
УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ

**Интерактивна позоришна представа по мотивима
истоимене драме Милорада Павића**

аутор:

Ивана Томић, А2/15

ментор:

Ивана Вујић Коминац, ред. проф.

Београд, септембар 2021. година

*Ово је за моје родитеље,
који су на сваки начин подржавали моје жеље, амбиције и целокупно школовање
и имали слуха и разумевања за дете које је хтело да се бави уметношћу.*

*Ово је за моју кћерку Даницу,
која је заједно са мном прошла кроз реализацију овог пројекта
и родила се 10 дана пред премијеру представе.*

*Ово је за великодушну Јасмину Михајловић и за бесмртног Милорада Павића ,
аутора кога домаћа позоришта нису препознала.*

САДРЖАЈ:

1.	АПСТРАКТ на српском и енглеском језику.....	4
2.	УВОД	6
3.	О ПАВИЋУ – постмодерна и хипербелетристика	7
	3.1 ОТВОРЕНО ДЕЛО.....	14
	3.2 ХИПЕРТЕКСТ И ЕРГОДИЧКА КЊИЖЕВНОСТ.....	17
	3.3. ПОЗИЦИЈА ЧИТАОЦА КОД ПАВИЋА.....	23
4.	О ИНТЕРАКТИВНОМ ПОЗОРИШТУ И ХИПЕРДРАМИ	32
	4.1 КРАТАК ИСТОРИЈАТ ПОЗОРИШТА 20.века.....	32
	4.2 ИНТЕРАКТИВНО ПОЗОРИШТЕ И АУГУСТО БОАЛ.....	37
	4.3. ХИПЕРДРАМА.....	48
	4.4 ПАВИЋ У ПОЗОРИШТУ.....	51
5.	МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	57
6.	ТЕОРЕТСКИ ОКВИР РАДА	58
	6.1 ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТ.....	58
	6.2 ФИЛОЗОФСКИ АСПЕКТ.....	65
	6.3. СОЦИОЛОШКИ АСПЕКТ.....	68
	6.4 РЕЛИГИЈСКО-МИТОЛОШКИ АСПЕКТ.....	78
	6.5 АСТРОЛОШКИ АСПЕКТ.....	86
7.	АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	89
	7.1 РАЗВОЈНА ФАЗА.....	90
	7.2 ПРИПРЕМНА ФАЗА или ПРЕДПРОДУКЦИЈА.....	91
	7.3. ФАЗА ПОСТАВЉАЊА или ПРОДУКЦИЈА.....	96
	7.4 ПОСТПРОДУКЦИЈА.....	128
8.	ЗАКЉУЧАК	129
9.	БИБЛИОГРАФИЈА И ВЕБОГРАФИЈА	131
10.	БИОГРАФИЈА АУТОРА	134
11.	ПРИЛОЗИ	137

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат „Кревет за троје“, реализован у форми позоришне представе, бави се критиком патријархалног система, положаја жене, питањем брака и породице данас. Инспирисан истоименом драмом Милорада Павића, аутор се у овом раду осврће и на Павићеву књижевност, хипертекст и ергодичку књижевност. Појам хипертекста повезује се са хипердрамом и интерактивним позориштем. Представа „Кревет за троје“ реализована је у духу интерактивности и позива се на праксе интерактивног позоришта у 20. и 21. веку.

Тема пројекта обрађена је теоретски са више аспеката – психолошког, филозофског, социолошког, религијско-митолошког и астролошког. У психолошком приступу осврће се на Јунгову теорију о анимусу и аними; У области филозофије- на хуманистичку филозофију Ериха Фрома и Ничеове идеје; Социолошка грађа обухвата ауторе од Симон де Бовоар, до Розалинд Мајерс; Религијски аспект анализира и пореди све велике монотеистичке религије и њихов однос према жени, са акцентом на хришћанству, док се астролошки аспект бави утицајем алтернативних наука и езотерије.

Практични део истраживања подељен је на четири фазе – развојну, припремну, фазу постављања представе и постпродукцију, а кроз ове фазе је описан целокупан процес настајања позоришне представе.

*кључне речи: *Милорад Павић, Кревет за троје, Адам, Ева, Лилит*

хипертекст, хипердрама, интерактивно позориште, анимус и анима, мушко-женски принцип, феминизам

ABSTRACT

The artistic project "Bed for Three", realized in the form of a theater play, deals with the critique of the patriarchal system, the position of women, the issue of marriage and family today. Inspired by the play of the same name by Milorad Pavić, the author in this paper also refers to Pavić's literature, hypertext and ergodic literature. The idea of hypertext is associated with hyperdrama and interactive theater. The play "Bed for Three" was realized in the spirit of interactivity and refers to the practices of interactive theater in the 20th and 21st century.

The topic of the project is treated theoretically from several aspects - psychological, philosophical, sociological, religious-mythological and astrological. In the psychological approach, it refers at Jung's theory of animus and anime; In the field of philosophy - the humanistic philosophy of Erich Fromm and Nietzsche's idea; Sociological material includes authors from Simon de Beauvoir to Rosalind Myers; The religious aspect analyzes and compares all the great monotheistic religions, with an emphasis on Christianity, while the astrological aspect deals with the influence of alternative sciences and esoterics.

The practical part of the research is divided into four phases - developmental, preparatory, production and post-production, and through these phases is described the entire process of creating a theatrical play.

* keywords: *Milorad Pavić, Bed for three, Adam, Eva, Lilith*

hypertext, hyperdrama, interactive theater, animus and anima, male-female principle, feminism

УВОД

Мој однос према Павићевом делу је комплекснији од уобичајене редитељске поставке драмског текста, јер је захтевао много већи степен ауторства и личног ангажовања у свим сегментима представе – продукцији, режији, музици, покрету, светлу, костимографским и сценографским решењима, као и целокупном визуелном идентитету представе.

Теоријска истраживања, као и рад на конкретним проблемима у вези са практичним делом пројекта, од почетка рада на овом пројекту се одвијају симултано. У теоријском делу истраживања бавила сам се позориштем – историјом, развојем, револуцијама, савременим тенденцијама и правцима, са акцентом на интерактивно позориште 20. и 21. века.

Сумирајући искуства и теорије **Мејерхољда** (Vsevolod Emiljevič Mejerholjd), **Брехта** (Bertolt Brecht), **Пискатора** (Erwin Piscator), **Аугуста Боала** (Augusto Boal) и других важних и мени занимљивих позоришних стваралаца, долазим до закључка да је савремено позориште спој свих досадашњих позоришних форми и у њему скоро да не постоје чисти жанрови.

Полазна основа за ово вишемедијско дело је драмски текст, па је један сегмент посвећен и Павићевој књижевности и позицији читаоца, ергодијској књижевности, хипертексту и хипердрами.

У свом теоријском истраживању, са аспекта социологије, филозофије, психологије и религије, бавила сам се питањем брака и породице данас, односно њиховим распадом и последицама по друштво. То је била једна од полазних тачака и основних постулата овог рада. То је било „моје читање“ Павићеве драме. Поред тога занимао ме је и положај жене, како кроз историју, тако и у модерном друштву, различити феминистички покрети и подврсте, будући правци и трендови у том смислу, као и питање – где то онда позиционира мушкарца, да ли га уопште има „на слици“, или је потпуно беспотребан. Мушко-женски принцип се провлачи кроз овај рад, као и кроз цео Павићев опус, посматран коз призму сексуалности, религије, психологије, али и езотеричних сазнања из астрологије и тарота.

Практични део истраживања подељен је на четири фазе – развојну, припремну, фазу постављања представе и постпродукцију. У њему су описани сви кораци у стварању вишемедијског дела, али и изазови са којима сам се срела у овом процесу.

Неминовно се и лично проналазим у архетипској идентификацији са женским принципом (али које жене из драме – Еве или Лилит?), а и даље не знам да ли је ова Павићева драма изабрала мене, или ја њу . . .

О ПАВИЋУ

АУТОБИОГРАФИЈА :

„Ја сам писац већ две стотине година. Далеке 1766. један Павић је објавио у Будиму своју збирку песама и отада се сматрамо списатељском породицом.

Рођен сам 1929. на обали једне од четири рајске реке у 8 и 30 часова изјутра у знаку Ваге (подзнак Шкорпија), по астечком хороскопу Змија.

Први пут сам бомбардован када ми је било 12 година. Други пут када ми је било 15 година. Између та два бомбардовања заљубио сам се први пут и под немачком окупацијом принудно научио немачки. Тада сам крадом научио и енглески од једног господина који је пушио миришљави дуван за лулу и није баш добро знао енглески. У исто време први пут сам заборавио француски (после сам га заборављао још два пута). Најзад, у једној школи за дресирање паса, где сам се нашао бежећи од англо-америчког бомбардовања, један руски царски официр емигрант почео је да ми даје часове руског из књига песама Фета и Тјутчева. Друге руске књиге није имао. Данас мислим да је учење језика било врста мог претварања у различите опчињујуће животиње.

Волео сам два Јована – Јована Дамаскина и Јована Златоустог (Хризостома). Много више љубави сам остварио у својим књигама него у свом животу. Са једним изузетком који још траје.

Ноћ ми се у сну слатко лепила за оба образа.

До 1984. био сам најнечитанији писац у својој земљи, а од те године надаље најчитанији. Написао сам роман у виду речника, други у облику укритених речи, трећи у виду клесидре и четврти као приручник за гатање картама тарот. Пети је био астролошки водич за

неупућене. Трудио сам се да што мање сметам тим романима. Сматрам да је роман као рак; живи од својих метастаза и њима се храни. Како време протиче, ја сам све мање писац својих књига и све више писац оних будућих, које по свој прилици неће никада бити написане. На моје запрепаићење књиге су ми до сада преведене око сто пута на разне језике. Укратко, ја немам биографију. Имам само библиографију. Критичари у Француској и Шпанији забележили су да сам први писац 21. века, а живео сам у 20. веку, када се морала доказивати невиност, а не кривица. Највећа разочарања у животу донеле су ми победе. Победе се не исплате. Нисам никога убио. Али, мене су убили. Много пре смрти. За моје књиге било би боље да им је аутор неки Турчин или Немац. Био сам најпознатији писац најомраженијег народа на свету – српског народа. Нови миленијум за мене је почео 1999. године (са три обрнуте шестице) трећим бомбардовањем када су НАТО авиони бацили бомбе на Београд и Србију. Река на којој живим, Дунав, отада није више пловна.

У 21. век ушао сам преко позоришних дасака. Палиндромске године 2002. Владимир Петров „пустио је прву интерактивну позоришну ласту у Москву и освојио руску престоницу без битке“ поставивши на сцену „Московског художественног академског театра Чехова“ мој „позоришни јеловник – За увек и дан више“. Исте године Томаж Пандур изградио је кулу са 365 седишта и у њој је као у циркусу на песку играо „Хазарски речник“ у Београду и Љубљани претварајући на очиглед публике реч у месо и воду у време. Године 2003. петроградски „Академски театар Ленсов“ дочекао је јубиларне беле ноћи и тристагодишњицу свога града представом мог комада „Кратка историја човечанства“.

Све у свему могу рећи да сам за живота добио оно што многи писци добијају тек после смрти. Мислим да ме је Бог обасуо бескрајном милошћу подаривши ми радост писања, али ме је истом мером казнио можда баш због те радости.“

1

Ова пишчева измишљена аутобиографија чинила ми се адекватнијом него она формална, која се може наћи на интернету и у његовим романима. Ипак, неизоставно је навести основне биографске ставке о великом Павићу.

¹ <http://www.khazars.com/biografija-milorad-pavic-2/autobiografija-milorad-pavic>

Милорад Павић (15.10.1929. – 30.11.2009.) био је српски прозни писац, песник и историчар српске књижевности од 17. до 19. века, стручњак за барок и симболизам, преводилац Пушкина и Бајрона, професор универзитета, некадашњи декан Филозофског факултета у Новом Саду. Био је редовни члан Српске академије наука и уметности од 1991. године и члан Société Européenne de Culture, као и српског ПЕН-а.

Познат је као писац нелинеарне, интерактивне прозе и један је од најчитанијих савремених писаца са Балкана. Његова дела су преведена на 40 језика у више од три стотине издања, а Павић је и номинован за Нобелову награду за књижевност.

Проза Милорада Павића преобразила је српску књижевност. Давно је речено да је Павић писац 21. века, новог миленијума. Иако је на почетку каријере Павић писао углавном поезију, први велики успех доживео је кроз збирке приповедака, а објавивши свој први роман *Хазарски речник* (1984.), позиционирао се заувек на домаћој, али и светској књижевној сцени. Како сам каже у аутобиографији – *До 1984. био сам најнечитанији писац у својој земљи, а од те године надаље – најчитанији.*

Стварајући дело које подразумева различите начине читања, писац је морао да промени и начин писања тог дела, напуштајући линеарност писаног језика и користећи технику која унапред предвиђа различите токове читања и омогућује их. Показало се да је ова књижевна техника нарочито применљива у дигиталном окружењу.

Павић је радио на стварању Хазарског речника од 1977. до 1984. године, у време када компјутери још увек нису били уведени у домове и далеко пре појаве интернета, али је својим књижевним поступком предвидео *hypertext, cybertext, nonlinear narratives, interactive literature, la littérature a contrainte*, о чему ће бити више речи касније у тексту.

Јасмина Михајловић, у тексту *Читање и пол*, пише како Павић важи за женског писца, а сходно томе „ако постоји мушко и женско писмо (писање), онда мора постојати и мушко и женско читање“. ² И сама се слажем са овом логиком. Преводиоци и критичари Павићевих дела већином су жене, а њихов сензибилитет, стил писања и језик, указује на различиту рецепцију дела у односу на мушкарце на истим позицијама. Јасмина сматра да је узрок овог феномена „то што емотивна енергија Павићевих књига почива на прожимању мушке и женске осећајности, то јест на чињеници да код писца није потиснут

² Јасмина Михајловић – *Читање и пол*; <https://www.rastko.rs>

женски сензибилитет. Још једна од битних особина Павићеве прозе, која се може везати за проблем женског читања, јесте присуство тајне. Двадесети век лишио је свет тајне и тиме осиромашао емотивни живот човека. Књиге Милорада Павића враћају тајанственост, а тиме и другу половину нашег бића – ону везану за надчулне доживљаје.³

У свом богатом опусу Павић је објавио више романа, збирки прича, песама, као и неколико драма. У овом раду биће поменута само нека од његових дела, која на неки начин реферишу на изабрану драму „*Кревет за троје*“.

У својим размишљањима о структури *Речника* али и других романа, Павић поставља питања – *Мора ли роман имати крај? И шта је заправо завршетак једног романа, једног књижевног дела? И је ли неизбежно само један? Колико један роман или позоришни комад може имати завршетка?*

Управо ово (последње) питање је једна од главних окосница у овом раду.

³ ибид

ПАВИЋ , ПОСТМОДЕРНА И ХИПЕРБЕЛЕТРИСТИКА

„Књижевно казивање Павићево могло би се упоредити са бистром и прозирном водом која је дубока. Онај ко у ту воду загази мислећи да је плитка, лако се може у њој удавити“

Никола Милошевић – *Павићево отворено дело* –

Милорада Павића су својевремено називали „предводником европске постмодерне“ као и „једним од водећих европских писаца фикције“. Александар Јерков каже да је сам *Хазарски речник* „књижевни смисао као такав, он је библија постмодерне литературе у којој живота изван књиге и прича нема“. ⁴

Павићев опус кроз постмодерну призму посматран је и у осврту Саве Дамјанова, који сматра да је Павићев доживљај књижевног језика као делатности која је заснована на бескрајним комбинаторичким могућностима, које ће увек бити нове, иако елементи који се комбинују не морају бити нови. Још један од разлога читања Павићеве прозе у постмодернистичком кључу, по мишљењу Дамјанова, јесте и фантастика. Он је писац који у својим текстовима „уместо традиционалне илузије веродостојности, нуди веродостојност илузија“. ⁵ Поигравајући се са чињеницама и комбинујући историјске податке, личности и догађаје, са измишљеним, бришући границе између стварног и нестварног, Павић прави од литературе нову истину, а не обрнуто, од истине литературу.

Јасмина Михајловић, као најмеродавнији познавалац Павићевог лика и дела, његова супруга, хроничар, сарадник за живота, биограф и библиограф, гаји извесну скепсу када је реч о односу Павић – постмодерна, сматрајући да би се строгим етикетирањем Павића као постмодернисте ограничило обиље могућих приступа проучавања прозе овог аутора. Ипак, кроз анализу Павићевих дела у целини, Јасмина издваја неколико суштинских одлика постмодерне књижевности. Прва одлика коју ова ауторка наводи *је одбијање заузимања идеолошког става*, карактеристика која се у Павићевим делима може препознати као критичко-иронични став према историјској истини и искуству. Са друге

⁴ Александар Јерков – *О неизговорљивом*; део књиге „Заувек и дан више“, Београд, Драганич, 1996. стр.111-180

⁵ Сава Дамјанов – *Постмодернизација фантастике код Павића*; Савремена српска проза, Трстеник 1993. стр.63-69

стране коришћење фантастичног, алегоричног, поетског и парадоксалног за илустрацију једног света, приказује и ауторов однос према том свету.

Док модерна литература трага за смислом у хаотичном свету, постмодерни писци од тога одустају, често на духовит начин, те стога књижевна дела постмодерне постају пародија на то трагање.

„*Интертекстуалност и цитатност у равни жанра и мотива*, јесте следећа и вероватно најтипичнија ознака постмодерне књижевности. Коришћењем различитих жанрова, модела приповедања и стилова, путем комбинаторичке игре ствара се једна хибридна структура и полифон текст. Овај аспект доводи у сумњу, слично претходном, начине сазнавања стварности и света, инсистирајући на томе да се тај свет може сазнати само преко текстова, заправо њихових крхотина, одломака и трагова, што је аналого психоаналитичкој терапији која кроз слободно повезивање детаља, привидно несталих елемената, хоће да омогући враћање почетном забораву и изгубљеној суштини.

Ова, данас означена као постмодерна одлика, присутна је у Павићевом књижевном делу још од прве збирке песама, под називом *Палимпсести*, јер је значењска и стилска слојевитост централна ознака његовог израза и поетике.“⁶

Уосталом, једна од важних одлика постмодерне у књижевности је стилски плурализам. Поједини постмодерни аутори чак комбинују постмодерни књижевни стил са елементима постмодерне филозофије.

Наредне две карактеристике постмодерне књижевности које Јасмина Михајловић анализира су тесно повезане, а то су - *одсуство каузалне логике фабуле*, које се постиже напуштањем хронолошке линеарности и узрочно-последичних веза (нпр.код Павића најчешће утемељено на ефекту сна), а сам тај утисак привидног временског хаоса и некохерентне приче, доводи до друге одлике постмодерне а то је *разлагање просторно-временских односа*.

Ова одлика је једна од најупечатљивијих у контексту Павићеве прозе , у којој се комбиновањем и мешањем различитих временских и просторних планова простор укида, односно постаје метафизички простор, а ствара се једно засебно време, које оставља утисак безвремености и савремености истовремено.

⁶ Јасмина Михајловић– *Елементи постмодерне поетике Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992. стр. 22-30

За разлику од модерне, постмодерна књижевност поштује проблематичне особности индивидуе. *Проблем књижевног јунака који не функционише на психолошком плану* своди се на чињеницу да је одсуством психологизације лика укинута могућност идентификације читаоца. Ова особина остварена је кроз Павићева дела истовременим постојањем различитих перспектива лика који може бити и аутор и наратор и сам јунак приче. Сви Павићеве јунаци су у потрази за различитим врстама идентитета - личног, полног, породичног, генерацијског, националног, колективног, космичког ... А истовремено, због разних метаморфоза, амбивалентности ликова и просторно-временског дисконтинуитета, Павићеве јунаци су ближи митолошко-архетипским ликовима, зато је њихова потрага за идентитетом узалудна и/или вечно отворена и недовршена.

То нас доводи до једне од најважнијих одлика Павићеве књижевности, а свакако и постмодерне, а то је *тежња за отвореношћу уместо кохеренције у наратији*, која се може тумачити у свом суштинском виду као тежња да се преко "отвореног дела" изрази идеја одбијања краја.

ОТВОРЕНО ДЕЛО

Умберто Еко први је термилошки дефинисао разлику између два основна начина књижевног обликовања, а то су „отворена“ и „затворена“ дела. За ова друга карактеристично је да имају само једно значење које се може, лакше или теже, дешифровати. Дакле, „за затворена дела постоји увек кључ или шифра, па ма колико да је пут ка том кључу или шифри трновит или дуг, тај кључ и та шифра постоје.“⁷ Насупрот томе, у отвореним делима постоји увек више значењских кључева, а творци отворених дела настоје да тај потенцијални кључ што боље сакрију од читалаца. Стога аутори отворених дела нуде својим читаоцима више могућих начина читања, али од читалаца истовремено захтевају већи духовни и интелектуални напор.

Отворена форма књиге захтева од читаоца апсолутну ангажованост, али самим тим га претвара у сарадника на стварању дела. Читаоцу је препуштена слобода да сам пронађе облик читања у коме се ствара целина дела.

У „Напоменама уз *Име руже*“ у духу теорије отвореног дела, Еко позива читаоца на саучесничку улогу у креирању интертекстуалних аспеката: „*Каквог сам узорног читаоца ја хтео док сам писао? Саучесника, свакако, који учествује у мојој игри ...*“⁸

У Павићевом *Хазарском речнику*, писац такође води дијалог са читаоцем, који решава судбину јунака, али и приповедача, а постаје и коаутор текста који чита. „*То је отворена књига и кад се склопи може се дописивати; као што има свог негдашњег и садашњег лексикографа, може стећи у будућности нове списатеље, настављаче и дописиваче*“.⁹

Овом поруком писац оставља јасно завештање читаоцима, али и велику одговорност.

Умберто Еко, творац теорије отвореног дела, у свом књижевном стилу ипак је неговао претежно дела затвореног карактера. Милорад Павић је, међутим, у *Хазарском речнику* уобличио такво дело које потпуно одговара Ековим теоријским претпоставкама.

Он је композицијом свог романа-лексикона оправдао Екову теорију отвореног дела, отишавши корак даље у енциклопедијској форми постмодерне књижевности.

⁷ Никола Милошевић – *Павићево отворено дело*; <https://www.rastko.rs>

⁸ Умберто Еко – *Име руже*; Библиотека Новости; Београд, 2004. стр.7

⁹ Милорад Павић – *Хазарски речник*; Просвета, Београд, 1984.

„Павић, дакле, доказује да се форма речника може посматрати не само у смислу „високе литературе“, него да речник може бити и отворено дело *par excellence*.“¹⁰

У тексту *Павићево отворено дело*, Никола Милошевић прави паралелу између Павићевог књижевног опуса и Екове теоријске мисли, називајући Павића великим мајстором отвореног дела: „Павићево отворено дело сеже до граница онога што се зове трансцедентно“.¹¹

Сам Павић, приликом покушаја да дефинише своју поетику, објашњава суштину своје потраге за нелинеарним писмом и интерактивном књижевношћу. Павић каже како је у кризи годинама устаљени начин читања, линеарни, једносмерни, као што је у кризи и сама књига.

Да би постигао промену у начину читања, аутор објашњава како је морао променити и начин писања: „Суштина је у томе да наш хиљадама година уврежени и већ помало овештали начин читања можемо да изменимо. И то на тај начин што ћемо са читаоцем поделити посао, дајући му равноправније место у стварању књижевног дела. Дајући му могућност да сам крчи сопствени пут кроз роман, песму или причу, чија ће се садржина мењати у зависности од тога коју мапу читања је читалац изабрао... Међутим, онај ко хоће да мења начин читања једног романа, мора да мења и начин писања тог романа. Треба дакле, створити такво дело које пружа могућност читаоцу да га користи као интерактивну прозу. То захтева сасвим другачију, нову технику писања романа или приче, технику која унапред предвиђа различите токове читања и омогућује их. То помало личи на напуштање линеарности писаног језика и враћа нас механизму који познајемо из снова и мисаоног тока“.¹²

Ова књижевна техника нарочито је применљива у дигиталом окружењу, у делима која су писана са намером да се читају са компјутерских монитора, како би читалац једноставним кликом односно притиском на дугме, могао да бира даљи пут своје читалачке авантуре.

Павићева размишљања крећу се у складу са питањима које доносе нове тенденције, попут оних хоће ли дигитална технологија и електронско штиво уништити књиге штампане на хартији, пошто језик постаје сувише спор и једносмеран да би задовољио

¹⁰ Душан Живковић – *Значај Хазарског речника у светској књижевности*; зборник „Летеће виолине Милорада Павића“, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2015.

¹¹ Никола Милошевић – *Павићево отворено дело*; <https://www.rastko.rs>

¹² <https://www.khazars.com>

генерације које комуницирају путем знака и слике . „У том смислу иде и питање хоћемо ли се суочити с покољењем које ће престати да чита књижевна дела, те је и Павићев одговор на то питање које лежи у уверењу да књижевност у будућности воде читаоци, а не писци, па је сасвим у складу са тим и одлука појединих писаца да пребаце добар део одговорности за судбину књижевног дела на читаоца. Спас је зато у новој појави, тј.у новом типу штива које нуди нов начин читања књижевног дела, а то су, наравно, нелинеарно писмо и интерактивна књижевност.“¹³

Интерактивна књижевност тежи да створи нове технике писања, које имају различите токове читања. Књижевни текст, у другој половини 20. и у 21.веку, прераста у електронски, а писање и читање се одвија на компјутеру, који омогућава нелинеарно приповедање, сличније усменој књижевности, у којој је текст неконзистентан и подложен сталним променама.

Белетристичка књижевност данас живи у дигиталном бескрају, у кибернетском простору (cyberspace), где технологија електронског записа, тзв. *хипертекст* (hypertext), пружа могућност вишеструких и разгранатих веза између делова текста, стварајући тако специфичну мрежу која подразумева многобројне верзије истог дела, нове слојеве и смисаоне целине, различите доживљаје и искуства. У том смислу је имплицитно присутна и Екова идеја о апсолутној отворености дела. Годину дана након објављивања студије „Отворено дело“ (1965.) , информатичар, социолог и филозоф Теодор Нелсон (Theodor Nelson) дефинисао је појмове *хипертекст* и *хипермедија* , којима је хтео описати несеквенцијалан начин читања, а који се подједнако односе на форму електронског текста, као и на процесе стварања нових информационих технологија.

¹³ Драгана Бедов – У сусрет дигиталној књижевности на примеру прозе Милорада Павића; www.khazars.com

ХИПЕРТЕКСТ И ЕРГОДИЧКА КЊИЖЕВНОСТ

*Хипертекст*¹⁴ представља структуру која се састоји од међусобно повезаних јединица информације приказане на неком електронском уређају. За разлику од традиционалног текста, хипертекст нема јединствен редослед читања, већ га читалац динамички одређује током читања. По Нелсону суштина хипертекста биле су међусобне везе, или хипервезе. Хипервезе су места у тексту која су повезана са другим местима у истом тексту или изван њега. Он је модуларан, чиме се жели нагласити да у одређеном смислу никада није довршен, јер се увек може додати нови модул. Хипертекст је склоп који се бави само текстом, док *хипермедија* повезује више различитих медија, нпр. текст, слике, звук, видео...

Нелсон сматра да је хипертекст „несенквенционирани метод писања – то је текст који се грана и читаоцу препушта избор, а најбољи резултат се постиже када се текст чита са интерактивног екрана“. Овим Нелсон проширује и осавременује теорију отвореног дела, додајући интерактивни медиј и истичући његов значај. У компјутерском окружењу, једноставном селекцијом појмова, корисник прелази из одреднице у одредницу.

Критичари хипертекста тврде да он инхибира старо, линеарно, читалачко искуство стварањем више различитих праваца читања, а да то заузврат доприноси постмодернистичкој фрагментацији речи. У неким случајевима, хипертекст може бити погрешно схваћен или нејасан, јер лакоћа повезивања фрагмената може довести до несагласних или неразумљивих наратива. Међутим, критичари истичу као предност способност хипертекста да на једноставан начин представи неколико различитих погледа на исту тему.

Сличан термин, *сајбертекст* (cybertext), често се користи напореда са хипертекстом. Међутим сајбертекст није сам по себи књижевни жанр. Он се односи на организацију текста у дигиталном окружењу, како би се анализирао утицај (електронског) медија као

¹⁴ <https://sh.wikipedia.org/wiki/Hypertext>

интегралног дела књижевне динамике. Сајбертекст се може изједначити са преласком линеарне књижевности у компјутерску игрицу. У класичном роману читалац нема избора, заплет и ликови су већ изабрани од стране аутора, па не постоји *корисник* већ само *читалац*. У том смислу, особа која гради свој пут кроз такав роман није активни учесник. Међутим у игрици, корисник доноси одлуке и бира које ће акције предузети. Разлика између игрице и сајбертекста је у томе што сајбертекстови обично имају дубину, методику, комад најчешће има неку осмишљену поенту или поруку, која се указује кориснику док се креће кроз текст. Концепт сајбертекста се заснива на премиси да је путовање до поенте важно колико и сама поента, између осталог зато што захтева труд и ангажман корисника да би се дошло до поенте приче.

Теоретичари хипертекста наводе неколико аутора значајних за његов развој, али и чињеницу да је мали број писаца који су успели да остваре уметнички успешна дела у новом медију. Треба напоменути да се већ почетком 20. века у књижевности појављују аутори који почињу да испитују и руше границе форме, тематике дела и књижевног стваралаштва уопште, као што су Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф, Хорхе Луис Борхес, Владимир Набоков и други. Експерименти Џејмса Џојса у структури романа и примени тока свести оставили су неизбрисив траг на ствараоце након њега. За Џојсовог *Уликса* Павић је рекао је је то роман који има сјајан женски завршетак једне мушке књиге.

Први хипертекстови написани / направљени су у Storyspace програму касних осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века. Дела која су направљена у овом програму називају се и Storyspace школом или класичном школом. Најзначајнија дела настала у овом програму јесу: „Afternoon, a story“ Мајкла Џојса, „Victory Garden“ Стјуарта Малтропа и „Patchwork Girl“ Шели Џексон.

Са делом Мајкла Џојса *Afternoon, a story*, као првим значајним књижевним хипертекстом (објављено 1987. године), почиње да се мења слика књижевности и аутори се све више окрећу новом медију и стварају све више дела намењених читању са компјутера.

Мајкл Џојс (Michael Joyce) био је професор енглеског језика на Васар колеџу у Њујорку, као и један од првих аутора и критичара електронске књижевности. Џојсово дело „*Afternoon, a story*“ има 539 сегмената приче и 950 веза или линкова. У овом тексту ниједан линк није обележен, па читалац сам треба да пронађе речи иза којих се крије други текст. Ово је једно од првих дела хипертекстуалне фикције које је

експериментисало са кратком текстуалном формом на нове начине. Комбинујући поступке модернизма и романтизма, са елементима двосмислености и неизвесности, у причи чије се значење може драматично променити у зависности од изабраног правца читања, аутор је успео да створи један од класика хипертекстуалне књижевности, незаобилазан приликом проучавања развоја хипертекста.

Када бисмо се вратили делима попут *Библије*, *Илијаде* и *Одисеје*, увидели бисмо да иако поглавља у овим делима прате хронологију она није толико чврста да би њено занемаривање довело до потпуне промене значења дела. Свако поглавље у овим делима, прочитано засебно, нуди читаоцу могућност да га тумачи и изван контекста дела коме припада. Ово се посебно односи на Библију и због тога и не чуди чињеница да се она сматра једном од претеча и праоблика хипертекста.

Техника нумерисања стихова у библијским књигама служи истицању садржајних релација; на пример, одмах иза прве реченице: „У почетку створи Бог небо и земљу.” налазимо и одреднице - *Јн 38,4*; *Иса 44,24*; *Иса 45,18*; *Јн 1,1*; *Јн 1,3*; *Рим 1,20*; *Кол 1,16*; *Јев 1,10*; *Јев 11,3*, које се односе на све референце овог појма у целокупном тексту Старог и Новог завета.

Проналажење назначених места олакшано је штампањем бројева и наслова у заглављу страница. „У типографском истицању конкорданције изражава се кохезија између појединих књига, а тиме се наглашава садржинска основа Библије: да је све међусобно повезано, јер све потиче од једне основне, генералне, божанске промисли.“¹⁵

Жорж Ландоу (George Landow), теоретичар хипертекста, у контексту „критичке теорије“, дефинише хипертекст као информациону технологију електронских веза, сачињену од појединачних блокова текста, *лексија*, и електронских линкова који их повезују.

„Овакво схватање хипертекста у великој мери евоцира постструктуралистичке радове о интертексту и текстуалности уопште. Не само да Ландоу у својој дефиницији користи појам који је употребио Ролан Барт, дефинишући најмању могућу јединицу која може бити носилац значења у тексту (лексија), већ као кључни појам којим дефинише хипертекстуалност уводи феномен линковања, односно међусобне референцијације

¹⁵ Петар Милошевић – *О трик роману*; зборник „Павићеви палимпсести“, Фондација Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010.година, стр.125

текстуалних (или визуелних) јединица. Дефинишући хипертекст Ландоу свесно користи појам текста као референце који директно преузима из терминологије текстуалне анализе, која је део традиције штампане речи. Јасну дистинкцију да се ради о компјутерском хипертексту, Ландоу уводи када дефинише сам објекат дескрипције, односно хипертекст у ужем смислу, наглашавајући да се ради о информационој технологији, а не о хипертексту у ширем смислу. Истовремено, он истиче како је управо процес линковања тај који је суштински опозит штампаном тексту. За разлику од традиционалног поимања текста, компјутерски хипертекст је заснован на конкретном и видљивом процесу линковања, где је у сваком тренутку текст на који се реферише, који се позива у свест процесом аналогije, асоцијације или једноставно сећања, истовремено ту и присутан. Једним кликом он се призива на екран монитора и постаје подједнако стваран и материјалан као и основни текст, односно Женетовим речима – хипотекст. У теорији интертекстуалности постојала је снажна тенденција одупирања било каквој хијерархизацији у односу на текст, аутора, нивое значења.¹⁶ Ландоу такође сматра да је улога аутора редукована до те мере да хипертекст чак „нема ауторе у конвенцијалном смислу, већ као текстуални медиј, преображава аутора у уредника или члана креативног тима“. У свом есеју *Смрт аутора*, Барт тврди да између аутора и његовог дела не постоји веза, односно да би се пре могло рећи да дело пише аутора, а не обрнуто, и да се аутор служи већ постојећим фразама и несвесним цитатима, па је зато немогуће говорити о изворном ауторству и индивидуалном таленту и стваралаштву.

Још један аутор који је размишљао о загонетки „да ли је писац створио причу или је прича створила писца“ је **Хорхе Луис Борхес** (Jorge Luis Borges). Једна од његових кратких прича, „*Врт са стазама које се рачвају*“, објављена 1941. године, узима се као инспирација за сам концепт хипертекст. У овом делу Борхес износи идеју да време не тече линеарно, већ је одређено низом одлука које донесемо (од којих је свака могућа и има одређени исход), као и да све те одлуке и њихове последице постоје истовремено. Пошто се хипертекст дефинише као нелинеаран текст који се рачва или грана у више смерова, сама реч *рачвање* указује на чињеницу да се пред нама налази више путева, односно више различитих могућности и да је избор на читаоцу, када је реч о

¹⁶ Ивана Успенски — *Хипертекст као текстуалност интернета и модели сајберцентричног читања*; АРТ+МЕДИА; Београд, 15. септембар 2011.

књижевности. Међутим, у овој причи Борхес се запитао шта би било да не морамо да изаберемо само једну од могућности које су нам понуђене, него да можемо у исто време да се определимо за све њих. Истим проблемом се бавио и Павић у својим причама и романима. Павићеви јунаци прелазе просторне и временске дистанце у сновима, међутим њихово деловање у сну увек има последице на јави, на њихов живот или живот онога кога сањају, тако да у оквиру дела Милорада Павића можемо говорити о две или више егзистенција истог лика, често удаљеним и по неколико векова. Као и код Борхеса, у Павићевом стваралаштву релативност простора и времена заузима значајно место. Наравно и када је реч о нелинеарној структури, уочавамо сличност између Павићевих и Борхесових дела.¹⁷

У 20.веку Павића су сврставали у постмодерну, међутим у 21.веку постао је представник онога што се у савременој теорији књижевности зове *ergodic literature*.¹⁸ („Мислим чак да се с појавом хипертекста и хипербелетристике /hyperfiction/ може рећи како су многа постмодернистичка теоријска разматрања сада први пут добила и практично остварење.“¹⁹ – каже Јасмина Михајловић)

Ергодичка књижевност је термин који је сковао **Еспен Арсет** (Espen J. Aarseth) у књизи *Cybertext—Perspectives on Ergodic Literature*, а изведен је од грчких речи *ergon*, што значи „посао, рад“ и *hodos*, што значи „пут“. Арсет пореди ергодичку књижевност са лавиринтом, наглашавајући да она захтева битан, ангажован напор читаоца у конструкцији текста, напор већи од пуког прелетања текста очима и насумичног окретања страница. Аутор ергодичке књижевности даје параметре приче, а читалац, унутар тих параметара и кроз њих, уцртава властити пут.

Еспен Арсет тврди да је и у древној књижевности била присутна ергодика, што је видљиво на примеру кинеске *Књиге промена*, која је написана 1.000 година пре наше ере, а која се сматрала суштином мудрости и током 3.000 година служила као приручник за прорицање будућности. Ова књига је састављена од неколико десетина хексаграма, чије комбиновање омогућује производњу неколико хиљада различитих текстова, који одговарају на свакодневна и егзистенцијална питања старих Кинеза. Осим *Књиге промена*, Арсет наводи као пример и Аполинерове *Калиграме*, нелинеарне

¹⁷ Јелена Крунић – *Хипертекст у делу Милорада Павића*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2011.

