različite predstave. Pozorišna režija podrazumeva da sveobuhvatnu idejnu, tematsku, umetničku i izvođačku kompleksnost pretočimo u jednostavnost izraza, tj. postupak. Kroz postupak i postupke zatim stvaramo i kreiramo, ono što ću ja nazvati, jezik pozorišne režije. Kroz jezik režije manifestujemo određenu priču u kojoj je zadati dramski, književni ili neki drugi tekst i sadržaj samo jedan njen segment. Tako komplikovan i nespoznajan proces čini da jezik pozorišne režije često nepravedno ostaje u oblasti izvođačkih, a ne autorskih umetnosti, osim kada reditelj preuzima ingerencije dramskog pisca ili dramaturga i pravi ono što nazivamo „autorski projekat“ ili „autorsko pozorište“.

Nemački pozorišni reditelj Tomas Ostermajer u knjizi *The Theatre of Thomas Ostermeier* prihvata podelu Bertolda Brehta i navodi da i danas u savremenom pozorištu i novim tendencijama, možemo prepoznati dva glavna pristupa u pozorišnoj režiji, a to su: induktivni i deduktivni metod, viđeni iz perspektive reditelja.

Bertolt Breht uveo je ovu korisnu podelu u raznim beleškama koje potiču iz njegovog izgnanstva u periodu krajem tridesetih i početkom četrdesetih najviše u eseju iz 1939, *The Attitude of the Rehearsal Director (in the Inductive Process)*. Moj rediteljski rad zasnovan je na onome što je nazvao „induktivnom metodom“: to znači da je forma produkcije u potpunosti razvijena na osnovu *plejteksta (playtext)*. Predstava pruža Štof (*Stoff*/materijal). Na vrlo koristan način, ova nemačka reč kombinuje čitav niz različitih

značenja. Štof (*stoff*) opisuje materijal, teksturu, supstancu, tkaninu i predmet. Termin odmah jasno stavlja do znanja da je igrajući tekst, kao polazna tačka rediteljskog rada, daleko više nego reči na stranici. Ima supstancu, teksturu, opipljivu materijalnost nalik tkanini koju možete osetiti, dodirnuti, videti, i omirisati. Ova materijalnost štofa postaje istinsko polazište za induktivnog reditelja, za razliku od onih reditelja koji rade deduktivno – koji nameću štofu predstave svoje sopstvene teme, svoje forme i svoju estetiku. Njihov rad izgleda vrlo slično u svakoj produkciji, i zato je to mnogo lakše opisati, jer sledi određeni skup estetskih karakteristika koje se vraćaju u većinu, ako ne i u sve njihove produkcije. Međutim, razlika između „induktivnog“ i „deduktivnog“ smera ne podrazumeva vrednosni sud.<sup>1</sup>

U predstavama Tomasa Ostermajera koje smo imali prilike da pogledamo na festivalskim gostovanjima u Srbiji (*Nora*, Henrika Ibzena, 2003; *Rez*, Marka Rejvenhila; *Istorija nasilja*, Eduara Luija, 2008), kao i na brojnim lajv-strim prikazivanjima tokom pandemije (*Heda Gabler*, *Ričard III*, *Vojcek* i mnoge druge), uviđam da reditelj dosledno primenjuje induktivni metod u pristupu i tretmanu dramskog materijala u svojim režijama. Njegove postavke se izrazito oslanjaju na dramski ili dramatisovan tekst, ali je prepoznatljiv osoben i savremen rediteljski postupak koji veoma korespondira i komunicira sa današnjim društvenopolitičkim trenutkom i čovekom našeg doba. Za analizu „savremenog rediteljskog postupka u pozorištu“, kojom se bavim u prvom delu ovog rada, trudila sam se da navodim primere poznatih predstava koje su nastale kroz induktivni i deduktivni rediteljski pristup, kako bih dokazala neku vrstu univerzalnosti i primenjivosti teme ovog rada, iako je moj pristup u dosadašnjem radu takođe – induktivan. Ipak, činilo mi se da je važno da navedem relevantne primere izvan svog rada, pa se istaknuti i svetski priznat, pozorišni reditelj, Tomas Ostermajer, nameće kao značajan primer realizacije rediteljskog postupka u induktivnom pristupu u savremenoj pozorišnoj režiji.

Induktivni pristup koji sledim u svom radu je način rada koji u samoj svojoj suštini komunicira sa materijalom. Kao pozorišni reditelj, komunicirate sa dva osnovna materijala: *The Stoff of the playtext*, i sadašnjost - sadašnjost i prisustvo vaših glumaca, vašeg umetničkog tima i vaše publike. Sama svrha režije je postavljanje predstave u sadašnjosti – a to znači, inscenirati na način na koji to niko nikada nije uradio pre, a kao što niko nikada ranije nije mogao da izvede na taj način, niko nikad neće moći tako da je postavi. Razlog za to je očigledan: naša postavka je naša postavka - suočava realnost igrajućeg teksta sa realnošću životnog iskustva i ličnostima glumaca i ostalih umetnika koji su se okupili da postavke predstavu u ovom određenom trenutku. Stoga ona govori našu priču o nama danas, o grupi ljudi koji rade na ovoj produkciji i o tome zašto ovu

---

<sup>1</sup> Peter M. Boenisch, Thomas Ostermeier, *The Theatre of Thomas Ostermeier* (London and New York: Routledge, 2016), 132-133.

dramu moramo da ispričamo današnjoj publici. Mi pričamo svoju priču, koja je uvek takođe i dalje priča dramskog pisca.<sup>2</sup>

Smatram da postoje izuzetni primeri kreacije i realizacije rediteljskog postupka u savremenom pozorištu u oba pristupa, a da stepen „savremenosti“ zavisi od toga koliko smo spremni da se suočimo sa sadašnjim trenutkom, okolnostima i koliko umetnički snažno, sadržajno, inovativno i duboko možemo da uđemo u njih. Odličan primer je predstava o tranziciji *Crna zemlja*, reditelja Arpada Šilinga, u izvođenju pozorišta Kretakor iz Budimpešte, koja je na Sterijinom pozorju gostovala 2006. godine. Predstava je zasnovana na sadržajima i tekstovima SMS poruka, a uz to obilato koristi elemente apsurd. „Savremenost“ podrazumeva savremeno mišljenje i tumačenje, izbor tema koje komuniciraju sa današnjim gledaocima, ali i izbor umetničkih sredstava, materijala i tehničkih mogućnosti svojstvenih vremenu u kome nastaje predstava. Zapravo, „savremenost“ je uvek korak napred u odnosu na trenutak, korak ispred ili, da tako kažem, korak dalje u odnosu na idejnu ili umetničku spoznaju koja se već dogodila i prepoznata je i realizovana u lokalnom ili globalnom pozorišnom kontekstu i okvirima.

Kada ljudi govore o savremenoj umetnosti ili pozorištu, često pod tim podrazumevaju najnoviji razvoj u ovim sferama, poredeći je sa „modernom umetnošću“, koja se odnosi na avangardu s početka dvadesetog veka. To je takođe način da se izbegne rasprava između razdoblja i škola, između modernog i postmodernog, ili između dramskog i postdramskog pozorišta.

Savremenost je uhvaćena između prošlosti i budućnosti: može se videti kao ono što je tek pregazilo prošlost i time konstituiše goruću sadašnjost. Takođe se može zamisliti kao ono što će vrlo brzo biti pregaženo, čak i kad ne znamo kada i čime. U većini slučajeva, savremeno pozorište odnosi se na formu, estetiku, praksu koja proističe iz raskida, prekretnice, perioda ili iskustva koji još nisu prevaziđeni ili preispitani. Ali svako ko pokušava da definiše savremenu umetnost ili estetiku uskoro će se suočiti sa nemogućnošću sastavljanja liste kriterijuma.

U postojećoj kritičkoj praksi, savremeno pozorište je jednostavno ono što prolazi za moderno, ili čak hipermoderno, ono što predstavlja inovativne ili eksperimentalne forme i umetnička dela. Naravno, može se nabrojati niz čestih karakteristika (fragmenti, citat, kolaž, dokument, učešće), ali to bi već značilo fokusiranje samo na eksperimentalne savremene radove, ostavljajući na drugoj strani masu produkcija koje često nisu baš inovativne. Tako da bilo bi bolje držati se vremenske, ne-normativne i ne-elitističke koncepcije savremenog umetničkog dela. Cela poteškoća tada leži u usvajanju istinski savremenog stava o pozorištu, u modernom smislu izraza „savremen“, bilo u pogledu tekstova koje postavljamo na sceni ili čitamo, bilo u pogledu izvođenja koja stvaramo ili analiziramo. Savremeno je često ono što odbacujemo u vezi s prošlošću, drugim rečima ono što želimo da prevaziđemo, ostavljajući ga iza sebe da bi prešli u nešto novo i još nepoznato. (...) Pozorište je sama scena savremenog, jer „sadašnjost nije ništa drugo doli deo neživljenog u svemu onome što proživljavamo“ (Agamben 2008, str.

---

<sup>2</sup> Isto, 133.

36). Na sceni, ono što izvodimo i ono što opažamo istovremeno je ono što želimo da pokažemo ili otkrijemo i ono što beži od nas, ono što ne uspevamo da iskusimo.<sup>3</sup>

Dakle, „savremenost“ u rediteljskom postupku u pozorištu otkriva ili prepoznaje nešto novo, drugačije ili skriveno u postojećem i poznatom stanju, pozorišnom kontekstu i okvirima. Tako da pojam „savremenost“ možda i ne opisuje na najbolji mogući način ono što pod tim pojmom prećutno podrazumevamo, a to je korak napred ili ispred „savremenog“. To „nešto“ naše „savremeno“ ne postoji u već postojećem ili izvedenom „savremenom“, njega tek treba pronaći i otkriti. Na taj način sigurno možemo da izbegnemo recikliranje tuđih i svojih umetničkih sadržaja, plagiranje tuđih postavki, postupka ili rešenja, kojima savremena pozorišna, lokalna i svetska scena obiluje.

Nakon što sam obradila pojam „savremeno“ u „rediteljskom postupku“, prelazim na „rediteljski postupak“ i njegove elemente. Moram da naglasim da je suština rediteljskog postupka – autentičnost. Autentično iskustvo, doživljaj i izraz. Jedino oni mogu u pozorištu da stvore umetničko delo, sve drugo je laž, reciklaža i plagijat.

Pozorišni reditelj Deklan Donelan ističe značaj *iskustva* u tumačenju i kreiranju predstave i pravi jasnu razliku između napisanog teksta i akcije (radnje, delovanja), tj. postupka:

Nedavno je došlo do male promene u tome kako vidim naš rad. Uvek sam mislio da postoji „tekst“ i da, ispod teksta, postoji priča; tekst i priča su često bili različiti. Kao u stvarnom životu, kada neko kaže jednu stvar, ali uradi nešto sasvim drugo, i taj konflikt je često duboko bolan... Istinski važno je ono što osoba uradi. Dakle, situacija, priča je ono što je zaista važno, pošto tekst može da znači jedno, ili nešto sasvim drugo. Sada mi se čini da je nešto drugo pohranjeno ispod priče: postoji dublji sloj. Priča se zapravo sastoji od fragmenata iskustva.<sup>4</sup>

Upotreba i razjašnjenje pojma *rediteljski postupak*, kao i podela na vrste, dimenzije i tehnike, zasniva se na iskustvu mog rada u pozorišnoj praksi i nekoj vrsti lične terminologije koju koristim u umetničkom i pedagoškom radu. Ovo je veoma autentična studija, zasnovana na elementima koje sam učila na glavnom predmetu Pozorišna režija na Fakultetu dramskih umetosti, ali je kasnije razvijena i utemeljena u mom umetničko-praktičnom i pedagoškom

---

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre* (London and New York: Routledge, 2016), 41.

<sup>4</sup> Kristofer Ines i Marija Ševcova, *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2017), 250.

radu. Pokazalo se da su ovakva terminologija i pristup jasni saradnicima i studentima, veoma su podsticajni i stimulativni, sistematično i jednostavno ih vode do kompleksnih rezultata, a korisni su i za kreaciju svih elemenata pozorišne predstave. To je rezultiralo nekom vrstom ličnog metoda, terminologijom i podelom uz pomoć kojih ću obrazložiti i analizirati pojam – rediteljski postupak, kroz sledeće kategorije:

1. Vrste postupka;
2. Dimenzije postupka;
3. Paradoks postupka;
4. Tehnike postupka;
5. Realizacija postupka.

Ovakva kategorizacija na vrste, dimenzije, tehnike i realizaciju postupka u pozorišnoj režiji predstavlja najvažniji deo istraživanja mog doktorskog rada i mog dosadašnjeg profesionalnog rada. Razlog zbog koga sam u svom profesionalnom i istraživačkom radu fokus stavila na ovu oblast pozorišne režije je sklonost ka umetničkom, stvaralačkom i metodološkom pristupu u pozorišnoj praksi, kao i nedovoljna sistematična posvećenost kreaciji rediteljskog postupka u pristupu stručno-umetničke literature iz oblasti pozorišne režije, koja se uglavnom bavi teorijskim tumačenjem poznatih ili glavnih pravaca i metoda pozorišne režije i pozorišta.

## VRSTE POSTUPKA

Postupak u predstavi u užem smislu najčešće se koristiti za nešto što glumac uradi, tj. postupak je izraz za otelotvorenje, manifestaciju jednog delića psihofizičke radnje, delovanja, akcije na sceni. Uzmimo za primer čuvenu scenu kada se Romeo popne na Julijin balkon, to da li će je on odmah poljubiti, da li će plakati od ushićenja, da li će pevati ili je uzeti u naručje ili se mahnito skinuti do gole kože čim kroči na balkon ili će to sve prva uraditi ipak Julija ili scenu kada Hamlet zagrlji / ili baci / ili sedne / ili poljubi lobanju, realizovaće se kroz određeni postupak u zavisnosti od onoga kako reditelj tumači delo, likove, ljubavnu scenu Romea i Julije ili Hamletovu scenu, i šta sa takvim konkretnim postupkom želi da izrazi. Takvu vrstu postupka ja nazivam *MIKRO POSTUPAK*. Takav postupak ne mora nužno i sam po sebi sadržati sve nivoe rediteljeve zamisli i tumačenja dela, ali mora činiti, biti deo celine koja to izražava.

U širem smislu, postupak je celokupni rediteljjev zahvat prema delu ili temi kojom se bavi u predstavi. U Srpskom narodnom pozorištu 2007. godine imali smo priliku da gledamo predstavu *Magbet*, Vilijama Šekspira, koju je izvelo pozorište Šaušpilhaus Diseldorf, u režiji Jirgena Goša (najbolja predstava u Nemačkoj 2006. godine). Rediteljjev postupak se zasnivao na tome da celokupnu Šekspirovu tragediju o krvavom preuzimanju vlasti, punu ubistava, svede na igru 7 sjajnih glumaca koji, potpuno goli, sa ponekim elementima kostima i rekvizite, odigravaju celu tragediju, valjajući se u blatu, fekalijama i krvi sve vreme. Ovo je bio njegov odnos prema delu i temi ili ono što ja nazivam MAKRO POSTUPAK, a što utiče dalje na kreaciju svih MIKRO postupaka koji čine predstavu. Kritičar Muharem Pervić u kritici u listu *Politika* naveo je:

U predstavi *Magbet*, u režiji Jirgena Goša, u izvođenju Šaušpilteatra iz Diseldorfa, zločin ne miriše, već žestoko zaudara. Na scenu glumci ulaze u radnim odelima. Zlo je naša domaća, svakodnevna stvar, ništa aparatno i visoko, ništa daleko od nas, već u nama, ono gadno, nakazno, smrdljivo, proždrljivo. U ovoj interpretaciji nije reč o zlu kao padu u veličini, već uranjanju u drečavu, ogavnu animalnost i bestijalnost. Veličine su lišeni svi odreda, i kraljevi i njegovi podanici, *Magbet* i leđi *Magbet*. Ništa od sjaja i velelepnosti kraljevstva i plemstva, od hijerarhije, pesničke, ratničke i dvorske dekoracije i retorike. Zločin mora biti očigledan, razodenu, konkretan, oduran, nag, gologuz, bez tajne i pesničke aure. Bez umekšavanja, prelaza, suptilnosti, bez psiholoških i socijalnih zamagljivanja, zavaravanja i zatajivanja. Pred nama je skupina ljudi protuva, izdajnika, prestupnika, krvoloka, plaćenika čije su ruke, gotovo bez prestanka, u krvi i fekalijama.<sup>5</sup>

Takav makro postupak u navedenoj izuzetnoj Gošovoj režiji ogleda se u svim aspektima njegove postavke i svakom rediteljskom mikro postupku, kroz glumački izraz i glumačke postupke, elemente kostima, scenografsko rešenje i sl. Kritičar Pervić u kritici detaljno obrazlaže kako se prvobitna Gošova idejna zamisao manifestuje u svim ostalim elementima predstave, što bi u mojoj podeli značilo *makro-mikro* postupak.

Temperament, ekspresivnost i mašta Franciska Goje, u njegovim grafikama prožetim grotesknim fantazijama. Unakažena, obeslovljena lica, usta puna krvi, maske, kreature, izobličena, unakažena, hipertrofija, karikaturalnost, vika, dreka, životinjski nagoni, krv u kojoj je čovek do kolena, kloaka, rane koje bukvalno lipte i vapiju, priča puna buke i besa, koju priča inteligentan reditelj; život, postojanje, delanje koje u ratu, u borbi za vlast, izdaje, prokazuje svaki smisao. (...) *Magbet*, pa ni leđi *Magbet*, koju u Gošovoj predstavi igra muškarac sa perikom koju povremeno skida, kao i gaće – nisu retki,

<sup>5</sup> Muharem Pervić, „Kritika: O zločinu i zločinjenju sve najgore“, *Politika*, 01.10.2007, 2007. Preuzeto sa.

<http://www.politika.rs/sr/clanak/4952/%D0%9E%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%83-%D0%B8-%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%B8%D1%9A%D0%B5%D1%9A%D1%83-%D1%81%D0%B2%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B5#>



izuzetni, ni posebni ljudi, već, što je tragičnije, ljudi kao mi što smo, a njihov zločin ne pripada carstvu crne lepote, ni lepim čovekovim bolestima. Njihov zločin je ordinaran, oduran, ružan, krvav, svakodnevan, životinjski mračan. Najzad, zašto jednom i kralj ne bi bio gologuz, zašto bismo, po običaju, Magbeta i njegovu gospoju, goloruku na visokim štiklama, i njima slične, dakako, obavezno, odevali u birane materijale, u „svilu i kadifu“. Ništa od idile i umiljavanja! Glumci, povremeno, izlaze iz uloga, silaze u gledalište, takoreći svoju predstavu gledaju, komentarišu. Krvavu bajku treba pratiti punom svešću, pod belim svetlom. To znači brehtovski razotkrivati, rastakati, u vatri omraze i gađenja sagorevati prljavi zločin. Radikalno!<sup>6</sup>

Postupak u pozorištu najčešće koristimo kao pojam koji objašnjava šta glumac uradi na sceni, ali postupak se može izraziti i svetlom, projekcijom, zvukom, delovima scenografije, rekvizitom, mirisom, parolama, promenom atmosfere i sl. Sve to služi da reditelj izrazi i prenese određeni smisao i / ili emociju kroz priču i problematizovanje odabrane teme. Sve na sceni od početka do kraja predstave je neki postupak, tj. niz postupaka. Sama predstava je neki postupak: društvenopolitički, umetnički, komercijalni, intimni. U zavisnosti od tog makro postupka, pravimo niz mikro postupaka koji će izgraditi onakvu celinu ili kompoziciju kakvu želimo. To utiče na izbor i upotrebu muzike i zvuka, ali i na to kako se glumci kreću i šta rade po sceni, tretman teksta i sl. Postupak je deo celine, on sam za sebe ne znači ništa, ali gradi i kreira kompoziciju koju zadaje, vodi i usmerava pozorišni reditelj. Iz ovog proizilazi da je moja osnovna podela na vrste postupka: mikro i makro. Makro postupak, tj. celokupan postupak ili rediteljski zahvat, odnosi se, pre svega, na kompletnu predstavu, ali se može odnositi i na sve njene velike delove ili zaokružene celine, npr. činove ili segmente kao što su scenografija ili pokret, o kojima se može takođe govoriti kao o zaokruženoj celini. Ono što u praksi proizvoljno zovemo rediteljsko-dramaturški postupak ili „koncept“ ili rediteljsko-scenografski postupak ili „scenografsko rešenje“, mogu u ovoj podeli na vrste funkcionisati kao makro postupci, a svaki njihov pojedinačan segment bio bi mikro postupak.

## DIMENZIJA POSTUPKA

Postupak se izražava kroz sve ono što čulima možemo primiti i osetiti, raciom pojmiti. Rediteljski postupak u pozorištu je izražajno sredstvo koje je najsvеobuhvatnije od ostalih sredstava svih drugih umetničkih disciplina jer, za razliku od svih njih, obuhvata i kombinuje njihove mnogobrojne elemente koji utiču na sva ljudska čula, misao, emocije i maštu, angažuje

---

<sup>6</sup> Isto.

celokupno ljudsko biće i na taj način kreira autentično delo – pozorišnu predstavu. Kako je moguće da se jednom tako kompleksnom umetničkom zahvatu često ne pridaje vrednost autorskog dela, osim kada je u pitanju ono što danas nazivamo autorski projekat, tj. režija koja podrazumeva i pisanje teksta ili drastičnih dramaturških zahvata? Postupak je osnovna, najmanja i najkompleksnija merna jedinica pozorišne režije jer predstavlja i otelotvoruje sintezu svih umetničkih disciplina i izvedbenih veština, zatim idejnih, psiholoških i teorijskih kategorija, kao što su: politika, filozofija, psihologija, sociologija, i sl, kao i tehničkih, a u 21. veku sve češće i tehnoloških dostignuća.

Moje iskustvo u umetničkoj praksi u pozorištu, kao i tokom studija, a kasnije tokom pedagoškog rada, navelo me je da napravim podelu po tome kakva je dimenzija postupka:

1. Fizički postupak (*fizička dimenzija postupka*);
2. Psihofizički postupak (*psihofizička dimenzija postupka*);
3. Metafizički postupak (*metafizička dimenzija postupka*).

**Fizički postupak** obuhvata sve ono što se događa na sceni putem svih izražajnih sredstava koje ne izvodi glumac, izvođač ili neko od publike. Dakle, sve ono što se izvodi kroz neživo delovanje: svetlo, mrak, promena dekora, atmosfere, kretanje rekvizite, eksplozija, vetar kroz ventilator, kiša, magla, munja, vatra koja gori ili se reprodukuje kroz neki fizički tj. materijalni oblik. To takođe može biti zvuk u vidu komponovane muzike koja se emituje preko gramofona ili audio uređaja ili razni zvučni efekti kao što su: cvrkut ptica, pisak lokomotive, i sl. To što je postupak „fizički“, ne znači da ne sadrži ili ne podstiče smisao, energiju ili emociju. Setimo se predstave *Štifterove stvari* nemačkog reditelja Hajnera Gebelsa, koju je izveo Teatar Vidi iz Lozane na 42. Bitefu u Beogradu. Predstava je izazvala brojne polemike jer se u njoj ne pojavljuju glumci, kao ni izvođači, već su stvari i predmeti, tj. objekti bili glavni subjekti na sceni, a ljudi su ih samo povremeno opsluživali, pojavljuju se dekorateri samo nekoliko puta da razmeste scenu. Ova predstava podsetila me je na snagu i brojne mogućnosti fizičkog postupka, koje su se dodatno razvile u savremenom pozorištu uz upotrebu tehnologije, ali i novih pozorišnih tendencija i promišljanja, jer je predstava, uprkos polemikama, umetničkim i teatrološkim raspravama, zbog odsustva glumca i izvođača, izazivala ogroman emotivni naboj kod ljudi u publici, što je kritičar, profesor i teatrolog dr Ivan Medenica u kritici u nedeljniku *Vreme* detaljno obrazložio:

Odluka da gran-pri *Mira Trailović* pripadne predstavi *Štifterove stvari*, čuvenog švajcarskog muzičkog, vizuelnog i pozorišnog umetnika Hajnera Gebelsa, a u produkciji Teatra Vidi iz Lozane, odgovara, kako tradiciji Bitefa da promoviše „nove pozorišne tendencije“, tako i konceptu „postdramskog teatra“, čiji je autor upravo predsednik žirija, zvezda nemačke i svetske teatrologije Hans-Ties Leman... Gebelsova umetnička forma je toliko složena i originalna – spaja vizuelnu umetnost, teatar, muziku i zvukove – da u njenu analizu treba krenuti obazrivo, od *opisa slike*.

U doslovnom, prostornom smislu, središnje mesto u *Štifterovim stvarima* zauzima zvučna instalacija: nekoliko klavira je postavljeno uspravno, sa „stomacima“ okrenutim prema publici, i to na platformi koja može da se približava gledalištu. Vizuelni utisak je pojačan i svetlosnim efektima i video projekcijama, a posebno magičnim i prelepim slikama na površini vode u bazenu - pisti, koja prostorno povezuje udaljenu instalaciju sa gledalištem (Gebelsov saradnik u domenu vizuelnog je Klaus Grinberg). Audio dimenzija projekta sastoji se od različitih mehaničkih zvukova koje, na primer, proizvode neke cevi, Bahove muzike koju klaviri sami stvaraju, ali i određenih tekstova koji se emituju, na različitim jezicima, ali bez prisustva govornika... Iako je ovaj projekat vrhunski izraz postdramskog pozorišta, možda mu se ipak, nekako subverzivno, može prići baš s ove tradicionalne strane: sa strane – *teksta*.

Između dva teksta koja ovde dominiraju može se uočiti veza: i u opisima prirode nemačkog autora iz XIX veka, Adalberta Štiftera (na srpskom ih govori neprisutni Svetozar Cvetković), i radio intervjuu s čuvenim antropologom Klod Levi-Štrosom, javlja se, kao lajtmotiv, odsustvo subjekta, čoveka. Štifterovu književnost i inače odlikuje značaj tog predmetnog sveta, te odsustvo ili *povučenost* subjekta, dok Levi-Štros u ovom intervjuu govori, što može delovati kao ironija ili paradoks kada je antropolog u pitanju, o tome da ljudskom pretpostavlja društvo životinja. To „odsustvo čoveka“ iz ovih tekstova može, naravno, da bude i objašnjenje za odsustvo glumaca i drugih izvođača (pijanista, recimo) iz Gebelsovog projekta. Osim što na izrazito inventivan način ostvaruje kregovski ideal „teatra bez glumca“ – nekim neobičnim, antropomorfnim odlikama, ova instalacija liči na Kregovu „nadmarionetu“ – odsustvo izvođača može da ima i druge estetske funkcije. Umesto da, na osnovu podražavanja ljudi, pruža mogućnost identifikacije, ono, naprotiv, nudi misteriju jednog potpuno originalnog, *nereprodukovano*g univerzuma, u kojem se mehanika i priroda spajaju na organski, čudesan, lep, maštovit i krajnje uzbudljiv način.<sup>7</sup>

Fizički postupci su svi oni postupci koje ne izvodi glumac, performer ili izvođač, statista, i sl. ali takvi postupci mogu uticati na njihovu radnju na sceni, na koje oni mogu i ne moraju reagovati. Fizički postupci mogu imati veoma jednostavnu, bukvalnu ili ilustrativnu funkciju, u službi označavanja vremena i prostora ili kao element koji olakšava da se ispriča i pojasni priča, npr. kao kada se čuje zvono na vratima, grmljavina, sruši se deo zida i slično. Predstava

---

<sup>7</sup> Ivan Medenica, „Kritika: Trijumf teatra bez glumca“, *Vreme*, 02.10.2008. Preuzeto sa:

<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=714272>

*Štifterove stvari* Hajnera Gebelsa govori nam o dubokoj, kompleksnoj i višeznačnojoj upotrebi i mogućnostima fizičkog postupka.

**Psihofizički postupak** najčešće upotrebljavamo i učimo na programu Glume i Pozorišne režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Psihofizički postupak je izraz, opredmećenje, najmanji i konkretan činilac psihofizičke radnje koju sprovodi i izvodi pre svega glumac, ali u savremenom pozorištu sve češće to mogu biti izvođači, kao što su, npr. muzičari, plesači, performer, hor, statisti, ali i ljudi u publici mogu biti akteri.

Rekli smo da konkretnom nazivamo radnju vršenu u sasvim određenim datim okolnostima koje je čine osobenom i neponovljivom, kojima ona prestaje biti radnja „uopšte“... Drugim rečima: konkretna je ona radnja koja, pre svega, sadrži odgovor na pitanja: ko radi, šta, kako, kad, gde, zašto, čemu, na kome ili čemu (prema kome ili čemu, za koga ili šta radi, protiv koga ili čega).<sup>8</sup>

Za ovu vrstu postupka smatram da su veoma korisna uputstva za reditelje u knjizi *Osnovni problemi režije*, Huga Klajna, koja predstavlja bazičnu literaturu na osnovnim studijama pozorišne režije, ali može biti od pomoći i u savremenom pozorišnim praksama. U predstavi čuvene kompanije Rimini protokol *Beograd na daljinski*, Štefana Kegija i Antona Roze, koju smo imali prilike da vidimo na festivalu Bitef 2019. godine, publika je vođena kroz određene lokacije u Beogradu: Novo groblje, tržni centar „Zira“, park Tašmajdan, Narodna skupština i mnoge druge. Bez obzira što je vođena robotizovanim zvukom automata izvesne Danice preko slušalica koje nosi svaki pojedinac u publici, publika doživljava veoma posebno i autentično iskustvo evociranja sećanja kao i novo sagledavanje određenih mesta u svom gradu, uočavanje kolektivnog i individualnog značaja grada, njegovog identiteta, zajednice, preispituje svoje mesto u digitalizovanom svetu i nove oblike diktature, ali i potencijale digitalnih tehnologija, istražuje svoje mesto u zajednici, u istorijskom trenutku, i stvara kontakt ili odnos sa ostalim gledaocima/akterima u publici, ali i sa prolaznicima. Kroz ovu neobičnu kombinaciju dokumentarizma i fikcije, veoma konkretna mesta, u konkretnom i određenom trenutku, sa nepoznatim, ali određenim ljudima u publici, kroz nebrojeno mnogo psihofizičkih postupaka

---

<sup>8</sup> Hugo Klajn, *Osnovni problemi režije* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979), 157.

tokom predstave, koji su nekad sugerisani, a nekad proizvoljni, događa se neka vrsta emotivnog povezivanja, sa ljudima, zajednicom, gradom.

Mi smo, u stvari, obrnuta varijanta japanske poslovice „jedna strela se slomi, ali snop ne može“. Jer, što nas je više, to nas je lakše slomiti. Sam, neprimetan, možda bih i odoleo porivu da poslušam glas, ali kao deo grupe? „Pređite ulicu“, kaže glas. „čak i ako je crveno.“ Poslušno činimo šta nam se kaže. „Svaki semafor“, kaže glas, „mala je lekcija iz automatizovane diktature.“<sup>9</sup>

Veoma neobično audioperformativno pozorišno iskustvo, koje uprkos svojoj modernosti u mišljenju i izrazu, izaziva snažno emotivno dejstvo na svakog aktera u publici, utemeljeno je upravo na Klajnovim konkretnim i osnovnim datostima radnje. Setimo se još jedne predstave kompanije Rimini protokol *Kargo Sofija – Beograd*, u režiji Štefana Kegija, koja je na festivalu Bitef gostovala 2006. godine, a izvodila se u teretnom kamionu tokom dvosatne vožnje po obodima i centru Beograda. Određena mesta i delovi grada evociraju sećanja, uspomene, lična i kolektivna iskustva, preispitivanje svoje pozicije i društvenog konteksta, kao i povezivanje sa zajednicom. Idejna, tehnološka i izvedbena inovativnost i originalnost u ovim, kao i u ostalim projektima Rimini protokola, daleko je izvan konvencionalnog tumačenja radnje i postupka, ali su baš ti elementi veoma postojani u njihovim režijama i postavke predstava zavise od jasno definisanih, često i dokumentarno određenih, datosti radnje. Sigurna sam da se reditelji i autori savremenih pozorišnih formi ne bave na ovaj način radnjom i postupkom, ali ovim želim da dokažem apsolutnu postojanost, a samim tim i jedinstvenost, univerzalnost i značaj postupka kao elementa u svim oblicima klasičnih i savremenih izvođačkih praksi u pozorištu.

Sve što radi glumac ili izvođač na sceni od kada se pojavi na njoj dok sa nje ne ode, sastavljeno je iz psihofizičkih postupaka. Govorna radnja je takođe psihofizički postupak. Za psihofizičku radnju najčešće kažemo da je motivisan niz postupaka koji vodi cilju. Taj niz postupaka se kreira u zavisnosti od tumačenja dela, uloge, scene, situacije, na njega utiču zadate okolnosti, stil, žanr i celokupna kompozicija predstave koji opredmećuju rediteljevu ideju i postavku problema predstave. Psihofizički postupak u velikoj meri zavisi i od podele, tj. glumca koji usvaja i izvodi taj postupak, ali je on pre svega izraz rediteljske zamisli. Ta kreacija i niz postupaka mogu biti veoma prepoznatljivi i konvencionalani, nalik postupcima iz svakodnevnog života, što ne mora da umanjí njihov umetnički kvalitet, sadržaj ili značaj i

---

<sup>9</sup> Aksel Vajdman, *Kritika*. Frankfurter algemajne cajtung. Preuzeto sa: <http://53.bitef.rs/program/beograd-na-daljinski>

najčešće ih srećemo u raznim postavkama realističnog pozorišta. Specifično i autentično kreiranje i oblikovanje psihofizičkog postupka zahteva kreativniji rediteljski pristup i doživljaj, inventivnost, savremenost, raskošnu maštu, vidljiviji osobeni i artificijelni rediteljski rukopis ili zahvat prema materijalu i tematskom promišljanju, zbog čega se češće tumači kao autorstvo.

**Metafizički postupak** je onaj postupak koji sadrži i prikazuje metafizičku dimenziju, sadržaj i značenje radnje. Kao što psihofizički postupak mora fizički da se izrazi ili opredmeti kroz pojavu, pokret, tj. delovanje glumaca na sceni, tako i metafizički postupak sadrži svoju psihofizičku, a samim tim i fizičku dimenziju. Metafizički postupak, međutim, ima šire značenje od „običnog“ postupka. Metafizički postupak kroz asocijativno, aluzivno, citatno, metaforično ili simbolično značenje čini da sadržaj na sceni postaje kompleksan i višeznačan. On ne služi samo da nam pojasni ili priča scenski tok ili da označi tok radnje ili datosti, i sl. već da nam izrazi značenja izvan onoga što vidimo opredmećeno na sceni. To znači da metafizički postupak izražava ono nepojavno na sceni. Zbog toga on ima, takoreći, nevidljivu dimenziju izraza i zbog toga ga nazivam metafizički postupak. Fizički i psihofizički postupci prave niz koji vodi označavanju, prepoznavanju radnje i sadržaja kroz vidljivo opredmećenje i događanje na sceni. Metafizički postupak se sprovodi kroz psihofizičko i fizičko delovanje, ali je njegovo značenje u velikoj meri u nepojavnom jer on računa na maštu, asocijativne sposobnosti ili referentni kapacitet publike. Metafizički postupak je još snažniji ako uz ovo deluje na arhetipska prepoznavanja koja utiču na podsvest, emocije, ritualni ili animalni aspekt čoveka. U tom slučaju nije neophodno da publika bude visoko obrazovana i potkovana referencama iz oblasti istorije, umetnosti, filma, i sl. jer tumačenje i doživljaj ne dolaze kroz intelektualno i racionalno poimanje ili kulturološko obrazovanje i širinu. Najsadržajnije je onaj metafizički postupak koji postiže sve ove dimenzije i aspekte.

FIZIČKI POSTUPAK → PSIHOFIZIČKI POSTUPAK → METAFIZIČKI POSTUPAK

Metafizički postupak je najkompleksnija vrsta postupka jer se izražava kroz fizički i psihofizički postupak, ali i kroz sasvim nevidljivi spektar delovanja. U narednom delu (Tehnike postupka, str. 22) pojasniću koje su moguće tehnike uz pomoć kojih možemo nadograditi ili razviti fizički ili psihofizički postupak i kako dolazimo do toga da dobiju metafizičku dimenziju i višeznačnost. Da bismo kreirali ovakav postupak, najvažnije je odrediti šta postupkom želimo da postignemo, kakvo značenje i stav želimo da definišemo kroz njega i kakvo dejstvo na publiku da izazovemo. A zatim, osim nadahnuća, znanja, inspiracije i mašte, možemo koristiti neka sredstva i tehnike kojima postizemo metafizičku dimenziju postupka, a to su:

kontrastiranje, repeticija, multipliciranje, usporavanje, ubrzavanje, gradacija, izneveravanje očekivanja, razlaganje postupka u faze, razlaganje postupka u planove, akcentovanje, oneobičavanje postupka, dekonstrukcija, ironija, aluzivnost, citatnost, asocijativnost, metaforičnost. Uz pomoć njih podižemo psihofizički postupak na viši nivo.

Metafizički postupak može da se gradi i tako što se na psihofizički postupak dodaje određeni fizički postupak ili pridodaje, multiplikuje, uvećava njegova ili neka druga fizička komponenta.

#### PSIHOLOGIČKI POSTUPAK + FIZIČKI POSTUPAK → METAFIZIČKI POSTUPAK

Ovaj model razvijanja postupka često sam koristila u svojim predstavama, ali smatram da je najuspeliji primer u predstavi *Kazimir i Karolina*, koju sam režirala po drami Edena fon Horvata, a premijerno je izvedena 2014. godine u pozorištu Atelje 212. Iskoristiću isti primer iz ove predstave da prikazem moguću izgradnju metafizičkog postupka kroz formulu (psihofizički postupak + fizički postupak), kao i da razmotrim još jedan važan problem prilikom kreacije i realizacije postupka, a to je – paradoks postupka.

### PARADOKS POSTUPKA

U predstavi *Kazimir i Karolina* cela radnja događa se jedne noći na Oktoberfestu 1930. godine. Kroz ljubavni rastanak Kazimira i Karoline, prelama se socijalno raslojavanje usled ekonomske krize, nadolazećeg fašizma i tek uspostavljenog kapitalizma, a sve u duhu pučke vašarske zabave ispod koje tinja strah, užas i beda mase.

Postupak proletanja cepelina u predstavi ponavljam tri puta. Na početku većina likova puna nade i iščekivanja koje može doneti novo doba gleda u nebesa, maše i pozdravlja šarenim vašarskim zastavicama cepelin u letu.

Drugi put postupak upotrebljavam kada je pijana noć već odmakla, bilo je mnogo vašarskih tačaka, raspukli su se i ogoleli odnosi i beda svih učesnika Oktoberfesta. Proletanje cepelina ipak zaustavi njihove pomahtinale i raspolučene, pijane i erotske težnje, opet gledaju u nebesa, mašu, ovaj put bez zastavica. Gomila je u mizanscenu raspoređena u nekoj vrsti stroja po celoj širini scene u istoj liniji. Ovo se naizgled dogodi spontano. Zatečeni su u svojim vašarskim mahnitanjima i mašu gledajući u nebesa, željni još jedne pučke atrakcije, i to mahanje se posle izvesnog vremena pretvara u „Sieg Heil“ pozdrav. Tokom toga se spušta limena mrežasta i rešetkasta kapija ispred njih po celoj širini scene. Kapija do kraja predstavlja ogradu

Oktoberfesta kroz koju se izlazi na parking i ostatak predstave se dešava ispred i iza nje, ujutru, na kraju vašarske noći. Mikro postupak koji izvode svi glumci, mahanje koje se neprimetno, spontano i nemo pretvara u nacistički pozdrav „Sieg Heil“, manifestuje celokupan makro postupak predstave. Ekonomska raslojenost, siromaštvo i socijalna beda, čežnja za nedostižnim kapitalom ili mržnja prema njemu, utopljeni u pučkoj zabavi, manipulisani i omađijani vašarskim atrakcijama postaju meta fašizma. Postupak je sublimacija onoga što se događa i što će se tek dogoditi masi narednih godina i govori o uzrocima i posledicama rađanja fašizma u Nemačkoj. Rešetkasta kapija koja se spušta tokom toga, jasna je asocijacija na logore, iza kojih stoji ova masa novostvorenih, nesrećnih i nesvesnih nacista. Psihofizički postupak - mahanje koje prelazi u „Sieg Heil“, u kombinaciji sa fizičkim postupkom – spuštanje rešetkaste kapije/ograde (scenograf je Darko Nedeljković) asociira na logore, ali i konačnu kapitulaciju fašizma. U tom trenutku Oktoberfest sa koferom napuštaju samo patuljak Direktor Cirkusa Nakaza (igra ga Vladan Matović) i Žena Gorila (tu ulogu igra kompozitorica predstave, Irena Popović Dragović). Dve nakaze i kreature, koje su se zaljubile i izjavile ljubav te noći, jedina ljubavna priča koja je uspela, verovatno intuitivno beže zajedno, oni takvi jedine su moralne vertikale u devijantnijem i nakaznom vremenu koje dolazi. Svi ostali nastavljaju da se koprcaju i trezne u jutarnjem mamurluku, razbijenih iluzija, nesvesni novog doba.

