



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА
У НОВОМ САДУ



Јелена Јанев

**Мајчинство и родни стереотипи у уметности:
уметничко дело сценског дизајна**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Нови Сад, 2020.



КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, РБР :	
Идентификациони број, ИБР :	
Тип документације, ТД :	Монографска публикација
Тип записа, ТЗ :	Текстуални штампани материјал
Врста рада, ВР :	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора, АУ :	Јелена Јанев
Ментор (титула, име, презиме, звање), МН :	1. др Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду 2. Денеш Дебреи, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду
Наслов рада, НР :	Мајчинство и родни стереотипи у уметности: уметничко дело сценског дизајна
Језик публикације, ЈП :	Српски
Језик извода, ЈИ :	Српски
Земља публикавања, ЗП :	Република Србија
Уже географско подручје, УГП :	Војводина
Година, ГО :	2020.
Издавач, ИЗ :	Ауторски репринт
Место и адреса, МА :	Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6
Физички опис рада, ФО : (бр.поглавља/страна/цитата/табела/слика/графика/прилога)	10/188/126/0/269/0/1
Уметничка област, УО :	Сценски дизајн
Научна дисциплина, НД :	
Предметна одредница/Кључне речи, ПО :	Мајчинство, родни стереотипи, Богиња мајка, изражавање покретом, сценски дизајн, перформативни простор
УДК	
Чува се, ЧУ :	У Библиотеци Факултета техничких наука
Важна напомена, ВН :	
Извод, ИЗ :	Предмет докторског уметничког пројекта „Мајчинство и родни стереотипи у уметности: уметничко дело сценског дизајна” у првом делу јесте уочавање, истраживање и класификовање родних стереотипа који прате тему мајчинства у теорији уметности и културе, као и у уметничкој пракси. У другом делу, кроз студије случаја, представљено је истраживање примера на пољу визуелних и сценских уметности, који се уклапају или не уклапају у претходно поменуте класификације. Крајњи резултат је уметничко дело сценског дизајна, у форми перформативне просторне инсталације „Диши, диши, гурај!”.
Датум прихватања теме од стране Сената, ДП :	20. 09. 2018.
Датум одбране, ДО :	
Чланови комисије, КО :	Председник: др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
(титула, име, презиме, звање, назив организације)	Члан: др ум. Миа Давид, доцент, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
	Члан: Марко Лађушић, редовни професор, Факултет примењене уметности, Универзитет уметности у Београду
	Члан, ментор 1: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
	Члан, ментор 2: Денеш Дебреи, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду
	Потпис ментора



UNIVERSITY OF NOVI SAD • FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES
21000 NOVI SAD, Trg Dositeja Obradovića 6

KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number, ANO :			
Identification number, INO :			
Document type, DT :	Monographic publication		
Type of record, TR :	Text, printed		
Contents code, CC :	PhD in Arts		
Author, AU :	Jelena Janev		
Mentor, MN :	Tatjana Dadić Dinulović, Phd in Arts, Full Professor		
Title, TI :	Motherhood and Gender Stereotypes in Art: Scene Design Art Work		
Language of text, LT :	Serbian		
Language of abstract, LA :	Serbian		
Country of publication, CP :	Republic of Serbia		
Locality of publication, LP :	Vojvodina		
Publication year, PY :	2020		
Publisher, PB :	Author's reprint		
Publication place, PP :	Novi Sad, Trg Dositeja Obradovića 6		
Physical description, PD : (chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/append	10/188/126/0/269/0/1		
Art field, AF :	Scene design		
Scientific discipline, SD :			
Subject/Key words, S/KW :	Motherhood, gender stereotypes, Mother Goddess, expression through movement, scene design, performative space		
UC			
Holding data, HD :			
Note, N :			
Abstract, AB :	The subject of the doctoral art project "Motherhood and Gender Stereotypes in Art: Scene Design Artwork" in its first part focuses on the observation, research and classification of gender stereotypes which follow the theme of motherhood in the theory of art and culture, as well as in artistic practice. The second part explores examples in the field of visual and performing arts that fit, or do not fit, into the aforementioned classifications by analyzing case studies. The end result is a scene design artwork in the form of a performative spatial installation "Breathe, Breathe, Push!".		
Accepted on Senate on, AS :	September 20th, 2018		
Defended on, DE :			
Defended Board, DB :	President:	Radivoje Dinulović, Phd, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad	
	Member:	Mia David, PhD in Arts, Assistant Profesor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad	
	Member:	Marko Lađušić, Full Professor, Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade	Menthor's sign
	Member, Mentor 1:	Tatjana D. Dinulović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad	
	Member, Mentor 2:	Dénes Döbrey, Full Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad	

Sadržaj

I	UVOD	4
II	ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR.....	7
	1. Predmet istraživanja.....	7
	2. Cilj istraživanja	8
	3. Metodologija istraživanja	10
	4. Polazne pretpostavke.....	10
	5. Pregled prethodnih istraživanja	11
III	TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE	15
	1. Istorijski i antropološki uzroci nastanka stereotipa o majčinstvu.....	15
	2. Mit o stvaranju sveta – od Boginje majke do jedinog Boga	21
	3. Modeli prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima	24
	3.1. Majčinstvo je samo po sebi moć	25
	3.2. Majka mora da bude čedna (inače nije majka).....	32
	3.3. Majka mora da bude blaga i pokorna (inače nije majka).....	37
	3.4. Majčinstvo, kao sila stvaranja, u neraskidivoj je vezi sa smrtnošću i silama destrukcije.....	46
	4. Zaključak teorijskog istraživanja	53
IV	KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA	54
	1. Studije slučaja koji podržavaju modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima.....	54
	1.1. Telo Bogorodice u srednjovekovnom spektaklu – liturgijska drama <i>Misterije Elče</i>	55
	1.2. Madona-oltar, iz serije srednjovekovnih skulptura	60

1.3. <i>Majka i dete</i> , skulptura Henrija Mura.....	65
1.4. <i>Smrt Ivana Iljiča</i> – novela Lava Nikolajeviča Tolstoja i pozorišna predstava Tomija Janežiča	69
1.5. <i>Duh koji hoda (Prometejev put)</i> , drama Dejana Dukovskog.....	72
2. Studije slučaja koji odstupaju od modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima.....	73
2.1. <i>Gradsko sklonište</i> , litografija Kete Kolvic	73
2.2. <i>Dolazak</i> , skulptura Luiz Buržoa.....	76
2.3. <i>Ključ u ruci</i> , skulptorska instalacija Čiharu Šiote	82
2.4. <i>Ne brini, Kjoko (mama samo traži svoju ruku u snegu)</i> , muzičko performativno delo Joko Ono.....	86
2.5. <i>Presveta I</i> , skulptura Arniksa Vilnauta.....	88
V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE.....	90
1. Faza 1: Grafičko istraživanje	91
2. Faza 2: Telesno istraživanje.....	120
3. Faza 3: Skulpturalno istraživanje.....	124
VI PERFORMATIVNA PROSTORNA INSTALACIJA <i>DIŠI, DIŠI, GURAJ!</i>	127
1. Poetički problem.....	127
2. Osnovni poetički koncept	128
3. Koncept izvođenja performativne instalacije	129
4. Proces pripreme umetničkog dela.....	130
5. Umetnička izražajna sredstva	130
6. Odnos prema prostoru	131
7. Realizacija rada.....	133
7.1. Vremenski okvir	134

7.2. Izvođenje umetničkog dela scenskog dizajna u formi performativne prostorne instalacije <i>Diši, diši, guraj!</i>	135
7.2.1. Prva faza izvođenja rada – bez prisustva publike	135
7.2.2. Druga faza izvođenja rada – uz prisustvo publike	136
8. Percepcija i recepcija publike	137
9. Dokumentovanje rada	143
9.1. Eksperimenti sa materijalima	143
9.2. Priprema performativne prostorne instalacije	144
9.3. Prostorna instalacija pre izvođenja	145
9.4. Prva faza izvođenja rada – bez publike	147
9.5. Druga faza izvođenja rada – uz prisustvo publike	154
VII ZAKLJUČAK	170
VIII LITERATURA I IZVORI	172
IX SPISAK ILUSTRACIJA	180
X BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE	188

I UVOD

Najvažniji razlog za bavljenjem temom majčinstva i rodni stereotipa u teoriji umetnosti i kulture, kao i u umetničkoj praksi, jeste lična potreba za razumevanjem nastanka stereotipa, za uočavanjem nametnutih ograničenja i, u kontekstu te teme, pronalaženjem sopstvenog umetničkog glasa. Pretočiti jedno takvo, kompleksno, dinamično i intimno iskustvo, koje ženu intenzivno telesno i emotivno menja, u umetničko delo lišeno patetike, sladunjavosti ili, u drugoj krajnosti, mračnih prikaza patoloških i konfliktnih odnosa majka–dete – veliki je izazov. Iz bavljenja ovom temom, uz konsultovanje istorijske, antropološke, filozofske literature, i građe iz oblasti istorije umetnosti, za potrebe teorijskog i umetničkog istraživanja, na kraju proishodi umetničko delo scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*.

Svest o značaju poštovanja ljudskih prava, naročito prava manjinskih grupa, predstavlja veliko civilizacijsko dostignuće dvadesetog veka. Moralni kodeks savremenog čoveka podrazumeva empatiju, prihvatanje različitosti, i osudu koja prati odbacivanje tih, opšte usvojenih, vrednosti. I pored toga, pitanje prava žena, grupacije koja čak nije manjinska, i danas često biva skrajnuto. Pojam „feminizam” dobija negativan prizvuk – a mnoge žene iz javnog života neretko imaju potrebu da naglase kako „nisu feministkinje”¹. U mnogim zemljama, žene su za isti posao manje plaćene od muškaraca, čak i onda kada imaju jednak nivo obrazovanja i identično

¹ „Distanciranje od termina *feministkinja* nije neuobičajeno ni među slavnim ženama. Iako Bijonse (Beyoncé) i Ema Votson (Emma Watson) promovišu feministički pokret, nekoliko poznatih ličnosti – kao što su Sara Džesika Parker (Sarah Jessica Parker), Keli Klarkson (Kelly Clarkson) i Ketii Peri (Katy Perry) distancirale su se od ovog termina u prethodnim intervjuima, dok su Madona (Madonna) i Suzan Sarandon (Susan Sarandon) naklonjenije pojmu *humanista*”, pogledati u: Olivia Petter, „More than Half of Millennial Women Don't Identify As Feminist, Poll Finds”, *Independent*, 15. 08. 2018, <https://www.independent.co.uk/life-style/women/millennials-feminist-dont-identity-poll-refinery29-activism-a8492271.html> (preuzeto 18. 02. 2019); ili: „U intervjuu koji je dala londonskom magazinu *Time out*, holivudska megazvezda i trostruka oskarovka Meril Strip (Meryl Streep) odbila je da se izjasni kao feministkinja, ističući da se zalaže za 'uravnoteženiji pristup’”, pogledati u: „Meril Strip: Nisam feministkinja, nego humanista”, *Vesti B92*, izvor: Tanjug, 02. 10. 2015, https://www.b92.net/zivot/vesti.php?yyyy=2015&mm=10&dd=02&nav_id=1046689 (preuzeto 18. 02. 2019); ili: „Marion Kotijar (Marion Cotillard) kaže da feminizmu nema mesta u filmskoj industriji. Komentari iznenađenja prate tvrdnju Emili Votson (Emily Watson) na filmskom festivalu u San Sebastijanu da jednaka plata nije njena 'lična težnja’”, pogledati u: Ben Child, „Marion Cotillard Says Feminism Has No Place in the Film Industry”, *The Guardian*, 01. 10. 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/29/marion-cotillard-feminism-film-industry> (preuzeto 18. 02. 2019).

radno iskustvo kao njihove kolege. U nekim delovima sveta, žene i u dvadeset prvom veku bivaju tretirane kao robinje.

U svemu tome, pitanje majčinstva je tema koju u isto vreme koriste i radikalna desnica i feministički pokret, u funkciji argumentacije svojih stavova. Za desno orjentisane grupacije i razne religijske institucije, ono je sredstvo za ograničavanje uloge koju žena ima u društvu – na ulogu majke i „stub porodice”, nezavisno od toga da li je ona domaćica ili zaposlena žena, dok se njen neplaćeni² kućni rad podrazumeva. Pomenuti stav najčešće je uvijen u „oblandu” idealizovane predstave blage, nesebične i požrtvovane majke. S druge strane, mnogi feministički filozofi majčinstvo s pravom vide kao sputavajuće i kao nešto što ženu uopšte ne definiše³. Uzevši u obzir da je porodijsko odsustvo u mnogim sredinama, koje sebe smatraju liberalnim kada je reč o pravima žena, neplaćeno, čak teško ostvarivo, pa u nekim firmama u SAD žene uzimaju slobodne dane da bi se porodile i odmah zatim vratile na posao⁴, da se, tamo gde postoji, trajanje porodijskog odsustva skraćuje, da preduzeća nevoljno zapošljavaju mlade žene, strahujući da će one zatrudneti, da je ženama koje su pravile pauzu teže da nađu posao, da i dalje nije uobičajeno da očevi uzimaju porodijsko odsustvo, da nije uvek obezbeđen vrtić, itd., ovaj drugi pristup majčinstvu opravdan je i odražava realnu sliku društvenog odnosa prema majkama/majčinstvu, gde ono potencijalno onemogućava ili otežava posvećivanje ozbiljnoj karijeri. Uz to, i dalje postoje pokušaji ukidanja prava svake žene na kontrolu nad sopstvenim telom, prava da bira da li želi da iznese trudnoću, ili ne želi.⁵

Pa ipak, majčinstvo jeste isključiva privilegija žena, kompleksno i duboko emotivno iskustvo, koje, u idealnom slučaju, oplemenjuje ženin život i nadahnjuje njenu

² Čak i kada postoje problematični predlozi da se taj rad plati, iz njih provejavaju mizogini pogledi na ženu kao jedinu kojoj je mesto u kući, bez predloga da takvu mogućnost ima i otac. Pogledati u: Emina Kovačević, „Dveri predlažu da majčinstvo bude zanimanje”, *N1: Vesti*, 15. 05. 2017, <http://rs.n1info.com/Vesti/a248983/Dveri-majcinstvo-kao-zanimanje.html> (preuzeto 14. 03. 2019).

³ Počevši od Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) i njene knjige *Drugi spol*, Naklada „Ljevak”, Zagreb, veljača 2016.

⁴ „Paid Family Leave”, *Last Week Tonight with John Oliver (HBO)*, <https://www.youtube.com/watch?v=zlhKAQX5izw> (preuzeto 09. 02. 2019).

⁵ „Demonstracije u Parizu – Hiljade protestuju protiv abortusa”, *Blic vesti*, izvor: Tanjug, 20. 01. 2019, <https://www.blic.rs/vesti/svet/demonstracije-u-parizu-hiljade-protestuju-protiv-abortusa/46gz9y0> (preuzeto 09. 02. 2019); ili: „Žene, ljudska prava i Poljska: Abortus od sada skoro potpuno zabranjen”, *BBC News na srpskom*, 22. 10. 2020, <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-54651068> (preuzeto 07. 11. 2020).

kreativnost. U isto vreme, iako je prolazak kroz sve faze majčinstva individualan, jedinstven i intiman, uvreženo, arhetipsko poimanje idealne majke svakako utiče na to kako žena doživljava sebe u toj ulozi.