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Ergodic_literature

¹⁹ Јасмина Михајловић – *Павић и хипербелетристика*, www.khazars.com

текстове песама чији стихови на страници обликују слику, а при том не морају нужно да се читају неким одређеним редом.

Романи 20. века које Арсет убраја у ергодичку књижевност су нпр. Борхесов „*Врт са стазама које се рачвају*“ (1941.), „*Несрећници*“ - Б.С.Цонсона из 1969. као и Павићев „*Предео сликан чајем*“ из 1990. године.

Индикативну карактеристику ергодичке књижевности представља начин на који функционише текст, што значи да у оквиру текста морају бити садржана и правила његовог читања. Дело ергодичке књижевности усмерава читаоца на потрагу за путевима обликовања или преобликовања постојећег текста. С тим у вези треба истаћи чињеницу да у већини Павићевих дела постоје метатекстуални коментари, односно упутства за читање или тумачење дела. „Павићева дела су над(хипер)текстови чији састојци упућују на историју цивилизације. Као хиперлинкови, она воде ка новим линковима, новом нивоу значења. Отвореност текста обезбеђује се мноштвом нових смислова, који настају у процесу декодирања симбола и детаља који творе сиже на првом нивоу. Павић у својим романима, користећи принцип хипертекстуалног повезивања, уграђује ергодичке могућности продуцирања смислова и читавих огранака значењског лавиринта“.²⁰

Сава Дамјанов је још један од аутора који пореди Павићево стваралаштво са лавиринтом, доводећи у везу појаву интернета, као једног виртуелног лавиринта, који је омогућио и конкретизовао мрежу читања какву је захтевао нпр. *Хазарски речник*. „Ако је барокни дух епохе метафором Лавиринта тумачио биће и судбину (не само човека и његове уметности), ако је структура лавиринта – структура мистичних иницијација, ако лавиринт и јесте и није без излаза (а улаза најчешће има више), онда је **лавиринт** кључна ознака целокупног Павићевог стваралаштва, његове рецепције и чудесног четвртвековног живота. Борхес би рекао: врт са стазама што се рачвају, а ја бих рекао: писац који је у тајној одаји свог лавиринта, и његов господар и његов заробљеник у исти мах, можда демијург тог лавиринта, а можда и његово чедо; да ли сам тиме описао позицију Милорада Павића у компликованој, блиставој судбини његове прозе?“²¹

²⁰ Ала Таратенко – *У потрази за другим телом романа- Друго тело М.Павића, између књижевне археологије и ергодичких стратегија*; Наслеђе, Крагујевац, 2010. стр.99

²¹ Сава Дамјанов – *Павићев лавиринт*, Павићеви палимпсести, зборник радова, приредили С.Рогић, С.Дамјанов, Фондација Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010. стр. 13

ПОЗИЦИЈА ЧИТАОЦА КОД ПАВИЋА КРОЗ КРАТКУ АНАЛИЗУ ДЕЛА

„Свака књига може да садржи једну вашу страну, страну која је више ваша него друге. Ја сам често, потписујући примерке својих књига, чинио следеће – замолио бих читаоца да отвори књигу насумице, потписао бих страну која му је запала, не(за)гледајући је и рекао: То је сада Ваша страна књиге. Сами сте је изабрали. Можда ће Вам нешто шапнути“:...

М.Павић – *Кратка историја читања* -

Из свега до сада реченог о делу Милорада Павића, очигледна је измештена позиција читаоца која је спроведена у свим Павићевим романима и причама. Појавом интернет књижевности активност читаоца (или корисника) се нарочито уздиже на нови ниво. Губи се традиционални вид комуникације која се остварује посредно између писца и читаоца, будући да читалац више није пасиван, већ постаје и сам активни учесник у креирању књижевног дела. Међутим, Павић је увек писао тако да се његова интерактивна дела могу објавити и читати и на „класичан“ начин, дакле у књизи, а не само на интернету.

„Милентије Ђорђевић истиче да нико није толико водио рачуна о свом читаоцу као Павић, међутим подвлачи и да то комуницирање са читаоцем не треба схватити као помодарство или романсијерски хир. Након објављивања *Естетике рецепције* Ханса Роберта Јауса, многи писци су почели да више пажње посвећују троуглу аутор – дело – читалац, те на тај начин читалац престаје да буде константа, већ постаје променљива, а у том светлу променљива вредност постаје и књижевно дело у његовој рецепцији. Ово Ђорђевићево запажање о делу Милорада Павића постаје посебно интересантно, јер илуструје идеју о другачијој комуникацији коју Павићево дело подразумева.“²²

Теоријско утемељење, односно генезу Павићевог односа према читаоцима, проучавао је Јован Делић, кроз анализу Павићевих научних радова из области барока и предромантизма.

²² Драгана Бедов – *У сусрет дигиталној књижевности на примеру прозе Милорада Павића*; www.khazars.com

„У радовима посвећеним барокним темама (*Гаврил Стефановић Венцловић, Историја, сталеж и стил*), анализирајући поетику барокних писаца, Павић нарочиту пажњу посвећује дубљим слојевима значења барокних дела која имплицирају повлашћеног читаоца оличеног

у „високом“ или „потписаном“ читаоцу, ерудити или мецени.“²³

Павићев читалац и данас задржава статус повлашћеног, барокног читаоца, а коришћењем постмодернистичких модела читања, отварањем интерактивности и конвертовањем појединих дела у електронски текст, тај исти барокни читалац је, у сагласју са новом читалачком ером, добио неслућене слободе и домете читања.

Сам Павић је, у аутопоетичним текстовима, у више наврата писао о статусу читаоца у својим романима, читаоца који има повећану улогу и одговорност у стварању дела, могућност избора различитих токова читања, као и избор заплета, расплета и судбине ликова романа. За функционисање Павићеве идеје „неопходан је читалац који ће се, као лик Павићевог постмодернистичког лавиринта, упустити у романескну игру по унапред прописаним правилима, или оним које сам успостави. Домет његове слободе није увек исти јер зависи како од понуђеног штива, тако и од сопствене креативности.“²⁴

Павић нипошто не занемарује ни семиотичког читаоца, који ће читати књигу линеарно, „од корица до корица“, по навици и/или у недостатку маште. То видимо и у његовим напоменама за коришћење *Хазарског речника*, где каже како ће сваки читалац сам склопити књигу у целину и од ње добити онолико колико буде и уложио, а „што више тражи, више и добија. Остало је за остале“. *Остали* би били семиотички читаоци, конвенционални, линеарни, нереверзибилни читаоци. Према томе, реципијенти Павићевих дела се могу поделити на *читаоце* и *кориснике*. Занимљиво је да и сам аутор инсистира на терминима *корисник* и *коришћење* - „читалац може користити књигу како сам нађе да је најзгодније“, „редом који се кориснику прохте“, „корисника овог речника не треба да обесхрабре ова подробна упутства“, и сл.

Прототип (идеалног) корисника Павићевих дела је детектив, ловац на снове, тумач, одгонетач, интерактивни, хипертекстуални, креативни читалац-демијург који „читањем правим редом, може наново створити свет“. Зато није на одмет укратко поменути шта се

²³ Мирјана Д.Бојанић Тирковић – *Домети читалачке слободе у Павићевој поетици на примеру романа Уникат*, Наука и слобода: зборник радова са међународног научног скупа Пале ; Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, стр. 547

²⁴ Ибид, стр. 560

од њега очекује и набројати задатке које корисник добија када је у питању Павићева проза.

Хазарски речник (1984.), који је већ поменут у више наврата, роман-лексикон сложене структуре и значења, представља кулминацију Павићеве тежње за експериментом у књижевности. Овај роман је својеврстан споменик читаоцу, са правим епитафом на првим страницама – *НА ОВОМ МЕСТУ ЛЕЖИ ОНАЈ ЧИТАЛАЦ КОЈИ НЕЋЕ НИКАДА ОТВОРИТИ ОВУ КЊИГУ. ОН ЈЕ ОВДЕ ЗАУВЕК МРТАВ.*

На почетку „писац саветује читаоцу да се не лађа ове књиге без велике невоље“²⁵; ипак, ако се и поред тога одлучи за читање, наићи ће на детаљно упутство аутора за коришћење речника. *Хазарски речник* написан је у облику лексикона и садржи, као и сви речници, низ одредница које објашњавају имена или појмове. Због тога, њега је могуће читати од почетка, унатраг, дијагонално, уз помоћ референцијалних знакова као што су крст, Давидова звезда, полумесец, троугао ... или насумице, и увек сваки читалац добија нову, своју, слику целине. Подељен је на три књиге (три речника) исламски, хебрејски и хришћански, а има и мушку и женску верзију, које се разликују у једној информацији више. Пошто су појмови поређани по азбучном реду, у зависности од алфабета на различитим језицима, роман се различито завршава. Радећи на CD ROM-у *Хазарског речника*, компјутерски стручњаци су израчунали да постоји око 2,5 милиона начина читања ове књиге.

Иако је *Речник* дело испред свог времена, стварано у сусрет књижевној будућности и потпуно применљиво у дигиталном окружењу, још увек није направљена функционална електронска верзија овог романа.

Како би изгледала потенцијална хипертекст верзија *Хазарског речника*, пита се Јасмина Михајловић. „Путем компјутерске верзије романа, систем повезивања прича-одредница био би изведен лакше. Скокови би били могући без мукотрпног листања књиге са неколико прстију унутар страница, без уметнутих папирића или прецртаних прочитаних одредница у садржају итд. и то би се односило на све нивое, од најконкретнијих до најапстрактнијих.

Такође, постоји могућност чувања пређене путање читања тако да читалац може меморисати своје креације ишчитаних верзија, односно различите смисаоне организације фрагмената. (...) Битно је да би пренос књиге, као што је *Хазарски речник*,

²⁵ Милорад Павић – *Хазарски речник*, Просвета, Београд, 1989. стр 6

у компјутерски медиј, који пружа овакве шансе комбиновања фрагмената текста, пружио ефикасније могућности да се скоро сви слојеви овог дела ишчитају, него што је случај са класичним читањем из књиге. Креативност читаоца, дакле, била би омогућена у више смерова, а хипермултимедијалност, та тродимензионална представа текста, тај просторни текст, допринела би да рецепцијски доживљај буде проширен на више чула“.²⁶

Други по реду Павићев роман, *Предео сликан чајем*, започет је још 1981. (*Мали ноћни роман*) а објављен као целина 1988.године. Аутор овде упућује на схему читања романа по моделу укрштених речи; ако се тај роман-укрштеница чита усправно, доноси у први план портрете јунака књиге, а ако се иста поглавља читају водоравно, онда у први план долази заплет и расплет књиге. Осим различитог распореда фрагмената текста и успостављања нових веза и нових значења, читалац може да утиче на судбину ликова, мењајући почетак и крај романа. За оне лење или конвенционалне читаоце, који се нису потрудили да пронађу сопствено решење укрштених речи, Павић на крају књиге нуди два и оставља читаоцу простор да убележи свој расплет романа. Док је *Хазарски речник* штампан са разликом у мушком и женском издању, у *Пределу сликаном чајем* пол читаоца доводи до различитих завршетака књиге.

Унутрашња страна ветра (1991.) је роман-клепсидра, који има две насловне стране, а завршетак је у средини, тамо где се срећу судбине митолошких јунака – Хере и Леандра. Најбоље га је читати један и по пут, како каже археолог Драгослав Срејовић. Читалац је слободан да крене са које хоће стране књиге, али они који почну са Херине стране неће добити исту слику света у књизи као они који почну са супротне, Леандрове стране. Везе и назнаке сличности између Херине и Леандрове приче су врло суптилне, јер нису дефинисане на површини текста и у оквиру структуре романа. На средини књиге ствара се једна нова структура и множина значења. Разликују се дакле почеци али и завршеци ове књиге која има две половине и два пола, мушки и женски.

Четврти роман Милорада Павића, хронолошки гледано, *Последња љубав у Цариграду*, с поднасловом Приручник за гатање, састављен је од 22 поглавља која носе називе тарот карата. Уз роман се добија и шпил тарот-карата, а Павићева сугестија је да се карте користе уз роман, или обратно. Кроз учењавање значења карата у поглавља

²⁶ Јасмина Михајловић – Павић и хипербелетристика, www.khazars.com

романа, која носе исте називе и бројеве као поједине карте, учитава се и смисао романа у значење карата, у функцији прорицања сопствене судбине отварањем тарота. „Наравно да читалац може некоме да поклони карте које иду уз књигу и да дело чита као сваки други роман“– каже Павић. Додатну могућност гатања писац уствари поклања читаоцу.

Постоје два основна нивоа читања овог романа. Први је, могло би се рећи, класичан начин читања, а други ниво јесте учитавање судбине сваког појединачног читаоца.

Звездани плашт (2000.) –астролошки водич за неупућене– састоји се од 12 прича од којих свака носи као наслов и тему по један знак Зодијака. Читалац опет може да бира како ће изгледати његово читање, може да прочита само свој знак, само знакове оних до којих му је стало, или све знакове. На тај начин свако учитава у књигу помало од свог живота. Кориснику је поверен задатак откривања загонетке и проналажења имена Минотајеве љубави. Два завршна поглавља романа налазе се и на интернету, на Павићевом сајту, а да би добио решење заплета романа, читалац треба да избаци из последњег поглавља неколико одељака. На тај начин се открива име главне јунакиње. Овај роман се може посматрати кроз призму декодирања – учитавања тајне поруке дела, а са друге стране може се схватити и као тривијални љубавни роман.

Невидљиво огледало и *Шарени хлеб* (2003.), који носе одредницу „роман за децу и остале“, два су улаза у исти роман. Овај поступак подсећа на онај спроведен у *Унутрашњој страни ветра*. Бирајући редослед читања, на читаоцу је одлука хоће ли прво прочитати причу за девојчице (*Невидљиво огледало*), која прати судбину девојчице Каћунчице, или ће изабрати причу за дечаке (*Шарени хлеб*), која се бави животом дечака Евгенија. Обе приче су, наравно, повезане и састају се на средини романа, али би читалац и у овом случају требало да одигра кључну улогу повезујући и тумачећи додирне тачке иза којих се крије заједничко решење обе приче.

Уникат (2004.) или роман-делта са 100 завршетака, другачије се завршава за сваког читаоца. Овај љубавни роман прожет детективском причом, роман прати и *Плава свеска*, књига у којој је садржано свих сто потенцијалних завршетака, за радознале или незадовољне оним крајем који су добили приликом куповине. „Упутство за читање, паратекстуални маркери, *Плава свеска*, празне странице на крају сваког примерка и сиже романа имплицирају различите начине читања. Први начин читања јесте линеарно којим

се следи принцип *шта вам западне, као и у животу* и на основу којег читалац прихвата свој примерак *Униката* као једини егзистирајући. Следећи начин читања рађа се из незадовољства сопственим крајем. У том случају, читалац може разменити свој примерак романа са особом са којом радо размењује књиге које воли. Овај начин упућује на „читање удвоје“ промовисано *Хазарским речником* и *Унутрашњом страном ветра*. Како се фабула *Униката* грана у стотину завршетака, објављених у *Плавој свесци*, читалац може изабрати један од њих по сопственом нахођењу. Услед незадовољства понуђеним завршетком, читалац може преузети улогу коаутора са великим степеном слободе и дописати сопствени завршетак, који би уједно постао стотину први могући завршетак *Униката*.²⁷

Треба поменути и неке Павићеве приче које Јасмина Михајловић пореди са компјутерским видео-играма. „Код њих је простор привидно неограничен, тако да се симулира бескрајност. Преласком из нивоа у ниво, одозго – одоздо, лево – десно, решавају се загонетке и сакупљају сазнања да би се од мозаика добила целина, а то могу само мајстори игре“.²⁸

Такве приче су на пример : *Изврнута рукавица*, *Руски хрт*, *Блато*, *Дуга ноћна пловидба*, *Двобој*, *Тајна вечера*, *Вецвудов прибор за чај*.

Павић је написао и неколико дела намењених посебно за интерактивно читање у дигиталном окружењу. На сајту www.khazars.com доступна су дела: *Дамаскин*, *Стаклени пуж*, *Агатина писма*, као и поглавља „Звезданог плашта“ и „Кутије за писање“ – *Бик и Вага* и *Вишиња са златном коштицом*. У овим делима у потпуности је остварена замисао хипертекста, по којој читалац у компјутерском окружењу, на лак и једноставан начин, једним „кликом“ на понуђена поглавља, слободно креира причу. У зависности од редоследа поглавља, зависи наравно и завршетак приче.

У мом истраживању и ишчитавању Павићевих дела, неких и по више пута, приметила сам сличне мотиве и ликове, заједничке именитеље за *Кревет за троје* и друга дела.

Поред сукоба између мушког и женског принципа, који је заступљен у свим поменути

²⁷ Мирјана Д.Бојанић Тирковић – *Домети читалачке слободе у Павићевој поезици на примеру романа Уникат*, Наука и слобода: зборник радова са међународног научног скупа Пале ; Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015, стр. 550

²⁸ Јасмина Михајловић – *Павић и хипербелетристика*, www.khazars.com

делима, Павић често користи и неколико других мотива око којих гради своје приповедање. То су нпр. снови или различите религије, епско-лирски описани.

У *Хазарском речнику* први пут се помиње Лилит, односно Павић се бави њеном демонском природом кроз лик Ефросиније Лукаревић. Она изговара реченицу, коју ће писац касније употребити у неколико својих књига, аутоцитирајући (се) :

„Ја сам ђаво, име ми је сан. Ја сам прва Ева, зовем се Лилит; знала сам име бога и посвађала сам се с Њиме. Отада летим у Његовој сенци између седмосмислених значења Књиге. Створена сам мешањем Истине и Земље; имам три оца и ниједну матер. И не смем да корачам унатраг. Ако ме пољубиш у чело, умрећу.“

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>ХАЗАРСКИ РЕЧНИК</i>
<i>Адам</i>	<i>Адам (Кадмон)</i>
<i>Лилит</i>	<i>Лилит (Ефросинија Лукаревић)</i>
<i>Мотив религије</i>	<i>Мотив различитих религија</i>
<i>Мотив сна</i>	<i>Мотив сна</i>
<i>истрага убиства</i>	<i>Истрага убиства</i>

На крају романа *Предео сликан чајем*, судбина јунака зависи од тога да ли је читалац мушког или женског пола. Јасмина Михајловић ми је скренула пажњу на ову књигу посебно, рекавши да је она била директна инспирација и извор Милораду Павићу за писање драме *Кревет за троје*...

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ</i>
<i>Мотив религије</i>	<i>Мотив различитих религија</i>
<i>Мотив убиства сопствене деце и истрага убиства</i>	<i>Мотив убиства сопствене деце и истрага убиства</i>
<i>Развод/ други брак</i>	<i>Развод/ други брак</i>

<i>Мотив сестринског ривалитета</i>	<i>Мотив сестринског ривалитета</i>
<i>Женска алтернативна историја</i>	<i>Женска алтернативна историја</i>

У роману *Уникат* поглавља су насловљена називима парфема, а они играју посебне улоге и у грађењу приче. Овај култ мириса срећемо и у *Кревету за троје*; Лилит посебну пажњу посвећује својим парфемима, а Павић даје индикацију да целу салу испуни мирис одређеног парфема.

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>УНИКАТ</i>
<i>Истрага убиства</i>	<i>Истрага убиства</i>
<i>Култ парфема</i>	<i>Култ парфема</i>

Још једна од Павићевих интерактивних драма, *Стаклени пуж*, садржи неке заједничке мотиве као и *Кревет за троје*.

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>СТАКЛЕНИ ПУЖ</i>
<i>Мотив религије</i>	<i>Мотив религије</i>
<i>Египатска божанства</i>	<i>Египатска божанства</i>

Цела сцена у радњи са бундама, између Еве, Лилит и Снглфа, описана је још детаљније и занимљивије у роману *Кутија за писање*. Осим што се понављају сви ликови из драме, у *Кутији за писање* дописан је и кратак епилог ове сцене, који у драми не видимо.

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>КУТИЈА ЗА ПИСАЊЕ</i>
<i>Ева</i>	<i>Ева</i>
<i>Лилит</i>	<i>Лилит</i>
<i>Снглф</i>	<i>Снглф</i>
<i>Адам</i>	<i>Адам</i>
<i>Бејли</i>	<i>Бејли</i>

<i>Култ парфема</i>	<i>Култ парфема</i>
---------------------	---------------------

Последња љубав у Цариграду, роман који се чита и отвара уз помоћ тарот карата, садржи генерацијски и породично испреплетане ликове, а скоро сви мушки ликови су војници.

<i>КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ</i>	<i>ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ</i>
<i>Мотив религије</i>	<i>Мотив религије</i>
<i>Мушки ликови – војна лица</i>	<i>Мушки ликови – војна лица</i>

Оно што је такође заједничко за сва наведена дела Милорада Павића (као и многа друга), то је више потенцијалних завршетака, који оптирају за сваког читаоца.

Овај кратак осврт на поједина, можда најпознатија Павићева дела, свакако није потпун, али треба да послужи као илустрација разноврсних задатака које свако од тих дела ставља пред читаоца. У зависности од начина читања, игре аутора са читаоцем, доживљајем, разумевањем и проналажењем различитих смислова које крије неко дело, добијамо и коначан изглед самог дела.

Ослушкивање потреба савременог читаоца, али и токова светске књижевности и књижевне теорије, усмериле су Павићев рад ка новој ери књиге и читања.

ИНТЕРАКТИВНО ПОЗОРИШТЕ И ХИПЕРДРАМА

„Пошто опстаје уз помоћ маште, позориште се првенствено обраћа емоцијама, а не разуму“

КРАТКА ИСТОРИЈА ПОЗОРИШТА 20. ВЕКА

У двадесетом веку смењивање драмских праваца и појава у позоришту мерило се месецима и годинама, уметничко трајање које се раније мерило декадама и вековима. „Са једне стране, писац који нам нуди радикални концепт *статичке драме* верујући да позориште треба да се бави неизрецивим и непојамним, са друге, писац који од позорнице опредељено ствара трибину за политичку пропаганду; са једне стране, писац који својим драмама хоће да активира ирационални потенцијал аудиторијума, а са друге, писац који верује само рационалним формулама и статистичким подацима; са једне , месијанска верзија театра као храма културе у коме човек постаје поклоник једне нове вере, са друге, театар који се подсмева озбиљности са којом човек доживљава себе и свет у коме живи - све је то позориште 20.века, па се зато с разлогом питамо постоји ли нешто што је театар нашег времена или постоје различити театри који су се стицајем околности нашли на истом временском простору.“²⁹

На самом крају 19.века, Алфред Жари је, својим комадом „Краљ Иби“, довео у питање основе драмске естетике, која почива на рационалним премисама, откривши да позориште не мора прецизно да репродукује живот ако о животу хоће да говори. Најочигледнији изазов гледалачким навикама аудиторијума био је сам изглед представе – глумци костимирани као лутке – гињоли, са одговарајућим мизансценом, механички, аутоматски, фантастичан и нереалан декор, а са друге стране - реална реквизита која је измештена из контекста и стављена у другу функцију, осветљење, наглашена ирационалност и претераност у свему. Користећи се пантомимом, карикатуром, инфантилним језиком и пренаглашавањем, Жари је исмејао човека у театру, приказавши

²⁹ Слободан Селенић - *Драмски правци 20. века*, ФДУ, Београд, стр.5

га онаквог какав ће се и показати у Великом рату који је следио – безуман, неморалан, свиреп. „Краљ Иби“ је изазвао један од најбучнијих немира у историји позоришта, и то у лошем и скандалозном смислу, пре него у смислу уметничке револуције. Тек после Првог светског рата, „Краља Ибија“ почињу да третирају као озбиљно уметничко остварење. Мотивисани Жаријевом комедијом, Арто, Жуве и Дилен поставиће темеље авангардном позоришту.

Атонен Арто је, нажалост, више утицао на развој позоришта након смрти, него за живота. Он се, под утицајем надреалиста, залагао да позоришту да нови израз. Опчињен плесном традицијом Балија, написао је *Први манифест суровог позоришта*, тврдећи да драмски писци робују тексту, у ком се изгубила есенција комуникације. Као и сваки визионар, Арто је веровао да може променити свет, променом позоришта, или тачније – „ново позориште може да постоји тек у једном измењеном свету, играно пред друкчијом, измењеном публиком“. ³⁰ Он је своја занимања за натприродно, магију, надреализам и мистицизам, сублимирао у своју филозофију о позоришном изразу.

Нови приступ драмској уметности, Арто је разрадио у свом делу *Позориште и његов двојник*, које садржи манифест његовог тзв. *суровог позоришта* и у њему тврдњу да треба одбацити текст у позоришту и увести појам јединственог позоришног језика, који је на пола пута између покрета и мисли. Позориште суровости Арто назива тоталним позориштем, зато што се његово позориште не обраћа само разуму, већ целом организму гледаоца, свим његовим чулима, и његовом свесном, и несвесном потенцијалу, ономе што ни сам не жели да открије. Артоа су следили Питер Брук и Жежи Гротовски, а на његов рад се надовезао и Всеволд Мејерхољд.

Италијански стваралац, Луиђи Пирандело, сагласан је са идејом да на позорници нема места наративном и дескриптивном. Пирандело је писац чија је драматургија израсла из његових филозофских уверења и театрализма његовог поимања живота. Он ствара и теорију своје уметности, своју естетику, коју назива *хуморизам*. Хуморизам је правац који тежи анализи, никако синтези. У својим делима (*Шест лица траже писца*, *Хенри IV*) драматизовао је амбивалентан однос између глумца и ликова и тиме изражавао свој став о немогућности постизања јединства личности. Тражећи свог писца, шест лица заправо тражи форму у којој ће бити фиксирани, жељни истине о себи.

³⁰ Слободан Селенић - *Драмски правци 20. века*, ФДУ, Београд, стр.168

Идеје Пирандела, Артоа и Жарија, дадаистичких и надреалистичких драма, обједињене су у стварању жанра, који се условно назива *трагичном фарсом*. Најпознатији представници овог жанра су Семјуел Бекет, Ежен Јонеско, Харолд Пинтер. На премијери Бекетове драме *Чекајући Годоа* (1955.) гледаоци су остали збуњени и бесни, критичари су тврдили да се у драми ништа није догодило, сем општег утиска нихилизма који је оставила на све. Ништа се не дешава ни у Јонесковој *Телавој певачици*, ништа се не дешава ни у Пинтеровим драмама, и ово ништавило радње је показатељ ништавила света. У таквом свету нормално је што драма не даје одговоре, већ само поставља питања на која човек нема одговор, зато драма у драми не потиче од спољних збивања, већ од унутрашњег кофликта лика. Јонеско сматра да је најбољи начин за приказ човековог незнања управо комична форма, јер комично, по његовом мишљењу, не нуди никакав излаз и управо зато је трагично.

Сасвим другачију идеју донело је епско позориште Бертолта Брехта. Покушавајући позитивно да формулише своја негативно инспирирана опредељења, Брехт долази до појма *Верфремдунг*, који ће постати основна компонента његовог рада. Верфремдунг се код нас најчешће преводи као „отуђење“, а нешто прецизнији је француски превод овог израза, који гласи „дистанцирање“. Дарко Сувин у својим преводима Брехтових радова користи термин „зачудност“, односно „ефекат зачудности“ за *Verfremdungseffekt*. Брехт под „ефектом зачудности“ подразумева намеру да публику ослободи од емотивног укључења у радњу која се одвија пред њом (зато отуђење, дистанцирање – од драме), како би могла да заузме рационалан став о ономе што се дешава на сцени. Како би то постигао, користио је разна средства да прекине редњу и уништи илузију позоришта. В-ефекат ставља Брехтовог гледаоца у врло рационалну перспективу према приказаном делу, тако да анализира ситуацију, приказану увек кроз неколико алтернатива, између којих гледалац не само да може да бира, него – по Брехтовом уверењу – и мора да бира. Ефекат зачудности треба, између осталог, и да спречи гледаоца у идентификацији са ликовима на сцени. Ова карактеристика навела је Брехта да своје позориште сматра неаристотеловским, насупрот аристотеловском које тежи ка идентификацији.

Делујући скоро паралелно, различити драмски правци двадесетог века, указивали су на то да је човечанство у расцепу, подељено – с једне стране на наслеђа традиције и историје позоришта, уз теорије нихилизма о бесмислу и незнању, а – са друге стране, сукобљено

са новим добом, са непорецивим технолошким и друштвеним достигнућима, које је човек сам развио и употребио и у позоришту.

Карел Чапек, чешки драмски писац, још 1920. је у својој експресионистичкој сатири под називом *P.U.P. – Росумови универзални роботи*, представио човека као машину. Експресионистичка драма даје редитељу у позоришту значај који никада раније није имао, и од тада и редитељ постаје подједнако значајан за развој драме колико и писац драмског текста. Чапек је, својим идејама, отворио врата футуристима у позоришту, који су указивали на то да почиње нови век који доноси нове науке и технологије.

„Футуриста Енрико Прампolini тежио је укидању границе између сцене и публике, а то је желео да постигне коришћењем свих тада доступних техничких средстава и постављањем вишедимензионалне позорришне бине, чији се делови електромеханички покрећу. Прампolini је заступао радикалан, али модеран став, да призори у позоришту треба да буду механизовани и да се, зарад гледаочевог урањања у сцену, са ње морају уклонити глумци, што би довело до преображаја опажања.“³¹ Алгоричне представе које укључују реакцију публике, изостанак текста, радње и заплета, као и употреба средстава модерне технологије, јесу методе којима су се футуристи служили да делују непосредно на гледаоца и да деконструишу дотадашњи концепт позоришта. Они су нагостили перформансе друге половине двадесетог века.

Осим футуриста, у авангардном театру такође се одустаје од традиционалног приступа и ослањања на драмски текст. Представе се ослобађају сижеа, делитеризују и отварају врата другим расположивим медијима. Тако је наступио период постдрамског театра или метатеатра.

Немачки позоришни редитељ Ервин Пискатор био је велики позоришни иноватор, пре свега у новом виђењу односа гледаоца према представи, и обрнуто. То се огледа у његовој теорији о епском позоришту, коју је развио и применио и Бертолт Брехт. Епско позориште заснива се на подстицању критичког мишљења код гледалаца, коришћењем различитих средстава – позоришна машинерија откривена је гледаоцима, разбија се магија и илузија позоришта, глумци својом игром објашњавају, више документаристички, уместо да представљају неку личност, са намером да се спречи идентификација са драмским ликом као и постизање катарзе код гледалаца. Касније је Пискатор, у сарадњи са Валтером Гропијусом, дошао на идеју о *тоталном позоришту*

³¹ Ана Узелац – *Дигитално позориште, представа БИТ*; докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, 2015. стр.15

које ће одговорити на потребе новог друштва, као и на потребе редитеља. Богата техничка опремљеност сцене овде је у служби увлачења гледаоца у представу.

На идеје синтетичког позоришта футуриста и Пискаторове идеје, надовезали су се конструктивисти, који су видели позориште као плодно тле за примену модерних техничких и инжењерских достигнућа. Од сценографа су тражили инжењерско умеће, а од глумаца да користе своје тело артистички, тако да избегну сувишне покрете, уз велику прецизност и тачност извођења. Ови захтеви први пут су остварени у режији Всеволода Мејерхољда. Да би разбио позоришну илузију, Мејерхољд осветљава гледалиште, укида завесу, али и даља задржава границу између гледалишта и сцене, како би јасно ставио публици до знања да је оно што гледају само претварање. Мејерхољд је увео појам *биомеханике* у позоришту, технике која истражује пластику форме глумачког израза и покрета, у циљу проналажења нових сценских форми. Ослањајући се на законе физике и кинетике, у комбинацији са наслеђем претходних позоришних епоха, као што је *Комедија дел арте* или стилизован покрет позоришне естетике Оријента (јапанског *Но* и *Кабуки* позоришта и кинеске *Пекиншке опере*), Мејерхољд је направио преокрет у сценском говору тела глумаца европског позоришта двадесетог века.

Мејерхољд и Станиславски су сарађивали, али и оспоравали један другог. Њихове уметничке праксе кренуле су од исте тачке, од љубави и посвећености позоришту, ангажованог мишљења и осмишљеног деловања, да би се разишле и постале две супротности у раду са глумцем. Мејерхољд и Станиславски отвориће *Студио*, у ком истражују могућности драмског простора, при том напуштајући архитектуру и инжењерска достигнућа, а окрећући се сликарству, као идеалној основи за симболистички театар.

ИНТЕРАКТИВНО ПОЗОРИШТЕ И АУГУСТО БОАЛ

Позориште лежи у основи људског друштва; оно је заједничко готово свим културама. Позоришна уметност је сама по себи вишемедијска, пошто се употреба и синтеза различитих медија у циљу стварања целине, у позоришту подразумева. Позориште може да буде дидактично, да охрабрује или узнемирава, да буде подстицајно или одбојно. Оно не обухвата само различите уметничке медије, већ и историју, политику, филозофију, психологију, социологију, и друге области. Позоришна уметност овладава и простором и временом.

Јежи Гротовски сматра да је позориште могуће без костима и декора, без музике, без светла, па чак и без текста, али да позориште не може постојати без два основна чиниоца, без два „медија“, а то су глумац и публика.³² Ове две константе не дефинишу позориште, али оно не постоји ако је било која од њих одсутна.

Интеракција публике и глумаца, у смислу да реакције публике постају легитимни и саставни део позоришне представе, узима маха у позоришним експериментима шездесетих и седамдесетих година прошлог века, а има корене у ренесансном позоришту.

Све правце и облике позоришта, од његовог настанка до данас, тешко је обухватити и представити. Када би га нека епоха или друштво прецизно дефинисало, позориште би неочекивано променило свој облик. Оно је увек пратило потребе и промене друштва, утичући на њега, приказујући га, критикујући. У овом раду дотаћи ћу се само кратке историје позоришта 20. века, прегледа праваца у позоришту и личности које су допринеле стварању модерног театра.

³² Александар Давић – *Позориште интегрисаних медија*, докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, 2015. стр.9

Интерактивно позориште је позоришна форма која разбија "четврти зид", који традиционално одваја извођача од публике и физички и вербално. У традиционалном позоришту, представа је ограничена простором сцене и одвија се на њој, без контакта са гледаоцима, који функционишу као пасивни посматрачи. Насупрот томе, у интерактивном позоришту, представа директно укључује чланове публике, чинећи их активним учесницима у комаду.

Интерактивно позориште је стара позоришна форма која је адаптирана у 20. веку. Постоје примери интерактивног позоришта из 16. века, као што је ренесансни комад Томаса Кида „*Шпанска трагедија*“ (*The Spanish Tragedy*) из 1585. године, као и оригинално извођење Шекспировог „*Хамлета*“ из 1601. године.

Интерактивно позориште често иде руку под руку са имерзивним позориштем, које доводи публику у исти простор за игру као и извођаче, бришући све зидове који одвајају публику од извођача. Од њих се може тражити да држе реквизите, дају предлоге за извођење или постају ликови у представи. Поред тога, од публике се може тражити да учествују у промени смера игре, тако што ће учествовати у колективном гласању како би помогли да се радња изведе у новом правцу, као што је то био Форум театар Аугуста Боала. У терапеутским и едукативним окружењима, публика може бити позвана да разговара о релевантним питањима са извођачима.

Неки од примера интерактивног позоришта у 20. и 21. веку су представе:

- „Ноћ 16. јануара“ (*Night of January 16th*), ауторке Ејн Ренд (Ayn Rand) – представа из 1934. године, постављена у судници, у којој публика има улогу пороте и одлучује да ли је оптужени крив или не, што води до два различита исхода, односно два различита завршетка представе.
- „Мистерија Ервина Друда“ (*The Mystery of Edwin Drood*) - мјузикл настао адаптацијом незавршене новеле Чарлса Дикенса. Аутор музике и текста је Руперт Холмс (Rupert Holmes) а премијера на Бродвеју је била 1985. Овај вишеструко награђивани мјузикл, први је бродвејски мјузикл са више крајева, у зависности од избора публике. У паузи између чинова, публика гласа за свој крај, од могућих седам.
- „Тонијево и Тинино венчање“ (*Tony and Tina's Wedding*), инклузивна, просторна комедија из 1985. заснована је на традиционалном италијанско-

америчком венчању и пријему, са претерано љубазним и наметљивим ликовима и стереотипима. Гледаоци се третирају као гости на свадби, кроз интерактивну глумачку импровизацију.

- У представи под називом „Амерички стандард“ (*American Standard*), фокус је бачен на три лика, који су варали, крали и убијали, не би ли заштитили тајну која може да промени курс америчке политике. И док се прича на позорници одвија линеарно, свако од гледалаца има слушалице и мали уређај сличан даљинском управљачу, који им омогућава да „уђу у главе“ ликова на сцени. Наиме – током представе, публика може путем слушалица да чује мисли ликова, а помоћу даљинског да се пребацује између њих, или да једноставно скине слушалице и гледа радњу која се одвија на сцени. Овај амбициозни пројекат премијерно је изведен 2005. године у Лос Анђелесу, а режирао га је Рајан Диксон (Ryan Dixon).
- „Бумеранг клинац“ (*The Boomerang Kid*), представа из 2007. године, такође у режији Рајана Диксона, увела је нови интерактивни елемент у позориште, допуштајући публици да изабере кретање кроз наратив у име главног лика и у реалном времену, што води до чак 50 могућих варијација приче. Публика је своје одлуке доносила помоћу *touch-screen* бежичне технологије, која је подељена на улазу. За разлику од неких сличних пројеката, у овој представи скоро да нема импровизација глумаца, већ је свако од њих морао да запамти стотине страница текста и да буде спреман, никада не знајући које ће опције публика те вечери изабрати.
- „Без сна“ (*Sleep No More*) – ова америчка продукција британских аутора Феликса Барета и Максина Дојла (Felix Barrett and Maxine Doyle) базирана је на Шекспировом „Магбету“ у комбинацији са естетиком филм ноара из 1930.их година, нарочито Хичкокових филмова. Овај пројекат је смештен у старо складиште, које је преуређено тако да изгледа као петоспратни хотел, кроз који се публика креће по сопственом избору, истражујући шта се одвија у свакој од просторија. То је пример имерсивног, просторног театра, у коме публика има

могућност и да разгледа и користи реквизиту, комуницира са извођачима и истражује простор у коме се налази, самостално или у групама. Једино што је забрањено публици је коришћење фото-апарата и камера.