Treći put cepelin proleće na samom kraju. Raspolučeni likovi u bezizlaznoj situaciji, rastavljeni i na svaki način uništeni i poniženi Kazimir i Karolina, gledaju puni tuge i očaja ka nebu, ne pomeraju se, cepelin uz vatromet ili eksploziju nestaje na horizontu. Sve ovo prati muzika koju uživo izvodi orkestar nakaza.

Scena kada se u toku mahanja cepelinu koje se pretvara u „Sieg Hiel“ spušta limena ograda, često je bila veoma katarzična, praćena aplauzima i suzama, te smatram ovo dobrim i zaokruženim primerom u kome publika prepoznaje i oseća sve nivoe postupka. Pozorišni reditelj i kritičar Zlatko Paković, zapazio je u predstavi težinu prisustva onoga što još nije očigledno:

Ova predstava nije tek dočarala godine rađanja fašizma u Nemačkoj, nego je opipljivo pokazala iz kog i kakvog duha on neminovno nastaje, bilo gde na kugli zemaljskoj. Jasno nam je dato da vidimo da profit i tu igra glavnu rolu, ali mu je nužna situacija ogromne nezaposlenosti. Brojni ljudi koji ne mogu da opstanu, ugrađuju svoje individualnosti u jedinstveno telo naroda: kad već ne mogu da profitiraju kao pojedinci, profitiraće skupno kao bezlična masa. Masa je osnovni profiter u fašizmu. To mu je bit koja ima moć da prazni naskap svaku ličnost koja mu se prepusti. Izvrsnost ove



predstave u tome je da nema ničeg ilustrativnog, već se u njoj oseća teško prisustvo onoga što još nije očigledno, a svakog časa može to postati.<sup>10</sup>

Kada gorenavedeni i do detalja razloženi postupak iz predstave pretvorim u formulu, to izgleda ovako:

### 1.PSIHOFIZIČKI POSTUPAK + 2.FIZIČKI POSTUPAK → 3.METAFIZIČKI POSTUPAK

1. Mahanje u nebesa cepelinu koji proleće, nesvesno se pretvara i na trenutak „zamrzava“ u „Sieg Hiel“ pozdrav;
2. Spušta se limena ograda, postupak se umnožava i pojačava kroz zvuk, muziku, svetlo, dim;
3. Uspon i pad Trećeg Rajha.

Višeznačan i svaki drugi postupak podrazumeva – jednostavan izraz – kojim se prvo verbalizuje sebi i saradnicima, a zatim i opredmećuje na sceni. To ponekad podrazumeva i banalnost (npr. „spušta se ograda“), ali suština, sadržaj, značenje i dejstvo ne smeju biti banalni i trivijalni. To je *paradoks postupka* koji često zadaje problem tokom studija pozorišne režije, ali i kasnije u praksi. Jedan od najsloženijih zadataka je razumeti, savladati i realizovati pojam „konkretizacija postupka“, što znači pojednostaviti ga u izrazu i manifestaciji do kraja, a da on pritom zadrži značenje, sadržaj i suštinu o kojoj govorimo, i da tako prizemno formulisan može da izrazi, na primer, krah civilizacije.

Predstava *Kazimir i Karolina*, prepoznata je kod stručne i umetničke javnosti, publike, selektora, festivalskih žirija, kritike, i sl. *Kazimir i Karolina* i dalje slovi za najnagrađivaniju predstavu u istoriji pozorišta Atelje 212, a sve to, na neki način, govori samo o kvalitetu, autentičnosti i komunikativnosti primenjenog postupka.

## TEHNIKE POSTUPKA

Ovde ću navesti nekoliko osnovnih tehnika koje primenjujem da bih razvila postupak, bilo da se radi o mikro, makro, fizičkom, psihofizičkom ili metafizičkom postupku. One mogu biti veoma korisne i praktične u radu sa glumcem, izodačima i ostalim saradnicima, kroz njih se

---

<sup>10</sup> Zlatko Paković, „U fašizmu profiter je masa“, *Danas*, Pozorišna kritika, 23. 12.2014. Preuzeto sa:

<https://www.danas.rs/kultura/u-fasizmu-profiter-je-masa/>

može razvijati improvizacija na probama ili otvarati, prepoznavati i kreirati novi smisao i kvalitet scene ili predstave. Takođe mogu biti pomagači kreativnog procesa i vrlo dragocene alatke kada se „zakočimo“ u stvaralačkom procesu. Veoma su korisne za razvijanje ili izmenu ritma i tempa scene ili predstave kao i za manifestovanje tematsko-idejnog plana predstave. Ovde izdvajam one tehnike koje najčešće koristim u radu i sigurna sam u njihovu efikasnost i rezultate, ali znam da ih ima mnogo više i da na tom polju tek treba istraživati. U četvrtom delu ovog rada – Analiza praktičnog rada, razmotriću primenu ovih tehnika na konkretnim primerima u predstavi *Kaligula*.

**Kontrastiranje i kontrapunktiranje** – Kontrasti unutar postupka i kontrasti između postupaka, istovremeno ili linearno. Može se kontrastirati i kontrapunktirati kroz sve aspekte predstave (npr. gluma, scenografija, kostim, muzika, i sl), a neki od njih su: boja, materijali, zvuk, pokret, glas, hod, kretanje, brzina, energija, emocija, veličina, visina, širina, položaj tela, telo u prostoru, mizanscen , svetlo, atmosfera, i sl.

**Repeticija** – Repeticija istog postupka: unutar mikro postupka ili unutar makro postupka, tj. cele predstave ili veće celine. Takođe, može da se razvije kroz sve aspekte predstave, a veoma dobre rezultate daje u glumačkoj igri, kreiranju lika, odnosa, i sl. ili kao metod akcentovanja određenih trenutaka, značenja i pojava.

**Multiplikiranje** - Veoma je blisko repeticiji i korisno prilikom postavke masovnih scena, horova, grupe, i sl. bilo da su u pitanju glumci, statisti ili predmeti i objekti. Veoma učestalu upotrebu prepoznajem u scenografijama u savremenom pozorištu. Multiplikiranje je korisno kod umnožavanja i usložnjavanja postavke jednog određenog scenskog lika, tj. scenske pojave tog lika kada ga određenim sredstvima „umnožimo“ na sceni, u slučaju da raslojavamo delove ličnosti na taj način ili različite faze života, i sl.

**Usporavanje i ubrzavanje** – Pokreta, hoda, situacije, zapravo, svih scenskih elemenata. Ovo najčešće primenjujemo kroz glumačku igru, ali zanimljive rezultate može doneti primena kroz određene elemente dekora, objekata na sceni ili zvuka. Usporavanjem možemo dobiti efekat napetosti ili izmene stanja svesti, realnosti, atmosfere, i sl. dok je ubrzavanje efikasan način za postizanje komičnih situacija, te je korisna primena u komediji, vodvilju, farsu, satiri, i sl.

**Gradacija** – Postupan razvoj po jačini značenja ili osećanja. Možemo sprovoditi kroz sve elemente dramske igre i scenske postavke. Veoma učestala upotreba je u govornoj radnji, monologu, kulminativnim scenama, i sl.

**Akcentovanje** – Najčešće korišćena tehnika, ali često veoma stereotipno, npr. upotrebom svetla ili podržavajuće muzike određenoj scenskoj situaciji ili trenutku. Akcentovanje može da se sprovodi na razne načine: pauzom, tišinom, izmenom vizure i fokusa, promenom dinamike, naglim rezovima, iznenadnom izmenom emocije, stanja, i sl.

**Razlaganje postupka u faze** – Insistiranje na izradi svakog, pa i najmanjeg dela postupka. Na ovaj način je moguće razložiti i otkriti skrivene tokove i nivoe radnje i značenja. Takođe, može razviti glumačku igru do bravure. Veoma pažljivo treba izabrati kada se koristi – razlaganje postupka, jer može dovesti do razvučenosti, zamora materijalom i nepotrebnog trajanja i dužine predstave.

**Izneveravanje očekivanja** – Iznenadan obrt unutar očekivanog postupka, bilo da nam je očekivanje sugerisano scenskom radnjom ili životnim iskustvom. Takođe, predstavlja još jedno rediteljsko sredstvo koje je efikasno za postizanje komičnog. Nagla izmena, zaokret, preokret može se, na primer, kreirati unutar govorne radnje ili pokreta, i sl, pa je potencijal delovanja ogroman, od jedne replike do celine predstave, što znači da može biti primenjiv u svakom mikro ili makro postupku. Iznevereno očekivanje se događa mnogo kraće i brže nego uspostavljanje očekivanja koje mu prethodi.

**Oneobičavanje postupka** – Za razliku od prethodne tehnike, sa ovom od početka uspostavljamo neobično delovanje unutar postupka. Postupak sve vreme razvijamo izvan očekivanog, prepoznatljivog stereotipnog ili željenog za određenu vrstu situacije, odnosa, događaja ili prilikom korišćenja i upotrebe određenih predmeta, elemenata dekora ili rekvizite. Takozvana indikacija „probati iz kontre“, ovde veoma pomaže i reditelju i glumcu ili na neobičan način koristiti prostor, elemente dekora, rekvizitu.

**Planovi postupka** – Razdvojiti postupak u više prostornih, vremenskih, zvučnih ili vizuelnih planova. Za ovo veoma pomaže da prethodno razložimo postupak u faze, pa onda vidimo koji njegov deo, na koji način, kada i kako može da se interpretira. To može biti put u dekonstrukciju postupka. Ponekad jednostavnom izmenom pozicije ili plana u prostoru možemo dobiti novi kvalitet istog postupka. U savremenom pozorištu veoma često se koristi prilikom upotrebe projekcije, a posebno i kroz direktni digitalni video prenos glumca na sceni ili takozvani *lajv*. Na taj način moguće je suočiti živo i medijativno izvođenje glumca ili određenih segmenata i događanja na sceni i tako uspostavljati ili razbijati scensku iluziju, menjati i konfrontirati značenja i sadržaje.

**Dekonstrukcija** – Izmena sklopa i sleda unutar razvoja postupka. Modifikacija postupka vrši se određivanjem njegovih delova, a zatim dekonstruisanjem te strukture, što potencijalno može pojačati određeno ili doneti novo značenje.

**Ironija** – Podrazumevano značenje suprotno je od izvedenog na sceni. Veoma mnogo se koristi u govornoj radnji. Neke od glavnih odlika su povremena ili konstantna distanca prema materijalu i provokacija.

**Aluzivnost** – Možemo je sprovesti svim scenskim sredstvima i / ili glumačkom igrom tako što sugerišemo na određene likove, događaje ili pojave, istorijske, mitološke ili stvarne, na druga književna ili umetnička dela ili likove. Samo određenim i minimalnim nagoveštajima gledaoca upućujemo na mnogo veće i kompleksnije sadržaje i poznata značenja u istoriji i kulturi. Može se sprovesti kroz elemente označavanja, glumačku igru, pokret, gestove, način govora, i sl.

**Asocijativnost** – Kroz naznake, prizvuke ili izmenu konotacije, podsticanje i otkrivanje skrivenih značenja i sadržaja. Ovim postizemo upotpunjavanje i usložnjavanje konteksta, višeznačnost, bogatstvo i punoću doživljaja kod gledaoca kroz povezivanje sa drugim prepoznatljivim sadržajima. Asocijativnost se služi vrlo konkretnim elementima koji treba da dopru do gledaočeve mašte, znanja, sećanja, iskustva, i sl, ali nije bukvalna i jednoobrazna. Veoma delikatna tehnika jer balansira između jasnoće, preciznosti i neodređenosti. Koristi se podsvesnim, emotivnim, čulnim, intuitivnim i spoznatim iskustvom, ali se oslanja i na intelektualne potencijale.

**Citatnost** – Koristi se tako što upotrebljavamo neki poznati postupak, deo, scenu ili trenutak predstave, drugog reditelja ili autora, umetničkog dela, i sl. Trebalo bi da naznačimo i navedemo izvor, ukoliko to nije moguće u toku predstave, možda u programu, propratnom materijalu, intervjuima i slično. Citatnost se veoma vezuje za postmodernu, postdramsko i savremeno pozorište, ali su učestale i brojne zloupotrebe, kao i bezrazložna reciklaža poznatih dramskih materijala i sadržaja.

**Metaforičnost** – Podiže postupak na viši nivo, tako što prvobitno značenje prerasta u novo i tako nam otkriva dodatni sloj i smisao sadržaja. Između tih značenja može biti skrivena ili očigledna analogija. Za realizovanje se mogu koristiti svi scenski i umetnički elementi i sredstva kojima će se upućivati na nešto što izaziva snažnije umetničke utiske, stvara nova saznanja i razvija bogatstvo osećanja i doživljaja.

Sve ove tehnike predstavljaju određene alate za kreaciju, osmišljavanje, razvoj i realizaciju rediteljskog postupka u pozorištu, ali najbolje je da njihovu upotrebu sugerise sadržaj, odnosno tematsko-idejni plan režije. Navedene tehnike moguće je koristiti kombinovano i združeno, one se mogu međusobno potpomagati ili suprotstavljati. Treba uzeti u obzir da je svaku moguću primeniti u svim aspektima dramske igre i scenske postavke, tako da su mogućnosti neograničene. Ove tehnike, donekle, odgovaraju likovnim, muzičkim ili književnim stilovima i oblicima i lakše ih je razumeti kroz već poznate figure i kategorije, ali specifična upotreba, kreacija i iskustvo u pozorišnoj praksi zahtevaju konstantno redefinisavanje pojmova.

## REALIZACIJA REDITELJSKOG POSTUPKA

Moj rad u pozorištu veoma je vezan za pisca, a najčešće za dramska dela. Od diplomske predstave *Samoudica*, po tekstu Aleksandra Radivojevića, u pozorištu Atelje 212 (2009. godine) postavljala sam klasične i savremene pisce, istražujući njihove poetike, kao i raznolika stilska žanrovska tumačenja u inscenaciji i postavci istih. Režirala sam drame Henrika Ibzena, Vilijema Šekspira, Ežena Joneska, Edena fon Horvata, Branislava Nušića, Elfride Jelinek, Tomasa Bernharda, Albera Kamija, ali i savremenih autora mlađe generacije poput Milene Marković, Tanje Šljivar, Vladimira i Olega Presnjakova, Olge Dimitrijević, Uglješe Šajtinca i mnogih drugih. Ono što me oduvek zanima u umetničkoj praksi, jeste pronalaženje jezika ili izraza pozorišne režije bez drastične promene postojećeg teksta jer jezik pozorišne režije može podjednako snažno izraziti smisao, emociju ili sadržaj koji želimo. Ipak, simbioza ta dva jezika, dramskog teksta i režije, za mene predstavlja najuzvišeniji i najpotpuniji pozorišni čin, a proces međusobnog pronalaženja i spajanja je kao najuzbudljivija igra koju možemo zamisliti. Realizacija i postavka nekog dramskog teksta zavisi od *tumačenja*, pre svega reditelja, a zatim ostalih saradnika i glumaca, koje zatim prerasta u iznalaženje i *kreaciju* svih umetničkih sredstava predstave. Treba napomenuti da, pre svega toga, mi reditelji pravimo *izbor* koji može zavisiti od raznih okolnosti, afiniteta, potreba ili mogućnosti, ali, za mene, pitanje izbora pisca, dela i podele, predstavlja jedno od ključnih i odlučujućih pitanja pozorišne režije i rediteljskog postupka. Izbor glumaca je rediteljski postupak jer glumac celim svojim bićem, glumom i mogućnostima izražava rediteljsku zamisao. Velika je sreća za pozorišnog reditelja kada može samostalno da napravi izbor pisca, dela i podele sa kojom želi da radi i da dobije produkcione uslove i podršku za sve to, i veoma su retki slučajevi kada se te okolnosti poklope, kao što se dogodilo na predstavi *Kaligula*.

Celokupan proces realizovanja rediteljskog postupka, bilo da se radi o mikro ili makro postupku, podeliću u tri faze:

## IZBOR - TUMAČENJE - KREACIJA

O izboru se ne govori mnogo u pozorišnim udžbenicima, ali je veoma zanimljivo kada razmislimo koliko je pitanje izbora utemeljeno u našem društvenopolitičkom sistemu ili, na primer, značajno u intimnom životu. Pitanje izbora partnerke/partnera ili predsednice/predsednika u velikoj meri određuje smisao, kvalitet, punoću, potencijale i pravac našeg života. Isto je i sa izborima u pozorišnoj režiji. Za izbor je najvažnija inspiracija, nadahnuće, rad na sebi, razvijanje umetničkog ukusa, lična motivacija, tj. potreba da se nešto izrazi, kaže, prenese, a zatim prepoznavanje aktuelnih društvenopolitičkih okolnosti, tema, fenomena ili tabua, umetničkih pravaca i pozorišnih tendencija, bilo da ih pratimo, u njih uklapamo ili ih, naprotiv, prepoznamo, ali otkrivamo neke drugačije autentične prostore umetničkog izraza. Treća i, verovatno najteža i najmanje omiljena faza, jeste povezivanje svega navedenog sa mogućnostima u kojima živimo i radimo, produkcionim uslovima, kao i pronalaženje načina da se to realizuje.

Izbor da radim predstavu *Kaligula* došao je iz fascinacije piscem Alberom Kamijem, apsurdom kao filozofskim i dramskim pojmom, zaintrigiranosti istorijskim i dramskim likom Kaligule, ali i idealnom podelom u vidu izuzetnog i veoma inspirativnog glumca Igora Đorđevića sa kojim sam više puta saradivala, uz mogućnost da se to realizuje u Narodnom pozorištu sa posvećenim ansamblom i sjajnim autorskim timom. Kamija kao pisca sam prvenstveno upoznala kroz njegova prozna dela i eseje, dramski opus je došao kasnije, ali je nadahnuće postalo još veće kada sam bolje upoznala Kamijev život i rad. I danas me piščeva biografija i ličnost fasciniraju podjednako, kao i celokupno njegovo delo i pitanje apsurdna, koje u velikoj meri vezujemo za ovog pisca, što ću detaljnije razmotriti u drugom delu ovog rada: Poetički i teoretski okvir / O apsurdnu. Ističem i to da je na izbor pisca i komada uticala i društvenopolitička situacija u zemlji i svetu, kao i moje osećanje uzaludnosti u savremenom svetu, ali i generalna upitanost o poziciji čoveka u svetu koji je postao besmislen.

Tumačenjem ću se baviti u trećem delu rada: Metodološka razmatranja / O naslovu *Kaligula*, a kreacijom rediteljskog postupka u četvrtom delu rada: Analiza praktičnog rada / O predstavi *Kaligula*.

## II POETIČKI I TEORETSKI OKVIR / O APSURDU

### ZAŠTO APSURD?

Predstava *Kaligula*, po istoimenoj drami Albera Kamijsa, koju sam režirala u Narodnom pozorištu u Beogradu 2019/2020. godine, nastala je kao deo mog doktorskog umetničko-istraživačkog projekta, u okviru izabrane teme koju obrađujem na doktorskim studijama – *Istraživanje fenomena apsurdna u kreiranju rediteljskog postupka u savremenom pozorištu*. U ovom delu rada bavim se istraživanjem različitih aspekata života i dela pisca drame koju režiram.

U sklopu toga fokusirala sam se na fenomen – apsurdna, kao i na njegovu genezu u filozofskom i dramskom delu. Analizirala sam glavne faze razvoja apsurdna koje su mi bile od pomoći u procesu režije, a kroz to istraživanje probala sam da prenesem i sasvim autentično iskustvo pripreme predstave u ovoj fazi rada.

Tokom istraživanja geneze apsurdna u filozofskoj i dramskoj literaturi i pozorištu, ispitivala sam razvoj, mogućnosti i uticaj apsurdna na određene savremene rediteljske poetike i pravce, savremenu dramu i pozorište. Upravo zbog toga, praktično-umetnički deo doktorskog rada bazirala sam na režiji predstave *Kaligula*, po istoimenoj drami Albera Kamijsa, jednog od najznačajnijih autora filozofije apsurdna. Kroz proces ovog dela rada želela sam da istražim:

1. Suštinu apsurdna kroz filozofiju apsurdna;
2. Osnovne elemente apsurdna kroz analizu pozorišta i drame apsurdna;
3. Zajednička svojstva apsurdna kroz promišljanje određenih pojava u savremenom svetu.

Moj cilj je bio da izdvojim one elemente koji mogu biti značajni za kreaciju rediteljskog postupka u pozorišnoj praksi, a pre svega za režiju i postavku Kamijsove filozofske drame *Kaligula*. To je podrazumevalo da istražim poreklo i genezu apsurdna kao filozofskog, književnog, dramskog i umetničkog fenomena. Zatim, razvoj i transformaciju apsurdna kroz pozorište 20. veka i njegov uticaj na savremeno pozorište 21. veka i prisustvo tog fenomena u savremenom svetu. Taj proces služio mi je kako bih otkrila šta to apsurd kao fenomen izdvaja, šta ga čini specifičnim, i koji su to zajednički obrasci, svojstva, konvencije i kodovi koji mu pripadaju i koji mogu najbolje scenski da ga izraze, objasne i definišu.

U želji da filozofsku dramu pretočim u pozorišni jezik, a pre svega u rediteljski postupak, to istraživanje zahtevalo je da pronađem komunikativne kodove apsurdna, kako bih sprovela njegovo transponovanje iz idejnog, misaonog korpusa i verbalne debate u telesno, u prostor, mizanscen. Fokusirala sam se na razumevanje, dominantno osećanje i manifestacije apsurdna. Glavni cilj tog procesa služio je pronalaženju sredstava putem kojih apsurd kao filozofsku i apstraktnu kategoriju mogu da približim publici kroz konkretna i specifična rediteljska sredstva, kao i da pronađem, kreiram i definišem njegove komunikacijske kodove za publiku, ali i preispitam, istražim i scenski izrazim fenomen apsurdna u kontekstu savremenog društva i čoveka.

Apsurd kao fenomen istraživanja izabrala sam jer predstavlja moju dugogodišnju preokupaciju i fascinaciju. Blisko mi je osećanje i prepoznavanje „apsurdnog“ i apsurdne pozicije u savremenom svetu i čini mi se da se na apsurd najbolje reaguje apsurdom = **Apsurd<sup>2</sup>**. Kao dupli saltomortale. Zato je on postao moja glavna tema istraživanja u pozorištu. Ja to zovem subverzija apsurdna. On može da deluje jedino sam protiv sebe. Apsurd ne može da postoji bez humora. Humor koji se desi, posledica je pobede apsurdna nad samim sobom. Za ovo nemam nikakve dokaze osim svog osećaja, ali ovo je umetničko-istraživačka disertacija o apsurdnu i to je u njoj moguće da se desi.

## KAMI I SVET

„Svet je ono što jeste, a to znači skoro ništa“.<sup>11</sup>

Lik i delo Albera Kamija, neodvojivi su od teme drame i predstave *Kaligula* u kojima se prelama sve ono što je Kami razvijao kroz bogat literarni opus, društvenopolitičko delovanje i angažman, stvaralaštvo i rad u pozorištu i život razapet između Alžira i Francuske u najdramatičnijem periodu 20. veka, između dva svetska rata, tokom i nakon Drugog svetskog rata. Pisac, filozof, novinar, aktivista, pozorišni stvaralac koji je radio kao dramaturg, reditelj i glumac, osnivač i vođa pozorišne trupe, možda najviše u drami *Kaligula* uspeva da sjedini sveobuhvatni odnos prema svetu i izrazi društvenopolitički stav kroz filozofsku dramu punu raskošnog pozorišnog potencijala i igre. To ne iznenađuje jer Kami je život poznavo

---

<sup>11</sup> Alber Kami, „Govor povodom bombardovanja Hirošime“, *List Borba (Combat)*, 08.08.1945. Preuzeto sa: <https://www.humanite.fr/albert-camus-sur-hiroshima-leditorial-de-combat-du-8-aout-1945-580990>



podjednako dobro koliko pozorište, književnost ili filozofiju, te je njegova sveprožimajuća misao utemeljena na ulicama kolonijalizacijom raslojenog Alžira, redakcijama Pariza, radničkim štrajkovima, studentskim protestima, javnim debatama i demonstracijama, ali i pozorišnim salama i budoarima. Glavni tokovi istorije 20. veka prelamali su se kroz Kamijev život ostavljajući neizbrisiv trag. U toj neravnopravnoj, ali istrajnoj i doslednoj borbi i aktivizmu, Alber Kami je izgradio autentičan put i stvaralaštvo izvan svih poznatih okvira za koje je u četrdeset četvrtoj godini, samo dve godine pre svoje smrti, dobio i Nobelovu nagradu (1957). Razumeti Kamija, i njegov odnos i stav prema svetu u kome se on rodio, živeo i kao Sizif gurao kamen uzbrdo, putanja je za razumevanje Kaligule, onog koji je hteo da uništi takav svet.

Alber Kami rodio se 1913. godine u selu Mondovi u Alžiru i već na početku njegov život su obležile lične i kolektivne katastrofe, početak Prvog svetskog rata, pogibija oca na frontu, a zatim odrastanje u teškim uslovima, siromaštvu i bedi. Kamijeva majka, Katrin Elen Sentes, bila je neuka i polugluva seljanka poreklom iz Španije, nakon smrti supruga, radnika nadničara, nastavila je sama u potpunoj nemaštini da odgaja dva sina, Albera i njegovog brata Lisjena, radeći kao služavka, dok su se o sinovima starali nepokretni ujak i bolesna baka. Samo godinu dana nakon Kamijevog rođenja, njegov otac, Lisjen Ogist Kami, poginuo je u bici kod Marne, 1914. godine, u kojoj su britanska i francuska vojska zaustavile prodor nemačkih snaga na zapad i sprečile osvajanje Pariza. Čitajući o životu, delu i aktivizmu Albera Kamija, stekla sam utisak da je on ovu bitku nastavio da vodi tokom čitavog svog života na različitim frontovima.

Istorijska previranja nezaustavljivo su nastavila da utiču na Kamijev život i odrastanje. Alber Kami i njegov brat dobili su status ratne siročadi u Alžiru, 1920. godine, iste godine kada je osnovana Komunistička partija Francuske i kada je Adolf Hitler predstavio svoj politički program u Minhenu i započeo propagandu Nacionalsocijalističke nemačke radničke partije. U tako nestabilnom i pretećem svetu, Alber Kami se tokom školovanja u Belkuru posvetio učenju i fudbalu. Veliki uticaj i podršku pružio mu je učitelj Luj Žermen, kome je posvetio svoj govor u Stokholmu prilikom dodele Nobelove nagrade. Zbog izuzetnih rezultata u školi, upisao je licej, dobio stipendiju i nastavio kontinuirano školovanje. Usledila je još jedna svetska katastrofa, pad Vol Strita i početak velike svetske krize 1929. godine, prethodili su Kamijevoj bolesti. Oboleo od tuberkuloze 1930. godine, bio je primoran da prekine studije i bavljenje sportom. Od tog trenutka bolest je postala deo njegovog života, ali, uprkos tome, on je napustio porodični dom i osamostalio se. U periodu od 1931. do 1933. nastavio je studije na Filozofskom

fakultetu u Alžiru, pod mentorstvom profesora, značajnog pisca Žana Grenijea i posvetio se filozofiji i pisanju.

Ono što obično dovodi pojedinca u konfrontaciju sa njegovom apsurdnom pozicijom, sugerira Kami, je svest ne o ljudskoj smrtnosti uopšte, već o njegovoj sopstvenoj smrtnosti. U slučaju samog Kamija, ova svest je došla sa njegovim prvim napadima tuberkuloze, 1930. ili 1931. godine, u sedamnaestoj godine. (...) Međutim, to ne znači da se apsurd rađa iz iracionalnog odgovora na spoznaju o ljudskoj smrtnosti. Iako se osećaji apsurdna mogu tako probuditi, svest o apsurd, insistira Kami, jeste specifično racionalno, intelektualno otkriće, izvedeno iz prepoznavanja podele između naših očekivanja od sveta i samog sveta, koji ne odgovara tim očekivanjima (MS: 26; E: 112).<sup>12</sup>

Tokom njegovih studija nacionalsocijalisti su dobijali sve veći broj pristalica u Nemačkoj, a 1933. godine Adolf Hitler je postao kancelar i objavio „Proglas nemačkom narodu“. Iste godine Kami je počeo da objavljuje prve članke u časopisu „Jug“ i priključio se Komunističkoj partiji 1934. godine. Ubrzo je diplomirao na Filozofskom fakultetu radom *Neoplatonizam i hrišćanska misao*.

Iako je Kami bio militantni komunist u vreme dok je pisao svoju disertaciju, nije spomenuo Marksa ili Engelsa, koje je jedva čitao, a esej je napisao u zapanjujućem francuskom akademskom filozofskom stilu. Za temu je izabrao Grčku iako nikada nije proučavao jezik, a hrišćanstvo kad je njegovo znanje o religiji bilo oskudno. I Avgustin i Plotin su bili Afrikanci, a Kami je sebe doživljavao kao čoveka sa Mediterana. Neobično se osećao kao Grk u hrišćanskom univerzumu i pitao se kako neko može imati religiozan temperament bez verovanja. Komunizam ga je privukao kao religija bez Boga, a Plotin i Sveti Avgustin zaintrigirali su ga kao likovi, bliži njegovom srcu, telu i inteligenciji od ostalih filozofa.<sup>13</sup>

U tom periodu bio je dve godine u braku sa glamuroznom i zavodljivom ženom Soimonom Ije, ali su se ubrzo razveli zbog njene zavisnosti od morfijuma. Živeo je od privatnih časova, radio kao prodavac automobilskih delova, kao novinar, činovnik i obavljao je razne povremene poslove od kojih se izdržavao, da bi 1936. godine osnovao amatersko „Radničko pozorište“ gde je bio aktivan kao pisac, glumac i reditelj. Te godine počeo je da putuje po Evropi i

---

<sup>12</sup> John Foley, *Albert Camus: From the absurd to revolt* (London and New York: Routledge, 2008), 6.

<sup>13</sup> Olivier Todd, *Albert Camus: A life* (New York: Albert A Knopf, 1998), 64.

objavljena mu je prva knjiga *Lice i Naličje*, koju je posvetio profesoru Grenijeu. Nakon što je javno negodovao zbog Staljinove naredbe, koji je zahtevao od Francuske komunističke partije da uspori i smanji podršku za ostvarenje alžirskih zahteva, proglašen je trockistom i napustio je Komunističku partiju 1937. godine i naziv pozorišta promenio u „Timsko pozorište“, tj. „Ekipa“. Nastavio je putovanja po Italiji i Evropi. U redakciji lista „Republikanski Alžir“ zaposlio se 1938. godine i objavio tekst o Sartrovom delu *Mučnina*. Te godine započeo je rad na drami *Kaligula*, koju će pisati nekoliko godina i pokušavati da je završi u više navrata, tokom i nakon Drugog svetskog rata (1938-1945). Kamijevo pozorište prestalo je da radi 1939. godine, iste godine kada je počeo Drugi svetski rat. On se prijavio u vojsku kao dobrovoljac, ali zbog zdravstvenog stanja, pre svega njegovih napada tuberkuloze koji su se periodično i dalje pojavljivali, bio je odbijen. Te godine prestao je sa radom i „Republikanski Alžir“, te su Kami i Paskal Pia, osnovali novi list „Republikanske večernje novine“, koji je cenzurisan i zabranjen iste godine.

Kao književni i filozofski problem, apsurd se prvo pojavio u Kamijevom časopisu u maju 1936, istog meseca kada je odbranio disertaciju na temu neoplatonizam na Univerzitetu u Alžiru. „Filozofsko delo: Apsurd“, isplanirao je kao deo svog daljeg proučavanja i pisanja. Dve godine kasnije, juna 1938. godine, apsurd se ponovo pojavljuje na njegovoj listi obaveza, pa na kraju treći put iste godine. Iako je uglavnom bio u fazi istraživanja i refleksije, Kami je već odlučio da tome pristupi više - manje istovremeno kroz tri različita žanra: kao romanopisac, dramski pisac i esejista. Počeo je da radi na svojoj drami *Kaligula* 1938. godine, mada je prvi put izvedena tek 1945. Što se tiče *Stranca*, Kami je dovršio radnu verziju samo nekoliko dana pre nego što su Nemci razbili Ardene u maju 1940. To je bilo u tom istom trenutku, kada se Francuska ipak pokazala, ako ne kao večna, ono barem kao čvrsta i sigurna, pa se Kami okrenuo onome što je svom bivšem učitelju Žanu Grenijeu opisao kao svoj „esej o apsurdu“.<sup>14</sup>

Kami se zaposlio u Parizu 1940. godine kao sekretar u listu „Pariske večernje novine“, iste godine kada se desilo prvo bombardovanje Pariza. Te godine oženio se pijanistkinjom Fransinom For, sa kojom je imao dvoje dece, i uprkos mnogim avanturama i burnom ljubavnom životu koji je uglavnom bio vezan za njegove glumice i muze, ostao je sa suprugom do kraja života. Narednih godina živeo na relaciji Alžir – Francuska, u Oranu, Lionu, Parizu, Bordou i Sent Etjenu. Tada počinju najplodnije godine njegovog stvaralaštva tokom kojih je napisao najznačajnija dela, filozofske eseje, romane i drame poput *Stranca* (1942), *Mita o Sizifu* (1942), *Pisma nemačkom prijatelju* (1943-1944), *Nesporazum* (1944), *Ni žrtve ni dželatari* (1946), *Kuga*

---

<sup>14</sup> Robert Zaretsky, *A life worth living: Albert Camus and the Quest for Meaning* (London: President and Fellows of Harvard College, 2013), 15-16.

(1947), *Opsadno stanje* (1948), *Pravednici* (1949), *Pobunjeni čovek* (1951), ali i godine koje su obeležene jakim napadima tuberkuloze. Nakon što je prisustvovao egzekuciji Gabrijela Perija u Parizu 1941. prvobitno pacifističko opredeljenje preraslo je u snažan otpor prema fašizmu i Kami se pridružio Pokretu otpora. Od 1943. godine postao je urednik u listu *Borba* (*Combat*) gde je 8.8.1945. godine objavio otvorenu osudu američkog bombardovanja Hirošime:

Svet je ono što jeste, a to znači skoro ništa. To je ono što je svakome od juče poznato, zahvaljujući sjajnom koncertu koji su u povodu atomske bombe započeli radio, štampa i informativne agencije. Zaista, usred gomile, saznajemo da bilo koji grad prosečne važnosti može biti potpuno zbrisan bombom veličine fudbalske lopte. Američka, engleska i francuska štampa zasipaju nas elegantnim raspravama o budućnosti, prošlosti, pronalazačima, cenama, pacifističkom pozivu i ratnim posledicama, političkim posledicama, čak i o nezavisnom karakteru atomske bombe. Sažecemo sve u jednu rečenicu: mehanička civilizacija upravo je stigla do poslednjeg stupnja divljaštva. Moraćemo, u bližoj ili daljoj budućnosti, da biramo između kolektivnog samoubistva ili razumnog korišćenja naučnih dostignuća.<sup>15</sup>

Kami je 1947. godine otišao sa mesta urednika lista *Borba*, koji se komercijalizovao u tom periodu i promenio uređivačku politiku. Od 1948. bio je aktivan član u Studentskom anarhističkom krugu. Od 1955. do 1956. pisao je kolumne u listu *Ekspres*, ali je kontinuirana borba kroz javni aktivizam, otvorene proteste, govore i debate postala suštastveni deo njegovog života i celokupnog dela i delovanja. Protestovao je kada je Unesco 1952. godine primo u članstvo Frankovu Španiju, a zatim je i napustio ovu organizaciju. Držao je govor 1953. godine povodom surovih metoda gušenja radničkog štrajka u Istočnom Berlinu i optužio je svoje savremenike za ravnodušnost. Inicirao je „Apel za civilno primirje u Alžiru“, 1956. godine. Podržao je štrajk radnika u Poznanju i učestvovao u protestima protiv sovjetske intervencije u Budimpešti i francusko-engleske u Sueckoj aferi.<sup>16</sup>

Zahvaljujući izdavaču Mišelu Galimaru, izdavačka kuća *Galimar* kontinuirano je objavljivala većinu dela Alberta Kamija, a od 1943. godine radio je u njoj i kao lektor. Čak i kada su ga francuski intelektualni krugovi, elita i establišment odbacili i ignorisali zbog sukoba sa Sartrom,

---

<sup>15</sup> Alber Kami, „Govor povodom bombardovanja Hirošime“, *List Borba (Combat)*, 08.08.1945. Preuzeto sa: <https://www.humanite.fr/albert-camus-sur-hiroshima-leditorial-de-combat-du-8-aout-1945-580990>

<sup>16</sup> Korišćeni su literarno biografski podaci Grupe autora, *U traganju za smislom* (Beograd: Službeni glasnik, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Filološki fakultet u Beogradu, Francuski institut u Beogradu, 2013), 99-109.

o čemu ću govoriti u odeljku *Kami i filozofija*, Galimar postojano štampa i objavljuje Kamijeve radove: *Stranac* i *Mit o Sizifu* (1942), *Pisma nemačkom prijatelju* (1945), *Kuga* (1947), celokupan tiraž od 22 000 primeraka rasprodat je za dve nedelje, a Kami je dobio prestižnu Nagradu kritike za ovaj roman, zatim, zbirka eseja *Leto* (1954), zbirka novela *Izgnanstvo i kraljevstvo* (1957) i mnoge druge.

Alber Kami poginuo je u saobraćajnoj nesreći, 1960. godine, u Francuskoj. Automobil je vozio njegov dugogodišnji prijatelj i izdavač Mišel Galimar, koji je poginuo zajedno sa njim.

„Posle nesreće u Kamijevom džepu je nađena neiskorišćena vozna karta, pošto je on trebalo da se u Pariz vrati vozom sa ženom i decom, ali se u zadnji čas predomislio i prihvatio ponudu prijatelja da putuje automobilom...“<sup>17</sup>

Kamijeva smrt došla je kao posledica slučajnosti iznenadne odluke dok je u džepu imao voznu kartu kao mogućnost za neki duži život. Vozač automobila bio je njegov prijatelj i izdavač Mišel Galimar koji je prepoznao i godinama dosledno objavljivao Kamijeva dela i bio među prvima koji su Kamija i njegovo delo na neki način učinili besmrtnim. Apsurd je u suštini Kamijevog dela, ali izgleda i da je bio deo njegovog života kao i smrti.

Alber Kami se kroz novinarstvo i aktivizam dosledno borio za filozofske aspekte, politička uverenja i ideje koje je obrađivao u svojim tekstovima i esejima, a to su posledice kolonizacije u Alžiru, oslobađanje Alžiraca osuđenih na smrt, borba za ljudska prava, filozofska analiza otpora, pobune i revolucije, preispitivanje i odbacivanje komunizma, zalaganje za pacifizam, dosledna borba protiv smrtne kazne, fašizma i totalitarnih ideologija.