Upitno je stoga kakve uzore u umetnosti imaju žene koje se za majčinstvo opredele, i na koji način umetnost može da podstakne emancipaciju. Umetnost jeste način spoznavanja sveta i istine, drugačijim sredstvima nego što to čine nauka i religija, način da se sopstvenom nutrinom spoznaju i one senzacije koje su inače izvan opsega našeg ličnog iskustva. Umetnost, takođe, odslikava duh vremena, deluje kao propaganda određenih ideja i nudi idealnu predstavu čoveka – i žene – određenog vremena, u odnosu na koju se, svesno ili podsvesno, formira svest o sopstvenoj vrednosti. Kroz veći deo istorije ljudskog umetničkog stvaralaštva, u vizuelnim i scenskim umetnostima, lik majke i predstava majčinstva uglavnom su dati u formi muškog viđenja iskustva svojstvenog isključivo ženama, ali ti prikazi retko pružaju autentičnu proživljenost. Majke nisu imale sopstveni glas – bile su interpretirane. Te interpretacije, obojene stereotipima kulturnog, religijskog i patrijarhalnog nasleđa, odslikavale su ideju onoga što majka treba, ili ne treba, da bude u tom konkretnom istorijskom okviru. Glas umetnica – žena – majki prestaje da bude izuzetak od pravila tek u drugoj polovini dvadesetog veka, u savremenoj umetnosti i pozorištu. Neke od tih primera, posebno na polju vizuelnih umetnosti, analiziraćemo u okviru teorijskog dela istraživanja.

II ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

1. Predmet istraživanja

Predmet doktorskog umetničkog projekta *Majčinstvo i rodni stereotipi u umetnosti: umetničko delo scenskog dizajna* u prvom delu jeste uočavanje, istraživanje i klasifikovanje rodnih stereotipa koji prate temu majčinstva u teoriji umetnosti i kulture, kao i u umetničkoj praksi. U drugom delu, kroz studije slučaja, predstavljeno je istraživanje primera na polju vizuelnih i scenskih umetnosti, koji se uklapaju ili ne uklapaju u prethodno pomenute klasifikacije. Krajnji rezultat je umetničko delo scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*.

Teorijsko istraživanje teme majčinstva i rodnih stereotipa u oblasti scenskog dizajna u svojoj prvoj fazi posvećeno je istorijskim i antropološkim uzrocima nastanka stereotipa u teoriji umetnosti i kulture, kao i u umetničkoj praksi. Druga faza teorijskog istraživanja podrazumeva uočavanje i predlaganje četiri modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima. Usled kompleksnosti teme, modeli su proučavani u kontekstu drame antičke Grčke i inscenacija proizašlih iz njih. Pomenuti modeli klasifikovani su na sledeći način:

1. Majčinstvo je samo po sebi moć;
2. Majka mora da bude čedna (inače nije majka);
3. Majka mora da bude blaga i pokorna (inače nije majka);
4. Majčinstvo, kao sila stvaranja, u neraskidivoj je vezi sa smrtnošću i silama destrukcije.⁶

Na osnovu dobijenih rezultata i zaključaka gore navedenog dela teorijskog istraživanja, nastaje okvir za formiranje kriterijuma za primenu metode studije slučaja. Metoda studije slučaja koristi se na osnovu sledeća dva kriterijuma:

⁶ Ovi modeli prvi put su objavljeni u tekstu J. Janev, „The Theme of Motherhood in Classical Greek Tragedies in the Context of Ideas of Scene Design” (rad predstavljen na: International Interdisciplinary Scientific Conference *Radical Space in Between Disciplines* RCS 2015 Conference Proceedings, Novi Sad, September 21st–23rd 2015, pp. 253–261, ISBN: 978-86-7892-755-3).

1. Dela iz oblasti vizuelnih i scenskih umetnosti koja se povinuju stereotipima i uklapaju u pomenute modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima;
2. Dela savremene vizuelne i scenske umetnosti koja izlaze iz okvira gore pomenutih modela i stereotipa, a inspirativna su i intimno značajna, kao polazište u promišljanju umetničkog rada. Referentna dela, izabrana po ovom kriterijumu, insistiraju na putenosti, senzualnosti, strasti i telesnosti, u kontekstu prikazivanja majčinstva, a akcenat je stavljen na umetnice-majke.

Umetničko istraživanje razvija se pod uticajem teorijskog, koje mu prethodi, i koje pokreće proces suočavanja sa sopstvenim pristajanjem na naučene norme ponašanja, osvešćujući potrebu za radikalnom promenom, najpre u ličnom odnosu prema ulogama nametnutim ženama i majkama. Takođe, istraživanje podrazumeva i traganje na polju klasičnih likovnih medija, crteža i skulpture, ali i u domenu scenskog pokreta i performansa, kao novih iskustvenih pomaka.

„Diši!” i „Guraj!”, instrukcije izgovorene u vidu naredbe, gotovo da su jedine reči kojima, u našim zdravstvenim institucijama, bolničko osoblje tokom porođaja komunicira sa budućim majkama. Naslov umetničkog dela scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*, time, istovremeno, problematizuje odnos društva prema majkama, ukazujući i na izrazito telesni aspekt majčinstva. U tom smislu, sopstveno iskustvo porođaja pokrenulo je promenu u načinu izražavanja emocija, i u životu i u kreativnom radu, dok me je samo iskustvo majčinstva podstaklo na preispitivanje uloga koje su majkama, u društvu i umetnosti, dodeljene. Telesnost majčinstva, i promene majčinog tela, pokreću samosvesniji pristup ličnoj korporealnosti i seksualnosti.

2. Cilj istraživanja

Osnovni cilj doktorskog umetničkog projekta *Majčinstvo i rodni stereotipi u umetnosti: umetničko delo scenskog dizajna* jeste uočavanje još uvek prisutnih stereotipa u prikazivanju majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, i pronalaženje sopstvenog umetničkog glasa u kontekstu te teme.

Teorijsko istraživanje ima za cilj otkrivanje mogućih uzroka pojave stereotipa u prikazivanju majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, uočavanje tipova stereotipa i njihovu klasifikaciju u modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, kao i stvaranje polazišta za umetničko istraživanje. Očekivani rezultat je potvrđivanje pomenutih modela, analizom drama antičke Grčke i inscenacija proizišlih iz njih, i njihova primena u okviru kritičke analize umetničkih dela, kao referenci za uočavanje i markiranje uključenih (ili izbegnutih) stereotipa u referentnim umetničkim delima, odnosno studijama slučaja.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela za cilj ima pronalaženje umetničkih referenci, na osnovu kojih započinje dijalog između lične, iskustvene, sopstvene umetničke poetike i bogate umetničke prakse, od srednjovekovne umetnosti, do savremenih vizuelnih i scenskih umetnosti, koje su na tu poetiku uticale. Očekivani rezultat ovog dela istraživanja je da kroz analizu referentnih umetničkih dela iz oblasti scenskih i vizuelnih umetnosti, izabranih na osnovu dva kriterijuma, u odnosu na gore pomenute modele prikazivanja majčinstva, omogući polazište i osnovu za sopstveno umetničko bavljenje temom majčinstva.

Cilj umetničkog istraživanja je implementacija zaključaka teorijskog istraživanja i kritičke analize umetničkih dela u lični umetnički proces. Značajan cilj je i odmak iz zone komfora u umetničkom procesu, i uključivanje tela kao važnog sredstva izražavanja, kao i korišćenje arhetipova majčinstva, ali onih vezanih za matrijarhat. Očekivani rezultat je novostečena sposobnost korišćenja tela i performativnosti, kao sredstava umetničkog izražavanja.

Cilj umetničkog dela scenskog dizajna u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!* jeste pronalaženje načina da se snažna osećanja, uključujući ona koja izazivaju nelagodu kada su povezana sa idejom majke, kao što su bes, nemir, negodovanje, snažna seksualnost i sl., izraze kroz umetničko delo scenskog dizajna. Značajan cilj je i odricanje od estetizacije u umetničkom izrazu, koja, često, podrazumeva ublažavanje suštine, tj. „upristojavanje” forme ili izbegavanje vizuelne nelagode.

3. Metodologija istraživanja

Metodološki okvir ovog rada predstavljen je svojim istraživačkim i kreativnim delom. Segment rada posvećen istraživanju sproveden je na dva plana: teorijskom i umetničkom.

Teorijski deo istraživanja doktorskog umetničkog projekta koristi sledeće metode:

- Metode kritičke analize teksta, *novi istoricizam* – koji književnom tekstu pristupa kroz prizmu kulturno-istorijskog konteksta u kojem je nastao, i *prezentizam* – koji književnom tekstu pristupa iz ugla onoga što savremeni čovek danas pri analizi antičkih drama i njihovih savremenih inscenacija može u tekst da uči;

- Induktivnu metodu – uočavanje i predlaganje četiri modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, i njihovo potvrđivanje na osnovu analize drama antičke Grčke, da bi zatim bili primenjeni u analizi referentnih umetničkih dela;

- Korišćenje studije slučaja, kroz analizu drama antičke Grčke koje sadrže likove majki.

Kreativni deo rada koristi metodu umetničkog eksperimenta, kao deo kreativnog procesa u stvaranju umetničkog dela scenskog dizajna.

4. Polazne pretpostavke

Vizuelne i scenske umetnosti bogate su likovima majki i predstavama majčinstva, koje su, poput Bogorodice, Medeje, Hamletove majke Gertrude, ili Hasanaginice, deo opšteg kulturnog nasleđa zapadne civilizacije⁷. Polazne pretpostavke za doktorski umetnički projekat svoj koren vuku iz tog opšteg korpusa umetničkih dela, koji nameće utisak da su autori, gotovo isključivo muškarci, na majčinstvo gledali kao na egzotičnu i daleku pojavu. Nesposobni da ga dožive telesno i iskustveno, lišeni ličnog doživljaja, likove majki gradili su (bilo u scenskim, bilo u vizuelnim umetnostima) kroz prizmu stereotipa, idealizovanih vizija i moralnih načela svoga vremena.

⁷ Ova tema svakako zaslužuje okvir proučavanja širi od evropocentričnog pristupa, što u ovoj fazi istraživanja nije bilo dostižno.

Ključne pretpostavke, koje pokreću dalje istraživanje, jesu već pomenuti modeli prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, tačnije, prva tri modela: majčinstvo je samo po sebi moć; majka mora da bude čedna (inače nije majka); majka mora da bude blaga i pokorna (inače nije majka). Do četvrtog – majčinstvo, kao sila stvaranja, u neraskidivoj je vezi sa smrtnošću i silama destrukcije – došlo se kroz teorijsko istraživanje i potvrđivanje prva tri modela.

Polazište značajno za sopstveni umetnički izraz jeste ono da majčinstvo ženu menja telesno i emotivno, da je osnažuje, te da umetnički rad koji proizlazi iz umetničkog doktorskog projekta podjednako treba da bude iskorak iz zone komfora, iz prethodno osvojenog prostora, i fokusiranje na preispitivanje sopstvene emancipovanosti.

5. Pregled prethodnih istraživanja

Za ovo istraživanje ključni referentni autori i izvori prvenstveno su: Rozalind Majls (Rosalind Miles), Sara Pomeroy (Sarah Pomeroy), Alfred Adler (Alfred Adler), Erich Nojman (Erich Neumann) i Filip Slejter (Philip Slater).

Rozalind Majls navodi brojna istraživanja koja govore o prvobitnom matrijarhatu, da bi se, zatim, bavila pitanjem načina na koji je matrijarhat prerastao u patrijarhalno društvo, po čijim principima i danas živimo.⁸ Ona navodi teoriju o „zavisti zbog materice”, koja se zasniva, između ostalog, na proučavanjima obreda inicijacije kod aboridžinskih i drugih plemena.⁹

Sara Pomeroy pominje teoriju po kojoj su grčki mitovi iz epova *Ilijada* i *Odiseja* nastali u suočavanju autohtonih religija, baziranih na matrijarhatu, na osvojenim teritorijama poput Krita, ili grčkog kopna, pre dolaska grčkih plemena, i obožavanja boga Zeusa i kulture zasnovane na patrijarhalnim zakonima koje su doneli grčki osvajači. Brojne Zevsove seksualne veze i napetost koja u grčkim mitovima vlada između muškaraca i žena, mogu se tumačiti kroz pomenuti konflikt.¹⁰ U ovom procesu, osobine Velike

⁸ Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012).

⁹ Ibid., 57.

¹⁰ Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (London: Pimlico, 1975), 19–20,

Boginje razdeljene su brojnim boginjama sa Olimpa, čime je postavljena i danas prisutna osnova za „viziju žene u *ili-ili* ulogama”¹¹. Pomeriojeva uočava da su grčki tragičari naglasili snagu i nezavisnost, kao i muške osobine svojih junakinja, u odnosu na njihov originalni karakter u mitovima.¹² Ona Euripida ističe kao prvog, nama poznatog dramskog pisca koji zaplet predstavlja i iz ženskog ugla, gajeći posebnu empatiju prema majkama.¹³

Psihoanalitičar Alfred Adler nazvao je fenomen prikazivanja heroina sa osobinama dominantnog pola „maskulinim protestom”.¹⁴

Erik Nojman analizira grčku mitologiju u kontekstu moderne psihologije, smatrajući da je Boginja majka arhetip koji dominira egom deteta i da ono kasnije svet svog detinjstva doživljava kao matrijarhat.¹⁵

Filip Slejter, koristeći retrospektivnu psihoanalizu, postavlja teoriju da je klasički dramski pisac birao one mitove iz bronzanog doba koji su ispitivali njemu bliske konflikte, izazvane odnosom društveno izolovane majke, koja nezadovoljstvo „istresa” na sinu. Lik dominantne majke, utisnut u piščevu maštu, osnov je za likove snažnih heroina.¹⁶

Za razumevanje antičkog grčkog pozorišta, posebno u domenu prostora, ali i njegove socijalne i etičke prirode, značajan je autor Radivoje Dinulović. On daje uvid u socijalnu i etičku prirodu antičkog grčkog pozorišta, i njegovu društvenu i vaspitnu ulogu, važnu za razvoj atinske demokratije, analizirajući arhitektonski prostor grčkog teatra i stvaranje doživljaja u njemu.¹⁷

<https://archive.org/details/GoddessesWhoresWivesAndSlavesWomenInClassicalAntiquityBySarahPomeroyAbee/page/n17/mode/2up> (preuzeto 14. 04. 2018).

¹¹ Ibid., 17.

¹² Ibid., 72.

¹³ Ibid., 82.

¹⁴ Alfred Alder, *Poznavanje čoveka* (Beograd: Dereta, 2012), 124–125.

¹⁵ Erik Nojman, *Velika majka – fenomenologija ženskih oblika nesvesnog* (Beograd: Fedon, 2015).

¹⁶ Philip E. Slater, *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992).

¹⁷ Radivoje Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka* (Beograd: Ars Clio, 2009), 54.

Drugi značajan autor je Ivan Medenica, koji analizira ustrojstvo dramskog prostora u grčkom pozorištu i paralele koje vuku prostorna scenska rešenja u modernim inscenacijama.¹⁸

Za definisanje i razumevanje umetničkog dela scenskog dizajna značajna je autorka Tatjana Dadić Dinulović i njeno delo *Scenski dizajn kao umetnost*, a sledi i veliki broj tekstova posvećenih scenskom dizajnu u elektronskim izdanjima SCEN-a, Centra za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju – OISTAT centar Srbija, kao i serija *Razgovori o scenskom dizajnu*, gde posebno treba istaći razgovor sa pozorišnim rediteljem Tomijem Janežičem.