- „66 минута у Дамаску“ (*66 Minutes in Damascus*), тежак вишечулни перформанс, који је премијерно изведен на Лондонском међународном позоришном фестивалу 2012. Сматра се једном од најекстремнијих врста интерактивног позоришта, где публика игра улогу отетих туриста у данашњој Сирији, у хиперреалном окружењу и врло узнемирујућој атмосфери.

И на домаћој позоришној сцени се последњих година јављају интерактивне представе. Такве су, на пример, неке од дечјих представа које негује Мало позориште „Душко Радовић“ у Београду, иако би се могло рећи да је свака дечја представа интерактивна, јер дечја публика обично учествује у дешавањима на сцени, хтели то аутори и извођачи или не.

Једна од интерактивних плесних представа намењених најмлађој публици, је представа „**Наглавачке**“ у режији и кореографији Далије Аћин Теландер и Керен Леви. Ова представа из 2016.године, на специфичан начин, стимулише дечју радозналост и креативност и позива децу да учествују у њој, откривајући себе и друге кроз необично визуелно и физичко искуство. На 51. БИТЕФ фестивалу 2017.године, нашле су се интерактивне представе домаће продукције : „(НЕ)РАДНО ВРЕМЕ“, „Алиса“, „Зидање Скадра“, „Царство небеско“.

- У представи „**(Не)радно време**“, која се игра у кафићу, гледаоци неприметно бивају увучени у разговоре са глумцима за суседним столовима, и не знајући – преображавају се у ликове комада, а не само да се поистовећују са њима. У овом процесу се губе јасне границе између позоришта и стварности, а интерактивност публике је подигнута на један нови ниво. Публика постаје и актер и тема представе и сценографија. Редитељ и идејни творац пројекта је Никола Исаковић.
- „**Алиса**“ (настала по мотивима романа *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола) је прича о одрастању једне девојчице, настала у копродукцији ПУЛС тетара из Лазареваца и ЦЗК Ваљево, у режији Бојане Лазевић. Представа се изводи у

различитим просторима једног објекта, а публика је позвана да уђе у интеракцију са извођачима, чиме и сама постаје активан учесник овог необичног путовања кроз простор и време.³³

- Јернеј Лоренци, словеначки редитељ, имао је исте године (2017.) на БИТЕФ-у премијеру представе „**Царство небеско**“. Инспирација и текстуално полазиште представе је српска средњовековна књижевност, а њена посебност лежи у томе што се први део представе игра на малој сцени Народног позоришта у Београду, а други део у Битеф театру. Прелазак и измештање публике оправдано је идејом о различитој перспективи публике на исту тематику и садржај.
- Представа „**Епске игрице: Зидане Скадра**“, изведена премијерно у оквиру пратећег програма 51. БИТЕФ-а, представља својеврстан друштвено-уметничко-едукативни експеримент. Интерактивна и критички настројена према образовном систему и садржају, ова представа је намењена публици од 11 година (јер се народна епска песма *Зидане Скадра* обрађује у том узрасту) па навише. Простор је организован као учионица, са школским клупама и столицама за публику, која је истовремено и учесник у представи, а одређени делови представе претварају се у дебату са публиком на теме које песма нуди. Концепт и режију потписује Анђелка Николић, а представа је настала у продукцији уметничке групе Хоп.Ла!
- Друга представа из серијала Епских игрица, „**Женидба Душанова**“, изведена је следеће године (2018.) на 52.БИТЕФ фестивалу, у истом ауторском и продукционом саставу. За разлику од „Зидане Скадра“ које има трагичан тон, ова представа је урађена у ведријем духу, у духу српске свадбе. Па тако публику на улазу дочекује „свадбарски певач“, који их усмерава као госте на „младину или младожењину страну“. Бирањем места за седење, гледаоци постају гости из Призрена, Вучитрна, Леђана или Шар-планине и присуствују припремама за венчање српског цара Душана и латинске принцезе Роксанде.³⁴ Осим едукативног и критичког става, циљ интерактивних пројеката под заједничким

³³ <http://51.bitef.rs/Program/>

³⁴ <https://www.pancevo.city/blogoumna/tutu-gerila/pravda-za-sve-roksande/>

називом *Епске игрице*, је промена гледишта, нарочито када су у питању неке уврежене и дубоко укорене теме из наше историје и традиције.

Интерактивно позориште често служи да на сцени илуструје политичке и моралне дебате у стварном животу. Оно омогућава гледаоцу да постане главни актер у представи и примарни разлог њеног настанка. Неке од светских позоришних трупа које редовно користе публику на интерактивни начин у оквиру својих извођења су: The Second City, рН, Supernatural Chicago, Dungeonmaster, Mystery on the Lake Productions, Walkabout Theater.

У позоришним збивањима 20.века, један од најинтересантнијих и најзначајнијих позоришних покрета, у домену интерактивног позоришта, свакако је *позориште анимације*. *Позориште анимације* (или афирмације) „говори о стварности, свакодневници, политици, социјалним проблемима, служећи се и психолошким и социолошким истраживачким методама, а да при том не занемарује и рад на истраживању позоришног језика.“³⁵ Овај облик позоришне делатности јавља се крајем шездесетих година 20. века у већини земаља Западне Европе ко и у Сједињеним Америчким Државама. На француском језику позориште анимације се назива и „позориште интервенције“, док се у Енглеској користи термин „*community theatre*“, којим се наглашава повезаност позоришне трупе и друштвене заједнице у којој делује (исти овај термин - *community theatre* – у САД се односи на аматерске позоришне трупе)

Бертолт Брехт, Мајаковски, Мејерхољд, Ервин Пискатор, Лорка, само су нека од имена која представљају узор и сталну инспирацију трупама које се баве позориштем анимације.

„Ипак, за разлику од политичког позоришта Пискатора, које је прецизно пропагандно и Брехтовог, које је дидактичко, позориште анимације је више усмерено на анализу појединог друштвеног проблема, а не на друштвени систем у целини; оно је усмерено ка подстицању на размишљање о решавању датог проблема, а не на рушење система, оно није директан позив на револуцију. Укратко, оно није само пропаганда и порука, већ информација, забава, стимуланс – па и порука, али без изравне дидактике.“³⁶

³⁵ Милена Драгићевић Шешић – *Уметност и алтернатива*, ФДУ, КЛИО, Београд, 2012, 91. страна

³⁶ Милена Драгићевић Шешић – *Уметност и алтернатива*, ФДУ, КЛИО, Београд, 2012, 94. страна

Позоришну трупу која се бави аниматорским радом најчешће чине широко образовани редитељи и глумци, који се залажу за коришћење свих расположивих театарских и уметничких средстава у остваривању циљева, посебно свесни могућности уметности да разоткрије друштвене проблеме, предрасуде, стереотипе. Њихов рад се зато назива још и „актуелним театром“, јер је суштина њихове делатности нераскидиво везана за садашњи тренутак. Осим истраживачког и активног приступа проблемима свакидашњице, једна од главних одлика позоришта анимације је успостављање комуникације са публиком у току представе. Први пут у новијој историји позоришта је пружена могућност публици да и сама буде учесник позоришног збивања, да својим мишљењем и реакцијама утиче на представу, изнад свега – да и сама постане аутор и позоришни стваралац. У позоришту анимације инсистира се на учешћу публике у креативном процесу још на пробама. Нека од најчувенијих позоришта анимације су : Позориште акције из Гренобла, Позориште маслине, позориште Акваријум из Париза и др.

Позоришну авангарду у Сједињеним Америчким Државама покренула је појава *Ливинг театра* (the Living Theatre) или *Живог позоришта*. Овај облик позоришта, током свог деловања од преко тридесет година, значајно је допринео ширењу граница позоришне уметности, подстичући друштвену и политичку ангажованост гледалаца, узгред подстицајно делујући и на друге позоришне трупе.

Ливинг театар основао је брачни пар Џудит Малина и Џулијан Бек 1950. године, у Пискаторовој драмској радионици у Њујорку. Као творац политичког позоришта и поборник да оно својим деловањем треба да допринесе променама у друштву, Пискатор је битно утицао на поетику Ливинг театра. Осим њега, Ливинг театар је свој рад у великој мери заснивао на теоријама Антонена Артоа, нарочито његовог дела „Позориште и његов двојник“. „Ритуална основа њиховог спектакла; изражена и дословно спровођена антилитерарност ливинговске праксе; инсистирање на партиципацији; однос према простору у коме се представа игра, времену како га њихов театар користи и, коначно, дилема *представљати или бити* на позорници – недвосмислено везује праксу Ливинг театра за теорију Артоа.“³⁷

Група од тридесетак ентузијаста, на челу са Беком и Малином, живела је у једној врсти комуне, бавећи се позориштем не професионално, већ константно, живећи позориште.

³⁷ Слободан Селенић - *Драмски правци 20. века*, ФДУ, Београд, стр.188

Крајем шездесетих година тај број је порастао на око 2.000 људи, које их је пратило и желело да постане члан Ливинг театра.

„Позориште је место магије и непознатог“, говорили су Ливинговци. Њихова намера је била да, у комуникацији са публиком, ствара и спроводи ритуале и обредне свечаности. Они негују ритуално позориште, као најстарији облик позоришта, управо да би испровоцирали учешће гледалаца у ритуалу, да би гледаоци постали учесници. „Гледалац или човек за ливинговце није посматрач, већ је поље за акцију, хумани простор у коме се остварује ултимативна сврха његовог позоришног ангажовања.... Ливинговци желе да нас приволе на учешће тако што ћемо разумети симбол и значења која он укључује. Глумац у тој ситуацији чини нешто што ливинговци називају *давањем*, а од публике се очекује да реагује на давање не *узимањем*, већ *примањем*, које ће код пасивног посматрача развити жељу да и сам даје.“³⁸ Партиципација и одзив гледалаца некада је успешна, а некад не. Често се остварује само на површинском плану, а понекад на много дубљем нивоу учествовања публике, на концепту *давања и примања*. У појединим случајевима реакције публике су непријатељске, агресивне и изражавају незадовољство, а све то ливинговци не само да очекују, већ и намерно провоцирају. Ливинг театар се расформирао 1969. године, а до тада је постао не само позоришни, него и друштвени покрет и феномен у оквирима једне културе.

Аугусто Боал био је позоришни редитељ, писац, глумац, педагог, теоретичар позоришта и политичар. Током целокупног деловања у позоришту радио је на смањивању дискриминације, сузбијању опресије и решавању социјалних проблема путем позоришта, развијајући идеју о нужности борбе против тлачења у свим облицима. Током 60-их година прошлог века Боал је почео да обликује и развија своју идеју *Театра потлачених*, театра који обједињује форме и захтеве политичког позоришта и позоришта анимације, намењеног борби и промени друштвених односа. Позориште потлаченог обраћа се гледаоцу, који је на било који начин један од „потлачених“, било у друштву, било у традиционалном позоришту, помажући му да се ослободи и претвори у протагонисту у позоришном простору, да би могао да постане протагониста и у сопственом животу. Квалитет и потенцијал театра потлачених лежи у уметничкој снази која подстиче промене у свакодневници, као и у партиципацији публике која, од пасивног примаоца, прераста у активног учесника и ствараоца представе.

³⁸ Ибид, стр.192

„Дијалог је реч коју Боал не употребљава сувише често, иако је она у суштини његовог позоришног и политичког деловања. Водити дијалог са публиком, најпре речима, а онда и сценским средствима, свакако је чин који може променити традиционално поимање позоришне представе као дефинитивно завршене форме коју уобличава група уметника радом изолована од публике све до премијере. Рад на припреми представа позоришта потлаченог, као уосталом већине припадника покрета позоришта анимације, отворен је за учешће *публике* од самог почетка – од одлуке о теми и циљевима позоришне представе, те средствима и симболима који ће се у њој користити.“³⁹

Користећи технике позоришних радионица и интерактивног приступа, театар потлачених ствара свој систем. Боал следи Брехтов ефекат „зачудности“ (немогућност идентификације публике са ликом на сцени), пошто сматра да је идентификација најконзервативнији и најбаналнији позоришни елемент. Позориште потлаченог не жели да сакрије од публике да је у позоришту, оно је овде тек медиј друштвене борбе.

Једна од популарних техника Боаловог позоришта је *игра*. Императив за све врсте игара су слобода и креативност, али –са друге стране- све игре поседују јасна правила која треба следити. Стога театар потлачених представља савршену синтезу дисциплине и слободе.

Користећи и друге уметничке медије у представама позоришта потлаченог, Боал тежи да активира различите потенцијале сваког човека, што ће га навести да се укључи у акцију, користећи онај медиј који му је најближи. Он експериментише са покретом, говором, цртежом, фотографијом, стрипом, журнализмом. Из ових експеримената развиле су се нове технике и форме театра, као што су : Форум театар, Невидљиви театар, Легислативни, Новински, Театар слика и други.

Технику *Форум театра* (или дебатног театра) Боал је први пут применио 1973. године у Перуу, у оквиру програма описмењавања становништва. Препознавши да овај вид позоришта омогућава неписменима, необразованима и потлаченима, да изразе своје ставове, створио је методу Форум театра, која се данас у свету користи као званично средство за социјалне промене. Боал је сматрао да само потлачени могу ослободити потлачене. Следећи ту идеју, у Форум театру гледаоци замењују глумце, да би дошли до решења задатог проблема. Проблем приказан на сцени уједно може бити и реалан

³⁹ Милена Драгићевић Шешић – *Уметност и алтернатива*, ФДУ, КЛИО, Београд, 2012, стр.138

проблем некога из те заједнице. Форум театар обухвата скуп вежби и игара, кроз које се учесници опуштају, упознају, уче да раде у тиму, а затим дефинишу проблеме са којима се суочавају, било личне или проблеме заједнице у којој живе. Дефинисањем проблема, он постепено почиње да се исказује позоришним језиком и тако се креирају форум сцене. Кроз форумовање или дебатованање, које је најажнији сегмент представе, приказују се сцене и активира публика, која има могућност да мења ток представе. Форум театар је место за испробавање решења, где се појединци охрабрују да делују и да се суочавају са проблемима, како личним, тако и проблемима своје заједнице.

Театар слика је техника у којој једна особа –вајар, обликује друге особе –скулптуре, без вербалне или невербалне комуникације, користећи искључиво додир, да би приказала одређену идеју, догађај или емоцију. Сматра се једном од изузетно сликовитих и наративних техника, јер показује какво индивидуално значење има та идеја или емоција за особу која је „скулптор“.

Невидљиви театар је облик позоришта за који карактеристично извођење на јавном месту, на пример на улици или у тржном центру. Извођачи се труде да сцену одиграју што реалистичније и да сакрију чињеницу да је у питању представа, да би се подстакло учешће случајних пролазника у дискусији. Боал истиче да се невидљиво позориште не треба мешати са хепенингом.

Театар новина представља систем техника осмишљен тако да публици даје могућност трансформације новинских чланака у драмску сцену. И овај вид позоришта је врло наративан и занимљив, јер, уз коришћење различитих стратегија, производи акцију и позива на њу кроз игру дијалога.

„Све те форме омогућују људима да открију себе, па и своје стваралачке и имагинативне способности, у тренуцима када су мислили или очекивали да буду само гледаоци. Јер у представама *позоришта потлаченог* не постоје гледаоци, постоје само активни посматрачи – учесници. Центар догађаја је сала, а не сцена. Глумци започињу акцију, али је завршавају гледаоци. *Позориште потлаченог* и његови облици су у суштини веома отворене позоришне форме. Отворене према стиловима, и натурализму, и симболизму, ... различите и према броју публике, од тридесетак људи па све до чак три хиљаде, што је био случај приликом једне прославе. Наравно, стил игре ће бити другачији у свакој

таквој прилици. Оно што је заједничко свим облицима и свим досадашњим позоришним акцијама, јесте да је гледалац истински активан, а лична активност је основни циљ позоришта потлаченог.“⁴⁰

Једна позоришна форма која је инспирисана Боаловим радом и поступцима је тзв. *Плејбек позориште* (Playback Theatre) . Ово је интерактивна форма импровизиционог театра у коме неко из публике прича причу из свог живота а затим гледа како се поставља и одиграва пред њим. Плејбек театар су основали Џонатан Фокс и Џо Салас 1975.године. Фокс је изјавио следеће : „*Ја верујем у непосредно позориште. Верујем у позориште које се може дешавати свуда. Верујем у позориште које је намењено свима.*“ Плејбек театар користи позоришне форме проистекле из импровизације, приповедања и психодраме. Ове компоненте обухватају сцене – вињете, наративне или ненаративне кратке форме. Особа из публике која прича своју причу, обично и бира глумце који ће је реализовати и „оживети“ на сцени, а онда сви присутни гледају представу.

1993. основана је Школа плејбек театра, а данас су позоришне трупе и Плејбек компаније активне на 6 континената. Методе Плејбек театра користе се у широком спектру активности, не само позоришних, већ и у школама, фирмама, непрофитним организацијама, у затворима, болницама, на конференцијама свих врста.

⁴⁰ Милена Драгићевић Шешић – *Уметност и алтернатива*, ФДУ, КЛИО, Београд, 2012, стр.145

***HIPERPLAY* ИЛИ ХИПЕРДРАМА**

У претходним поглављима објашњен је појам хипертекста и хипербелетристике, који се преноси у позоришни медиј кроз релативно нову форму, а то је *хипердрама* (hyperplay). Једна од баналних, али не и нетачних, дефиниција хипердраме на коју сам у свом истраживању наишла, гласи: „Драма незгодна и тешка за приказивање (због недостатка средстава за њено извођење).“⁴¹

Хипердрама је драмска форма настала коришћењем хипертекста. Специфична је због подељене наратије и сцена које се играју симултано у различитим просторима. Публика је мобилна и има могућност да прати извођаче и да гледа сцене по сопственом избору. Пионир хипердраме који је и сковао термин „hyperplay“ крајем 80.их година 20.века, је амерички професор Чарлс Димер (Charles Deemer), један од најактивнијих теоретичара али и практичара у овој области и данас. Његова једночинка „*Последња песма Виолете Парре*“ (**The Last Song of Violeta Parra**) сматра се каноном хипертекста прве генерације. Димер је такође написао хипердрамску верзију Чеховљевог „*Галеба*“. У предговору овом делу, Димер каже за хипердраму: „Убеђен сам да је ова позоришна форма огледало стварности, много више него традиционално позориште; Традиционално позориште је пасивно, публика седи у мраку и посматра, док је код хипердраме публика активна, она сама дефинише своју представу. Изабрао сам Чеховљевог *Галеба* као једно класично дело које сам прилагодио овој новој позоришној форми. Резултат је био неочекиван – хипердрама обухвата и традиционално позориште, али помера границе и редефинише значење извођења драмског текста уживо. Хипердрама мења значење драмског наратива на начине које публика и драмски писци још увек откривају“⁴²

Димерови мемоари „*Хипердрама: Моја опсесија новом позоришном формом*“ (Hyperdrama: My Obsession With A New Theater Form) најбоље описују хипердраму, као и његов ентузијазам по том питању.

Др Хана Рудман (Dr Hannah Rudman), која је 1998. написала дело „Добротвор: хипердрама“ (**The Benefactor: a Hyperdrama**) заједно са др.Билијем Смартом (Dr Billy Smart), описује ову позоришну форму на следећи начин: „Хипердрама је представа

⁴¹ <http://staznaci.com/hiperdrama>

⁴² Charles Deemer, *The Seagull Hyperdrama*, Sextant Books 2004.

написана у хипертексту, која се изводи као променада и остварује на више нивоа. У овој хипердрами, конкретно, постоји пет различитих локација на којима се одвија представа, а сценарија за резличите локације су подељена на нивое, који представљају временски распон комада (око 45 минута у реалном времену). Сви ликови и све локације у ових хипердрами су подједнако важне. Као читалац, можете да пратите пут једног лика кроз представу тако што ћете кликнути на његове хипер линкове, можете прочитати сваки сценарио посебно на линеаран начин, или истраживати хипердраму насумично преко линкова.“⁴³

Расел Андерсон (Russell Anderson) један је од аутора који је такође урадио адаптацију класичног дела на хипердрамски начин. Своју представу „Војцек: Хипердрама“ (**Woyzeck: a Hyperdrama**) Андерсон назива перформансом у формату хипердраме.

Једна од награђиваних и најпопуларнијих хипердрама, је представа „**Тамара**“ Џона Кризанца (John Krizanc) из 1981.године. Ова постмодерна представа увлачи публику у лавиринтску причу о Тамари Лемпицкој, која се одиграва у великој кући, у којој десет глумаца изводе симултане сцене у неколико различитих просторија. Гледалац може пратити причу по избору и прелазити из једне просторије у другу, знајући да, због истовремених перформанса, не може сагледати целу представу. И сами глумци се крећу по кући, а публика их прати, често и трчећи. Постоји пет кључних избора у представи:

- 1) Како ликови одлазе из главне просторије у којој су сви на почетку, кога ћете следити ?
- 2) Да ли ћете остати у главној просторији и видети ко се од ликова појављује или не ?
- 3) Хоћете ли пратити само једног лика или ћете мењати ликове до краја представе?
- 4) Да ли ћете остати са пријатељем са којим сте дошли или ћете се раздвојити ?
- 5) Како ћете реаговати кад вам глумац даје инструкције ?

На основу сопствених избора, сваки гледалац има индивидуални доживљај представе.

„Тамара“ се успешно игра и дан данас, више од 35 година.⁴⁴

С обзиром на формат у коме су написане Павићеве драме, формат хипертекста, могле би се такође сврстати у хипердраме. Јасмина Михајловић пише о овој теми на званичном сајту Милорада Павића - „Павићева драма *Заувек и дан више*, с поднасловом Позоришни

⁴³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperdrama>

⁴⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Tamara_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tamara_(play))

јеловник (подсећам да реч „мени“ у компјутерској терминологији већ означава могућност избора), компонована је тако да има три узајамно заменљива почетка или *предјела*, три краја или *посластице*, и један централни део или *главно јело*, око кога ови почаци и крајеви круже, ступајући с њиме и међу собом и најразноврсније везе. Они творе најмање девет различитих верзија од којих свака за себе чини засебну целину. Од читаоца/гледаоца, позоришног редитеља и трупе, зависи за коју ће се варијанту одредити и какав крај одабрати: *happyend*, трагичан завршетак или еколошки крај. Можда би се могло рећи да је *Заувек и дан више* хипердрама */hyperplay/*. Она спада у ону врсту текстова који нису реверзибилни, односно не могу да буду штампани у књизи на адекватан начин, јер узајамну заменљивост почетака и завршетака у књизи није могуће представити нелинеарно и без наметања хронолошког реда (нпр. I предјело, II предјело...). Својства *hyperplay-a* Павићева драма задржава и преношењем у позоришни медиј, који је у овом случају већ једно симултано догађање у стварном простору различитих или истог позоришта, али не у симулираном простору компјутера. Гледаоцу је, дакле, оваквом структуром омогућено да исти средишњи део увек види и доживи на нов начин, јер увек на истом централном тексту увек другачије значење дају проширења изведена покретљивим почацима и завршецима.“⁴⁵

Све Павићеве драме су интерактивне, веома сложено и слојевито написане.

⁴⁵ <https://www.khazars.com/recepcija/pavic-i-hiperbeletristika2>

ПАВИЋ у ПОЗОРИШТУ

„... јер писати четврти роман после три претходна није нешто што би ме привукло. Тако данас покушавам да схватим шта је мој пртљаг у овом часу и шта ме оптерећује. Дакле, шта треба следеће да одбацам да бих се нашао опет суочен са чистом, белом хартијом и са свим оним непознатим што вреба са ње? Чини ми се, и волео бих, кад то не би било толико везано за хартију, колико за оно што од мене тражи све ове дуге године и деценије реченица коју сам научио од беседника и народних усмених приповедача, а не из књига. Можда ће то бити позориште. Укратко, можда је хладно олово штампарске речи у овом часу за мене пртљаг који треба одбацити и приклонити се топлој, живој речи из уста глумца.“

М. Павић - *Zbornik izlaganja sa devetih književnih susreta "Savremena srpska proza"*,
6.-7. novembar 1992, Trstenik -

Осим нелинеарних романа, којима се прославио, Павић је написао и неколико драма, такође нелинеарних и интерактивних. Као што рече Јован Ћирилов – „Павићева библиографија је заиста огромна и замењује му живот. Међутим, у оквиру огромне библиографије, театрографија Милорада Павића је релативно скромна.“⁴⁶ Написао је четири драме,

Поред драме „*Кревет за троје*“, којом се бави овај рад, ту су још и „*Заувек и дан више*“, „*Стаклени пуж*“ и „*Свадба у купатилу*“, или –како их Александар Пејчић назива у својој студији - „три интерактивне игре + једна весела игра“.⁴⁷

Малобројни су књижевници и критичари писали о Павићевим драмама и његовом ангажману у позоришту. Можда је чак понајвише сам Милорад Павић говорио о њима, у интервјуима, зборницима, предговорима и упутствима за читаоце и кориснике његових драма.

Пре свих осталих треба поменути праизведбу драме „*Кревет за три особе*“, (није исто што и „*Кревет за троје*“ !!!) која је доживела премијеру 1974. у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији Дејана Мијача. (30.12.1974. – „*Кревет за три особе*“

⁴⁶ Јован Ћирилов – *Чарлстон у доба Краљевине СХС*, чланак, ПОЛИТИКА; 21.04.2007.

⁴⁷ Александар Пејчић – *Драмски речник Милорада Павића*; Књижевна историја бр.143; Београд, 2011. стр.182

СНП). Овај текст настао је према мотивима приповетке „Гвоздена завеса“ и других Павићевих прича из истоимене збирке објављене 1973.године.

У архиви скоро да не постоји ништа о овој представи, сем наслова, редитеља и датума премијере, али пишући о чувеном управнику СНП-а, Милошу Хаџићу, Милена Кулић помиње анегдоту везану за ову представу. Тиче се, наиме, атмосфере у клубу позоришта, након премијерног извођења драме „Кревет за три особе“ :

„На премијеру је стигло и друштво Милорада Павића из Београда, у коме је био и Борислав Михајловић Михиз, добар друг Мише Хаџића, а ту је, наравно, био присутан и писац, кога су покатакд звали и Миша. У једном тренутку, како то обично бива након представе, добре или лоше – свеједно, почеле су да се издвајају групе људи и да износе мишљења о гледаном комаду. Михиз је у Хаџићевом друштву изјавио: Не може неко ко се зове Цици⁴⁸ да напише добру драму. Тада је Миша први пут чуо за надимак Милорада Павића, а представа је убрзо скинута са репертоара као политички неподобна.⁴⁹

Проћи ће четврт века пре него што се неки Павићев текст поново појави на позоришним даскама, а у међувремену ће он стећи култни статус по коме је познат и данас. Како сам каже у једном интервјуу – *„српско позориште нашег времена памтиће се по томе што српске сцене нису изводиле Павића“.*⁵⁰ – што је махом тачно, изузимајући неколико позоришних подухвата, који нажалост нису били дугог века.

“У 21. век ушао сам преко позоришних дасака“, каже за себе Милорад Павић у краткој аутобиографији на свом сајту, реферишући на изведбу драме *„Заувек и дан више“*, 2000.године у Вороњежу, у Русији. За ову драму Јован Ћирилов је рекао : *„Драму ЗАУВЕК И ДАН ВИШЕ, коју сам одмах чим је 1993.године објављена, доживео као догађај у нашој драмској књижевности и потом посветио много своје управљачке енергије покушајима да је публика види на сцени, и то у театру са тако способним ансамблом као што је Југословенско драмско позориште... Маиштали смо аутор и ја (каже даље Ћирилов) како ћемо приказати једну тако барокно грандиозну и позоришно захтевну форму. Почели смо од замисли да ову драму прикажу три водећа српска позоришта у разним градовима. Маиштали смо такође да поједине делове режирају највећи филмски и позоришни редитељи света, привучени планетарним успехом Павића. Али се то све показало нереалним. Онда смо се заносили да средишњи део драме режира*

⁴⁸ ... алудирајући на Павићев надимак из детињства (Цицибан – Цици)

⁴⁹ Милена Кулић - *Романсирана хрестоматија Милоша Хаџића*, чланак, Театроманија, КУЛТ, 14.јул 2018.

⁵⁰ Татјана Њежић - *Књижевност је позориште од хартије*, чланак, БЛИЦ, 22.10.2007.

Дејан Мијач, а ПРЕДЈЕЛА и ДЕСЕРТЕ његови најбољи студенти. И то се није остварило. Тако се догодило да први редитељ „Павића пре него што је постао Павић“ - Дејан Мијач – који је још 1975.године у СНП-у поставио његову комедију „КРЕВЕТ ЗА ТРИ ОСОБЕ“, није изрежировао и његову највећу и најбољу драму“.⁵¹

Драма „Заувек и дан више“, коју Јасмина Михајловић назива хипердрамом, а Ћирилов најбољом Павићевом драмом, постављана је

- у Вороњежу (Камерни театар града Вороњежа, режија Михаил Бичов, 2000.) ,
- у Москви , у чувеном МХАТ-у (Московски уметнички академски театар А.П.Чехова, режија Владимир Петров; 2002.),
- у Софији (Родопският драматичен театар “Николај Хайтов”, режија Красимир Ранков; 2006.),
- у Битољу (Народен театар – Битола, режија Мартин Кочовски; 2004.),
- у Пензи (Театар на обочине, режија Марина Ливинскаја; 2018.).

У чувеном Московском уметничком академском театру, 2003.године први пут је изведен један српски текст, и то управо Павићева драма „Заувек и дан више“, која је проглашена првом интерактивном представом у Чеховљевом позоришту. Представу, која је имала две верзије и две премијере – мушку и женску – режирао је Владимир Петров. Пре сваког играња, публика гласа за верзију коју хоће да гледа. Затим се, на основу већине гласова, објави која је варијанта изабрана и та се игра. Женска верзија има срећан крај, а мушка несрећан. У оригиналној драми постоји и трећи, неутрални завршетак. Поводом ове представе Павић каже да је најчешће питање било – да ли му је прихватљива режија Владимира Петрова, да ли је задовољан. И његов одговор је био ДА.

„У додиру сам са Владимиром Петровим, као што сам био у додиру са Пандуром, али ни у једном ни у другом случају нисам се мешао у припреме, поготово не у режију. Одавно сам Томажу, свом добром пријатељу, рекао : Ти умеш да мислиш у сликама. То је божији дар. Заборави да у ХАЗАРСКОМ РЕЧНИКУ постоје речи. Режирај га као да је то речник без речи.“⁵²

Памти се и препричава и данас то спектакуларно извођење *Хазарског речника* у режији Томажа Пандура 29. јуна 2002. године у Сава Центру. После неуспелог покушаја да у екранизује овај роман у Сједињеним Америчким Државама, Пандур је остварио свој сан у позоришту, и то уз копродукцију Сава Центра, Ателееа 212 и његове компаније Pandur

⁵¹ Јован Ћирилов – *Чарлстон у доба Краљевине СХС*, чланак, ПОЛИТИКА; 21.04.2007.

⁵² Интервју БЛИЦ – „Свака љубав почиње са три мале лажи“ , М.Павић

Theaters, уз сарадњу Београда и Љубљане и интернационалну екипу учесника и сарадника из Србије, Словеније, Америке.

„Мислим да је потребно смислити и дефинисати оно што ће позоришту омогућити да направи нов корак, да у позоришту не говоримо језиком прошлих векова, треба пронаћи нове термине. Мој је задатак био да са овом позоришном представом отворим нове могућности. Због тога она садржи сво искуство прошлости; то је и лексикон позоришта – од ритуалних античких трагедија, ренесансне драме, преко почетка прошлог века, руског натурализма на пример. Значи, представа покушава да садржи комплетно искуство позоришта као феномена и да преко њега формира нови језик.“ каже Пандур о свом делу.⁵³

Ова надреална представа одиграна је свега неколико пута у Београду и у Љубљани, учествовала на БИТЕФ-у 2002.године, као и на Стеријином позорју 2003.године.

Осим Томажа Пандура, режије и драматизације овог Павићевог романа, латили су се и други светски аутори :

- **Хазарски речник - Хазарский словарь**, Театар Особњак, режија Алексеј Сљусарчук, 2002 – Санкт Петербург
- **Хазарски речник - Chazarský slovník**, мултимедијална представа у Синагоги; 2003 – Праг
- **Хазарски речник - Das Chazarische Wörterbuch**, фестивал „Нови акценти“ (Neue Akzente festival), режија Doroteja Schroeder и Nina Guhlstorff; 2003 – Аугсбург
- **Хазарски речник – Dictionary of the Khazars**, 45 Bleecker Theatre, режија Erica Gould; 2003 – Њујорк
- **Хазарски речник. Деца снова - Słownik Chazarski. Dzieci Snów**, Позориште Јана Кочановског (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu), режија Павел Пасини (Paweł Passini), фебруар 2012 – Ополе, Пољска
- **Хазарски речник – Ловци снова - Le Dictionnaire Khazar - les Chasseurs de Rêve**, La Compagnie des Petits Châteaux, режија Emmanuelle Weisz, (играно у замковима Француске - le Château de Chamarande, le Château du Bois Groult en Normandie); 2015. - Библиотека историје Париза, Bibliothèque historique de Paris

⁵³ Соња Ћирић - *Померање границе сна*, чланак , ВРЕМЕ, 4.јул 2002.

- **LEXICON-lite** - женска верзија-ремикс, Театар "Особњак"; 2016 – Санкт Петербург
- **Хазарски речник – Ловци на снове** – балет, Народно позориште и Мадленианум, режија Ливија Пандур, кореографија Роналд Савковић, мај 2018 – Београд

Интересантан је и мултимедијални пројекат „Хазарски речник – уживо“, представљен на Сверуском фестивалу науке у Москви, 2011.године. То је модеран концепт обраде овог романа, са лавиринтском формом која обједињује архитектуру, компјутерске игре, позориште, филм, музеолошку поставку, итд.

Осим *Хазарског речника* и друга Павићева дела су драматизована, нека чак и екранизована („*Црвена краљица*“, режија Миро Међиморац, ТВ Нови Сад, 1981. „*Веџудов прибор за Чај или отмица Европе*“ режија Александар Фотез, ТВ Нови Сад, 1982. као и чувени филм „*Византијско плаво*“, у режији Драгана Маринковића, из 1993.)

Треба поменути и радио драме у режији домаћих аутора :

- **Радио драма Хазарски речник**, режија Арсеније Јовановић, драматизација Нада Демполо, Информативна секција драмских програма за иностране госте на Фестивалу југословенске радио-драме, октобар 1986, Охрид
- **Заувек и дан више**, режија Мелина Пота-Кољевић, Ђурђа Тешић, Ивана Вујић и Драгана Николић, Радио Београд, адаптација Владимир Б. Поповић , мај 2002. Београд
- **Кревет за троје**, режија Милан Јелић, адаптација Владимир Б. Поповић, Радио Београд 2, децембар 2012. Београд

Осврнула бих се нарочито на напоре да се поставе Павићеве драме у домаћим позориштима, укључујући касније и моје сопствене.

Представа по једном од познијих Павићевих романа, „*Свадба у купатилу – весела игра у седам слика*“, имала је премијеру у Позоришту на Теразијама, 26.априла 2007. године. Представу је режирао Саша Габрић, а аутор музике и диригент био је Војкан Борисављевић.

„Павић је написао комад који у себи садржи све оно због чега је он велики, светски писац: маитовитост, постмодерну структуру, филозофски контекст, лепоту језика и оно што је мени најзанимљивије - да се његова универзалност заснива на нашем, локалном.“, рекао је Габрић пре премијере представе.⁵⁴ Представа је играна до краја године (2007.) а онда скинута са репертоара, због трагичне смрти главног глумца, Миленка Заблаћанског.

О раду на тој представи и сарадњи са Павићем, у форми једног личног некролога, пише Жељко Јовановић, уметнички директор Позоришта на Теразијама:

„Упознали смо се поводом постављања његовог комада *СВАДБА У КУПАТИЛУ* на сцени Позоришта на Теразијама. Питао ме је како то да смо се ми одлучили да играмо његову драму кад њега, како је рекао, српска позоришта не примећују. На узвратно питање – шта мисли зашто је тако – он је одговорио да не зна.“⁵⁵

Јовановић се подсећа како је Павић био скроман када је у питању његов хонорар, рекавши да зна у каквом је стању српско позориште и у каквим околностима раде драмски уметници.

После две године Павић је послао управо господину Јовановићу своју нову драму, чији ликови –како он каже- „опчињавају декаденцијом“.⁵⁶

Наиме, користећи први чин своје драме „Кревет за троје“, 2009.године Павић је написао једночинку под називом „Бунда“, која никада није изведена, а Павић је исте године и преминуо.

Закључак који се сам намеће када су драме Милорада Павића у питању, је да их –из непознатих разлога- српска позоришта избегавају. Чак и они комади који су постављани, имали су јако кратак век. Поменути Павићево име у позоришту је као изговорити МАГБЕТ, употребити љубичасту боју или звиждати у позоришту (сујеверја).

Са тим феноменом сам се и ја срела у реализацији свог докторског уметничког пројекта.

⁵⁴ В.Стругар - *Оркестар у купатилу*, чланак, ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ, 14.април 2007.

⁵⁵ Ж. Јовановић - *Неиграни комад Милорада Павића*, чланак, БЛИЦ, 27.11.2009.

⁵⁶ - __ - исти тај интервју.... ибид.

МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Методолошки приступ који се користи у овом раду је интердисциплинаран, сазнајни и експерименталан. Остале методе које су коришћене су: емпиријска, аналитичко-интерпретативна, теоријска и компаративна метода.