Francuska je prvi put testirala atomsku bombu u pustinjskom delu Alžira 1960, iste godine kada je Alber Kami umro. Posthumno su mu objavljeni romani *Srećna smrt* (1971) i *Prvi čovek* (1995).

---

<sup>17</sup> Grupa autora, *U traganju za smislom* (Beograd: Službeni glasnik, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Filološki fakultet u Beogradu, Francuski institut u Beogradu, 2013), 109.

## KAMI I FILOZOFIJA: FILOZOFIJA I POZORIŠTE

„*Bunim se – dakle postojimo.*“<sup>18</sup>

Delo Albera Kami je neodvojivo je od egzistencijalizma<sup>19</sup>, pravca koji je započeo krajem devetnaestog veka, razvijao se u filozofiji i književnosti naročito nakon Prvog svetskog rata i vrhunac doživeo četrdesetih i pedesetih godina dvadesetog veka, pre svega u delima francuskog filozofa, književnika, dramskog pisca Žan Pol Sartra. Sam Kami nije sebe smatrao egzistencijalistom, uprkos tome što su ga drugi na taj način tumačili, on se često ograđivao od tog ali je izvesno da se njegovo delo razvijalo uporedo, a donekle i pod uticajem egzistencijalista. Danski filozof Seren Kjerkegor (1813–1855) smatra se začetnikom egzistencijalizma u filozofiji, a tokom dvadesetog veka pravac su razvijali njegovi najznačajniji predstavnici Karl Jaspers, Martin Hajdeger, Žan Pol Sartr i Simon de Bovoar, stavljajući u središte svog interesovanja čoveka, njegovu egzistenciju i njegovo postojanje.

Kjerkegor je u svojoj egzistencijalističkoj filozofiji, u radikalno religijskom kontekstu, zapravo prvi uveo apsurd kao centralni pojam. Nezadovoljan slabljenjem religijskih osećanja u danskom društvu, koje je u to vreme prolazilo kroz veoma naglu tranziciju od feudalnog do kapitalističkog društva, što je podrazumevalo veliku migraciju iz ruralnih područja u gradove i promenu socijalnih struktura koje su do tada postojale, Kjerkegor smatra da su ljudi postali ukalupljeni, „normalizovani“, neautentični i da je njihov svet postao obesmišljen. Njegovo rešenje je radikalno: čovek je slobodan da se izdigne iz „estetskog“ i „etičkog“ stadijuma u kome je zaglubljen i da ih prevaziđe u „religijskom“ stadijumu – što podrazumeva prepuštanje apsurd i ostvarivanje „apsolutnog odnosa sa apsolutom“, tj. Bogom. Apsolut je ono što

---

<sup>18</sup> Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* (Beograd: Paideia, 2008), 222.

<sup>19</sup> „U širem smislu reči javlja se kao oznaka filozofskih strujanja koja se bave ljudskom egzistencijom kao fundamentalnom ontološkom kategorijom (Paskal, Šeling, Bergson, Kjerkegor, Niče), a užem označava filozofiju egzistencije M. Hajdegera, E. Huserla i K. Jaspersa. Kao filozofski, književni i umetnički pravac, egzistencijalizam se javlja nakon 1945. godine kroz koncept ateističke filozofije slobode Ž. P. Sartra. Sartrova filozofija je zasnovana na Hejdegerovoj ontologiji egzistencije (*Bitak i vrijeme*, 1927), naime, osvetljavanju čovekovog postojanja kao egzistencije kojom se otvara ‘smisao bivovanja’, a to znači i shvatanju čovekovog postojanja (egzistencije), kao ‘nabačaja mogućnosti’ koje su uvek u opasnosti, ali i na fenomenologiji E. Huslera (koncentrisanoj na nepsihičku datost) i filozofiji egzistencije K. Jaspersa (*Filozofija*, 1932), u njenom odnosu sa (božanskom) transcendentalnošću (‘granične situacije’) i usmerenju ka prevazilaženju ‘privida’ i dospevanju do ‘autentičnog sopstva’.” Ralf Šnel, *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* (Beograd, Plato Books, 2008), 130.

prevazilazi naš razum i zato je apsurdan. Ako želimo da mu se prepustimo, ako želimo da se izdignemo, moramo ostaviti za sobom razumski utvrđena etička načela i da ga sledimo, kao što Avram žrtvuje svog sina Isaka po naredbi Boga, koga ne može da razume. Time Kjerkegor oživljava diktum srednjevekovnog filozofa i teologa Tertulijana „credo quia absurdum est“ - verujem zato što je nemoguće. Vrlo malo ljudi je za to *de facto* sposobno, ali oni malobrojni koji to jesu, koji su sposobni da odbace ustaljene norme, da se uzdignu iznad opštih načela i da se prepuste apsurd, postaju „vitezovi vere“. U ovom dramatičnom hrišćanskom pristupu učitelj ne može ni da postoji, nijedno ljudsko biće ne može drugog subjekta da približi istini. Jedini ultimativni učitelj je Bog, a subjekt sebe stavlja u odnos sa nečim što je transcendentno i čemu je on suštinski stranac. Čovek se nalazi u situaciji ekstremne odgovornosti, u situaciji ekstremnog izbora, a ako ne prepoznaje istinu, to je zbog njegovog ličnog greha i taštine. Da bi mu istina došla od spolja, neophodno je da sprovede temeljnu promenu iznutra. Ali izbor čoveku ne dolazi lako. Ljudska sloboda praćena je mukom, „strahom i drhtanjem“, teskobom i ostalim „egzistencijalima“ koje je u filozofiju uveo Kjerkegor, a koji su dalje prihvaćeni i razrađivani u egzistencijalističkoj filozofiji i književnosti i postaju jedan od osnovnih motiva. Sartr piše „Mučninu“, u kojoj se opisuje somatizacija spoznaje o kontingentnosti i nevažnosti sopstvene egzistencije. Kamijev Kaligula je u stalnoj groznici svoje egzistencije, iznuren osećanjem besmisla, iznuren sopstvenim izborima. U radu sa glavnim glumcem Igorom Đorđevićem „egzistencijali“ su bili značajna pokretačka osnova za glumačku kreaciju lika Kaligule.

Sartr svoju egzistencijalističku filozofiju gradi u sasvim drugačijem, ateističkom kontekstu, ali centralna tema fundamentalnog izbora, „fundamentalnog projekta“ koji prate egzistencijalne trzavice, kao i ljudske slobode, jeste i dalje u centru pažnje. Osnovno polazište Sartra je spoznaja da čovekova sudbina nije predodređena i da nepostojanje Boga stavlja čoveka u poziciju da bude ono što sam od sebe napravi, te da egzistencija prethodi esenciji. U svetu bez Boga čovek je slobodan. U svojim filozofskim tekstovima *Biće i ništavilo* (objavljen 1943) i *Egzistencijalizam je humanizam* (objavljen 1946), Sartr je postavio osnovna načela egzistencijalizma, a to je polazište da se čovek rađa slobodan, te da kroz svoje izbore definiše sebe i da je sam odgovoran za ono što čini, a samim tim za ono što jeste. Jedna od bitnih karakteristika egzistencijalista jeste da su pokušavali da „personalizuju“ svet u kome žive, za koji im se činilo da je postao nepersonalan i otuđen usled napretka nauke i tehnologije, kapitalizma, masovne kulture, globalizacije, itd. Ali unutar tog personalizovanog i humanističkog pogleda na svet, svaki egzistencijalista je imao svoj specifični pristup. Sartr se fokusira na slobodnu i odgovornu individuu - pa ipak, on takvo stanovište kombinuje sa

marksizmom, teorijom koja izdvaja kolektivne subjekte i socio-ekonomske klase kao realne entitete, što su mnogi doživljavali kao kontradikciju. Izgleda da se egzistencijalizam obavezuje na tvrdnju da je individua jedini pravi entitet vredan pažnje, a marksizam tvrdi da su nepersonalne društvene sile ono što treba da bude predmet izučavanja društvenih nauka jer su one te koje su odgovorne za otuđenje čoveka u svetu.

Kami je kao stvaralac svakako počeo pod jakom impresijom Sartrovog *Bića i ništavila*, ali za razliku od Sartra, on izostavlja ontološku dimenziju i napušta fenomenološku tradiciju u svojoj filozofiji. Njegov fokus jeste na individualnom iskustvu, na iskustvu čoveka u društvu koji je suočen sa apsurdom. U okviru toga Kami takođe obrađuje osnovne pojmove koji su se javljali u filozofiji egzistencijalista: problem slobode, problem izbora, teskobu egzistencije, apsurd. Kamijeva književna dela su takođe u direktnoj vezi sa njegovim političkim stavovima. Iako je kao mlad bio ubeđeni komunista, Kami, suočen sa stavovima francuskih komunista o kolonijalizmu u Alžiru, kao i posmatrajući razvoj režima u Sovjetskom savezu, napušta komunistički tabor, pa čak biva razočaran i samom marksističkom doktrinom – do kraja je smatrao sebe socijalistom, ali ne i marksistom. Kami otvara temu opravdanosti revolucionarnog nasilja, opravdanosti masovnih ubistava, progona, pokoravanja i nepravde u ime „pravde“ i utopijske slike budućeg sveta koji revolucionari prave. Njegov odgovor je nedvosmisleno negativan – što će voditi i raskidu prijateljskih odnosa sa Sartrom. Ova tema je jasno obrađena u romanu *Pobunjeni čovek* i drami *Kaligula*. U *Pobunjenom čoveku* tvrdi se da komunizam neizostavno vodi u zločin. U *Kaliguli* obrađuje se, između ostalog, i tema političkog nasilja i političkog ubistva. Apsolutni nihilizam ne može da se brani. Kaligula počinje oporezivanjem prebogatih rimskih velikodostojnika radi novog, pravednijeg sveta i veće jednakosti, a završava u najsurovijem nasilju, nesposoban da obuzda svoju apsolutnu moć i konstantnu potrebu za ispoljavanjem svoje dominacije. Pri tome je stalno rastrzan dramatičnim osećanjima nemoći i teškoće sopstvene egzistencije – stanja muke i radikalne brige, tipične za egzistencijalističku predstavu sveta. Drama je izuzetno slojevita i u njoj se prepliću filozofski, egzistencijalistički i politički aspekt. Detaljnu analizu ću izložiti kasnije u trećem i četvrtom delu rada.

Egzistencijalistička drama, književnost i pozorište, razvijali su se uporedo sa filozofijom egzistencijalizma u prvoj polovini i sredinom dvadesetog veka uglavnom kroz dela Sartra i Kamija, mada se za mnoge autore danas smatra da pripadaju ovom pravcu ili neka njihova dela, uprkos tome što neki od njih sami sebe nisu tu svrstavali, poput Anuja, Žirodua, Koktoa, Ernesta Sabata.



Da li je Kami zapravo bio filozof? On je za sebe rekao da nije, u čuvenom intervjuu sa Žanin Delpes u *Les Nouvelles Littéraires* u novembru 1945. godine, insistirajući da „nije verovao dovoljno u razum da bi verovao u sistem“ (Kami 1965, 1427). Ovo nije bio samo stav za javnost, jer istu misao nalazimo i u njegovim beleškama iz ovog perioda: on sebe opisuje kao umetnika, a ne filozofa, jer „Ja razmišljam u skladu sa rečima a ne u skladu sa idejama (Kami 1995, 113). Ipak, Žan Pol Sartr odmah je video da se Kami bavi važnim filozofskim radom i u svom prikazu *Stranac u vezi sa Sizifom* nije imao problema da poveže Kamija sa Paskalom, Rusoom i Ničeom (Sartr 1962). Nakon što su se sprijateljili, Sartr je javno govorio o „filozofiji apsurdna“ svog prijatelja, koju je razlikovao od sopstvene misli, za koju je prihvatio oznaku „egzistencijalista“ koju je Kami odbacio.<sup>20</sup>

Ono što je značajno za moj istraživački rad, jeste veza egzistencijalizma kao filozofskog, književnog, dramskog i pozorišnog pravca sa dramom i pozorištem apsurdna koji su se razvijali uporedo, a donekle i pod njegovim uticajem. Bilo da Albera Kamija posmatramo kao filozofa ili ne, egzistencijalistu ili ne, njegovo delo možemo povezati sa određenim aspektima oba pravca, mada on ne pripada sasvim nijednom od njih, ali je za moje istraživanje apsurdna kroz rediteljski postupak od presudne važnosti preispitati Kamijevo tumačenje i osećanja fenomena – absurd. Kako bih definisala osnovne elemente i razjasnila suštinu pojma – absurd, bilo mi je potrebno da uvidim i razumem sličnosti i razlike unutar geneze: egzistencijalizam - filozofska drama - filozofija apsurdna - drama i pozorište apsurdna, a onda probam da pronađem i definišem osnovne elemente apsurdna, kojima sam se služila u režiji predstave *Kaligula*.

**Filozofska drama** veoma podrobno je analizirana u knjizi *Dramski pravci XX veka*, Slobodna Selenića, pa će se u ovom radu u velikoj meri oslanjati na nju. Selenić navodi Sartra i Kamija kao glavne predstavnike filozofske drame, a zatim navodi Sartrov pojam „teatar situacija“ o kome Selenić kaže sledeće: „Reč je o teatru koji preko strogo konstruisanih situacija objašnjava filozofsko stanovište kao sam objekat dramske radnje, a ne kao nadgradnju, dok je u tradicionalnoj dramaturgiji primarni objekat akcija preko koje se, tek posredno, eksteriorizira misao, ideja, filozofija.”<sup>21</sup> Dakle, u filozofskoj drami ili „teatru situacija“ akcija likova nije psihološki motivisana, već su svi elementi dramske radnje i sukob „sva razrešenja - određena

---

<sup>20</sup> The Stanford Encyclopedia of Philosophy, *The Paradoxes of Camus's Absurdist Philosophy* (The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University Library of Congress Catalog Data: ISSN 1095-5054, 2016), Preuzeto sa: <https://plato.stanford.edu/entries/camus/#SecWor>

<sup>21</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci xx veka* (Beograd: Univerzitet umentosti, 1997), 123.

postulatima filozofije koji su apriorni u odnosu na delo. Drama je ilustracija uverenja koja prethode stvaranju drame.“<sup>22</sup>

Teme i polazišta filozofske drame nalaze uporište u filozofiji egzistencijalizma, a Sartre kao njegov najizraženiji predstavnik, a uz to filozof i dramski pisac i jedini koji je sebe potpuno definisao na taj način, svakako predstavlja jednu od ključnih figura u odnosu na koga posmatram i Kamijevo delo, a pre svega upoređujem i preispitujem glavne teme, elemente i karakteristike egzistencijalne drame. Sartrovo polazište da čovekova sudbina nije predodređena i da nepostojanje Boga stavlja čoveka u poziciju u kojoj je slobodan da postane ono što sam od sebe napravi, da može kroz svoje izbore da definiše sebe i da bude sam odgovoran za ono što čini, a samim tim za ono što jeste, uspostavilo je osnovna načela egzistencijalizma.

Cezonija: Ne, neće te oni ubiti. Ili će ih nebo zgromiti pre nego što te taknu.

Kaligula: Nebo! Neba nema, jadna žena.”<sup>23</sup>

Kami se bavio srodnim temama, ali su najvažnija dva osnovna pitanja za razumevanje njegove filozofije i celokupnog opusa, kao i mog istraživanja u radu na predstavi *Kaligula*, a to su apsurd i revolt, o kojima najviše govori u esejima *Mit o Sizifu* i *Pobunjeni čovek*. On ljudsku egzistenciju posmatra kao apsurdnu jer je pitanje smisla čoveku nedokučivo i to ga stavlja u poziciju bespomoćnosti. Ipak, suočavanje sa apsurdom, sa takvom pozicijom vodi u pobunu protiv besmisla takvog ustrojstva, što je u eseju *Pobunjeni čovek* Kami i formulisao veoma jezgrovito: „Bunim se – dakle postojimo“.<sup>24</sup>

A pošto je Kamijeva filozofija moralna, da bi se učvrstio celokupan postupak, on ispituje radikalne, metafizičke oblike ponašanja, koji stavljaju na kocku osnove stvari i vrednosti. *Mit o Sizifu* počinje pitanjem samoubistva. *Pobunjeni čovek* pitanjem ubistva. U oba slučaja se ono što je izvesno glavni orijentir, traži u određenom odnosu sa smrću: „Postoji samo jedan ozbiljan filozofski problem – samoubistvo. Suditi o tome da li ima ili nema smisla živeti znači odgovoriti na osnovno pitanje filozofije.“ Smrt – sopstvena ili tuđa – za Kamija je jedino polazište u odnosu na koje se može vrednovati život, sopstveni u slučaju samoubistva ili tuđi ako je reč o ubistvu. Moralne vrednosti će prirodno proisteći čim budem umeo i znao da pronađem razlog da živim, radije nego da umrem i da ne odobrim smrt i smrtnu kaznu, kakva god da za njih postoje opravdanja.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Isto, 123.

<sup>23</sup> Alber Kami, *Pozorište, drama Kaligula* (Beograd: Paidea, 2008), 92.

<sup>24</sup> Alber Kami. *Eseji: Pobunjeni čovek* ( Beograd: Paidea, 2008), 222.

<sup>25</sup> Fransoa Evald, *Od apsurga do pobede* (Novi Sad: Zlatna greda: god. XI, br.111/112, 2011), 16-18.

U filozofskoj drami radnja se formira na osnovnim načelima filozofije egzistencije i političkih stavova njenih autora, te ih često nazivamo „drame sa tezom“ jer konstruišu, a Selenić često navodi „ilustruju“, filozofsku tezu ili polazište autora. Izdvojiću osnovne elemente i karakteristike filozofske drame i teatra situacija koji su mi bili veoma korisni za analizu i postavku drame *Kaligula*:

- Karakteristično za njih je odsustvo psihologije u tradicionalnom smislu realističkih drama, likovi nisu određeni psihološkim ili karakternim osobinama, njihova psihološka motivacija zamenjena je metafizičkom motivacijom, tako da i publika zauzima izvesnu distancu prema likovima i ne uživlja se u radnju;
- Radnja se formira kroz izbore, odluke i postupke, situacije i događaji koji stavljaju čoveka u poziciju izbora kroz koji će odrediti svoju poziciju, filozofsko, društveno i političko biće;
- Dramski sukob formira se na osnovu različitih sistema vrednosti i suprotstavljenih načela etike, glavnih nosilaca sukoba i sukobljenih strana;
- Angažovanost kojom, pre svega, Sartr kroz drame propagira svoje stavove i želi da ubedi publiku u njih;

„Njihova angažovanost je angažovanost protiv koncepta. Kako bi Sart rekao, o jedinstvenosti ljudske prirode koju dele svi ljudi, pobuna protiv čoveka zamrznutog u ledu mrtve esencije koja je unapred data, angažovani poziv na samoostvarivanje izvan bilo kog determinatnog sistema.“<sup>26</sup>

Zajedničke karakteristike i elemente filozofske drame prepoznavamo u dramskom opusu oba autora, Kamija i Sartra, te ih Slobodan Selenić s pravom izdvaja kao glavne rodonačelnike ovog pravca, ali ono što razdvaja njihova polazišta je suština na kojoj zasnivaju dramsku situaciju, dramski sukob i likove. Kami ih definiše i gradi upravo kroz svoju filozofiju apsurda, a Sartr kroz egzistencijalizam. Nakon njihovog sukoba 1952. godine postale su očiglednije političke i ideološke razlike i razmimoilaženja između ova dva autora.

Sartr je u delu *Biće i Ništavilo* (1943) razvio svoju subjektivističku metafiziku. On pravi razliku između (beživotnog) bića koje naprosto „jeste“ (*être – en – soi*) i osvešćene ljudske egzistencije (*être – pour – soi*) koja svojim delanjem sebe neprekidno iznova kreira, te je, dakle, u stalnom nastanku. (...) Za A. Kamija (*Mit o Sizifu*, 1942) u centru

---

<sup>26</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci xx veka* (Beograd: Univerzitet umentosti, 1997), 132.

pažnje je egzistencijalističko iskustvo apsurdna, naime jaz između čoveka koji traga za smislom i sveta koji čuti.<sup>27</sup>

Kami je 1938. godine objavio afirmativan prikaz Sartrovog dela *Mučnina* u listu *Republikanski alžir*, 1943. godine Sartr je objavio veoma pozitivan prikaz Kamijevog *Stranca*, prvi put su se sreli tek 1943, da bi se po završetku Drugog svetskog rata prijateljstvo nastavilo uglavnom u čuvenom pariskom *Kafe de flor* (Café de fleur) gde su se okupljali istomišljenici i francuska intelektualna i umetnička elita.

Tako da mnogo pre nego što su se pojavile njihove ozbiljne političke razlike, Sartr i Kami se nisu složili oko odnosa koji bi trebalo da postoji između filozofije i književnosti. Za Kamija Sartr je bio previše filozofski romanopisac; za Sartra je Kami bio previše literarni filozof.<sup>28</sup>

Kami se od Sartra i egzistencijalizma definitivno odvojio nakon izlaska svoje knjige *Pobunjeni čovek*, (objavljena 1951) u kojoj je kroz filozofsku analizu otpora izneo osudu revolucionarnog nasilja, kao i svih počinjenih ubistava, zločina i terora na koje se pristalo u ime revolucije i istorijskih tokova i promena, nedvosmisleno je odbacio komunizam i nasilje koje je proizveo, pre svega je napadao staljinizam i njegove sledbenike. Oštra recenzija i kritika Fransisa Žansona u časopisu *Moderna vremena* (1952) u kojoj ga je optužio da je „buržoaski idealista“ izazvala je javni i mučan spor između Kamija i Sartra, tada urednika navedenog časopisa i napravila trajni i oštar raskol između Kamija i Sartra uz koga je stala većina francuske inteligencije.

Iako se nasilno odvojio od egzistencijalizma, Kami je postavio jedno od najpoznatijih egzistencijalističkih pitanja dvadesetog veka, koje pokreće Mit o Sizifu: „Postoji samo jedno zaista ozbiljno filozofsko pitanje, a to je samoubistvo.“ (MS, 3). A njegova filozofija apsurdna ostavila nam je upečatljivu sliku ljudske sudbine: Sizif beskrajno gura svoju stenu uz planinu samo da bi je video kako se kotrlja naniže svaki put kad se popne na vrh. Kamijeva filozofija našla je politički izraz u *Pobunjenom čoveku*, što mu je zajedno sa uvodnicima u novinama, političkim esejima, dramama i beletristikom donelo reputaciju velikog moraliste. Takođe ga je uplelo u sukob sa njegovim prijateljem, Žan-Pol Sartrom, izazivajući veliku političko-intelektualnu podelu iz doba hladnog rata kad su Kami i Sartr postali vodeći intelektualni glas antikomunističke i prokomunističke levice. Dalje, postavljajući i odgovarajući na hitna filozofska pitanja današnjice, Kami

---

<sup>27</sup> Ralf Šnel, *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* (Beograd: Plato Books, 2008), 130.

<sup>28</sup> The Stanford Encyclopedia of Philosophy, *The Paradoxes of Camus's Absurdist Philosophy* (The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University Library of Congress Catalog Data: ISSN 1095-5054, 2016), Preuzeto sa: <https://plato.stanford.edu/entries/camus/#SecWor>

je artikulisao kritiku religije i prosvetiteljstva i svih njenih projekata, uključujući marksizam.<sup>29</sup>

Kamijev koncept apsurdna tumačila sam kroz dramske kategorije i okvire koji su mi bili korisni u radu i postavci predstave *Kaligula*, a pre svega u postavci glavnog lika. To znači, pre svega, uvideti poziciju pojedinca, njegovu spoznaju i dominantno osećanje, kada shvati apsurd postojanja. On želi da svet ima smisla i traži taj smisao, a kad shvati da ga nema, nastaje apsurd. Sukob je između individue, tj. potrebe pojedinca, i tišine sveta. Religiozni filozofski i politički sistemi i koncepti postali su nedovoljni za potrebe i odgovore pojedinca, za objašnjenje i razumevanje sveta koje mu je potrebno. To znači da se dramski sukob gradi između pojedinca koji je u revoltu i ne pristaje na postojeće i poznate filozofske, političke ili religiozne kategorije po kojima je ustrojen i objašnjen svet i tog i takvog sveta.

Prema tome, revolt je ne samo nužna konsekvencija apsurdna nego je – ukoliko se tako može reći – i instrument za njegovo stalno održavanje. U izvesnom smislu moglo bi se reći da je revolt apsurd koji je dosledan. Time nam se filozofija apsurdna definitivno predstavlja kao glorifikacija lucidnosti. I dok je apsurd – odnosno uviđanje apsurdna – najadekvatniji izraz lucidnosti, revolt je stalan napor da se bude lucidan.<sup>30</sup>

Apsurd je u tome što pojedinac, u ovom slučaju Kaligula, traži ono što ne može da nađe, nije mu dato da bude spoznato, nije moguće da spozna ništa osim apsurdna. Dakle, u startu radi nešto što je besmisleno, nedokučivo i nedostižno, traži odgovor ili svrhu koji ne postoje. Po Kamiju, ni ljudsko postojanje, ni svet nisu po sebi apsurdni. Apsurd nastaje jer ljudska bića konstantno nastoje da razumeju svrhu života, ali samo postojanje, po Kamiju, nema smisla i mi moramo da naučimo da živimo sa tim. Mi želimo da svet ima smisla, ali on nema smisla. Uvideti ovo, znači shvatiti apsurd. Našu potrebu da postavljamo konačna pitanja i nemogućnost postizanja bilo kakvog adekvatnog odgovora, Kami naziva apsurdom. Filozofija apsurdna Albera Kamija istražuje posledice koje proizilaze iz ovog osnovnog paradoksa.

---

<sup>29</sup> Edward J. Hughes, "Cambridge Collections Online", *Cambridge University Press*, 2007. Edward J. Hughes, *The Cambridge Companion to Camus*, esej: David Carroll, *Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe* (London: Cambridge Collections Online, Cambridge University Press, 2007), 6.

<sup>30</sup> Nikola Milošević, *Antropološki eseji* (Beograd: Nolit, 1978), 38-39.

Iz ovoga sam zaključila da je važno izdvojiti nekoliko glavnih smernica za dalji rad na predstavi:

*„Apsurd - beleške i razmišljanja za scensku postavku: Apsurd je stanje i situacija. U osnovi je izraziti raskol između želja, potreba i mogućnosti. Situacija koja se ne može izmeniti.*

*Sukob: Pojedinac – svet (sistem, društvo, grupa)*

*Razvoj radnje: Potraga za smislom, spoznaja i uvid da smisla nema, prihvatanje takve pozicije, odluka šta dalje, delovanje unutar apsurd.*

*potraga - spoznaja – (ne)prihvatanje – odluka – delovanje – smrt/život*

*život – **APSURD** – smrt*

*Osnovna pitanja: zašto živimo, kako živimo, da li treba da živimo?*

*Na sceni treba postaviti i označiti jasan kontekst u odnosu na koji postavljam ova pitanja, ali tako da zadrži metafizički korpus i utisak savremenog sveta. Savremeni svet, a ne samo lokalno društvo i politika. Dakle, koje to pojave i fenomene ističem u takvom svetu?!“<sup>31</sup>*

**Pozorište i drama apsurd** doživeli su vrhunac svog razvoja pre svega u francuskom, ali i evropskom i američkom pozorištu pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, pre svega u delima Beketa, Joneska, Ženea, Mrożeka, Gombroviča, Arabala, Vijana, Pintera, Grasa, Olbija. Možemo reći da su se donekle razvijali uporedo i pod uticajem egzistencijalizma i filozofije apsurd, ali su postajala dela koja su prethodila svim ovim pravcima, a nastala su početkom 20. veka i mogu se tumačiti kao drama i pozorište apsurd jer sadrže njihove osnovne karakteristike i brojne elemente, poput drame *Kralj Ibi*, A. Žarija (1897), *Tiresijine dojke*, G.Apoliner (1917), *Jelizaveta Bam*, D. Harms. Uopšte, fenomen apsurd i njegove elemente možemo prepoznati u tragovima kroz razne oblike pučkog pozorišta, filma, i brojnih pozorišnih žanrova kroz istoriju: farsa, tragična farsa, klovnovske i cirkuske tačke, pantomima, nemi film Čarlija Čaplina, Šekspirove tragedije i komedije, i sl. Ipak, pozorište apsurd nakon Drugog svetskog rata doživelo je uzlet i napravilo sasvim autentičan, osoben i revolucionaran zaokret u istoriji drame i pozorišta.

---

<sup>31</sup> Snežana Trišić, *Lične beleške koje su nastale u periodu oktobar – decembar 2019*, u toku pripreme predstave *Kaligula*, Albera Kamija.

Pozorište apsurdna nakon 1945. može da se tumači kao reakcija na katastrofu Drugog svetskog rata, holokaust, razaranja Hirošime, fašizam, staljinizam, kao i rastuću čovekovu otuđenost u savremenom svetu. (...) Najznačajnija obeležja pozorišta apsurdna su: (1) ukidanje narativno i konceptijski organizovane radnje, koju zamenjuju postupci i događanja ispražnjeni od smisla i funkcije što kruže unutar sebe ili se ponavljaju i često su stereotipni. U Beketovim poznim komadima, ta su događanja svedena na minimum; neka od njih liče na parabole, ali se izmiču tumačenju; (2) jezik gubi funkciju komunikacije, dijalog se ograničava na razmenu jezičkih stereotipa i na elemente banalnog svakodnevnog govora, a funkcija mu je mahom u tome da održava sam sebe; u pojedinim Beketovim tekstovima je visok stepen intertekstualnosti, ali uključeni citati i aluzije nisu konstitutivni za značenje; (3) likovi su često samo „nosioci“ dešavanja i dijaloga ispražnjenih od smisla ili subjekti koji kruže unutar sebe, ne uspostavljajući komunikaciju; (4) jedinstvo mesta i vremena odraz je isključenosti likova; pozornica je mahom „ničija zemlja“ bez istorije i društvenog određenja, a vreme nije ni završnica hrišćanske ili sekularne istorije, niti ciklično vreme mita, već „prazna sadašnjost“; (5) tragično i komično, ozbiljnost i groteskni humor se dodiruju, nerazlučivo prožimaju ili međusobno dovode u pitanje.<sup>32</sup>

Pozorište apsurdna ide dalje od filozofske drame i Kamijeve filozofije apsurdna, ali i svih prethodnih i poznatih pozorišnih obrazaca, izražavajući revolt prema tradicionalnim dramskim žanrovima, konvencijama dramske književnosti, građanskoj drami, ali i Brehtovom epskom pozorištu. Pozorište apsurdna radikalnije od filozofske drame menja formu i narativ drame, harmoniju zamenjuje nelogičnom, fragmentarnom, rasepkanom i cikličnom strukturom, a psihološku kauzalnost, koja se najviše vezivala za građansku dramu, zamenjuje mehaničnost događaja, odnosa i radnji. Predstavljanjem situacija koje ne služe fabuli, već ideji, antidramski diskurs teatra apsurdna doveo je do udaljavanja od klasičnog i literarnog pozorišta, čime je uslovio dalji razvoj dramskog, nagovestio pojavu postdramskog i savremenog pozorišta.

Brojna su značenja i tumačenja pojma – apsurd, a odgonetanje i moguće konstruisanje scenskih zakonitosti i konvencija u velikoj meri oslonila sam na jednu od najznačajnijih studija na ovu temu, knjigu Martina Eslina *Pozorište apsurdna*, u kojoj on definiše apsurd na sledeći način:

„Apsurd“ originalno znači „van harmonije“, u muzičkom kontekstu. Otuda i njegova definicija: „u neskladu sa razumom ili ispravnošću; neskladan, nerazuman, nelogičan“. Uobičajena upotreba na engleskom govornom području, „apsurd“ može jednostavno značiti „smešno“, ali ovo nije smisao u kojem Kami koristi reč i u kojem se koristi kada govorimo o Pozorištu apsurdna. U eseju o Kafki Jonesko je svoje razumevanje pojma definisao na sledeći način: „Apsurdno je ono što je lišeno svrhe... Odsečeno od svojih

---

<sup>32</sup> Ralf Šnel, *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* (Beograd: Plato Books, 2008), 552-553.

verskih, metafizičkih i transcendentnih korena, čovek je izgubljen; svi njegovi postupci postaju besmisleni, apsurdni, beskorisni.“<sup>33</sup>

Martin Esslin ističe osnovne sličnosti i razlike između filozofske drame Sarta i Kamija, kao i njegove filozofije apsurdna od pozorišta i drame apsurdna. Oni u osnovi imaju zajednička polazišta i blisku tematiku koja se uglavnom odnosi na metafizičku teskobu zbog apsurdna ljudskog stanja, i dominantno osećanje beznađa i besmisla koje se pojavilo nakon Drugog svetskog rata, jer su urušeni ideali doveli do gubitka smisla i svrhe.

„Dok Sartre ili Kami izražavaju novi sadržaj u staroj konvenciji, Teatar Apsurdna ide korak dalje u pokušaju da postigne jedinstvo između svojih osnovnih pretpostavki i forme u kojoj su oni izraženi.“<sup>34</sup>

Esslin navodi da se ovi autori razlikuju u pristupu besmislenoj čovekovoju poziciji. Filozofska drama pristupa kroz logički konstruisano rezonovanje, dok se Pozorište Apsurdna odreklo rasprava o apsurdnosti ljudskog stanja, već autori tome prilaze kroz instikt i intuiciju i time upravo izražavaju neadekvatnost racionalnog pristupa takovom problemu. Pozorište i drama apsurdna su, osim suštinskih, napravili veliki pomak i dostignuća u izrazu, strukturi, sredstvima i formi kroz koje izražavaju apsurd.

Apsurd, Antidrama i Pozorište apsurdna napravili su jednu od najvećih revolucija u istoriji pozorišta, ali su su u većini slučajeva ostali neistraženi, hermetični, proizvoljno ili nedovoljno realizovani u pozorišnoj praksi u savremenom pozorištu. Ipak, kada razmislimo o brojnim savremenim izvođačkim praksama, prepoznamo u njima kao vitalno i gradivno tkivo sve navedene elemente pozorišta apsurdna, bez kojih ne bismo mogli da zamislamo savremeno pozorište, možda baš zbog toga jer je apsurd u biti savremenog sveta i društva, čime ću se detaljnije baviti u delu: „Apsurd kao dijagnoza“.

---

<sup>33</sup> Martin Esslin, *The theatre of the absurd* (New York: Anchor books, 1961), xix.

<sup>34</sup> Isto, xx.



## KAMI I POZORIŠTE: POZORIŠTE I KALIGULA

„*Stvarati danas znači stvarati opasno.*“<sup>35</sup>

O Kamiju se najčešće govori kao filozofu ili književniku, zbog čega njegov dramski i pozorišni opus kao strastvena vezanost za teatar i veliko radno pozorišno iskustvo nepravедno ostaju u senci. Možda su njegova filozofska dela značajnija od dramskih, ali celokupno njegovo posvećenje i kontinuiran rad u pozorištu, kao i prisutnost na svim scenama sveta tokom 20. i 21. veka ostavljaju utisak da je Kami filozof koliko i dramski umetnik. Da bi potpuno shvatili njegova dramska dela, neophodno je razumeti celokupan opus, društvenopolitički angažman, a pre svega njegovo filozofsko polazište, što može da predstavlja popriličan zahtev i poteškoću u percipiranju i razumevanju njegovog dela kod publike, kritike, a vrlo često i kod dramskih umetnika. On je kroz dramsku umetnost, svoje drame, dramatisacije i adaptacije prožimao svoje društvenopolitičke i filozofske ideje i stavove, tako da je nemoguće analizirati samo jedan, na primer, dramski aspekt njegovog dela. Na isti način bilo bi moguće Kamijevog Sizifa analizirati kroz dramske elemente koji su mu sigurno, kao ozbiljnom poznavaoocu, stvaraoocu i praktičaru dramske umetnosti, bili dobro poznati i od velike pomoći u stvaranju i konstruisanju filozofskog dela *Mit o Sizifu*.

O umetnosti i umetnicima Kami se izražavao javno i angažovano, kao što je radio o političkim, socijalnim ili filozofskim pitanjima, kroz mnoge debate, polemike i predavanja, a njegov apsolutni pristup bio je i u umetnosti, kao i u svemu ostalom utemeljen u proživljenom iskustvu bogatog i kompleksnog stvaralaštva. Od značajnih tekstova je zbirka eseja *Stvaraj opasno*, o odgovornosti umetnika prema svojoj kreativnosti, koja je nastala na osnovu niza predavanja koja je držao na univerzitetu u Švedskoj.

Po mom mišljenju, bilo bi mnogo bolje da učestvujemo u našem vremenu, jer naše doba to traži, i to prilično glasno, time što ćemo mirno prihvatiti da je doba voljenih majstora, umetnika sa kamelijama u reverima i genija iz fotelja završeno. Stvarati danas, znači stvarati opasno. Svaka objavljena knjiga je namerni čin i taj čin nas čini ranjivim pred strastima ovog veka koji ne prašta. Dakle, pitanje nije znamo li da li delanje šteti umetnosti ili ne. Pitanje za sve koji ne mogu da žive bez umetnosti i svega što ona predstavlja jeste znati – s obzirom na strogu kontrolu bezbrojnih ideologija (toliko sekt,

---

<sup>35</sup> Albert Camus, *Create Dangerously: The Power and Responsibility of the Artist* (New York: Vintage International Trade Paperback, 2019), 6.

a takva samoća!) – kako zagonetna sloboda stvaranja ostaje moguća. U tom smislu, nije dovoljno jednostavno reći da umetnost predstavlja pretnju snazi Države. U stvari, u tom slučaju problem bi bio jednostavan: umetnik bi se borio ili kapitulirao. Problem je složeniji, takođe, on je stvar života i smrti, onog trenutka kada shvatimo da se bitka vodi unutar samih umetnika. Mržnja prema umetnosti, za koju u našem društvu postoji toliko divnih primera, danas tako dobro uspeva samo zato što je sami umetnici održavaju u životu. Umetnici koji su nam prethodili, imali su svoje sumnje, ali ono u šta su sumnjali bio je njihov sopstveni talenat. Današnji umetnici sumnjaju da li je neophodna njihova umetnost, a samim tim i njihovo postojanje.<sup>36</sup>

Kami je u pozorištu radio kao pisac, dramaturg, reditelj i glumac. Veoma rano se zaljubio u pozorište i ostao je posvećen pozorištu do kraja svog života. Prvu predstavu režirao je po Malroovom tekstu *Vreme prezira* u sopstvenoj dramatisaciji 1935. godine i izvedena je na improvizovanoj pozornici na plaži u Alžiru. Osnovao je amatersko „Radničko pozorište“ 1936, koje 1937. postaje „Timsko pozorište“ ili „Ekipa“, iste godine igrao je u pozorišnoj grupi Radio Alžira. *Braču Karamazove* postavio je 1938. sa „Ekipom“, u predstavi je igrao Ivana Karamazova. Nakon početaka u amaterizmu, pozorište je postalo i ostalo važan deo njegovog života i stvaralaštva, izvođen je u najznačajnijim svetskim pozorištima, a tokom njegovog života praizvedene su drame i dramatisacije u pozorištima „Matiren“, „Eberto“, „La Brijer“, „Antoan“, najčešće sa njegovim prijateljem, istaknutim francuskim glumcem Žerarom Filipom u glavnim ulogama i Marijom Kazares, glumačkom muzom i ljubavnicom. Napisao je drame: *Kaligula* (1938/1944), *Nesporazum* (1944), *Opsadno stanje* (1948), *Pravednici* (1949) i uradio je nekoliko adaptacija: *Vreme prezira*, Andre Malro (1936), *Duhovi*, Pjer de Larivej (1953), *Odanost krstu*, Kalderon de la Barka (1953), *Jedan interesantan slučaj*, Dino Bucati, (1955), *Rekvijem za iskušenicu*, Viljem Fokner (1956), *Vitez od Olmeda*, Lope de Vega (1957), *Zli dusi*, F. M. Dostojevski (1957). Dramu *Kaligula* počeo je da piše 1938, nastavio je narednih godina tokom drugog svetskog rata, tako da je drama pretrpela mnogo izmena, i konačno je objavljena 1944. u izdavačkoj kući Galimar, a prva premijera izvedena 1945. godine u pozorištu *Eberto* (*Hebertot*) sa Žerarom Filipom u glavnoj ulozi.