Tatjana Dadić Dinulović daje definiciju umetničkog dela scenskog dizajna kao „novog, samostalnog, kontekstualnog umetničkog dela, dominantno oslonjenog na upotrebu scenskih izražajnih sredstava, koje uspostavlja aktivan odnos prema prostoru i prema publici”.¹⁹ Ona naglašava značaj doživljaja, kao „najvažnijeg ishoda stvaralačkog procesa ali i veze između umetnika i publike”²⁰. U osnovne karakteristike scenskog dizajna kao umetnosti, svrstava njegovu višemedijsku prirodu, potrebu za uspostavljanjem i artikulacijom prostora umetničkog događaja, i „ustanovljavanje posebnog odnosa između dela i gledaoca, različitog od onog na kome počiva pozorište”.²¹

Tomi Janežič važnim aspektom scenskog dizajna smatra „sve što vidi... i isto tako sve što čuje”, čime ukazuje na kompleksnu višemedijsku prirodu dela scenskog dizajna, gde je doživljaj postignut angažovanjem svih čula.²²

Vrlo bitan i specifičan izvor literature u izradi ovog doktorskog rada čine tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teze na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu

¹⁸ Ivan Medenica, *Klasika i njene maske. Modeli u režiji dramske klasike* (Novi Sad: Sterijino pozorje, 2010) i *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* (Beograd: Ars Clio, Fakultet dramskih umetnosti, 2016).

¹⁹ Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost* (Beograd/Novi Sad: Clio/SCEN 2017), 286.

²⁰ Ibid., 38.

²¹ Ibid., 285.

²² *Dijalozi o scenskom dizajnu: Tomi Janežič i Radivoje Dinulović*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=EGLfIMAsBPU> (preuzeto 21. 02. 2019).

(Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija) i Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.²³

²³ Knjige i tekstovi o scenskom dizajnu, sajt Odseka za umetnost i dizajn pri Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70 (preuzeto 21. 02. 2019).

III TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

1. Istorijski i antropološki uzroci nastanka stereotipa o majčinstvu

Oko 2300. godine pre naše ere, nastala je prva nama poznata himna božanstvu. *Uzdizanje Inane* smatra se prvom zabeleženom pesmom, a spevala ju je vrhovna sveštenica Sumera, Vrhovnoj Boginji.²⁴ Smatra se da je, barem tokom dvadeset pet hiljada godina prvobitne ljudske egzistencije, Bog bio Boginja majka – moćna, magična i obdarena misterijom rađanja.²⁵ Pre nego što su ljudi uspeali da razumeju proces reprodukcije, žena je bila ta koja je, naizgled sama, prolazila kroz sveti i mistični proces stvaranja novog života. U sačuvanim praiskonskim prikazima boginja, muškarac je uvek manji, neugledan, podređen, izabran – jer Boginja je birala svoje ljubavnike. „Ona je uvek bila neudata, nikada čedna.”²⁶ Kod Eskima, imenovana je kao „Ona Koja Neće Muža”. Mitologije mnogih naroda pominju žrtvovanje mladića, u slavu Boginjine neutažive seksualnosti.²⁷

Kult boginje tesno je vezan za Boginju majku, boginju plodnosti. Plodnost se odnosi na prirodne životne cikluse biljnog i životinjskog sveta, i na godišnja doba koja ih uslovljavaju, jednako koliko i na ljudsku reprodukciju i faze života.²⁸ Otuda tri boginjine inkarnacije, u vidu: mlade devojke (kao otelotvorenja proleća); zrele, seksualno aktivne žene (koja predstavlja raskoš plodova tokom leta i jeseni); i starice (oličenja zimske hibernacije).²⁹

Obožavanje Boginje vezivano je, u isto vreme, i za Mesečev kult, koji se od davnina vezuje za žene, zbog njihove ciklične povezanosti sa Mesečevim menama. Značaj ženskog menstrualnog ciklusa nedovoljno je pominjan i priznavan u istorijskim istraživanjima razvoja ljudske vrste. Može se reći da je jedan od ključnih trenutaka u razvoju ljudske vrste, koji joj je omogućio opstanak i uspeh, upravo trenutak

²⁴ Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 39.

²⁵ Ibid., 41.

²⁶ Ibid., 44.

²⁷ Ibid., 45.

²⁸ Ibid., 42.

²⁹ Ibid., 81.

biološkog prelaska ljudske ženke sa estrusnog³⁰ ciklusa primata, gde ženka ulazi u teranje, prilagođeno sezonama parenja, i samo je tada plodna, na potpunu ljudsku menstruaciju, koja se ponavlja svakog meseca, omogućavajući ženi da zatrudni dvanaest puta godišnje. Penelopi Šatl (Penelope Shuttle) i Piter Redgrouv (Peter Redgrove) ističu da je ženski menstrualni ciklus u osnovi poznavanja lunarnog ciklusa u primitivnim društvima, i da je žena ta koja je, svesna sopstvenog ciklusa u vezi sa cikličnim promenama u prirodi, prva u ljudskom rodu pokrenula „sposobnost prepoznavanja apstraktnih ideja, formiranje veza i simboličkog mišljenja”.³¹ „Svaka žena ima 'telesni kalendar' – svoj mesečni menstrualni ciklus. Ona bi prva primetila vezu između vlastitog telesnog ciklusa i Mesečevog ciklusa”³², napominje Eliz Bolding (Elise Boulding), pretpostavljajući na osnovu toga da je žena bila ta koja je prva osmislila osnove brojanja i organizaciju kalendara.

S obzirom na to da su žene bile upućene u tajne Boginje plodnosti, u koje je spadao i Mesečev kult³³, smatra se da je njima pripadala i uloga bavljenja zemljoradnjom, i da su, „kad je poljoprivreda zamenila sakupljanje, žene... učvrstile svoj centralni značaj glavnih proizvođača hrane”.³⁴ Žene su, dakle, i kao božanstva, i kao obične žene, majke i ratarke, držale monopol nad moći stvaranja i rađanja. U tom vakuumu, tvrdi Rozalind Majls, gde muškarac nije imao nikakvu ulogu u svetom procesu stvaranja, javlja se „zavist zbog materice”, uočljiva po brojnim obredima inicijacije mladića u svet odraslih, u kojima se stupanje u zrelost obeležava oponašanjem ženskog polnog organa, i, čak, puštanjem krvi, u bolnoj imitaciji menstruacije.³⁵ I danas, u tradicionalnim aboridžinskim zajednicama, kakvo je australijsko pleme Aranda,

³⁰ Menstrualnog.

³¹ Penelope Shuttle, Peter Redgrove, *The Wise Wound: Menstruation and Everywoman* (London: Reiter, q. v. i Evans q. v., 1971) i Elise Boulding, *The Underside of History: A View of Women Through Time* (Colorado, USA: Westview Press, 1976), 78, kako je predstavljeno u: Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 31.

³² Elise Boulding, *The Underside of History: A View of Women Through Time* (Colorado, USA: Westview Press, 1976), 83, kako je predstavljeno u: Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta*, Beograd: Geopoetika, 2012), 31.

³³ Mesečev kult i ratarstvo bili su povezani u mističnim znanjima, prenošenim prvenstveno ženama. Ostatak te tradicije bile su i Eleusinske misterije, održavane u slavu boginje Demetre, i slavile su ih isključivo žene, a kasnije i muškarci, ali obučeni u žensku odeću. Zapisi o misterijama pokazuju da su prvenstveno žene bile uključene u Mesečev kult i da su bile upućene u tajne Boginje plodnosti, te se smatra da je, zajedno sa oblikovanjem pratećeg kulta, njima pripadala i uloga bavljenja zemljoradnjom. Videti u: Ingrid Ridel, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 101, 132.

³⁴ Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 41.

³⁵ Ibid., 57.

dečaci svetu odraslih pristupaju kroz obred obrezivanja, praćen subincizijom³⁶. Američki antropolog Peter Farb (Peter Farb) na sledeći način opisuje ovaj ritual: „... ritualni hirurg ugrabi dečakov penis, gurne dugu tanku kost duboko u mokraćni kanal, i iznova i iznova seče penis malim kresivom koje mu služi kao skalpel. Seče kroz slojeve mesa dok ne stigne do kosti, i penis se rascepi kao obarena viršla.”³⁷ U svetlu do sada rečenog, izvor ovog zastrašujućeg običaja postaje jasniji ako se zna da je aboridžinska reč za „rascepljeni penis” izvedena iz reči za vaginu, a da je titula „posednik stidnice” počasno ime koje se daje svim dečacima koji prođu inicijaciju. Kasniji rituali podrazumevaju, između ostalog, i redovno ponovno otvaranje rane, da bi se pokazalo kako novi član plemena sada može da ima „menstruaciju”.³⁸ (Slike 1 i 2)

Kada je muška uloga u procesu začeća shvaćena, mesečni ritam žene više nije bio božanska misterija, već odraz ljudske prirode žene, i to je bio početak „uzdizanja falusa” i muške dominacije, koja u raznim oblicima postoji i danas.³⁹ Započeo je proces u kom je patrijarhat, u gotovo svim poznatim civilizacijama, istisnuo matrijarhat. Sam prevrat, po svemu sudeći, ako drevne mitove analiziramo kao potencijalne tragove tog istorijskog trenutka, nije proticao nimalo glatko, niti bez otpora.

Čak i *Biblija* svedoči o bolnom i nametnutom odricanju od slavljenja Boginje i polaganja žrtve u njenu čast, koje se ne odvija bez pretnji i upotrebe sile.⁴⁰

³⁶ Subincizija podrazumeva razdvajanje donje strane penisa i uretre.

³⁷ Peter Farb, *Man's Rise to Civilization As Shown by the Indians of North America from Primeval Times to the Coming of the Industrial State* (London: History Book Club, 1969), 72, kako je predstavljeno u: Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 57.

³⁸ Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 57.

³⁹ *Ibid.*, 58–73.

⁴⁰ „A sada ovako veli Gospod Bog nad vojskama, Bog Izrailjev: 'Zašto sami sebi činite tako veliko zlo da istrijebite iz Jude ljude i žene, djecu i koja sisaju, da ne ostane u vas ostatka, / gnjeveći me djelima ruku svojih, kadeći drugim bogovima u zemlji Misirskoj, u koju dođoste da se stanite da biste se istrijebili i postali kletva i rug u svijeh naroda na zemlji.' /...Tada odgovoriše Jeremiji svi ljudi koji znađahu da žene njihove kade drugim bogovima, i sve žene, kojih stajaše ondje velik zbor, i sav narod što življaše u zemlji Misirskoj, u Patrosu, govoreći: / 'Što nam kaza u ime Gospodnje, nećemo te poslušati; / nego ćemo činiti sve što je izašlo iz naših usta kadeći carici nebeskoj i ljevajući joj naljeve, kao što smo činili mi i oci naši, carevi naši i knezovi naši po gradovima Judinijem i po ulicama Jerusalimskim, jer bijasmo siti hljeba i bijaše nam dobro i zla ne viđasmo. / A od kad prestasmo kaditi carici nebeskoj i ljevati joj naljeve, ništa nemamo i ginemo od mača i od gladi. / I kad kadimo carici nebeskoj i ljevamo joj naljeve, eda li joj bez glavara svojih pečemo kolače služeći joj i ljevamo joj

Elementi matrijarhalnih religija i dalje se mogu naći u patrijarhalnim sistemima verovanja i, kasnije, u monoteističkim religijama, kao svedočenje da se ljudi nisu olako odricali prethodnih verovanja i da je neki njihov deo, mada značajno izmenjen, morao da bude uključen u novi teološki sistem.

Minojsko Linearno A pismo nije do kraja dešifrovano, pa je minojska kultura i dalje puna brojnih nepoznanica. Ipak, na osnovu arheoloških istraživanja i analize minojske umetnosti, najnovijih dostignuća u dešifrovanju diska iz Festosa⁴¹, kao i analize grčkih mitova koji su velikim delom izmenjeni kritski mitovi, možemo uočiti da je Boginja majka upadljiva u minojskim kultovima iz bronzanog doba. O tome svedoče freske, statue, keramičke posude. Obožavanje Boginje, u kom učestvuju sveštenice, česta je tema na keramičkim predmetima i ličnim pečatima. Prvi prikaz epifanije (Slika 3), odnosno prosvetljenja, silaska božanskog duha na zemlju, upravo je prikaz boginje koja se ukazuje sveštenicama. Brojne freske, koje prikazuju žene u svakodnevnom aktivnostima, čak i u borbi s bikovima, nagoveštavaju da je kritska autohtona populacija živela, ako ne u matrijarhatu, onda u društvu u kom su žene u velikoj meri uživale ravnopravan status.

Unutrašnje slabljenje minojske civilizacije omogućilo je dolazak grčkih osvajača, koji sa sobom donose obožavanje Zeusa, mušku dominaciju i patrijarhalne zakone. Umetnost se menja, gubi prefinjenost likovnog izraza i osećaj za detalje, i počinje da slavi ratničku kulturu, koja pre toga u prikazima na minojskim freskama i keramici gotovo da nije postojala. Uvodi se Linearno B pismo. Mitovi koji su postojali na Kritu bivaju preuzeti i prilagođeni patrijarhalnoj kulturi. „Osvajači, da bi učvrstili svoju

naljeve?“, *Biblija, Knjiga proroka Jeremije*, 44. glava, stih 2–19,

<https://www.hacbg.org/biblija/biblija.php?K=24&G=44> (preuzeto 08. 11. 2020).

⁴¹ Lingvista i istraživač Gareth Owens (Gareth Owens), koji poslednjih trideset godina radi na dešifrovanju minojskog Linearnog A pisma, tvrdi da je, zajedno sa oksfordskim profesorom fonetike Džonom Kolmanom (John Coleman) „napredovao u čitanju 99% diska” iz Festosa, „koristeći fonetske vrednosti Linearnog B pisma, koje je proizišlo iz Linearnog A, i poredeći Linearno B pismo sa drugim srodnim jezicima iz indo-evropske grupe jezika”. Iako „čitati tekst ne znači razumeti ga”, kako navodi Owens, 50% diska je dešifrovano – najvažniji zapis minojske kulture odnosi se na bremenitu boginju. Videti: Gareth Owens: „More than 50% of the Phaistos Disk has been deciphered”, <https://www.archaeology.wiki/blog/2018/02/07/gareth-owens-50-phaistos-disk-deciphered/> (preuzeto 05. 03. 2020). Članak se poziva na informacije sa sajta dr Gareta Owensa, i na njegov rad *The Cretan Hieroglyphic Script*, u kome zaključuje: „... možemo da interpretiramo disk iz Festosa kao himnu Velikoj Boginji Majci. Zaista, trinaest od šezdeset i jedne reči na disku može biti referenca na Veliku Boginju Majku”, https://www.teicrete.gr/daidalika/documents/phaistos_disk/enigma.pdf (preuzeto 05. 03. 2020).

vladavinu, žene svoje bogove za domorodačke boginje. Brojne Zevsove seksualne veze tumače se kao pokušaj sjedinjenja obožavanja boga koga su doneli osvajači sa domorodačkim kultovima obožavanja boginja.”⁴² Sama Boginja rascepljena je na više ženskih božanstava, manje moćnih od originala, od kojih svaka ima neki njen aspekt, a kroz bračne i ljubavne veze sve su potčinjene bogovima. „Muško-ženska napetost u grčkim mitovima, koja se na najtrivijalnijem nivou manifestuje kao prepiranje Zeusa i Here, može da se objasni kao nametnuti brak između boga osvajača i nekada moćne, ali sada pobeđene starosedelačke boginje.”⁴³ Napetost i dramatičnost mitova, punih nasilja, svedoče o prvobitnom i dugotrajnom otporu patrijarhalnoj kulturi, kako će se kasnije videti na primeru mita o Demetri. Pomenuti mit naglašava još jedan aspekt novonametnute muške dominacije – ukidanje prevlasti koju su žene imale u zemljoradnji, i širu podelu znanja i veštine obrade zemlje.