Рад на овом пројекту, нарочито практичном делу, подразумева пре свега једно лично истраживање и ослања се на досадашња знања и искуства аутора у области позоришне уметности (*емпиријска метода*). Ова метода је изнедрила и сарадњу са другим уметницима на пројекту, вођену кроз дијалог, експеримент, импровизацију, анализу и синтезу.

Теоријска метода остварује се кроз проучавање литературе из области које су на неки начин везане за практични део рада, од историје позоришта, преко књижевности, до религије и митологије. Ова метода се односи и на контекстуализацију овог рада унутар опуса других уметника и теоретичара, који су имали интелектуалног, концептуалног или поетског утицаја на аутора.

Направљена је селекција, тумачење и упоређивање овог дела са другим делима Милорада Павића, као и поређење унутар појединих области писаног дела рада (*компаративна метода*).

Аналитичко-интерпретативном методом, која се користи кроз цео пројекат, целокупно истраживање се своди у окир једне идеје, која је присутна не само у уметности, већ и у историји цивилизације.

ТЕОРИЈСКИ ОКВИР РАДА

Теоријски оквир рада прилази овој теми са више различитих аспеката – психолошког, филозофског, социолошког, религијско-митолошког и астролошког. У психолошком приступу осврће се на Јунгову теорију о анимусу и аними; У области филозофије- на хуманистичку филозофију Ериха Фрома и Ничеове идеје; Социолошка грађа обухвата ауторе од Симон де Бовоар, до Розалинд Мајерс; Религијски аспект анализира и пореди све велике монотеистичке религије, са акцентом на хришћанству, док се астролошки аспект бави утицајем алтернативних наука и езотерије.

ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТ

„Права реч је увек као јабука са змијом око стабла, с кореном у земљи и крошњом на небу“

М. Павић – *Хазарски речник* -

У психи жене траје непрекидни рат између Еве и Лилит; храбра, дрска, слободна, самоуверена, самосвесна, своја, страствена Лилит се бори против патријархалне, нежне, слабашне, зависне, пожртвоване, трпељиве Еве.

Посматрајући лик Еве у Павићевом комаду из угла савремене младе жене, врло лако ћемо је презрети. То ће трајати све док не схватимо да је Ева један обавезан и вероватно потиснути део жене који не желимо да освестимо и пригрлимо. Код других жена је наравно обратно – презиру и осуђују Лилит.

Са психолошког становишта интересантно је проучавати дуализам Еве и Лилит унутар једне личности, јер их поседујемо обе, али није лако наћи баланс. Увек је доминантнији један архетип у женској психи. Код формирања доминантног архетипа не може да се пренебрегне поднебље у коме живимо, култура, историја и утицаји околине којима смо биле изложене од почетка свог живота. Дуалност женске природе често је у сукобу сама са собом и још чешће остаје потиснута услед систематског прихватања улога која им се постављају по давно успостављеном. наметнутом редоследу. Временом се из изворне природе жене издвајају оне карактеристике које су најпрактичније за што

ефикасније остваривање ових улога. Ова селекција оставља други део женске природе закопан у подсвести, занемарен и некултивисан. Жене обично у средњој животној доби постају незадовољне, осећају тугу, бес, мањак стрпљења, недостајање нечега. Друштво је спремило одговор и на то, додуше баналан, називајући жену исфрустрираном или климактеричном. У тој доби криви су нам понајвише мушкарци, који наизглед живе много слободније и повлашћеније, а занемарујемо чињеницу да ни њихове улоге, наметнуте од стране друштва, нису нимало лаке. Истина је да не постоји кривац. Истина је у прихватању одговорности и прихватању себе. Свака жена носи у себи оба принципа. Када је Лилит у женској психи удаљена од Еве, жена је сексуално незаинтересована, има мањак самопоуздања и самопоштовања, осећа празнину, гнев, промашеност. Жене обично освешћују и препознају своје сопство тек око 40-те године. До тада су најчешће остварене, имају осећај да су успеле, подигле су децу, запослене су, па могу да се дубоко предају нагонској мудрости свог тела и духа. Таква жена има појачану потребу за равноправношћу са мушким полом, али и за слободом, не дозвољавајући никакво спутавање и потчињавање.

Лилит тежи за слободом, али слобода је индивидуална категорија. Због тога осећамо збуњеност, немир и страх због откривања онога што лежи у нашој подсвести и суочавања са сопственом природом. Постајемо свесни својих дуалности (анима-анимус, Ева- Лилит). Урођену потребу за слободом, једну од основних људских потреба, често потискујемо на последње место на листи приоритета, што резултира незадовољством, горчином, бесом, празнином, промашеношћу... Индоктринирани од стране друштва, слободу често интерпретирамо као чин егоизма. Поступак у драми када Лилит оставља мужа и децу, зарад личне слободе, многи ће схватити као пуки егоизам, не видећи даље од тога. Лилит је одбачена и несхваћена од већине. Она сама прихвата стигматизацију друштва, зато се брани својом тамом и негира постојање друге стране своје личности, која носи нежност, рањивост, жељу за припадањем и прихватањем.

Патријархат ставља Лилит на „тамну страну“, због њеног одбацивања живота у Рају са Адамом, али и због њеног супротстављања Творцу, стварајући вишевековну слику о њој као демону и грешници, која ће бити пример другим женама како пролазе оне које се усуде на побуну. Тако у колективној свести Лилит постаје и остаје грешница, љубавница и децоубица, симбол зла, мистичности, забрањених мисли, смрти, побуне

која води у самодеструкцију. И сама Лилит прихвата таму као своје обележје, вечно гоњена осудама друштва, а понајвише оних жена које у себи имају доминантан архетип Еве.

Антагонизам који Лилит осећа према Еви је много дубљи него што се на први поглед чини. Лилит је напустила Рај и Адама, јер није била схваћена и прихваћена таква каква јесте. Замењује је Ева која је њена сушта супротност и коју Адам оберучке прихвата. Трпећи заувек казну и покору, вечито подсећана да се побунила против поретка, Лилит презире Еву која је поштована и прихваћена у потпуности. Она на неки начин заправо завиди Еви, јер зна да никада неће бити испоштована на тај начин. По предању, Лилит се враћа Адаму ноћу, у сновима, како би га заводила и манипулисала њиме својом сексуалношћу. Дакле Лилит је стереотип љубавнице, којој је додата и та стигма поред „мрачне мајке“, „децоубице“ и других.

За разлику од Лилит, која је створена од земаљског праха, на исти начин као и Адам, Ева је створена од нежног дела Адамовог тела – његовог ребра. Постање ове две жене носи симболику њихових улога, карактера и предиспозиција. Ева симболично припада мушкарцу самим тим што у себи носи део њега. Она се идентификује са улогама супруге и мајке, често осуђујући жене чији су животни избори били другачији. То је осећај изграђен на темељу колективне свести и општеприхваћеног друштвеног модела, који је параван за истинску потребу жене да спозна и заволи себе независно од тога да ли има партнера или не. Ева је узорна, брижна, одана, верна, прилагодљива и мудра. Похвале околине јој хране его, али истовремено скривају њену праву природу све дубље. Међутим како време пролази, она све мање личи на ону Еву с почетка приче. Промене долазе полако и перфидно. Временом, дивља природа жене почиње да шаље сигнале попут повремених осећаја незадовољства и недостатка нечега чему жена не зна име. То је тренутак за прихватање сопствене дуалности и балансирање између два најважнија аспекта – Еве и Лилит.

О „дивљој природи“ жене писала је и Клариса Пинкола Естес, у књизи „ЖЕНЕ КОЈЕ ТРЧЕ С ВУКОВИМА“. Ова књига је умногоме утицала на моју личност, па и на овај рад. На разне начине и на различитим нивоима књига указује на оне базичне инстинкте које свака жена поседује и продире у женску природу до сржи. Клариса Пинкола Естес је јунговска психоаналитичарка, али и фантастичан приповедач. Она тумачи општепознате бајке и предања, налазећи у њима поруке и истине, скривене одавно у

колективној свести. Дивља жена, жена која трчи с вуковима, је отелотворење женског принципа, праве женске природе, креативне, стваралачке, слободне, снажне, животворне.

„Ова књига није глорификација женског принципа, нема ту феминизма, није књига за самопомоћ, није упутство за женски живот, који је бескрајно важан. Жена је та која разуме циклусе живот-смрт-живот, на којој је огромна одговорност и огромно знање. Природно је да жена има у себи такве дарове; њој је дат задатак да створи нови живот, да га чува од зачетка, донесе на свет, да га из себе храни.“⁵⁷

Стваралачка енергија жене потиче из духовног, а не интелектуалног сегмента личности. Изворно ЈА – или оно што Јунг назива *ЈАСТВО*, је срж наше покретачке енергије, ентузијазма, оно је извор свега што јесмо и најбољег што можемо бити. Због доминације патријархата, прихватања очекивања средине као својих сопствених и живота у зони комфора, Ева потискује све више и више своје изворно ЈА. Из презира према својим сада већ заборављеним жељама и потребама, Ева у себи акумулира љубомору према онима који без гриже савести и осећаја кривице себе стављају на прво место. Пре свега – љубомору према Лилит. По психолошким профилима, мушкарци бирају Лилит за љубавницу, а жене Евиног профила за супругу. Одржавајући улогу савршене супруге, Ева своју сексуалност усмерава према жељама свог партнера. То схвата као још један сегмент брачних дужности. Мушкарац то осећа и између њих се ствара готово неосетна дистанца, која се временом све више увећава. Ева жели да задовољи мушкараца, занемарујући сопствене жеље, не схватајући да мушкарац дубоко у себи чезне за непослушном Лилит.

Наш познати психијатар др. Стеван Петровић, аутор књиге „Едип и Лилит“, о томе зашто су ове личности интересантне за савременог човека, каже – „*Тамна страна сваке жене је Лилит и она у њој преовлађује за време трудноће, климактеријума, менструалног циклуса, као и у постпорођајном периоду. У 20. веку феминистички покрети прихватају Лилит као свој заштитни знак, јер је она симбол бунтовнице, жене која се бори за равноправност и противи се инфериорном положају у односу на мушкараца*“.

Он такође сматра да је Лилит, као феномен, постала толико присутна у друштву и психопатологији, да заслужује посебну дијагностичку јединицу у стручној литератури,

⁵⁷ <http://zmajknjiga.rs/strana.php?id=79>

какову су добили рецимо Едипов комплекс, Електрин комплекс, комплекс Дон Жуана, Нарциса, и сл.

Фројд, у својој подели структуре личности, наводи *Ид* као „првобитну инстанцу личности, која због своје нагонске природе не познаје законе времена, логике и морала“. Овај аспект личности је потпуно несвестан, хаотичан, неразуман, усмерен само на задовољење жеља и потреба. Фројд такође разликује два инстинкта, као најбитнија за људско понашање и деловање, то су *инстинкт живота* (Ерос) – енергија која води особу ка очувању и репродукцији, и *инстинкт смрти* (Танатос) – енергија која је усмерена ка смрти или повратку у неорганичко стање. Она може бити усмерена ка другима, у виду агесије, или ка себи, кроз депресију, соматизацију, деструктивна понашања...

Ипак Фројдову психоанализу изнад свега карактерише његова Теорија психосексуалног развоја, која се базира на концепту да је секс/сексуалност примарни мотиватор и да је то свима заједничко. Фројдова дефиниција сексуалности је шира од конвенционалне. Он је сматрао да либидо, као сексуална енергија, одређује развој личности до седме године, и то кроз пет фаза: оралну, аналну, фалусну, фазу латенције и гениталну фазу.

У драми *Кревет за троје* ликови су конципирани тако да је свима сексуалност примарни мотив, а тема представе се гради око идеје о сексуалности као основи света/човечанства.

У теорији аналитичке психологије **Карла Јунга** о разумевању подсвести, односно разумевању индивидуално несвесног, јављају се појмови **АНИМА и АНИМУС**. Ови називи преузети су од женског и мушког облика латинског назива за душу. Према Јунговом мишљењу, *анима* и *анимус* су архетипови несвесног у сваком од нас; женски принцип у подсвести мушкарца је анима, а анимус је мушки принцип у несвесној жене. Анима и анимус могу да се схвате и као збир женских психолошких особина које поседује мушкарац, односно мушких квалитета које поседује жена. Анима је код мушкараца често потиснута, јер се погрешно тумачи као осетљивост или слабост. Она дубоко утиче на ставове и односе мушкарца са женама, као и обрнуто – анимус исто тако утиче и на жене.

„Јунг је веровао да развој аниме пролази кроз четири различита нивоа, којима он надава имена **Ева, Хелена, Марија и Софија**. Шире посматрано, читав процес развоја аниме у мушкарцу тиче се одвајања мушког субјекта ка емоционалности и тиме ка широј духовности, стварањем нове свесне парадигме, која обухвата интуитивне процесе,

креативност, машту и психичку осетљивост према себи и другима, тамо где раније нису постојали. “⁵⁸

Први ниво аниме је ЕВА, назван по библијској Еви, а односи се на жену као предмет пожуде мушкарца. То је жена која га заводи, искушава и наводи на грех.

Друга фаза је ХЕЛЕНА, која алудира на Хелену Тројанску. У овој фази мушкарац доживљава жене као способна, интелигентна бића, али бића која нису морална и пуна врлина. Трећа фаза је МАРИЈА, названа по хришћанском учењу о Девици Марији. На овом ступњу развоја аниме, мушкарци доживљавају жене као бића пуна врлина, скоро догматски безгрешна. Четврта и последња фаза развоја аниме је СОФИЈА, која је добила име по грчкој речи за мудрост. У овој фази долази до потпуне интеграције и склапања комплетне слике, која дозвољава мушкарцу да разуме жене као засебне личности, које поседују и добре и лоше особине.

Јунг се много више бавио анимом, него анимусом у жени, сматрајући да је анимус сложенија појава од аниме, као што су по својој природи и жене сложенија бића од мушкараца. Тврдио је да жене поседују ризницу анимуса у себи, али их је ипак покушао поделити на четири развијне фазе, упоредо са фазама развоја аниме.

У почетку анимус се најпре јавља као персонофикација пуке физичке снаге; атлетски мушкарац, физички привлачан.

У другој фази код жена, анимус је романтизиран, па тако представља мушкарца од акције или хероја.

У трећој фази анимус се отелотворује као реч, а мушкарац је носилац те речи – неко ко је вешт говорник, професор, свештеник...

На последњем нивоу развоја, анимус постаје посредник духовног значења, највиши ниво посредовања између свесног и несвесног.

Анимус, у свом најразвијенијем облику, чини жену освешћенијом и способнијом да јасно изрази своја веровања и осећања.

Јунг констатује да би мушкарац, током развоја своје личности требало да спозна и прихвати своју аниму, а жене анимуса, са циљем да се оствари као целовита личност.

Ако та интеграција изостане, ако се негира анима/анимус, последице су фаталне.

⁵⁸ <https://samoobrazovanje.rs/anima-i-animus/>

Говорећи о Павићевом роману „Унутрашња страна ветра“, Јасмина Михајловић се дотиче и приче о анимусу и аними у Јунговој психологији. „Али, може се и с једне друге стране поставити питање да ли је Унутрашња страна ветра андрогини роман, посматрајући га са становишта дубинске психологије и психологије стваралаштва. Андрогинска прича Карла Густава Јунга, која преко тезе о постојању анимуса и аниме говори о вишеструким слојевима нашег бића, своди се, заправо, на закључак да сваки човек има у себи као потенцијал мушку и женску силу, односно сензибилитет, да свако од нас поред сопственог пола чува у себи и супротни пол. Сматрам да овако посматрана Унутрашња страна ветра пре може бити андрогини роман, јер Хера и Леандер могу бити метафоре за аниму и анимуса, односно, могу представљати један лик у два принципа - мушком и женском, док би сама Хера, чак, могла симболизовати јединство оба принципа, а њен однос према времену - наше несвесно које је безвремено и слично стању сна, заљубљености, периоду детињства или тренуцима уметничког стварања. Овакав став би, истовремено, дешифровао једно од могућих значења загонетног епиграфа о половини и целини с почетка Леандра; мада се његова порука да тумачити и преко следећих поларитета које нам је "подарила" модерна цивилизација: тело (пол) и душа, дух и душа, живот и смрт, итд. Такође, (не)андрогинско стање схваћено као разапетост између духа и материје и свих других сличних дуалитета, а нарочито између свесног и несвесног, као да је на путу да буде превладано и помирено овим Павићевим романом. Уосталом, у Унутрашњој страни ветра је одсутно присутна једна прича овог писца која се лајтмотивски провлачи кроз сва његова дела, а зове се - Прича о души и телу. Посматрана, пак, с позиције психологије стваралаштва Унутрашња страна ветра потврђује становиште да високе уметничке вредности Павићеве прозе почивају, између осталог, и на великом емотивном богатству које је постигнуто прожимањем мушке и женске осећајности (чак и када се инсистира на разлици, а ионако целокупна Павићева проза представља покушај превађавања супротности њиховим истицањем), односно, на томе што није потиснут код писца женски сензибилитет, што је реткост, нарочито у српској књижевности. У стваралаштву онај ко успе да оствари спој анимуса и аниме ослобађа огромну уметничку енергију, а то се десило у Павићевим књигама. (ЈАСМИНА М. Прича о души и телу)⁵⁹

⁵⁹ Јасмина Михајловић – Прича о души и телу; Просвета, Београд, 1992, стр.56

ФИЛОЗОФСКИ АСПЕКТ

„Предуго је у жени био скривен роб и тиранин. Зато жена још није способна за пријатељство; она познаје само љубав.“

Ф. Ниче

Филозофи нису придавали значаја теми сексуалности све до прве половине 20. века, међутим том темом баве се и највећи филозофи кроз историју (Платон, Аристотел, Кант, Хегел...). У 20. веку ову тему налазимо у делима Жан-Пол Сартра („Битак и ништавило“, 1943.), Мориса Мерло-Понтија (Феноменологија перцепције“, 1945.), Симон де Бовоар („Други пол“, 1949.), итд.

Разлог за незаинтересованост филозофије за феномен секса и сексуалности кроз историју, може се објаснити снажним утицајем културе Старе Грчке и метафизичке традиције, коју налазимо пре свега у Платоновом учењу. Изузетак је Платонова „Гозба“, у којој говори о сексуалној жудњи као првом кораку ка телесној љубави. Платон и Питагорејци су раздвајали тело од духа, односно материјално од нематеријалног, при чему је духовно наравно имало предност у односу на телесно. Сфери телесног припадала је и сексуалност, која је временом све више постајала табу. Ту традицију развили су касније и хришћански филозофи и мислиоци, па се на забрани испољавања сексуалности развила и наша цивилизација.

О томе говори и Игор Приморац у свом делу „Филозофија сексуалности“ -

„Виђење секса као нечег проблематичног и осећање nelaгоде, па и кривице које је често пратило сексуално понашање и расправу о њему, великим су делом резултат околности што је западна култура утемељена на филозофији и култури Старе Грчке и хришћанству. Дуализам материје и духа, тела и душе, својствен делу старе грчке филозофије, те хришћанско учење о првобитном, наследном греху, извори су сумњичавог, па и негативног става према телу уопште, а према сексуалности напосе, карактеристичног за добар део историје западног света. Када је реч о филозофији, томе треба додати и идеал живота у складу с умом, који је по суду многих неодвојив од појма филозофије и филозофа. Са становиштва тог идеала, осећања и страсти уопште, напосе оне сексуалне, појављују се као нешто што треба контролисати и сузбијати. У том контексту, Ниче је могао да пита *Који је од великих филозофа био ожењен?* и да одговори да је то био једино

Сократ –иронични Сократ!- можда управо зато да би показао да филозофија не иде заједно са браком и свим оним што браку припада“⁶⁰

Приморац прави поделу унутар саме сексуалности и поставља питања да ли секс има искључиво репродуктивну улогу, или пак еротску, да ли представља карактеристични „говор тела“, или је напросто извор задовољства. Приметно је да у западној култури те улоге једна другој конкуришу. Брак је институција која може да обједини како репродуктивну улогу секса, тако и љубав и задовољство. Упркос томе традиционална улога брака полако нестаје, јер није потребан за добијање потомства. Научници сматрају да би вештачку оплодњу ускоро могло да замени клонирање, а очекује се и стварање вештачке материце. Једна по једна функција сексуалности као да нестаје.⁶¹

Крајем 20.века, један од филозофа који се такође бавио темом брака и љубави, био је Ерих Фром. Фромова хуманистичка филозофија темељи се на његовом познавању Талмуда и Библије, као и личном тумачењу приче о изгнанству Адама и Еве из рајског врта. У једном од својих најпознатијих дела, „Умећу љубави“, Фром прави паралелу између брака некад и сад, дезинтеграцији брака у модерном друштву, говори о делатном карактеру љубави, њеној патологији, *егоизму у двоје*, итд. Фром осуђује ауторитарни систем вредности, користећи причу о Адаму и Еви као алегорију за биолошку еволуцију и егзистенцијалну тескобу данашњице.

„Пошто су Адам и Ева појели плод са *Дрвета сазнања добра и зла*, пошто су мушкарац и жена постали свесни себе и једно другог, они бивају свесни и своје одвојености и својих разлика на основу припадности различитим половима. Али, увиђајући своју одвојеност, они остају странци, јер још нису научили да се воле (што је сасвим јасно из чињенице да Адам брани себе оптужујући Еву, уместо да покуша да је заштити). Стога је најдубља човекова потреба да превазиђе своју одвојеност, да напусти затвор своје усамљености.“⁶²

⁶⁰ Гордана Милосављевић – *Етика и секс*, чланак, ВРЕМЕ; 20.03.2008.

⁶¹ <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/2523/nauka/2255635/seksualnost-ka0-vodeca-tema-savremenog-zivota.html>

⁶² Ерих Фром – *Умеће љубави*, Ергон, Београд 2002. стр. 21

Изгнанством из Раја, човек је пре свега одвојен од природе, из стања првобитног јединства са природом. Ако би покушао да се врати, задржао би га Херувим са пламеним мачем. Дакле “човек може да иде само напред, развијајући свој разум, проналазећи нову, људску хармонију уместо оне праљудске, која је неповратно изгубљена.”⁶³

Афирмација човека, као највишег ступња на лествици моћи, била је предмет и Ничеове филозофије. „*Циљ није човечанство, него више но човек*“ Овај Ничеов натчовек и његово потенцијално човечанство, умногоме подсећа на причу о девојчицама из Павићеве драме, причу о алтернативном човечанству.

„Учинити натчовека господарем света значило би рашчовечење постојећег човека, учинити га огољеним од досадашњих вредности. Рушењем постојећих вредности, што је омогућено учењем о вечном враћању истог, натчовек се открива као *природа*, анималност, владавина несвесног. Тиме Ниче врши алтерацију човека од туђег, хришћанског човека ка човеку *природе*, рашчовеченом човеку нових вредности. То значи да Ниче суштину човека одређује као реактивно постојање. На тај начин човек постојећих вредности мора да жели своју пропаст, свој силазак, како би превазишао себе: *Мртви су сви богови, сада желимо да живи натчовек!* Човек у досадашњој историји није био способан да загосподари Земљом, јер је стално био усмерен против ње. Због тога човек треба да буде над собом, да превазиђе себе. Са друге стране, природу натчовека не можемо открити у оквиру традиционалне-хришћанске историје, већ је потребно искорачити из ње.”⁶⁴

⁶³ Ибид, стр. 19

⁶⁴ https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Фридрих_Ниче

СОЦИОЛОШКИ АСПЕКТ

„Мушкарци се труде да униште сваку особину у жени која ће јој дати мушку моћ, јер она је у њиховим очима већ опремљена са моћи која их је донела на свет“.

Норман Мејлер

У 20. веку је дошло до „буђења Лилит“ , односно борбе жена за основна људска права и слободе, за интегритет, независност. Ова борба је у 21. веку ескалирала у крајност и попримила потпуно другачији смисао, па се тако данас ФЕМИНИЗАМ/ феминисткиња изговара скоро као ружна реч.

Три доминантне регије у којима је готово истовремено дошло до борбе за права жена, биле су Америка, Британија и Француска. Две велике револуције, Француска и Америчка, донеле су нови поредак у друштву, који је променио ток живота и положаја жена. Први талас феминизма почео је у Великој Британији 1848.године.

„Године 1848., једна Енглескиња, извесна госпођа Досон, затражила је развод брака. Њен муж није крио своје прељубе, а у његова приватна задовољства спадало је то да је шиба бичем за коње и злоставља четком за косу са металним зупцима. Њена молба је одбијена“⁶⁵ Ово није био изолован случај, наравно. Наша цивилизација је стигла скоро до 20.века а жене су и даље имале другоразредан положај у односу на мушкарце. Исте године, 1848. у Њујорку, Елизабет Кејди Стантон објавила је „Декларацију“ на Конвенцији о женским правима, у којој између осталог излаже и неправде које мушкарац наноси жени:

„Никад јој није дозволио да оствари своје неотуђиво право на гласање... Ако се уда, због њега је грађански мртва. Узео јој је сва права личне својине, чак и право на плату коју зарађује, и у сваком погледу постао њен господар... Тако је уредио законе о разводу, да се срећа и добробит жене уопште не узимају у обзир...Монополизовао је готово сва профитабилна занимања.... Ускратио јој је установе за стицање потпуног образовања... Створио је лажно јавно мњење тако што је свету дао различите моралне назоре за мушкарце и жене.“

Ипак нигде није постојао такав отпор женској еманципацији као у Француској, где је *Code Napoleon* мужевима давао до тада невиђене, деспотске моћи. Наполеонов став према женама био је крајње секситички, примитиван и репресиван, па је то спроводио и

⁶⁵ Розалинд Мајерс- КО ЈЕ СПРЕМИО ТАЈНУ ВЕЧЕРУ? Гео поетика, Београд, стр.193.

кроз своје реформе закона. Па ипак, Индустијском револуцијом и променама у друштву које је она донела, успостављао се нови идентитет жене и другачија улога.

Феминизам првог таласа је прва појава феминистичких идеја и тежњи ка постизању политичке и правне једнакости мушкараца и жена у друштву. Фокус је био на доношењу закона који би женама омогућили право гласа, право на власништво и наслеђивање имовине, склапање послова итд. Када су ова и друга политичка права жена, постала део законодавства САД-а у првој половини 20. века, сматра се да се први талас феминизма завршио.

У Великој Британији је крајем 19. века деловало неколико организација у борби за женска права, а једна од њих, политички најближа либералима, биле су *сифражеткиње* (енг. *suffragists*). Назив покрета потиче од енглеске речи *suffrage*, која означава право гласа, али у историјском контексту је имао пежоративан тон.

„Сифражеткиње у Британији су изазвале велику пажњу, али и контроверзе тиме што су се користиле методама директне акције као што је везивање за пруге, подметање ватре у поштанске сандуке, разбијање прозора, а понекад и постављање мањих бомби.“⁶⁶

У Америци је овај покрет био умеренији него у Великој Британији, на челу са Емелин Панкхерст и њене три кћери, Силвијом, Аделом и Кристабел. Међутим, неосредно пре победе сифражеткиња у Европи, избија Први светски рат и борба за женска права бива скрајнута и замењена другим борбама. Занимљиво је што су и у рату учествовале жене, иако им је углавном било забрањено. Жене су се облачиле у мушку војну униформу и пријављивале добровољно под мушким именима, као наша Милунка Савић. Због трајања и последица Великог рата, многе жене су биле принуђене да преузму улоге мушкараца, и у породици, и ван ње – у фабрикама, на њивама, у болницама. Када је постало очигледно да ће рат потрајати годинама, британска влада прави огроман преседан, препуштајући женама и последње упориште мушке моћи, и оснива Женски британски корпус, који је до краја рата бројао око 40.000 жена.

„И премда је званична политика чинила све да овај *иступ* учини што мање видљивим, или да бар умањи његове могуће учинке, овај рат је недвосмислено доказао да је столетна подела родних улога на темељу физичких и интелектуалних способности, била погрешна и наметнута безупитним и друштвено пожељним односима. Непосредне

⁶⁶ <https://sr.wikipedia.org/wiki/Сифражеткиње>

последнице рата – драматични скок у броју развода бракова, неслућене промене у доживљајима *еротичног*, модерни пар који замењује традиционалну многочлану породицу, нови модни трендови који толеришу кратку косу код жена, панталоне, скидање корсета, итд – сасвим су пореметиле важеће стандарде мушко-женских односа.“⁶⁷

И поред тога, жене и даље нису имале пуну слободу, пре свега зато што нису у потпуности поседовале своје тело. Разлог томе је било инсистирање друштва на репродуктивној улози жене. Због мањка мушке популације по завршетку рата, поново се настојало да се жене врате у кућу и посвете својој примарној функцији – мајчинству. Међуратни период је изнедрио једно изузетно важно дело за феминистичку историју и теорију – „*Други пол*“ ауторке Симон де Бовоар. Објављена 1949. ова књига је по први пут дефинисала узрок подређености жена, анализиран и сагледан кроз историјске, друштвене, религијске и културолошке оквире. Књига је распродана у више десетина хиљада примерака, нарочито у Француској, и преведена на око 40 језика. Сматра се полазном тачком другог таласа феминизма, а у прилог томе колико је утицајна била и остала, стоји чињеница да је Ватикан ово дело ставио на *Списак забрањених књига*.

Феминизам другог таласа је назив феминистичке струје која се појавила у другој половини 20. века, како у Америци, тако и другде у свету. Уследила је борба жена кроз настојање да се одбаци друштвени конструкт РОДА, као и традиционални концепт породице и улога у њој. Сматрало се да је везаност жене за (многобројну) децу и породицу, било средство патријархата које је онемогућавало жене да се посвете каријери и личном развоју, попут мушкараца. „Зато је један од важних циљева феминизма другог таласа било увођење репродуктивних права, односно права на коришћење контрацепције и абортус. Феминизам другог таласа је свој врхунац у САД доживео 1970-их када су многи од његових циљева постали део законодавства. „

У другој половини шездесетих година 20. века родио се **радикални феминизам**, једна од струја феминистичког покрета, настала из феминизма другог таласа. Основна идеја овог покрета била је да је патријархат, као историјски феномен, основни узрок угњетавања жена и мушке доминације. Радикалне феминисткиње одбацују став да ће положај жена у друштву бити решен променом закона. Оне инсистирају на истицању

⁶⁷ Адриана Захаријевић – *Шта је феминизам*, Центар за женске студије. Београд, стр. 12

родне дискриминације и одбијају сваку сарадњу са мушкарцима, како би заједничким снагама променили систем. Захтевају радикалну промену друштва, по сваку цену, па се зато радикални феминизам често назива и милитантни феминизам, у круговима антифеминиста.

Серија „Госпођа Америка“ (*Mrs America*) коју сам недавно имала прилику да погледам је сјајан пример унутрашњег сукоба између Еве и Лилит, како унутар појединца, тако и сукоба у друштву, пример како жена другој жени (али и самој себи) може бити најгори непријатељ. Занована на истинитим догађајима и ликовима, серија говори о сукобу две групе жена 70.их година у Америци, покренутим питањем о женским правима и слободама предложеним у Амандману о једнаким правима. Једну, феминистичку и хуманистичку групу, предводи новинарка и политичка активисткиња Глорија Стајнем, а другу Филис Шлафли, адвокат, писац и конзервативна активисткиња, оштра противница модерног феминизма. „Модерна Ева“ не седи у кући и гаји децу, већ се прилагођава савременом функционисању. И то је управо оно о чему говори Филис Шлафли у серији „Госпођа Америка“ – *Ако направите од жена радну снагу, оне ће се наћи у ситуацији да раде два стална посла; Биће исцрпљене, несрећне и незадовољне и осећаће се као да ни један од та два посла не обављају довољно добро, све док на крају не одлуче да уопште немају децу!*

Иако „модерна“ Ева, и даље је погодна за патријархат, али се у појединим случајевима толико жртвује због опстанка брака и породице, да она сама највише испашта. Ово неретко резултира депресијом, анксиозношћу, али и насиљем у породици. Феномен „модерне Лилит“ је данас много чешћи, јер у 21.веку жене уживају своју слободу, (како сексуалну, тако и сваку другу) своју моћ и аутономију. Резултат оваквог стила живота је често недостатак заједнице, осећаја припадности и нежности.

Крајем 90.их година прошлог века почео је **Феминизам трећег таласа** који траје до данас. Скоро истовремено се појавила и криза маскулинитета, која данас поготово влада у друштву. Овај феномен проучавала је и наша социолошкиња Марина Благојевић у својој књизи „Родни барометар у Србији: развој и свакодневни живот“. Она говори и о глобалној кризи маскулинитета, промена родних режима, промена положаја жене, као и урушавању традиционалних облика породице. Последица тога је да се мушкарци осећају изгубљено, неприлагођено, нервозно, агресивно. „Криза маскулинитета се испољава у различитим аспектима везаним за партнерство, а

нарочито за родитељство. Хобсбаум, чувени енглески историчар, рекао је да симбол 20. века представља сама мајка са дететом, јер никада у историји човечанства није толико самих мајки подизало децу. Родни барометар је показао да половина мушкараца у узорку, старих од 20 до 50 година, нема децу.“⁶⁸

Средином двехиљадитих формирала се група антифеминиста под називом „*Мушкарци који иду својим путем*“ (eng. MGTOW). Ова група мушкараца је у потпуности протерала жене из свог живота, јер жене –по њиховом мишљењу- имају сврху да униште живот мушкарцу. Овај мизогини, идеолошки целибат изазван је пре свега спорим напретком у једнакости полова. Оригинални манифест покрета MGTOW има за циљ да „врати мушкарцима мужевност, женама женственост и да ради на слабљењу моћи владе“. У њему се истиче још и то да жене морају да престану да буду мушкобањасте, да би мушкарци повратили своју мужевност, јер – „Жене имају друге квалитете који мушкарцима нису занимљиви, јер нам нису потребни. Женственост ће бити цена коју ће жене платити да би уживале у мужевности мушкараца“⁶⁹ Све ово говори у прилог кризи мушкости (или мужевности) , која влада на глобалном нивоу.

„Мушкарци који иду својим путем“ су такође склони оштрој критици владајућег система, али то није изненађујуће у данашње време. Правила удружења су ригидна и изопачена, почевши од основног правила које апсолутно забрањује приступ женама.

Од свог настанка до данас, овај покрет је доживео експанзију у земљама енглеског говорног подручја (САД, Канада, Аустралија, Велика Британија). Међутим оваква крајност сексизма, није нов ни револуционаран покрет. Кроз историју су мушкарци увек на неки начин реаговали по питању своје мужевности, кад год је долазило до неке промене у женствености, сматрајући ваљда да је њихов положај угрожен. Овај културолошки феномен може се пратити и кроз одевање, тј. кроз историју костима (нпр. у ренесанси мушкарци разним ватираним додацима на све начине покушавају да повећају своју силу, да изгледају што крупније и снажније, док су у 17. и 18. веку све сличнији женама у одевању, са шминком, перикама, ципелама на штикле итд.)

⁶⁸ Надежда Радовић – *Патријархат једе своју децу*, чланак, ДАНАС; 19.04.2013.

⁶⁹https://www.vice.com/sr/article/ypd73x/ova-grupa-muskaraca-antifeminista-izgnala-je-zene-iz-svojih-zivota?utm_source=vicefsr

Годинама уназад феминизам се (нарочито у медијима) приказује у негативном светлу, а феминисткиње су најчешће демонизоване, представљене као неуротичне, бесне, неразумне и генерално другачије од „убичајених“ жена. Сваки покрет има екстремисте који негирају поруку коју он носи, међутим у случају феминизма, медији су –на основу појединачних, екстремних случајева – створе негативан стереотип који је данас прва асоцијација на феминизам. (А то су неуредне, мушкобањасте жене које мрзе мушкарце и које желе да униште породичне вредности.) Циљ феминизма НИЈЕ да докаже да су мушкарци и жене исти; Нису, наравно, очигледне су биолошке и физиолошке разлике. Циљ феминизма је успостављање равноправности полова на социјалном, економском, политичком нивоу.

Феминизам је у великој мери допринео и другачијем посматрању **брака и породице**. У традиционалном браку и породици, која је „основна ћелија“ и носећи стуб друштва, већ хиљадама година влада неједнакост. Од раног детињства девојчице су припремане за брак, који је сматран саставним делом живота, а једна од дубоко усађених доктрина је идеја о мушкој доминацији и послушности или подређености мушком роду. Тек крајем 19. века почео је да се преципира значај љубави у браку, јер до тада су брак уговарали посредници, породице, проводације. У прошлим временима, када је брак представљао савез између породица и држава, или резултирали неком обостраном користи, знатно је другачија дефиниција брака од оне коју ми данас познајемо, а која је махом резултат романтичних осећања.

Друштвене уредбе, али и религија, трудиле су се вековима да успоставе моногамни, хетеросексуални брак. Хришћанство се нарочито трудило да искорени полигамију широм Европе, коју су морално осуђивали и више него развод. Ислам је једна од религија која дозвољава полигамију, али ограничава мушкарце на четири супруге : *„Ако се бојите да према женама сиротама нећете бити праведни, онда се жените са оним женама које су вам допуштене, са по двије, са по три, и са по четири. А ако страхујете да нећете праведни бити, онда само са једном.“*⁷⁰ Примера полиандрије, брачне заједнице једне жене са више мушкараца, има неупоредиво мање, а они су углавном резултат очувања популације у суровим животним условима. У преисламском арапском друштву жене су имале могућност избора мужева, како објашњава Навал ел Садави: „Пре ислама, жена је могла да практикује полиандрију и да се уда за више од

⁷⁰ Елизабет Абот – *Историја брака*, Геопоетика, Београд, 2014. стр. 30

једног мушкарца. Кад би затруднела, послала би по све своје мужеве. Окупивши их око себе, именовала би човека за кога би желела да буде отац њеног детета и он није могао да одбије.⁷¹ Међутим, када су мушкарци схватили да је само један довољан за тудноћу, врло лако су успоставили сексуални монопол над женама.