Drama i lik Kamijevog Kaligule bili su izazov za najveće reditelje i glumce u pozorištu 20. i 21. veka, a veličina drame ogleda se upravo u tome da su je tumačili reditelji potpuno raznorodnih umetničkih preferenci i kreirali predstave i uloge kroz različit poetski i značenski

---

<sup>36</sup> Albert Camus, *Create Dangerously: The Power and Responsibility of the Artist* (New York: Vintage International Trade Paperback, 2019), 6.

pristup. Reditelj Ingmar Bergman postavio je komad u Gradskom pozorištu u Geteborgu, premijerno je izveden 29. novembra 1946. godine sa Andersom Ekom u glavnoj ulozi.

Uz Hitlerovu katastrofalnu sudbinu u svežem sećanju, mnogi su Kaligulino ime povezivali sa takvom tiranijom. (...) Produkcija je doživela zapanjujući uspeh, ne samo zahvaljujući svojoj zvezdi Andersu Eku, koji se bez sumnje nametnuo kao jedan od najvažnijih švedskih glumaca. U Ekovoj izvedbi Kaligula je bio klovn i akrobat čiji je histerični, štucavi smeh u potpunosti dominirao scenom. Produkcija je izazvala značajnu pažnju u pozorišnim krugovima, a uskoro je bilo i predloga za gostujuće predstave u Kraljevskom dramskom pozorištu.<sup>37</sup>

Poznate su i savremene postavke ovog komada, poput one koju je izvela belgijska umetnička trupa „Needcompany“ 2012, nama dobro poznata sa Bitef festivala, dok je u regionalnim okvirima ostala upamćena predstava *Kaligula*, slovenačkog reditelja Tomaža Pandura, nastala u koprodukciji pozorišta Gavela iz Zagreba i brojnih koproducentских pozorišnih kuća i festivala iz regiona. Drama *Kaligula* postavljena je u celom svetu u značajnim pozorištima, kao što su: Baltycki teatr Dramatyczny Koszalin u Poljskoj, Balagula Theatre Lexington Kentaki, Barron Theatre u Engleskoj, Tearto El Publico u Španiji, OFF Broadway Theatre i Colony Theatre Miami Beach u Americi, Berliner Ensemble u Nemačkoj, Theatre Basel u Švajcarskoj, Pozorište u Teheranu, Persopolisu, SNG Drama Ljubljana u Sloveniji, Nacionani teatar „Ivan Vazov“, Sofija u Bugarkoj, Theatre of Nations, Moskva u Rusiji, Theatre at the concert hall Tesaloniki, i mnoga druga.

U Narodnom pozorištu u Beogradu predstava *Kaligula* izvedena je prvi put 1979. godine sa Predragom Manojlovićem u naslovnoj ulozi, dok je na sceni alternativnog pozorišta „Pozorište Dvorište“ 1977. godine Kaligulu odigrao Branislav Lečić.

Predstava *Kaligula*, po istoimenoj drami Albera Kamija, koju sam režirala na velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, u sezoni 2019/2020, sa Igorom Đorđevićem u glavnoj ulozi, nastala je kao deo mog doktorskog umetničko-istraživačkog projekta, u okviru izabrane teme koju obrađujem na doktorskim studijama – *Istraživanje fenomena apsurdna u kreiranju rediteljskog postupka u savremenom pozorištu*, na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Mentor je profesor emeritus Svetozar Rapajić. Prvak drame Narodnog pozorišta, Igor Đorđević, za ulogu Kaligule dobio je nagradu „Raša Plaović“, koju Narodno pozorište u Beogradu dodeljuje

---

<sup>37</sup> David Hallen, *Ingmar Bergman's productions: Caligula*, Theatre, 1946, Preuzeto sa: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/caligula>

za najbolje glumačko ostvarenje na svim beogradskim pozorišnim scenama u sezoni. Takođe je dobio nagradu za „Individualno glumačko ostvarenje“ u matičnom pozorištu, u sezoni 2019/2020, a predstava *Kaligula* nagradu „Najbolja predstava sezone“ u Narodnom pozorištu. Na žalost, premijera je izašla mesec dana pre vanrednog stanja u zemlji, pa je predstava za godinu dana od premijere doživela samo dva reprizna izvođenja zbog pandemije izazvane Korona virusom. Situacija svetske pandemije predstavlja veoma poseban istorijski trenutak kome prisustvujemo i u kome učestvujemo, jer prvi put čovečanstvo trpi istu ili veoma sličnu krizu, muku i posledice, što nas ponovo vraća jednom od najznačajnijih romana 20. veka, *Kuga*, Albera Kamijsa, koji je očigledno proročki promišljao i naše vreme, kada je rekao: „... da bacil kuge nikad ne umire.“<sup>38</sup>

„Neki kažu: 'To je kuga, pretrpeli smo kugu'. Samo što još ne traže da budu odlikovani. Ali šta je to kuga? To je život, eto, to je sve.“<sup>39</sup>

## APSURD KAO DIJAGNOZA

Filozofska drama i pozorište Kamijsa i Sartra mogli bi veoma lako da ostanu usamljene i samosvojne pojave i kratkoročan tok istorije teatra da se poslednjih godina nije dogodio veoma zanimljiv fenomen za koji mogu da kažem da predstavlja tekovinu filozofske drame i filozofske misli u saremenom pozorištu. U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu od 2014. godine u sklopu redovnog repertoara izvodi se Filozofski teatar, još jedna savremena izvođačka praksa, koja kroz javne debate, diskusije, predstave, izdavaštvo i gostovanja dokazuje neraskidivu vezu pozorišta i filozofije, ali i neutaživu potrebu savremene publike za tim. Programe Filozofskog teatra koje uređuje i vodi filozof Srećko Horvat, za četiri godine posetilo je 20 000 ljudi.<sup>40</sup> Filozofski teatar je veoma aktivno i kontinuirano prisutan i na našim scenama poslednjih godina, i to u Narodnom pozorištu u Beogradu, u Bitef teatru, u sklopu Bitef festivala, zatim i u digitalnom obliku lajv-streaminga. Svako vreme zahteva angažovano promišljanje i preispitivanje aktuelnih društvenopolitičkih promena. Ljudi žele da stiču nove uvide, a nova saznanja, naučno-tehnološki progres, kompleksan razvoj ekonomije, sprega ekonomije i politike, razvoj novih ideologija, zahtevaju novo promišljanje, otkrivaju novu metafizičku

---

<sup>38</sup> Alber Kami, *Kuga* (Beograd: S&Z, 2000), 231.

<sup>39</sup> Alber Kami, *Kuga* (Beograd: S&Z, 2000), 230.

<sup>40</sup> HNK Zagreb, *Filozofski teatar*, Preuzeto sa: <https://www.hnk.hr/hr/filozofski-teatar/>

poziciju čoveka, provociraju brojna pitanja i traže odgovore. U Filozofskom teatru učestvovali su najznačajniji umovi sadašnjice, filozofi, književnici, umetnici, neki od njih su: Julija Kristeva, Alen Badju, Tomas Piketi, Vanesa Redgrejv, Slavoj Žižek, Tarik Ali, Franko Bifo Berardi, Nikola Amaniti, Štefan Kegi, Milo Rau, i mnogi drugi. Osim javnih debata koje veoma podstiču učešće publike, povremeno se događaju i kratke inscenacije delova knjiga učesnika i određenih situacija, i sl. U sklopu izdavaštva Filozofskog teatra objavljen je hrvatski prevod „Rapsodije teatra“, francuskog filozofa Alena Badjua i prvi dramski tekst, slovenačkog filozofa, politikologa i pisca, Slavoj Žižeka „Antigona“ (Fraktura), koji je naručio i čiji je suizdavač HNK, gde je drama postavljena i premijerno izvedena 2019. godine.

Jedan od značajnijih događaja Filozofskog teatra, bilo je uživo *lajv-strim* obraćanje osnivača Vikiliksa Džulijana Asanža 19. juna, 2016. godine, iz ambasade Ekvadora u Londonu, u sklopu globalnog događaja „Prvo su došli po Asanža“<sup>41</sup>. U događaju su učestvovale i podržale Asanža značajne javne ličnosti: Peti Smit, Pi Džej Harvi, Noam Čomski, Janis Varufakis, Ai Vievei, Vivijan Vestvud, Majkl Mur, Ken Louč, Slavoj Žižek, Edgar Moren, Bernard Stigler, Franko Bifo Berardi, Baltazar Garzon, Ignjacio Ramonet, Kris Hedžes, Žan Mišel Žar, i mnogi drugi. Direktno uključenje Asanža, dogodilo se istovremeno u deset gradova u Evropi, u značajnim institucijama kao što su: Centar „Pompidu“ u Parizu, Pozorište „Folksbine“ u Berlinu, Pozorište „Bozar“ u Briselu, „Fashion Week“ u Milanu, Narodno pozorište u Beogradu, gde je publika mogla da prati uključenje i ujedno razgovara uživo sa Vikiliksovom advokaticom, Renatom Avil.<sup>42</sup>

U svim medijima najavljeno je da ovaj globalni događaj „slavi uzbunjivače i slobodu izražavanja“. Ipak, kada razmislim o ovom događaju, on je sve, samo ne „slavlje“, on može biti i strašan poraz čovečanstva. To je apsurd, cela ta situacija u kojoj u *lajv-strim* direktnom uključanju putem video linka, pratimo obraćanje bespravno osuđenog Džulijana Asanža<sup>43</sup>,

---

<sup>41</sup> Pun naziv događaja: „Prvo su došli po Asanža, onda su došli po Čelsi Mening, zatim su došli po Edvarda Snoudena... ko je sledeći?“

<sup>42</sup> Narodno pozorište u Beogradu, *Filozofski teatar*, Preuzeto sa: <https://www.narodnopozeriste.rs/lat/vesti/treci-filozofski-teatar-prvo-su-dosli-po-asanza-19-juna-na-sceni-rasa-plaovic>

<sup>43</sup> Sajt Vikiliks ( WikiLeaks, <https://wikileaks.org/> ), osnovao je australijski novinar i aktivista Džulijan Asanž (Julian Assange) 2006. Objavio je preko 10 miliona diplomatskih dokumenata i tako obelodanio brojne kompromitujuće informacije o vodećim svetskim političkim i ekonomskim instancama kao i zločinima, ubistvima i zloupotrebama koji su izvršeni u političke svrhe. „Džulijan Asanž je glavni urednik i vizonar Vikiliksa.

zatočenog u ambasadi Ekvadora u Londonu, koja mu je tada još uvek pružala azil, u zgradi koja je opkoljena policijom, a publika se udobno smestila u svoje lože u pozorištu ili u Centru *Pompidu* ili Fashion Week-u, i raspravlja o slobodi govora, informisanja, kretanja. O slobodi i pravu na život. Kakav spektakularan apsurd! Mi imamo slobodu da odemo i čujemo Asanža putem video linka, on ima virtuelnu slobodu, tada još uvek zahvaljujući ambasadi Ekvadora, da nam se obrati, a da li smo svi mi zaista slobodni? I šta se dogodi na kraju, aplaudiramo i odemo na piće? Da li je to bilo pozorošte, spektakl, društvenopolitički akt, filozofska debata, virtuelno-pozorišni performans? Šta smo mi dobili tom besplatnom kartom sa kojom smo ušli u pozorište, sat vremena mirne savesti ili parče trenutka slobode u savremenom poretku? Volela bih da mi Alber Kami objasni ovo današnje vreme i svet u kome ne postoji pravo na istinu i slobodu govora, a utemeljen je na prenosu informacija putem informacionih tehnologija i medija.

Vidim da je došlo do militarizacije sajber prostora, do neke vrste vojne okupacije. U današnje vreme, kada komunicirate putem interneta, kada komunicirate putem mobilnih telefona, koji su sada povezani sa internetom, vaše komunikacije presreću vojne obaveštajne organizacije. To je kao da je u vašoj spavaćoj sobi postavljen tenk. Kao da, dok razmenjujete sms poruke, između vas i žene stoji vojnik. Kada govorimo o našim komunikacijama svi živimo u nekoj vrsti vanrednog stanja. Iako ne možemo da vidimo tenkove, oni su tu. Eto do koje je mere internet, koji bi trebalo da bude civilni, građanski prostor, militarizovan. Ali internet je naš prostor, jer ga svi koristimo da komuniciramo jedni sa drugima, sa članovima svoje porodice, sa samom suštinom našeg privatnog života. Samim tim su naši privatni životi ušli u militarizovanu zonu. Kao da imamo vojnika ispod kreveta. To je militarizacija građanskog života.<sup>44</sup>

Kada sam razmišljala o predstavi *Kaligula*, osnovno polazište bilo je da preispitam Kamijeve glavne teme: apsurd, revolt, samoubistvo i slobodu, kroz koje je on dijagnostikovao svet, prepoznavao poziciju i osećanje čoveka svog doba, u tom vremenu. Moj zadatak je bio da kroz to delo istražim: šta je isto, šta se i na koji način promenilo, šta je novo?

*Apsurd = Dijagnoza savremenog sveta*<sup>45</sup>

---

Kao jedan od začetnika Cypherpunk mejling liste Džulijan je sada jedan od najistaknutijih eksponenata sajferpank filozofije u svetu. Njegov rad sa Wikileaksom dao je političku vrednost tradicionalnom geslu sajferpanka: „privatnost za slabe, transparentnost za moćne“. Iako njegove najupečatljivije aktivnosti uključuju snažne akcije slobode govora, koje će dovesti do transparentnosti i odgovornosti moćnih institucija, on je, takođe, i odlučni kritičar državnog ili korporativnog zadiranja u privatnost pojedinaca. “Džulijan Asanž, *Sajferpanks: sloboda i budućnost interneta* (Beograd: Albion books, 2012),15.

<sup>44</sup> Džulijan Asanž, *Sajferpanks: sloboda i budućnost interneta* (Beograd: Albion books, 2012.), 34.

<sup>45</sup> Snežana Trišić, *Lične beleške su nastale u periodu jul – decembar 2019.* u Beogradu.

Pisanje ove doktorske disertacije događalo se većim delom u toku izolacije zbog svetske pandemije izazvane Korona virusom, tokom 2020. godine. U toku tog perioda pročitala sam i zapisala vest koja u velikoj meri pojašnjava prethodnu belešku iz 2019. godine: „Profesor emeritus neuropsihijatrije sa Kings Koledža u Londonu, Majkl Kopelman, rekao je da je Asanžu dijagnostifikovan poremećaj iz autističnog spektra. Nakon izolacije koju je Asanž prošao, prvo u ekvadorskoj ambasadi u Londonu u kojoj je boravio od 2012. do 2019, zatim u britanskom zatvoru, što je uz nasledne faktore, povezano sa tendencijom razmišljanja o samoubistvu, tako da postoji ‘veoma visok’ rizik od samoubistva ako Asanž bude izručen u SAD.“<sup>46</sup>

Ovo navodim kao primer unutrašnjeg rediteljskog procesa u kome se razvija asocijativni put režije i stvara dominantno osećanje i tumačenje dela koje je veoma vezano za stvarnost i realnost koju živimo. Takođe me ne iznenađuje da su se slučaj „Asanž“ i Filozofski teatar na neki način ukrstili, uprkos kritičkom sagledavanju globalnog događaja „Prvo su došli po Asanža...“, takav špijunksko-hakerski akt pokreće najvažnije teme ustrojstva savremenog sveta, dominantnih politika i pozicije savremenog čoveka u njemu, kao i pitanje slobode. Pitanje samoubistva koje je Kami postavio u svom eseju *Mit o Sizifu* jedno je od najznačajnijih egzistencijalističkih pitanja dvadesetog veka. Razmatrati samoubistvo ili ubistvo ( *Pobunjeni čovek* ), kao filozofski problem, znači suditi o tome da li ima smisla živeti. Ne mislim da su ličnost Asanža i lik Kaligule na istom tragu, ali mi se Asanžov razarački akt visoke politike i sistema činio veoma blizak razaračkom aktu i poziciji Kaligule.

---

<sup>46</sup> Vest postoji na svim svetskim i lokalnim portalima.

### III METODOLOŠKA RAZMATRANJA/ O *KALIGULI*

Naslov

Analiza drame

Tematsko-idejni plan

Od dramskog teksta do predstave

Vremensko i prostorno određenje predstave

Apsurd kroz rediteljski postupak u predstavi *Kaligula*

Kao što je prikazano u priloženoj piramidi, koja nije nimalo slučajna jer se radi o predstavi *Kaligula*, treće i četvrto poglavlje ovog rada, Metodološka razmatranja i Analiza praktičnog rada, obradiću kroz navedene kategorije koje su utemeljene na mom uobičajnom procesu rada. Prva dva odeljka, Naslov i Analiza drame, uglavnom se bave analizom i tumačenjem dramskog teksta, i njima ću se baviti u ovom poglavlju doktorske disertacije. U četvrtom poglavlju – Analiza praktičnog rada, dovršiću analizu teksta kroz idejno-tematski plan predstave, a zatim i razmatrati transponovanje tih aspekata kroz rediteljski postupak u ostale segmente pozorišne predstave: dramaturgiju, glumu, scenografiju, kostim, muziku i zvuk, pokret.

1. Analiza naslova uvek je put ka suštini dela. Naslov je najčešće sublimacija dela i teme drame ili putokaz ka njima, može da skriva ili otkriva stav pisca ili emociju, a skoro uvek predstavlja jezgro priče koju režiramo. Dešava se da me preterana sklonost ka istraživanju, analitičnost i radoznalost odvedu u digresije u pojedinim fazama rada, pa je povratak naslovu, jednostavna a efikasna taktika.
2. U analizi drame, bavim se najvažnijim aspektima drame i pronalazim uporište u značajnim dramskim, književnim, teorijskim analizama. U ovoj fazi bavim se analizom



suštine i strukture drame. U ovom radu Analizom drame baviću se u trećem i četvrtom poglavlju.

3. Tematsko-idejni plan je deo u kome se najčešće centriraju i uspostavlja predstava. Uspostavljanje tematsko-idejnog plana podrazumeva tumačenje teksta u odnosu na savremeni kontekst i autentičan doživljaj reditelja. U ovom delu osim teme i ideje predstave postavljam i razmatram sukob i glavni događaj predstave.
4. Prelaz od dramskog teksta do predstave uglavnom se odnosi na rediteljsko-dramaturški postupak koji podrazumeva izmenu strukture drame, rad na adaptaciji teksta i prevodu, štrih. U ovom delu rada bavim se analizom likova i, uopšte, promišljanjem glumačkog postupka u predstavi. U toku procesa rada idealno je kada pravim podelu u ovoj fazi jer ona podrazumeva da znam sve ili mnogo o materijalu na kome radim, a znam i kako ću da ga režiram, pa samim tim i kakva podela za to mi je potrebna, mada najčešće nisam u mogućnosti da uskladim fazu rada i okolnosti.
5. Vremensko i prostorno određenje predstave nas vodi ka uspostavljanju osnovnih koordinata u kojima se dalje kreira univerzum predstave. Te koordinate u velikoj meri utiču na rediteljsko-scenografski / kostimografski postupak ili rešenje, ali i na druge važne segmente: glumu, pokret, muziku, i sl, koje ću takođe analizirati u ovom delu.
6. U poslednjem delu razmatram uspostavljanje i sprovođenje fenomena apsurdna kroz rediteljski postupak u predstavi *Kaligula* na jednom izabranom primeru razvoja postupka. U ovom delu najviše ću se osloniti na terminologiju i kategorije rediteljskog postupka u savremenom pozorištu, koje sam uspostavila u prvom delu doktorske disertacije.

U metodološkim razmatranjima fokus sam stavila na pozorišnu režiju i proces realizacije rediteljskog postupka (izbor – tumačenje – kreacija), o kome sam pisala u prvom delu rada. Bio mi je veliki izazov da probam da sistematizujem i analiziram jedan veoma neuhvatljiv i nepojavan segment stvaralaštva koji se uglavnom odnosi na deo procesa između druge i treće faze realizacije rediteljskog postupka: od tumačenja do kreacije. Stvaralaštvo je veoma kompleksan proces, ali ću baš zbog toga u trećem i četvrtom poglavlju probati da raščalanim

jednu moguću metodološku strukturu u umetničkoj praksi pozorišne režije na primeru predstave *Kaligula*.

## NASLOV: *KALIGULA*

Sećam se da nam je na jednom od prvih časova pozorišne režije na osnovnim studijama, redovan profesor, Nikola Jevtić, rekao da uvek prvo pođemo od naslova: „Ako se delo zove 'Rat i Mir', mora da je o nekom ratu i miru“. Naravno da je profesor tražio način da nas navede na pažljivo tumačenje i jezgrovito artikulisanje onoga što piše, jer reči nisu samo reči ili informacije, one otkrivaju veoma kompleksan, ali određen univerzum pojmova, značenja i događaja priče koju režiramo. Tada sam shvatila, da bih došla do onog što je iza i izvan reči, moram da znam šta su napisane reči.

Analizirati naslov drame *Kaligula* u velikoj meri je put ka tumačenju, kreaciji i realizaciji predstave. Neminovno je promišljati o ovom naslovu kroz tri osnovna aspekta rimskog imperatora Kaligule:

- Kaligula 1 – kao istorijska ličnost (Kaligula istorije)
- Kaligula 2 – kao dramski lik (Kamijev Kaligula)
- Kaligula 3 – kao scenski lik (moj Kaligula<sup>47</sup>)

U ovom delu rada analiziraću sva tri aspekta naslova koji ne mora nužno biti na ovaj način tretiran, ali naslov *Kaligula* je zahtevao baš ovakvu vrstu pristupa. Smatrala sam da je u ovom radu neophodno sprovesti detaljno istraživanje apsurdna kroz analizu glavnog lika drame *Kaligula*. Kami je stvorio onakvog Kaligulu koji treba da bude anticipacija njegove filozofije apsurdna. Slojevitost ličnosti i lika Kaligule zahtevala je trostruki zahvat u istraživanju, a rezulturala je postavkom koja se uglavnom bazirala na filozofskom tumačenju apsurdna kao suštine Kaligulinog bića i mišljenja, dok smo se u postavci, izrazu i realizaciji oslanjali na elemente pozorišta apsurdna kao i savremeni kontekst i tražili inspiraciju u ovom vremenu.

Pristup Kaliguli kao istorijskoj ličnosti u početku je bio veoma formalan i sa distancom, nazovimo to *istraživački pristup*, smatrala sam da je važno da se upoznam sa izvorima na

---

<sup>47</sup> Aluzija na pesmu „Budi moj Kaligula“ je namerna. Autor je Bojan Jovanovski iz Severne Makedonije, poznatiji kao Boki 13, kontraverzni šoumen, pop-folk i tv zvezda, poslednjih godina u zatvoru; pesma je dostupna na: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHkYRQ8B7fQ>

kojima je Alber Kami utemeljio svoju dramu, ali ne i da ih doslovno primenjujem jer Kami nije pisao istorijsku već filozofsku dramu. On je u konstruisanju svoje drame i lika Kaligule koristio određene istorijske činjenice, ali je mnoge i izmenio. Ipak, stvar se otrgla kontroli i prevazišla početna očekivanja u vezi sa tim istraživanjem. Ispostavilo se da sam u sačuvanim zapisima o Kaliguli, ako im je verovati, pronašla mnogo više inspiracije nego što sam očekivala, i ne samo ja, već i autorski tim, glavni glumac, ali i većina podele. Veliki deo materijala pronašla sam u zapisima Gaja Svetonija Trankvila „Životi i naravi dvanaest rimskih careva“, kao i određeni broj Kaligulinih autentičnih istorijskih replika koje Kami doslovno upotrebio u drami. Kaligula je bio kontraverzna istorijska ličnost. Treći rimski car kao jedan od najgorih vladara svih vremena je paradigma za autokratu, sociopatu, diktatora, tiranina, ludaka, razvratnika, bludnika i perverznojaka, ipak historiografija beleži i njegove progresivne demokratske zakone i političke poteze i postupke na strani naroda i siromašnih. Što sam detaljnije istraživala istorijsku ličnost i epohu, shvatala sam da je Kami izabrao Kaligulu sa razlogom, a ne nekog drugog rimskog ili bilo kog drugog cara ili vladara u istoriji.

## KALIGULA 1

Gaj Julije Cezar Avgustus Germanik<sup>48</sup>, treći rimski car, zvani Kaligula živeo je od 12. godine n.e. do 41. godine n.e. Rodio su u vojnom šatoru jer je porodica pratila pohode njegovog oca, čuvenog i u narodu voljenog, generala Germanikusa. Odrastao je u vojnim logorima uz oca, te je zbog dečije uniforme i malih vojničkih čizmica u šali dobio naziv Kaligula (deminutiv od *caliga* – poluduboka vojnička čizma)<sup>49</sup>. Ovo je, na primer, veoma značajna i obavezujuća informacija kada se sa kostimografom rešava obuća za Kaligulu. Naš Kaligula, naravno, nije imao nikakve vojne čizme, već zlatne na štikle. Inspiraciju ikonografijom i ličnostima popularne kulture detaljnije ću obrazložiti u narednim poglavljima.

Kaligulin otac Germanikus je ubijen pod nerazjašnjenim okolnostima u Siriji, verovatno po naredbi drugog rimskog cara Tiberija, koji ga je smatrao političkim rivalom i mogućim pretendentom na presto jer ga je narod obožavao i slavio zbog vojnih i ratnih uspeha, uz to je imao i vojsku na svojoj strani. Kaligula je zatim odrastao sa majkom Agripinom, dok i nju

---

<sup>48</sup> Gaj Cezar na rođenju; Kao vladar: Imperator Gaj Cezar Uzvišeni Germanik, Imperator Gaius Caesar Augustus Germanicus

<sup>49</sup> Gaj Svetonije Trankvil, *Životi i naravi dvanaest rimskih careva* (Beograd: Dereta, 2019), 199.

Tiberije nije proterao iz Rima. Brat Neron je u progonstvu umro od gladi ili se ubio, a drugi brat Druz Cezar je optužen za izdaju i zatvoren. Kaligula je zatim živeo sa prabakom, da bi 31. godine n.e, u adolescentnom periodu, bio predat na staranje upravo Tiberiju, i preselio se na ostrvo Kapri.

Kaligula je bio jedini član porodice koga je Tiberije poštedeo u svom mahnitom strahu od prevlasti i političkog prevrata. Ipak, i Tiberijevo ubistvo je u istoriji ostalo nerazjašnjeno. Moguće da ga je Kaligula ubio ili učestvovao u zaveri sa pretorijanskim prefektom Makronom. U svakom slučaju, priznao je da je jednom pokušao da ga ubije u njegovoj sobi, ali je odustao, kao i da je Tiberije to znao, ali ga nije za to kaznio. Veoma slična situacija kao u sceni drame i predstave: Kaligula i Hereja (III čin, 6. prizor), samo što su u obrnutim pozicijama. Kaligula je taj koga treba da ubiju zaverenici, razotkrivanje zavere je situacija, ali tema scene je smisao i svrha života i smrti, te on i poštedi Hereju. Nakon Tiberijeve smrti Kaligula je došao sa 24 godine na vlast, jednoglasnom odlukom Senata i naroda koji ga je voleo preko svake mere i bukvalno obožavao zbog očeve stare slave vrsnog ratnika i generala. Imao je najrazličitije nadimke: Mezimče, Pilence, Lutka, Logorski sin, Najbolji i Najveći Cezar. Prinosili su mu žrtve i slavili su tri meseca kada je stupio na vlast, zaklali su 60 000 životinja u tu čast. I Kaligula je voleo narod i udovoljavao mu preko svake mere u prvoj godini vladavine, odmah je pomilovao zarobljenike, davao je narodu novac, ukidao poreze, uveo bonus vojsci, priređivao gozbe, gladijatorske borbe, pozorišne predstave i Dionizije, koje je obožavao. Uveo je dragocene nagrade na gimnastičkim takmičenjima i nadmetanjima u grčkom i latinskom besedništvu na kojima je često učestvovao. Na takvim skupovima bi narodu bacao darove, novac i hranu. U toku treće godine svoje četvorogodišnje vladavine, ušao je u sukob sa Senatom, pokazao se nemilosrdnim prema senatorima, koji su očekivali da će vladati preko mladog imperatora. Javno ih je ponižavao i maltretirao, oduzeo im je privilegije i povlastice, ugledna mesta u pozorištu. Ponekad su morali da ga služe kao robovi ili trče pored njegovih kola, mnoge je lažno osudio, zarobio, a neke i pogubio. Kami veoma dosledno istorijskim beleškama razvija i ironizira ovaj motiv u drami. Umeo je da bude surov i prema običnom narodu, na primer, na gladijatorskim borbama, javnim skupovima i najčešće onda kad je za svoju ekscentričnu surovost imao publiku, koja je takve istupe obožavala i padala u trans. Demonstrirao je svoju surovost u javnosti kroz najizopačenije scene, ali je u tome bilo neke iznenadnosti, lakoće, lucidnosti, neobičnosti, suludosti, teatralnosti, i sjajnih propratnih replika, ako je verovati Svetoniju. Zapravo, Kaligula kao da je nastupao ili igrao Kaligulu za javnost. Gradio je i ulagao u velelepne građevine. Završio je Avgustov hram i Pompejevo pozorište, na kojima je radove prethodno započeo Tiberije. Gradio je vodovod, puteve, luke, amfiteatre, mostove, planirao da

izgradi grad na vrhu Alpa, obnovio zidine hramova u Sirakuzi. Poznate statue božanstava dopremio je u svoju palatu i naredio da im se poskidaju glave i da se umesto njih postave njegove, a njegovu statuu od zlata u prirodnoj veličini postavio je u nekoj vrsti ličnog svetog hrama i bila je obaveza da svakodnevno presvlače statuu u identičan kostim koji je on nosio. Takođe, bili su u obavezi da mu se klanjaju i obraćaju kao da je božanstvo „Jupiter Lacijski“.

Često je znao da se požali i na sopstveno vreme, pošto se nije istaklo nikakvom velikom nesrećom; Avgustova vladavina bila je na glasu zbog Varovog poraza, Tiberijeva po rušenju amfiteatra u Fideni, a njegova vladavina preti da padne u zaborav, pošto vlada opšte blagostanje. Zbog toga je priželjkivao kakav poraz svoje vojske, kugu, požare ili veliki zemljotres.<sup>50</sup>

Bio je poznat po brojnim skandalima, bludničenju sa ženama i muškarcima, raskalašnom životu, biseksualnoj prirodi i teatralnim orgijama, rodoskrnavljenju sa sestrama. Voleo je da se presvlači u božanstva, još u momačkim danima noću je sa perikom u dugoj haljini izlazio po kafanama.

Nimalo nije cenio čednost. Voleo je Marka Lepida i Mnestra, pantomimičara, kako se priča, sa njima zajedno odajući se bludu... Ljude koje je voleo podržavao je, prelazeći razumne granice. Mnestra, pantomimičara, obasipao je poljupcima usred pozorišta, a ako je neko za vreme njegovog nastupa načinio i najmanji šušanj, dovlačio ga je sebi i lično šibao.<sup>51</sup>

Ekstravagantan, pompezan i hirovit, poznat je i po tome što je preotimao žene svojim glavnim saradnicima, ponekad i u toku venčanja ili ih je u parovima pozivao na svoje gozbe, a onda je sa onom koju poželi na licu mesta padao u blud. Četiri puta se ženio. Voleo je da nastupa, glumi, igra, peva, da se presvlači, prurušava, pojavljivao se optočen nakitom i ženskim haljinama, bavio se besedništvom, priređivao trke kolima i strastveno se takmičio. Obuvao je koturne, vojničku, ali i žensku obuću, prurušavao se u bogove, a često i u Veneru.

Koliko je trošio na raskoš, nadmašio je u domišljatosti sve rasipnike na ovom svetu. Izmislio je nove vrste kupanja i najbesmislenijih jela. Tako se kupao u toplim i hladnim mirisima, pio je najskupocenije bisere, rastopljene u sirćetu, pred goste je iznosio hleb i jela od zlata, govoreći da čovek treba da bude ili skroman ili Cezar. (...) Takođe je sagradio brodove sa deset redova vesala, s krmama optočenim draguljima, šarenim jedrima, a u unutrašnjosti broda nalazila su se prostrana kupatila, trpezarije, osim toga razne vrste vinove loze i voćki. Na takvim je brodovima po celi dan ležao za stolom i uz muziku plovio duž obala Kampanije. U gradnji palata prelazio je sve granice razuma i najviše je želeo da izvede ono što se smatralo nemogućim. Takođe je naređivao da se grade nasipi tamo gde je more duboko i nemirno, da se seku najtvrđe stene, doline

---

<sup>50</sup> Isto, 214.

<sup>51</sup> Gaj Svetonije Trankvil, *Životi i naravi dvanaest rimskih careva* (Beograd: Dereta, 2019), 216 – 226.

izravnjavaju sa brdima, a vrhovi zaravnjavaju; sve se to radilo neverovatnom brzinom, pošto se svako kašnjenje kažnjavalo smrću.<sup>52</sup>

Kaligula je vrlo brzo potrošio sav državni novac i zalihe koje je ostavio Tiberije, a onda je krenuo mahnitom da menja zakone, uvodi dažbine i poreze, iživljava se i otima od naroda na najbizarnije načine, prisiljavao ih je da ga uvedu u svoje testamente kao naslednika, a zatim ih lažno osuđivao na smrt. Otvorio je javnu kuću i kockarnicu u svojoj palati i primoravao narod da posećuje i plaća iznuđeno zadovoljstvo jer je vodio evidenciju o posetama, to je bila neka vrsta građanske dužnosti i poslušnosti. Smatralo se da ima neki oblik ludila, koji je progresirao nakon smrti njegove sestre Druzile, kao i padavicu odmalena, i da je patio od strašnih nesanica.

Kaligulina bolest je bila očigledno ozbiljna. Filon izveštava da su vesti o tome izazvale konsternaciju koja se širila u celom carstvu, čak dovodeći do opšteg mentalnog uznemirenja i kolektivne depresije. Svetonije i Dio ponavljaju istu preteranu reakciju. Masa ljudi je spavala na otvorenom ispred carske rezidencije, čekajući vesti. (...) Neki naučnici imaju tendenciju složiti se sa Filonom, da je bolest bila neka vrsta nervnog sloma, izazvanog stresom u prvih šest meseci vladavine. Drugi su pokušali da dijagnostikuju više konkretno kao fizičku bolest. Među nedavnim pokušajima, A.T. Sandison je naveo da je Kaligula možda bolovao od epidemijskog encefalitisa, što dovodi do simptoma mentalnog rastrojstva. R.S. Katc, s druge strane, tvrdi da je patio od hipertireoze, koja može biti pokrenuta ozbiljnim stresom. (...) V. Masaro i I. Montgomeri sugerišu da je bolest možda bila virusna koja je uticala na centralnu bolest nervnog sistema, sa rezidualnim mentalnim simptomima.<sup>53</sup>

Sve ove spekulacije o simptomima bolesti su naravno nedokazive i uzimam ih sa rezervom jer se oslanjaju na izvore koji su verovatno bili iskrivljeni. Smatram da dijagnoza mentalne bolesti nije važna niti je pokretač Kamijevog Kaligule, ali sećam se kada je glavni glumac, Igor Đorđević, pročitao komad i prihvatio ulogu, izgovorio: „Imam samo jedno pitanje. Da li je Kaligula lud ili nije lud?“ Uh, pa to ni vrhunski stručnjaci i istoričari za ovih dvadeset vekova nisu uspeali da otkriju, imam tabak eseja o njegovim mogućim dijagnozama, ali shvatila sam, naravno, šta me glumac pita. Ne, Kamijev Kaligula nije lud. Za pitanja glumaca je nemoguće biti do kraja pripremljen. Zanimljivo je da su baš to pitanje kasnije postavljali mnogi. Za razliku od istorijskog, Kaligula kod Albera Kamija boluje od tuberkuloze, u poslednjem činu pljuje krv, pisac mu je dodelio bolest od koje je i on sam patio i koju je verovatno doživljavao kao konstantnu neminovnost smrti.

---

<sup>52</sup> Isto, 216 – 226.

<sup>53</sup> Anthony A. Barrett, *Caligula: The corruption of power* (London and New York: Routledge, 2001), 73.

Kaligula je svog konja, Incitata, toliko je obožavao, da ga je navodno proglasio za senatora, a po nekim izvorima nameravao je da ga načini konzulom. Vodio je samo jedan rat, 40. godine proširio je Rimsko carstvo prema mediteranskoj obali severne Afrike (zapadni Alžir i severni Maroko). Kaligula je u narodu izazvao gnev, Rim je zapao u siromaštvo, poniženi senatori su sa pretorijanskom gardom spremali zaveru, Kasije Hereja bio je jedan od predvodnika. Nakon tri godine i osam meseci vladavine, u 29. godini života, Kaligula je krvoločno ubijen, kao i njegova žena Milonija Cezonija i njihova ćerka Julija Druzila.

Toliko je uživao u igri i pevanju da se ni prilikom javnih predstava nije mogao uzdržati od toga da svojim glasom ne prati glumca, i da ne ponavlja njegove pokrete, hvaleći i kudeći. Upravo je zbog toga, kako se čini, za dan kada je ubijen upriličio noćnu svetkovinu, da bi mogao da nastupi na pozornici u slobodi koju dopušta noć.<sup>54</sup>

Istorijski lik Kaligule je, prema podacima koji su dostupni, ponudio dovoljno materijala, ali kada sam nakon celokupnog istraživanja, odgledanih dokumentaraca, zapisa, i sl. probala da izdvojim dominantu lika, zapisala sam samo jednu reč – ekscentričan! U svemu što je radio, bilo dobro, loše, famozno ili surovo, on je bio ekscentrik, to verovatno ima i veze sa tim što su informacije zapisane uglavnom na javnim događajima ili su sastavljene po prepričavanju glasina. Iz istorijskog prikaza ove epohe je teško saznati ko je Kaligula bio kada nije igrao Kaligulu.

## KALIGULA 2

Šta razlikuje Kaligulu Albera Kamijsa od Kaligule kako ga pamti i interpretira istorija? „Kaligula 2“, nadalje samo Kaligula, na neki način odražava Kamijsu borbu sa apsurdom sveta u kome Bog više nije prisutan. Kami je komad počeo da piše 1938, a završio ga je 1945. godine, kada je svet nakon Drugog svetskog rata bio potpuno moralno razoren, izgubljen i poljuljan u prevratu istorije. Kaligulini suludi postupci nisu rezultat „ludila“ kao medicinske dijagnoze, već predstavljaju neku vrstu iracionalne pobune i otpora protiv civilizacije, mada je i u komadu pitanje njegovog ludila i spekulacija drugih o tome veoma prisutno. Kami je zadržao veliki deo poznate istorijske građe, ali je konstruisanju drame i lika podredio osnovnim pogledima svoje filozofske misli, a uz to razvija i izrazito poetsku snagu Kaligulinog lika. Nakon što je svojim iznenadnim nestankom od tri dana i tri noći, mladi rimski imperator Kaligula, uzdrmao vrh Rimskog carstva, vraća se u palatu i najbližem slugi u poverenju iznosi svoju spoznaju i plan:

---

<sup>54</sup> Gaj Svetonije Trankvil, *Životi i naravi dvanaest rimskih careva* (Beograd: Dereta, 2019), 216 – 226.

Kaligula: - Da, recimo. Ali ja nisam lud, i čak nikad nisam bio ovoliko razuman. Naprosto, odjednom sam osetio potrebu za nemogućim. *Pauza.* Stvari, ovakve kakve jesu, ne izgledaju mi zadovoljavajuće.

Helikon: - To je prilično rasprostranjeno mišljenje.