Slika 1

Inicijacija dečaka u svet odraslih u aboridžinskim plemenima



Slika 2

Karakterističan trag inicijacije kod odraslog čoveka

⁴² Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (London: Pimlico, 1975), 19–20,

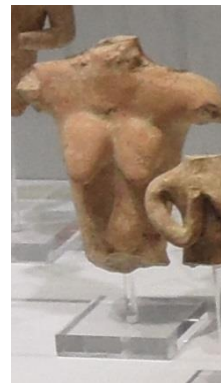
<https://archive.org/details/GoddessesWhoresWivesAndSlavesWomenInClassicalAntiquityBySarahPomeroyAbee/page/n17/mode/2up> (preuzeto 14. 04. 2018).

⁴³ Ibid., 19–20.



Slika 3

Jedan od prvih prikaza epifanije. Keramički ovalni žrtvenik, minojska kultura.



Slike 4, 5 i 6

Netipično za antičku umetnost, minojske figure malog formata, izrađene od terakote, prikazuju žensko telo u svim uzrastima, od devojčice, preko zrele žene, do starice.

2. Mit o stvaranju sveta – od Boginje majke do jedinog Boga

Svi novonastali patrijarhati prekrajali su obeležja i pojavne oblike Boginje, stvarajući sopstvenu teologiju.

Na primeru mita o Demetri, izvornoj boginji plodnosti sa Krita, jasno se može videti proces prekrajanja matrijarhalnog mita u novi, prihvatljiv za patrijarhalnu doktrinu.

Antički grčki mit o Demetri, iako zabeležen u Homerovo doba⁴⁴, dakle, u vreme kada je patrijarhat već odneo prevlast, sadrži jasne tragove obožavanja Vrhovne Boginje. Demetra je prvobitno bila minojska boginja plodnosti, Velika Majka koja hrani i neguje, „darovateljica žita i života“⁴⁵. U *Ilijadi*, opisana je kao „boginja ratara u vreme žetve“⁴⁶. Hajde Getner-Abendrot (Heide Göttner-Abendroth) ovaj mit tumači kao izmenjen matrijarhalni mit, pojednostavljujući ga na prvobitnu shemu brojnih mitova vezanih za Boginju majku⁴⁷: „U liku Kore bila je boginja proleća, pod čijim se stopalima rascvetavalo cveće i rasla sveža trava... Kao... Persefona obavljala je u žitnim poljima obred svetog venčanja sa svojim kraljem, kako bi obezbedila plodnost za tu godinu. Na jesen ga je ubijala dvoglavom sekirom gromovnicom⁴⁸. Nakon strašnog oplakivanja silazila bi, još uvek kao Persefona, u podzemni svet da ga traži... Polovinu godine provodila je kao boginja smrti, u dubini, i sa sobom odnosila sav život. Sada je bila zimska Hekata strašnih magičnih moći, prototip svih veštica. Sa narednim prolećem, međutim, vraćala se kao bleštava Kora... Demetra je matrijarhalna boginja vegetacije *par excellence* i odražava svojim različitim likovima kružni tok godine.“⁴⁹

⁴⁴ Načelno je prihvaćeno da su epovi nastali na zapadnoj obali Male Azije, između kasnog osmog i ranog sedmog veka pre naše ere, videti u: Neil Croally, Roy Hyde, *Classical Literature: An Introduction*. (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011), ISBN 978-1136736629, 26, <https://books.google.rs/books?id=g-arAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sr#v=onepage&q&f=false> (preuzeto 05. 03. 2020).

⁴⁵ Ingrid Ridel, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 11.

⁴⁶ Ibid., 97.

⁴⁷ Izmenjenu verziju, iz vremena kada je Homer zabeležio *Ilijadu* i *Odiseju*, koja ne pripada obavezno samom Homeru, analiziraćemo kasnije.

⁴⁸ Dvoglava sekira gromovnica (nazivana i „Mesečeva sekira“), bila je u minojskoj kulturi rezervisana za Boginju, nikada za muškog boga. Videti: „Labrys“, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Labrys#Minoan_double_axe (preuzeto 17. 11. 2020).

⁴⁹ Heide Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros: Die matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen und Dichtung* (München: Frauenoffensive, 1980), kako je predstavljeno u: Ingrid Ridel, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 114–116.

Demetrina majčinska priroda vezana je za dar života i plodnosti, ali, svojom inkarnacijom u obliku starice Hekate, i za smrt i podzemni svet. Heroj – kralj – dobrovoljno se žrtvuje za plodnost tla. Iz njegove krvi niče drvo nara.⁵⁰ Persefona će ga u podzemlju ponovo sastaviti i vaskrsnuti, i sa prolećem se vraća na zemlju kao mlada, čedna devojka Kora.⁵¹ Pomenute tri inkarnacije, Kora, Persefona i Hekata, tri su aspekta jedne iste Boginje majke, Demetre.

Smatra se da je čin ubijanja heroja, zatim njegovog vaskrsavanja, to jest biranja novog heroja – kralja, zaista bio deo tradicije minojske kulture. Broj 9 često se pominje u vezi sa vladavinom kritskog vladara, kralja Minosa. Verovatno je da je ime „Minos” bilo titula, a ne ime jednog vladara, i da se njegova vladavina završavala posle devet godina, nakon čega je bio ritualno žrtvovan, te da je tada zamenjivan novim Minosom, koji će vladati narednih devet godina. Arheološka nalazišta na Kritu ukazuju na naznake ritualnog žrtvovanja, kao dela minojske civilizacije.⁵² U kasnijim oblicima mita, sa Zevsom kao vrhovnim božanstvom, Minos svakih devet godina odlazi u pećinu, da prema Zevsovima obnovi zakonodavstvo.⁵³

Taj jednostavni, matrijarhalni mit, vezan, pre svega, za prirodne procese cikličnog godišnjeg obnavljanja vegetacije, sa dolaskom grčkih osvajača menja svoj karakter. Zanimljivo je da je, prema grčkoj mitologiji, mesto Zevsovog rođenja upravo Krit, gde ga je Reja, Majka Zemlja, rodila u jednoj od pećina.⁵⁴ Pećine su u minojskoj kulturi bile mesta obavljanja rituala. Zevs sa Demetrom dobija ćerku, Persefonu, nazivanu, kako je već navedeno, i imenom Kora. (Demetra se, međutim, nikada nije udavala i time je sačuvana nezavisnost Boginje majke, koja se nije vezivala za samo jednog muškarca.) Sam Zevs, bez Demetrinog znanja, Persefonu nudi svom bratu Hadu, vladaru podzemnog sveta. Demetra je sestra dvojice bogova, a svi su deca Majke Zemlje, Reje. Had nasilno otima Persefonu i odvodi je u podzemni svet, da mu bude žena. Persefona tamo odbija da mu se poda, tugujući za majkom. U isto vreme,

⁵⁰ Heide Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros: Die matriarchalen Religionen in Mythen, Märchen und Dichtung* (München: Frauenoffensive, 1980), kako je predstavljeno u: Ingrid Ridell, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 116.

⁵¹ Ibid., 115–116.

⁵² Ian Swindale, *Anemospilia*, 11. 02. 2006, <http://www.minoancrete.com/anemospilia.htm> (preuzeto 24. 02. 2019).

⁵³ Andonis Vasilakis, *Minoan crete: From Myth to History* (Paiania: Adam Editions, 2001), 42.

⁵⁴ Ibid., 33.

Demetra, luda od bola i brige, traži izgubljenu ćerku, ne znajući šta joj se desilo. Ovde je jasno uplitanje patrijarhalne ideologije u matrijarhalni mit. Demetra, velika i moćna boginja prošlih vremena, više nema kontrolu nad sopstvenom sudbinom, koja se odvija voljom muških bogova, bez njenog znanja. Persefona više nema kontrolu nad sopstvenim telom (mada, prema mitu, izostaje silovanje, i ona odbija da se poda Hadu dok ne pristane da je ponovo pusti majci). Više ne leže dobrovoljno sa herojem po sopstvenom izboru, već je nasilno oteta. Hekata, boginja koja i u ovoj verziji mita ima veze sa podzemnim svetom, svedoči otmici i Demetru obaveštava o viđenom. Demetra tada celoj zemlji uskraćuje useve i hranu, a olimpske bogove lišava ljudskog obožavanja, koje im je ukazivano kroz darove u hrani i žrtvovanje životinja. Na kraju, Zevs mora da popusti i Had oslobađa Persefonu. Pre nego što ju je pustio da se vrati majci, na prevaru joj daje da okusi zrna nara. Na taj način, Persefona se obavezuje da u podzemnom svetu provede trećinu godine.⁵⁵

Ova verzija mita ukazuje na promene koje je, u odnosu na prvobitni mit, doneo patrijarhat: nadmoć muških bogova; razbijanje moći boginje na manje moćna božanstva, koja predstavljaju pojedine njene aspekte; gubitak slobode izbora po pitanju sopstvenog tela i biranja partnera. Ukazuje, međutim, i na donekle sačuvanu moć Boginje plodnosti, bez koje nema prosperiteta i života, i neminovan kompromis kojim su patrijarhalne religije u svoje religijske sisteme ukomponovale matrijarhalna verovanja, iako promenjena i izobličena.

Obožavanje Demetre se u antičkoj Grčkoj nastavlja kroz Eleusinske misterije. One se odvijaju u čast boginje, kroz rituale koji oponašaju elemente grčkog mita. Neki delovi, koji se odnose na prikaz scene u kojoj Demetra ponovo rađa sveto dete (koje je, zapravo, vaskrsnuti heroj), a koja se odvija tako što simbolično dete, iz mraka u prostoriju unose sveštenici, obučeni kao pastiri, snažno ukazuju na vezu sa hrišćanskim slavljenjem Božića.⁵⁶ Elementi mita vidljivi su u hrišćanskoj dogmi. Dobrovoljno žrtvovanje kralja i njegovo ponovno vaskrsavanje, kao i rođenje svetog deteta, oličeno je u liku Hrista. U *Bibliji*, čak, u objašnjenju Hristovog budućeg vaskrsenja, postoji direktna asocijacija na simbol Demetrin, žito: „Zaista, zaista vam kažem: ako zrno pšenično padnuvši na zemlju ne umre, ono jedno ostane; ako li

⁵⁵ Ingrid Ridel, *Majke i ćerke. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 110.

⁵⁶ Ibid., 141.

umre, mnogo roda rodi.”⁵⁷ Nar, kao ljubavno voće, koje se vezuje i za svet mrtvih, sada je zamenjen jabukom koju Adam i Eva kušaju. Eleusinske misterije počinju i završavaju pominjanjem vode – započinju povikom da se uđe u more, a okončavaju se prizivanjem kiše⁵⁸, što asocira na obredno pročišćenje vodom pri hrišćanskom krštenju.

Grčka mitologija, hrišćanska dogma, itd., prisvajaju i menjaju matrijarhalne mitove, kako bi smirile tenziju nastalu nametanjem novih bogova, i u isto vreme nametnule dominaciju patrijarhalne dogme. „Velika Boginja u svojoj trojnoj inkarnaciji (devica, majka i mudra starica) leži u osnovi hrišćanskog Trojstva”, dok je „njen nezreli aspekt mesečeve device postao Devica Marija”.⁵⁹ Sada je muškarac proglašen stvaraocem: Atina izlazi iz Zevsove glave; Bog rađa svog sina Hrista, koristeći ženu samo kao prelaznu posudu, do trenutka rođenja u kom, opet, ona ne učestvuje telesno; Adam je stvoren prvi, a Eva je „izvađena iz njega kao dete iz majke”⁶⁰.

Ideal ženstvenosti prenosi se sa ženske zrelosti i polne snage na njenu nevinost, nezrelost i neznanje, na devičanstvo i devojaštvo. Suprotnost tome, a i greh, jeste ženina otvorena seksualnost. Posledično, žena više nije ta koja bira. Nju biraju, i za nju biraju, bez očekivanja otpora. Ona više nema kontrolu nad svojim podređenim telom. Sve u hrišćanskoj doktrini hrani i podupire to stanje.

3. Modeli prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima

„U sve što su muškarci napisali o ženama treba posumnjati, jer su oni istodobno i sudac i stranka”, napisao je Fransoa Pulan de la Bar (François Poullain de la Barre), francuski pisac i filozof iz sedamnaestog veka.⁶¹

Istraživanje i klasifikovanje rodnih stereotipa, koji prate temu majčinstva u umetničkoj praksi podrazumeva, u velikoj meri, upravo istraživanje umetničkih dela muškaraca,

⁵⁷ Jevanđelje po Jovanu, glava 12, 24, u: *Biblija – Sveto pismo Starog i Novog zaveta*, prev. Vuk Stefanović Karadžić (Valjevo: Glas crkve, 2007), kako je napomenuto u: Ingrid Ridel, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 141.

⁵⁸ Ingrid Ridel, *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit* (Beograd: Fedon, 2011), 142.

⁵⁹ Rozalind Majls, *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta* (Beograd: Geopoetika, 2012), 81.

⁶⁰ Ibid., 89.

⁶¹ Pomenuto u knjizi Simon de Bovoar, *Drugi spol* (Zagreb: Naklada „Ljevak”, veljača 2016), 18.

na temu majčinstva. Zbog opširnosti teme, analiza zastupljenosti predloženih modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima biće ograničena na drame antičke Grčke i inscenacije proizišle iz njih. U njima je stereotipno poimanje majčinstva opipljivo; izraženo je i neprikriveno dato iz muškog ugla. Moglo bi se i bez predznanja pogoditi da autor drame nije žena (i nije majka), kada Antigona u istoimenoj Sofoklovoj drami kaže da se ni za muža, ni za dete, ne bi usprotivila volji građana i žrtvovala život, jer „da muž mi umre, dobila bih drugoga; da dete izgubim, i dete od drugoga”, a brata, pošto su im roditelji mrtvi, ne može više da stekne.⁶² (Sara Pomeroy, međutim, daje drugačiji pogled na Antigonin govor.⁶³)

Od nastanka grčkih drama prošlo je više od dve hiljade godina, ali mnogi, za njih karakteristični aspekti građenja majčinskih likova, i dalje su aktuelni, čineći živo jezgro savremenih inscenacija antičkih tragedija. Četiri modela prikazivanja majčinstva će u daljem tekstu biti predložena, analizirana i proverena na osnovu studija slučaja, koje čine drame Eshila, Sofokla i Euripida. Proučene su sve drame koje sadrže likove majki. Biće analizirana i različita scenska rešenja, koja potenciraju ove modele. Ona su u nekim slučajevima vezana za didaskalije i scene u samim dramama, a u nekim za inscenacije pomenutih tragedija.

3.1. Majčinstvo je samo po sebi moć

Majčinstvo, u patrijarhalnom okruženju, ženi, sa jedne strane, daje moć u okviru tradicionalne porodice, kao figuri ključnoj u odgajanju dece, naročito sinova. S druge strane, ograničava je i zarobljava ulogom koja isključuje mnoge druge, i u kojoj je pobuna često značila gubljenje kontakta, prisnosti i uticaja kada su deca u pitanju.