У свим културама обострани сексуални односи су прихватљиви у браку, док су било какве сексуалне активности ван брака неетичне, или чак илегалне. У годинама после Првог светског рата било је ширко заступљено уверење да је основа срећног и успешног брака узајамно сексуално задовољство. „Веровало се да разлоге учесталости несрећних бракова треба тражити у томе што се брачни партнери нису сексуално прилагодили. Подразумевало се да је љубав код сексуалног задовољства и да ће се две особе волети ако науче како да једна другу сексуално задовоље. Занемарена је чињеница да је истина управо супротна претпоставци која иза тога стоји. Љубав није резултат одговарајућег сексуалног задовољења, већ је сексуално слагање –чак и познавање такозване сексуалне технике- резултат љубави.“⁷² Ова погрешна претпоставка настала је делимично и под утицајем Фројдових теорија, јер по Фројду љубав је у основи сексуални феномен.

Савремена истраживања указују да се 50% свих бракова завршава разводом, или чак да се два од три брака окончају на тај начин. Сама природа брака се променила. Развод је постојао као опција за неуспеле бракове још у Старој Грчкој, Риму, Јудеји. Додуше постојао је у корист само једне стране – мушке. Јер мушкарци су могли да захтевају развод брака или напосто да отерају своју жену. Чак и са појавом Хришћанства које је пропагирало брак као светињу, као једну од *светих тајни*, малим словима се помиње у Библији једно „правило“ о раскиду брака : „*Кад ко узме жену и ожени се њом, па се догоди да му она не буде по вољи, што он нађе на њојзи штогод ружно, нека јој напише књигу распусну и да јој у руке, па нека је отпусти из своје куће*“ (Мојсије о разводу)⁷³ Познато је да је Енглеска раскинула са Римокатоличком црквом и преобратила целу нацију у новоосновану протестантску религију, због жеље Хенрија Осмог да оконча брак са Катарином Арагонском, да би се одмах затим венчао са Аном Болејн.

⁷¹ Розалинд Мајлс –*Ко је спремио тајну вечеру?* Геопоетика, Београд, 2012. стр. 83

⁷² Ерих Фром – *Умеће љубави*, Ергон, Београд, стр. 102

⁷³ БИБЛИЈА, Британско и инострано библијско друштво, Београд, 1993. стр. 189.

„За вечером 30. новембра 1809. године, цар Наполеон Бонапарта обавестио је своју царицу о одлуци да се разведе од ње. Прихватио је, па и опростио јој, неверства, лажи, лажну трудноћу и испаде. Но, колико год да је волео Жозефину, желео је жену која може да му подари децу, а она то није могла. Кад је чула страшне вести, заплакала је запрепашћена и потом се онесвестила. На церемонији развода Наполеон је поново исказао љубав према ускоро бившој царици – *Далеко од тога да бих икада могао наћи разлог да се пожалим, напротив, могу да честитам СЕБИ на оданости и нежности моје вољене жене. Оплеменила је тринаест година мог живота; сећање на то ће заувек остати урезано у мом срцу-* „⁷⁴

Међутим реформисано друштво 20. века дестигматизовало је развод као такав и увело законске одредбе о разводу без утврђивања кривице. Многи критичари развода су уверени да би се институција брака могла спасити ако би добијање развода било законски отежано. Истовремено верске заједнице, научници, политичари предвиђају последице колективног неуспеха брака, или чак немогућности да се уопште заснује брак. Темељи људске цивилизације и друштва, које је изграђено на идеји заједништва – брака и породице- полако се руше.

Кроз историју, породица је имала различите облике, од кланова, преко задруга, до данашњег модерног облика породице у ужем смислу, коју чине супружници и рођена или усвојена деца. Према Огисту Конту, породица је основна ћелија друштва, а не појединац. “ Она *основа ћелија друштва* изгледа да нам је болесна на смрт.

Метастазирала је и болест се шири. Мало ко се пита како је до тога дошло, и има ли спаса? И, какво је то друштво када су му ћелије болесне?“⁷⁵

Козервативци и антифеминисти тврде да је породица у кризи због еманципације жена, односно због измењених улога и односа у породици. Тако се заправо традиционална, патријархална породица налази у стању кризе. Јављају се заједнице у друштву, које постају алтернатива класичној породици – хомосексуални бракови, ванбрачне заједнице са или без деце, самохране мајке или саморхани очеви, и сл. „Глобализација

⁷⁴ Елизабет Абот – *Историја брака*, Геопоетика, Београд, 2014. стр. 138.

⁷⁵ Радмила Лазивић – *Основна ћелија друштва*, чланак. ПОЛИТИКА; 7.07.2011.

савременог друштва намеће услове за глобализацију и трансформацију савремене породице и измену њене класичне структуре, улоге и значаја.“⁷⁶

Неизбежно је да промене у друштву утичу и на породицу, јер породица је део друштва. Некада је породица представљала основу друштвене структуре и друштвених односа, али данас је то све мање и мање јер долази до све већег раскорака између породице и друштва. Само друштво, које је у транзицији, још увек није развило механизме и институције које би замениле или надоместиле породицу, иако се стварају бројне алтернативе заједничког живота. Моногамија, полигамија, хетеросексуалност, хомосексуалност, „отворен“ или „затворен“ брак, само су нека од актуелних питања модерног друштва, којима се сваким даном придаје све више значаја. Један од феномена, који је посебно привукао моју пажњу, је **спектар родних идентитета**.

Наиме, родни идентитет је унутрашњи осећај о роду са којим се особа идентификује, а који не мора бити мушки или женски. У трансродној терминологији често се каже да је род *спектар*, тј. да између две крајности – мушке и женске – постоји низ идентитета који не припадају ни једном ни другом. Родно изражавање и самодефинисање подразумева право особе да сама одреди свој(е) идентитет(е). **Небинарност**, или *цендерквир*, је свеобухватна категорија за све особе које се не идентификују као особе мушког или женског рода; оне могу имати два или више родова (биродне или панродне), које немају род (ародне, неродне, *neutral gender* – користе заменицу ОНИ), оне које имају променљив родни идентитет (*gender fluid* - роднофлуидне), оне које су трећег рода (*third gender* – користе посебне заменице као што су ZE, SIE, HIR, а у Шведској је уведена званична заменица за њих – HEN), као и оне које не именују свој род.

Оваква подела родних идентитета озбиљно узима маха у свету, па се тако ове нове заменице уводе у речнике, законом се регулишу права и забрањује дискриминација цендерквир особа. Аустралија је постала прва земља која је законски регулисала и признала трећи род, а у Шведској се отварају родно-неутрални вртићи и одгајају се деца која имају слободу да сама донесу одлуку ког су рода.

⁷⁶ Ена Нуковић – *Куда иде савремена породица*

„Родни идентитет је одвојен од сексуалне или романтичне оријентације, којих може имати више. *Андрогинија* се често користи као синоним за цендерквир особе. Међутим андрогинија је сексуална оријентација у којој манири, спољашњи изглед и понашања која се сматрају мушким или женским заједно бивају инкорпорирана у бихејвиорални репертоар појединца. Постојање ових својстава у једној особи, међутим, не доводи до мешања специфичних карактеристика полова.“⁷⁷

⁷⁷ <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Небинарност>

РЕЛИГИЈСКО – МИТОЛОШКИ АСПЕКТ

„Ако ћемо пуну истину говорити и ми ћемо рећи: све је зло дошло од жене, но и спасење света дошло је од жене“.

- Владика Николај Велимировић – О БОГУ И ЉУДИМА, Евро, Београд, 2000.

У литератури налазимо различита образложења за лош положај жене у религијама. Сексуалне одреднице жене, као и њене полне и биолошке одлике повезане са тим - менструација, трудноћа, рађање, дојење, у андоцентричним интерпретацијама сматрају се недостатком, проклетством и препреком за људску, односно – мушку природу. Све велике светске религије – хришћанство, јудаизам, ислам, будизам и конфучијанство – инсистирају на инфериорном положају жена. Обавеза жене у исламским заједницама, на пример, да борави претежно у кући, а када излази да покрива главу, постоји због кривице коју она сама осећа у вези са првим грехом, како су то описивали поједини верски ауторитети.

Нема сумње да је у многим културама фаза матријархата претходила патријархату, као и религије у чијем је средишту мајка а не отац. Истраживања показују да је култ Богиње мајке трајао најмање 25.000 година, а неки аутори тврде да је чак и старији, да је трајао четрдесет па и педесет хиљада година. Само је жена могла да створи нови живот и поштована је у складу с тим, а то се није у почетку повезивало са полним односом, нити са улогом мушкарца. „Тако се јавило веровање да је жена божанство, а не људско биће, обдарено најсветијом и најзначајнијом моћи на свету, и тако је рођен култ Велике Мајке. Рођење новог живота из тела жене тесно је повезано са рађањем нових усева из тела земље и од самог почетка та два догађаја су испреплетана у идеји женске божанске природе, која је била много компликованија и моћнија него што се традиционално наводи.“⁷⁸ Жена није била само богиња, већ и ауторитет у породици и друштву.

Међутим, када је мушкарац схватио да је његова улога кључна за оплодњу, приграбио је моћ и намерио да влада. Постепено је и пољопривреда, узгајање и сакупљање хране,

⁷⁸ Розалинд Мајлс –*Ко је спремио тајну вечеру?* Геопоетика, Београд, 2012. стр 42.

за које су биле задужене жене у заједници, постала мушка делатност. Тако је култ мајке-жене заменио култ Фалуса, који је све више узимао маха кроз организовање монотеистичких религија. Иако су све велике монотеистичке религије у почетку пропагирале љубав и једнакост, концепт једног Бога, који је створио човека= мушкарца по свом лику, имплицира да је и сам тај мушкарац божанство и омогућава му повлашћен положај. То не само да указује на инфериорност жене, него је и захтева.

„Мит о Адаму и Еви, вероватно најефикаснија непријатељска пропаганда у дугој историји рата полова, имао је и друге, кључне последице. Обавио је суштински задатак по коме је мушкарац постављен у средиште свега; јеру свим религијама које имају Бога Оца, јудаизму, хришћанству и исламу, Бог најпре ствара мушкарца. Жена је рођена после мушкарца, сачињена од безначајног и потрошног комада његовог коштаног ткива, извађена из њега као дете из мајке. Ово је у суштини један од безброј покушаја мушкараца да узурпирају женску моћ рађања. Бог је сада узео за себе моћ свег новог живота, јер сви монотеизми уче да је Бог потпуно сам створио сваки фетус и удахнуо му живот, користећи жену у којој је фетус смештен, просто као *омотач* – како каже ислам.“⁷⁹

Вечита дужност жена да плаћају Евин грех у исламу је приказана кроз *осамнаест казни*, у које спадају менструација, порођај, одвајање од породице, удаја за незнанца и заточеност у кући. Крв је супстанца која је носила моћ, магију и опасност. Жртве боговима приношене у крви, било људској или животињској, ни данас нису у потпуности нестале. Женско крварење, менструално, вековима је било табу и третирано као болест, нечистоћа, загађеност. Хришћанство и ислам су „позајмили“ из јудаизма поједине законе и правила који се односе на третирање жена током трајања менструације, а то је даље произвело читав низ примитивних обичаја и веровања. Ова правила одају високу дозу опасности, презира и страха који су мушкарци гајили према женама, јер крв има двојачко значење – живота и смрти. Ране цивилизације су разумеле божанску везу између живота и смрти у жени, наглашавајући да је Богиња Мајка, која дарује живот, иста та која понекад живот и узима - Мрачна Мајка. „Али обе стране Богиње, и *живот* и *смрт*, спајају се без напора у њеном примарном виду, а то заправо није само мајчинство, већ њена сексуалност. Њена прва сексуална активност била је рађање живота, али је у сексу захтевала мушкарчеву есенцију, његово ЈА, па чак и

⁷⁹ Розалинд Мајлс –*Ко је спремио тајну вечеру?* Геопоетика, Београд, 2012. стр. 89

његову смрт.“⁸⁰ Управо ово је суштина архетипа Лилит, како кроз митологију и религију, тако и у Павићевој драми.

Основна разлика (сем очигледне) између мартријархалне и патријархалних религија, лежи у суштини мајчине/очеве љубави. „Мајчинска љубав је безусловна, она је свезаштитничка, свеобухватна; пошто је безусловна, не може се ни контролисати ни стећи. Њено присуство даје вољеној особи осећај блаженства; њено одсуство ствара осећај изгубљености и крајњег очаја. Пошто мајка своју децу воли зато што су то њена деца, а не зато што су добра, послушна или зато што испуњавају њене жеље и наређења, љубав мајке се заснива на једнакости. Сви су једнаки, јер су сви деца једне мајке, мајке Земље.

..... У природи очинске љубави је да поставља захтеве, установљује принципе и законе и да његова љубав према сину зависи од спремности сина да ове захтеве испуни. Он највише воли сина који му је најсличнији, који је најпослушнији и који је најподобнији да постане наследник његовог имања. Као последица тога, патријархално друштво је хијерархијско; једнакост браће уступа место надметању и узајамном раздору.“⁸¹

У матријархалним традицијама и веровањима наилазимо и на мит о *андрогину*; он је искључиво матријархални симбол, који ставља тежиште на женски принцип, коме се приписује моћ стварања, прокреације. Међу идејама и споменицима патријархалне културе није могуће наћи ни траг идеје о андрогину. Најстарија позната верзија овог мита налази се у Платоновој *Гозби*. Платон, у свом дијалогу „Гозба“ или „Симопозиј“, приказује историјске личности које, између осталог, говоре о љубави. Грчки комедиограф Аристофан представља мит о пореклу сродних душа, приповедајући о првим врстама људи: двоструким мушкарцима, двоструким женама и андрогинима, који су и мушко и женско у исти мах. „Андрогини су имали обе групе сексуалних органа, два лица, четири руке и четири ноге. Они су се врло брзо кретали и били прилично моћни па су богови постајали нервозни због њих. Желећи да их ослаби и казни због њиховог поноса и хировитости, врховни грчки бог Зевс одлучио је да их пресече на два дела и заповедио свом сину Аполону да окрене њихова лица ка рани, како би свака особа видеала да је посечена. Ако међутим, они буду и даље представљали претњу, Зевс је обећао да ће их поново смањити и мораће да се пробијају на једној ноzi.

⁸⁰ Розалинд Мајлс – *Ко је спремио тајну вечеру?* Геопоетика, Београд, 2012. стр 43.

⁸¹ Ерих Фром – *Умеће љубави*, Ергон, Београд, стр.76.

Ова нова створења живела су у потпуној беди, утопљена у свом болу и тузи. Били су толико тужни да не би јели и пили данима, не марећи ако би умрли. Како каже Аристофан – *Сваки је чезнуо за својом другом половином и тако би бацили руке један на другог, ткајући се заједно, желећи да заједно расту.* Зевс се сажалио и одлучио да усмери њихове сексуалне органе напред, како би постигли задовољство у загрљају, а Аполон је обновио облике њихових тела и оставио пупак као једини подсетник на њихове оригиналне форме. Аристофан каже да овај мит објашњава извор наше жеље да се волимо, јер *љубав се рађа у сваком људском бићу; она заједно враћа половине наше изворне природе; покушава да направи једно од два и зацели рану људске природе. Свако од нас је тада подударна половина људске целине и свако од нас увек тражи половину која му одговара...* ⁸²

У хиндуистичкој традицији појављује се божанство које представља спој мушког и женског – *Ардханарисхавара* – спој бога Шиве и богиње Парвати. Његово име у буквалном преводу значи „бог који је пола женско“. Мушка половина представља Дух, а женска Материју; једно без другог немају смисла, манифестују се једно кроз друго и симболизују Првобитно јединство.

У Античкој Грчкој хермафродит, са оба пола напоредо, је представљао идеално биће, које су људи покушавали да рекреирају путем обреда. Међутим ако је неко дете показивало знаке хермафродитизма, убијали су га његови сопствени родитељи. (Мирче Елијаде, *Мефистофелес и Андрогин*)

Начин на који је Ева настала, сугерише да је Адам имао у себи и женску страну, те се може рећи да је био андрогин. То сугерише и Бејли у трећем чину, кад каже – „Ви сте деци и отац и мајка“. Према *Зохару* (Кабала) Адам се најпре и помиње као андрогин, и мушко и женско. „Хришћанска учења и предања изнова актуелизују мотив андрогиности; тако је и сам библијски Адам првобитно андрогин, а онда му Јахве, или Јехова, исеца део тела да би од њега створио жену. Апостол Јован сматра андрогинију за знак духовног савршенства. У *Посланици Галатима* (3.28) каже се: *Нема му Јеврејина ни Грка, нема гроба ни господара, нема мушкога рода ни женскога, јер сте ви сви једно у Христу Исусу*“ (прев. Вук Стефановић Караџић) – што није испразна реторика, већ јасно обећање повратка првобитној андрогиности или првобитном

⁸² <http://www.artnit.net/društvo/item/5171-mit-o-srodnim-dušama-mit-o-androginu.html>

јединству, еденском стању Адама, пре стварања Еве. У гностичком Јеванђељу по Томи, самом Исусу се приписују речи: *Кад учините да двоје буду једно, и кад мушко и женско спојите у једно, да мушко више не буде мушко, а женско да не буде женско, тада ћете ући у Царство.*⁸³

Идеологија андрогина је такође и идеологија једнакости мушког и женског пола, а двополност андрогина представља обележје првобитног, рајског стања и повратка Богу. У делима немачких романтичара, андрогин је представљао савршеног човека будућности. Ритер у својој књизи *Fragment aus dem Nachlass* описује читаву филозофију андрогина. Прошлост је обележио, према Ритеру, догађај када је „Еву родио мушкарац, без помоћи жене“; затим „Христа рађа жена без помоћи мушкараца“, а у будућности ће бити сворен андрогин, када се обоје „и супруг и супруга споје у једном и једнаком сјају“.

Андрогин, је метафизички посматран, много више од физичкој спајања два пола; то је спајање свести у једну и представља крајњи циљ сваког љубавног чина. Чежња за апсолутним јединством заправо је чежња за бесмртношћу, „а то представља искорачење из природног реда, напад на утврђени поредак, или како каже Платонов Аристофан – напад на саме богове.“⁸⁴

Адам Кадмон, кога и Павић помиње у *Хазарском речнику*, у Кабали се манифестује најпре као андрогин, али када је видео животињске парове, постао је свестан колико је усамљен. Док је спавао, Бог га је преполовио и, одвојивши његову женску половину, створио Лилит. Лилит – прва Адамова жена- једнака њему, представља исконски вид женске енергије.

„И створи Бог човека по обличју својему,
по обличју Божијем створи га;
мушко и женско створи их.“

Постање 1,27

⁸³ <https://pulse.rs/androgen/>

⁸⁴ <https://pulse.rs/androgen/>

Према књизи Постања, у Библији, Бог дакле ствара истовремено пар – мушко и женско – по свом лику и од исте материје (земаљског праха). Књига Постања не говори даље о том пару, нити их именује. Касније се помиње Ева, настала од Адамовог ребра, дакле другим путем и од другачије материје него он. И Лилит се, додуше, помиње у Библији, као једна од дванаест животиња и дивљих бића, која ће заузети земљу након Апокалипсе.

У средњем веку се вероватно први пут појављује конкретна идеја о Лилит као првој жени Адамовој, у мидрашу *Алфабет* Бен Сире (10.век). Међутим Лилит се пре тога помиње још у сумерским и вавилонским митовима, као месопотамски демон ноћи, у келтској митологији, хиндуистичкој и хебрејској. Приказана као демон, сукуба, који заводи и сексуално исцрпљује мушкарце (углавном ожењене), напада жене на порођају, убија новорођенчад, прождире децу, Лилит је и данас предмет магијско-религијских обреда у хебрејској култури, као што је нпр. *Тахдид*, који практикују марокански Јевреји при рођењу мушког детета као заштиту од урока. Неки аутори тврде да је енглески израз за успаванку – *lullaby* – заправо погрешно спеловано *Lilli-by*, што значи *Лилит одлази!* На тај начин су мајке терале демона Лилит од деце, певајући ове песме/бајалице.

Демонску природу Лилит најављује и њен захтев за обрнутим сношајем, који је описао Бен Сира у свом *Алфабету*. Тај део заправо гласи овако : „*Кад је Свети, нека буде благословљен, створио првог човека самог и рекао му: није добро да човек буде сам, и створи му жену од земље и назва је Лилит. Они су се одмах почели свађати. Она каже, ја нећу лећи испод; Он јој каже, ја нећу лећи испод, него изнад, јер теби је судбина да будеш испод а ја изнад. Она му каже: ми смо обоје једнаки јер смо обоје од земље. Али нису се могли сложити и кад се Лилит у то уверила, она је изговорила Име у целости и одлетела зраком у свемир*“⁸⁵

Лилит овде чини двоструки преступ; један је помињање правог/целог имена господњег, а други њен захтев за обрнутим сношајем, који је одредио Лилит као феминисткињу још пре Христа. „Одбијање Адама да легне испод Лилит открива најпре систем представљања света где првенство мушког закона никад није оспоравано. Побијајући један симболички и друштвени ред, где мушкарац влада над женом, сексуални захтев

⁸⁵ <https://impulsportal.net/index.php/kolumne/drustvo/11983-michele-bitton-lilit-ili-prva-eva>

Лилит за горњим положајем, само је знак који најављује њезину демонску бит. Положај назван обрнутим је уствари својствен сликовитом античком, египатском и грчком приказивању, где се демонијачка тенденција приписана жени појављује кроз чињеницу заробљавања и апсорбовања мушке снаге (Сфинга је нпр. често приказана у том положају).⁸⁶

Лилит је већ хиљадама година симбол зла, демонске природе жене, сексуално-магијска фигура. Ово повезивање женског духа са демонским, заједничко је многим традицијама, али није само Лилит та која је демонизована, већ и Ева, али и друге женске личности поменуте у Библији. Још један цитат из Старог завета, који објашњава поступак стварања жене, гласи: „*Свети, нека буде благословљен, истражио је од чега да направи жену. Он рече: Нећу је створити од лобање (Адамове), она би била охола; Нити од ока, била би ухода; Нити од уха, била би индискретна; Нити од уста, била би оговаратељица; Нити од срца, била би љубоморна; Нити од руке, била би крадљивица; Нити од ноге, била би развратница. Ја ћу је створити од једног места на човеку које је скривено (ребро) и остаје скривено чак и кад је го. Али међутим, ви сте одбацили све моје савете... Нисам је створио од лобање, а ипак је охола: Девеојке Циона су охولة, оне ходају уздигнута врата (Исаија 3,16) ... Нити од уха, а ипак је индискретна: Сара је прислушкивала на улазу у шатор (Постанак 18,10) ... Нити од уста, а ипак је оговарала: Мирјам је оговарала Мојсија (Бројеви 12,1) ...*”⁸⁷ Уображена, љубоморна, алапача, крадљивица, развратница, и друге мане приписиване су женским личностима у Библији. Од Еве до Марије Магдалене, жене су у библијским текстовима приказиване углавном као робине, слушкиње, грешнице. Док феминисткиње широм света позивају на одбацивање Библије, па и хришћанства уопште, једна група католичких теолошкиња тврди да Свето писмо заправо може бити оруђе за еманципацију жена. Двадесет жена из разних земаља окупиле су се око ове идеје, предвођене Лориен Савој, професорком теологије из Женеве, и као резултат њиховог рада настала је *Женска Библија* - збирка текстова који се баве положајем жена у Библији. Оне говоре о томе да су библијски текстови често схваћени буквално и изван временског контекста. Међутим, оне нису прве жене које су покушале да реинтерпретирају Библију у корист женског достојанства. Први нацрт „Женске Библије“ израдиле су 1898. америчке сифражеткиње, предвођене Елизабет Кејди Стентон. Професорке из Женеве биле су инспирисане овим

⁸⁶ <https://impulsportal.net/index.php/kolumne/drustvo/11983-michele-bitton-lilit-ili-prva-eva>

⁸⁷ ибид

делом, али су схватиле да ипак морају осавременити текст. „У уводу *Женске Библије* ауторке наглашавају да желе да понуде промену у хришћанској традицији, да промене патријархалне интерпретације којима се правдају бројне забране и ограничења женама, разоткрију оно што је остало скривено, укључујући једностране преводе и парцијална тумачења.“⁸⁸ Ове теолошкиње говоре и о томе да је Библија је отворен текст, незавршен и подложен различитим схватањима и тумачењима.

Неки од најчувенијих критичара Библије, који су изазвали бурне реакције у друштву својих савременика, али и у годинама које су следиле, су нпр. Барух Спиноза, са својом критиком из 1655. која је садржала оправдану сумњу у божанску природу Библије али и негирања постојања Бога. Тврдио је да је Библија дело више аутора и својом историјско-критичком методом постао претеча *високе критике Библије*. Фридрих Шлајермахер је проказао Библију као текст пун недостатака, упоређујући Стари и Нови завет и различито виђење Бога у једном и другом. Када је 1859. Чарлс Дарвин објавио *Порекло човека*, није имао намеру да нападне религију, међутим одјек који је ово дело имало у друштву чује се и данас.

Религија је, као и породица, један од темеља друштва, који такође нестаје. Човек је створење које трага за смислом и уколико не нађе смисао или сврху, запада у очај и проблеме. Критика било које религије захтева озбиљну анализу и научну делатност, и пружа нам нова знања без преседана, али не пружа нам духовност. А духовност је у данашње време много потребнија.

⁸⁸ <https://www.021.rs/story/Zivot/Magazin/202760/Teoloskinje-objavile-Zensku-Bibliju.html>

АСТРОЛОШКИ АСПЕКТ

Дефиниција астрологије назива је науком о звездама, иако се многи не би сложили. Посматрајући из угла некога ко се астрологијом бави, ко схвата њену комплексност и познаје историјат, може се тврдити да јесте наука. У самом корену речи астрологија налази се њена дефиниција - *astro* (звезда) и *logos* (наука) ; међутим реч *logos* (*λόγος*) има више значења а једно од њих је и „Божји ум“. Тако да астрологија, у слободнијем тумачењу, представља инструмент спознаје божанског ума и божје воље.

У прошлости астрологија је била неодвојива од астрономије, па је тако онај ко се бавио астрологијом називан астрономом. Древна астрономија се у великој мери базирала на темељима прве филозофије (*prima philosophia*), која се бавила истраживањем најузвишенијих принципа природе и живота.

Временом се астрономија све више удаљавала од астрологије, нарочито напредовањем природних наука (физике), па се у 15.веку оне коначно раздвајају и од тада, па и данас, астрологија нема никакав кредибилитет у очима научника. Ипак, астрологија је широко примењива, егзактнија и старија од многих других наука.

Савремени астролози заступају мишљење да астрологија објашњава утицај планета на човека. Иако тешко доказиво, неспорно је повезано (нпр. циклус Месеца и женски циклус).

Месечева путања око Земље елипсоидна је и као свака елипса има два центра . Један је Земља а други тамно небеско тело, тзв. Мрачни Месец, односно *Лилит*.

Лилит је познат астрологији још с почетка 17.века , међутим кретање овог астероида није било довољно видљиво преко дана да би се доказало његово постојање. Ово тамно небеско тело у опозицији са Сунцем, приметили су и европски астрономи много пре открића Плутона. Лилиту је дао име Серафиал, који је поткрепио своје истраживање доказима о постојању „новог сателита“ 1918.године, међутим даље од тога се није ишло. Иако овај природни сателит Земље кружи око ње дефинисаном путањом, о њему се дуго писало као о „облаку или прашњавом небеском телу“. Тек крајем 20.века *United States Weather Bureau* званично је признао Лилит за мању планету или астероид.

Астролози тврде да Месец представља подсвесно складиште наше личне меморије , помоћу којег наша личност реагује на нивоу осећања. Лилит, као другачији одраз нагона,

дубље у нашој психи, прикрива емоције. Месец персонализује, а Лилит деперсонализује особу.

„Месец би могао да се пореди са спољним активностима подсвести које се појављују у нашој свести као инстинктивно-емоционална реакција и меморија. Лилит се, као унутрашња активност подсвесног у нашој свести, јавља као инстинктиван мисаони процес и друштвена меморија. Тамо где су неурозе, у тој кући и знаку обично се налази Лилит. Он описује велики део онога што је скривено или инстинктивно у људској природи, или оно што тражи задовољење ван материјалног, или с друге стране, само емоционално задовољство.“⁸⁹

Занимљиво је како се психолошко тумачење умногоме поклапа са астролошким, али и другим областима у којима срећемо Лилит. На пољу астрологије би чак Месец могао да представља Еву, чија је друга страна („тамна страна Месеца“) управо Лилит.

„Као симбол друштвено-колективног у нама, Лилит захтева неличан приступ животу. Због тога се он бави менталним, уметничким, друштвено-продуктивним и професионалним приступом. То је демонстрирано као Лилитов позитиван ниво деловања. Тамо где је присутна емоционална незрелост (себичност) у карактеру у кући Лилита, он представља одрицање као дисциплину. Док је очигледно да је Месец онај који управља и подржава личну или субјективну мотивацију, свака друга мотивација или жеља која је за било шта друго сем за општедруштвено по Лилиту, води ка одрицању од чистог и једноставног, јер је Лилитов начин деловања кроз одрицање.“⁹⁰

У суштини, Лилит се бави друштвеном оријентацијом и објективним појавама, док је Месец, чија је активност сасвим супротна, окренут ка субјективном. Лилит симболизује ослобођену жену, окренуту друштву, за разлику од Месеца, који представља субјективну жену, окренуту кући – Еву. Феминистички покрети довели су до јасне поделе на два типа жена, која одговарају овом опису. Лилит заступа једнакост у друштву, која је производ личног постигнућа а не положаја. У наталним картама жена које су биле у првим редовима борбе за једнака права, Лилит је заузимао важну позицију.

Астролошки симбол Лилита је круг пресечен дијагоналном линијом. „Симболична дијагонална црта, у окултном, представља усправног, креативног човека, који не дозвољава да на њега много утичу хоризонталне световне ствари, које у окултном

⁸⁹ Делфин Цеј – *Астролошка Лилит*, Есотерија, Београд, 2004. стр.22

⁹⁰ Ибид, стр.24

представљају животињске нагоне, који су основа човекове природе. Тај симбол такође представља мањи Месец који је дијагонално подељен, баш као и Лилит, и појављује се сваких пола године са главним циклусом од 126 година, а мањим од 63 године.“⁹¹

Лилит намеће емоционалну зрелост, самосталност, као и различите интуитивне и креативне потенцијале . Лилит је у основи остваривање, односно самоостваривање личности.

Можемо третирати Лилит као хипотетичку планету, или као Земљин сателит, док год његово постојање не буде широко прихваћено у астрономији, али не можемо игнорисати Лилитов утицај у наталној карти, који опет варира од једног до другог знака Зодијака, положаја осталих небеских тела и њихових међусобних односа.

⁹¹Делфин Џеј – *Астролошка Лилит*, Есотерија, Београд, 2004. стр.40

АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

„Не знам зашто ниједну од моје три интерактивне драме не игра ниједно од наших позоришта. Можда још нису стигли до интерактивног театра. Но, било би дивно кад би испало да је то једина ствар у којој каснимо за осталим светом.“

- Милорад Павић -

Ову изјаву је Милорад Павић дао пред премијеру представе КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ у Петрограду, 2003.године. Представу је режирао Владимир Петров, исти редитељ који је поставио и „Заувек и дан више“ годину дана раније у Москви.

Драма „Кревет за троје“ никада није извођена ни у једном српском позоришту. Насупрот томе, у Русији је постављана чак три пута (у Москви, Санкт Петербургу и Прокопјевском). Једино јавно извођење на матичном језику овај текст је доживео у облику радио драме на Радио Београду, 2012.године, у режији Милана Јелића.

Као што Павићева књижевна дела траже креативног читаоца, тако и његове драме траже креативног, активног, повлашћеног гледаоца. Читалац постаје активни учесник у стварању књижевног дела, односно у овом случају, у позоришту, гледалац постаје активни учесник у стварању представе. Ја сам се, током реализације овог пројекта, нашла и у улози читаоца, и гледаоца, и ствараоца.

Представа ”Кревет за троје” настајала је кроз неколико фаза, а њена реализација започета је у јануару 2019. године. Идеја за целокупан пројекат се родила много раније, половином 2017.године, међутим реализацију саме представе одложила сам за 2019.годину, када се навршавало 10 година од смрти и 90 година од рођења Милорада Павића.

Сходно томе, процес настајања овог докторског уметничког пројекта може се поделити на четири фазе :

- **Развојну фазу**
- **Припремну фазу или предпродукцију**
- **Фазу постављања или продукцију**
- **Постпродукцију**

1) Развојна фаза започета је, дакле, половином 2017. године. У овој фази обично редитељ бира драмски текст или роман (али такође и филм, бајку, стрип, истиниту причу или оригинални текст), као основу за постављање позоришног комада.

Спремајући један од последњих испита на другој години докторских студија, открила сам област дигиталне интерактивне књижевности. У том истраживању сам случајно наишла на Павићеве интерактивне приче, писане за дигитално окружење, а затим и на ове три интерактивне драме. Сутрадан сам купила књигу, прочитала све три и истог тренутка знала коју желим да поставим на сцену.

Моје читање (и читавање) драме «Кревет за троје» свакако је субјективно и засновано на полу-подсвесном јунговском принципу. Оно што сам ја учитала у овој драми су теме које мене лично баве – положај жене, распад породице, положај мушкарца, равноправност полова, мушко-женски принцип итд. Није новост да се сва Павићева дела баве мушко-женским принципом, како са становишта супротности, тако и са становишта заједништва. Интересантно је да је писац некако увек на «женској страни».⁹² То ми је потврдила и његова супруга, госпођа Јасмина Михајловић, која је уједно и носилац ауторских права над делима Милорада Павића. Њен допринос овом пројекту је био од пресудног значаја, а њена улога је -незванично- улога коментора, тако сам је бар ја доживела.

Наиме, у развојној фази у позоришној или филмској уметности, између осталог се и траже и (углавном) плаћају ауторска права на текст и др. који се користи као полазиште. Већ на првом састанку, у њиховом породичном дому, салонском стану на Дорћолу, који је данас претворен у легат Милорада Павића, Јасмина ми је великодушно изашла у сусрет. Пошто сам јој објаснила своју идеју и намеру, предложила је да ме ослободи плаћања, односно да ми уступи ауторска права на овај текст али у академске, некомерцијалне, сврхе.

На крају текста, у прилогу, налази се и њено одобрење које сам добила у мејлу.

Након постигнутог договора са Јасмином, већи део 2018. године посветила сам истраживању и читању литературе везане за рад. Кроз критичко сагледавање религије (не само хришћанске), феминизма, заједнице брака и породице и њихове позиције у данашњем друштву, Јунгове психологије, као и савремених теорија и тенденција у театру, склапала сам постулате свог рада у целину. Захваљујући томе, у јуну исте године

положила сам Истраживачки испит код своје менторке, Иване Вујић Коминац, који је био само једна степеница више у процесу израде докторског уметничког пројекта.

Током ове године и ове фазе пројекта, бавила сам се такође и формирањем ауторског тима, који ће ми помоћи у реализацији идеје. Било је скоро подразумевано да ће моји пријатељи и дугогодишњи сарадници, обоје позоришни продуценти, Ивана Митровић и Душан Синђић, пристати да учествују. Душан је био од велике помоћи у развојној и припремној фази, а Ивана у продукцији и организацији представе. И поред њих двоје, ја сам у великој мери преузела улогу продуцента у овом пројекту, о чему ћу писати још, из фазе у фазу. Поред два продуцента, понудила сам сарадњу и двома редитељкама, које сам такође познавала од раније. То су Марија Барна-Липковски и Ана Поповић, обе дипломиране позоришне и радио редитељке и оснивачи удружења „Три гроша“. У фокусу овог удружења су уметнички експерименти, који развијају машту и уметника и публике, друштвени ангажман, слободу говора, демократске вредности и људска права. „Три гроша“ подржавају сарадњу и повезивање са другим организацијама, у циљу стварања јединствене алтернативне сцене у Србији. Моја сарадња са њима до сада, и на другим пројектима, била је врло плодна, креативна, слободна, иновативна, уз размену огромне количине позитивне енергије. Осим тога, имала сам поверења у њих две, да ће разумети и пренети моју идеју на сцену што верније и вештије. Такође сам и сама учествовала у режији, као и у осталим сегментима овог пројекта.

2) На јесен 2018.године је почела друга, припремна фаза овог пројекта. Она се базирала – с једне стране на истраживању и развијању идеје, анализи дела, референтних мотива и додатне литературе, осмишљавању и креирању костимографских и сценографских скица и других креативних процеса, али – са друге стране и тражења средстава за реализацију пројекта и адекватног простора у којем ће он бити изведен. Ту су се јавили и први проблеми. Наиме, младалачки оптимизам мог колеге продуцента Душана Синђића и мене, базирао се на идеји да кренемо „од врата до врата“, односно од једног до другог београдског позоришта, и да понудимо овај пројекат, сматрајући да ће челници позоришта једва дочекати да „угосте“ Павића на свом репертоару. Да идеја буде још помпезнија – премијера би била у години јубилеја нашег великог писца. Окушали смо се у Опери и театру „*Мадленианум*“, затим у Југословенском драмском позоришту, Битеф театру, Народном позоришту, али безуспешно. Благо пољуљаних нада и убеђења ушла сам у 2019.годину, годину јубилеја, годину моје премијере. Иако су ми продуценти и

редитељке предлагали неке алтернативне просторе, које бисмо лако освојили, била сам решена да поставим ову представу у позоришном простору, на сцени.

У међувремену смо Душан Синђић, продуцент, и ја, писали пројекат за конкурс Министарства културе и информисања, као и конкурс Града Београда за пројекте у култури. Сигурни да ћемо макар на једном од ова два конкурса добити део финансијских средстава потребних за реализацију представе. Резултати конкурса су се чекали предуго и када су изашли, били смо сви јако разочарани, јер пројекат није прошао.