Kaligula: – Istina je. Ali ja ranije to nisam znao. Sada znam. (*I dalje prirodno*) Ovaj svet, ovakav kako je sazdan, nije podnošljiv. Prema tome, potreban mi je Mesec, ili sreća, ili besmrtnost, nešto što je možda bezumno, ali što nije od ovoga sveta.<sup>55</sup>

Kaligula do kraja drame nastavlja da traži Mesec, taj neobjašnjivo suludi poriv i potreba za ostvarenjem „nemogućeg“, predstavlja najpoetičniju liniju njegovog lika. Ta uzvišenost, tananost i treperavost duše dosledno je sprovedena u veoma poetičnim Kaligulinim monološkim delovima kojima drama obiluje. Bolna težnja i nemogućnost da pobedi u borbi koju je sam sebi zadao, strovaljuje ga u ponor u kome čežne i žudi za istinskom samoćom, „ćutanjem i treperenjem drveta“, „dubinom jezera“. Ta samoća je samoća od sveta, bekstvo od neminovnosti. To je i Mesec. Imala sam utisak da Kaligula duboka i kompleksna filozofska osećanja u komadu izražava u ritmu, snazi i energiji plime i oseke, pa sam ih tako i režirala. Osećanja dolaze snažno, naviru i preplavljaju ga, ali tako da uvek dovode do nove spoznaje, a kad odlaze, gube se i u potpunosti ostavljaju pustoš i mir u kojima ostaje surovost, ironija i humor apsurdna. Neizreciva osećanja, razdiruća čežnja i duboka, ali ironična bol zbog spoznaje konačnosti, najčešće se u komadu izražavaju kroz opise i elemente prirode u duhu Kamijevih „mediteranskih talasa“. Kaligulin poriv i težnja da dosegne, uhvati i prisvoji Mesec je izmišljanje prostora slobode kojom zaobilazi prihvaćeni poredak sveta i uspostavljenih vrednosti.

Kaligula u drami, poput onog istorijskog Kaligule, nemilosrdno sprovodi svoju vladavinu kroz sumanuto kažnjavanje, unižavanje i ubistva saradnika i podanika, ali dramski Kaligula, sasvim izvesno, na taj način ostvaruje pravo na svoju individualnu slobodu. Kaligula ruši etičke norme, društvene i političke obrasce i kovencije i time raskrinkava njihovu laž, korumpiranost i površnost. Poništavanje ljubavi, bliskih odnosa, žrtvovanje bližnjih, zadovoljstva, sreće, prijateljstva i ljudske solidarnosti, jeste njegov krajnji raskid sa ustrojstvom ovakvog sveta. Konačna sloboda podrazumeva prekid i sa takvim vrednostima ovozemljskog, a smrt nad drugima primenjuje i sprovodi sa takvom lakoćom i proizvoljnošću, van bilo kakve logike ili sistema, kao da on sam preuzima ulogu apsurdna i na taj način ga i pobeđuje.

---

<sup>55</sup> Alber Kami, *Pozorište, drama Kaligula* (Beograd: Paidea, 2008), 41.



Osim za Scipionovo poimanje, uvid i odanost, Kaligulin ludi, iako logičan pokušaj da svoje sunarodnike Rimljane prevede u svoj „apsurdni“ cilj (sve je moguće, a čovek je Bog) ne uspeva. Na njega je izvršen atentat jer je ismevao, prezirao i ponižavao ljude i stvari koje su držali najsvetijima: ljubav, prijateljstvo i sreću. Kaligulini naponi da prekine veze ljudske solidarnosti objašnjavaju njegovo krajnje poništavanje. Oponašavajući slučajnost smrti, samovolju prirode i hirove sudbine, on ugrožava organizaciju društva u samoj osnovi: ‘Nous ferons mourir ces personnages dans l’ordre d’une liste établie arbitrairement.’ ( Ubijaćemo ove osobe po poretku iz arbitrarno uspostavljene liste.)<sup>56</sup>

Već na početku drame, Kaligulu, mladog vladara, smrt voljene sestre Druzile, suočava sa besmisлом života i čovekovom apsurdnom pozicijom. Na samom početku drame on spoznaje da ni tuga, kao ni ogromna ljubav za sestrom, a ujedno i ljubavnicom Druzilom, nemaju smisao. To saznanje potpuno menja njegovo ponašanje i sve odnose u komadu, počinje da ispituje granice slobode koje mu takav uvid donosi. Na samom kraju svojoj privrženoj ljubavnici Cezoniji u očajanju kaže: „Čak je i bol lišen smisla“.<sup>57</sup> Još jedna spoznaja, konačna. Pitanje je šta on radi sve vreme sa tim saznanjima, koje i čije granice on ispituje? Pozicija na kojoj je i totalna vlast koju poseduje omogućava mu da proba sve, da ode do kraja, da ostvari tu slobodu tako što će biti u stanju da ostvari svaku svoju pomisao. Ipak, uvek ostaje to nešto nedostižno i neuhvatljivo, u ovom slučaju je to Mesec, koji dokazuje malu i ograničenu poziciju čoveka. Kaligula je kompleksan, slojevit i autentičan dramski lik i nepravredno bi bilo tumačiti ga, na primer, samo kao tiranina, što je najčešća logika, da ne kažem – „trend“ u savremenom teatru. Plakatska transparentnost uglavnom nema umetničku snagu i politički značaj sadržaja Piskatorovog rediteljskog postupka, već je to najčešće pojednostavljenje na granici banalnog i površnog pristupa kojim je savremeno pozorište prezasićeno. Dakle, Kaligula je lucidan, ali ne i lud, depresivan je, ali nadahnut, njegova diktatura je teatralna, a strahovlada se graniči sa poetskom filozofskom vizijom. Njegova ekstravagantna travestija iz koje izbija markantna zavodljivost i raspomamljeni eros izazivaju fascinaciju i obožavanje, ali kontraverzna autokratija– neizvesnost, strah i mržnju.

Kaligula nije trebalo da bude istorijsko istraživanje savremenih oblika vladavine; tekst *Mit o Siziifu* sugerše da se Kami prvenstveno bavio istraživanjem veze koja postoji između logike moći i „nelogične“ perspektive koja apsurd otelotvoruje. Njegova tragedija bavi se pitanjem kako čovek može biti slobodan (I, str. 442) i dovodi u pitanje odnos između slobodne akcije i snaga zapadne tradicije u pitanje. Prema Georgesu

---

<sup>56</sup> B. F. Stoltzfus, *Caligula's mirrors: Camus's reflexive dramatization of play* (California: University of California-Riverside), 1.

<sup>57</sup> Alber Kami, *Pozorište, drama Kaligula* (Beograd: Paidea, 2008), 93.

Batailleu Kaligula izaziva tradicionalne kategorije političke filozofije istraživanjem neljudske lirike ili ubilačke snage poezije (Bataille 1947, str. 8). Kaligula je Car-pesnik, koji stavlja negaciju servilne logike razuma u akciju; dakle, on je tragična inkarnacija onoga što autor *Unutrašnjeg iskustva* naziva „svetim“ ili „nemogućim“. Po Bataille-u, Kaligula oličava „beskorisnost“ umetnosti koja je obdarena sa neograničenom moći, koja rastvara sitnu politiku bezbednosti. Naglasak na zločinačkim ekscesima careve bezgranične strasti, koja premašuje zakone razuma, međutim, umanjuje ovu tragiku slika prema tradicionalnom konceptu tiranije; Bataille, izgleda, potvrđuje Kjaromonteove nedoumice u vezi sa sposobnošću Kamijeve tragedije da bez presedana uhvati karakter nacističke politike.<sup>58</sup>

Apsolutna moć koju Kaligula zadobija i sprovodi čini ga nesrećnim jer shvata da čovek i kad može sve – ne može ništa. Uvek je ograničen apsurdnom situacijom i pozicijom. Njegovo delanje, neka je vrsta eksperimenta koji sprovodi kroz nihilističke vizije i ideje.

Slobodan Selenić uočava podelu tipskog ponašanja karaktera u „pozorištu situacija“, navodi da je uobičajno da su ti likovi „režiseri“ unutar scenske akcije, koju sami stvaraju.

Žermen Bre u svojoj knjizi o Kamiju uočava da su njegove drame komponovane na taj način što jedna od ličnosti aranžira akciju u okviru akcije na pozornici. Situaciju za *Kaligulu* stvorio je Kami, ali zatim sam Kaligula izmišlja svoje činove, neku vrstu svog pozorišta u okviru pozorišta, kako bi patricijima pokazao besmislenost njihovog slepila pred činjenicama o apsurdnosti ljudskog univerzuma. (...) Ti režiseri akcije javljaju se, prema definiciji Žaka Gišaranoa, kao „tirani, oslobodioci i eksperimentatori“ i ova tipologija je skoro sasvim dosledno sprovedena u svim dramama „teatra situacija“, tako da po njoj gotovo možemo da odredimo pripadnost neke drame ovom pravcu... Tirani su Jupiter u *Muvama*, Kreont u *Antigoni*, Senator u *Obzirnoj bludnici*, Komunistička partija u *Prljavim rukama*, oslobodioci su Orest u *Muvama*, Antigona, Oderer; eksperimentatori su Kaligula i Gec. Ove tri kategorije ljudi koji pokušavaju na ovaj ili onaj način da uredе svet metafora su za opresivni red univerzuma i ponašanje slobodnog čoveka koji u njemu mora da se ostvari - osnovna su šema po kojoj se ostvaruje angažovanost ovih drama.<sup>59</sup>

Kaligula izvodi ove eksperimente kroz dramske elemente i sve dostupne scenske mogućnosti, efekte, tehniku, kostime. Preoblači se u bogove, Veneru, igra balet, recituje, besedi, pretvara sednicu Senata u farsu, gorko, ironično i lucidno secira celo društvo i državni vrh svojim fascinantnim performansima. Sve situacije koje on režira ili inicira, na neki način, raskrinkavaju sistem i uništavaju druge, i što je najvažnije, on time dokazuje sebi i drugima da je slobodan,

---

<sup>58</sup>Novello Samantha, *Albert Camus as Political Thinker: Nihilisms and the Politics of Contempt*, (London: Palgrave Macmillan, 2010), 109-110.

<sup>59</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci xx veka* (Beograd: Univerzitet umentosti, 1997), 131.

ali Kami samoubistvo i ubistvo ne prihvata kao zadovoljavajuća rešenja za ostvarivanje čovekove slobode.

Za Kamiya, Kaligulina pobuna propada jer su Kaliguline akcije orjentisane na smrt, a ne na život. Na kraju, Kaligula razbija ogledalo života i umetnosti, koje je njegov dvojniki i koje je on, uzalud, dramatisovao. Kobna mana Kaligule je u tome što nije prepoznao da socijalna pobuna i metafizička pobuna postuliraju nešto u životu za šta se vredi pobuniti. (...) Kaligulin napad na ljudsku solidarnost, kao i njegov neuspeh da prevaziđe očaj otuđenog junaka, objašnjavaju njegov neuspeh da nagovori ili indoktrinira svoju rimsku publiku. Predan je istini, ali ne i čoveku; i, u egzistencijalnom kontekstu u kojem se svet doživljava kao tragedija, on propada zato što nije angažovan. Ipak, Kaligula je savršeni umetnik i upravo ovu umetnost Kami, dramaturg, bi želeo da razumemo, čak i ako Kaligulini patriciji to ne čine: *L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre.* (Greška svih ljudi je što ne veruju u pozorište).<sup>60</sup>

Rezultat njegove pobune i ostvarivanja slobode je društveni ogled sa mnogo žrtava i puno smrti koje je izazvao, zato i propada na kraju, zadovoljenje nije dobio, očajan je i raspolučen istinom koja ga iznuruje, revolt i sloboda transformisali su se u destrukciju radikalnog nihilizma. Ipak, na kraju uviđa da sistem, takav kakav jeste, nije moguće savladati, njegova borba bila je pogrešna, njegova težnja destruktivna, njegova vizija nihilistička. Ceo razvoj lika na neki način je formiran kao Kaligulin filozofski proces ostvaren kroz grandiozno „superiorno samoubistvo“.

Analiza dramskog lika Kaligule veoma je uticala na tumačenje i kreaciju glavnog lika predstave, postavke cele predsave, kao i izbor glavnog glumca. Ono što u pozorištu sa razlogom zovemo „naslovna“ ili „noseća“ uloga, jer ta uloga zaista „nosi“ ceo komad i predstavu, ovde se pokazalo od neprocenjive važnosti. Činilo mi se povremeno da ta uloga, u ovom slučaju, nije samo „noseća“ ili „vučna“ ili nazovimo to „kargo“ uloga, već apsolutna uloga. Ta uloga je zahtevala sve, kompletnog glumca, njegov celokupan misaoni, fizički, duhovni angažman, apsolutno umetničko i intelektualno posvećenje, u svakom slučaju, zadatak je zahtevao glumca natprosečnih mogućnosti, a to je sa Igorom Đorđevićem bilo moguće. Glumac je u procesu rada i kreacije uloge morao da usvoji i prođe obe navedene faze razvoja lika („Kaligula 1“ i „Kaligula 2“), a da ih pritom svojim habitusom transformiše kroz treću: „Kaligula 3“ ili „Kaligula danas“ ili „moj Kaligula“.

---

<sup>60</sup> B. F. Stoltzfus, *Caligula's mirrors: Camus's reflexive dramatization of play* (California: University of California-Riverside), 2.

## KALIGULA 3

Prva razmišljanja o Kaliguli proizašla su iz mog iskustva i pitanja o razlogu življenja u ovom i ovakvom svetu. Cikličnost istorije, kao i cikličnost apsurdna, jesu očigledno neminovni i suočavanje epoha i posledica koje nanose na svet i pojedinca moguće je preispitati kroz lik Kaligule. Iako je istorijski i dramski lik rimski imperator, činilo mi se da je Kaligulu sasvim moguće posmatrati kao savremeni subjekt. Kaligula u predstavi, mnogo više pripada kontekstu o kome se govori, na primer, u dramskom tekstu „Bog je DJ“, nemačkog pisca i reditelja Falk Rihtera iz 1999. godine, a koji anticipira opsednutost pop kulturom u medijatizovanom društvu, a veoma je vidljiva u umetnosti 21. veka. Formiranje i preispitivanje identiteta i suštinskih postulata individue, uslovljeno je vodećim društvenim i političkim obrascima u kojima dominira medijska reprezentacija ličnosti, spektakularnost, dehumanzacija, distopija, biopolitika i biomoć koje je francuski filozof Mišel Fuko predvideo još sedamdesetih godina, a odnose se na naučno-tehnološko organizovanje znanja, moći i moguće upravljanje i kontrola u odnosu: život – smrt. Da li takva naučno-tehnološka kontrola i moć biopolitike i bioetike menjaju koncept Kamijevog apsurdna danas, kada je moguće kontrolisati smrt, a samim tim i život u masovnim razmerama? Na koji način nas determinišu dominantne politike u današnjem svetu, za koje mi u velikoj meri posredno glasamo, u njima učestvujemo i na njih pristajemo? DJ Kaligula, kako sam ga u šali povremeno zvala tokom procesa, kroz ritam elektronske, digitalne i tehno<sup>61</sup> muzike, sve vreme je u ritmu dosezanja ekstaze koja je svojstvena otkrivanju sloboda, prevashodno kod mladih danas. Disk džokej / Di-žej / DJ je umetnik, kreator ritma i koncepta u kome se biće kroz muziku oslobađa poznate realnosti, normi i postulata društva i zakona, a *bit* elektronske, tehno muzike ili rejva vodi u trans dosezanja slobode i psihodelije. U postavci glavnog lika i predstave, bilo mi je važno da Kaligula racionalno koristi ovaj donekle

---

<sup>61</sup> Veoma ritmična i plesna elektronska muzika, gotovo sasvim bez teksta, koja postoji na velikoj, veoma heterogenoj sceni. (...) Tipični stilski elementi tehno muzike: repetitivnost, korišćenje zvukova i šumova, kao i neke osnove manipulisanja zvukom (rezovi, montaža, preklapanje i menjanje brzine). Zahvaljujući brzom padu cena muzičke opreme i tehnologije, i mogućnosti sve jednostavnijeg rukovanja njome, početkom devedesetih naglo je porastao broj tehno–produkcija. Tehno je od supkulturnog fenomena postao masovni pokret, a o tome, naročito u Nemačkoj, svedoči pojava nekoliko super zvezda (Maruša, Vestbem, S. Fet), enormni porast broja učesnika tehno manifestacija kakve su *Loveparade* (1989) i *Mayday* (od 1991), kao i profilisanje specifičnog kulturnog ambijenta sa specifičnom modom, prepoznatljivim grafičkim dizajnom, posebnim časpoisima, klubovima, i tzv. *Live style* – drogama. Kao i kod svakog ustanovljenog muzičkog pravca, i ovde postoje brojne varijacije (*trance, minimal, intelligent, gabber, jungle, drum'n'bass, big beats*), koje se razlikuju po tempu dinamičnosti, ritmici i zvuku, kao i po publici. Ralf Šnel, *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* (Beograd: Plato Books, 2008), 677-678.”

iracionalni princip vođenja imperije, tj. sistema u ekstazu. Dakle, to je njegova odluka, neka vrsta sredstva kojim sprovodi svoj filozofski eksperiment, a ne iracionalni „trip“, kako se to danas u žargonu kaže, a odnosi se na stimulirano iskustvo, posledice, opsesivna ili stanja omamljenosti ili halucinacija koje nastupaju nakon uzimanja psihodeličnih droga, posebno LSD-a. U predstavi dosledno sprovodim njegov *tehno parti* kroz koji se, na neki način, događa ekstaza imperije, ali i demonstracija celokupnog društvenog pada.

Recimo da Kaligula sprovodi svoj autorski koncept razaranja sistema, kroz oslobođenje od njega i krajnju destrukciju. Tiranija je samo jedan od mogućih i poznatih političkih mehanizama koje koristi po potrebi, ali nisam želela da kreiram lik tiranina. U svom eksperimentu Kaligula, kao izrazito vešt performer i konceptualni umetnik univerzuma, preuzima lica i naličja poznatih vladara i diktatora istorije i savremenog doba i poigrava se sa njima, koristi njihove taktike, kao i poznate principe političke moći, ali sa ironičnom distancom jer zna da su u suštini nedelotvorni iako mogu doneti trenutne rezultate, zadovoljstva i političku moć. Ali Kaligulu to ne interesuje, njegova potraga je dublja, izvan je poznatih okvira i ustrojstva ove civilizacije. Zanimljivo je da sam inspiraciju za taj lik sa sardnicima pronalazila u brojnim ličnostima izvan domena politike, najčešće među umetnicima, čak su nam se često poklapale slobodne asocijacije o poznatim ličnostima u vezi sa likom Kaligule i bile inspiracije za određene segmente predstave. Osvrtali smo se na lik i delo umetnika, poput Dejvida Bouvija, Grejsona Perija, Jozefa Bojsa, a u predstavi su se pojavili i neki segmenti pop kulture, poput elemenata koreografije, tj. pojedinih prepoznatljivih pokreta Ledi Gage ili modifikovanog refrena pesme „Ave, ave Cezare, Cezare“, pomenutog regionalnog hita, izvođača Bokija 13. Iako mi ova vrsta muzike nije nimalo bliska, smatrala sam da je fenomenološki značajno sagledati taj luk između epoha, tu tragičnu transformaciju: od Kamijevih pitanja kroz lik Kaligule do interpretacije Kaligule Bokija 13.

60. Medijske zvezde su spektakularne predstave živih ljudskih bića, projekcija opšte banalnosti u slike mogućih uloga. Kao specijalisti za *prividni život*, zvezde služe kao objekti poistovećivanja, koji ljudima pružaju nadoknadu za stvarnost fragmentirane produktivne specijalizacije u kojoj zapravo žive. Uloga slavni ličnosti je da predstavljaju različite životne stilove i različita društveno-politička stanovišta na *potpuno slobodan način*. One otevljuju nedostižne plodove društvenog rada tako što dramtizuju sporedne proizvode tog rada, koje magijski projektuju iznad njega, kao njegove krajnje ciljeve: vlast i dokolicu, odlučivanje i potrošnju, kao početak i kraj tog procesa koji se nikada ne dovodi u pitanje. U slučaju vlasti, vladajući režim može sebe da personalizuje u liku neke pseudozvezde; u slučaju potrošnje, potrošačke zvezde

agituju da budu priznate kao pseudosile koje dominiraju živim iskustvom. Ali, ponašanje tih zvezda nije slobodno, niti je ono što nude zaista izbor.<sup>62</sup>

„Kaligula 3“ je ipak neko ko je svestan iskustva „društva spektakla“ i veoma vešto upotrebljava obrasce popularne kulture i politike i poigrava se sa njima. Ako je on razarač sistema, njegova sredstva kojima raskrinkava su i ona koja pripadaju baš takvom korporativnom sistemu medijske manipulacije, fetišzma i strogo konstruisanog imidža koji izaziva fascinaciju, želju i obožavanje, a kojim danas vešto operišu pojedine medijske, političke i umetničke „zvezde“. Zanimalo me je da Kaligulu postavim kao lik koji je sposoban da precizno, kritički oštro i sarkastično sagleda, a zatim razori savremeno društvo, ali i da promaši svoju poziciju i svrhu u takvom procesu. Posmatrati ga samo kao istorijsku interpretaciju rimskog imperatora ili kao bilo kog tiranina, činilo mi se jednoobrazno. Ovakva postavka lika nudila je mogućnost da se sagledaju i izjednače brojni režimski poglavari, na primer, kroz određene prepoznatljive gestove koje Kaligula vešto, brzinski i bravurozno menja i upotrebljava u pojedinim situacijama u toku predstave. Zadržavati se na nekom od njih i tumačiti ceo lik na taj način činilo se meni, kao i mojim saradnicima pogrešno, jer su nam svi izgledali nedorasli i nedostojni liku i drami *Kaligula*.

Postoje čitanja ovog komada, i predstave koje Kamijev komad vide pre svega u svetlu užasa koji je svet doživeo dolaskom novih, zločinačkih ideologija i apsurdnog fanatizma njihovih podanika. Iako takva (nazovimo ih „politička“) čitanja mogu biti inspirativna, verujem da za tekst kao što je Kaligula nisu dovoljno ambiciozne. Čak i ako bi u razmišljanju o ovom komadu pošli od koncentracionih logora kao kraju evropske civilizacije, pitanje na koje bi želeo da dobije odgovor nije samo kakva ličnost je bio „ludi“ Vođa koji je naredio njihovo uspostavljanje, već pre svega, kako nas je uvođenje logora u političko (etičko) polje promenilo kao ljude. Nas, danas. Nacističkog vođe više nema, ali logika koja me je dočekala u Majdaneku još uvek postoji. Danas više nego ikada obožavamo one koji sebi dopuštaju fantastičnu, harizmatičnu slobodu da ne budu ljudi, bez obzira da li na polju kulture, politike ili ekonomije, one koji krše dosadna pravila društvenosti za koju, koliko god se pravili, svi vrlo dobro znamo da više ne postoji. Obožavamo kreativnost, funkcionalnost, sposobnost da se posao dobro obavi čak i ako to znači dozvoliti smrt stotine hiljada ljudi zbog nekoliko procenata profitne marže i to je do te mere normalizovano da bi bilo koji CEO koji bi zbog bezbednosti nekih tamo seljaka na drugom kraju sveta dopustio da kompanija trpi minuse, odmah bio otpušten. Čitanje koje nam se na taj način otvara, Kaligulu spušta sa (za nas) bezbednih visinaraznih imperatora, kancelara i vođa, i postavlja ga na skromno mesto Savremenog subjekta. Na tvoje i moje mesto – mesto slobodnih, mislećih ljudi koji i ako veruju u Boga, to je vera bazirana na tradiciji i kulturi više nego na nekim radikalnim univerzalističkim emancipatorskim ili etičkim zahtevima. Neprijatno pitanje koje nam se, dakle, postavlja čitajući Kamijevog *Kaligulu* je: da li od rađanja buržuskog društva,

---

<sup>62</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla* ( Beograd: Preveo I priredio Aleksa Golijanin), 2003. Preuzeto sa:

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

renesansnog oslobađanja čoveka i smrti Boga postoji prava linija koja vodi isključivo do koncentracionih logora? Da li bi mogli da zamislimo i neki drugačiji univerzalistički projekat ili u nihilističkoj utopiji u kojoj živimo više nema mesta za još jednu utopiju – onu okrenutu životu?<sup>63</sup>

Da li je moguće postaviti Kaligulu tako da se publika poistoveti sa njim? Kako opravdati njegove brojne zločine, ubistva, državnu pljačku naroda? Da li on sve vreme ispituje granice, da li provocira pobunu, pa samim tim i svoje ubistvo od strane zaverenika ili bilo koga drugog? Da li je i kako uopšte moguće čoveka probuditi iz letargičnog sna građanske potčinjenosti ili je to posledica udobnosti nekada imperijalnog, a danas neoliberalnog kapitalističkog elitizma. Da li bismo mogli da se odrekemo imperijalne ili evropske kolonizatorske zaostavštine i privilegija?

Imperijalne elite koristile su dobit od osvajanja ne samo da finansiraju vojsku i utvrđenja već i filozofiju, umetnost, pravosuđe i dobrotvorstvo. U značajnoj meri kulturna dostignuća čovečanstva duguju svoje postojanje iskorištavanju porobljenih naroda. Profit i blagostanje koje je doneo rimski imperijalizam, obezbedilo je Ciceronu, Seneki i Svetom Avgustinu slobodno vreme i novac da misle i pišu; Tadž Mahal ne bi ni bio izgrađen bez bogatstva stečenog Mogulovom eksploatacijom indijskih podanika; a dobit Habzburškog carstva od vladavine nad slovenskim, ugarskim i rumunskim područjem isplaćivala je Hajdnove plate i narudžbe Mocartu.<sup>64</sup>

Nakon vesti o samoubistvima radnika u *Epl* fabrikama u Kini i skandala u kome je razotkrivena nehumana, izrabljivačka tortura radnika, koja je rezultirala postavljanjem visećih mreža između zgrada fabrike kako bi se sprečila samoubistva, malo je onih koji će prestati da koriste *Epl* proizvode. Brojni su ovakvi izrabljivački primeri u mnogim fabrikama i korporacijama – savremenim logorima u svetu, ali i u našoj zemlji. Zanimljivo je da savremena orijentacija, takozvanih hipstera ili novih mladih levičara obično prelepljuje brend *Epl* na svojim ajfon uređajima, ali ih se retko ko odriče. Taj trend u kome se problem „prelepi“ postao je jako *kul*, kao neki oblik antiglobalističke reakcije i protesta. I kako onda ne poistovetiti se sa Kaligulom, kad pomislim koji su to sve naši svakodnevni „zločini“ i kolika je cena naše slobode?

Koliko pitanja postavlja Kaligula, toliko je praznine, ironije i tišine zbog nemoći da mu odgovorimo. Kaligula, ipak, ima odgovor na kraju drugog čina u drami i predstavi, kojim se završava scena između Kaligule i njegovog mladog ljubavnika Scipiona.

---

<sup>63</sup> Milan Marković, *Dramaturška beleška iz programa predstave Kaligula* (Beograd: Narodno pozorište, 2020), 18.

<sup>64</sup> Yuval Noa Harari, *Sapiens: Kratka istorija ljudskog roda* (Beograd: Bibliонер, 2014), 165.

„SCIPION: - Postoji li, onda, u tvom životu nešto što je nalik tome, suze, koje samo što ne poteku, neko tiho pribežište?

KALIGULA: - Da, ipak postoji.

SCIPION: - A to je?

KALIGULA (*polako*): - Prezir.

*ZAVESA* <sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Alber Kami, *Pozorište* (Beograd: Paidea, 2008), 67.



## IV ANALIZA PRAKTIČNOG RADA / O PREDSTAVI

### TEMATSKO-IDEJNI PLAN PREDSTAVE

#### Tema predstave

Početak 21. veka svakodnevno nam donosi saznanje i informacije da je svetski poredak u krizi i da je vrhunac naše civilizacije ustanovljen na neoliberalnom kapitalizmu, zapravo, zločin prema čovečanstvu. Dovedeni su u pitanje i poljuljani svi postulati demokratije, socijalne pravde i ekonomije, a samo je pitanje vremena kada će ih porušiti neka nuklearna detonacija, biološko oružje ili terorističko delovanje. Dominantno je osećanje da svet nije u redu, a da je sasvim iluzorno menjati ga, tako da apsurd postaje fenomen koji sve češće u raznim umetnostima ispoljava krizu čovečanstva i pojedinca. Apsurd je u biti postojanja savremenog čoveka. Problem kojim želim da se bavim u predstavi *Kaligula* je pobuna protiv besmisla čovekovog položaja u takvom poretku.

Pozorište apsurda – upijanje u umetnost nekih egzistencijalističkih i postegzistencijalističkih filozofskih nazora koji se uglavnom vrte oko čovekovog pokušaja da za sebe nađe smisaoni izlazak iz svog besmislenog položaja u svetu koji je besmislen jer su se srušile moralne, verske, političke i društvene izgradnje koje je čovek podigao da sam sebe zavara.<sup>66</sup>

Alber Kami u drami *Kaligula* u centar postavlja jednog od najstrašnijih i najkontraverznijih rimskih imperatora. Mladić, u drami ga čak nazivaju „dete“, Gaj Julije Cezar Germanikus (12 – 41. n.e) izvršava neki oblik destruktivne subverzije i izražava bunt prema apsurdnom ustrojstvu sveta i poziciji čoveka.

Nisu nikakvi psihološki razlozi doveli Kamijevog Kaligulu do stanja u kome čini grozote, već njegovo filozofsko uverenje da je u ovom apsurdnom svetu svaki postupak podjedanko apsurdan – i onaj koji poštuje norme građanske etike, i onaj koji na ubistvo gleda kao na legitiman čin koji ne traži opravdanje i razloge.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Tomislav Sabljak, *Nova drama* (Split: Čakavski sabor, 1976), 15.

<sup>67</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci xx veka* (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1971), 129.

Kaligula se poigrava poznatim šablonima autokratske vlasti, tiranije i sociopatskog apsolutizma kako bi dokazao apsurdni položaj čoveka u takvom poretku. Nemilosrdno i beskompromisno izvršava vivisekciju celog društva u kome raskrinkava položaj i odgovornost pojedinca, grupe, sistema i celokupnu strukturu politike. Kaligula prihvata logiku apsurdna kao jedinu moguću i istinitu i ne pristaje da je potčini prizemnim interesnim potrebama dvorske politike i Senata. Ta logika apsurdna je upravo ono što ovu dramu izdiže iz društvenopolitičkog prosedea. Ako je *Mit o Sizifu* ogled o apsurdnu, predstava *Kaligula* bi mogao biti makabr o apsurdnu.

Ja sam u središte svog spektakla stavio ono što smatram jedinom živom religijom u ovom veku tirana i robova, hoću da kažem slobodu. Stoga ne služi ničemu zameriti mojim ličnostima to što su simbolične. (...) Moja otvorena namera je bila da otrgnem pozorište od psiholoških spekulacija i da učinim da na našim brbljivim scenama odjeknu siloviti krici koji danas ugnjetavaju ili oslobađaju gomile ljudi.<sup>68</sup>

U predstavi sam preispitivala pojmove pobune, slobode, odgovornosti umetnosti i umetnika, ubistva i samoubistva kao rešenja pobede apsurdne situacije. Sa druge strane, zanimala me je struktura sistema i svega što to sa sobom nosi: potčinjavanje, udruživanje, ulizištvo, zavereništvo, utemeljenost na nejednakosti i nepravdi kao elementarnom dobru sigurnosti, a zatim i preispitivanje čovekovog položaja, njegovih izbora, kao i posledica tih izbora i smisla života u takvim konceptima i ograničenjima. Kaligula će ih do surovosti i bezumlja sve razoriti, dovesti u pitanje i sve to predstavljački, zabavljački, teatralno i lucidno kroz svoje plesove, igre, nastupe, u kojima razbija leglo dvorskih ulizica i udvorica. Celokupna igra i postavka predstave je zamišljena kao MAKABR ŠOU ili *macabre spectacle*. Tako nazivam makro-rediteljski postupak predstave ili celokupni idejni ugao gledanja, a njegov razvoj kroz pojedine elemente i mikro postupke ću obrazložiti u narednim poglavljima. Spektakularizacija filozofskog ogleda o životu i smrti, kao i sagledavanje sopstvene smrti u kontekstu savremenog sveta, takođe je jedan oblik (samo)ironije glavog junaka prema društvu koje verovatno jedino na taj način može da se bavi ovakvim temama, čak i u pozorištu. To sprovodim kroz konstantne vezivne elemente tehno partija, mise, obreda, koncerta, a detaljnije ću ih obrazlagati kasnije u radu.

---

<sup>68</sup> Albert Camus, prevod M. Miočinović, *Rađanje moderne književnosti: Drama* (Beograd: Nolit, 1975), 396-399.

## OD DRAMSKOG TEKSTA DO PREDSTAVE

Originalni dramski tekst *Kaligula* Albera Kamija, u prevodu Ane Moralić, zahtevao je minimalne intervencije na jeziku, ali je četvoročinska struktura u adaptaciji postala tročinska, a broj likova i pojava duplo je umanjen. Dramaturg sa kojim sam saradivala je Milan Marković Matthis. Uprkos tome što su neke scene i likovi izbačeni ili prespojeni, radnja naše adaptacije i predstave prati osnovni tok drame, glavni sukob i odnose glavnih likova i obuhvata vremenski period od početka do kraja Kaliguline vladavine. Vladao je tri godine, deset meseci i osam dana, a drama počinje u prvim mesecima njegove vladavine, tri dana nakon smrti njegove sestre Druzile. Dakle, najpreciznije vremensko određenje bilo bi od smrti Kaliguline sestre Druzile do smrti Cezonije i na kraju Kaligule. Dve smrti su vremenski okvir trajanja predstave, a ono između je, kažu – život, u ovom slučaju protkan takođe brojnim nasumičnim, slučajno izabranim i sprovedenim smrtnim slučajevima. Smrt kao slučajnost, hir, kapric.

Sažetak likova u odnosu na originalnu dramu je bio neophodan, kao što se to često dešava kada se u današnje vreme u pozorištu postavljaju istorijske drame. Produkcioni uslovi u pozorištima, zauzeća glumaca, postprodukcioni problem repertoarske kombinatorike više ne mogu da izdrže velike ansambl predstave. Takve situacije kada pozorišna realnost uslovljava ideju i realizaciju, jesu sve češće. Ovog puta me je to nateralo da na drugačiji način rešim kompleksnu i brojnu strukturu hijerarhije državnog aparata ili sistema, a ne kroz veliki broj podanika tj. glumaca kako je to postavljeno u drami.

Kaligula je od 37. do 41. god. n.e. Dakle, događanje počinje u prvim mesecima vladavine trećeg rimskog cara Kaligule, nakon smrti njegove sestre Druzile, pa sve do njegove smrti kada su ga ubili zaverenici na čelu sa Herejom (*u predstavi Bojan Žirović*). Hereja je nosilac protiv radnje. Neiskusni mladi vladar Kaligula, izvan svih očekivanja Senata, pravi neobjašnjiv prevrat u odnosu na dosadašnje ustrojstvo države, uvodeći nova pravila, sistem i zakone. Kaligula kroz destrukciju i svojevrtni zamah nihilističke slobode preispituje, razara i raskrinkava korporativne društvene obrasce modernog sveta, politike, moći i pozicije pojedinca u svemu tome. Uprkos tome što ga ne razumeju do kraja, uz Kaligulu su Cezonija (Kaligulina četvrta i omiljena žena), Helikon (sluga) i Scipion (pesnik i njegov ljubavnik) dok predvođeni Herejom, koji jedini razume njegovu zamisao, zaveru prave Metel, Lepid, Oktavije, Mucije (senatori), Senekt (državni rizničar) i drugi.

U adaptaciji je veliki broj patricija i senatora sveden na pet osnovnih likova koji predvođeni Herejom prave i sprovode zaveru do kraja, finale je ubistvo Kaligule. Senat postaje centralna figura protiv radnje, tako da likovi u predstavi nisu personalizovani (osim Hereje), pa oni u postavci, uz pomoć rediteljsko-scenografskog postupka, mizanscen i glumačke postupke najsnažnije funkcionišu i deluju kao grupa. Scenografsko rešenje predstavljeno je kao višeznačni, multifunkcionalni Senat (scenograf je Darko Nedeljković). U velikoj meri ovakav rediteljsko-scenografski postupak pomogao mi je da kreiram i postavim Senat kao kolektivni lik i kolektivno telo (senatori i patriciji). Ono što je u Kamiijevoj drami predstavljeno velikim brojem likova i pojava, pa tako brojčano i strukturalno prikazuje uređenje i sistem, tj. Rimsko carstvo, mi smo u adaptaciji drame i predstavi uspostavili kroz prostorno rešenje i pet glumaca, koji su zajedno predstavljeni kao kolektivno telo carstva, države. O tome ću više govoriti u delu: Prostorno i vremensko određenje predstave.

## Glavni događaj

### **Destruktivni PREVRAT**

Kaligula je novi vladar koji pravi prevrat u odnosu na dosadašnje ustrojstvo sveta, države, uvodeći nova pravila, sistem i zakone. Zaverenici, uglavnom senatori, prave prevrat njegovog novog državnog poretka. Prevrat bi trebalo da donosi boljitak, promenu nabolje, u oba ova slučaja on sa sobom donosi ili se sprovodi kroz destrukciju. Prevrat kao glavni događaj predstave je još jedan razlog zbog koga radnju smeštam u multifunkcionalni Senat. On reprezentuje zakonodavno i savetodavno telo države sastavljeno od najuglednijih građana i članova, čiji zakoni odlučuju o mnogim životima. Preispitivati etičke norme na ovom mestu činilo mi se krajnje prirodno i neophodno.

Multifunkcionalni Senat neka je vrsta korporativnog tržišnog oblika života u savremenom svetu. To je Senat u kome se živi i umire, doručkuje, tušira, ide na masažu, radi joga, pliva, vodi ljubav, vežba u teretani, učestvuje na konferencijama, proslavama, predstavama, i sl. Multifunkcionalni Senat je personifikacija savremenog života, kao i asocijativni postupak na multifunkcionalne poslovne zgrade velikih svetskih korporacija u kojima se pored poslovnog sprovode i ovakvi sadržaji u cilju što boljeg eksploataisanja zaposlenih. U odnosu na fabrička postrojenja radnika, o kojima sam već govorila, kao jeftinoj radnoj snazi, ovde je u pitanju elitna eksploatacija „skupe“ radne snage, kroz kvalitet i udobnost sadržaja, a tako i apsolutne kontole

nad životom i sadržajima izvan poslovnih aktivnosti, pre svega kroz ogroman broj radnih sati ali i kontrolu slobodnog vremena. Prevrat ili državni udar podrazumeva pravljenje zavere, pobune, što znači zbližavanje, intimizaciju, zadobijanje poverenja, udruživanje, izdaju, dobru mentalnu kombinatoriku, ali i borilačke i umne veštine. Zajedničko osnaživanje, trening za borbu i revoluciju, rušenje i izgradnju novog sistema, ideologije, i sl. predstavljeni su u vežbalištu ili teretani multifunkcionalnog Senata nalik laboratoriji za izgradnju društva, u kojoj se postupa kroz očiglednu ili prikrivenu destrukciju, silu i porobljavanje.

## Glavni sukob

Nosioci sukobljenih strana su Kaligula sa jedne, i Hereja sa druge strane. Uz Kaligulu su Cezonija, Helikon i Scipion, dok, predvođeni Herejom, zaveru prave patriciji Metel, Lepid, Oktavije, Senekt, zatim Mucije i drugi.