⁶² Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 456.

⁶³ „... u kontekstu klasične Atine, Antigonin izbor je razuman. Majke nisu mogle biti tako vezane za decu kao idealna majka danas. Čini se da bi prirodna smrtnost male dece obeshrabrila stvaranje jake veze majke sa detetom. Dodatno, patrijarhalna vlast tvrdila je da dete pripada ocu, ne majci. On je odlučivao da li će dete biti zadržano i odgajano i on je zadržavao dete po poništenju braka, dok bi se žena vratila pod starateljstvo svog oca ili, ako je on bio mrtav, svog brata. Zato je veza između brata i sestre bila veoma dragocena. Takođe, prednost koju žena daje bratu nad detetom karakteristična je za 'muževne žene', koje mogu da odbace tradicionalnu ulogu supruge i majke kao rezultat toga što su onemogućene spoljašnjim silama u pokazivanju brige ili negovateljskih kvaliteta”, pogledati u: Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (London: Pimlico, 1975), 77,

<https://archive.org/details/GoddessesWhoresWivesAndSlavesWomenInClassicalAntiquityBySarahPomeroyAbee/page/n75/mode/2up> (preuzeto 14. 04. 2018).

U antičkoj Grčkoj, moć koju je posedovala majka nije mogla da se poredi sa očevom. Atinjani su verovali da je otac taj koji detetu prenosi osobine⁶⁴, a majka je samo „njiva na koju padne seme”. U Euripidovom *Orestu*, naslovni junak se odlučuje za odanost ocu nauštrb majke, rečima upućenim dedi po majci: „Dvoje poredi! Svog oca sjeme sam, a kćeri tvoje plod – ko njiva ona od drugoga primi ga; bez oca nikad ne bi bilo djeteta.”⁶⁵ U Sofoklovoj *Antigoni*, kralj Kreont, na pitanje da li će zaista ubiti verenicu svoga sina, odgovara: „Za oranje i drugih njiva naći će.”⁶⁶

Istovremeno, majčinstvo je u antičkoj Grčkoj viđeno kao poboljšanje i unapređenje ženinog društvenog statusa.⁶⁷ Položaj atinskih žena gotovo potpuno je zavisio od njihovih očeva, braće i muževa, a kasnije sinova. Alkestida objašnjava, pošto odluči da umre umesto muža, zašto se odlučila na tu žrtvu: kao samohrana majka ne bi uspela da prehrani sebe i decu, a udaja za drugog muškarca lišila bi decu prava koja imaju u očevoj kući.⁶⁸

Otac je ćerki birao muža, po mogućnosti istog položaja kakav je njegov.⁶⁹ Elektra se, u Euripidovom *Orestu*, vjeka jer ostaje neudata pošto joj je otac ubijen. Za nju takav život nema smisla: „... Neudata – gle! – bez djece ja jadna, život vječno jedan provodim.”⁷⁰

⁶⁴ Yurie Hong, „Collaboration and Conflict. Discourses of Maternity in Hippocratic Gynecology and Embryology”, u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013), 75.

⁶⁵ Euripid, „Orest”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 534.

⁶⁶ Sofoklo, „Antigona”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić, (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 121.

⁶⁷ Emily Wilson, „Three Millennia of Motherhood”, *The Times Literary Supplement*, *The leading international forum for literary culture*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1163510.ece> (preuzeto 10. marta 2015).

⁶⁸ Euripid, *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007).

⁶⁹ „Jer to je ono što živeti sa ženom kao suprugom znači – imati decu sa njom i uvesti sinove u klan i demos, i veriti kćeri za muževe istog ranga”, videti u: Demosthenes, *Apollodorus Against Neaera*, odeljak 122, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0080%3Aspeech%3D59%3Asection%3D122> (preuzeto 01. 04. 2015).

⁷⁰ Euripid, „Orest”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 534.

„Ljubavnice držimo zbog užitka, konkubine da nas svakodnevno neguju, a supruge da nam rađaju zakonitu decu i budu verne čuvarke našeg ognjišta”⁷¹, objašnjava Demosten. Materinstvo je, dakle, ženina dužnost. Ono je i prelaz iz očevog doma i devojaštva u muževljev dom i zrelost.⁷² Rađanje dece učvršćivalo je ženin položaj u muževljevoj kući, davalo joj u braku kakvu-takvu moć, i nadu da će u budućnosti biti zbrinuta ako joj deca, pre svega sinovi, dožive odraslo doba. Obaveza dece bila je da propisno sahrane roditelje, posebno oca, pa je jalovost značila i patnju posle smrti.⁷³

Koliko je za ženu bilo važno da ima decu, vidi se i iz Aristofanove komedije *Ženska skupština u Termoforiju*, u kojoj se navodi primer nerotkinja koje odglume trudnoću i krišom muževima podmetnu tuđe dete kao svoje, da bi ispunile zadatak majčinstva.⁷⁴ U Euripidovom *Jonu*, Kreusa, atinska kraljica, u stanju je da ubije mladića Jona, za koga, usled zabune izazvane lažnim proročanstvom, misli da je vanbračni sin njenog muža. Ona i muž nemaju dece i postojanje sina, koji je samo njegov, poremetilo bi njen položaj na dvoru. U ovoj drami Euripid razmatra još jednu grčku opsesiju – odnos prema varvarima, tj. strancima. Kreusa ne može da se pomiri sa mogućnošću da će sin njenog muža varvarina, dakle, takođe varvarin, vladati Atinom ukoliko ona ne obezbedi sopstvenog naslednika atinske krvi. Pitanje njenog majčinstva ovde je i pitanje očuvanja nacionalnog identiteta. Ispostavlja se da je Jon, u stvari, njen vanbračni sin – u mladosti ju je silovao Apolon. Sve se srećno razrešava u Apolonovom hramu, u burnom razgovoru između Jona i Kreuse. Reditelj Itan Maksvini (Ethan McSweeney), analizirajući ovu dramu, primećuje: „Euripid nije slučajno otac moderne drame, jer je on uradio nešto što mnogi drugi Grci nisu – on je pisao scene gde dva lika izađu na pozornicu, pričaju jedan sa drugim (ne smenjuju

⁷¹ Demosthenes, *Apollodorus Against Neaera*, odeljak 122, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0080%3Aspeech%3D59%3Asection%3D122> (preuzeto 01. 04. 2015).

⁷² Emily Wilson, „Three Millennia of Motherhood”, *The Times Literary Supplement, The leading international forum for literary culture*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1163510.ece> (preuzeto 10. marta 2015).

⁷³ „Grk se, dakle, ne ženi iz ljubavi, niti zato što uživa u braku (jer beskonačno naklapa o svojim nevoljama), već da sebe i državu produži preko žene, koja je odgovarajuće opremljena mirazom, i dece, koja će dušu, koju inače nema ko da dvori, odbraniti od zle sudbine”, Vil Djurant, *Život Grčke*, prev. Marija Landa (Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 1996), pogledati u: Euripid, *Žan Anuj*, Velimir Lukić, *Tri Medeje*, prev. Gordan Maričić (Beograd: Paideia, 2009), 24.

⁷⁴ Aristofan, „Ženska skupština u Termoforiju”, u: *Aristofanove komedije*, prev. Koloman Rac (Zagreb: Matica hrvatska, Grčki i rimski klasici, 1947), 434–435.

se samo monolozi hora i glavnih likova) i napuste scenu promenjeni tim susretom.”⁷⁵ Svaku međusobnu interakciju u drami, Kreusa i Jon, majka i sin, završe sa drugačijim osećanjem. Od prvobitne simpatije, preko međusobne netrpeljivosti i želje da onog drugog liše života, do dirljivog „prepoznavanja” i srećnog završetka.

Ova drama može se, međutim, posmatrati i u kontekstu istorijskog trenutka u kom je nastala, i saznanja da je grčko pozorište u atinskom društvu imalo edukativnu i političku ulogu. „Prikazivanje drama bilo je društveni zadatak prvog reda, budući da se vreme razvoja pozorišta ne podudara slučajno s razvojem antičke demokratske države”⁷⁶, ističe Radivoje Dinulović. Euripidov *Jon* nastaje u periodu nakon Sicilijanske ekspedicije i poraza Atine u pohodu na Sirakuzu. Sparta, posledično, preuzima primat u Peloponeskom ratu. Radnja drame, u svetlu toga, potencira imperijalističku ideologiju atinske države i potrebu za jačanjem veza sa atinskim jonskim kolonijama u Maloj Aziji, podsećajući na mit o stvaranju jonskih plemena od strane atinskog legitimnog naslednika Jona. Centralna tačka drame je Kreusino pravo, kao Atinjanke, da dâ legitimnog vladara, naslednika.⁷⁷ Majčinstvo, kao moć, ovde je posmatrano ne samo u odnosu na porodicu, već i kao dužnost prema polisu.⁷⁸

Čak su i robinje, ako su sa svojim gospodarem imale decu, uživale bolji tretman. Andromaha⁷⁹ je na surov način oteta iz Troje i pripala je sinu ubice svog prvog muža, Hektora. Grci su joj, tom prilikom, usmrtili i malog sina kog je sa Hektorom imala. Primorana da tom čoveku bude ljubavnica, rodila je sina. To novo majčinstvo, iako je bila robinja, dalo joj je premoć nad zvaničnom ženom njenog gospodara, koja nikako nije uspevala da zatrudni. Moć majke koja je rodila sina tolika je da se ta mlađa, zvanična supruga oseća ugroženom. U strahu da će izgubiti muža, ona planira

⁷⁵ STC Artistic Director Michael Kahn discusses Ethan McSweeney's upcoming production of Euripides' „Jon”, running at Sidney Harman Hall from March 10 to April 12, 2009, 14. 07. 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=YhHmJPuDBWc> (preuzeto 01. 04. 2015).

⁷⁶ Radivoje Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka* (Beograd: Ars Clio, 2009), 53.

⁷⁷ Angeliki Tzanetou, „Citizen-Mothers on the Tragic Stage”, u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013), 108.

⁷⁸ Ibid., 109.

⁷⁹ Prema grčkoj mitologiji, Andromaha je bila žena trojanskog princa Hektora, sa kojim je imala sina Astijanaksa.

ubistvo Andromahe i njenog deteta, i to postaje zaplet Euripidove istoimene tragedije.⁸⁰

U Euripidovoj *Hekabi*, glavna junakinja, nekadašnja trojanska kraljica, a sada robinja, doslovno gubi fizičku moć i, kako je opisano u didaskalijama, na sceni posrće kada joj je poništeno majčinstvo, a silna deca koju je imala bivaju pobijena. Prilikom čitanja drame, njena obamrlost, nedostatak pokreta na sceni, stvara potresnu mentalnu sliku. Opraštajući se sa ćerkom koju Grci odvođe na žrtvovanje (što je značilo da joj na oltaru nekom bogu prerežu vrat, kako to opisuju brojni mitovi i drame), Hekaba gubi snagu: „Ao meni, padam. Udi meni klonuli! Oj kćeri, pridrž' majku, pruži ruku! Daj! Bez djece ne puštaj me! (Zboru) Drage, Propadoh!”⁸¹ Kasnije, kada grčki glasnik traži bivšu kraljicu, hor zarobljenih Trojanki odgovara: „Ta eno ti je!... Na zemlji leži, haljom zamotana sva.”⁸²

Isto scensko rešenje pisac ponavlja i u *Trojankama*, gde je ponovo Hekaba onemoćala od patnje za ćerkom Kasandrom, koju odvođe u roblje: „Horovođa: 'Pratnjo Hekabe stare, zar ne vidite / Kako vam gospa na zemlju nema pada? / Nećete je prihvatiti? Pustićete / Da padne, rđe? Hajd', dignite je!' / Hekaba: '... Pustite, devojke, da ležim skrhana. Propatih, patim i još patiću.’”⁸³

Alkestidi⁸⁴ majčinstvo, iako ga se odriče da bi spasla muža, daje moć da supruga obaveže na večnu vernost. To je revolucionarna promena u viđenju muško-ženskih odnosa, koju Euripid uvodi u ovoj drami sa srećnim krajem. Ženska vernost slavljena je još u *Odiseji*, ali primera muške vernosti nije bilo.⁸⁵ Alkestida od muža, kralja Admeta, zahteva da se posle njene smrti ne ženi, iz brige za decu, jer smatra da maćeha ne može biti dobra za njih: „Kakva god bude, biće gora od mene.” Posebno brine za ćerku, o kojoj govori sa naročitom toplinom: „Dečak još i ima oslonac u ocu,

⁸⁰ Euripid, „Andromaha”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988).

⁸¹ Euripid, „Hekaba”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 500.

⁸² Ibid., 501.

⁸³ Euripid, „Trojanke”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 183.

⁸⁴ Euripid, „Alkestida”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007).

⁸⁵ Gvido Paduano, *Antičko pozorište. Vodič kroz dela* (Beograd: Ars Clio, 2011), 77.

s kojim govori i poverava mu se. A ti, kćeri, kako ćeš u ženu rasti?" Rađanje sopstvene dece dalo bi maćehi moć da majčinsku obespravi (Alkestida ne želi da joj ćerku „kao princezu potisne“).⁸⁶

Alkestidina ljubav prema suprugu u drami je slikovito opisana. Ona je dostojanstvena i pribrana, sve dok ne dođe do bračne ložnice. Sledi dirljiva scena, koju publici opisuje Alkestidina sluškinja: „Bacivši se na postelju, čitav krevet potokom gorkih suza je celivala, a kad se isplakala, još drhteći, glave oborene skoči sa postelje: U sobu ulazi, izlazi bez smisla, i opet se istom baca na svoj krevet, dok deca se majci kače o haljinu. Jeca ona, diže ih k sebi, ljubi, ovo i ono šapće im na rastanku.”⁸⁷ Razlog za njenu žrtvu, leži, ipak, prvenstveno u društvenoj inferiornosti žene u antičkom društvu, i svesti da će njen muž, kao otac, moći o deci da se brine bolje i lakše: „Mogla sam krenuti za drugog Tesalca i u njegovom domu biti vladarka, ali nisam mogla živeti bez tebe, sa ovom nejači.”⁸⁸

Poteškoće samohranog majčinstva naglašava i Aristofan u *Ženskoj skupštini u Termoforiju*, dajući reč udovici koja pripoveda o mukama kroz koje prolazi, sama prehranjujući svoje petoro dece.⁸⁹

Sve vreme, dok Alkestida umire, deca su sa njom na zamišljenoj pozornici. Kada moli Admeta da se posle njene smrti ne ženi, i on pristaje, ona se okreće deci: „Deco moja, čuli ste šta je kazao otac: novog braka neće biti, niti žene što bi me nevešto zamenila.” Deca, moć koju joj ona daju, i krajnja žrtva – odricanje od sopstvenog života i majčinstva, zarad dobrobiti muža, zalog su muževljeve vernosti. Ona na taj način zadržava kontrolu nad porodicom i domaćinstvom.⁹⁰ Autoritet i kontrola koju

⁸⁶ Euripid, „Alkestida”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 50.

⁸⁷ Ibid., 45.

⁸⁸ Ibid., 49.

⁸⁹ Aristofan, „Ženska skupština u Termoforiju”, u: *Aristofanove komedije*, prev. Koloman Rac (Zagreb: Matica Hrvatska grčki i rimski klasici, 1947), 436–437.

⁹⁰ Euripid, „Alkestida”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 52.