Овај део претпродукције је, без обзира на то, био ново и драгоцено искуство за мене. Продукцијом представе сам се бавила подједнако колико и уметничким делом током целог процеса.

У марту 2019.године одлазим на разговор у модну кућу „МОНА“ са власницом и директорком, Надом Момировић, која је велики љубитељ и познавалац, како Павићевог опуса, тако и позоришта, моде, костима и уметности уопште. На моју велику срећу – она је препознала потенцијал и имала слуха за моје идеје. Без околишања ми је рекла да није у могућности финансијски да помогне, али да ће подржати овај пројекат кроз спонзорство у смислу материјала али и готових одевних предмета. Мени и више него довољно. Било је то прво позитивно дешавање и помак када је у питању овај пројекат. Што се тиче још једног таквог спонзорства, знала сам да могу да рачунам на модну кућу „PASSAGE“ из Панчева, породичну фирму чији су власници моји дугогодишњи сарадници и пријатељи. Ипак сам питала за помоћ и добила, наравно, потврдан одговор. Пошто сам обезбедила два извесна спонзора, растао је и мој лични елан.

У сред ове фазе пројекта десила се једна непланирана, али у сваком случају дуго жељена ситуација. Наиме, сазнајем да сам у другом стању...

Због природе моје трудноће (високоризичне) и историјата побачаја, мењају се планови, жеље и амбиције. Све је стављено на паузу на неко време, с обзиром да сам у првом тромесечју била принуђена на строго мировање, уз свакодневне терапије. Неизбежно је и ово поменути, нарочито у оним аспектима у којима су трудноћа и порођај утицали на реализацију мог пројекта. А неминовно јесу.

Назирао се скоро крај лета 2019. а ја нисам била сигурна ни да ли ћу моћи, а ни да ли желим да наставим са борбом око докторског уметничког пројекта. Знала сам да ће ми требати помоћ. А нисам имала скоро ништа, сем најужег круга сарадника, добре воље и

(за сада) два спонзора. И даље нисам имала простор, а самим тим ни глумце, јер би сви волели да знају ГДЕ ће играти представу за коју су ангажовани. Нисам имала новац, а самим тим нисам могла да платим никога од сарадника, нити да финансирам све оно што је потребно за представу, а немамо га кроз спонзорства. Термин за порођај је био у другој половини децембра, а ја сам и даље циљала да премијера представе буде у октобру или новембру, на датуме Павићевих годишњица.

У више наврата сам била јако близу тога да одустанем. У више наврата сам се препирала са супругом због тога. Али на крају, када сам добила и његову подршку, била сам решена да ћу изнети представу до краја и то у трећем тромесечју трудноће.

У томе је пресудну улогу одиграо нико други до мој отац, који се такође бави јавним и уметничким послом; аутор је и водитељ емисије КВАДРАТУРА КРУГА на РТС-у.

Његов резон кроз моје одрастање је увек био да ме пусти да сама заслужим и да се изборим за оно што желим у животу. Фер и поштено, јер тако је и он, знајући да живот углавном и није фер, нити је у животу све поштено. И био би јако поносан на мене када сам постизала успехе, сама. У овој ситуацији међутим, видео је да моја борба предуго траје, да се мучим, да мој труд не даје еквивалентне резултате, да се колебам, али да не одустајем. И решио да ми помогне. Захваљујући свом имену и угледу, обезбедио ми је неколико спонзора који су финансијски помогли реализацију представе и без којих она не би била изводљива. Неки од њих су „НЕИМАР“ а.д. и „МЕТАЛАЦ“ а.д.

Размишљајући о простору у коме би се комад одиграо, макар само једном за потребе доктората, предложио ми је Центар за културу „Влада Дивљан“, не познајући чак лично ни директора ове установе, господина Љубишу Ђуровића. Али позивајући се на његов углед и све што је он учинио за друге, господин Ђуровић је сматрао да би ово био само један од начина да узврати мом оцу, а истовремено и да уврсти мало другачији садржај у репертоар.

Господин Ђуровић и ја лако смо се споразумели. Он је већ на првом састанку предочио да Центар може да помогне и изађе у сусрет потребама пројекта у смислу простора и техничке подршке, који су ми у том тренутку били најпотребнији. Самим тим је Центар за културу „Влада Дивљан“ постао један од главних партнера на пројекту и бићу им заувек захвална на томе. Господин Ђуровић је сматрао да представа има потенцијал и да се игра у оквиру сталног репертоара Центра, најмање два пута месечно, али договорили смо се да ћемо то дефинисати након премијере, посебним уговором.

Пре почетка рада на пројекту, склопили смо уговор о програмско- културној сарадњи, који овом приликом прилажем на крају текста.

Након постигнутог договора, што је било већ почетком септембра, убрзано смо правили план проба и одабир глумачке екипе.

Глумачка екипа, која је реализовала моју замисао, на крају је била боља од идеалне и имагинарне поделе у мојој глави.

Мој први избор за лик Снглфа од почетка је био млади и изузетно ангажовани глумац, Ђорђе Живадиновић Гргур, кога сам гледала у више продукција Битефа и Рефлектор театра у последњих неколико година. Ђорђе је отворен ка алтернативном и интерактивном позоришту и спреман на сценске експерименте сваке врсте. Један од његових глумачких квалитета је сценски покрет, који смо и у великој мери користили у представи. Иако се нисмо познавали лично пре овог пројекта, Ђорђе је после читања текста пристао да учествује у њему, на моју велику радост.

Улога Бејлија припала је Михајлу Лаптошевићу, кога такође нисам познавала од раније, али веровала сам савету редитељки. Показао се као одличан избор за ту улогу, и својом физиономијом, и својом невероватном харизмом. Као један зрео глумац, који се опробао и као редитељ а и као педагог, Михајло је имао врло занимљива размишљања и идеје о свом лику и овом комаду, корисне савете и решења током целог процеса припрема.

За улогу Адама избор је пао на Вахида Џанковића, познатијег у филмским него у позоришним круговима наше јавности. За Вахида је лично агитовао мој пријатељ продуцент Душан Синђић, који га је гледао и на филму, и у позоришту и био одушевљен његовим раскошним талентом. Ретко ко би могао да изнесе текст који је Адаму доделио Милорад Павић. Вахид је дуго вежбао, покушавајући да рационализује неке пишчеве „умотворине“, да их схвати, приближи себи и да то звучи што природније. Његов лик је свакако најтрагичнији и Вахид је сјајно „донео“ ту емоцију. Његову просечну висину и грађу, надоместили смо костимом, војном униформом, која му је на сцени моментално поправила став и држање, додала на самопоуздању и начину игре.

Било је много предлога за улогу Еве, мојих, редитељских, продуцентских. Када смо се усагласили коначно, избор је пао на глумицу чије име се све више чује на домаћој сцени у последњих неколико година. Сви смо били убеђени да ће она пристати и да ће

феноменално изнети лик Еве. Међутим, одбила нас је, тј. одбила је хонорар који јој је био понуђен, а који је, без поговора, био скроман.

Свега неколико дана пре почетка проба ја нисам имала ни једну од две глумице у овој драми.

На сву срећу, сетила сам се драге глумице, у коју сам се поуздала, јер се дуго познајемо и сарађивале смо више пута. Милицу Петровић познајем још од студентских дана и знам да је невероватно посвећена свом послу. У овом пројекту је дала све од себе, прва долазила на пробе, радила „домаће задатке“ код куће, износила предлоге и размишљања о свом лику и о овом комаду, градила лик баш „школски“ и баш како треба. Њен лик има највећи распон емоција и преокрет од почетка до краја драме. Усудила бих се чак да кажем да је Милица пронашла и ослободила један делић себе у овом процесу, што је нарочито заблистало у интеракцији са публиком коју она иницира и води.

Како и доликује – највише главобоље задао нам је избор глумице за улогу Лилит. То је свакако морала да буде лепа жена, али не тако млада, старија и зрелија од Милице која има 28, дакле око 40 година. У мору узалудних предлога фигурирале су две познате глумице, млађе генерације. По принципу *deus ex machina* појавила се Ана Бретшнајдер, удата Танасковић. Ја сам Ану гледала уживо у Ужичком позоришту, где је била члан ансамбла дужи низ година. Знала сам да је врло даровита, трансформативна и харизматична глумица. Ана, која ове године пуни 40, уживо није *femme fatale*, напротив - ситна је, мршава, без изражених женских атрибута и облина, ниска, кратке косе, али лепих и упадљивих црта лица, крупних очију и усана, високих јагодица. Насупрот томе, Ана на сцени зрачи невероватном енергијом, харизмом, сексипилом, отменошћу, самоувереношћу. Некадашња балерина, дивног држања, својим грациозним покретима, суптилним као и сировим, донела је све што сам ја замишљала када је Лилит у питању. Осим што је идеалних година, Ана поседује и потребно животно и позоришно искуство за лик који овде тумачи. Такође, као и Лилит у овом комаду, има једну кћерку, што је био додатни елемент који јој је лично помогао у грађењу улоге „мрачне мајке“. Дуго смо разговарале на тему мајчинства и односа мајки и кћери, кад сам ја (током реализације пројекта – у другом стању) сазнала да чекам девојчицу. Кад се из ове позиције осврнем на цео тај период и балансирање између трудноће и стварања представе, сигурна сам да није ни могло бити другачије... морала је да се роди девојчица.

Паралелно са ангажовањем глумаца радиле смо редитељке и ја на штриховању текста, а глумцима смо пре прве пробе послали на читање оригиналну, Павићеву верзију текста. Ова фаза се завршила коначном верзијом текста, одабиром глумачке екипе и првом читајућом пробом.

3) Трећа фаза је фаза продукције, која обухвата пробе, израду костима и сценографије, компоновање и продукцију музике, визуелни идентитет и кампању поводом премијере као и премијерно извођење представе.

Пробе су дакле почеле и могле би да се поделе на читајуће пробе, пробе у простору и пробе на сцени. Читајуће пробе су одржаване у једној од учионица ЦЗК «Влада Дивљан» и за мене су биле јако узбудљиве. Иако сам до сада много пута присуствовала стварању представе од почетка до краја, овде сам била у потпуно новом својству и моја идеја се коначно могла опипати. Била је од крви и меса, дисала, повезана еланом, позитивном и продуктивном енергијом.

Идеја је била да током читајућих проба заједно са глумцима анализирамо текст и све ликове појединачно. Овакав «радионичарски» приступ позоришном процесу иначе негују Марија и Ана, а и мени и глумцима је то свакако пријало. Изнедрило је многа занимљива решења и другачије погледе на текст, па –иако су понекад били другачији од мог- нисам их одбацила.

Један од највећих изазова у овој фази процеса била је организација свих чланова екипе и креирање распореда проба. Тиме смо се бавили највише Ивана Митровић, продуценткиња, и ја. Правиле смо распореде проба на недељном нивоу, а уклопити обавезе 8-10 људи са слободним терминима за просторије које нам је уступао В.Дивљан, било је теже него што звучи. Ја сам се трудила да присуствујем редовно, али када то нисам могла, због поодмакле ризичне трудноће, мењала ме је асистенткиња (моја некадашња студенткиња) Катарина Николић. Снимајући пробе ако нисам ту, а истовремено у покрету и потрази по целом Београду, Катарина је мењала и моје очи, уши, руке, ноге.

Као производ читајућих проба, произашла је нова анализа комада *Кревет за троје*.

О тексту

Павићев текст, иако за своју грађу користи различите митолошке системе, у основи прати исте или врло сличне обрасце, без обзира на културу из које долазе. Конкретно, Павић се овде бави митом о првим људима, који се јавља у све три велике религије западне цивилизације – хришћанству, јудаизму и исламу- али се реферише и на древне обичаје и веровања овог дела света, пре свега на античку културу, без које европска култура не би изгледала данас овако како изгледа. Тексту се не може порећи и снажна локална боја, чиме се даје на важности балканском наслеђу и култури, којој уосталом добрим делом географски припада и поменута античка грчка, али и византијска, хебрејска, исламска и заносна паганска култура Балкана. Управо због тога овај текст представља успешан, комплексан и необично привлачан амалгам архетипских елемената, препознатљив и близак многим људима, без обзира на њихову расу, пол, религијско опредељење или географско поднебље.

Фокус Павићевог текста је реконтекстуализација архетипског мита о Лилит, Адамовој првој жени. Лилит (хебр. לילית), женски демон, прва је Адамова жена која је, попут њега створена из земље. На основу тога је захтевала равноправност са њим. Пошто није успела да се избори за једнак положај, у бесу је напустила рај. Бог је послао три анђела по њу, како би је вратио Адаму, али она је то одбила, па ју је Бог проклео. Од тада Лилит постаје демон који мрзи човечанство, убија децу и заводи мушкарце. Као таква, Лилит симболизује мрачни аспект Мајке, који је основни архетип жене. У астролошком смислу, Лилит представља алтернативну судбину човека, те је истраживање овог лика, као и симболичког и емоционалног пртљага који он носи са собом, у неку руку и истраживање на пољу етнологије и антропологије балканских ритуалних образаца, односно тзв. *алтернативне* или *женске* историје нашег поднебља.

„У различитим херметичким традицијама Лилит је оличење жене посебног кова. У астрологији она је ознака за алтернативну судбину човека. У грчкој митологији Лилит има двојницу у Емпузи. Према јеврејској традицији, Лилит је прва жена Адамова. Пошто је између ње и Адама дошло до неслагања због неравноправности (у постељи нарочито), Лилит га је напустила. Бог је послао три анђела да Лилит врате Адаму, који је много туговао за њом. Анђели су јој запретили да ће, ако се не врати мужу, њена деца, колико их буде, бити побијена. Лилит се оглушила о овај налог и живела је са богом

подземља, Белијаалом, а после је имала и друге љубавнике, а њена деца су страдала. Можда је у миту о Атлантићаним остао траг приче о ишчезлој деци Лилит и Адама. У сваком случају, човечанство је створено тек преко Адамовог потомства из другог брака са Евом. Између Лилит и Еве постојала је љубомора космичких размера.“ (М.Павић, *Кревет за троје*, напомена писца)

Дакле писац задржава одновне одреднице овог мита – ток радње, као и главне ликове, али на дискретан начин мења неке од кључних елемената радње, да би са више страна осветлио главну проблематику свог комада – положај и доживљај жене, као и последице њене „еманципације“ у савременом свету. Већ поднасловом- „алтернативна историја човечанства“, преиспитује се патријархално војничко устројство, које је одредило нашу историју и нашу садашњост и чије последице данас покушавамо да превазиђемо. Према Лилит и њеној женској деци „татина математика није тачна“ и зато су осуђене на пропаст. Нпр. сви мушкарци у Павићевој драми су приказани као војници – официри. Може се рећи да писац тиме подцртава маскулинитет патријархалног система у коме живе његови женски јунаци. Важну улогу у Павићевој драми игра и официрски пиштољ, којим су убијена Лилитина и Адамова деца, као *corpus delicti* преко кога се открива да је Адам заправо убица сопствене деце.

Овај мотив се реферише на митове о Медеји, Ифигенији и Едипу, чији је значај за психоанализу и савремене хуманистичке науке од непроцењивог значаја. Еурипид у *Медеји* открива људску душу обузету страстима које воде у злочин и најинтимнију трагедију. У овом делу постоји јасно изражена друштвена димензија. Еурипид, први драматург који је желео да на сцени да простор снажним женским ликовима, указује на проблематични положај жене у античком друштву. У Медејином монологу пре убиства сопствене деце, изражена је њена лична агонија, али и сва беда положаја жене у античкој грчкој, њен угњетавани и обесправљени дух. Са феминистичког становишта, њен акт је истовремено и политички.

Павић из мита о Ифигенији преузима мотив жртвовања сопствене деце, а од мита о Едипу преузима мотив незнања/ недостатка свести о сопственом злочину, који је Павић маестрално уобличио у модеран заплет, жанровски га смештајући у психолошки трилер.

Због поделе на мушки и женски принцип, која се провлачи кроз цео текст (као уосталом и кроз СВА Павићева дела), идеја је да приликом куповине улазница за представу гледаоци бирају да ли хоће „мушке“ или „женске“ улазнице и сходно томе улазе на

мушки или женски улаз. То уопште не зависи од пола, већ од личног избора гледалаца. Унутра, то су два простора у гледалишту, односно један простор подељен на женску-леву и мушку- десну страну гледалишта (као у цркви). За гледаоце који имају „мушке“ уланице, представа не почиње у исто време као за оне са улазницама за „женски“ улаз. Гледаоци се пуштају у мушки део гледалишта нешто раније, јер ће само они одгледати прву сцену представе. Драма има три чина, а после другог, мушки део гледалишта добија паузу и излази из сале, не знајући да ће женски део у међувремену одгледати једну краћу сцену.

Сиже

ПРВИ ЧИН : *Одметање*

Након што у продавници бунди, у којој је продавац анђео Снглф, Лилит открива својој млађој сестри Еви да ће оставити свог мужа Адама, са којим има дете, и побећи са љубавником, демонским војсковођом Бејлијем. Уз помоћ маскираног Снглфа, она на превару добија и новац и бунду, а онда напушта и мужа и љубавника, упркос Снглфовим нејасним упозорењима.

ДРУГИ ЧИН: *Два паралелна човечанства*

На наговор анђела Снглфа Лилит долази на вечеру са својим мужем, љубавником и сестром, где је сви наговарају да се врати мужу да би му подарила и мушку децу и тако засновала човечанство. У противном, Еви ће припасти постеља њеног мужа Адама и она ће постати мајка човечанства, а Лилитина женска деца ће бити уништена да не би постала као она.

На вечери код Снглфа (Агапе), он им се указује у свом правом – анђеоском лику, и позива се на Врховни ауторитет, суочавајући Лилит са последицама њене одлуке. Након што Лилит одбија и одлази, остављајући Еву да буде мајка човечанства са слутњом катастрофе, Њене девојчице бивају убијене хицима из пиштоља. (убија их Адам, јер му је Бејли убацио црв сумње да су то можда ђаволска деца, демони, али то нико не зна)

ТРЕЋИ ЧИН : *Јабука*

Адам и Ева живе већ неко време заједно и покушавају да открију ко је убица невиних девојчица. Док на своју руку истражује убиство, Адама заводи ђаво. Након детективске истраге са испијањем вискија и проверавањем отисака прстију, кроз Бејлијеву сугестивност и Евину непромишљеност, Адам открива да је убица управо он и истим пиштољем пресуди и себи. Човечанство, сада са Евом на челу, приклања се Ђаволу.

Жанр

„Када је реч о фарсичном или водвиљском, Милорад Павић уме да сваком том жанру да софистицирани додир, тако да оне (драме) постају заправо пастиши прошлих форми једног постмодернисте, ако то уопште постоји.“⁹³

Павић се поиграва са жанровима на њему својствен, постмодернистички начин, комбинујући митолошку и архетипску грађу са модерним стиливима и жанровима. Ликовима се придодују одређена психолошка својства, као што су љубомора, таштина, похлепа, завист, итд. Ипак ова својства никада не залазе у дубљу психологију личности, у разлоге зашто су ликови такви какви јесу, зато и ове људске особине попримају архетипска својства.

Језик је необичан, павићевски, на граници између лирског и драмског. Он служи за изражавање симболике и појмова који се не могу приказати физички, на сцени, али и за карактеризацију архетипова. Тако Адам говори поетско-простачким језиком, док Бејли и Лилит користе слаткоречиви језик аристократије.

Митолошка грађа приказана је кроз грађанско-мелодрамску, чак помало и фарсичну форму, која по својој иконографији умногоме подсећа на *film noir* – крими заплет, пиштољ, женска бунда, долари, виски, Лилит као *femme fatale*, итд.

На крају смо дефинисали овај комад жанровски као симболистички водвиљ – водвиљ који је на кључним местима испресецао симболистичким призорима. Оно што је „људско“ и конкретно, приказано је кроз водвиљ, јер је људско неумитно смешно и приземно; Оно што је архетипско приказано је без речи, кроз симболистичке призоре. Па је тако први чин постављен као водвиљ, други као мелодрамска фарса, а трећи чин као трилер.

Сексуалност је елемент који повезује оба света; озбиљан и еротичан у симболистичким призорима, а банализован у водвиљским.

⁹³ Јован Тирилов – *Чарлстон у Краљевини СХС*, чланак, ПОЛИТИКА, 21.04.2007.

Списак лица и подела:

Лилит – лепа млада жена, косе до пета. Помало муца у одсутним тренуцима. Стално се лопта лимуном

Капетан Адам – њен супруг, леп млад човек. Добро му стоји униформа.

Ева – њена сестра

Мајор Бејли – Лилитин љубавник, уствари демон; крупан, не смеје се и током целе представе иде у супротном смеру од смера кретања Снглфа

Снглф – продавац бунди, уствари анђео; на тренутке почне да говори без видног узрока веома брзо, као убрзана магнетофонска трака, аутомат, као нека механичка справа, затим се извини па поново каже исти текст нормалним гласом

Девојчица – кћи Лилит и Адама, млада и лепа ученица

Анубис и Тот – египатска божанства

Ово су Павићеве одреднице и описи ликова. Неких смо се држали, неких и не. У оригиналном тексту постојали су и ликови слуге, два полицајца, две девојчице... али ти ликови су избачени, делом зато што су споредни и нису кључни за радњу, а делом и због продукционих потреба и свођења трошкова, па самим тим и броја глумаца/ликова.

Ово су ликови који су се издвојили као главни и које смо задржали после штриховања текста.

Иако се није чинило на први поглед, па ни прво читање ове драме, већ на неким читајућим пробама смо закључили да нема „главних“ и „споредних“ ликова у овом комаду. Чак ни сам назив „Кревет за троје“ се не односи нужно на љубавни троугао Адам- Ева – Лилит, већ се у том кревету смењују и остали ликови из драме. Не може се чак рећи ни да неко има мање текста од неког другог лика, више простора на сцени, да се чешће појављује, нити да је неки лик важнији од других. Са том премисом једнакости, било нам је лакше и лепше да радимо заједно, да саслушамо и поштујемо једни друге, иако се нисмо познавали међусобно, иако је цела екипа први пут радила заједно.

Костим

По природи ствари, с обзиром да сам ја по основном образовању дипломирани костимограф сценског костима, посебно место у овом пројекту је за мене имао костим. Све време сам ипак тежила да не буде крајње доминантан, јер нисам желела да направим ревију лепих костима, већ целовито вишемедијско дело. Иако је сценографија била сведена, на уштрб костима, знала сам да је садржај представе довољно јак, а глума још изразитија, те да костим неће конкурисати, већ само помоћи глумцима и целој замисли.. У почетним идејама и инспирацијама везаним за костим, водила сам се мишљу да мора бити неких локалних, српских елемената. Тај локални тон се провлачи код Павића неизбежно. Такође, Павић као историчар пре свега, увек се бави прошлошћу (то ми је и његова супруга Јасмина рекла у једном од разговора). Осим историјских и етнографских елемената, наш писац у скоро свим својим делима тематски негује и елементе фантастичног, митолошког и религијског. То мени, као костимографу, отвара бескрајно поље маште, игре и креације.

Костим је еклектичан и фантастичан, са разноликим етно елементима као доминантном карактеристиком. Појављују се стилизоване народне ношње разичитих народа света , комбиноване са формама војних и других униформи. Све костиме карактерише ручни рад, нарочито у детаљима који су везени, плетени, нашивани.

Како имамо три чина у представи и три различите равни, па и жанра, било је логично да ликови имају по три промене костима. Ово је за неке ликове подразумевало комплетну промену, а за друге само одузимање или додавање елемената костима, које је сугерисало и другачије значење. На пример Лилит у својој првој појави на сцени носи залаћани свилени пењоар са карнерима и извезеним ситним цветовима. Ова сцена је прережирана, па су се у њој, уместо две девојчице, нашле Лилит и једна девојчица, њена кћи. Њих две воде разговор у простору који има атмосферу дома, куће, па је тако Лилит у „кућној хаљини“ али која одговара њеном темпераменту.

Инспирација за боје и костиме Лилит био ми је одломак из „*Књиге о Лилит*“⁹⁴:(ауторка ове књиге, Барбара Блек Коултив, иначе је јунговски аналитичар, који излаже

⁹⁴ Барбара Блек Колтув – *Књига о Лилит*, Есотерија, Београд, 2004., стр 61

митолошку, уметничку и религијску историју демона ноћи Лилит, и њен значај у психологији савременог човека)

*„И тако сам ја, којој су и благостање и оскудица били једно те исто, имала обиље средстава и користила сам их да изградим мађијски лик у очима мушкараца и да их нагнам да ме виде онако како желим да ме виде.... Имајући свој циљ на уму, **користила сам месечеве боје, које се преливају на сребрно; љубичасту боју шљиве, црвене које вуку на пурпур или смеђу, плаве боје морске воде и неба ноћу;** никада јаке основне боје какве мушкарац користи када се бави мађијом; увек сеновите, мешане боје, јер ја сам сенка у позадини.*

***Што се мог тела тиче, учинила сам га оруђем своје личности, увежбала га, учинила га гипким и окретним, спознала његове вештине и моћи.** Природа није била шкрта, али није ме ни великодушно обасула својим даровима, те сам морала да од себе учиним нешто што сам могла да користим у свом циљу.*

Храбра сам, чак и дрска, када је о црвенилу за усне реч, а кожа ми је бела као слоновача, или као велики цветови магнолије, без иједног трага ружичасте.

***Никад не носим готове хаљине. Носим хаљине по свом укусу, и то често од тканина немењених нечему другом, јер ширине драперија одишу раскоши која се не налази код тканина за хаљине.** Волим да се хаљине увијају око мене и да падају на земљу око мојих ногу.*

***Волим и крзна, јер ми је крв хладна – то је једина моја телесна слабост; носим крзна чак и по кући, а своје куће држим топле.** Волим цело крзно са великом главом и волим да је неке племените животиње, а не мало, зло лице лисице. Имам бледо крзно великог вука, и крзно плавог вука, што вуче на црно; а од великих мачака имам пегаво крзно леопарда из прашуме, и предивну белу кожу леопарда са снегова Хималаја.*

***Волим и прстење;** толико велико да једва могу да навучем рукавице преко њих; и наруквице велике као оклови. Мажем нокте исто онако храбрим бојама које користим и за усне. Користила сам сребрне и златне боје, и црвене толико тамне да изгледају као црне; и боје што се преливају дугиним шаром, од којих ми нокти изгледају као опали, а пуштам их да расту и да буду дуги.*

***Волим да су ми ципеле меке и лаке и гипке,** више као рукавице него ципеле, тако да у њима могу да се крећем тихо, без звука.*

***Ја нисам, нити сам икада била, савремена жена.** Не оспоравам ја помодарство, оно некоме пристаје, али мени не. Људи следе моду и мењају је стога што новина привлачи*

и подстиче. Али ја, вечна жена, прадревно, архетипско женско – ја се не обраћам површини свести, образованом уму на који новина циља, већ оном древном и првобитном у души сваког мушкарца, и моја привлачност може да се супротстави привлачности сваке савремене жене. Можда оне имају љубавнике, али мене су волели и воле!“

У првом чину, у радњи са бундама, она се појављује у хаљини од тамно љубичасте ликре, краткој и уској, која истиче њен сексипил. Хаљина је напред затворена, а позади изрезана дуж леђа, тако да подсећа на кичмене пршљенове али и на крљушт, на гмизавце, на змију. Распрострањена је идеја да је змија која је навела Еву на грех, заправо сама Лилит. Примере тога видимо и у сликарству.

Нисам желела да асоцијација на змију буде директна, али спроведена је кроз све њене костиме. Преко поменуте љубичасте хаљине, носи црни капут са шареном поставом са змијским принтом, који врло брзо замењује чувеном бундом „скупљом од саме радње, скупљом од свих присутних“... Символика бунде је вишеслојна, пре свега као неко животињско обележје, затим као ствар престижа и луксуза. У овом случају бунда је симбол ропства (бундом се купује Лилит) али и еманципације истовремено (Лилит тек са бундом одлази у слободу).

А пошто бунда представља за њу слободу, односно крила („Неизрециви дај ми крила“) и пошто је толико јединствена и скупа, да је вероватно направљена од неке ретке (албино) животињске врсте, бунда је била беле боје. Детаљи на њој су аплицирани од другог крзна, мало тамнијег, које чини раскошним ревер и рукаве, а у доњем делу бунде су од мањих комада крзна формирани цветови. У питању је вештачко крзно, наравно, коришћено у изради и других бунди које се налазе у радњи и представљају део сценографије. Ципеле су тамне, са високом, танком штиклом.

У другом чину Лилит се појављује у пуном сјају. Носи опет тамну, маринско-плаву хаљину, тешку и дугу до земље, необичног кроја – има само један рукав који се одваја од груди, затим обавија око врата, као рол крагна (али и као змија удав), па се онда провлачи рука кроз њега. Дуж целог овог рукава и горњег дела хаљине нашивени су сребрни вијугави ланци, опет асоцирајући на змије.

Трећи костим је био највећа главоломка. У њему се Лилит појављује на самом крају представе и тај костим представља кажњену Лилит, преображену у демона, децоубицу, који истовремено оплакује своју мртву децу. Пошто су њени претходни костими били махом тамних и загаситих боја, овај је морао да буде „из контре“. Обучена је у бело, али

прљаво бело, сиво, бледо, хладно и мртво. Инспирација за форму костима била је младеначка ношња са Косова. Лилит додола, призива кишу јер она сама не може да пусти сузу. На глави има високо оглавље из кога се спуштају нити, конци и конопци, уместо косе, уместо суза, уместо кише. Делови костима склопљени су из „second hand“ радњи и нису важни појединачно, имају смисла тек заједно у функцији форме и комплетног изгледа лика. Она делује одрпано, скрпљено, као зомби, као дух који хода.

.....

Само име *ЕВА* значи „живот, жива“, па сам управо то имала намеру и да представим кроз костим. За разлику од осталих ликова, чији су костими тамних боја и поприлично монохроматски, Евини костими су најбогатији колористички. Она је прамајка свих нас, мајка природа, зато су њене доминантне боје зелена, црвена, али и нежна боја коже, кајсија, златна, пудер розе. Кројеви хаљина које носи су изузетно женствени, по узору на силуету 50.их година прошлог века.

Њена прва појава, у продавници бунди, је у смарагдно зеленој хаљини и зелено-златном жакету. Хаљина је од вискозе, уска и укројена у струку, а доњи део се шири у пун круг. Има $\frac{3}{4}$ рукаве. Подсукња која држи форму сашивена је од минт зеленог тила, а истом бојом су ручно извезене пузавице/ бршљан по рубу хаљине. Ципеле су у боји коже, са малом, скромном штикллом.

Други костим је раскошна црвена хаљина од креп-шифона, која има сличну форму као прва хаљина, само је без рукава и са „чамац“изрезом. На раменима има причвршћену свилену ешарпу која пада дуж леђа и која јој даје веома женствен и гламурозан изглед. Поврх свега има један, мени посебно драг, детаљ на глави – то је бели фасцинатор на коме је ручно извезена црвена јабука. Овај симбол који се заувек везује за Еву, понавља се и у другим сегментима представе.

На крају другог чина Ева се скида. Ова сцена је, по тексту, на граници вулгарног, што сам ја желела по сваку цену да избегнем, али не и да избацам саму сцену. Зато смо нашли компромисно решење. Милица (глумица која тумачи Еву) се појављује у доњем вешу у боји коже, који је извезен црвеним концем, тако да се виде мотиви и из последњег реда. На брусхалтеру су извезене брадавице са ареолама, а на гаћицама стилизована форма материце са јајницима. Оба као атрибути плодности и

репродуктивни органи жене. У тој сцени долази и до првог сексуалног односа између Адама и Еве.

У последњем чину, Ева се појављује у свом дому који дели са Адамом, на месту које је заузела уместо Лилит. То имплицира да је преузела и њену одећу, односно онај костим с почетка, пењоар у коме се Лилит појављује на кратко. Носи такође, закачен на грудима, црни флор, у знак жалости за мртвом Адамовом кћери, а њеном сестричином. Занимљиво је да Еви (односно Милици) овај пењоар чак боље стоји, као да је шивен по њеним мерама. Као што јој „боље стоји“ и више одговара и сам Адам.

.....

Девојчица – кћи Адама и Лилит, описана је код Павића као „млада и лепа ученица“. Девојчица која тумачи њен лик, Нора, је на прагу пубертета, висока, витка, дугокоса . Њен костим инспирисан је једном необичном ношњом, коју су католичке девојчице на Сицилији носиле на мису. Ову ношњу и данас облаче за одређене празнике и свечане поворке у градовима Сицилије, а састоји се од неколико слојева сукњи, од којих се последња обучена пребацује преко главе, позади, као марама која покрива косу. Норин костим је направљен од три плисиране сукње, јако широке, тако да може несметано да свира чело. Сукње су наслагане једна преко друге и спојене у струку. Од светло розе, преко циклама и на крају црне, заједно са црном ролком коју има горе, цео костим је на граници да буде превише мрачан и суморан. Кроз боје сам хтела да направим спој невиног дечјег духа (розе), који она још увек поседује, и утицаја који је имао брак њених родитеља на њену личност (црно). Има и црне чарапе и црне балетанке на ногама.

Црнина која доминира у костиму, предвиђа и „црну судбину“ , односно трагичну смрт која ће задесити девојчицу.

У дугу плетеницу су јој уплетени цветови, који су у бојама подсукњи – нијансе розе, црвене и циклама. Цвеће као детаљ у коси има двојаку симболику, јер сугерише живот, радост, љубав, али са друге стране и смрт и гроб.

.....

Чаробни лик Снглфа и чаробни Ђорђе, који га је маестрално одиграо, пружали су костимографској машти безгранично на вољу. Анђео Снглф, бесполно биће, мушког изгледа али женске енергије, латентно је геј. Нисам желела да глумац изгледа

феминизовано, па сам га обукла у једно од главних обележја маскулинитета и моћи – одело.

У првом чину Снглф се представља као продавац бунди. На себи има драп одело, које је преправљено. Ногавице су му скраћене до колена, а има и беле (женске) доколенице, па костим изгледа помало као католичка школска униформа. По дну ногувица и по дну рукава сакоа перфорирани су облици који подсећају на облаке и ручно извезени сребрном срмом. Испод одела има обичну белу кошуљу, а уместо кравате носи дугачку плетеницу од вештачке косе, везану око врата. И у Павићевом тексту се помиње та плетеница. Ђорђе се кроз представу на различите начине играо са њом и користио је и као реквизит, и као део костима, и као део перике/ фризури.

Обућу за њега, али и за остале мушке ликове, добили смо од **RISH-a**, домаћег брэнда који се бави израдом и дизајном јединствене обуће, а који је пристао да нам буде један од спонзора. Снглфове ципеле су сребрне боје, равне али са високим ђоном.

У другом чину, као и остали ликови, Снглф „разоткрива“ свој прави идентитет. Појављује се у феноменалном белом оделу од сирове свиле. (Павић у тексту помиње „бело Армани одело“!) Испод њега носи полу-провидну ролку од беле чипке. На ногама има исте оне сребрне ципеле, а панталоне су му закачене сребрним трегерима, који су више декоративни него функционални.

У последњем чину Снглф је уједно и један од осумњичених за убиство, али и „анђео смрти“. Појављује се у другом костиму, белом оделу, само без сакоа. Моја првобитна замисао да му направим крила од белих рукавица је пропала, ем зато што нисам успела да сакупим довољан број рукавица, ем зато што сам израду крила оставила за крај, а онда се породила пре времена. Мењали смо планове у ходу, па су тако стилизована крила направљена од две беле плисиране сукње, исечене на два полукруга и причвршћене за рукаве беле ролке. Ђорђе паметно користи костим у корист свог лика, па тако у сцени када га Адам испитује, он седи а „оборена крила“ стварају утисак као да носи сукњу. Дивно је изрежирана, али и одиграна, сцена Адамовог самоубиства, у којој га анђео (смрти) прима у свој загрљај и обавија крилима.

.....

Ако не рачунамо Снглфа, који је ипак бесполно биће, мушки ликови у драми (Адам и Бејли) су представљени као војна лица. И то Адам као капетан, а Бејли као мајор, лице са вишим чином. Осим што му је надређени, Бејли је уз то и љубавник његове жене. Пошто је Бејли заправо демон Белијаал, његове доминантне боје су црна и црвена, боје пакла, мрака, рата, страсти, смрти. Акценти и детаљи на костиму су од метала, сребрни, као и код Снглфа.

Сматрајући да у првом чину Бејли треба да има неку врсту униформе, инспирација за костим ми је била униформа немачких Штази официра.

Он носи црне дубоке чизме, које подсећају на популарне „Мартинке“, има црне панталоне, црну кошуљу и црни кожни мантил. Овај мантил је дорађен апликацијама у облику шака, нашиваних по њему, које асоцирају на запомажуће жртве војводе пакла. Шаке су изрезане од различитих врста црне коже и скаја, мат и сјајног, нашиване црвеним концем и закачене местимично зихернадлама, тако да заједно стварају игру значења и текстура. На реверима мантила има причвршћено стилизовано ордење, ширите, розете и друге металне детаље који су у функцији његовог статуса у војсци.

У другом чину, где –као што сам већ поменула- сваки од ликова открива своје право лице, Бејли се отворено појављује као демон, војвода пакла. Од првог костима задржао је црне панталоне, кошуљу и чизме, а преко њих носи краљевски црни капут необичног кроја. Овај вунени капут крупног ткања, постављен црвеном поставом, напред подсећа на фрак, са кратким подвртним пешевима, а позади је толико дугачак и раскошан да се вуче по земљи. Дуж леђа су му исплетени црни гајтани са металним алкама, који се спуштају до дна и асоцирају на (ђаволов) реп. У тексту се такође помиње Бејлијев реп у више наврата.