Kaligula, shvativši besmisao života, teži uzvišenijim duhovnim kategorijama, slobodi, poeziji, umetnosti i lepoti, tražeći pribežište koje čak ni tamo ne pronalazi. On shvata da apsolutna politička moć koju brutalno i sa lakoćom sprovodi, ne može to da mu omogući, pa samim tim uviđa koliko je čovek beznadežan, čak i kada je na čelu države, tj. čovek i kada je u situaciji da može sve – ne može ništa. Apsolutna politička moć, nalik diktaturi, njemu služi da oduzme, ukine i dovede u pitanje sva materijalna zadovoljstva i kategorije na kojima počiva državni sistem i uređenje društva, a to su kapital, moral, porodične vrednosti, i sl. Taktike kojima se služi, imaju za cilj promenu sistema, pobedu apsurdna. Zbog toga je on autentičan dramski lik, ni nalik na nekog poznatog savremenog vladara, diktatora, predsednika, premijera, i sl. mada se služi metodama mnogih naših političkih savremenika. Zbog toga je Kaligula savremen i nama prepoznatljiv lik, ali daleko od toga da je bukvalan, stereotipan, konfekcijski vladar „po franšizi“, kao što je većina njegovih savremenih kolega.

Sa druge strane, Hereja, čuvar sistema i postojećih vrednosti, ništa ne dovodi u pitanje, on zna da sistem pada ukoliko se osnova sruši. On pozitivistički negira sve metafizičko, zalaže se za praktične i sigurne zakone i postojeći sistem, kao i očuvanje vrednosti utemeljenih na ekonomiji, kapitalu i progresu. Zbog toga mora da vlada preko Kaligule (mladog vladara) ili kada shvati da to ne može - da ga svrgne sa vlasti. Kaligula se bavi suštinskim pitanjima i ostvarivanjem slobode, Hereja materijalnim dobrima i očuvanjem njihovih vrednosti po svaku cenu.

Predmet sukoba je vlast, u ovom slučaju opredmećena je kroz multifunkcionalni senat. Ko, kako, i za šta koristi Senat, odnosno vlast? Da li je to samo korporativno utvrđen politički sistem koji menja vladare kao marionete kako bi sistem sam sebe održao ili obrtao i uvećavao profit ili osnaživao nevidljive poluge moći ili bi vlast mogla da se iskoristiti za suštastvenu transformaciju autentičnog društva i osnaživanje individue?

### Likovi

U adaptaciji originalne drame, koja broji 25 likova, uključujući i manje pojave, broj likova je sveden na 10 osnovnih. Veliki izazov za rediteljsko-glumački rad je tumačenje i postavka likova u filozofskoj drami. Slobodan Selenić nam sugerise da psihološka motivacija i psihološki određeni karakteri nisu likovi koji grade filozofsku dramu.

Karakter u ovoj vrsti drama nisu slobodni u smislu u kome su to u realističnoj dramaturgiji: njihova akcija nije psihološki motivisana. Situacija, takođe, nije posledica te akcije, već su svi elementi dramske forme, svi sukobi u okviru dela, sva razrešenja – određena postulatima filozofije koji su apriorni u odnosu na delo.<sup>69</sup>

Ipak, postavka apsurdna kroz dramske likove podrazumeva i određene paradokse, nelogičnosti, suprotnosti i krajnosti unutar ličnosti. Smatram da filozofski postulati i situacije nisu dovoljni da bi se formirali likovi na sceni podjednako snažno kao na papiru, pa sam posebnu pažnju posvetila onome što su egzistencijalisti nazivali „egzistencijali”, „osećanje apsurdna“, odnosno emotivnom i energetsom glumačkom naboju kao pokretačkoj sili u okviru tumačenja likova i kao važnom elementu kreacije i razmatranja apsurdna na sceni.

**Kaligula** – O Kaliguli sam već detaljno pisala. Ovde ću još ponešto reći o njegovoj transformaciji u predstavi. Njegov eksperiment utemeljen je na nihilističkoj viziji i idejama i rezultira društvenim ogledom sa puno žrtava. On priželjkuje pobunu, zaverenici pobunu odlažu. Ta pauza u akciji je bila još jedna zanimljiva okolnost i njeno potenciranje još jedna potencijalna tehnika za kreiranje apsurdna. Razvoj i transformaciju Kaligulinog lika želela sam da postavim kao put kroz strukturu društvene hijerarhije. Kada se prvi put Kaligula pojavi: „Deluje

---

<sup>69</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci xx veka* (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1971), 123.

izgubljeno, prljav je, mokre kose i blatnjavih nogu<sup>70</sup>. Da li bi on takav mogao da asociira na Vladimira ili Estragona? U svakom slučaju, jasno je da je u poziciji autsajdera - na dnu sopstvenog carstva. Nadalje pratimo njegovo uspinjanje u toku koga je nemoguće zaobići asocijacije na Sizifa, Kralja Ibija, Božanstvo – Veneru, Jupitera, i sl. Svi stupnjevi te hijerarhije kroz koju prolazi su kao uloge ili pozicije koje isprobava i sve podjednako odražavaju besmisao sveta i čovekove apsurdne pozicije u njemu. Mikro postupak "Kaligula kao Sizif", je dobar primer razvijanja aluzivnog postupka o kome sam pisala u odeljku: O rediteljskom postupku/ Tehnike postupka. Postupak se razvija tako što Kaligula ( glumac Igor Đorđević ), poput Sizifa, u prepoznatljivom gestu i pokretu, gura levu i desnu stranu portala velike scene pozorišta, izgovarajući sledeći tekst drame:

" I šta meni znači krepka ruka, čemu mi služi ova tako začuđujuća moć, ako ne mogu da promenim poredak stvari, ako ne mogu da učinim da sunce zalazi na istoku, da bude manje patnje i da ljudi ne umiru? Ne, Cezonija, svejedno je da li spavam ili bdim, ako ne mogu da utičem na ustrojstvo sveta.<sup>71</sup>

U početku Kaligula isprobava snagu svojih ruku i tela, gurajući zid, tj. levu i desnu stranu portala pozorišta ali celokupan postupak uskoro postaje aluzija na Sizifa. Pozorišna scena kao Sizifova stena je ujedno moj rediteljski pokušaj preispitivanja naše pozicije i prostora umetnosti i pozorišta kao mogućnosti promene.

**Cezonija** – Milonija Cezonija je bila četvrta i omiljena Kaligulina žena. Bila je starija od njega i već je imala decu iz prethodnih brakova, a sa njim ćerku Juliju Druzilu. U drami uglavnom vladaju muški principi patrijarhalno ustrojenog sveta, pa je Cezonija, kao jedini ženski lik, nosilac principa čiste i požrtvovane ljubavi, pa samim tim predstavlja mogućnost da Kaligula kroz nju nađe i prepozna izgubljeni smisao. On se nje, kao i ljubavi i nedovoljnosti ljubavi, ipak, odriče na kraju. Ona je potčinjena zaštitnica. Iskusna je, strastvena i zamamna, ali nagrižena godinama i strahom da će izgubiti Kaligulu. Emocije i seks su njena oružja koja koristi i za ostvarenje prizemnih ciljeva, pa time unižava lepotu ljubavi koju nosi u sebi. Zbog toga će je Kaligula ubiti.

---

<sup>70</sup> Alber Kami, *Pozorište* (Beograd: Paidea, 2008), 40.

<sup>71</sup> Isto, 48.

**Helikon** – Kaligulin veran ali gord rob. Dostojanstveni sluga i lojalni cinik. Helikon prihvata svoju sudbinu i poziciju sluge. On je „pod bičem“ pronašao dostojanstvo, uprkos izdržavanju i trpljenju. Služenje i prihvatanje pozicije sluge je krajnji opozit Kaliguli, koji ne može da prihvati poziciju čoveka uopšte, čoveka kao sluge apsurdna, pa ni svoju poziciju - čoveka kao gospodara.

**Scipion** – Buntovni pesnik, najdraži Kaligulin ljubavnik. Igra na dva fronta, sa zavernicima učestvuje u zaveri i mogao bi tako da se osveti Kaliguli za ubistvo svog oca, ali ne prihvata zločin kao mogućnost izlečenja bola ili isterivanja pravde. U svemu pronalazi i traži dublji smisao, hrabar je i srčan, ali nežan, tanan i osetljiv. Umesto da ubije Kaligulu, zaljubiće se u njega.

**Hereja** – Glavni Kaligulin oponent, ali pobunjenik koji igra na sigurno. Mozak operacije, ima razvijen intelekt i širinu, ali pragmatično prizemno delovanje. Hereja je čuvar prizmenih društvenih vrednosti, ali ambicioznih stremljenja. Hereja je vođa opozicije u mirovanju, odlaže pobunu do tačke usijanja jer ne želi da rizikuje, te čeka da i narod omrzne Kaligulu. Kaliguline žrtve i četvorogodišnja diktatura su njegov zalog za budućnost. Hereja čeka i zbraja Kaliguline žrtve da bi imao argumente i alibi za prevrat. Moralni kalkulanti. Siva eminencija, bele boje, koja vrlo dobro zna da ubere plodove mraka.

**Patriciji 1,2,3...** – Tipski određeni likovi. Funkcionišu kao hor ili kolektivno telo. Uvek su zajedno u grupi, govore uglas, u rečitativu ili ćute uglas, ponekad pevaju i plešu, plešu i striptiz ako treba. Iskaze, uverenja i stavove menjaju po potrebi. Licemerni pobunjenici i moralne nakaze koje čuvaju opšti moral.

## *VREMENSKO I PROSTORNO ODREĐENJE PREDSTAVE*

Kada sam razmišljala o rediteljskom postupku prilikom promišljanja i kreiranja apsurdna na sceni, jedno od osnovnih polazišta je rešenje scenskog prostora ili scenografije i definisanja i postavke likova i odnosa, a, samim tim, veoma je značajno i rešenje scenskog kostima. U dosadašnjem radu pokazalo se da moja rediteljska imaginacija i kreiranje predstave veoma zavisi od rešenja scenskog prostora igre. Mizanscen predstavlja odnose u prostoru i veoma mi je važno da napravim prostor igre koji ih uspostavlja i razvija na pravi način. S obzirom na to



da je reč o filozofskoj drami, poput Kamijevog *Kaligule*, pitala sam se kakav je to prostor, u kojoj meri je to inscenacija metafizičkog korpusa ili prizemne realnosti, kako se apsurd definiše, očitava i kreira kroz taj prostor, u kojoj meri se oslanjam na tekovine epohe i na koji način one korespondiraju sa današnjom publikom, šta je i kako se režira (psihofizičko) događanje u filozofskoj drami? Vremensko i prostorno određenje predstave bilo je, na neki način, ključno za kreaciju i realizaciju i u velikoj meri se odrazilo na scenografsko i kostimografsko rešenje, kao i na muzičku kompoziciju i pokret.

U analizi, kreaciji, realizaciji i sveukupnoj postavci osvrnuli smo se na tri epohe:

1. Period **Rimskog carstva**, sa težištem na doba vladavine Gaja Julija Cezara Germanikusa – Kaligule, tj. vreme u koje je drama smeštena.
2. Period **nacističkog carstva**. Drama je pisana od 1938. do 1945. godine, ali obradili smo period pre, za vreme i nakon Drugog svetskog rata, s obzirom na to da se veliki deo opusa i filozofskog pravca kome je pripadao Alber Kami, formirao između dva svetska rata, neizostavno je bilo obraditi uticaj ovog perioda na tematsko-značenjski okvir predstave.
3. Period **globalističkog carstva** u kome se preispituje današnje vreme i trenutak, kao i apsurdan položaj i perspektiva savremenog čoveka.

Ovakav pristup zahtevao je istraživanje sva tri perioda, selekciju odabranih elemenata epohe kojima smo se služili tokom realizacije, kreacije i prilikom označavanja (npr. kroz kostim, gest, dekor i rekvizitu), kao i sistematično korišćenje tih elemenata. Moja ideja bila je da definišem i pronađem određene srodne i zajedničke imenitelje, pojmove, fenomene i elemente sve tri epohe ili da ih objedinim, a povremeno i suprotstavim. Jedan od osnovnih zadataka bio je da pronađemo i kreiramo izražajna sredstva, sistematičnu kodifikaciju i kombinatoriku ovih epoha, a kako je to izgledalo u praksi, pojasniću kroz kreaciju, rešenje i realizaciju prostora predstave. Svemu tome je doprineo izuzetno posvećen i nadahnut proces sa mojim dugogodišnjim saradnikom, scenografom Darkom Nedeljkovićem.

Prvo i osnovno polazište je Kamijeva indikacija na početku drame: „*Radnja se događa u Kaligulinoj palati*“<sup>72</sup>. Dakle, sve scene su smeštene u razne odaje palate o kojima iz drame ne saznajemo mnogo i ništa specifično. Dostupni istorijski podaci iz perioda jačanja Rimskog

---

<sup>72</sup> Isto, 35.

carstva, a pre svega Kaliguline vladavine, nude mnogo veću inspiraciju koja mi je pomogla da glavni scenski prostor označim kao *Senat*, a kroz analizu sva tri perioda taj Senat sagledam kao *multifunkcionalni Senat*, o čemu sam već govorila, a koji u ovom slučaju kroz istoriju, kao i danas, menja funkcije i namene po scenama. Kaligula je bio poznat po kontraverznoj vladavini, ekstravagantnoj i progresivnoj arhitekturi, ekstremnim zakonima, seksualnim bahanalijama, ekscentričnim nastupima u pozorištu i na gladijatorskim borbama. Osvajački ratovi i jačanje Rimskog carstva zavisili su od naroda i bili su utemeljeni u svakodnevnom javnom i intimnom životu, ali su se u Senatu donosile i sprovodile odluke i menjali zakoni.

Zajedno sa autorskim timom kreirala sam Kaligulin svet koji u mnogim segmentima asocijativno referiše na savremeno društvo, ali i povezuje navedene epohe, pre svega period Rimskog carstva, doba vladavine Gaja Julija Cezara Germanika – Kaligule, tj. istorijsko vreme događanja u drami, zatim period između dva svetska rata i tokom Drugog svetskog rata, kada je drama napisana, i današnje vreme, kada je predstava nastala (scenograf: Darko Nedeljković, kostimograf: Marina Medenica/ kompozitor: Irena Popović Dragović/ Scenski pokret: Isidora Stanišić/ scenski govor: Ljiljana Mrkić Popović). Tako smo došli do osnovnog prostora, a to je - *multifunkcionalni Senat* koji od rimskog doba do danas menja svoju ulogu i namenu po potrebi, pa tako i u našim scenama: od rimskih termi do savremenih parnih kupatila, od gladijatorskog ringa do teretane u kojima se vesla poput onih javnih kuća na velelepnom Kaligulinim brodovima koje je kasnije Musolini izvukao iz jezera Nemi, do savremene javne kuće, preko Hitlerovih vozova i vagona koji su išli put koncentracionih logora, do pozorišne garderobe u kojoj se travestira i transformiše stvarnost u makabrički pir ili javnu govornicu koja spektakularizuje politiku.

Na ovaj način prostorno rešenje i dramaturgija scenskog prostora – **multifunkcionalni Senat**, kroz promene, mizanscen, postavku scena, asocijativne sadržaje i vizuelne reference i postavku kolektivnog lika, pomogli su u kreiranju, postavci i inscenaciji ideje.

Kolektivni lik je, npr. tako formiran kroz situacije, radnje i mizanscen da su glumci postavljeni u grupi i najčešće zasedaju, debatuju, donose i sprovode odluke ili ubijaju, u tom Senatu. Na ovaj način kolektivni lik postavljen je kao postojani i večno vladajući Senat i taj zahvat predstavlja najveću intervenciju na dramskom tekstu *Kaligula* Albera Kamija, ali taj postupak nije izveden samo na tekstu, već je sproveden kroz celokupnu zamisao i kreaciju predstave, kao i glumačku podelu i postavku. U ovom trenutku, nakon deset meseci od premijere i prve treprize, kada nas je Korona nasilno stavila na distancu od celokupnog procesa i rezultata,

mislim da bi bilo snažnije da je taj kolektivni lik još ekspresivnije formiran kao „jedno telo i glas“. Možda bi oni tako, kao glavna protiv radnja Igoru Đorđeviću, glumcu izuzetne scenske snage i harizme, bili jači oponenti, a možda baš ima smisla i u tome da su oni koji lome jednu takvu destruktivnu silu mogućeg kolektivnog otrežnjenja u liku Kaligule, zapravo večiti državni činovnici, sitne čate koji čuvaju mehanizam propasti. Još uvek ne znam odgovor na ovu dilemu, možda ću u ovim dugim danima izolacije, doći do odgovora.

U jednoj sceni scenografija – Senat se transformiše u teratanu, tj. salu sa vežbanje, tako da sve zajedno izgleda kao jedna rasklopivo, montažno-demontažna sprava za vežbanje, uživanje ili mučenje. Jasno je da je u pitanju haj-sosajeti teretana, koja poprima atmosferu vojnog poligona, vežbališta iz pakla, kasnije sado-mazo baletske probne sale, mučilišta - igrališta, marionetske pozornice, i sl. Ovakav prostor omogućio je i provocirao realizaciju javnih i intimnih scena, odnosa i događaja. Takva postavka zahtevala je specifičan rad na scenskom pokretu i koreografiji, zvuku i muzici. Teretana, vežbališni prostor, jeste onaj u kome su ljudi ogoljeni, brutalni i intimni, bilo da su sami ili u grupama, telesnost, agresija i seksualnost su uvek naglašeni. Takva postavka pojačava sudar i sukob sa poezijom, metafizikom i nihilističkom poetikom Kaligule i njegovom potragom za smislom.

Imajući u vidu da obrađujem filozofsku dramu ili kako je Selenić nazva „dramu situacije“, a Sartr „pozorište situacija“, odlučila sam da kroz postavku u fokus stavim ljudsko telo, telesno i maskulinitet. Uprkos predrasudama i očekivanjima da se radi o filozofskoj ili verbalnoj drami, predstava je u velikoj meri bazirana na pokretu, plesu i koreografiji. Nisam reditelj sklon proizvoljnosti, tako da sam i za to našla zajedničko uporište u istaživanju navedenih epoha.

U sklopu analize i kreiranja scenskog prostora obradila sam i uporedila tri epohe:

1937-1941. period kada se drama događa (telo – borba – imperija);

1944. period kada je drama napisana (telo – natčovek – ideologija);

2019. period kada se drama izvodi (telo – proizvod – kapital).

### **Maskulinitet kao društveni konstrukt**

Maskulinitet kao fenomen javlja se u različitim periodima kroz istoriju, u različito uređenim društvima i zajednicama. Rimsko carstvo, osnovano 27. g. p.n.e, širilo se zahvaljujući snažnoj vojsci i osvajачkim ratovima, pa sportske igre, vojne vežbe i takmičenja u fizičkim veštinama

postaju deo svakodnevnog života. Kult tela i telesnih veština razvijao se sve do raspada Rimskog carstva kroz trčanje, grupno hodanje, trčanje pod ratnom opremom, jahanje, rvanje, mačevanje, bacanje diska, bacanje koplja, skok u dalj, pesničenje, plivanje, takmičenje u jahanju i vožnji bojnih kola.

U periodu između dva svetska rata rodila se ideologija nacizma koja će vrhunac dostići tokom Drugog svetskog rata, a jedna od najvažnijih ideja bila je postizanje ideala čiste arijevske rase. Kult tela tokom ovog perioda razvija se u bizarnom i mračnom obliku kroz nacističku eugeniku, sportske i vojne veštine i vaspitavanje nemačke omladine i njihovo fizičko, duhovno i moralno oblikovanje u duhu nacionalsocijalizma.

Danas kult tela i maskulinitet učestvuju u kosntruisanju društvenih obrazaca i pozicija, ali u daleko komercijalnijem obliku. Fokus na fizikus, telo, spoljašnji izgled potpuno su u skladu sa globalnom dominantnom politikom apsolutnog potčinjavanja ljudske volje, duhovnosti i intelekta, materijalnim i tržišnim potrebama. Danas je telo, npr. oružje za korporativno uspinjanje i pozicioniranje, osvajanje kapitala, etabliranje u društvu i ostvarivanje seksualnosti. Telo je kapital!

Mišel Fuko u tekstu *Moć i telo* razmatra evoluciju telesnog odnosa između masa i državnog aparata, značaj definisanja politike tela, kao i strategiju osvajanja moći kroz kontrolu društvenog tela.

Najpre se mora ostaviti po strani veoma raširena teza po kojoj je moć u našim građanskim i kapitalističkim društvima porekla stvarnost tela u korist duše, svesti, idealnosti. Naime, ništa nije materijalnije, ništa nije fizičkije, telesnije od sprovođenja moći... Koji je to tip zapovedadnja tela nužan i dovoljan za funkcionisanje kapitalističkog društva kao što je naše? Mislim da je od XVIII do početka XX veka način na koji moć zaposeda telo morao da bude težak, trom, stalan i savestan. Otuda ti strahoviti disciplinski režimi koje srećemo u školama, bolnicama, kasarnama, radionicama, zgradama, naseljima, porodicama... a zatim smo, od šezdesetih godina, postali svesni da tako troma moć više nije onako neophodna kao što se mislilo, da se industrijska društva mogu zadovoljiti mnogo opuštenijom moći nad telom. Tada smo otkrili da kontrole seksualnosti mogu da se ublaže i da poprime druge oblike... Preostaje da se prouči kakvo je telo potrebno današnjem društvu...<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Mišel Fuko. *Moć/ Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977* (Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012), 63-64.

Upotreba ljudskog tela kao instrumenta koji izražava poziciju čoveka u postojećem poretku bilo je mojim saradnicima i meni veoma inspirativno polazište. Telo koje izražava ne samo intimnu, već političku i filozofsku dimenziju i poziciju individue, pažljivo smo tretirali kroz kostim, scenski pokret i koreografiju, kao i kroz tekovine navedenih epoha u svim ovim elementima. Pokret tela i mizanscen Sizifa neizostavni su, ako ne i najvažniji elementi Kamijevog dela *Mit o Sizifu*, a Sizifovo kretanje i njegova ciklična radnja, i Kamiju su bili veoma značajno polazište za ogled o apsurdu.

### *APSURD KROZ REDITELJSKI POSTUPAK U PREDSTAVI KALIGULA*

Kako bih definisala rediteljske postupke uz pomoć kojih je moguće tumačenje i kreiranje apsurda, krenuću od žanra. Smatram da se apsurd filozofske drame Albera Kamija najbolje može sprovesti kroz žanr tragične farse, zbog toga ću predstavu *Kaligula* realizovati u tom žanru. U celokupnom procesu i disertaciji posvetila sam se transponovanju fenomena apsurda: od filozofije do pozorišne prakse. Apsurd predstavlja čovekovu uzaludnu borbu da pronade smisao u svetu koji je lišen smisla. Takvo čovekovo stanje, pozicija i manifestacije su komične i tragične i nameću pitanje kako živeti sa tim saznanjem. Apsurd, dakle, podrazumeva neku težnju, radnju ili akciju, uprkos tome što je sve to uzaludno, a cilj neostvariv.

- Najčešći element sprovođenja apsurda je **repeticija** koja se odvija kroz sledeće faze:
  1. Spoznaja
  2. Akcija
  3. Spoznaja
  4. Akcija
  5. Spoznaja
  6. Akcija
  7. Spoznaja...Svakako, spoznaja je tragično razočaranje, a svaka akcija nada i mogućnost promene. Praktično, ovo znači da postoje akcenti i smena misaono-filozofsko-psiholoških delova kad se spoznaja događa, donose odluke, i sl. i veoma aktivnih, operativnih delova kada se preuzima akcija. Akcija i spoznaja ne treba da budu istog značaja ili inteziteta sve vreme jer su dinamika, ritmovi i razvoj neophodni svakoj predstavi. Unutar ovog šablona menjaju se postupci akcije, ali i dubina/težina i značaj spoznaje.
- Još jedan važan element je **nelogičnost**. Sama postavka treba da se ostvaruje kroz velike psihofizičke napore i postupke koji se nelogično, iznenadno i neplanirano završe ili vrata na početak situacije, pa je tako obesmisle. U slučaju Kaligule značilo bi da on donosi i sprovodi drastične i katastrofalne zakone, odluke i akcije, npr. ubira porez koji mu ne pripada, uzima na silu tuđe žene, ali ga to uopšte ne zadovoljava. Sve je

nesrećniji. Ili, na primer, scena „balet u teretani“, dakle u pitanju je situacija iz komada kada Kaligula igra balet. U mojoj postavci odvijala se tako što je on naterao patricije da igraju sa njim, krajnje suptilno i nežno nakon njihovog intenzivnog i militantnog treninga. Ipak, u odsustvu logike potrebno je sistematizovati nelogičnost apsurdna ili stvoriti poseban sistem i kodifikovati taj svet kroz rediteljsku postavku.

Tumačeći fenomen apsurdna došla sam do zaključka da je nemoguće baviti se postavkom filozofske drame i apsurdna Albera Kamija bez oslanjanja na avangardnu dramu i pozorište i sve njene faze razvoja. U toku rada na predstavi pomagala sam se elementima apsurdna u dramama *Kralj Ibi* Alfreda Žarija, *Kralj umire* Ežena Joneska, zatim u tragediji *Kralj Lir* Vilijama Šekspira. Značajno iskustvo bio je i moj rad na predstavi *Ričard III* u Narodnom pozorištu u Beogradu jer sam tu tragediju tumačila kao tragičnu farsu i velikim delom uspela to da sprovedem u postavci glavnog lika. S obzirom na to da je glumac, Igor Đorđević, tumačio Ričarda III, kao i lik Kaligule kasnije, sve zajedno je izgledalo kao dugotrajan istraživački proces. Zanimljiva je paralela koju sam uviđala između ova dva vladara i, na neki način, obuhvatala je moje istraživanje na temu vladara i vlasti, zla, manipulacije, moći i politike. Postavku predstave *Kaligule* oslonila sam u velikoj meri na žanr tragične farse, tako da ovo pomeranje od filozofske drame ka tragičnoj farsu smatram većom rediteljskom intervencijom u odnosu na dramu *Kaligula* i njeno tumačenje.

## KROZ ŽANR I STIL DO MOJE PREDSTAVE

### **Žanr – tragična farsa**

**Farsa** je jedan od najstarijih žanrova. Njen razvoj kroz istoriju i vrhunac koji je dostignut kroz tragičnu farsu, upućuje me da je to jedan od najvitalnijih i najprogresivnijih žanrova. Elementi farse počeli su da se razvijaju još u toku Dionizijskih svečanosti oko 5. veka p.n.e. Rituali u čast boga Dionisa i plodnosti podrazumevali su preneglašene imitacije, ismevanje i parodiranje scena iz svakodnevnog života, bogova i heroja.

„U pozorištu u Sirakuzi oko 460. godine p.n.e. su jednu vrstu farse izvodili glumci poznati pod nazivom flijaks, što znači ‘ogovarače’. Glumci su nosili neprikladne trikoe, umetke, groteskne maske i obavezno ogroman falus od kože.“<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Ronald Harvud, *Istorija pozorišta – ceo svet je pozornica* (Beograd: Klio, 1998), 29.

Za ovu vrstu igre bili su karakteristični elementi koje kasnije kroz istoriju prepoznajemo u žanru farse i na neke od njih ću se oslanjati u postavci predstave *Kaligula*, a to su:

- parodiranje,
- preterivanje,
- grub fizički izraz,
- ismevanje,
- večiti tipovi,
- skardne situacije,
- humor koji dolazi iz improvizacije.

Džesika M. Dejvis u eseju *Šta je farsa?* navodi da su se atinski dramatičari koji su stvarali u 5. veku p.n.e, oslanjali na staru tradiciju pučkih komičkih zabava koje su bile popularne među Dorcima, naročito onima koji su naseljavali obližnju pokrajinu Megaru.<sup>75</sup>

Ova vrsta improvizacije razvijala se paralelno u Rimu na festivalima i svečanostima, ali se tokom srednjeg veka izdvojila kao zaseban žanr uprkos dominantnom sakralnom pozorištu koje se razvijalo kroz religiozne obrede crkve. Iako je farsa pučki žanr koji pripada svetovnoj kulturi, zanimljivo je da njeni počeci vode iz religioznih obreda i ritula, kada je čovek osećao da postoje mnogo veće sile ili istine od njega. To ukazuje da su upravo začeci farse najbliži njenom najkompleksnijem obliku – tragičnoj farsu.

S obzirom na to da je kratka i često epizodične strukture, farsu najčešće prirodno pripada uloga „popunjavanja“. I zaista, naziv je verovatno izveden iz latinske reči *farciare*, ‘puniti’; i reč *farce* se u engleskom i francuskom zadržala kao staromodan izraz za punjenje mesa i druge hrane. Čini se da je ona prvi put dovedena u vezu sa dramom onda kada je njen glagolski oblik usvojen za crkvenu upotrebu.<sup>76</sup>

Tokom srednjeg veka ona se razvija uporedo sa moralitetima i misterijama, a izdvaja se kao zaseban žanr tokom crkvenih svetkovina jer su religijski komadi, poput misterija i žitića svetaca, uveli komičnu epizodu. U početku je komična epizoda funkcionisala kao *komik relief*, ali ih crkva sve češće koristi i njima privlači publiku. Tokom 16. veka veliki broj farsu bio je štampan, a neke od najpoznatijih su *Farsa o lužnici* i *Farsa o majstoru Patlenu*, s kraja 15. veka. Profesionalni putujući glumci i zabavljači, obučeni raznim veštinama, akrobacijama, žongliranjem, pevanjem, sviranjem i pantomimom, koje su koristili u svojim izvođenjima na ulicama i trgovima, razvijali su kroz vekove ovaj žanr. Farsa se odlikovala jednostavnom

---

<sup>75</sup> Svetislav Jovanov, prir. *Teorija dramskih žanrova* (Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015), 323.

<sup>76</sup> Svetislav Jovanov, prir. *Teorija dramskih žanrova* (Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015), 326.

pričom sa nekoliko obrta. Omiljene teme razlikovale su se od epohe i perioda, ali mogu da izdvojim neke od njih: karijera, bračni život bez idealizujućeg tretmana braka ili drugih društvenih institucija, preljuba, ljubavni jadi koji su ismevani. Farsa je ismevala određeni tip ljudi koji precenjuju sebe i nesvesni svog izgleda, starosti, statusa, znanja ili mogućnosti, komično srljaju u pogrešnom pravcu, uz obavezne moralne poruke ili naravoučenja iz svakodnevnog života na kraju. Tipovi u farsu nedorasli su situaciji ili polažaju u kojima se nalaze ili kojima streme.

„Tema farse mora biti vesela i smešna; ne postoji podela na scene niti pauza. Treba imati na umu da nije ništa lakše napraviti dobru farsu nego eklogu ili moralitet.“<sup>77</sup>

Tragična farsa, za razliku od obične farse, u jednostavne komične zaplete i situacije unosi mračno osećanje beznađa. Junak je daleko ispod položaja, problema ili zadatka koji ne može i nikada neće moći da shvati, objasni ili reši. Slobodan Selenić na slikovitom primeru objašnjava ovu razliku:

„Ponašanje komičara u cirkusu je smešno zato što se ponaša nelogično, ali ponašanje ludaka, ako je identično sa komičarevim, više nije samo smešno, već je i strašno.“<sup>78</sup>

Tragična farsa ukazuje na tragičan položaj ludaka i nemogućnost promene tog stanja, za razliku od bezazlenije farse koja bi ga samo ismejala.

**Tragična farsa** je žanr koji je nastao kao začetak antidramske reakcije na pozorište i dramu 19. veka. Antidrama afirmiše novi dramski princip teatra apsurdna koji polovinom 20. veka trijumfuje u avangardnoj dramu Beketa i Joneska. Rodonačelnik antidrame, francuski pisac Alfred Žari, svojom tragičnom farsom *Kralj Ibi*, pokrenuo je suštinske, strukturalne, estetske promene u razvoju drame i pozorišta 20. veka. Uprkos velikom negodovanju javnosti i kritike, dramu *Kralj Ibi* posle premijere 1886. godine, nazvali su „*komedija divljeg boga*“, a Alfreda Žarija „*zaštitnikom literature budućnosti*“. Žari je svojom dramom razorio sve poznate dramske konvencije i na tome izgradio temelj savremenog pozorišta, a tragičnu farsu uspostavio kao novi žanr koji se razvijao u delima mnogih pisaca 20. veka, poput Mrożeka, Ženea, Adamova, Direnmata, Apolinera, Arabala, Pintera, Olbija, Švarca, Vitkjeviča, Harmsa, Beketa, Joneska i mnogih drugih. Uprkos različitim pravcima kojima su pripadali, osobenostima i

---

<sup>77</sup> Svetislav Jovanov, prir. *Teorija dramskih žanrova* (Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015), 330.

<sup>78</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci 20. veka* (Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2002), 19.



specifičnim društvenopolitičkim okolnostima u kojima su živeli i stvarali, zajedničko im je bilo osećanje apsurdnog čovekovog položaja u svetu potpunog beznađa.

Dramaturgija nove drame ili takozvane drame apsurda rađa se iz straha pred životom. Gotovo je nemoguće uhvatiti konvencije nove drame, a ne poznavati filozofiju egzistencije jednog Kjerkegora ili filozofiju apsurda jednog Kamijsa, jer način na koji junaci nove drame nadvladavaju život, a to nadvladavanje je u samoj smrti, vuče duboke korene iz filozofije apsurda.<sup>79</sup>

Kami u svom delu *Mit o Sizifu* uspostavlja Sizifa kao heroja apsurda. Kroz svoje delo suočava nas sa tim da je život besmislen kao Sizifovo guranje kamena, to je borba koju smo izgubili pre nego što smo je i započeli. Smrt ne dolazi kao oslobođenje od toga, već kao negacija svega. Sizifovo guranje kamena, čekanje Godoa ili umiranje kralja Beranžea i predstavljaju konstante te besmislene borbe. Mehaničnost ponavljanja situacija ukazuje na beznađe i bezizlaz u kojima apsurd čovekovog položaja postaje tragičan. Na osnovu tog saznanja Kami se bavi pitanjem, vredi li pokušati živeti uprkos tom saznanju. Zanimljivo je da Slobodan Selenić izdvaja tragizam apsurda kao nešto u čemu se svi statusi i položaji izjednačavaju:

„Apsurdni svet tragične farse je svet nasilja, svet ubica i ubijenih, mučitelja i mučenih, svet u kome su i mučitelji i mučeni u zajedničkoj tragediji obesmišljenog čovečanstva.“<sup>80</sup>

Paradoksalno je da je taj svet apsurda možda najpravedniji od svih koje znamo jer smo jedino u njemu i njegovom besmislu svi jednaki.

Pomeranje filozofske drame u pravcu žanra tragične farse u predstavi *Kaligula* podrazumeva pronalaženje određenih fizičkih, scenskih i vizuelnih elemenata i postupaka koji opredmećuju, tj. materijalizuju i upotpunjuju filozofski i konverzacijski tok drame, ali ga ne zagušuju. Ovo podrazumeva izoštren, delikatan, ali snažan i jezgrovit izbor rediteljskih sredstava, pa izbor stila predstave može biti od velike pomoći.

## **Stil – ekspresionizam**

*Expressio* – izraz, izražavanje. Ekspresionizam je stil u književnosti i umetnosti koji se pojavio u Nemačkoj oko 1910. godine. U delima ekspresionizma često je izražen protest protiv kapitalističkog sveta i eksploatacije, dezintegracija ličnosti i društva u modernom dobu

---

<sup>79</sup> Tomislav Sabljak, prir. *Nova drama* (Split: Čakavski sabor, 1976), 6.

<sup>80</sup> Slobodan Selenić, *Dramski pravci 20. veka* (Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2002), 40.

tehničkog napretka i civilizacijskog progresu. Spoljni oblik stvarnosti se razbija i prikazuju se skriveni mehanizmi u pojedincu ili u društvu. Ekspresionizam je umetnost koja izražava unutrašnji svet, doživljaj, subjektivnu projekciju koja ukazuje na društvene okolnosti, često pretvarajući masu u glavnog junaka svojih dela. U delima slikara koji su 1905. godine u Drezdenu osnovala grupu *MOST* (Ernest Kiršner, Karl Šmit-Rutluf, Erik Hekel, Enri Miler, Maks Pehštejn i Emil Nolde), a kasnije i u grupi *PLAVI JAHAČ* (Franc Mark, Avgust Make, Gabriel Munter, Vasilij Kandinski, i Aleksej Javlenski) i *NOVA STVARNOST*, izraženi su određeni motivi i teme koji će se pojaviti u predstavi *Kaligula*:

- kriza ličnosti,
- individualna tragedija društvenog sloma,
- bolesna stanja modernog čoveka,
- panika i otuđenost,
- unutrašnja borba čoveka sa svetom oko sebe, političkim i društvenim nepravdama.

Doživljaj toga je izražen kao deformisana i iskrivljena slika, koja po eksperimentu i originalnosti postaje preteča apstraktne umetnosti.

Za ekspresionizam je karakteristično unutrašnje izobličavanje, nelogičnost, iracionalnost, emocije i stanja koja prepoznajemo u noćnoj mori, u nekim oblicima halucinacija ili agonije, žestina, fanatičnost, dekompozicija, asimetrija, kontrast. U dramskom stvaralaštvu ekspresionizam se javio kada je narušena realistična forma u dramaturgiji i pozorišnom izvođenju. Karakteristična dela su kasni Strinbergovi komadi *Put u Damask*, *Igra snova* i *Avetinjska sonata*. Ekspresionistička drama doživela je vrhunac između 1912. i 1925, u delima Strindberga i Vedekinda, dok se u Evropi i Americi ističu pisci O' Nil, Džordž Kaufman, Georg Kajzer, Oskar Kokoška, Toler, Čapek, kao i pozorišni reditelji poput Rajnharta, Vahtangova, Tairova, Piskatora i Brehta. Pojavom ekspresionističke drame istaknut je značaj i pozicija pozorišnog reditelja. Ekspresionistička drama kao da je otvorila novi potencijal i prostor za razvoj pozorišne režije.

Za kreaciju i realizaciju predstave *Kaligula* inspirisala sam se ovim stilom jer sam na taj način mogla da prikažem slojeve besmisla čovekove borbe. Osnovni elementi ekspresionizma koje sam koristila su: kontrast, asimetrija, mehanizacija, dehumanizacija, dekompozicija i sl.

Moje inspiracije za realizaciju ovog stila su performansi, skulpture i instalacije savremenog umetnika Oliviera de Sagazana ili dela i performansi Arsena Savadova.

Nelogičnost predstavlja jedan od osnovnih pojmova koji su vezani za tragičnu farsu i ekspresionizam. Za mene je bio veliki izazov da osmislim i uspostavam sistem ili logiku te

nelogičnosti u režiji predstave *Kaligula*. Ekspresionizam sam u najvećoj meri probala da izrazim kroz glumačka sredstva i igru. Navešću neke od postupaka kojima sam se služila:

- ispoljavanje ekstremnog emotivnog naboja kroz iznenadne, jarke, ali kontrolisane pokrete;
- grimase lica ispoljavaju određena mahnita duševna stanja u vidu okamenjenog izraza lica ili pokreta, nešto poput maske ili lutke;
- grimasa – kao maska ima prepoznatljivo društveno značenje i jasne reference;
- mehaničnost u govoru, glasovima, zvukovima, pokretima, uzdasima;
- kontrasti i dekompozicija u pokretu, hodu, gestu i govoru. Kao da unutrašnji haos prikazujemo spoljašnjim dekomponovanjem;
- fanatičnost i žestina stavova i odluka se naglo smenjuju odustajanjem, promenom teme ili nekim neočekivanim *komik relief* postupkom;
- multifunkcionalni Senat Kaligula doživljava kao svoju eksperimentalnu salu, ali i kao zatvor. Za samog Kamija zatvor kao metafora sveta je česta tema. To je jedinstven prostor koji menja namenu i značenja kroz postupke, unošenje neadekvatnih elementa dekora ili rekvizite koji su deo radnje: gozba ili balet u teretani, božanstvo Venere, šipke za striptiz u parlamentu;
- citiranje određenih drama, ličnosti, scena ili pesama. Kaligula po potrebi namešta frizuru kao Hitler ili Tramp ili koristi prepoznatljive gestove diktatora.
- travestija, presvlačenje, prerusavanje, igranje uloga, skidanje, spektakl. Elementi kostima rimskog perioda treba da se pojavljuju kao deo obavezne opreme za neke vežbe borilačkih veština u kombinaciji sa savremenim kostimom, a u kontrastu sa uniformim oblačenjem političara. Elementi rimske i nacističke odeće kao deo tehno-parti savremene ikonografije.