žrtvom stiže ne ograničava se, međutim, samo na kuću i porodicu, već i na sudbinu šire zajednice, diktirajući budućnost kralju.⁹¹

Kada Alkestida izdahne, njen mali sin poetično opisuje ulogu i značaj majke: „Umrla si prerano, a bez tebe, mati, i kuća nam je mrtva.”⁹²

Na kraju, Herakle, neplanirani gost Admetov i svedok njegovog bola, vraća Alkestidu iz mrtvih ali ona, još jedan kratak period (svakako do kraja drame), neće moći da govori. Njena nema pojava, pokrivena velom, dominira scenom. Guido Paduano (Guido Paduano) primećuje „da njena ćutnja predstavlja najuzvišeniju poetsku i pozorišnu komunikaciju”.⁹³

U predstavi *Alkestida* Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane, u režiji Borisa Liješevića, rađenoj prema Euripidovom tekstu⁹⁴, istoimena junakinja pod belim velom, nema i uzvišena, suprotstavljena je liku Herakla, koji je u ovoj inscenaciji zamišljen kao tip razdrljenog i bahatog ratnika iz Srbije devedesetih godina prošlog veka (Slika 7). Nepomična i tiha poput statue, Alkestida strpljivo čeka da je jedina moć koju joj društvo dozvoljava, moć majčinstva, vrati u život.



Slika 7

Predstava *Alkestida*, Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane

⁹¹ Angeliki Tzanetou, „Citizen-Mothers on the Tragic Stage”, u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013), 110.

⁹² Euripid, „Alkestida”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 53.

⁹³ Guido Paduano, *Antičko pozorište. Vodič kroz dela* (Beograd: Ars Clio, 2011), 76.

⁹⁴ Gostovanje Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane, Slovenija, Euripid, *Alkestida*, na Bitef teatru, 2014. Reditelj: Boris Liješević; scenograf i dizajner svetla: Branko Hojnik; kostimograf: Leo Kulaš i Ljubica Čehovin Suna, <http://teatar.bitef.rs/2014/02/01/alkestida/> (preuzeto 01. 04. 2015).

3.2. Majka mora da bude čedna (inače nije majka)

Tri velika dramska pisca antičke Grčke, čije drame razmatramo, naglašavaju vrednost „razumne ljubavi” lišene strasti. U Eshilovom *Agamemnonu* hor predviđa: „Kad ljude luda strast ponese, sramota niče, beda raste.”⁹⁵ Aristotel je katarzu u tragedijama, tj. prizore koji su u gledaocima izazivali saosećanje prema tragičnim junacima, i strah da slična sudbina ne snađe i njih, smatrao nekom vrstom homeopatskog lečenja strasti.⁹⁶ Temperamentna i strastvena osećanja nisu, dakle, bila poželjna, i to je važno za oba pola. Muškarcima se ipak gledalo kroz prste kada se odaju nagonima, dok se od žene očekivalo da te iste porive potiskuje. Andromaha svojoj suparnici, Hermioni, objašnjava zašto je muž izbegava i kako treba s muškarcem živeti. Ona je prekoreva zbog nezasite strasti i ljubomore, govoreći: „Da – bolovat znamo s bolje te od muških jače, ali lijepo krijemo.”⁹⁷

Klitemnestra gubi naklonost dece zbog preljube, koliko i zbog ubistva muža. Njen lik je izuzetno kompleksan i slojevit, i s vremenom se, pod udarom tragičnih događaja, drastično menja. Pošto njen muž Agamemnon, mikenski kralj, žrtvuje njihovu ćerku Ifigeniju, Klitemnestra iz pokorne žene i uzorne majke evoluirala u ogorčenu, osvetoljubivu i nevernu „lavicu”, koja supruga na surov način usmrćuje. Zatim odbacuje drugo dvoje dece, iz straha od osвете koju, na kraju, ipak ne uspeva da izbegne. Klitemnestra se uklapa u dva navedena modela – s jedne strane, gubitkom najdražeg deteta (Ifigenije, koju otac žrtvuje, da se ne bi osramotio kao vojskovođa), ona gubi krotkost i ženstvenost, stičući mušku snagu i strast za osvetom (naredni model). S druge strane, gubitkom čednosti, njenim neverstvom (koje je opet posledica mržnje, podstaknute Ifigenijinim žrtvovanjem), ukidaju se njeni majčinski atributi. Preživela deca, Orest i Elektra, odbacuju je i na kraju ubijaju. U Euripidovom *Orestu*, sin Klitemnestrin kaže da ga je stid da je zove majkom, jer „u braku opakom, ne trijeznom združi se, sa mužem drugim živje”, i jer „ne očuva krevet čist”. Treznim

⁹⁵ Eshil, „Prvi deo Orestije: Agamemnon”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 203.

⁹⁶ Gvido Paduano, *Antičko pozorište. Vodič kroz dela* (Beograd: Ars Clio, 2011), 15.

⁹⁷ Euripid, „Andromaha”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 603.

brakom smatrao se onaj razumni brak, lišen nekontrolisane strasti.⁹⁸ Ubijajući majku, Orest kaže: „on (Egist, Agamemnonov rođak i Klitemnestrin drugi muž, *op. a.*) živ ti beše od mog oca miliji, i zato s mrtvim spavaj”.⁹⁹ Elektra upravo Klitemnestrinu preljubu (i kod Sofokla i kod Euripida) navodi kao razlog odbacivanja: „Kad spazim onu krajnju objest njihovu – ubicu nam u oca našeg krevetu sa zlosretnicom majkom, ako materom zvat treba onu, koja s njime počiva”¹⁰⁰, i „u krvavu krevetu se mati s drugim grli”, i „ne djeci nego mužu žena voli ti”. Elektra čak ne priznaje Ifigenijinu smrt kao pravi majčin razlog za osvetu, jer je držala do svog privlačnog izgleda i pre toga, dok joj je muž bio daleko, na ratištu: „A izgovor je tebi, muža da si svog / za dijete smakla. Al’ to, ko ja, ne zna svijet. / Ti, prije nego klati kćer odlučiše, / a istom od kuće ti maknu pete muž, / pred zrcalom već plavi redila si pram. / A misli l’ žena za odsuća muža svog / na nakit, gizud, među zle ded broji nju! / Ta ne treba za lica svoga kaže kras / uvani, ako putem zlim poč ne kani.” Elektra prezire i lepotu majčinog ljubavnika Egista, kome, mrtvom, konačno ima hrabrosti da kaže šta misli: „Ti pašovo si, – dvor je kraljev bio tvoj, / ljepotom sjao si. Al’ muž nek ima mi / ćud mušku, a ne djevojačkog lica kras! / Za ljutim bojem čeznu djeca ’nakvijeh, / a lijepi su dječaci ures kolu tek.”¹⁰¹

Iz Sofoklovog iskričavog dijaloga između majke i ćerke naziru se mogući načini scenskog predstavljanja intenzivnog i dinamičnog odnosa dveju žena, u kontekstu glumačkih sredstava. Kada se Elektra žali: „... Al’ ni opominjat te nije slobodno. Sav jezik isplaziš i vičeš, mater si da ružimo. A ja baš držim, da si ti ma prije gospodarica no majka nam”, njihova žučna rasprava gotovo da zvuči poput savremenih prepirki između buntovne i neshvaćene tinejdžerke i majke koja ne izlazi sa njom na kraj.¹⁰² Elektra u okviru ovog dijaloga prebacuje majci da je bratu i njoj pre gospodarica, nego majka. Angeliki Tzanetu (Angeliki Tzanetou) taj aspekt *Orestije* smatra značajnom političkom porukom u pozadini Euripidove drame, ali i Eshilove trilogije. U oba slučaja, snažan naglasak, stavljen na interese demokratske države, u atinskom

⁹⁸ Euripid, „Orest”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 538.

⁹⁹ Eshil, „Drugi deo Orestije: Pokajnice”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 297.

¹⁰⁰ Euripid, „Elektra”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 256.

¹⁰¹ Ibid., 526–524.

¹⁰² Ibid., 260.

smislu, nadilazi značaj porodičnih veza i interesa, čime se polis štiti od tiranije, opet, u smislu u kom se reč „tiranija” koristila u antičkoj Grčkoj¹⁰³. Klitemnestra, držeći vlast sa svojim nemuževnim ljubavnikom, uskraćuje nasledstvo svojoj deci, pre svega Orestu, pravom nasledniku ubijenog Agamemnona, kršeći time patrijarhalni poredak. „Nedopustiva” ljubavna veza lišava je majčinstva, jer je se deca odriču, i, na kraju, jer gine od sinovljeve ruke.

Euripidova drama *Hipolit* bavi se ženskom seksualnošću i seksualnošću majke, na način koji i dalje predstavlja tabu. Fedra je Hipolitova pomajka i majka njegove polubraće. Strast prema mlađem, čednom, nevinom posinku izludi je do samoubistva. Drama donosi i zanimljiv pogled na odnos polova – ovde je mladić seksualni objekat, a žena ona koja nameće svoju čežnju i njome ih, na kraju, oboje uništava.

Fedrina izjava strasti u Hipolitu pokreće izliv mizoginije: „Belodano je da je žena silno zlo / ... A najbolje je kad ti sedi u kući / pitoma, skromna žena, ćud bezazlena. / Na mudru mrzim, u svom domu ne volim / pametniju no ženama što priliči! /... A ograničenu ženu zna / baš kratka pamet braniti od poroka.”¹⁰⁴ Hipolitu je jedino važno „s dobrim družima da srećno živi”¹⁰⁵ i da mu „kraj bude isti kao i jutro”¹⁰⁶, odnosno da sačuva nevinost.¹⁰⁷

Dok u *Caru Edipu*, u suštini, ne postoji stvarni unutrašnji konflikt i suočavanje junaka sa strasnom ali zabranjenom ljubavlju (Edip nije patio od Edipovog kompleksa –

¹⁰³ Angeliki Tzanetou, „Citizen-Mothers on the Tragic Stage”, u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013), 111.

¹⁰⁴ Euripid, „Hipolit”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 567.

¹⁰⁵ Euripid, „Hipolit”, u: Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije* (Beograd: Srpska književna zadruga, 1994), 298, kako je pomenuto u: Ivan Medenica, „Rast ili smrt: Hipolit”, u: *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* (Beograd: Ars Clio, Fakultet dramskih umetnosti, 2016), 32.

¹⁰⁶ Ivan Medenica, „Rast ili smrt: Hipolit”, u: *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* (Beograd: Ars Clio, Fakultet dramskih umetnosti, 2016), 31.

¹⁰⁷ Hipolitova oholost u nevinosti, prema Ivanu Medenici, kroz odbijanje seksualnosti ali, ne manje bitno, i odbacivanje učestvovanja u političkom životu, politička je poruka u pozadini Euripidove drame, u kojoj se tragička sudbina junaka, „nezainteresovanog da nasledi presto u aristokratskom društvu iz mitske prošlosti može legitimno da tumači kao odbijanje slobodnog građanina da uzme učešće u političkom životu Atine u petom veku pre nove ere”, videti u: Ivan Medenica, „Rast ili smrt: Hipolit”, u: *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ* (Beograd: Ars Clio, Fakultet dramskih umetnosti, 2016), 35.

njegov greh nastao je iz neznanja¹⁰⁸), Fedra je svesna neprirodnosti osećanja koje gaji, ali nije u stanju da im se suprotstavi. Kod Euripida, ona nikada ni ne pokušava da čežnju telesno zadovolji, ali već sama spoznaja o grešnosti misli tera je u samoubistvo. Smatra da je, takva, svojoj deci bolja mrtva, umesto da ih sramoti. Tekst drame opisuje je klonulu, gotovo sve vreme na nosilima, jer ju je nezadovoljena strast učinila bolesnom. Fedra se vjaka: „Strast ova da je sramotna, to znala sam, a iznad svega da sam žensko ja, svem svetu zazor.” Okrenuta kipu Afrodite (u antičkoj Grčkoj smatralo se da bogovi obitavaju u skulpturama podignutim u njihovu čast¹⁰⁹), objašnjava odluku da prekрати sebi život: „Baš to me, drage gospe, u smrt nagoni: / svog muža nikad ne bih osramotila / ni decu svoju! Slobodna i ponosna / nek žive u Atini, gradu slavnome, / i majkom svojom nek se uvek ponose! / Ta bio ko i junak, oči obara / kad zna sramotu majčinu il' očevu.”¹¹⁰ Zbog neprimerene seksualne strasti Fedra, dakle, deli sudbinu sličnu Klitemnestrijoj – lišena je ne samo majčinstva, već i života.

U plesnoj predstavi *Eu vos liberto (Oslobađam te)*, trupe Fizičkog teatra Zikzira (Zikzira Physical Theatre), baziranoj na Euripidovom *Hipolitu*¹¹¹, igra između Hipolita i Fedre pažljivo je izbalansirana, kako bi se pokazala njegova čedna zavodljivost i njena zrela strast (mada su sami plesači sličnih godina). Kostimi potenciraju tu dinamiku: Fedra je utegnuta u tamnu haljinu, koja bi pristajala starijoj ženi; Hipolit je u dugačkoj suknji, golog torza, sa providnom maramom prebačenom preko glave. Mekim pokretima ruku i tela, čedno, poput stidljive trbušne plesačice, Hipolit zavodi plesom (Slika 8).

Izbor prostora igre – prostrano, vlažno skladište – doprinosi osećaju zarobljenosti u sopstvenom, unutrašnjem nemiru. Plesači koriste odsjaj svojih kretnji u vlažnim površinama poda (Slika 9). Fedra je na momente osvetljena gornjim scenskim

¹⁰⁸ Gvido Paduano, *Antičko pozorište. Vodič kroz dela* (Beograd: Ars Clio, 2011), 60.

¹⁰⁹ Philippe Bruneau, „Greek Art”, u: *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*, uredili Georges Duby i Jean-Luc Daval (Koeln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2002), 26.

¹¹⁰ Euripid, „Hipolit”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 558.

¹¹¹ *Sajt-specifik (Site-specific)* predstava *Eu vos liberto (Oslobađam te)* Fizičkog teatra Zikzira, bazirana je na Euripidovoj drami *Hipolit*. Na sajtu Fizičkog teatra Zikzira opisana je kao „prva seksualna tragedija čovečanstva”. Reditelji su Fernanda Lipi (Fernanda Lippi), koja je i koreografkinja, i Andre Semenca (Andre Semenza). Predstava je održana u napuštenom skladištu, u crvenoj četvrti grada Belo Horizonte u Brazilu, 2008–2009, <https://vimeo.com/35696026> (preuzeto 01. 04. 2015).