Костим у трећем чину му је исти као у првом, а морам да напоменем и да све време носи црне кожане рукавице, што је био Михајлов предлог (глумац који тумачи Бејлија). Осим што ђаволи код Павића имају по два палца на свакој руци, па често носе рукавице да то прикрију, јасно је да су рукавице овде и у функцији сакривања отисака прстију на месту злочина.

.....

Као што сам већ поменула, Адамов лик је представљен код Павића као војно лице, капетан Адам. Као опозит Бејлију, чији је костим инспирисан немачком униформом, Адама сам замислила дословце у српској официрској униформи. Лако сам пронашла и купила је половну, па се тако Адам у првом чину појављује у зеленој униформи и војничком мантилу. Носи јако занимљиве кратке чизме од црно-зелене коже, које подсећају на војничке цокуле, а које нам је направио RISH.

У другом чину, на „тајној вечери“, Адам је једини који је исти (искрен) као на почетку. Зато има исти костим, али преко војнички шињел. На униформи су нашивене имитације сребрних ширита и причвршћени сребрни гајтани.

Може се чак рећи да Адам тек у последњем чину открива своје право лице, пре свега због чињенице да је он убица сопствених кћери, а онда и зато што се налази у свом дому, где је потпуно „огољен“. Његов трећи костим је можда најзанимљивији. У питању је стилизовани вунени гуњ, инспирисан некадашњом ношњом српских чобана, којима је овај одевни предмет служио и као заштита од хладноће, као огртач, и као врећа за спавање по потреби. У неком тренутку у представи скида гуњ, а испод њега има беле дугачке гаће и белу ноћну кошуљу, скоро до колена, која подсећа на „ноћне кошуље“ у којима су некада мушкарци спавали. На ногама има вунене чарапе од сирове беле вуне. Такав Адам спава у Кревету за троје.

.....

Шминка је била дискретна, стилизована и естетизована. Заправо, моја почетна идеја за шминку је била превише екстравагантна, односно на време сам схватила да би таква шминка конкурисала већ упечатљивим костимима, па сам је свела. За шминку и фризуру је била задужена моја дугогодишња познаница и сарадница, Данијела Шиндрак, иначе стално запослена у Народном позоришту. Сценска шминка је специфична и другачија од дневне и било које друге шминке, често пренаглашена, јер мора да буде видљива са веће дистанце. Данијела је професионалац и добро је упозната са овим специфичностима. Она је саслушала и испоштовала моје идеје, али наравно, дала свој печат њиховом изгледу. Па је тако Ана (Лилит) имала уоквирене и јако нашминкане очи, црвени кармин, а кратку црвену косу зализану уз главу. Пошто Ана и Милица имају сличне дужине и боје косе, морали смо да направимо разлику између њих две. Такође је била идеја да Ана са таквом шминком и фризуром изгледа «змијолико». Милица, која игра Еву, имала је дискретну и

што природнију шминку, благо увијену косу. Ђорђе (Снглф) је имао сребрну сенку за очи, која је била размазана и по челу и по јагодицама, а у коси сребрне праменове, све у сврху приказивања његове анђеоске природе. Вахид и Михајло су имали само тен и природну косу и браду.

Део костима је шивен у Пасажу, део сам ја сама израђивала, а нешто од готових одевних предмета је преправљано.

Сценографија

Пошто је костим био визуелно доминантнији, сценографија је максимално сведена. Размишљала сам дуго о кревету, који стоји у наслову дела, а користи се и у глумачкој игри. Различите варијанте и стилизације великог кревета, који се претвара у сто за ручавање, су оптирале.

Невена Продановић, моја пријатељица и сјајан сценограф, помогла је да се моје жеље и идеје уобличе. Она је предложила као решење форму састављену од осам практикабала, која подсећа на двоспратну степенасту пирамиду. Овај елемент представљао је истовремено и кревет, и сто са столицама, и пијадестал, и жртвеник...

Практикабли су пресвучени црним платном, са сребрним паспулима нашивеним по ивицама, а у коначној верзији која је осмишљена за сцену, ипак су подељени на 3 практикабла која се налазе у средини спојена и 6 клупа које су постављене око њих.



Сцена „Стаменковић“ је велика, ширине 22 м, дубине 14м, висине 7м и требало је савладати тај простор са овако сведеном концепцијом. Зато смо у првом чину, у продавници бунди, убацили и лутке – манекене. Њих смо позајмили из МОНЕ и то је био још један вид њихове помоћи и спонзорства. Првобитна идеја је била да бунде у радњи висе са цугова али лутке су имале више смисла и комплетно визуелно решење је, захваљујући њима, добило надреалистички призвук. На сцени их има три, једна мушка и две женске лутке, што је јасна асоцијација на *Кревет за троје*. Поред тога на практикаблима је и један женски торзо без руку, који Ђорђе користи за глумачку игру. Он је такође тај који уноси и износи лутке са сцене.

Што се тиче СВЕТЛА, били смо крајње ограничених могућности, јер од шест рефлектора јачине 750W само су три променљивог угла. Упркос томе, направили смо игру са променом светла, која се разликује по чиновима. У првом чину, они су сви још увек у Еденском врту, зато је све обојено плавим светлом. У Едену, према Генесису, не пада киша, него се диже пара из земље. Цела сцена има такву атмосферу, мистицизма и зачудности.

Други чин се одвија у другом простору, па нема манекена, али сцена је испуњенија јер су сви глумци истовремено присутни. Снглф припрема Агапе – трпезу љубави – у циљу помирења супружника. Овде смо се највише играли са РЕКВИЗИТОМ. У намери да избегнемо праву храну и пиће на сцени, свако од глумаца је имао велику винску чашу са напитком различите боје (бели за Снглфа, плави за Бејлија, црвени за Лилит, провидни као вода за Адама и жути за Еву).

Између другог и трећег чина постоји и међуигра на вратима „оног света“ – након убиства девојчица. Девојчицу дочекују Анубис и Тот, египатска божанства која мере душе мртвих и одређују њихов пут и живот после смрти.

У трећем чину простор је претворен у Адамов и Евин дом, неуредан и хаотичан, што је подцртано и светлом.

.....



Невена још од студентских дана има контакте и искуство са ФДУ-ом, па је предложила да им пошаљемо допис и замолимо за позајмицу, знајући да располажу опремом која нам треба. Сматрали смо да позајмица практикабала и клупа на десет дана (у којих је планирано два играња представе) не би требала да представља проблем, нарочито због чињенице да сам ја докторанд Универзитета уметности, коме припада и Факултет драмских уметности. Међутим показало се да јесте проблем, односно молба је одбијена.

На крају смо, под великим стресом и неизвесношћу, добили практикабле и клупе на позајмицу од Народног позоришта, два дана пред премијеру. Иако су практикабли и клупе преко ноћи пресвучени црним платном (сашивене навлаке) , ово кашњење је наравно било проблематично и за глумце, који нису имали довољно времена да вежбају на датој сценографији.

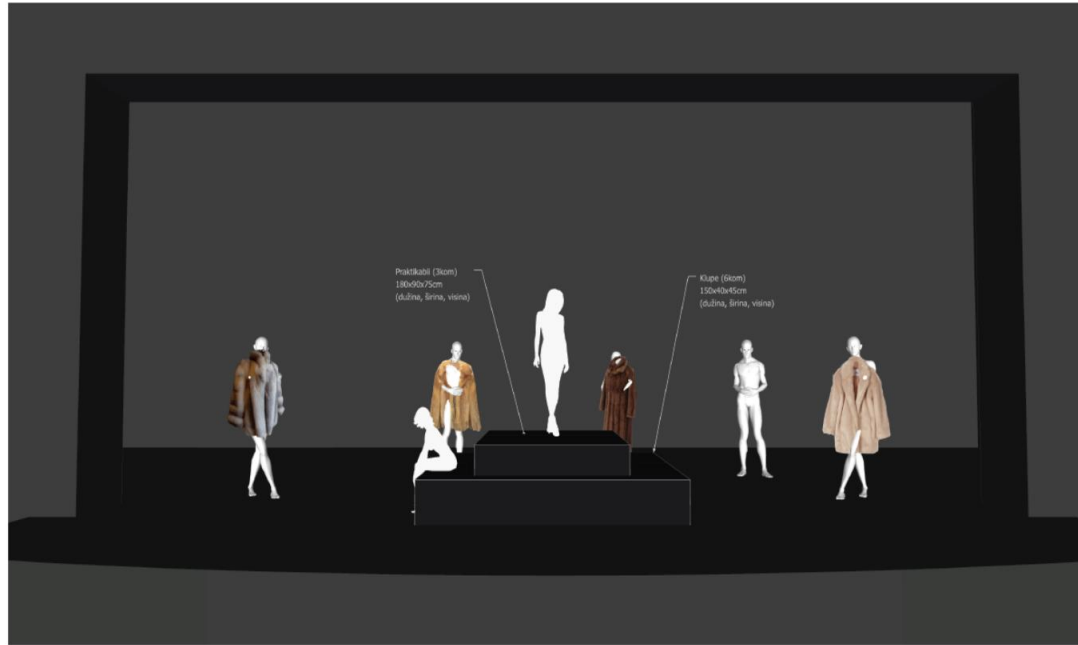
Specifikacija scenografije:

Pozajmica:

- 1. **Praktikabli** (DxŠxV) 180x90x75cm - 3 kom - (FDU)
- 2. **Klupe** (DxŠxV) 150x40x45cm - 6 kom - (FDU)
- 3. **Manekeni** (muški i ženski) - 5 kom

Kupovina:

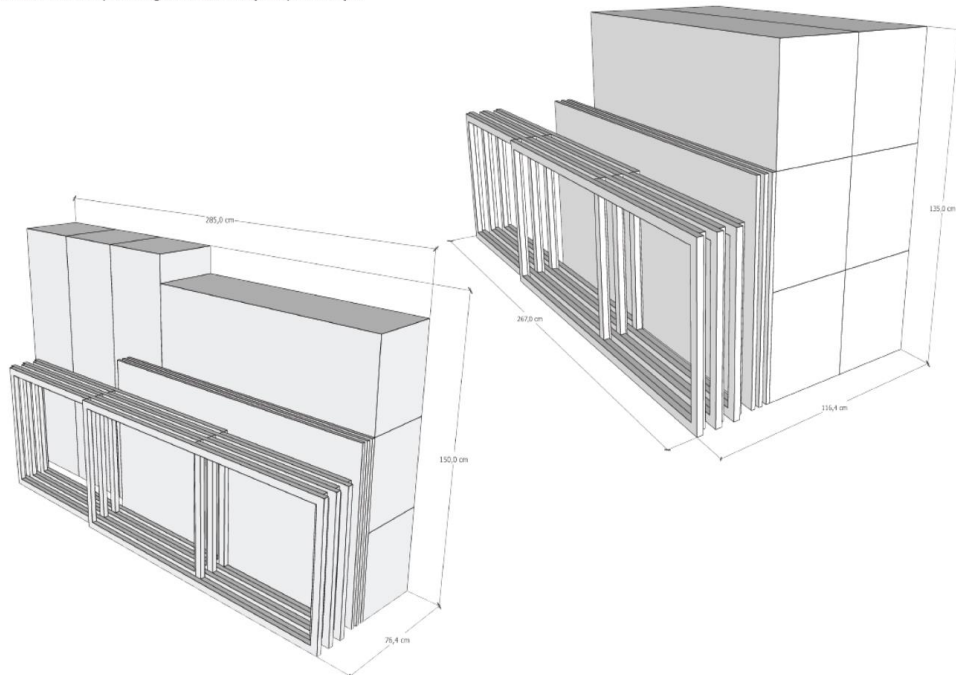
- 4. **MDF/Šper** za pokrivanje klupa - 4.5 m²
- 5. **Crni materijal** za prevlačenje klupa i praktikabala:
 - širina **150cm** - 11.5m (klupe), 12m (praktikabli) - ukupno: 21.5m
 - širina **120cm** - 16m (klupe), 15m (praktikabli) - ukupno: 31m
- 6. **Crna čičak traka** - 25m
- 7. **Srebrne ivice** (pozamanterija) - 35m



Skladištenje:

Praktikabli su rasklopivi. Postolja se odvajaju od ploča, pa je moguće redukovati zapreminu koju zauzimaju prilikom skladištenja. Klupe se mogu slagati jedna na drugu ili vertikalno.

Manekeni su rasklopivi i mogu se staviti među klupe ili na njih.



Музика

Делом Милорада Павића се највише бави књижевност и књижевници, а било би веома плодно када би се њиме озбиљно позабавили и други стручњаци. Било би занимљиво када би, рецимо, композитори анализирали Павићеве форме, јер не треба заборавити да је Павић свирао виолину, да је музички образован, да је нешто и из те области могло да се нађе и у његовом књижевном раду. И књижевност и музика су нереврзибилне уметности, крећу се од почетка ка крају, линеарно. И књижевност и музика су временске уметности, за њихов потпун доживљај потребно је одређено време.

На овом пројекту имали смо два музичка сарадника. Девојчица која игра кћи Адама и Лилит, Нора, има разне таленте осим глумачког. Између осталог иде у нижу музичку школу и свира виолончело. Желели смо и то да искористимо у што већој мери, тако да Нора има деонице у представи где свира уживо на сцени, као и неке где је снимљена и емитована. Чело је сама донела, а ми смо позајмили кофер за виолончело, који она није имала, за потребе једне од сцена о којој ће бити рећи даље у тексту.

Нора је имала слободу да импровизује, па нас је изненадила са неколико композиција од којих смо онда бирали најадекватније. Представа и почиње њеним наступом, који је замишљен као нотна вежба код куће, где девојчица понавља једну исту етиду у недоглед.

У другом чину, на вечери код Снглфа, Нора је све време на сцени, не глуми, већ подржава музиком, у једном тренутку чак окидајући жице волончела прстима, као виолину. Свира једну сетну нумеру током Евиног монолога, а онда одлази са сцене, остављајући инструмент и кофер.

У међуигри, када девојчица коју Нора тумачи умире, она има балетску тачку коју изводи са Ђорђем. Тако смо открили још један таленат овог детета, предодређеног да живи и ради на сцени.

Осим њених композиција, музику је аранжирао и рециклирао Југ Марковић. Југ је био сарадник Ане Поповић и Марије Липковски на неколико пројеката, па су га позвале у задњи час да аранжира неке постојеће нумере које су изабрале. Југ је завршио студије композиције у класи Зорана Ерића на Факултету музичке уметности у Београду. Осим у Србији, његова музика је извођена у Француској, Белгији, Италији, Немачкој, Аустрији, Словенији, Исланду, Америци.

Режија

Није ни мало лако нити захвално када у режији учествују три особе – две редитељке и један костимограф. Као и у наслову драме – ја сам овде била „трећа у кревету“. Морам да признам да сам много научила у овом процесу, настојећи да спроведем што више својих замисли, а опет слушајући и пратећи њихове професионалне савете.

У овом комаду сексуалност је постављена као основа света. Па тако Лилит представља ону деструктивну, фаталну сексуалност, спој Ероса и Танатоса; Ева је симбол мајчинства, резултата женске сексуалности; Адам, са друге стране, представља мушки либидо, сирову сексуалну енергију мушкарца; Бејли је оличење изопачене, перверзне, самодоволне сексуалности, а код Снглфа, као бесполног бића, имамо одсуство сексуалности и његов жал због тога, који се наслућује.

Сходно томе поставили смо основни сукоб, а он се дешава између Лилит и Снглфа – жртве побуне и жртве покоравања; она као оличење сексуалности и он као супротност томе. Између осталих ликова такође долази до сукоба – Лилит насупротив Адама = одговорност насупротив кривице; Ева насупротив Лилит = жртвовање наспрам уживања, покоравање наспрам побуне; Снглф насупротив Бејлија = рационално наспрам нагонског.

Један од редитељских задатака, које смо обавили уз помоћ глумаца, је и одређивање „зрна лика“. Марија и Ана имају тзв. *радионичарски* принцип рада, који подразумева много дијалога, промишљања, дискусије, задатака, импровизација, нових решења, глумачке и редитељске игре, и то је нешто што је свима годило. Тако смо дошли до решења за сваког од ликова у драми. Ева, која је створена од Адамовог ребра, а по Павићевом тексту је млађа сестра, увек се осећа инфериорно, дакле увек је незадовољна. Зна да има само оца, а потом и мужа, дакле она ће бити једина мајка. Зрно Евиног лика је зато – **мајчинство**.

Адам је представљен као филозоф-војник; као есенција колективног (народног) принципа, који се огледа у пословицама које изговара. Наиван и на неки начин невин, иако убија сопствену децу, он је као неки од грчких богова са фалусом, који кроз своје поступке спознаје разлику између добра и зла. Зрно лика – **плодност**.

Снглф, због своје анђеоске природе, не осећа задовољство. Не зна да ли би више волео да је мушкарац или жена, али пати за споловилком. Навија за Лилит и обожава је због

њене храбрости и побуне, али покорава се Адаму јер он носи лик божји. Зрно његовог лика је наравно – **бесполност**.

Лилит је дефинитивно трагични јунак, јер испуњава своју судбину упркос свему. Она је одметник, персонификација храбрости и лудости, неко ко се бори за себе и за цео женски пол. Њена једина слабост је љубомора према Еви, а зрно лика – **побуна**.

Бејли је неко ко обавља „прљаве послове“ за Господа и у томе налази задовољство. На самом крају комада Бејли је задовољан као да је све време његов план био на делу (и успео). Он је “accuser – seducer – destroyer”, а зрно његовог лика је – **задовољство**.

У сколопу тог радионичарског приступа режији који сам већ поменула, Марија и Ана током проба имају обичај да понуде глумцима да одређене сцене одиграју без текста, само кроз покрет. Неке од ових кореографских минијатура које су биле најуспелије и најзанимљивије, смо задржали и у представи. Ђорђе на почетку у продавници бунди има своју тачку, док износи лутке и полако склапа сценографију. Тај приказ са луткама је потпуно надреалан. Друга таква тачка је Евин монолог на крају другог чина и њена игра са Лилит пре тога.

Имало је још неколико дивних надреалистичких редитељских поступака. Један од њих је сцена која је могла бити на граници вулгарности, али је упркос томе постављена врло паметно, софистицирано, духовито и симболично. То је сцена у продавници бунди где Лилит натера Еву да проба њену бунду на голо тело, а онда јој отвори бунду пред Бејлијем, који види њене голе груди. Не сећам се чија је идеја била, али ми се много допала – у тренутку када Лилит разгрне ту бунду, Еви испадне из недара прегршт јабука.

Још један симболистички, надреалистички поступак је „сахрана“ девојчице. Након што се чују хици из пиштоља и Нора одлази са сцене, оставља свој кофер за виолончело. Адам и Ева се појављују, оплачу над кофером, затворе га и понесу између себе као дечји мртвачки ковчег. Сцена пуна емоција и симболике.

Неколико предлога интерактивности уписане су у сам Павићев текст. Поред директног обраћања и реферисања на публику које се појављује неколико пута током комада, Павић своју поделу на „мушке“ и „женске“ верзије романа транспонује у позоришну салу тиме што предвиђа продају две врсте улазница: мушке и женске. Наравно, сваки гледалац

према сопственом нахођењу бира хоће ли купити мушку или женску улазницу. Сала је подељена на мушку и женску страну, те само гледаоци са одређеним картама могу видети почетак представе. Упркос мојим жељама, ово нажалост није спроведено, у недостатку техничких могућности за то у позоришној сали. Ипак, донекле је остварено на донаторској вечери коју смо организовали пре премијере, а о којој ће бити више речи касније у тексту.

Комад, дакле, отвара ексклузивна продавница у којој Лилит са Евом бира бунду. Ова наизглед невина радња шири се на цео аудиторијум, те се бунде на лицитацији нуде и другим женама у публици. Као што ће се и наизглед невина куповина претворити у почетак љубавног заплета са крвавим завршетком, тако ће и активност/неактивност публике у овом делу одредити даљи ток драме.

Као надградњу ове Павићеве намере да читаоце својих романа и гледаоце својих драма претвори у активне, аутор се одлучио да и сам крај представе учини интерактивним, односно да пружи публици избор у оквиру више потенцијалних завршетака. Наиме, према оригиналној замисли, представа се завршава тиме што Адам открива да је он сам убица сопствене деце, те извршава самоубиство. У овој адаптацији, публика ће путем гласања одлучивати о томе кога сматра за убицу. Ово гласање ће бити изведено лаконски, у духу ријалити програма, на основу сумњи и претпоставки. Публика ће изабрати убицу, а затим ће бити суочена и са његовом позоришном егзекуцијом. На тај начин аутор жели да учини видљивим невидљиве последице наших лаконских избора и олаког доношења судова у медијализованом свету где је последица и временски и просторно толико удаљена од узрока да се чини да веза између њих и не постоји.

Ово је ипак само делимично спроведено, у трећем чину када Милица (Ева) директно упућује публици питања. Њихове реакције су разноврсне и непосредне, па иако је у питању махом субјективна публика, било је то занимљиво за гледање.

Циљна група ове представе су, пре свега, људи већ донекле упознати са опусом Милорада Павића, читаоци који су прочитали нека од његових најпознатијих дела. Њима се даје могућност да прошире и продубе своје познавање Павићевог опуса.

Миље који диктира жанровско опредељење „Кревета за троје“ је виша средња класа са тенденцијом ка елитизму. Ова драма представља неку врсту нежне и апстрактне субверзије у односу са класичним позориштем. За разлику од уобичајеног „алтернативног“ позоришта, које се махом обраћа не-позоришној публици, а неретко и

маргинализованим групама, представа „Кревет за троје“ обраћа се управо типичном позоришном гледаоцу у класичном позоришном простору, да би се овај класични приступ деконструисао необичном субверзивном формом.

Читајуће пробе су трајале скоро до краја септембра, скоро четири недеље, понајвише зато што нисмо имали све глумце на свим пробама, па смо пробали делове текста са онима који су били присутни.

Око датума премијере се спекулисало и преговарало, да би на крају, упркос мојој жељи да обележимо Павићеву годишњицу рођења (15.октобар), дефинисали 10.новембар као дефинитиван датум премијере «Кревета за троје» на сцени Стаменковић.

Пробе у простору су трајале наредних месец дана, односно цео октобар, и извођене су у различитим просторима ЦЗК «Влада Дивљан». Нисмо ту имали много избора, али сваки од тих простора је имао своје предности и изазове – од велике балетске сале, преко галерије, до тзв. салона.

Већи део костима је био готов 15ак дана пред премијеру, па смо одлучили да их фотографишемо професионално, у маркетиншке и друге сврхе. Фотографисање је било на сцени «Стаменковић». За фотографије је била задужена Сташа Букумировић, млада надарена фотографкиња из Панчева, која је урадила невероватан посао и направила заиста нестварне уметничке фотографије.

Прилажем само неке од њих.







ПЛАКАТ

Визуелни идентитет представе инспирисан је радовима једне младе, анонимне сликарке, која се, између осталог, бавила и илустровањем тарот карата.

На плакату и промотивном материјалу представе налази се њена илустрација карте која се зове *Љубавници*, а која приказује необичан љубавни троугао.

Иако први сачувани шпилови тарот карата, намењени за друштвене игре, потичу из 15.века, постоје спекулације да тарот води порекло из Старог Египта.

Од 18.века почиње да се користи у предвиђању судбине и заузима широку примену у окултизму.

Јунг се такође бавио симболизмом тарота и колективног несвесног, а касније и многи јунговски психолози и аналитичари. Једна од њих је Сели Николс, ауторка књиге «Јунг и Тарот». У овој књизи она се бави анализом Тарота и свих карти појединачно, кроз Јунгове архетипе. Када говори о карти која се назива *Љубавници*, каже да се на њој најчешће приказују три особе, и то један мушкарац и две жене.

*«На слици се обично приказује младић на раскрсници, кога с једне стране под руку држи старија жена, која представља мајку, а са друге стране млада девојка. Изнад њихових глава је Купидон који одапиње стрелу. То је означавало да се особа налази на животној раскрсници и у ситуацији избора између старог, провереног, познатог и безбедног пута (мајка) и новог правца, пуног непознатих искушења (девојка). Стари пут је сигуран, али не доноси напредак личности, већ стагнацију и инволуцију, док је нови пут опасан и неизвесног исхода, али пружа личности могућност да учи, напредује у духовном и личном смислу и да сазнаје на нов и промењен начин свет око себе.»*⁹⁵

Такозвани ТОТ Тарот Алистера Кроулија, сматра се једним од најутицајнијих и најмоћнијих комплета тарот карата свих времена. Ове предивно осликане карте одражавају Кроулијево познавање алхемије и магије, али и кабалистичких и астролошких знакова и симбола. Под његовим инструкцијама, карте је осликала Фрида Харис у стилу арт декоа, а свакој карти велике аркане је додељено по једно хебрејско слово, као и астролошки симбол или планета.

⁹⁵ Сели Николс – *Јунг и тарот*, Есотериа, Београд, 1998.

На карти *Љубавници* у Кроулијевом шпилу, две женске фигуре потиснуте су у горње углове карте а представљене су кроз ликове Еве и Лилит. Купидон је такође задржан. У грчкој или римској митологији, он је крилати дечак, бог чежње и чулне љубави, који својим луком и стрелом уноси немир у људска срца. У овом тексту је пандан Купидону или Еросу анђео Снглф.

Саме по себи, тарот карте имају општа значења, која добијају на тежини и стварају комплетну слику тек «отварањем» и уодношавањем са другим картама. У отварању, или прорицању судбине помоћу Тарота, карта *Љубавника* представља концепт дуалности, мушког и женског, заједништва и индивидуалности. Кад су у питању *Љубавници*, мушки принцип представља све што је екстерно; то је пут самопоуздања и проналажења сврхе. Женски принцип представља унутрашњи свет, свет осећања и сензитивности. Значење ове карте односи се на проналажење духовног мира кроз спознавање себе као целине, али и двојности.

Негативна страна ове карте испољава се када особа није довршила процес индивидуализације, па самим тим губи себе у љубавној вези. Када се у отварању појаве «обрнути *Љубавници*» то је сигнал да нечија незрелост представља препреку у љубавном односу. Ово се обично манифестује кроз неверство, хладноћу и унутрашње конфликте.

96

Милорад Павић написао је роман „*Последња љубав у Цариграду*“ у облику водича за гледање у Тарот. Прва издања књиге укључивала су и посебно дизајниран шпил, византијски тарот, који је осликао Иван Павић. Шпил је укључивао само карте велике аркане. На његовој илустрацији налази се ипак двоје, а не троје *Љубавника*.

Поднаслов овог романа је – приручник за гатање. Тајне тарота су окосница његове поетике и драматургије. Онако како читалац отвори свој тарот, тако ће му се отворити и сложити прича.

⁹⁶ Preuzeto sa sajta arcanum78.wordpress.com)



VI

Улоге:
Ана Бретшнајдер
Милица Петровић
Вахид Џанковић
Михаило Лаптошевић
Нора Обрадовић
Ђорђе Живадиновић Гргур

Костим: Ивана Томић
Асистент: Катарина Николић

Сцена: Невена Продановић

Музика: Југ Марковић

Продукција:
Ивана Митровић
Душан Синђић

Режија:
Ана Поповић
Марија Барна-Липковски



КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ

Милорад Павић



ДОНАТОРСКО ВЕЧЕ

Идеја о донаторској вечери настала је из потребе да прикупимо још новчаних средстава, али и у склопу маркетинга и промоције саме представе. Ова идеја је потекла од Иване Митровић, драге продуценткиње, која је у том тренутку била запослена у „Београдском маркету“ као евент менаџер.

„Београдски маркет“ је урбани и алтернативни простор на Дорћолу, јединственог концепта, као и богатих и занимљивих ресурса који су нам бесплатно били на располагању, пре свега – простора, који смо преуредили по својој замисли, затом озвучења, микрофона, видео-бима и пројектора, пића за глумце/извођаче...

Концепт *донаторске вечери* је замишљен и изведен као необично јавно читање драме *Кревет за троје* (односно одломка из драме), са интерактивним елементима. Оно је било представа у малом, перформанс за себе и ја сам била јако задовољна резултатима.



Позивницу за овај догађај сам креирала ја и послата је и у дигиталној, и у штампаној форми.

Гости, односно публика у маркету, била је подељена по „мушким“ и „женским“ столовима, што наравно није било условљено полом. Иако је била у питању већински пријатељска публика, нико од њих није знао шта ће се дешавати и како ће изгледати то вече.

Глумци су седели за шанком, наспрам публике, обучени у своју приватну одећу, испијали пиће, разговарали, а онда прешли у гласан дијалог, односно играње одабраног одломка из драме (2.чин , у коме су сви ликови на сцени). Глумци су заправо научили текст, па је „јавно читање постало „јавно играње“ драме. На овај начин су представили публици, не само овај комад, него и своје ликове, свако понаособ.

Након одиграног одломка, који се завршава убиством девојчица, почиње лицитација предмета – „доказа“ – наводно пронађених на месту злочина. Овај сегмент је у потпуности измаштан и излази из оквира Павићевог текста. Па су се тако, међу предметима за које је публика лицитирала, нашли нпр: јастук из Кревета за троје, Евин доњи веш, анђеоско перо, јабука, шпил тарот карата, стаклена чаша за виски, пиштољ, пар кожних рукавица и на крају лула – као асоцијација на самог аутора, који је био познат по томе што је пушио лулу...

Ђорђе Ж.Гргур је водио лицитацију, а учествовали су и остали глумци као и редитељке.

У међувремену су се на зиду иза публике, на видео-биму, смењивале пројекције слика из целокупне историје уметности са тематиком Првог греха, Изгнанства из Раја, Адама, Аве и Лилит.

Донаторско вече је одржано 30.10.2019. године, односно 10 дана пре премијере, а тог датума се такође родила моја кћерка.

Трајало је око 2 сата и сакупљено је око 250 евра. Медијски је пропраћено, а на крају текста прилажем и press clipping.





4) Последња фаза (фаза пост-продукције) у оквиру пројекта обухватала је редовна извођења представе у оквиру репертоара у Београду. Постојао је договор са Центром за културу Влада Дивљан да представа остане на њиховом репертоару, међутим ове планове, као и многе друге, омела је пандемија корона вируса прошле године. Све друге идеје и планове које смо имали, нпр. о учешћу представе на фестивалима, пали су у воду због Ковида, а ја сам имала породичне обавезе поред тога.

Балансирање између мајчинства и уметничког позива, између личног живота и обавеза на послу, велики је изазов.



ЗАКЉУЧАК

Инспирација за овај пројекат родила се током друге године докторских студија, на задатку за један од предмета, у коме сам се бавила хипертекстом и сајбертекстом. Ово истраживање ме је довело до Павићевих драма, које би могле да се сврстају и у хипердраме. За мене, као костимографа, позориште је било логичан медиј кроз који могу да остварим своју идеју. Приступила сам овој драми пре свега размишљајући о карактеру ликова и костиму, дакле методологијом познатог. Међутим рад на пројекту ширио је креативност и на друге области уметности, а мој пут од костимографа до мултимедијалног уметника пратио је и лични пут и развој.

Наиме, докторске студије сам уписала као девојка, 2015. У међувремену сам се удала, постала супруга и добила и друге улоге и обавезе у животу. Могла бих да кажем да су ове промене подстакле „буђење Лилит“ у мојој подсвести, јер свака већа промена, свака нова фаза у животу је нека врста кризе. Ово је један од разлога због којих сам доживела Павићеву драму на личном нивоу. Препознала сам у женским ликовима унутрашњу борбу коју сам и сама водила. Али, кроз причу о феминизму и инфериорном положају жене, трудила сам се да сагледам и мушку страну. Јер мушко-женски принцип не треба да почива на сукобу, већ на јединству. То је порука коју већина Павићевих дела, протканих мушко-женским принципом, такође носи. Ово дакле није прича о феминизму и животу жена, већ о целовитом животу, о идеји опште љубави, разумевања и спајања. Јер Адам и Ева су заједно избачени из Раја и само заједно и могу да се врате.

Кроз пут стварања овако комплексног уметничког дела, као и кроз живот, важна је и мушка и женска енергија, па тако настајала ова представа, као и дете, које је сублимација мушке и женске енергије и жеље, које заједно творе живот. Симболика дуго очекиваног зачећа и рођења детета, мог првог детета, била је и круна овог пројекта. Ова паралела догодила се случајно и носи јаку личну симболику за мене. Прича о *Кревету за троје*, од почетне идеје о љубавном троуглу муж – жена – љубавница, добила је за мене нову симболику током израде доктората; Од Павићеве драме, до кревета за троје у личном животу: мајка- отац- дете.

Помешали су се током израде докторског уметничког пројекта и лични и креативни и професионални аспекти моје личности. Идеја се брусилa и уобличавала, кроз интеракцију и рад са другим уметницима, и поред бројних проблема, успела да види светлост дана и дође до публике. Сматрам да је поред огромног труда и залагања

уложеног у овај пројекат, упорности и ентузијазма, важан састојак био и фактор среће и непредвиђене животне околности, које су му дале финални печат. Од концепта дела, до финалног извођења, прошло је кроз више фаза и трансформација, што због немогућности контролисања окружења, импровизација због услова за рад, флексибилности, ограничених средстава, жртви које смо морали да поднесемо. Ипак, позитивне реакције публике и здушно одобравање Јасмине Михајловић, допринело је мом личном задовољству и мишљењу да је пројекат успео.

Целокупно искуство стварања представе, са свим дивним људима који су допринели томе, било је за мене најдрагоценије и најкомплексније до сада. Изашавши из своје области сценског костима, опробала сам се у далеко ширем уметничком деловању, а захваљујући томе моја личност је расла и напредовала.

Надам се да сам успела да, кроз своју призму, донесем ново читавање Павићевог дела. Уметнички допринос, између осталог, лежи у томе што је овај комад по први пут изведен у Србији, а надам се не и последњи. На тај начин су обележена два важна јубилеја – 10 година од смрти и деведесет година од рођења Милорада Павића. И други јубилеји су обележени 2019.године – 35 година од првог издања *Хазарског речника*, затим 30 година постојања модне куће МОНА и 66 година Центра за културу „Влада Дивљан“, партнера и спонзора овог пројекта. Квалитет ове представе огледа се и у њеној интерактивности, у чињеници да може више пута да се игра за исту публику, односно што нуди више различитих крајева.

БИБЛИОГРАФИЈА:

1. Абот, Елизабет – *Историја брака*, Геопоетика, Београд, 2014.
2. Арто, Антонен – *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд, 1964.
3. Битон, Мишел (Bitton Michele) – *Лилит или прва Ева*, чланак, Импулс, 21.1.2018.
4. Бедов, Драгана – *КОМУНИКАЦИЈА, МЕДИЈИ, КЊИЖЕВНОСТ (У сусрет дигиталној књижевности на примеру прозе Милорада Павића)* – Свеске, бр. 87, Панчево, 2008.
5. Блек Колтув, Барбара – *Књига о Лилит*, IP Esotheria, Београд, 2004.
6. Брил, Жак – *Лилит или Мрачна мајка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1993.
7. Велимировић, Николај – *О Богу и људима*; Евро, Београд, 2000.
8. Давић Александар – *Позориште интегрисаних медија*; докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности, Београд, 2017.
9. Дамјанов, Сава – *Павићев лавиринт*; Павићеви палимпсести, Зборник радова, Бајина Башта: Фондација «Рачанска баштина», 2010.
10. Димер, Чарлс (Deemer Charles) – *The Seagull, hyperdrama*, Sextant Books, 2004.
11. Еко, Умберто – *Име руже*; Библиотека Новости, Београд, 2004.
12. Естес Пинкола, Клариса – *Жене које трче с вуковима*, Нова књига, Београд, 2016.
13. Живковић, Душан - *Значај Хазарског речника у контексту светске књижевности*, зборник радова Летеће виолине Милорада Павића, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2015.
14. Живковић, Душан - *Отворено дело и хипертекст*, Наслеђе, Крагујевац, 2007.
15. Крунић, Јелена – *Хипертекст у делу Милорада Павића*, Филозофски факултет Нови Сад, 2011.
16. Кулић, Милена – *Романтизирана хрестоматија Милоша Хаџића*, Театроманија, КУЛТ, 14.јул 2018.
17. Лазић, Радмила – *Основна ћелија друштва*, чланак, Политика, 7.7.2011.
18. Мајерс, Розалинд – *Ко је спремио тајну вечеру?*, Геопоетика, Београд, 2012.
19. Мејерхољд, В.Е. – *О позоришту*, Нолит, Београд, 1976.
20. Михајловић, Јасмина – *Читање и пол*, са сајта <http://www.khazars.com>
21. Михајловић, Јасмина – *Павић и хипербелетристика*, са сајта <http://www.khazars.com>
22. Михајловић, Јасмина – *Прича о души и телу; слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992.
23. Милетић, Гојко – *Позориште и друштво*, БИГЗ, Београд, 1973.