Poetički okvir predstave komponovan je kroz elemente koji asociraju na makabr šou ili *spectacle macabre*. U adaptaciji drame i samoj postavci istaknute su i razvijene scene Kaligulinog nastupa kao Venere, baleta, javnog ubistva Mereje i javnog sado-mazo silovanja. Tim postupkom spektakularizacija događaja zauzima daleko veći prostor i značaj nego što je u drami. Korišćenje muzike, zvukova, pokreta upotpunilo je tu atmosferu pretećeg šou programa iz koga ne možemo da pobegnemo kao što u današnjem svetu svi sve znamo, ali ne reagujemo,

informacije su dostupne, ali i dalje svi igramo određene uloge i pristajemo na realnost kao da je nepromenljiva.

### ***Danse macabre kao inspiracija za spectacle macabre***

Predstavu *Kaligula* postavila sam kao jednu vrstu farsične ceremonije provociranja smrti. Događaje u predstavi formirala sam uz pomoć određenih elemenata: molitva Kaliguli - Veneri, prinošenje darova, koncert za violončelo, horska pesma i rečitativ, priznavanje grehova, i sl. *Danse macabre* prizori ili osećanje konstantnog prisustva smrti doživeli su određenu vrstu transformacije u pravcu spektakla. Kaligula pleše. Da li on izaziva društvo ili smrt? Na neki način cela predstava je njegov poslednji ples.

*Danse Macabre / Totentanz / Danza Macabra/ Danza de la Muerte/ Dance of death/  
Ples smrti*

Zanimljivo je da fenomen *danse macabre – ples smrti* u umetnosti doživljava procvat u kasnom srednjem veku, kada se i žanr farse razvija u sklopu crkvenih svetkovina. *Danse macabre* se razvija kao posledica opsednutosti temama smrti zbog velike epidemije kuge koja je zadesila Evropu u 14. veku. *Danse macabre* prizori zabeleženi su tokom 15. i 16. veka u pesmama i poemama, kao i kroz različite likovne tehnike, u freskama, vitražima, drvorezima i reljefima. Uglavnom su sačuvani na zidovima crkava, na grobljima, kao ilustracija kalendara ili *danse macabre* pesama i poema. Za sve te prizore karakteristični su sledeći motivi:

- susret čoveka i mrtvaca,
  - mrtvac se često prikazuje kao leš koji se raspada ili skelet koji predstavlja smrt,
  - parovi leševa/skeleta i smrtnika u nizu koji podseća na ples ili povorku,
  - ideja jednakosti pred smrću,
  - smrt kao neminovnost ili sila kojoj niko ne može pobeći,
  - smrt ukazuje na ispraznost ovozemaljskih zadovoljstava,
- smrt koja na kraju ujedinjuje sve društvene slojeve bez obzira na hijerarhiju, bogatstvo, status, i sl.

U savremenoj umetnosti postoje brojna dela inspirisana ovim motivom, a jedan od najznačajnijih je film *Sedmi pečat*, Ingmara Bergmana. Motiv skeleta i kosturske glave postali su sastavni deo popularne kulture, ulične umetnosti, grafita, stripa, pankaa, a kao simboli često

izražavaju revolt ili pobunu. Ne čudi me da je delo britanskog umetnika Demijena Hersta, lobanja obložena dijamantima i platinom, prodato za 100 miliona dolara i predstavlja jedno od najskupljih dela živog umetnika na svetu.<sup>81</sup>

### **Spectacle macabre: jedan primer razvoja postupka**

U velikoj meri ovakav postupak uspostavila sam i razvila kroz tretman muzike u predstavi *Kaligula*. Muzika se razvija na više planova, a prisustvo smrti, na neki način, predstavljeno je uvođenjem violončelistkinje Aleksandre Lazin u radnju predstave. Njena uloga nije strogo definisana, ali postavljena je u jasnoj, intimnoj i direktnoj vezi sa Kaligulom. U početku njena uloga je diskretna, instrumentom prati radnju na sceni, uglavnom Kaligulu iz lože, na proscenijumu, tek u poslednjoj trećini, Kaligula je uvodi na scenu gde do kraja ima sve bliži odnos sa njom kroz muziku. Njihovo prožimanje je sve snažnije, njegova glumačka radnja i njena muzička radnja se sve više prepliću, pa je i asocijacija da bi ona mogla biti pokojna sestra Druzila sve jasnija ali nikad do kraja izrečena u predstavi. Ona može ujedno biti Druzila i smrt, ali i ono nešto nedostižno kao što je Mesec. Ona je ujedno i vezivno tkivo veoma različitih muzičkih tokova kompozicije u predstavi o kojima kompozitorka Irena Popović Dragović kaže sledeće:

„U predstavi *Kaligula*, A. Kamijsa, u režiji Snežane Trišić, muziku spajam kroz dva izvora zvuka: snimljenu matricu i uživo violončelo koje izvodi instrumentalistkinja u toku predstave. Matricu karakteriše intenzivan zvuk kroz koji se ogleda brz i bučan svet današnjeg čoveka. Zato i kroz slojeve muzike provejavaju semplovi zvukova koje srećemo prolazeći ulicom (glasovi ljudi, sirene vozila, razni zvukovi mašina), zatim zvukovi glasova koji su preuzeti iz popularnih pesama, a interpolirani u ritam koji je takođe odraz današnjeg popularnog tehno zvuka. Te zvukove obogaćuju slojevi horskih numera koji su komponovani u strogom horskom stavu i koji imaju elemente pravoslavnog, katoličkog i orijentalnog zvuka. Korišćeni su napevi iz crkvenog *Osmoglasnika*, Hendlova *Aleluja*, *Duhovne dečije pesme*, *Misa u ha-molu* J.S.Baha, *Bogoridice djevo*, Rahmanjinova, zatim delovi iz Ezana, *Jevrejske pesme*. U delu predstave koji je njen središnji deo, scena „Kaligula – Venera“ imamo spoj gotovo svih napeva i melodija koji se smenjuju, a nekada čak i zajedno teku. Stvorena je neka vrsta potpuno hipnotičnog rituala koji apsolutno stvara sam svoje zakonitosti. Slavljen je kult malog čoveka koji dobija

---

<sup>81</sup> Preuzeto sa: <https://www.artsy.net/collection/damien-hirst-skulls>

osobine božanstva i kroz *Aleluja* repetitivno ponavljanje dobija svoju katarzu dok u matrici imamo gotovo preuzet *bit* koji vrlo često srećemo u noćnim trans klubovima. Spoj ta dva elementa stvara jedan vid novog, možda čak i nespojivog elementa kada govorimo o muzičkim stilovima i pravcima. Zanimljiv je kontrapuntski postupak koji spaja pravoslavni hor i Hendlov oratorijum, zatim deo Ezana koji se spaja sa matricom preuzetom iz rejv zvuka. Violončelo koje se suptilno vodi kroz celu predstavu u sceni „Kaligula – Venera“ prelazi u nasnimljen elektronski zvuk i dobija svoju novu zvučnu poetiku koja je u ostalim delovima predstave tretirana kao jedan vid Kaligulinog unutarnjeg zvuka, duboko intimnog. Violončelo zbog svoje sonornosti i registra koji seže od dubokih tonova do veoma visokih flažoleta koji se javljaju u materijalu koji izvodi violončelistkinja, muzički predstavlja višeslojnu paletu osećanja glavnog junaka, njegovu borbu, nemire, survavanje u smrt, ali i delove apsolutne požude i uživanja u životu.“<sup>82</sup>

U ovom delu želela sam da analiziram razvojni put kako se kroz istraživanje i razvoj žanra i stila i kreiranje i uspostavljanje poetičkog okvira predstave razvio jedan veoma važan rediteljski postupak u predstavi, uvođenje Druzile ili smrti, ali i razvio celokupan (makro) rediteljsko-muzički postupak i usmerio muzički pravac predstave.

---

<sup>82</sup> Lična prepiska sa kompozitorkom predstave *Kaligula* Irenom Popović Dragović

## V ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

### FAZE RADA

Predstava *Kaligula* nastala je u periodu od 5. decembra 2019. do 5. februara 2020. kada je premijerno izvedena na Velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. U tom periodu održala sam 50 proba, ali je priprema i komunikacija sa saradnicima počela u junu 2019. godine. Tako da ću celokupan istraživačko-umetnički proces podeliti u dve faze:

- Analiza;
- Sinteza.

**1. Analiza** je prva faza i obuhvata rad koji se odvijao pre procesa proba (jun – decembar 2019). Tada sam sa svojim saradnicima (dramaturgom, scenografom, kostimografom, kompozitorom i koreografom) istraživala brojne materijale koji imaju veze sa temom naše predstave. Najčešće se to odnosi na istraživanje života, dela i opusa pisca, epohe u kojoj je stvarao i istorijskog konteksta dela. Veliki deo rezultata te faze procesa iznela sam u ovom radu.

U toku ove faze procesa obično uporedo pravim **glumačku poddelu**, ali nekad podela dođe i ranije. Znala sam ko treba da igra Kaligulu mnogo pre prvog sastanka u drami Narodnog pozorišta u Beogradu. Razgovori sa glumcima bili su dragocena iskustva jer su doneli drugačije uvide i perspektive na ovo delo i neku životnu, opipljivu istinost koja se ponekad izgubi u preteranoj analitičnosti i istraživanju.

Moj proces analize podrazumevao je prvo **akumulaciju** brojnih materijala i sadržaja u vidu stručne i teorijske literature u vezi sa delom i temom kojom se bavim, video i audio zapisa, dokumenata, intervju, fotografija, i sl. Ovaj deo procesa ume da me zaguši ili odvoji od autentičnog doživljaja i kreacije, pa je ponekad potrebno da napravim distancu u odnosu na prikupljeni materijal.

U toku rada na predstavi *Kaligula* razmena ovog materijala, kao i brojni razgovori sa saradnicima i glumcima, rad na skicama, adaptaciji teksta, međusobna razmena pitanja i odgovora, pa i stranputice, polako su doveli do konstruisanja, brojnih rešenja i kreacije predstave. Shvatila sam da je jedno od ključnih, podsticajnih i najdelotvornijih alata u ovoj fazi rada, ali i u procesu proba – **postavljanje pitanja**. Ponekad me pitanja saradnika ili glumaca plaše ili umaraju, ali su to zapravo glavni putokazi, vodiči i spone koji vode ka predstavi. Dobra

pitanja, pa i ona loša, provociraju odgovore, potragu, misao. Kada god sam ušla u neki ćorsokak ili se zakočila u procesu, počela bih da postavljam brojna i komplikovana pitanja sardnicima i sebi, to je bio neizvestan, ponekad i turbulentan put ka sigurnom rešenju.

Još jedna, možda i najapstraktnija alatka u ovoj fazi rada, jeste *inspiracija*. To podrazumeva traganje za materijalom koji možda nema direktne i objektivne veze sa sadržajem predstave, već sa mojim autentičnim doživljajem i asocijacijama. To može biti određena muzika ili zvukovi koji me inspirišu, mogu biti i neki oblici ili boje, materijali za kostim, moda, prirodne pojave, poezija. Obično volim da čitam biografije pisaca koje radim, ali ne zanima me toliko faktografija, mada i to obrađujem, koliko neki sumanut i specifični detalji iz privatnog života, duboko lične pojedinosti, fotografije i dokumenta u kojima se otkrivaju tajne o piscu, njegov rukopis, izrazi lica, grimase, bliske osobe, i sl. U toku ovog procesa veoma me je inspirisalo šta su druge značajne ličnosti govorile o Kamiju. Kamijevu filozofsku i veoma verbalnu dramu *Kaligula* uvek sam iracionalno osećala kao dramu u pokretu, kao ples reči i misli, ali svi eseji koje sam pročitala o Kamiju i toj dramu govorili su potpuno suprotno i nisu me ohrabivali u mom doživljaju i viđenju predstave, ali Dino Bucati jeste.

Poslednja slika o njemu koje se sećam? Kod Ludmile Vlasto, vlasnice pozorišta, koja nas je primila kod sebe, posle premijere. U izvesnom času, nakon što su nas „ličnosti“ i kritičari pozdravili, ostali su samo glumci, nekoliko mladih ljudi i nekoliko mladih, vrlo ljupkih devojaka. Puštane su ploče plesne muzike. Kami ni sekundu nije ostao u mestu. Nizao je plesove jedan za drugim, sa veselošću dvadesetogodišnjaka. Filozofija? Veliki problemi čoveka? Drama modernih zajednica? Naša večna osuda na samoću? Te večeri, makar, Kami je bio srećan što je na svetu. Bio je obučen u plavo.<sup>83</sup>

2. *Sinteza* je druga faza i obuhvata rad u toku procesa proba kada dolazi do spajanja svih delova u celinu i pravljenje jedinstvene i autentične kompozicije predstave. Na samom početku proba obično imam završne skice scenografije i kostima kao i neke muzičke skice, ali se finalna verzija završava u toku proba.

U ovom slučaju Kaligulu je tumačio glumac Igor Đorđević, te je kao stožer predstave i noseća uloga, imao ogroman zadatak, ali i veliko nadahnuće i zanosne ideje koje su uticale na određena rešenja i izbore. Za dramu *Kaligula* mnogi kažu da je *one-man show*, pa je **izbor glavnog glumca** ovde bio jako važan, ali osim tačne podele i talenta u ovakvim slučajevima veoma je važno sadejstvo reditelja i glavnog glumca, razumevanje, nadopunjavanje, prepoznavanje

---

<sup>83</sup> Grupa autora, priredio Filološki fakultet, *Klasici svetske književnosti - U traganju za smislom* (Beograd: Službeni glasnik, 2013), 16.



umetničkog senzibiliteta i ideoloških stavova (mada i suprotnosti ponekad mogu doneti kvalitet), mogućnost zajedničke igre i kreacije. Sa Igorom Đorđevićem ovo je bila moja treća sardanja (*Bizarno*, Narodno pozorište 2013; *Ričard Treći*, Narodno pozorište 2017; *Kaligula*, Narodno pozorište 2020), pa je ogromno međusobno poverenje, poznavanje i zajedničko iskustvo učinilo svoje. Obično duže biram tekst i pravim podelu nego što radim predstavu. Prava podela je zaista pola posla, ali osim toga, prava podela je alhemija umetnosti, neobjašnjiva sila umetničkog čina koja nam se desi ako pogodimo.

Rezultate istraživanja iz prve faze rada primenila sam u radu sa glumcima i saradnicima tokom procesa proba. Ponovo smo sve do čega smo došli preispitali, reinterpetirali, nadgradili i iznova kreirali na sceni. Taj proces se odvijao u regularnom i uobičajnom rasporedu proba u periodu od dva meseca:

- **čitaće probe** (analiza teksta, likova i odnosa, postavljanje osnovne ideje, razmena materijala i sadržaja, lektorske probe, finalne dramaturške intervencije, štrih),
- **meraća proba i postavka markir dekora**,
- **mizanscenske probe** (u okviru ovih proba realizovane su i koreografske i muzičke probe jer u predstavi u interaktivnoj igri sa glumcima učestvuju troje baletskih igrača i čelistkinja),
- **tehničke probe** (nameštanje dekora, svetla i tona),
- **kostimska proba** (smotra kostima i promene kostima),
- **generalane probe** (svi sve),
- **pretpremijera i premijera**.

Uporedo sa ovim odvijao se proces kreacije plakata za predstavu, izrade programa, fotografisanje i svih propratnih aktivnosti u vezi sa predstavom *Kaligula*. Rad sa saradnicima nastavio se uporedo sa probama, a proces rada sa glumcima otvarao je i pokretao nove teme i zadatke za rešavanje. Autorski tim saradnika bio je prisutan na probama, pa je sinteza svih elemenata predstave, bila živopisna, nadahnuta i punokrvna. U ovom procesu sadejstvo saradnika, glumaca i učesnika bilo je nezaustavljivo i od velike pomoći i tu je glavna snaga i vitalnost pozorišta: proces, trajanje, razmena, istraživanje, zajedništvo, podrška, kreacija.

Moji sardanci su pristali da u prilog ovoj sintezi o kojoj govorim, navedem jednu od naših prepiski, kao trag i dokument procesa, koja je nastala u toku proba u potrazi za rešenjem centralne scene „Kaligula - Venera“ u komadu.

## TRAG JEDNOG PROCESA

---

**From:** "snezana trisic" <[snezanatrisic@yahoo.com](mailto:snezanatrisic@yahoo.com)>  
**Sent:** Saturday, 14 December, 2019 17:36:38  
**Subject:** venera moja pitanja razmišljanja predlozi ideje

Draga Marina, Darko i Ema,

Razmišljam o toj sceni - prizoru VENERE.. I čini mi se da bi mogla da počne kao scena u operi ( pratimo neoklasicizam i opersku estetiku ) a zatim da se transformiše u pop - koncert i nastup, zatim striptiz.. To ujedno može da bude i skrnavljenje visoke kulture, koju Kaligula raskrinkava kao lažnu vrednost. On svakako ismeva "bogove" na neki način i to može da bude groteskno što je i sam Kami sugerisao u didaskalijama... Još čekam Marinin kostimski predlog za tu scenu... ali svakako mi je zanimljivo da razmišljam o nekoj vrsti kolaža. Razmišljam i dalje šta to on skrnavi.. koje to "bogove" i na koji način?? Ta pojava jeste neki njegov šou... samo kakav ?? Imam utisak da samo neka tako Venera nije dovoljna ... posebno jer ga posle celu scenu Scipion nabeđuje da "bogohuli" i veoma je povređen time, tj.. na neki način je jako uvređen i povređen prizorom i radnjom koja se desila u toj sceni. Šta se to desilo??

U svakom slučaju nemam ni ja neki konkretan predlog još uvek... samo nabacujem pitanja i ideje... Zanimljivo mi je razmišljanje da bude u onom "Leonardovom krugu-kvadratu" što je Darko predložio i da se spusti u tom krugu na cugovima i sl. To i jeste spoj čoveka i univerzuma /prirode .. ali opet ostaje pitanje da li i šta tako ismevamo... ?? Imam utisak da treba neka bezobraznija subverzija.

Eto to su moja pitanja i dileme a šaljem još neke asocijacije i inspiracije u ataču.

Puno vas pozdravljam!!

Sneža ili " Danas sam Venera", što bi rekao Kaligula ;-)<sup>84</sup>

---

On Sat, Dec 14, 2019 at 8:12 PM Darko Nedeljković <[darkon@atelje212.rs](mailto:darkon@atelje212.rs)> wrote:

Draga Snežo, Marina i Ema,

Hvala ti Snežo na ovim podsticajnim razmišljanjima i divnim primerima. Svakao da treba da definišemo šta znači danas pojam **bogohuliti!**

Kao prvo to je kompletan Snežin zadnji mejl koji nam je poslala. Bogohuliti bi takođe moglo biti ne rugati se nesreći, bolesti, smrti...

Recimo ostati ravnodušan pred prizorom udavljenog deteta koga je more izbacilo na obalu - crtež gde stanovnici mora plaču nad tim detetom

---

<sup>84</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Snežane Trišić Marini Medenici, Darku Nedeljkoviću, Emi Stojković, 14.12.2019.

govori o našoj, ljudskoj, ravnodušnosti pred takvim činjenicama i uzrocima koji dovode do tih tragičnih događaja. Bojim se da lupetam, ali mi se tako čini.  
Sam Kaligula u Leonardovom krugu ne znači ništa u smislu bogohuljenja. Šaljem vam još bogohulnih slika pre svega vezanih za Miklandželovo "Stvaranje Adama".

Neka nam Svevišnji oprosti,

D.<sup>85</sup>

---

**From:** "Marina Vukasovic Medenica" <[aniram.vm@gmail.com](mailto:aniram.vm@gmail.com)>

**Sent:** Saturday, 14 December, 2019 20:36:47

**Subject:** Re: venera moja pitanja razmišljanja predlozi ideje

O boze kako genijalnih obrada ima a sve bogohuljenje, svet je prenatrpan bogohuljenjem.

Nisam komentarisala umetnicka razmišljanja na onu strahotu stradanja nevinog bica....

Kaligulu bogohuljenje vodi u propast, to mu je jedan od alata.

Samo da ne zakomplikujemo, da uživamo u pozoristu i kroz sto siru sliku a na gledaocu je da kreativno tu sliku doradi.

Ovo na glas govorim sebi, ne vama, drugari, razmenjujemo misli. Svet je otisao u .... a sta mi mozemo da uradimo, samo lepotom stvaranja da izrazimo stav i kazemo "izvoli svete".

Kaligula je iskren u bogohuljenju, on srlja a za Scipiona je i sama recenica "danas sam Venera" je bogohuljenje.

Uhvatila me frka, sve je znak, ne smem da umetnicarim

.  
vasa bogohulna m.<sup>86</sup>

---

On Saturday, December 14, 2019, 08:51:33 PM GMT+1, Darko Nedeljković  
<[darkon@atelj212.rs](mailto:darkon@atelj212.rs)> wrote:

Meni je perfektno i tačno da je za Scipiona i sama rečenica "danas sam Venera" bogohulna!<sup>87</sup>

---

---

<sup>85</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Darka Nedeljkovića Marini Medenici, Emi Stojković, Snežani Trišić, 14.12.2019.

<sup>86</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Marne Medenice Emi Stojković, Darku Nedeljkoviću, Snežani Trišić, 14.12.2019.

<sup>87</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Darka Nedeljkovića Marini Medenici, Emi Stojković, Snežani Trišić, 14.12.2019.

**From:** "snezana trisic" <[snezanatrisc@yahoo.com](mailto:snezanatrisc@yahoo.com)>

**Subject:** Re: venera moja pitanja razmišljanja predlozi ideje

Dragi i bogohulni,

Bez panike... ovo su teme za razmišljanje... ne brinite... uvek stvar možemo da ostavimo i ovako kako jeste... ali možda nije loše razmišljati iz različitih perspektiva.. Meni se blaga kontekstualizacija čini dragocenom... ovako smo malo izvan epohe, izvan savremenog konteksta.

Moje pitanje je, ako Igor ima kostim - triko Botičelijeve Venere van konteksta cele Botičelijeve slike da li on za publiku asocijativno liči na Veneru ( i da li nam, je to uopšte važno?) ili jednostavno izgleda kao da ima odštampano naslikano telo neke žene na sebi??

Kaligula pita Scipiona: Ti veruješ u bogove?

Scipion kaže: Ne..

Kaligula: Pa zasto ti onda smeta bogohuljene?

Scipion: Ja mogu da u nesto ne verujem a ipak ne moram to da blatim ili da drugima uskraćujem pravo da u to veruju.

Kaligula te bogove još naziva lažnim, tiranskim... i sl. "Bogohuljenje" je već to što je on kao čovek počeo da se ponaša kao Bog i tera druge da veruju u njega da bi dokazao da su ti "njihovi" Bogovi - NIŠTA ali ujedno on ih i raskrinkava kada ih blati... to je ono što je zanimljivo u svakom Kaligulinom surovom postupku... to raskrinkavanje svih postulata i etike na kojima je utemeljen ovaj gnusoban svet. Ima tu mnogo paradoksa zato je i meni teško da nađem pravu liniju, ugao i meru. Svakako ne treba umetničariti ali iz konteksta današnjeg vremena mislim da treba dati neko dodatno značenje... Koje to bogove danas on ismeva?? ali opet kažem ne opterećujte se... samo onoliko koliko su vam ove teme inspirativne za razmišljanje...

JOS JEDNA BOGOHULNA<sup>88</sup>

; -)

---

On Sun, Dec 15, 2019 at 11:01 AM Darko Nedeljković <[darkon@atelj212.rs](mailto:darkon@atelj212.rs)> wrote:

Šaljem vam svima ovaj Snežin mejl, mislim da u tom grmu leži zec!<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Snežane Trišić Marini Medenici, Darku Nedeljkoviću, Emi Stojković, 14.12.2019.

<sup>89</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Darka Nedeljkovića Marini Medenici, Emi Stojković, Snežani Trišić, 15.12.2019.

**From:** "Marina Medenica" <[aniram.vm@gmail.com](mailto:aniram.vm@gmail.com)>

Dragi moji,

da Darko, vraćanje na to Snežino pismo je korisno a Emicu ne diraj, treba joj malo vremena da se privikne na nasa bogohuljenja, recnik i grubo pozorisno izrazavanje. Emice, mi smo jos i fini!!

Darko, dobra ti je ta Venera od jutros. Meni se pred ocima menja njena pojava u brzini flesu. Razmislim ponovo o njoj. Iz cega se ona danas radja.

Idem da procitam tekst ponovo.

m.<sup>90</sup>

---

**From:** "Ema Stojkovic" <[stojkovic.ema@gmail.com](mailto:stojkovic.ema@gmail.com)>

Draga Snezo, Medena i Daki,

Oprostite sto kasnim, imala sam sest proba i dva nastupa u prethodna tri dana.. Ali bolje za mene sto citam ovu fantasticnu prepisku odjednom! Bozanstveno :))) Jedva cekam Veneru :)). Nemam sada sta da dodam, ostala sam bez teksta, a sa puno neuhvatljivih slika .. I ja tu scenu vidim kao mesavinu - svakako raskosnu - barok, pop, ekstravagantno, delikatno, opet preciznu, muzika ce tu biti isto jako vazna pretpostavljam, da docara, razdvoji, objedini...

Razumem i to da se desi kontrast u smislu nekih strahota ali I dalje bih razmisljala o Leonardovom krugu kvadratu - sto je to savrseni oblik coveka u kontekstu prirode kao kreatora, i Kaligula se malo poigra te skladnosti, perfekcije Vitruvijevog coveka, odglumi je - stigne sa tom geometrijom i odmah izlazi odatle jer on je bog, Venera, kako pozeli...

Ma jedva cekam da nastavite prepisku na ovu ili bilo koju temu. Osim sto ste pametni i kreativni, jako ste i zabavni tako udruzeni.

Ljubim vas puno,

E.<sup>91</sup>

---

----- Forwarded Message -----

**From:** Darko Nedeljković <[darkon@atelje212.rs](mailto:darkon@atelje212.rs)>

**To:** Ema Stojkovic <[stojkovic.ema@gmail.com](mailto:stojkovic.ema@gmail.com)>

**Cc:** Marina Vukasovic Medenica <[aniram.vm@gmail.com](mailto:aniram.vm@gmail.com)>; snezana trisic <[snezanatrisic@yahoo.com](mailto:snezanatrisic@yahoo.com)>

**Sent:** Monday, December 16, 2019, 01:05:12 PM GMT+1

**Subject:** Re: venera moja pitanja razmišljanja predlozi ideje

Draga Emice,

---

<sup>90</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Marne Medenice Emi Stojković, Darku Nedeljkoviću, Snežani Trišić, 15.12.2019.

<sup>91</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Eme Stojković Marni Medenici, Darku Nedeljkoviću, Snežani Trišić, 15.12.2019.

Veoma me je oraspoložio tvoj mejl i dao neku nadu. Voleo bih da ispadnemo dorasli ovom Kaliguli, da je Kami bar za nijansu bio gluplji bilo bi nam lakše, ovako teško si ga nama.....

Voli vas D.<sup>92</sup>

---

## PRE I POSLE APSURDA

Telesnost, pokret i koreografija, u kombinaciji sa ovom filozofskom dramom, ali i celokupna postavka, proizveli su kompoziciju koja kroz određene elemente asocira na makabr šou ili spektakl macabre. Centralna scena u predstavi je Kaligulin nastup u kome on igra Božanstvo - Veneru, tj. scena zvana „bogohuljenje“ o kojoj smo podrobno debatovali u priloženim mejlovima. U velikoj meri scena je rešena kroz audio-vizuelna rešenja i muzičko-zvučnu numeru, ali i celokupno dešavanje, transformaciju scenografskog prostora i kostima, kompleksnu koreografiju, i celokupan prizor. Molitva Božanstvu – Kaliguli – Veneri počinje u Senatu kao sednica parlamenta, zatim se pretvara u sveopštu molitvu, kompilaciju dominantnih svetskih religija, pa Kaligula tako postaje nekakav SVEBOG – ANTIBOG. Ta bizarna molitva prerasta u razularenu i perverznu životinjsku dresuru, a zatim kao kolektivna striptiz scena u nekakvoj grotesknoj operi i baletu, signalizira sveopšte prostituisanje, prodaju svih vrednosti, od politike, religije, morala, ali i visoke umetnosti i kulture. Uz to, scene javnog ubistva Mereje i javnog silovanja Mucijeve žene, takođe su postavljene tako da se ističe spektakularizacija događaja specifična za današnje vreme i društvo.

Korišćenje muzike, zvukova i pokreta upotpunilo je tu atmosferu pretećeg makabr šou spektakla u kome i publika kao pasivno-aktivni učesnik i dalje igra određenu ulogu u današnjem ustrojstvu globalne imperije.

Možda je telesno-plesni izraz i celokupna postavka naizgled nasilna za filozofsku dramu, ali meni se čini da to suštinski nije izneverilo Kamijevo delo i njegovu misao. U svakom slučaju, nije izneverilo moj pogled na tu dramu, pisca i ovaj svet.

---

<sup>92</sup> Privatna prepiska, *mejl poruka* Darka Nedeljkovića Marini Medenici, Emi Stojković, Snežani Trišić, 16.12.2019.

Nakon premijere i dva reprizna izvođenja, činilo mi se da je publika jako dobro prihvatila i prepoznala apsurd. Nasumično izvedena anonimna anketa nakon druge reprize pokazala je da su gledaoci prepoznali i razumeli postupke i rešenja, i to mnogo bolje, slojevitije i preciznije nego pojedine kritike. Na jedno od pitanja: „Šta je za Vas 'apsurd' u ovoj predstavi?“, dobila sam veoma inspirativne odgovore. Ovde su samo neki od njih:

- “Kaligula. Mačo je i u štiklama.“
- “To što se čovek rodi da umre.”
- “Apsurdno je što volim takvog Kaligulu i divim mu se, a on je zločinac, negativac. Svet je još gori.”
- “Nepodnošljiva lakoća umiranja.”
- “Smejem se na najgore zločine u predstavi. Ima neke istine u tome, mi kao društvo zaslužujemo takav teror. “
- “Filozofija, Kami, gledam skupštinu na sceni, kad ono striptiz u skupštini. I misliš sve si shvatio, znaš, tako je to i kod nas. I onda te pukne nešto, neke rečenice, i ne znaš da li ti je žao što uopšte živiš ili što ne živiš kao čovek. A ne znaš kako to treba živeti da bi bio čovek. Zato Kaligula hoće da umre. “
- “Ne znam tačno šta je apsurd ali možda to kad Kaligula pleše kao Venera.”
- “Ljubav, strast, poezija, filozofija, politika. I ništa. Niko u predstavi nije srećan.”
- “Apsurd je to što je sve smešno. Ubistva. Smrt je smešna. Čovek je smešan. Kaligula isto. Pa i on je samo čovek.”
- “To što Kaligula lakira nokte. I sluša tehno.“

Moja namera bila je da sprovedem još nekoliko anketa o čitljivosti, razumevanju i tumačenju pojedinih postupaka u predstavi. Ali se to nije desilo jer predstava zbog pandemije nije izvođena. Apsurd je i dalje kategorija i tema mog umetničkog istraživanja i moja inspiracija, a ovaj rad je zapis samo jedne faze rediteljskog procesa i razmišljanja. Namera mi je bila da raščlanim faze stvaralačkog procesa rada i izdvojim određene elemente i tehnike koje sam prepoznala kao značajne i delotvorne. Svaki proces je sasvim autentično, neizvesno,

nepredvidivo, i posebno iskustvo, i najbolje je kada je tako, pa mi se činilo da je važno da izdvojim i obradim samo one uporišne tačke koje mogu biti sigurni metodološki oslonci umetničke prakse u pozorišnoj režiji. Ceo rad zasnovan je na mom profesionalnom iskustvu i predstavlja sasvim ličan osvrt na apsurd i rediteljski postupak. Zahvaljujući mojim umetničkim saradnicima, glumcima i mentoru, ovaj rad je dobio svoju punoću, strukturu i realizovan je u vidu predstave *Kaligula*. Ipak, smatram da se ovakav rad nikada ne može završiti, upotpuniti i zaokružiti, i nadam da će taj proces umetničkog istraživanja još dugo trajati.



## LITERATURA

1. Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2002.
2. Arto, Antoan. *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta, 1971.
3. Asanž, Džulijan. *Sajferpinks: sloboda i budućnost interneta*. Beograd: Albion books, 2012.
4. Barrett, Anthony A. *Caligula: the corruption of power*. London and New York: Routledge, 1993.
5. Bartlett, Ann Elizabeth. *Rebellious feminism: Camus's ethic of rebellion and feminist thought*. New York: Palgrave Macmillan, 2004
6. Bennett, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
7. Bennet, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
8. Belović, Miroslav. *Umetnost pozorišne režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1994.
9. Benson, Renate. *German expressionist drama: Ernst Toller and Georg Kaiser*; London: Macmillan Press, 1984.
10. Boenisch, Peter M/ Ostermeier, Thomas. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. London and New York: Routledge, 2016.
11. Bogart, Anne. *A director prepares: seven essays on art and theatre*. London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
12. Breht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1979.
13. Bruk, Piter. *Niti vremena*. Beograd: Zepter Book World, 2004.
14. Bruk, Piter. *Prazan prostor*. Split, 1972.
15. Camus, Albert. *Create Dangerously: The Power and Responsibility of the Artist*. New York: Vintage International Trade Paperback, 2019.
16. Cornwell, Neil. *The absurd in literature*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2006.
17. Dunderović, Aleksandar Saša. *Robert Lepage*. London and New York: Routledge, 2009.
18. Edited by Burden-Stevens, Christopher / Lindholmer, Mads Ortving. *Cassius Dio's Forgotten History of Early Rome: The Roman History, Books 1–21*. Leiden, Boston, Brill, 2019.

19. Edited by Drain, Richard. *Twentieth-Century Theatre*. London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2004.
20. Edited by Herbeck, Jason/ Grégoire, Vincent. *A Writer's Topography: Space and Place in the Life and Works of Albert Camus*. Leiden/ Boston, Brill/ Rodopi, 2015.
21. Edited by Margerrison, Christine/ Orme, Mark/ Lincoln, Lissa. *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of the New Millennium*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2008.
22. Edited by Mitter, Shomit/ Shevtsova Maria. *Fifty key theatre directors*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
23. Esslin, Martin. *The theatre of the Absurd*. New York: Anchor books, 1961.
24. Foley, John. *Albert Camus: From the absurd to revolt*. London and New York: Routledge, 2008.
25. Frankl, Viktor. *Zašto se niste ubili*. Beograd: Kontrast, 2019.
26. Fuko, Mišel. *Hrestomatija. 1926 – 1984 - 2004*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
27. Fuko, Mišel. *Moć/ Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012.
28. Fuko, Mišel. *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*. Beograd: Karpos, 2007.
29. Gašparović, Darko. *Kamijev, apsurd, anarhija, groteska*. Zagreb: Znaci, Izdanja Omladinskog kulurnog centra Zagreb, 1988.
30. Goldberg, RoseLee. *Performace art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson world of art, third edition, 2011.
31. Grejson, Peri. *Igra za galeriju*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.
32. Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS izdavačko-informativni centar studenata, 1976.
33. Grupa autora. *Fenomen Sartr: Misao u pokretu*. Beograd: Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, 2020.
34. Grupa autora. *Marsel Prust - Alber Kami: U traganju za smislom*. Beograd: Klasici svetske književnosti, Službeni glasnik, 2013.
35. Grupa autora. „*Temat o Harmsu*“. *Gradac* br. 146/147: Harms, Gradac, Dom kulture Čačak i umetničko društvo Gradac, 2002.
36. Grupa autora. „*Temat o Beketu*“. *Gradac* br. 143/144/145: Beket, Gradac, Dom kulture Čačak i umetničko društvo Gradac, 2002.

37. Grupa autora. „*Temat o Beketu*“. Beograd: *Časopis txt*, br. 1-2, Filološki fakultet, 2003.
38. Harari, Juval Noa. *Sapiens: Kratka istorija ljudskog roda*. Beograd: Biblioteka, 2014.
39. Hard, Majkl/ Negri, Antonio. *Imperija*. Beograd: Igam, 2005.
40. Hinchliffe, Arnold P. *The absurd*. London and New York: Routledge, 2018.
41. Hristić, Jovan. *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga, 1986.
42. Holdar, Magdalena. *Scenography in action: Space, Time and Movement in Theatre Productions by Ingmar Bergman*. Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 2005.
43. Hughes, Edward J. *The Cambridge Companion to Camus*. Cambridge Collections Online, Cambridge University Press, 2007.
44. Ines, Kristofer/ Ševcova, Marija. *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*. Beograd, 2017.
45. Jones, David Richard. *Directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986.
46. Jonesko, Ežen. *Čovek pod znakom pitanja*. Čačak, Alrf Gradac, 1990.
47. Jonesko, Ežen. *Pozorište – sabrana dela*. Beograd: Paidea, 1997.
48. Jorder, Gerhard. *Ostermeier backstage*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
49. Jovanov, Svetislav. *Rečnik postmoderne*. Beograd: Geopoetika, 1999.
50. Jovanov, dr Svetislav. *Teorija dramskih žanrova*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.
51. Judt, Tony. *The burden of responsibility: Blum, Camus, Aron and the French twentieth century*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
52. Kami, Alber. *Kuga*. Beograd: S&Z, 2000.
53. Kami, Alber. *Prvi čovek*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matica srpska, 1994.
54. Kanters, Robert. „L’Express“, u *Pozorište – sabrana dela*. Beograd: Paidea, 1997.
55. Klajn, Hugo. *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979.
56. Konstantinović, dr Zoran. *Ekspresionizam*. Cetinje: Obod Cetinje, 1967.
57. Kot, Jan. *Šekspir naš savremenik*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1963.
58. Ledger, Adam J. *The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2019.
59. Lottman, Herbert R. *Albert Camus: A Biography*. California: Gingko Press, 1997.
60. Makijaveli, Nikolo. *Vladalac*. Beograd: IP Knjiga NEVEN, 2003.

61. Medenica, Ivan. *Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2010.
62. Medenica, Ivan. *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*. Beograd: Klio, 2016.
63. Mejerholjd, Vsevolod. *O Pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.
64. Miler, Hajner. *Pozorište je kontrolisano ludilo*. Beograd: Radni sto, 2017.
65. Milošević, Nikola. *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit, 1978.
66. Miočinović, Mirjana. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 1981.
67. Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište: Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Beograd: Prosveta, 1976.
68. Mitchell, Katie. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. London and New York: Routledge, 2009.
69. Mitter, Shomit. *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2006.
70. Mousourakis, George. *A Legal history of Rome*. London and New York: Routledge, 2007.
71. Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. London and New York: Routledge, 2009.
72. Novello, Samantha. *Albert Camus as Political Thinker: Nihilisms and the Politics of Contempt*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
73. Pinjar, Rober. *Istorija pozorišne režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993.
74. Pavis, Patrice. *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre*. London and New York: Routledge, 2016.
75. Radulović, Ksenija. *Surova klasika: Rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Studije pozorišta izvođenja.
76. Rapajić, Svetozar. *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2013.
77. Rapajić, Svetozar. *Muzičko pozorište kao umetnička sinteza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Studije pozorišta izvođenja, 2018.
78. Sabljak, Tomislav. *Nova drama*. Split: Cakavski sabor, 1976.
79. Priredio Selenić, Slobodan. *Avangardna drama*. Beograd: Srpska književna zadruka, 1964.
80. Selenić, Slobodan. *Dramski pravci xx veka*. Beograd: Univerzitet umentosti, 1997.
81. Senker, Boris. *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade, 1984.