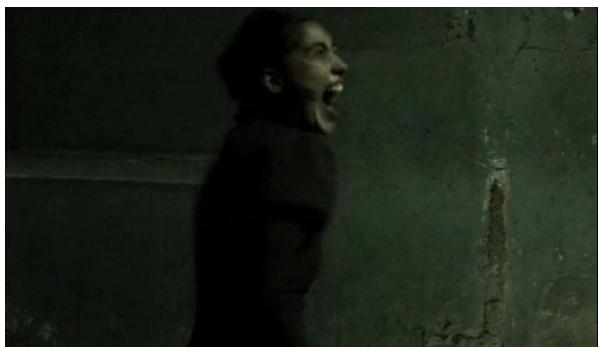
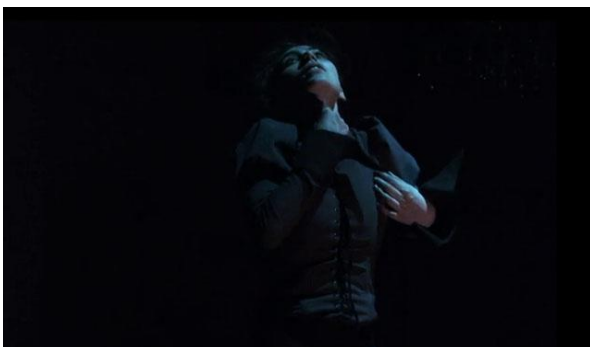
svetlom, kao božanskom svetlošću (nju, u drami, i jeste opčinila boginja Afrodita, da bi se čedom Hipolitu osvetila za nepoštovanje) (Slika 10). Fedrine kretnje menjaju se od majčinskih, dok pokriva Hipolita uronjenog u kadu, strastvenih, kada je, u bolnoj čežnji, skvrčena na podu, do grozničavih, oštrih i isprekidanih, koje kao da obuzdava njena unutrašnja borba. Na kraju, zabranjena čežnja vodi je ka ludilu i samodestrukciji (Slika 11).

Spektar osećanja i jasno izražena senzualnost i seksualnost majke, čine ovu inscenaciju feminističkim iskorakom u odnosu na prvobitni prikaz u drami. Celokupan zaplet prikazan je iz Fedrinog ugla, za razliku od drame gde, kroz dijaloge i monologe, pratimo obostrano viđenje situacije. Hipolit je ovde zavodljiv i nežan, iako nenamerno i nevino, onako kako ga Fedra, opijena ljubavlju, i doživljava, bez uvida u njegove mizogine stavove i odbojnost prema seksualnosti.



Slike 8 i 9

Predstava *Oslobađam te*, Fizički teatar Zikzira



Slike 10 i 11

Predstava *Oslobađam te*, Fizički teatar Zikzira

3.3. Majka mora da bude blaga i pokorna (inače nije majka)

Elektra u Euripidovoj istoimenoj drami mudruje: „U svemu žena razborita mužu svom popuštati mora.”¹¹² Agamemnon, Elektrin otac, a Klitemnestrin muž, u drami istog pisca, *Ifigenija u Aulidi*, vajka se u trenutku kada mu žena protivreči: „Mudru ženu muž treba u kući, što zna za dužnost. Ako nije takva, šta će mu?”¹¹³ Prevodilac *Ifigenije u Aulidi* primećuje: „... Ono što je, međutim, mnogo bitnije primetiti je planski ocrtana Klitemnestrina slabost i krhkost. Ona je nežna žena koja će se tokom drame preobraćivati u plamenu osvetnicu. Proces će ići postupno i biće majstorski gradiran...”¹¹⁴

Klitemnestra¹¹⁵ se u ovoj Euripidovoj drami menja. U početku je krhka žena kojoj je potrebno da je sluškinja pridrži dok izlazi iz kola, kako je u drami opisano, i koja brižno pazi na nežnu ćerku: „A ti, dete moje, siđi sa kola i / nežnom nogom takni ovu grubu zemlju. / Vi mi je, devojke, sada na rukama / držite, prihvatite, s kola primite.”¹¹⁶ Mužu kaže da je navikla da se pokorava.¹¹⁷

Kada on pokuša da je odvraća od prisustvovanja ćerkinjoj „svadbi”, koja je zapravo prevara za koju Klitemnestra ne zna, žustar dijalog pokazuje njenu prikrivenu snagu i rešenost da bude uz ćerku: „Agamemnon: 'Čuj...', Klitemnestra: 'Ne, tako mi prve boginje Arga. / Ti vodi rat u tuđini, ja ću kuću. / Devojku ću opremiti kako valja.’”¹¹⁸

Kada sazna da, zapravo, nije dovela ćerku da je uda, već da bi je ambiciozni otac žrtvovao zarad dobrih vetrova za pohod grčke mornarice na Troju, ona ga, preklinjući, podseća na svoju dotadašnju krotkost i smernost. Saznajemo da ju je Agamemnon oteo, ubivši njenog prvog muža i dete koje je sa njim imala, i da je uspela to da mu oprost i bude mu primerna žena: „Najpre ovo da ti kažem, pre

¹¹² Euripid, „Elektra”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988).

¹¹³ Euripid, „Ifigenija u Aulidi”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 250.

¹¹⁴ Ibid., 362, objašnjenje 33.

¹¹⁵ Lik Klitemnestre uklapa se i u prethodno analizirani model prikazivanja majčinstva.

¹¹⁶ Euripid, „Ifigenija u Aulidi”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 246.

¹¹⁷ Ibid., 249.

¹¹⁸ Ibid., 250.

ostaloga: / nisam te volela. Oteo si me, a / mog prvog muža Tantara usmrtio. / Sa bebom sam pala na zemlju, a ti si / mi je sa živih grudi otrgao... / Kad sam se s tobom pomirila, bila sam / ti u kući, priznaćeš, žena bez mane: / u ljubavi vatrena, a u postelji sva plodna.”¹¹⁹

Ženska pokornost naročito je potencirana, i u tragedijama i u komedijama, kada je reč o silovanju. „Obljubljivanje”, bez ženinog pristanka, naravno, stalan je motiv i izvor zapleta kod Menandra. U komedijama, silovatelj je najčešće budući muž, nesvestan da je devojka koju je nedavno napastvovao baš njegova verenica, pa se priča na kraju završava veselo, sve sa detetom koje je sirotica rodila u potaji, da sakrije sramotu.¹²⁰ U tragedijama, žene siluju bogovi, ali i junaci koji ih otimaju iz gradova koje su upravo osvojili i ostavili u ruševinama, ubijaju im decu koju su u tom trenutku imale, da kasnije ne bi mogla da osvete očeve, i odvede ih kao robinje, ljubavnice i majke svoje buduće dece. To je, iz današnje perspektive, ujedno i najjeziviji i najneprihvatljiviji aspekt grčkih tragedija. Žene su primorane da trpe, pune blagosti i pokornosti, svesne da će u suprotnom stradati. Kreusu je u Euripidovom *Jonu* silovao Apolon¹²¹. Andromahu je Neoptolem oteo i držao kao robinju. Ona kaže: „Zeus svedokom bio mi, preko volje da krevet s njime dijelih ja”, i dalje objašnjava proces mirenja sa sudbinom, u kom novo majčinstvo igra važnu ulogu: „Gospodar obljubi me – sin Ahilejev; pa ako me i prvo trla nevolja, vjek bodrila me nada, da ću pomoć, štit, dok dijete mi je živo, od zla svakog nač.”¹²² (Majčinstvo se ovde opet javlja kao izvor moći i društvenog pozicioniranja.) Andromaha je za svoju krotkost i pomirljivost nagrađena relativno srećnim krajem, uspevajući da spase svog i Neoptolemovog sina. Po istom principu, Alkestida za svoju pokornost, žrtvu i krotko prihvatanje inferiorne uloge žene, biva nagrađena vraćanjem iz mrtvih.

Klitemnestra, međutim, više nije u stanju da se miri sa sudbinom i pretvara se u snažnu i neustrašivu osvetnicu, koja se odlikuje muškom snagom. Stražar u prvom delu Eshilove *Orestije* za nju kaže da „snuje muški san”. Didaskalija u sceni ubistva

¹¹⁹ Ibid., 263.

¹²⁰ Guido Paduano, *Antičko pozorište. Vodič kroz dela* (Beograd: Ars Clio, 2011.), 171.

¹²¹ Euripid, „Ion”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988).

¹²² Euripid, „Andromaha”, u: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 601.

Agamemnona, koga u kupatilu ubija sekrom, svedoči o njenoj divljoj transformaciji: „Klitemnestra zakrči put horu. U desnoj ruci joj sekira, a po čelu joj se vide mrlje krvi.” Ona horu staraca odbrusi: „Vi plašite me kao ženu glupavu. / A ja vam kažem srca neustrašiva – / ta sve vi znate: hval’te ili korite, / sve jedno mi je. Agamemnon leži tu, / moj muž; on pogibe od ove desnice, / od vešte osvetnice ove! Tako je!”, a starci iz hora kore je za srčanost i drskost.¹²³ Ona gubi žensku krotkost onda kada joj je majčinstvo oskrnavljeno, time upravo poništavajući ostatke majčinstva, budući da je dvoje preostale dece na kraju odbacuju i ubijaju.

U Euripidovoj drami *Medeja*, istoimena junakinja, u trenutku kada se ne pokorava nepravdi, kada se zbog ponašanja supruga Jasona vraća njena divlja, neobuzdana, snažna priroda, prestaje da bude majka. Zločin koji čini, i kojim potpuno poništava majčinstvo, nepojmljiv je i suprotan ideji majke koja daje život – ona ubija svoju decu, i ubija ih kao muškarac. Kada žena ubija svoju decu to je, zapravo, vrsta samoubistva, i ona potom najčešće ubija i sebe.¹²⁴ Medeja preživi, i nastavlja da živi (možda srećno i dugo, što se kraja drame tiče). Ubija radi osвете, da dokaže moć, da ne dozvoli neprijateljima da joj se podsmevaju i smatraju je žrtvom. Time što ponovo stiče moć i snagu, ona u sebi ubija majčinstvo i poništava karakter žene.

U Euripidovom dramskom tekstu, Medeja se tokom većeg dela drame ne pojavljuje na sceni u isto vreme kada i njena deca. U prvoj sceni, njeni sinovi su na zamišljenoj pozornici i u didaskalijama je napomenuto da nju samo čujemo. Kasnije, dok je ona prisutna, o deci se samo priča.¹²⁵ Medeja je prvi put na pozornici sa decom u trenutku kada je prisutan i Jason, i kada se ona pretvara da se sa njim miri.¹²⁶ Deca su, dakle, tada prvi put u drami u istom prostoru sa oba roditelja. Jason im licemerno govori da ih nije zaboravio i da će brinuti o njima, iako znamo da nije imao ništa protiv njihovog proterivanja. Medeja im tepa i pri pogledu na njih plače, iako znamo da planira da ih ubije. Time što svi zajedno, cela disfunkcionalna porodica, dele zamišljeni scenski prostor u trenutku kada se tragedija u potpunosti nazire, ta

¹²³ Eshil, „Prvi deo Orestije: Agamemnon”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 247.

¹²⁴ Gordana Maričić, Srblava Šahović Mišić, „Tri mitske samotnice i tri naše savremenice”, u: Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić, *Tri Medeje*, prev. Gordana Maričić (Beograd: Paideia, 2009), 7.

¹²⁵ Euripid, „Medeja”, u: Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić, *Tri Medeje*, prev. Gordana Maričić (Beograd: Paideia, 2009), 21.

¹²⁶ Ibid., 44.

tragedija postaje dramatičnija, naglašenija i bolnija. Medeja se, potom, dok pozornicu i dalje deli sa sinovima, koleba.¹²⁷ Vajka se, više nad tim što o njoj neće imati ko da brine, nego nad dečjom sudbinom, koleba se i na trenutak pomišlja da treba da odustane, ali je osveta na kraju ipak jača. Želja za ponovnim osvajanjem identiteta snažne, nepokorne veštice (Medeja je pre braka bila moćna čarobnica), ne-žrtve, jača je od majčinstva, koje je vezuje za muškarca i samim tim podrazumeva pokornost i podređenost (zakoni u antičkoj Grčkoj su udatoj ženi ukidali sva prava mimo volje njenog muža¹²⁸). Potom šalje dečake u kuću (izvan scene), pre nego što glasnik donese vesti o smrti nove Jasonove neveste.¹²⁹

Euripid napominje da sam čin čedomorstva ne treba prikazati publici. Medeja ulazi u kuću/odlazi van scene, i čujemo samo vapaje i oprostajne reči umiruće dece, svesne da ginu od majčine ruke.¹³⁰ Na antičkoj vazi iz četvrtog veka pre naše ere, koja se čuva u minhenskom Državnom muzeju antikviteta¹³¹ (Slika 12), predstavljene su, međutim, scene za koje se veruje da prikazuju antičko izvođenje drame *Medeja*. Među oslikanim scenama nalazi se i ona koja prikazuje Medeju u trenutku ubistva sina, i kasnije, trenutak u kom beži kočijama koje vuku zmije.

Još uvek traju rasprave o tome da li su žene u antičkoj Grčkoj išle u pozorište. Stavovi se kreću od toga da su „pravo odlaska u pozorište imali svi građani, uključujući strance, žene i decu, kao i robove ako su bili sa svojim gospodarima”¹³², do toga da je u to vreme vladao „protokol nevidljivosti” koji je važio za žene, posebno ako su udate.¹³³ Pozorište je, u svakom slučaju, imalo snažnu edukativnu ulogu.¹³⁴ Tako je i *Medeja* izvođena, kako mnogi pretpostavljaju, kao neka vrsta upozorenja na opasnosti koje donosi bračni život i loše ponašanje prema suprugama.¹³⁵ Euripid,

¹²⁷ Ibid., 49.

¹²⁸ O tome videti više u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013).

¹²⁹ Euripid, „Medeja”, u: Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić, *Tri Medeje*, prev. Gordan Maričić (Beograd: Paideia, 2009), 50.

¹³⁰ Ibid., 55.

¹³¹ Staatliche Antikensammlungen, Kunstareal München.

¹³² Radivoje Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka* (Beograd: Ars Clio, 2009), 54.

¹³³ Marilyn A. Katz, „Did the Women of Ancient Athens Attend the Theater in the Eighteenth Century?“, *Classical Philology* br. 2, sveska 93 (The University of Chicago, 1998):105–24.

¹³⁴ Radivoje Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka* (Beograd: Ars Clio, 2009), 54.

¹³⁵ *BBC Learning Zone Medea*, <https://www.youtube.com/watch?v=I5-M6OBvAdE> (preuzeto 05. 04. 2015).

međutim, ispoljava saosećanje sa Medejinom situacijom i mukama, dopuštajući joj da se nakon zločina izvuče nekažnjena. Zanimljivo je da to čini scenskim sredstvom korišćenim za uvođenje na scenu božanstva koje bi čitavu dramu razrešilo i donelo katarzični kraj. Medeja je na sceni tom „mašinom”¹³⁶ podignuta u vazduh, i na sunčevim kočijama beži u novi život.¹³⁷

Euripid je u svojim dramama oživeo brojne i snažne ženske likove. Zapravo, sa njegovim junakinjama ne može da se poredi nijedan muški akter. Aristofan ga u *Ženskoj skupštini u Termoforiju* ismeva kao ženomrscu¹³⁸, ali je teško poverovati da neko ko kreira ženske likove takvog integriteta i snage, nije, u najmanju ruku, fasciniran drugim polom. Zanimljivo je pitanje sa kakvim je namerama postavio na scenu Medeju, nepokornu i, na kraju, pošteđenu posledica, ako je u publici bilo i udatih žena.