24. Милосављевић, Гордана – *Етика и секс*, чланак, ВРЕМЕ; 20.март 2008.
25. Милошевић Никола – *Павићево отворено дело*, www.rastko.rs/knjizevnost/pavic
26. Милошевић, Петар – *Павићеви палимпсести*, Зборник радова, Бајина Башта: Фондација «Рачанска баштина», 2010.
27. Над, Борис – *Андрогин*, чланак, PULSE, 7.02.2013.
28. Николс, Сели – *Јунг и тарот*, IP Esotheria, Београд, 2013.
29. Њежић, Татјана – *Књижевност је позориште од хартије*, интервју, БЛИЦ, 22.10.2007.
30. Павић, Милорад – *Хазарски речник*; Просвета, Београд, 1989.
31. Павић, Милорад – *Кутија за писање*; Дерета, Београд, 1999.
32. Павић, Милорад – *Предео сликан чајем*; Библиотека Новости, Београд, 2004.
33. Павић, Милорад – *Последња љубав у цариграду; Уникат*; Вулкан, Београд, 2014.
34. Павић, Милорад – *Интерактивне драме: Заувек и дан више, Кревет за троје, Стаклени пуж*; Дерета, Београд, 2004.
35. Пејчић, Александар – *Драмски речник Милорада Павића*; чланак, 2011.
36. Селенић, Слободан – *Драмски правци 20.века*; Уметничка академија у Београду, Београд, 1971.
37. Стругар, В. – *Оркестар у купатилу*; чланак, Вечерње Новости, 14.април 2007.
38. Танасијевић, Стефан – *Мит о сродним душама-мит о андрогину*; чланак, АРТНИТ, 2.новембар 2019.
39. Таратенко, Ала – *У потрази за другим телом романа; Павићеви палимпсести*, Зборник радова, Бајина Башта: Фондација «Рачанска баштина», 2010.
40. Ћирилов, Јован – *Чарлстон у доба Краљевине СХС*, чланак, Политика, 21.4.2007.
41. Ћирић, Соња – *Померање граница сна*, чланак, ВРЕМЕ, 4.јул2002.
42. Ћирковић Бојанић, Мирјана – *Домети читалачке слободе у Павићевој поезици; Наука и слобода*; Зборник радова са научног скупа; Пале, 2015.
43. Успенски, Ивана – *Хипертекст као текстуалност интернета и модели сајберцентричног читања*, чланак, АРТ+МЕДИА, 15.09.2011.
44. Узелац, Ана – *Дигитално позориште; представа БИТ*, др.ум.пројекат; Универзитет уметности у Београду, октобар 2015.
45. Фром, Ерих – *Умеће љубави*, Ергон, Београд, 2002.
46. Џеј, Делфин – *Астролошка Лилит*; IP Esotheria, Београд, 2004.
47. Шешић Драгићевић, Милена – *Уметност и алтернатива*; СЛЮ, Београд, 2012.

ВЕБОГРАФИЈА:

1. <http://www.khazars.com>
2. <https://sh.wikipedia.org/wiki/Hypertext>
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Ergodic_literature
4. <https://www.pancevo.city/blogoumna/tutu-gerila/pravda-za-sve-roksande/>
5. <http://staznaci.com/hiperdrama>
6. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperdrama>
7. [https://en.wikipedia.org/wiki/Tamara_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tamara_(play))
8. <https://arcanum78.wordpress.com>
9. <http://zmajknjiga.rs/strana.php?id=79>
10. <https://samoobrazovanje.rs/anima-i-animus/>
11. <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/2523/nauka/2255635/seksualnost-kao-vodeca-tema-savremenog-zivota.html>
12. https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Фридрих_Ниче
13. <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Сифражеткиње>
14. <https://www.danas.rs/nedelja/patrijarhat-jede-svoju-decu/>
15. <https://www.vice.com/en/article/7bdwyx/inside-the-global-collective-of-straight-male-separatists>
16. <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/svaka-ljubav-pocinje-sa-tri-male-lazi/cy6p8gg>
17. <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Небинарност>

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ивана Томић (рођ.Станковић) рођена је 24.12.1987. у Ужицу, где је завршила основну и средњу уметничку школу. Дипломира 2009.године на Високој текстилној струковној школи за дизајн, технологију и менаџмент у Београду, са просечном оценом 9,87. Потом 2012. завршава Факултет примењених уметности, смер –сценски костим- у класи проф. Светлане Цвијановић, са просечном оценом 9,20.

Учествовала је на 17 групних и 1 самосталној изложби; Аутор је костима за 13 позоришних представа , као и за један дугометражни играни филм, једну веб серију и 2 кратка филма. Радила је као асистент костимографа на 4 позоришне представе и 2 играна филма. Излагала је на 4 модне ревије и учествовала на више радионица и едукативно-креативних пројеката.

Запослена је на Високој текстилној струковној школи за дизајн, технологију и менаџмент од 2013.године у звању асистента за предмете који припадају ужој уметничкој области *Дизајн текстила и одеће – костим*.

Од 2015.године је члан УЛУПУДС-а.

Изведени радови:

- 2008. – *ОНИ КОЈИ ДОЛАЗЕ*; групна изложба студената уметничких факултета у Србији, Градска галерија Ужице
- 2008. – *ХЕДОНИЗАМ*; модни перформанс, Турско купатило Београд
- 2008. – излагала на јесењем *Fashion Selection-u* у Београду
- 2009. – Групна изложба; Галерија шпанског института Сервантес
- 2009. – *БУЂЕЊЕ КРЕАТИВНОСТИ*; групна изложба, Централни дом војске, Београд
- 2009. - *ОНИ КОЈИ ДОЛАЗЕ*, групна изложба студената уметничких факултета у Србији, Градска галерија Ужице
- 2009. – излагала на пролећном *Fashion Selection-u* у Београду
- 2009. – излагала на Сарајевском *Fashion Week-u*
- 2010. – *АНАТОМИЈА КОСТИМА*; групна изложба, Мала галерија УЛУПУДСа, Београд
- 2010. – *СИРОТИ МАЛИ ХРЧКИ*, костимограф на представи по тексту Гордана Михаића, а у режији Марка Ђурића; Народно позориште Кикинда
- 2010. - *ОНИ КОЈИ ДОЛАЗЕ*, групна изложба студената уметничких факултета у Србији, Градска галерија Ужице
- 2011. – *ЗВЕЗДАНА ПРАШИНА*, костимограф на представи по тексту Душана Ковачевића, а у режији Марка Ђурића; УК Вук Караџић, Београд

- 2011. – *ЦРВЕНИ СНЕГ*, асистент костимографа на краткометражном филму, у режији Луке Попадића и копродукцији Србије и Швајцарског министарства културе; Београд
- 2011. – групна изложба у Кући легата у Београду, у организацији ИСОМа (International Community of Museums), Етнографског музеја и Факултета примењених уметности
- 2011. – *ОСТАЦИ ВРЕМЕНА*; групна изложба у Малој галерији УЛУПУДСа, Београд
- 2011. – *ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ СЕНКИ*; радионица у организацији Француског института у Србији, Центра за ликовно образовање Шуматовачка и СКЦ Обреновац
- 2011. - *ОНИ КОЈИ ДОЛАЗЕ*, групна изложба студената уметничких факултета у Србији, Градска галерија Ужице
- 2012. – *НОВОГОДИШЊИ ПОКЛОНИ*; костимограф на представи по тексту Тадије Милетића; КЦ Шумадија, Београд
- 2012. – *ДАМОЈЕД*; костимограф на представи по тексту Наташе Илић, а у режији Марије Липковски, Театар 78; Београд
- 2012. – *IRONCLAD*, асистент у сектору костима на дугметражном играном филму, у режији Џонатана Инглиша (Johnatan English), RED продукција, Београд
- 2012. - *SINERGY 5*, продајна изложба у Америчкој амбасади у Београду
- 2012. – *ДИПЛОМА 2012*; дипломска изложба студената Факултета примењених уметности; Музеј примењене уметности, Београд
- 2012. – *ПОЧЕТАК* – самостална изложба; Градска галерија Ужице
- 2012. - *FIRST + 1*, интердисциплинарни пројекат у организацији Универзитета уметности „Мимар Синан“ из Истанбула и Факултета примењених уметности у Београду
- 2013. – *РУХО ЈАГЊЕТА БОЖЈЕГ* – групна изложба, пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш
- 2013. – *ЈА ВОЛИМ ТЕАТАР*; групна изложба, Галерија и излози ФЛУа, Београд
- 2013. – *ПОШТОВАНА ДЕЦО*; асистент костимографа на представи по тексту Душка Радовића, а у режији Марка Манојловића; Мало позориште Душко Радовић, Београд
- 2013. – *ГОСПОБИЦА*, асистент костимографа на представи по тексту Ива Андрића, а у режији Горчина Стојановића; ЈДП, Београд
- 2013. – *ЧОВЕК БЕЗ МАСЕ*, костимограф на представи по тексту Милоша Илића, а у режији Марије Липковски и Ане Поповић; СКЦ Панчево
- 2013. – *МАТУРА*, костимограф на краткометражном играном филму у режији Милоша Ајдиновића, Панчево/Београд
- 2014. – *БОРИЛАЧКИ КЛУБ*, костимограф на представи по тексту Чака Поланика, а у режији Марка Ђурића, Народно позориште Ниш
- 2014. - *ОЖАЛОШЋЕНА ПОРОДИЦА*, асистент костимографа на представи по тексту Бранислава Нушића, а у режији Марка Манојловића; Атеље 212, Београд

- 2014. – *СТВАРАН СВЕТ*, костимограф на представи по тексту Мишел Трамблеа, а у режији Момчила Миљковића, Дом омладине Београд
- 2015. – *ХОГАРОВА МИСИЈА*, асистент костимографа и сценографа на представи по тексту Марије Пушваров Поповић, а у режији Лазара Дубовца, Театар 78, Београд
- 2015. – *PREVIOUSLY BLUE*, костимограф на представи по тексту Рут Марграф, а у режији Дијане Милошевић, копродукција 7 Stages Theatre из Атланте, САД и ДАХ театра из Београда
- 2015. – *ПОРЕД МЕНЕ*, костимограф на дугометражном играном филму, у режији Стевана Филиповића, продукција HYPNOROLIS, Београд
- 2015.- групна изложба новопримљених чланова УЛУПУДСа, Галерија СУЛУЈ, Београд
- 2016. – *МАГИЧНА ЛИРА*, костимограф на представи по тексту и режији Матеје Поповића, Академија 28. Београд
- 2016. – *МОЖДА САЊАТИ?*, костимограф на представи по тексту Иване Миленовић Поповић, а у режији Дијане Милошевић; ДАХ театар, Београд
- 2017. – *ПОСЛЕДЊА ШАНСА*, костимограф на представи, текст, концепт и режија Анђелко Бeroш; Академија уметности у Новом Саду и позориште ДАДОВ; Београд
- 2017. – *СВЕЗНАЛКОВ РЕЧНИК*, костимограф на играној веб серији у режији Дамира Романова, продукција АРТ фракције, Панчево
- 2017. – *ПОЗОРИШНИ ВРЕМЕПЛОВ*, интерактивни, едукативни пројекат за децу, Панчево
- 2018. – *23.БИЈЕНАЛЕ ТАПИСЕРИЈЕ, ТИСО секција УЛУПУДСа; Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“*, Београд
- 2018. – *ПОМЕРАЊЕ ГРАНИЦА*, групна изложба, Музеј примењених уметности, Београд
- 2019. – *ДОСТУПНОСТ ПРОСТОРА МЛАДИМ УМЕТНИЦИМА У БЕОГРАДУ*, радионица и округли сто, у организацији Центра за развој идеја, Удружење ЛАДА и Министарства омладине и спорта Републике Србије; Београд
- 2019. – *БОЖИЋНА ПРИЧА*, костимограф на представи по тексту Чарлса Дикенса, а у режији Ане Поповић и Марије Барна-Липковски, УК Стари град, Београд
- 2019. – *ПЕЋИНА*, костимограф на мјузиклу, докторском уметничком пројекту Ивана Илића, у режији Јане Маричић; УК Вук Караџић, Београд
- 2019. – *КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ*, аутор представе по тексту Милорада Павића, докторски уметнички пројекат под менторством Иване Вујић Коминац; Центар за културу „Влада Дивљан“; Београд

СПИСАК ПРИЛОГА:

- 1. Одобрење Јасмине Михајловић**
- 2. Уговор о сарадњи са Центром за културу „Влада Дивљан“**
- 3. PRESS CIPPING**
- 4. Скице костима и инспирација за ликове**

ПРИЛОЗИ :

1)

ОДОБРЕЊЕ

Ја, Јасмина Михајловић, књижевница из Београда, као тестаментарни наследник ауторских права над делима Милорада Павића, дајем одобрење Ивани Томић (дипл.костимограф сценског костима), да може у некомерцијалне сврхе користити мотиве интерактивне драме Милорада Павића „Кревет за троје“. Одобрење за ауторска права се даје у академске, експерименталне и некомерцијалне сврхе за продукцију интерактивне позоришне представе по мотивима драме „Кревет за троје“ Милорада Павића.

Представа је део уметничког пројекта Иване Томић, на Интердисциплинарним докторским студијама Универзитета уметности у Београду (студијски програм-Вишемедијска уметност), под менторством Иване Вујић Коминац, редовног професора ФДУ.

У Београду, 26.марта 2018.

2)

У Г О В О Р О ПРОГРАМСКО –КУЛТУРНОЈ САРАДЊИ

Закључен дана 03.09.2019. године између:

1. Центар за културу „Влада Дивљан“ Београд, Митрополита Петра бр.8, ПИБ 105202498, који заступа директор Љубиша Ђуровић, (у даљем тексту **ЦЕНТАР**)

и

1. Ивана Томић, БЕОГРАД, Јурија Гагарина 174/27 (у даљем тексту **КОРИСНИК**)

Члан 1.

Предмет овог уговора су права и обавезе уговорних страна, у вези са коришћењем велике дворане - сцене Стаменковић Центра за културу „Влада Дивљан“ и других просторија Центра, у сврху одржавања догађаја - припреме и извођење позоришне представе „*КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ*“ аутора *Милорада Павића* – као део докторског уметничког пројекта Иване Томић, а под менторством Иване Вујић Коминац, редовног професора ФДУ.

Корисник преузима одговорност за евентуалну повреду заштићених права интелектуалне својине трећих лица.

Члан 2.

ЦЕНТАР се обавезује да за потребе наведеног догађаја, обезбеди КОРИСНИКУ БЕЗ НАДОКНАДЕ коришћење слободних сала ради припрема наведене представе, а на крају припрема и саме Сцене Стаменковић, а све према договору уговорних страна.

Члан 3.

КОРИСНИК се обавезује да БЕЗ НАДОКНАДЕ изведе предметну позоришну представу у свему према професионалним стандардима ДВА пута у току 2019. године, у терминима које ће уговорне стране накнадно одредити.

ЦЕНТАР се обавезује да КОРИСНИКУ обезбеди сценско техничке услове само за одржавање наведене позоришне представе, као и да ангажује техничко особље (мајстора светла и мајстора тона). Трошкове наведеног техничког особља сноси ЦЕНТАР.

Корисник се обавезује да обезбеди ангажовање целокупног глумачког ансамбла.

Члан 4.

Свака даља комерцијална експлоатација наведене представе биће организована од стране Центра за културу „Влада Дивљан“, под условима који ће бити дефинисани новим уговором по обострано праведним условима за обе стране у уговору.

Члан 5.

КОРИСНИК се обавезује да предметни простор користи са пажњом доброг домаћина и одговара за штету проистеклу несавесним и ненаменским коришћењем предметног простора.

Дежурство и бригу о учесницима догађаја организоваће КОРИСНИК .

КОРИСНИК ЈЕ:

- одговоран да у закупљеном простору у потпуности спроводи све мере и нормативе безбедности и здравља на раду које проистичу из Закона о безбедности и здрављу на раду ("Сл.Гл.РС", бр.101/05 и 91/15) и свих пратећих нормативних аката који проистичу из овог Закона;
- одговоран да у закупљеном простору у потпуности спроводи све мере и нормативе заштите од пожара које проистичу из Закона о заштити од пожара ("Сл.Гл.РС", бр.111/09 и 20/15) и свих пратећих нормативних аката који проистичу из овог Закона;

КОРИСНИК је у обавези да:

- закупљени простор дат на коришћење врати ЦЕНТРУ у истом стању у којем га је преузео;
- оспособи своје запослене за сигуран и безбедан рад;
- оспособи своје запослене за употребу средстава за гашење пожара;
- у случају да акцидент у закупљено простору изазове хаварију-оштећење на простору, Корисник се обавезује да надокнади штету ЦЕНТРУ;

Обавеза КОРИСНИКА је да пријави надлежним органима одржавање скупа, уколико, у складу са законским прописима, постоји обавеза пријављивања уговореног догађаја.

Члан 5.

КОРИСНИК се обавезује да за сва питања техничке природе, у вези са организовањем догађаја и ангажовањем стручних лица (тонаца, мајстора светла, хостеса итд), као и питања у вези са начином коришћења сале и пратећих садржаја (гардероба, клавира и слично), контактира Координатора организације програма Центра, СЛОБОДАНА ПЕРИЋА

КОРИСНИК је у обавези да са Координатором организације програма Центра договори све појединости у вези са организовањем догађаја, неопходном опремом и ангажовањем стручних лица, најкасније 7 (седам) дана од уговореног догађаја. У супротном, ЦЕНТАР не сноси било какву одговорност.

Члан 6.

Неопходну сценографију и опрему за догађај КОРИСНИК може унети на Сцену у договору са Координатором организације програма, а дужан да је однесе по завршетку догађаја. У супротном, ЦЕНТАР ће опрему изнети са Сцене и не одговара за евентуалан нестанак или оштећење исте. Договорено време уласка у салу није могуће мењати на дан догађаја.

Члан 7.

Сваки проблем странке ће покушати да реше споразумно, а у случају спора надлежан је Привредни суд у Београду.

Члан 8.

Овај уговор је сачињен у 4 (четири) истоветна примерка, за сваку уговорну страну по 2(два).

За
КОРИСНИК

ЦЕНТАР

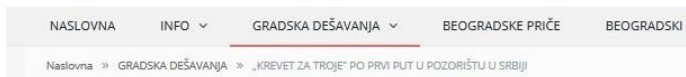
Ђубиша Ђуровић

Ивана Томић

3)

PRESS CLIPPING

Beograduživo.rs



„KREKET ZA TROJE“ PO PRVI PUT U POZORIŠTU U SRBIJI

AUTOR NR INTEAM / 29. OKTOBRA 2019.

GRADSKA DEŠAVANJA KULTURA I ZABAHA



Prvo javno čitanje interaktivne drame *Krevet za troje* Milorada Pavića, koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim Centrom "Vlada Divljan" i Kulturnim Centrom Pančevo, zakazano je za sredu, 30. oktobra u 20h u Beogradskom Marketu, u ulici Žorža Klemansoa 19. Ova predstava biće realizovana povodom dva značajna jubileja – devedeset godina od rođenja i deset godina od smrti Milorada Pavića, jednog od naših najvećih pisaca.

Pavić se u ovom delu bavi mitom o Adamu, Evi i Lilit, kroz temu muško-ženskih odnosa, problematizovanja patrijarhalnog sistema, kao i urušavanja braka i porodice – osnovnih stubova društva. Adam i Eva su arhetipski likovi, koje ne treba posebno objašnjavati, a Lilit – po judaizmu, prva žena Adamova – fatalna žena, koja je demonizovana, predstavlja zapravo većitu fascinaciju i fantaziju muškog, ali podsvesno i ženskog dela publike.

Predstava *Krevet za troje* predstavlja centralni segment doktorskog umetničkog projekta studentkinje Ivane Tomić na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom Ivane Vujić Kominac. Režiju potpisuju Ana Popović i Marija Barna-Lipkovski, a u predstavi igraju: Ana Tanasković, Vahid Džanković, Milica Petrović, Đorđe Živadinović Grgur, Mihailo Laptošević i Nora Obradović. Kostim je autorsko delo Ivane Tomić, scensko rešenje osmislila je Nevena Prodanović, muziku potpisuje Stefan Petrović, a za produkciju su odgovorni Ivana Mitrović i Dušan Sindić.

ДНЕВНИК

ВЕСТИ

Није лоше бити човек

Почело је снимање филма Душана Ковачевића "Није лоше бити човек" у којем улоге тумаче Војин Ђетковић, Бранка Катић, Христина Поповић, Гордан Кичић, Ненад Јездић, Андија Милошевић, Срђан Тодоровић, Лена Ковачевић, Мира Бањац, Милан Гуговић... Ова филмска прича, за коју Ковачевић потписује и сценарио и режију, настала је на темељима његове драме „Кумови“, а реализује се као копродукција Србије, Луксембурга, Хрватске и Македоније.

Кревет за троје

Прво јавно читање интерактивне драме "Кревет за троје" Милорада Павића, која ће премијерно бити изведена у новембру у сарадњи са Културним Центром "Влада Дивљан" и Културним Центром Панчево, заказано је за вечерас у 20 часова у Београдском Маркету. Ова представа биће реализована повodom два значајна јубилеја - деvedесет година од рођења и десет година од смрти Милорада Павића. Режију потписују Ана Поповић и Марија Барна-Липковски, а у представи играју: Ана Танасковић, Вахид Банковић, Милица Петровић, Ђорђе Живадиновић Гргур, Михаило Лаптошевић и Нора Обрадовић. ■

PRESS CLIPPING

Beograd, Milentija Popovića 19, Tel: 011/4039-441



Позоришна представа по Павићевој драми "Кревет за троје"

29.10.2019 • 14:14 > 14:16
Извор: Танјуг



БЕОГРАД: Прво јавно читање интерактивне драме "Кревет за троје" Милорада Павића, која ће премијерно бити изведена у новембру у сарадњи са Културним Центром "Влада Дивљан" и Културним Центром Панчево, заказано је за среду у 20 часова у Београдском Маркету, најавили су продуценти.

Ова представа биће реализована поводом два значајна јубилеја - деведесет година од рођења и десет година од смрти Милорада Павића, једног од наших највећих писаца.

Павић се у овом делу бави митом о Адаму, Еви и Лилит, кроз тему мушко-женских односа, проблематизовања патријархалног система, као и урушавања брака и породице - основних стубова друштва.

Адам и Ева су архетипски ликови, које не треба посебно објашњавати, а Лилит - по јудаизму, прва жена Адамова - фатална жена, која је демонизована, представља заправо вечиту фасцинацију и фантазију мушког, али подсвесно и женског дела публике.

Представа "Кревет за троје" представља централни сегмент докторског уметничког пројекта студенткиње Иване Томић на Универзитету уметности у Београду, под менторством Иване Вујић Коминац.

Режију потписују Ана Поповић и Марија Барна-Липковски, а у представи играју: Ана Танасковић, Вахид Ђанковић, Милица Петровић, Ђорђе Живадиновић Гргур, Михаило Лаптошевић и Нора Обрадовић.

Костим је ауторско дело Иване Томић, сценско решење осмислила је Невена Продановић, музику потписује Стефан Петровић, а за продукцију су одговорни Ивана Митровић и Душан Синђић.



Фото: Dnevnik.rs

Pozorišna predstava po Pavićevoj drami „Krevet za troje“

Tanjug — 29. oktobra 2019, 14:09



Foto: Tanjug/Tanjug video



BEOGRAD – Prvo javno čitanje interaktivne drame „Krevet za troje“ Milorada Pavića, koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim Centrom „Vlada Divljan“ i Kulturnim Centrom Pančovo, zakazano je za sutra u 20 časova u Beogradskom Marketu, najavili su producenti.

Ova predstava biće realizovana povodom dva značajna jubileja – devedeset godina od rođenja i deset godina od smrti Milorada Pavića, jednog od naših najvećih pisaca.

Pavić se u ovom delu bavi mitom o Adamu, Evi i Lilii, kroz temu muško-ženskih odnosa, problematizovanjama patrijarhalnog sistema, kao i urušavanja braka i porodice – osnovnih stubova društva.

Adam i Eva su arhetipski likovi, koje ne treba posebno objašnjavati, a Lilit – po judaizmu, prva žena Adamova – fatalna žena, koja je demonizovana, predstavlja zapravo većitu fascinaciju i fantaziju muškog, ali podsvesno i ženskog dela publike.

Predstava „Krevet za troje“ predstavlja centralni segment doktorskog umetničkog projekta studentkinje Ivane Tomić na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom Ivane Vujić Kominac.

Režiju potpisuju Ana Popović i Marja Barna Lipković, a u predstavi igraju: Ana Tanasković, Vahid Đanković, Milica Petrović, Borđe Živadinović, Grgur, Mihailo Laptošević i Nora Obradović.

Kostim je autorsko delo Ivane Tomić, scensko rešenje osmislila je Nevena Prodanović, muziku potpisuje Stefan Petrović, a za produkciju su odgovorni Ivana Mitrović i Dušan Sindić.

(Tanjug)



NASLOVNA SPORT PLANETA SCENA KULTURA SRBIJA BEOGRAD LIFESTYLE ZABAVA TURIZAM

Interaktivna drama "Krevet za troje" u Beogradskom marketu: Javno čitanje Pavića

V. V. S. | 29. oktobar 2019, 18:44 | Komentara: 0

Ova predstava biće realizovana povodom dva značajna jubileja - devedeset godina od rođenja i deset godina od smrti jednog od naših najvećih pisaca

Preporučujemo: [Pozorje](#) [Tvoj glas](#)



Milorad Pavić Foto: M. Andela

SRODNE VESTI



Pavićeva "ljubav" u Jermeniji

Ivan Pavić: Vampiri su večni

PRVO javno čitanje interaktivne drame "Krevet za troje" Milorada Pavića (koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim Centrom "Vlada Divljan" i Kulturnim Centrom Pančovo) zakazano je za sredu, 30. oktobra, u Beogradskom Marketu u ulici Žorža Klemansoa 19.

Predstava je planirana povodom dva značajna jubileja - devedeset godina od rođenja i deceniju od smrti Milorada Pavića, jednog od naših najznačajnijih pisaca. U ovoj drami, pisac se bavi mitom o Adamu, Evi i Lilii, kroz temu muško-ženskih odnosa, problematizovanjama patrijarhalnog sistema, kao i urušavanja braka i porodice, osnovnih stubova društva...

PROČITAJTE JOŠ: Pročitajte još -Milorad Pavić: Priča koja ubija

"Krevet za troje" koji je, inače, svojevremeno bio na repertoaru Pozorišta na Terazijama, ovog puta predstavlja centralni segment doktorskog-umetničkog projekta studentkinje Ivane Tomić na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom Ivane Vujić Kominac. Režiju potpisuju Ana Popović i Marja Barna-Lipković, a u predstavi igraju: Ana Tanasković, Vahid Đanković, Milica Petrović, Borđe Živadinović, Grgur, Mihailo Laptošević i Nora Obradović. Kostim je uradila Ivana Tomić, scensko rešenje Nevena Prodanović, a muziku potpisuje Stefan Petrović.

Foto: Promo

Predstava "Krevet za troje" po tekstu Milorada Pavića prvi put u pozorištu u Srbiji

Predstava "Krevet za troje" po tekstu Milorada Pavića prvi put u pozorištu u Srbiji



Prvo javno čitanje interaktivne drame "Krevet za troje" Milorada Pavića, koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim Centrom "Vlada Divljan" i Kulturnim Centrom Pančevo, zakazano je za sredu, 30. oktobra u 20h u Beogradskom Marketu, u ulici Žorža Klemansoa 19. Ova predstava biće realizovana povodom dva značajna jubileja - devedeset godina od rođenja i deset godina od smrti Milorada Pavića, jednog od naših najvećih pisaca.

Pavić se u ovom delu bavi mitom o Adamu, Evi i Lililit, kroz temu muško-ženskih odnosa, problematizovanja patrijarhalnog sistema, kao i urušavanja braka i porodice – osnovnih stubova društva. Adam i Eva su arhetipski likovi, koje ne treba posebno objašnjavati, a Lililit - po judaizmu, prva žena Adamova - fatalna žena, koja je demonizovana, predstavlja zapravo većitu fascinaciju i fantaziju muškog, ali podsvesno i ženskog dela publike.

Predstava "Krevet za troje" predstavlja centralni segment doktorskog umetničkog projekta studentkinje Ivane Tomić na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, pod mentorstvom Ivane Vujić Kominac. Režiju potpisuju Ana Popović i Marija Barna-Lipkovski, a u predstavi igraju: Ana Tanasković, Vahid Džanković, Milica Petrović, Đorđe Živadinović Grgur, Mihailo Laptošević i Nora Obradović. Kostim je autorsko delo Ivane Tomić, scensko rešenje osmislila je Nevena Prodanović, muziku potpisuje Stefan Petrović, a za produkciju su odgovorni Ivana Mitrović i Dušan Sindić.

JAVNO ČITANJE

Pavićev „Krevet za troje“

Prvo javno čitanje drame „Krevet za troje“ Milorada Pavića, koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim centrom „Vlada Divljan“ i Kulturnim centrom Pančevo, zakazano je za večeras od 20 sati u beogradskom Marketu. Predstava nastaje u povodu dva značajna jubileja - 90 godina od rođenja i deset godina od smrti pisca.

„Krevet za troje“

Prvo javno čitanje interaktivne drame „Krevet za troje“ Milorada Pavića, koja će premijerno biti izvedena u novembru u saradnji sa Kulturnim centrom „Vlada Divljan“ i Kulturnim centrom Pančevo, zakazano je za večeras u 20 sati u Beogradskom marketu (Žorža Klemansoa 19). Predstava će biti realizovana povodom devedeset godina od rođenja i deset godina od smrti Milorada Pavića. Pisac se u ovom delu bavi mitom o Adamu, Evi i Lililit, kroz temu muško-ženjskih odnosa, problematizovanja patrijarhalnog sistema, kao i urušavanja braka i porodice – osnovnih stubova društva.

K. P.

4)

Скице костима и опис ликова



Лилит

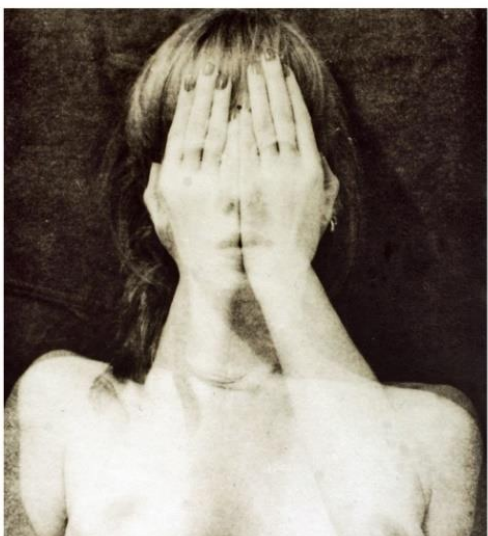


Ана Бретшнајдер



Лилит – прва жена
Адамова; лепа,
заводљива,
интелигентна,
помало опасна,
слободна и своја;

femme fatale

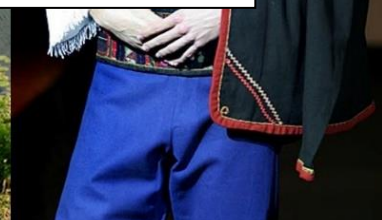
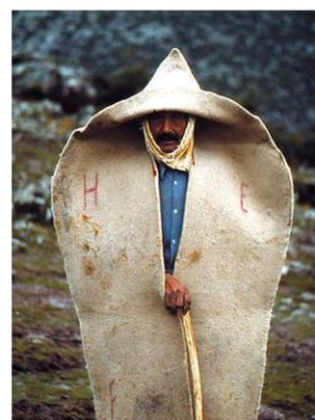
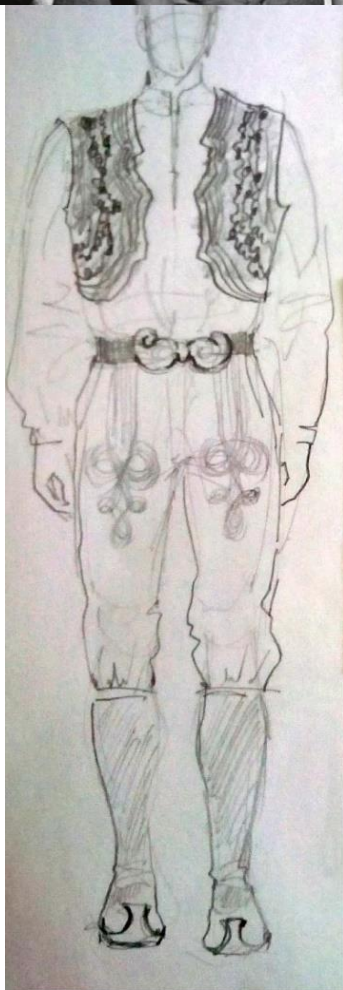


Адам

Вахид Џанковић



Адам - леп,
млад човек;
сељак, прост,
помало глуп,
помало
наиван,
примални
мушкарац



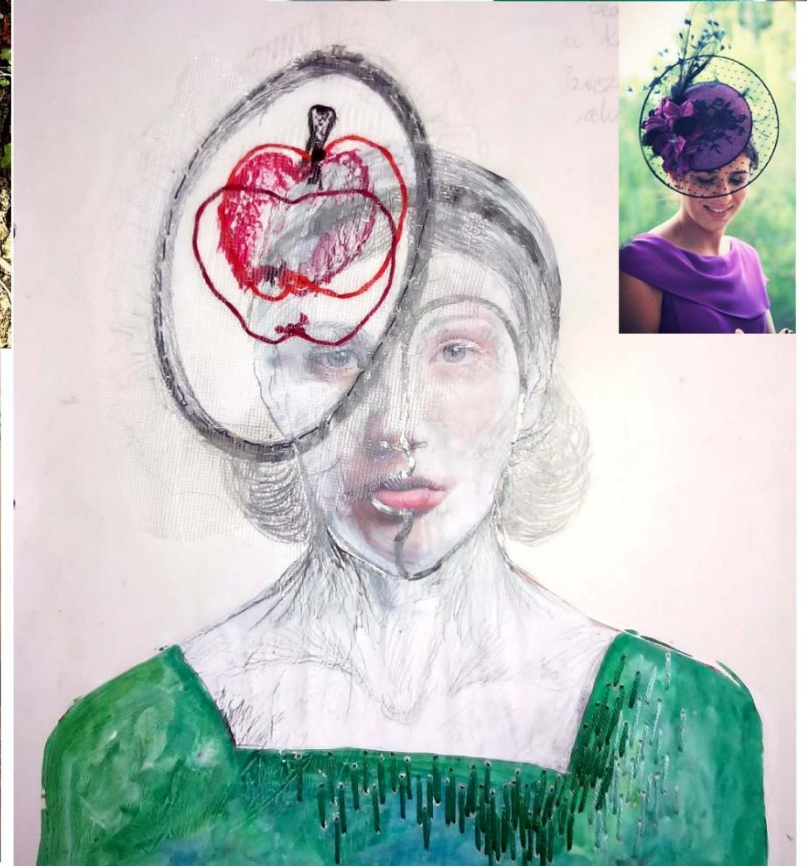
Ева



Милица Петровић



Ева – сестра од Лилит, млада, покорна, пријемчива, бујна, симбол женственост и плодности



Бејли



Михајло Лаптошевић



Бејли — уствари демон Белијаал, један од војсковођа пакла; Лилитин љубавник, старији од ње, крупан, строг, не смеје се током целе представе



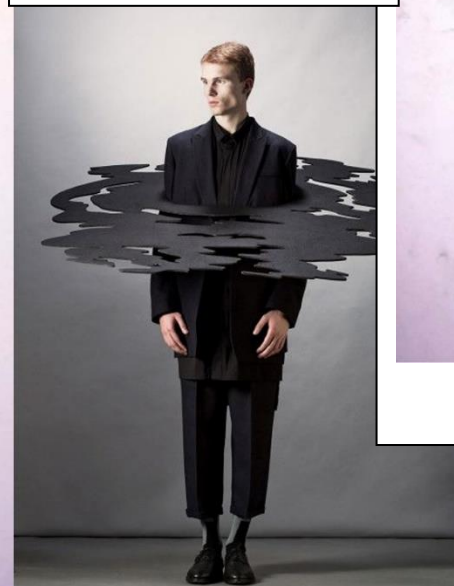
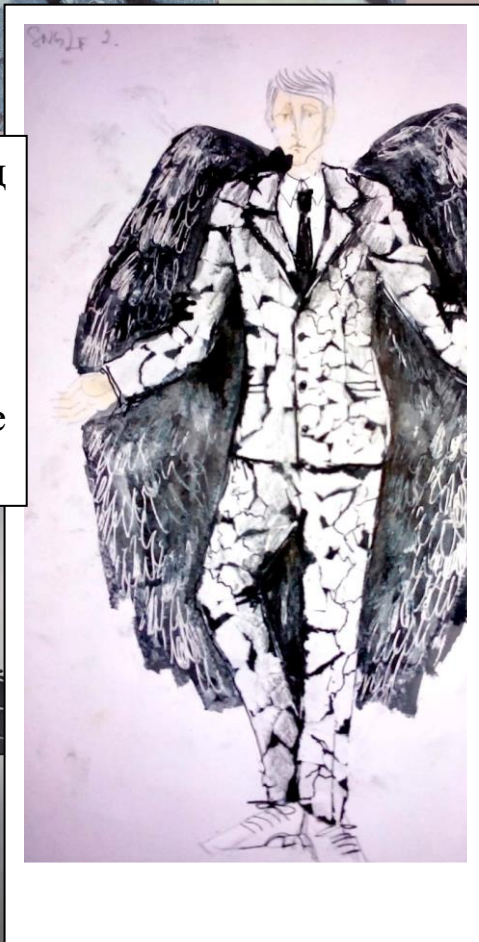
Снглф



Ђорђе Живадиновић
Гргур



Снглф – продавац
бунди,
заправо анђео,
посредник,
андрогеног
изгледа и упитне
сексуалности





Две девојнице –
кћери Лилит и
Адама, две младе и



ESTELLE.com

СПОНЗОРИ:



- Модна кућа **MONA**



- **PASSAGE** fashion company



- Обућа **RISH**



- **NEIMAR** a.d.



- **Metalac** a.d.

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

Име и презиме аутора _____ **Ивана Томић** _____

Број индекса _____ **A2/15** _____

Докторске студијски програм _____ **Вишемедијска уметност** _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта _____

“Кревет за троје“, интерактивна позоришна представа по мотивима истоимене драме Милорада Павића _____

Ментор _____ **Ивана Вујић Коминац** _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____ **Ивана Томић** _____

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.

Потпис докторанда

У Београду, *24.09.2021*

Ивана Томић

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ **Ивана Томић** _____

број индекса _____ **A2/15** _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
_____ **“Кревет за троје“, интерактивна
позоришна представа по мотивима истоимене драме Милорада
Павића**

- 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, 24.09.2021

Ивана Томић

Изјава о коришћењу

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

_____ “Кревет за троје“, интерактивна позоришна представа по
мотивима истоимене драме Милорада Павића

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 24.09-2021.

Радиса Тошић

1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.