82. Shevtsova, Maria. *Robert Wilson*. London and New York: Routledge, 2007.
83. Sidiropoulou, Avra. *Authoring performance: The director in contemporary theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
84. Sleasman, Brent C. *Albert Camus's Philosophy of Communication: Making sense in an age of absurdity*. Amherst, New York: Cambria Press, 2011.
85. Srigley, Ronald D. *Albert Camus' Critique of Modernity*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2011.
86. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Besede*. Beograd: Utopija, 2002.
87. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem*. Beograd: Akademija umetnosti, 1996.
88. Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1992.
89. Šnel, Ralf. *Leksikon savremene kulture*. Beograd: Plato Books, 2008.
90. Tamarin, Georges. R. *Teorija Groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.
91. Todd, Olivier. *Albert Camus: A life*. New York: Albert A Knopf, 1998.
92. Trankvil, Gaj Svetonije. *Životi i naravi dvanaest rimskih careva*. Beograd: Dereta, 2019.
93. Vanborre, Emmanuelle Anne. *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
94. Vensten, Andre, *Pozorišna režija i njena estetska uloga*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.
95. Zaretsky, Robert. *A life worth living: Albert Camus and the Quest for Meaning*. Massachusetts and London, The belknap press of Harvard university press Cambridge, Massachusetts, and London, 2013.
96. Wilkinson, Sam. *Caligula*. London and New York: Routledge, 2005.
97. Winterling, Aloys. *Caligula: A Biography*. London, Los Angeles: University of California Press, 2011.
98. Witts, Noel. *Tadeusz Kantor*. London and New York: Routledge, 2010.

## VEBOGRAFIJA

1. <http://www.politika.rs/sr/clanak/4952/%D0%9E%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%83-%D0%B8-%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%B8%D1%9A%D0%B5%D1%9A%D1%83-%D1%81%D0%B2%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B5#!>
2. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=714272>
3. <http://53.bitef.rs/program/beograd-na-daljinski>
4. <https://www.danas.rs/kultura/u-fasizmu-profiter-je-masa/>
5. <https://www.humanite.fr/albert-camus-sur-hiroshima-leditorial-de-combat-du-8-aout-1945-580990>
6. <https://plato.stanford.edu/entries/camus/#SecWor>
7. <https://www.ingmarbergman.se/en/production/caligula>
8. <https://www.hnk.hr/hr/filozofski-teatar/>
9. <https://www.narodnopozoriste.rs/lat/vesti/treci-filozofski-teatar-prvo-su-dosli-po-asanza-19-juna-na-sceni-rasa-plaovic>
10. <https://wikileaks.org/>
11. <https://justice4assange.com/>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=ZHKYRQ8B7fQ>
13. <https://www.artsy.net/collection/damien-hirst-skulls>

## VIZUELNI PRILOZI

### I Fotografije predstave *Kaligula* Albera Kamija u režiji Snežane Trišić, Narodno pozorište u Beogradu, 2020.



1. Glumac Igor Đorđević kao Kaligula – Venera, Sena Đorđević u ulozi Cezonije i Đorđe Marković kao Helikon.



2. Kaligula kao Venera, scena: Molitva u Senatu; Igor Đorđević, Sena Đorović, Đorđe Marković, Dimitrije Ilić, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović.



3. Kaligula kao Venera, scena: Molitva u Senatu; Igor Đorđević, Sena Đorović, Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Đorđe Marković, Dimitrije Ilić, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović.





4. Senat: Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Dimitrije Ilić, Đorđe Marković, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović.



5. Senat: Bojan Žirović, Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Dimitrije Ilić, Đorđe Marković, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović.



6. Kaligula – Venera kao Lejdi Gaga; Igor Đorđević, Đorđe Marković, Zoran Ćosić, Dimitrije Ilić, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović, Olga Olčan.



7. Igor Đorđević kao Kaligula i Bojan Žirović kao Hereja.



8. Rimsko carstvo: Bojan Žirović, Zoran Ćosić, Đorđe Marković, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović, Olga Olčan, Iva Ignjatović.



9. Igor Đorđević i Nemanja Stamatović kao Kaligula i Scipion.



10. Igor Đorđević, Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Sena Đorović.



11. Ubistvo Cezonije. Igor Đorđević i Sena Đorović.



12. Sena Đorović kao Cezonija.



13. Igor Đorđević i violončelistkinja Aleksandra Lazin kao Kaligula i Druzila.



14. Petar Božović kao Mereja.



15. Vladan Gajović kao Oktavije.



16. Igor Đorđević, Bojan Žirović, Zoran Ćosić, Dimitrije Ilić, Bojan Krivokapić.



17. Igor Đorđević kao Kaligula.





18. Igor Đorđević i Sanja Marković kao Kaligula i Mucijeva žena.

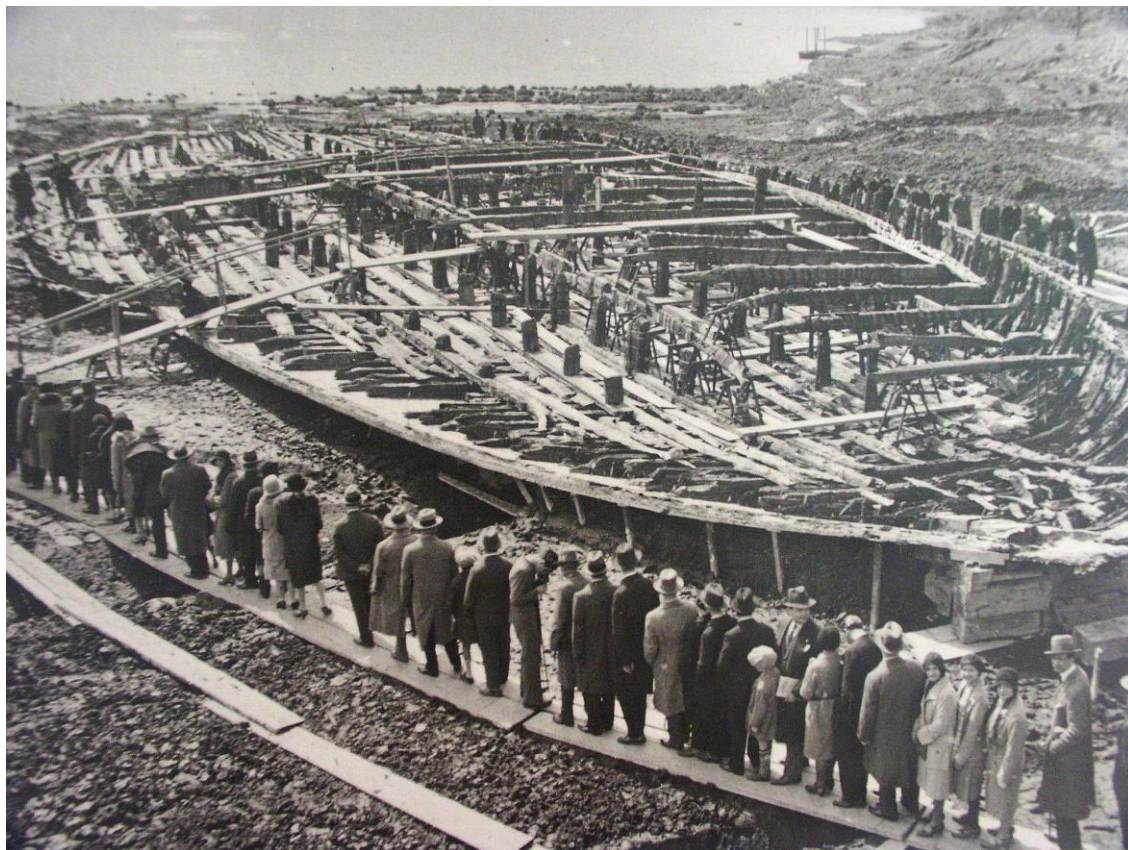


19. Igor Đorđević, Sena Đorović, Bojan Žirović, Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Dimitrije Ilić, Đorđe Marković, Sanja Marković.

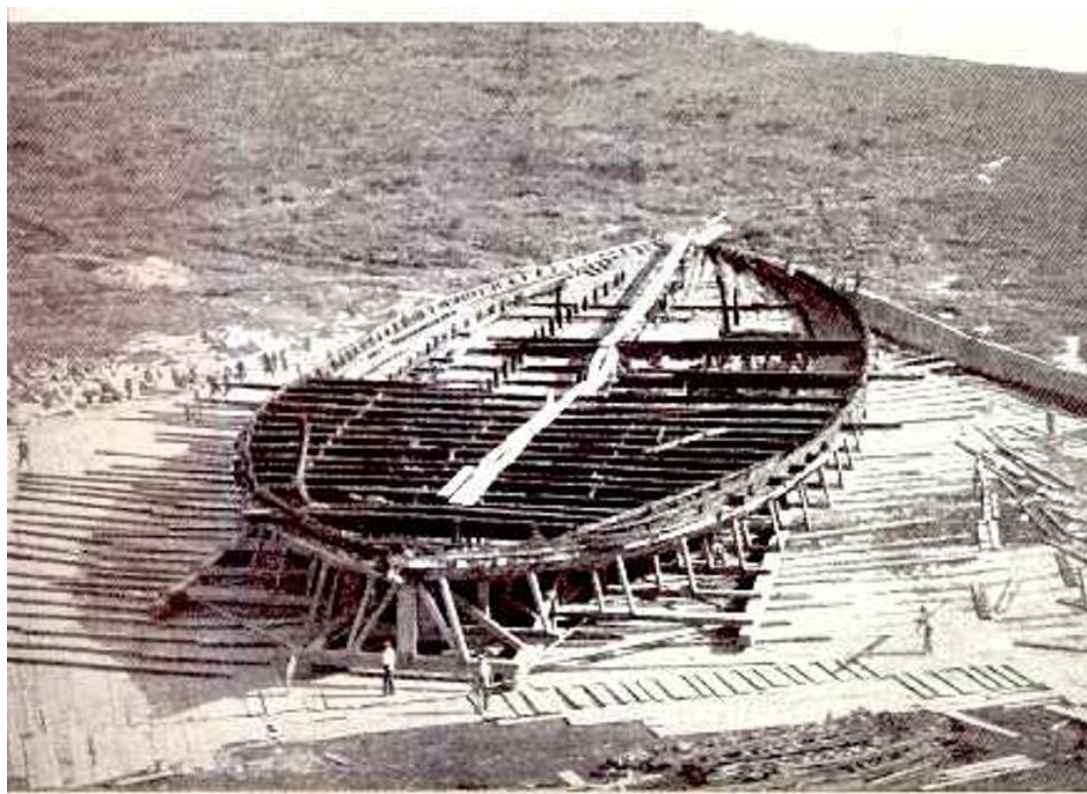


20. Igor Đorđević kao Kaligula.

II Musolinijevo organizovano iskopavanje Kaligulinih brodova iz jezera Nemi  
1929. godine.



21. i 22. Obilazak iskopina.



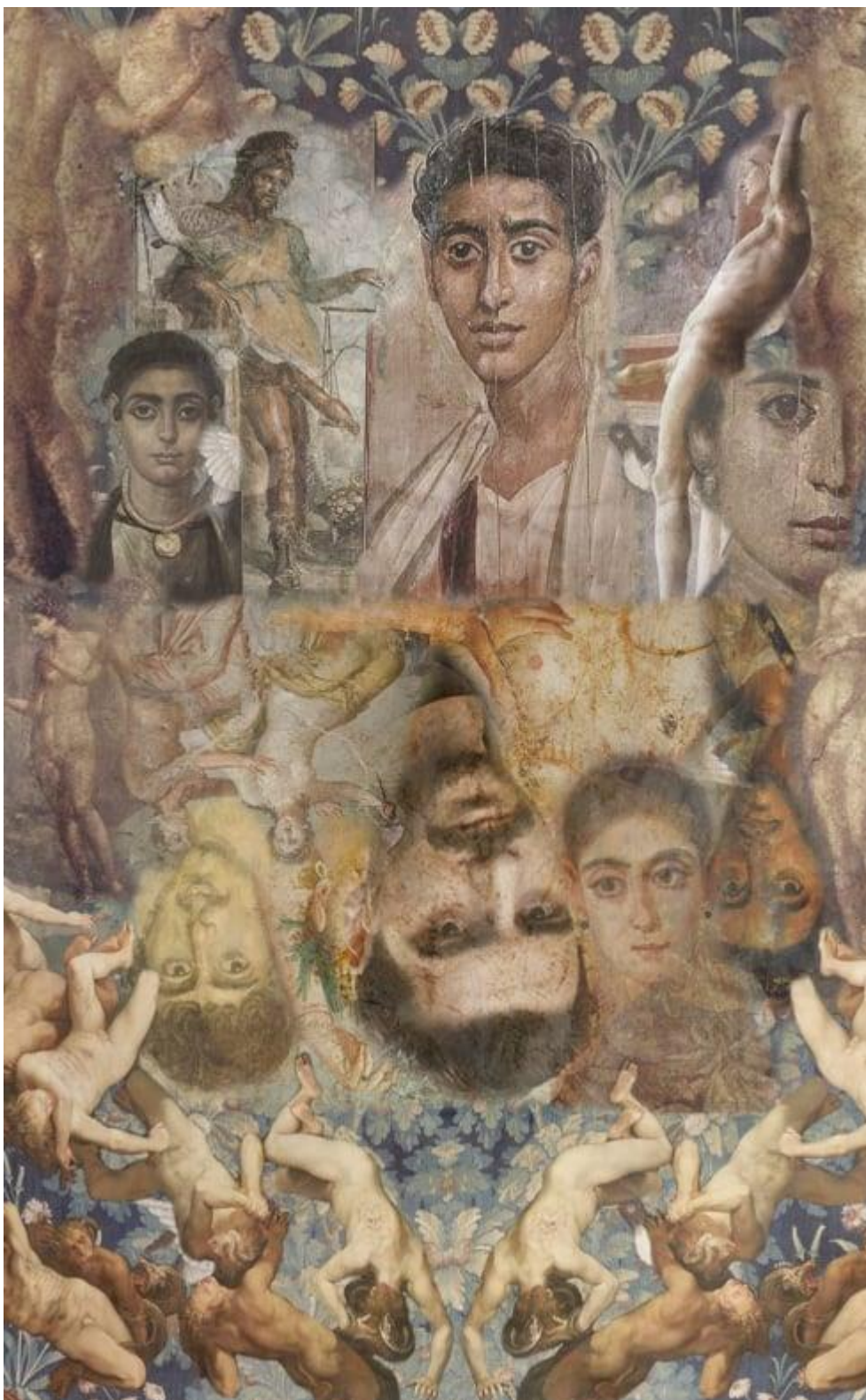


23. Benito Musolini obilazi Kaligulin brod.



24. Scena u predstavi *Kaligula*; Zavera tokom vežbe u teretani: veslanje. Vladan Gajović, Zoran Ćosić, Bojan Krivokapić, Nemanja Stamatović.

### III Print materijala za Kaligulin kostim



25. Print na materijalu za Kaligulin poslednji kostim: Kaligulin plašt. Kostimograf: Marina Medenica.



26. Print na materijalu za Kaligulin poslednji kostim: Kaligulin plašt. Kostimograf: Marina Medenica.



27. Igor Đorđević i Sena Đorović kao Kaligula i Cezonija.



28. Igor Đorđević i Sena Đorović kao Kaligula i Cezonija.



29. Smrt Kaligule. Igor Đorđević, Bojan Žirović, Zoran Ćosić, Duimitrije Ilić, Bojan Krivokapić, Aleksandra Lazin.

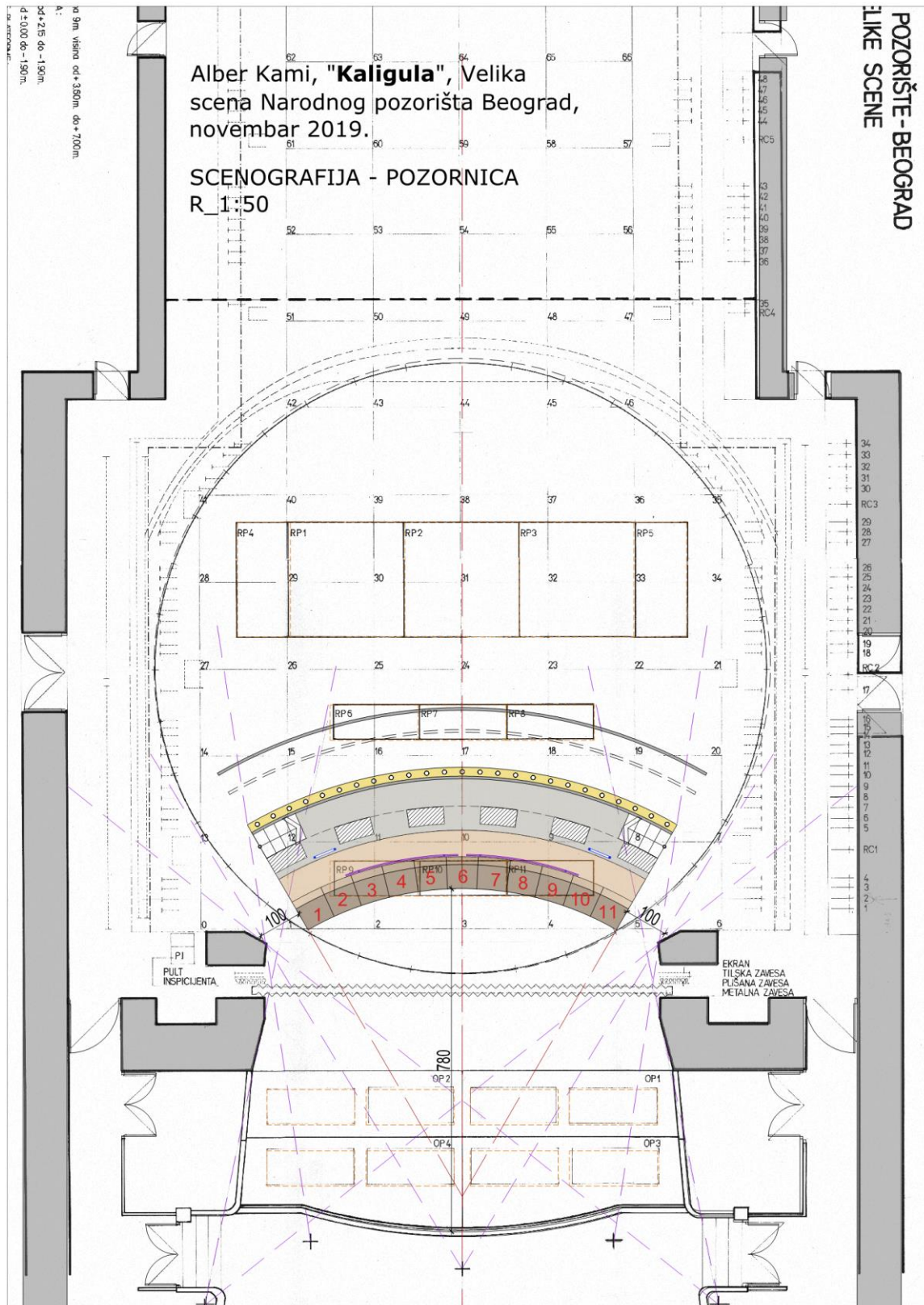


30. Igor Đorđević i Sena Đorović kao Kaligula i Ceconija.



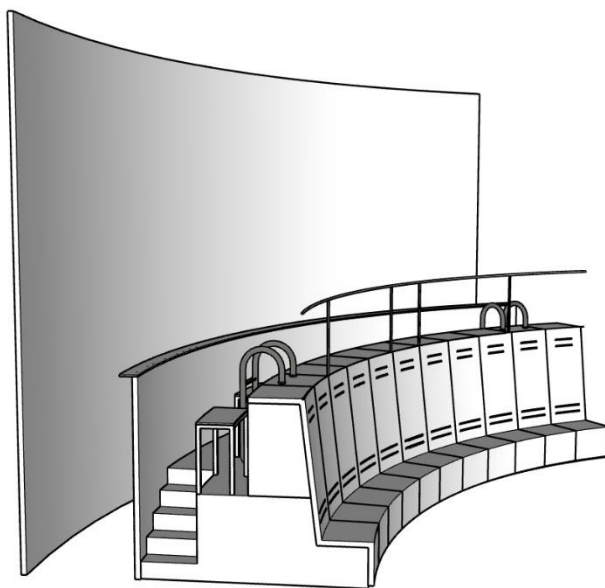
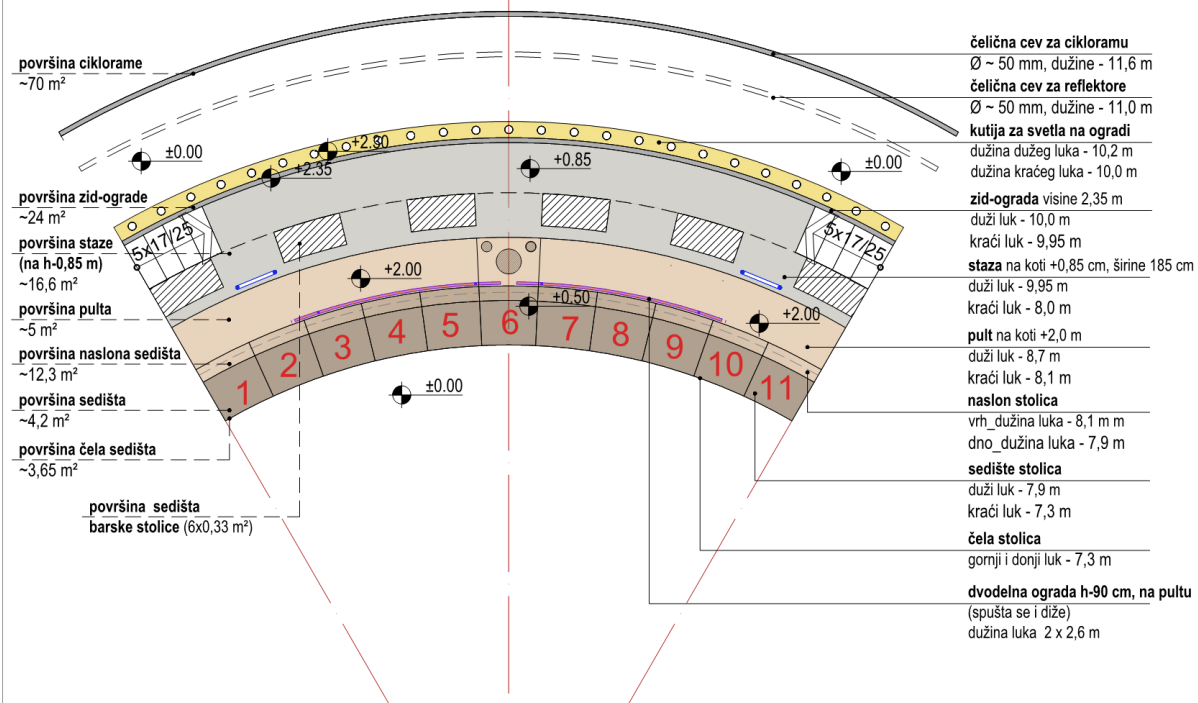
# IV Deo tehničkog elaborata za scenografiju predstave *Kaligula*

Scenograf: Darko Nedeljković/ Asistent scenografa: Ema Stojković



Alber Kami, "Kaligula", Velika scena Narodnog pozorišta Beograd, novembar 2019.

OSNOVA SA POVRŠINAMA I DUŽINAMA R\_1:50

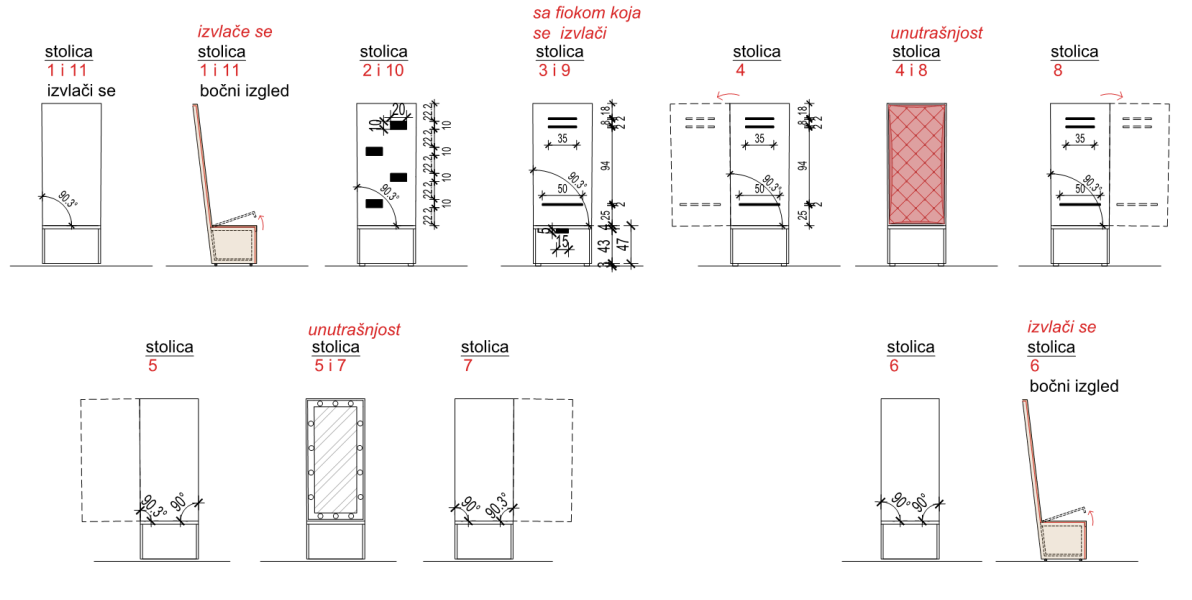


Alber Kami, "Kaligula", Velika scena Narodnog pozorišta Beograd, novembar 2019.

TIPOLOGIJA STOLICA R\_1:50

**NAPOMENE:**

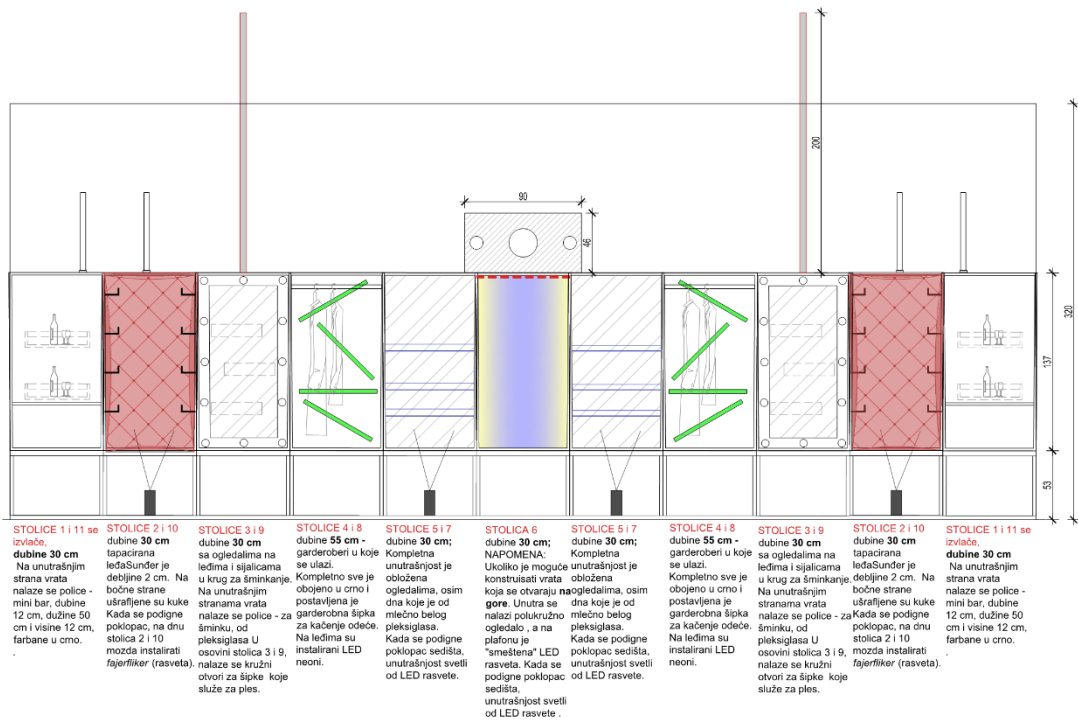
- \*sedišta se podižu kod svih stolica, osim stolica br. 3 i 9
- \*unurašnjost stolica 4 i 8 (kada se otvore vrata sa šarkama) tapacirana je sa svih strana
- \*unurašnjost stolica 5 i 7 (kada se otvore vrata sa šarkama) ispunjena je ogledalom u ramu sa sijalicama za šminkanje



Alber Kami, "Kaligula", Velika scena Narodnog pozorišta Beograd,

03.01.2020.

RAZVIJENI FRONTALNI IZGLED



31. Tehnički crteži za scenografiju predstave Kaligula.



32. Primer za jedinstvo i harmoniju prostora scenografije i scensko – gledališnog prostora pozorišta. Predstava *Kaligula* u Narodnom pozorištu u Beogradu.

## Biografija

Snežana Trišić rođena je 1981. u Beogradu. Pozorišnu i radio režiju diplomirala je 2009. na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi profesora Nikole Jevtića i Alise Stojanović, predstavom *Samoudica*, Aleksandra Radivojevića, u Ateljeu 212. Od 2013. je stalno zaposlena rediteljka Narodnog pozorišta Subotica do 2015. Od 2015. godine, u početku kao asistent, a danas kao docent, sa red. prof. Ivanom Vujić, vodi klasu pozorišne režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Od 2017. godine je član Umetničkog saveta festivala „Sterijino pozorje“.

### **Značajnije predstave:**

*Kaligula*, Alber Kami, Narodno pozorište u Beogradu (2020);

*Zabava za Borisa*, Tomas Bernhard, Prešernovo gledališče Kranj (2019);

*Animals*, Uglješa Šajtinac, Kruševačko pozorište (2018);

*Mobi Dik*, Herman Melvil/ dramatisacija Dimitrije Kokanov, Malo pozorište Duško Radović (2017);

*Ričard Treći*, Vilijem Šekspir, Narodno pozorište u Beogradu (2017);

*Deca Radosti*, Milena Marković, Atelje 212 (2016);

*Ždrelo*, Žanina Mirčevska, Narodno pozorište Kikinda (2016);

*Terorizam*, Vladimir i Oleg Presnjakov, Beogradsko dramsko pozorište (2016);

*Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila svoga muža ili stubovi društava*, Elfride Jelinek, Jugoslovensko dramsko pozorište (2015);

*Kazimir i Karolina*, Eden fon Horvat, Atelje 212 (2014);

*Nosorog*, Ežen Jonesko, Narodno pozorište Kikinda (2014);

*Mister Dolar*, Branislav Nušić, Narodno pozorište u Subotici (2014);

*Bizarno*, Željko Hubač, Narodno pozorište u Beogradu, Šabačko pozorište (2013);

*Pinokio*, Karlo Kolodi/ dramatisacija Jelena Mijović, Gradsko pozorište Podgorica (2013);

*Narodna drama*, Olga Dimitrijević, pozorište „Bora Stanković“, Vranje (2012);

*Čudo u Poskokovoj Dragi*, Ante Tomić/ dramtizacija Maja Pelević, Narodno pozorište, Subotica (2012);

*Pošto pašteta?*, Tanja Šljivar, Atelje 212 (2012);

*Heda Gabler*, Henrik Ibzen, Narodno pozorište u Beogradu (2011);

*Samoudica*, Aleksandar Radivojević, Atelje 212 (2009);

*Razred*, Matjaž Zupančič, Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka (2009);

**Predstave su gostovale na mnogim festivalima u zemlji i inostranstvu i dobile brojne nagrade, od kojih su najznačajnije:**

**Kaligula** – NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU SEZONE U NARODNOM POZORIŠTU, Beograd, 2020.

**Mobi Dik** – NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU za decu i mlade u Srbiji u 2017. godini, ASITEŽ Srbije, Beograd, 2018.

**Kazimir i Karolina** – NAGRADA „ARDALION“ ZA REŽIJU i NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU, 20. jugoslovenski pozorišni festival, Užice, 2015.

**Kazimir i Karolina i Nosorog** – NAGRADA ZA REŽIJU i NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU – 23. festival klasike „Vršačka pozorišna jesen“, Vršac, 2015.

**Kazimir i Karolina** – STERIJINA NAGRADA ZA REŽIJU i NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU, 60. festival „Sterijino pozorje“, Novi Sad, 2015.

**Nosorog** – NAGRADA ZA REŽIJU i NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU, 65. festival profesionalnih pozorišta Vojvodine, Kikinda, 2015.

**Narodna drama** – NAGRADA ZA REŽIJU, 51. festival profesionalnih pozorišta Srbije „Joakim Vujić“, Šabac, 2015.

**Mister Dolar** – NAGRADA ZA REŽIJU, festival „Dani komedije“, Jagodina, 2015.

**Bizarno** – NAGRADA ZA REŽIJU, „Festival prvoizvedenih predstava“, Aleksinac, 2015.

**Nosorog** – NAGRADA ZA REŽIJU, „JoakimInterFest“, Kragujevac, 2014.

**Čudo u Poskokovoj Dragi** - NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU na festivalu „Tvrđava teatar“, Smederevo, 2013.

**Pinokio** – NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU na 21. „Kotorskom festivalu pozorišta za decu“, po oceni Dečijeg žirija i Žirija grada Kotora, 2013.

**Heda Gabler** – NAGRADA ZA NAJBOLJU PREDSTAVU na festivalu „Teatar u jednom

dejstvu“, Mladenovac, 2011.

**Samoudica** – NAGRADA ZA REŽIJU „LJUBOMIR-MUCI DRAŠKIĆ“, Atelje 212 i Grad Beograd, 2009.

**Porodične priče** – NAGRADA ZA REŽIJU „SETKANI / ENCOUNTER 2008“ (Internacionalni studentski pozorišni festival u Brnu), Češka Republika, 2008.

NAGRADA „**Dr Hugo Klajn**“ najboljem studentu pozorišne režije u generaciji, Fakultet dramskih umetnosti, 2007.

Predstave broje preko 40 najznačajnijih GLUMAČKIH nagrada u koje spadaju: 4 „Sterijine nagrade“, 3 nagrade „Ardalion“, 2 nagrade „Raša Plaović“, nagrada „Zoran Radmilović“, nagrada „Petar Banićević“, nagrada „Joakim Vujić“, nagrada „Miloš Žutić“, nagrada „Miroslav Buca Mirković“, nagrada „Veljko Maričić“, nagrada „Branka i Mlađa Veselinović“, nagrada „Dr Branivoj Đorđević“, i mnoge druge.

### Usavršavanja/ tribine/ seminari

– Pohađala je Internacionalni seminar za pozorišne reditelje u organizaciji ASSITEJ iz Nemačke, uz saradnju međunarodnog ASSITEJ-a, u Schnawwl pozoristu u Manhajmu, koje je ogranak Nacionalnog pozorišta u Manhajmu, jednog od četiri nacionalna pozorišta u Nemačkoj, Manhajm, 2015.

– Doktorske umetničke studije upisala je 2013. na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

– Kao dobitnik KENDIJEVE STIPENDIJE (John F. Kennedy Center for the Performing Arts, U.S. State department), učestvovala je u programu za pozorišne reditelje i pohađala brojne radionice, seminare i konferencije u Vašingtonu, Njujorku i Čikagu, 2010.

– Održala sedmodnevnu radionicu „Rituali novog doba“ na Internacionalnoj letnjoj školi Univerziteta umetnosti Beograd, u Kotoru (jul 2019).

– Učestvovala na međunarodnoj naučnoj konferenciji „Pozorište između politike i političnosti: novi izazovi“ (mart 2018).

– Učestvovala na tribini Sterijinog pozorja „Domaći dramski tekst na repertoaru naših pozorišta

– mogućnosti i iskušenja“ (maj 2018).

- Održala je radionicu pozorišne režije u okviru drugog Jesenjeg pozorišnog festivala, za studente umetničkih fakulteta iz Srbije i regiona, u Drvengradu, Mokra Gora, 2017.
- Na Fakultetu umetnosti Univerziteta u Prištini, na klasi glume prof. Aleksandra Đinđića, održala je predavanje – *Kreacija scenskog lika*, Beograd, DKSG, 2017.
- Učestvovala je na tribini *Šta se dogodilo s Elfride Jelinek u Jugoslovenskom dramskom pozorištu*, u saradnji sa Istraživačkim centrom Elfride Jelinek iz Beča i uz podršku Austrijskog kulturnog foruma u Beogradu, 2016. u Beogradu.
- U okviru ciklusa „Potresi, prevrati i previranja – večeri savremene nemačke drame“, u organizaciji Biblioteke grada Beograda i Geteovog društva, povodom objavljivanja trotomne antologije „Savremena nemačka drama 1945–2008“ (Zepter Book World, 2015), učestvovala je na tribini posvećenju tumačenju dela Elfride Jelinek, sa naglaskom na inscenaciju komada *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava* u JDP, 2016. u Beogradu.
- Učestvovala je na tribini *Pozorište u doba (ne)kulture*, u okviru prvog festivala *Nakultiviši se!*, nastalog sa ciljem da podstiče mlade na razvoj i stvaranje kulturnih sadržaja u domenu njihovog umetničkog opredeljenja, uz učešće studenata sa različitih fakulteta iz Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Crne Gore i Makedonije, KULTUROCILIN, 2016. u Beogradu.
- U okviru 45. festivala „Dani komedije“ u Jagodini, učestvovala je na Međunarodnom simpozijumu *Komedija – naš savremenik (Komedija i komično i njihov uticaj na društvenu stvarnost zapadnog Balkana)* na Fakultetu pedagoških nauka, u organizaciji Laboratorije izvođačkih umetnosti FDU Beograd i festivala „Dani komedije“, 2016. u Jagodini.
- Održala je kreativnu radionicu STORYTELLING – Režija priče, Mokrin House, 2016. u Mokrinu.
- Kao gostujući predavač na Fakultetu tehničkih nauka, Univerzitet u Novom Sadu, Departman za arhitekturu i urbanizam, na studijama SCENSKOG DIZAJNA, održala predavanje – *Pozorišna režija i scenografija*, 2015. u Novom Sadu.



## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_ Снежана Тришић \_\_\_\_\_

број индекса \_\_\_\_\_ 1/2013 ДУС \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

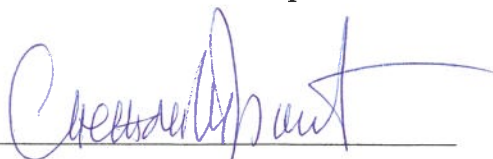
\_\_\_\_\_ Режија представе „Калигула“ по комаду Албера Камија \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ - Истраживање феномена апсурда у креирању редитељског поступка у савременом позоришту - \_\_\_\_\_

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

Потпис докторанда

У Београду, 15. 04. 2021.

  
\_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Снежана Тришић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 1/2013 ДУС \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ Докторске уметничке студије у драмским и аудиовизуелним уметностима \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

\_\_\_\_\_ Режија представе „Калигула“ по комаду Албера Камија \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ - Истраживање феномена апсурда у креирању редитељског поступка у \_\_\_\_\_ савременом позоришту - \_\_\_\_\_

Ментор \_\_\_\_\_ Светозар Рапајић, професор емеритус \_\_\_\_\_

Коментор \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_ Снежана Тришић \_\_\_\_\_

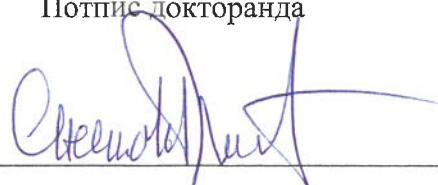
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

У Београду, 15.04.2021.

Потпис докторанда



## Изјава о коришћењу

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

Режија представе \_\_\_\_\_ „Калигула“ по комаду Албера Камија \_\_\_\_\_

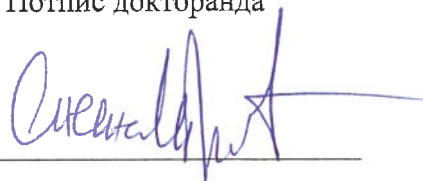
- Истраживање феномена апсурда у креирању редитељског поступка \_\_\_\_\_ у \_\_ савременом позоришту - \_\_\_\_\_

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 15.04.2021.

Потпис докторанда



\_\_\_\_\_