Japanski reditelj Yukio Ninagava (Yukio Ninagawa) 1983. godine u Tokiju režira *Medeju*, kao poziv japanskoj ženi da bude manje pokorna, da bude samostalnija, emancipovanija, snažna i jaka, poput dramske junakinje. Tragedija tako potencijalnu prvobitnu ulogu edukovanja grčkog muškarca menja u edukaciju japanske žene.¹³⁹ Ninagava osim klasičnih rešenja, koja predlaže Euripid, koristi i scenska sredstva kabuki opere: jaku šminku, poput maske; stilizovan pokret i koreografiju; stilizovane kostime u određenim bojama, koje u kabuki tradiciji poseduju jasnu simboliku. Koristi i elemente bunraku pozorišta lutaka.¹⁴⁰ Upotrebom elemenata tradicionalnog japanskog pozorišta, on japansku publiku, za koju ovaj dramski narativ ne predstavlja deo kulturnog nasleđa, angažuje na dubljem, intuitivnom nivou. Kroz prepoznatljiva

¹³⁶ „*Deux ex machina*”, latinski „bog iz mašine”, je „pojava božanstva koje je pred kraj nekih antičkih drama spuštano na scenu na lebdećoj platformi pomoću neke vrste dizalice i svojom intervencijom razrešavalo zaplet. Pomoću 'mašine' se stvarao utisak kao da glumci lete”, videti u: *Institut za književnost i umetnost u Beogradu: Rečnik književnih termina*, urednik Miloš Stambolić (Beograd: Nolit, 1986), <https://slavovs.files.wordpress.com/2015/07/d180d0b5d187d0bdd0b8d0ba-d0bad19ad0b8d0b6d0b5d0b2d0bdd0b8d185-d182d0b5d180d0bcd0b8d0bdd0b0.pdf> (preuzeto 17. 10. 2020).

¹³⁷ Ovde treba napomenuti da Medeja, lik iz grčke mitologije, zaista ima božansko poreklo, kao unuka Heliosa, personifikacije Sunca, koji se vozio sunčanim kočijama preko nebeskog svoda. Više o tome videti u: Editors of Encyclopaedia Britannica, *Medea: Greek Mythology*, <https://www.britannica.com/topic/Medea-Greek-mythology> (preuzeto 26. 02. 2019).

¹³⁸ Aristofan, „Ženska skupština u Termoforiju”, u: *Aristofanove komedije*, prev. Koloman Rac (Zagreb: Matica Hrvatska grčki i rimski klasici, 1947)

¹³⁹ Mae Smethurst, „Ninagawa's Production of Euripides' Medea”, *American Journal of Filology* br. 123 (The Johns Hopkins University Press, 2002):1–34.

¹⁴⁰ Ibid., 1–34.

scenska i estetska rešenja kabuki opere, takav pristup režiji otvara mogućnost iščitavanja prepoznatljivog sloja značenja, koji svako u publici bez napora prepoznaje i učitava u, za većinu egzotičan, narativ.

Glumac koji igra Medeju (i u kabuki operi i u starogrčkim dramama sve uloge glumili su muškarci) je kabuki glumac specijalizovan za ženske uloge. Bojom glasa, kostimom, šminkom, pokretima i koreografijom, on publiku nedvosmisleno vodi kroz Medejinu metamorfozu. U početku, Medejin kostim je bogat i slojevit, bojom podsećajući na kostime gejši u kabuki operama, ali i na kimono, sa jednom važnom razlikom – nema pojasa koji predstavlja potčinjenu, sputanu ženu, koji steže grudi i sve odlike ženstvenosti. Umesto toga, kostimograf Jusaburo Cudžimura (Jusaburo Tsujimura) nanosi slojeve tkanine koji se naziru jedan ispod drugog i od njih gradi raskošne grudi (Slika 13). Time istovremeno potencira Medejinu slobodu i nezavisnost, ali i ženstvenost i majčinstvo.¹⁴¹

Ogromna kapa/perika koju Medeja nosi, podseća na kabuki periku gejši. Oči su istaknute plavom i crnom senkom, što je kabuki šminka karakteristična za muškarce, ili zla, demonska i nadnaravna bića. Već se tu nazire dvojnost, muška snaga i muška strast – u ženskom telu. Samo Medeja, od svih aktera u predstavi, govori u kabuki stilu¹⁴² – to je izdvaja, čini je drugačijom, ona se ne uklapa, odudara. Medeja, strankinja i veštica, zaista se jeste izdvajala od atinskih žena. Na momente, njen glas je muževan. Kabuki način govora, karakterističan za muškarce, javlja se u scenama u kojima Medeja besni, gde joj snaga raste. Kada lažno zavodi Jasona, ili kada se obraća kralju Egeju, u čije će kraljevstvo na kraju i pobeći, govori kao kabuki gejša. U isto vreme, Jason sa Medejom razgovara grubo, savremenim jezikom tipičnog japanskog supružnika.¹⁴³

Pred svaku dramatičnu situaciju, kao što je ubistvo sinova, čuje se „ki“ – lupanje koje u kabuki operi označava da sledi nešto uzbudljivo i opasno. Zvučnu napetost Medejin lik prati pokretima i pozama karakterističnim za likove muškaraca.¹⁴⁴ To što Medeja

¹⁴¹ Ibid., 1–34.

¹⁴² Ibid., 1–34.

¹⁴³ Ibid., 1–34.

¹⁴⁴ Ibid., 1–34.

izlazi iz tradicionalnog kabuki načina na koji se igra žena, prelazeći na način na koji se igra muškarac, i opet natrag, daje sliku žene koja prkosi čvrstim i strogim pravilima, kakva su pravila kabuki opere, ali i pravilima starogrčkog i japanskog društva.

U jednom trenutku, Medeja iz usta izvlači crvene trake (Slika 14). Te trake, koje glumac uvlači u usta, u kabuki operi znače zaljubljanje. Ovde se mogu tumačiti kao mržnja i kao krv.¹⁴⁵

Tokom predstave, Medeja postepeno skida slojeve odeće, uključujući, pred kraj, i grudi. Odluka da se osveti i pokaže moć, Medeju na kraju lišava majčinstva. Inventivnim korišćenjem kostima ona i vizuelno gubi svoj ženski identitet, u kom se oseća sputano. Sam kostim, sa svim slojevima, težak je 20 kg i glumac, ostajući ogoljen, slobodan i lak, doslovno oseća rasterećenje.¹⁴⁶ Medeja ostaje u jednostavnoj crvenoj haljini kroz koju se jasno nazire muško telo (Slika 16), i ljuta je i spremna na akciju, poput muškog kabuki junaka. Način na koji se kreće, način na koji sada govori, potpuno odgovaraju izražavanju i koreografiji kabuki junaka. Narativ se poklapa sa zapletom poznatim japanskoj publici: u kabuki operi junak često, da bi sačuvaao čast, mora da ubije člana porodice.¹⁴⁷

Pred ubistvo, Medeja miluje decu, koja su obučena u belu odeću (Slika 15). Ona, odnosno, u tom trenutku već očigledno *on*, ima na sebi crveni kostim. Trenutak intimnosti naglašava strahotu koja sledi. Medeja se povlači sa scene i čuju se krici. Poštovan je celovit Euripidov tekst, koji dečaci uzvikuju u poslednjim trenucima. Nakon ubistva, Medeja, obučena u belo, sa šminkom koja odgovara nadnaravnim bićima u kabuki operi, ulazi na pozornicu, kranom nošena iznad publike, u kočiji koju vuku zmajevi. Sa kočije vise dečja tela, ali sada to više nisu deca glumci, već omanje lutke (Slika 17). Reditelj tu svoju odluku objašnjava time što glumac, ipak, ne može da bude majka, jer je muško, do tada već potpuno neprikriveno. Medeja, dakle, više ni u prividu nije majka. Kočiju nosi kran sličan „mašini” u grčkom antičkom pozorištu. Kran je, ponovo, simbol poznat i japanskoj publici, jer u kabuki operi junaci, na

¹⁴⁵ Ibid., 1–34.

¹⁴⁶ Ibid., 1–34.

¹⁴⁷ Ibid., 1–34.

vrhuncu predstave, često lete, nošeni iznad publike pomoću krana.¹⁴⁸ Time Ninagava u svesti publike poistovećuje Medeju sa tradicionalnim muškim likovima junaka. Euripid je, verovatno šokantno za ono vreme, Medeju na neki način uporedio sa božanstvom, puštajući je da, na kraju, pobegne nekažnjena, mašinom korišćenom za spuštanje bogova na scenu. Ninagava, istovetnim postupkom, poziva japansku ženu da nađe sopstveni put emancipacije.

Predstava *Penjanje na Olimp: u slavu kulta tragedije (Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy)* belgijske trupe Troubleyn/Jan Fabre, u režiji Jana Fabra (Jan Fabre), koji je odgovoran i za koncept i za koreografiju, zajedno sa igračima, dovodi do krajnosti viziju Medeje koja nepokornošću gubi majčinstvo i ženstvenost. Glumica/plesačica, u liku Medeje, nosi dodatak muškog polnog organa, okačenog preko bedara u sceni mahnitog pokolja. Jan Fabre, na pitanje zbog čega su grčke tragedije i danas relevantne, kaže: „Pogledajte, na primer, Jasona i Medeju. Medeja ne ubija svoju decu zato što on spava sa drugom ženom. Ubija ih jer dolazi sa Istoka, dolazi iz matrijarhalnog društva, i plaši se da će njena deca biti odgajana u društvu kojim potpuno dominiraju muškarci... (Intervjuisani majke i očevi iz Sirije, *op. a.*) takođe kažu: 'Radije bismo da nam deca poginu u bici nego da padnu u ruke Islamske države jer će biti odgajana na drugačiji način.'"¹⁴⁹ Ovo može biti uvod u naredni model, koji se odnosi na sponu majčinstva sa smrću, ali se dotiče i načina na koje politička pozadina stvara klimu za odobravanje žrtvovanja dece zarad ideoloških ciljeva.

¹⁴⁸ Ibid., 1–34.

¹⁴⁹ Pun citat: „Na primer, pogledajte Jasona i Medeju. Medeja ne ubije svoju decu jer je on spavao sa drugom ženom. Ubija ih jer dolazi s Istoka, dolazi iz matrijarhata i plaši se da će njena deca biti odgajana u društvu u kom potpuno dominiraju muškarci. To je razlog što ubija svoju decu. Pogledajte danas i videćete šta se dešava u vestima, šta se dešava u Siriji. Intervjui sa majkama i očevima o njihovoj deci. Oni, takođe, kažu: 'Radije bismo da decu poginu u bici, nego da padnu u ruke ISIS-a, Jer bi onda bila odgajana na drugačiji način.' To je, u suštini, priča o Jasonu i Medeji danas.” Videti: David Allain, intervju sa Janom Fabrom: *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy*, Hunger, 23. 10. 2015, <https://www.hungertv.com/feature/mount-olympus-to-glorify-the-cult-of-tragedy/> (preuzeto 27. 02. 2019).



Slika 12

Antička vaza sa prikazom pozorišnog izvođenja drame *Medeja*



Slika 13

Euripidova *Medeja* u režiji Jukija Ninagave



Slika 14

Euripidova *Medeja* u režiji Jukija Ninagave (1984)



Slike 15, 16 i 17

Euripidova *Medeja* u režiji Jukija Ninagave

3.4. Majčinstvo, kao sila stvaranja, u neraskidivoj je vezi sa smrtnošću i silama destrukcije

Ideja o vezi majčinstva i smrti datira još iz matrijarhalnog sistema verovanja, gde se Boginja majka javljala i u inkarnaciji starice, vladarke podzemnog sveta, i gde je deo rituala plodnosti podrazumevao i ljudsko žrtvovanje, kao što je objašnjeno u prethodnim pasusima. Vezu majčinstva i smrti oduvek je činio prisutnom i rizik trudnoće i rađanja, i po majku i po dete. Budući očeви bili su svesni smrtne opasnosti u koju samim ljubavnim činom dovode ženu. Deca su, ako dožive odraslo doba, takođe živela sa saznanjem da je njihova majka mogla da umre rađajući ih. Naravno, i sam život koji im je majka darovala ima jednu jedinu izvesnost – smrt. *Orestija* se, u tom kontekstu, može čitati kao pravdanje ubistva majke samim rođenjem.¹⁵⁰ Bol i rizik rađanja neretko su tema monologa junakinja u grčkoj drami. Klitemnestra, pre nego što će je sin Orest pogubiti, sanja da doji zmaja koji joj sa mlekom isisa i krv.¹⁵¹ Medeja uzvikuje: „Radije triput u boj bih pošla nego jedno rodila dete!”¹⁵² U Sofoklovoj *Elektri*, Klitemnestra objašnjava kako se ona više namučila dok je rađala Ifigeniju nego Agamemnon dok ju je začeo, pa gde onda on ima pravo da je žrtvuje?¹⁵³

Sa druge strane, stalno je prisutan bol majki koje gube decu u ratovima. U *Pribjegarkama*, majke palih junaka plaču nad trudom uloženim u sinove, kojih više nema: „Ao, sinko, u zli čas ja hranih, pod srcem te nosih, u trudovima boli teške trpjuh, a sada meni bijednoj Had muku svukuliku ote. Sina rodih jedna ja, – starost hranitelja nema.”¹⁵⁴ Kao grčka verzija srpske izreke „gaji sina, pa šalji u vojsku”, mnogi likovi majki rastrzani su između ideala časti i patriotizma, i straha od gubitka deteta. Megara, Heraklova supruga kojoj, zajedno sa decom, pretili pogibija, ovako razmišlja: „Ja decu svoju volim. Kako da ne volim ih, kad sam ih rodila i za njih se

¹⁵⁰ Emily Wilson, „Three millennia of motherhood”, *The Times Literary Supplement*, The leading international forum for literary culture, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1163510.ece> (preuzeto 10. 03. 2015).

¹⁵¹ Eshil, „Drugi deo Orestije: Pokajnice”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 281.

¹⁵² Euripid, „Medeja”, u: Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić, *Tri Medeje*, prev. Gordan Maričić (Beograd: Paideia, 2009), 24.

¹⁵³ Sofokle, „Elektra”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 259.

¹⁵⁴ Euripid, „Pribjegarke”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac i Nikola Majnarić (Beograd: Vrhunci civilizacije, april 1988), 361.

mučila? Smrt smatram strašnom, al' ko se s neizbežnim rve, čovek je, mislim, lud. Pošto nam je mreti dok oganj žeže, nemoj da dušman nam se smeje, jer to od smrti je gore. ... Moj čovek čuven je – za to svedok ne treba – i on ne bi hteo da deca mu se spasu, a obraz ukaljaju. Plemenitaš trpi sa sramote dece svoje, pa ja pamtiti moram ko mi je muž.”¹⁵⁵ U Euripidovoj izgubljenoj drami *Erehtej*, Praksiteja, supruga atinskog kralja Erehteja, militantnom retorikom podržava žrtvovanje njihove kćeri, pošto nemaju sinove koje bi poslali u bitku, kako bi se obezbedila pobeda Atinjana nad Eumolpom, eleusinskim herojem. Navodi kako je njena dužnost prema gradu veća od dužnosti prema porodici i potomstvu¹⁵⁶, što je retorika koju prepoznavamo i danas u kontekstu militantne, lažno patriotske propagande, a kojoj pripada i već pomenuta izreka, kao deo duboko ukorenjene ideje o ratničkoj prošlosti, koja poziva majke da rađaju sinove, kako bi ih zatim žrtvovala za naciju.

U većini drama, međutim, gubitak dece prikazivan je potresno i živo. Univerzalno iskustvo gubitka voljenih, šire od isključivo majčinskog, gotovo sigurno su iskusili i sami autori antičkih drama. Hekaba, trojanska kraljica, primivši vest o dostojanstvenom držanju ćerke pri žrtvovanju (nije se otimala, već je tražila da je ubiju kao slobodnu, da ne bi morala da bude sputana), trudi se „u plaču svom da ne prevrši”, da ne obruka uspomenu na kćer. Malo kasnije, međutim, slikovito opisuju razdirući bol majki: „Plače mnoga djeva Lakonka u domu; / na sijedu glavu ruke diže / rad djece mrtve / mati bolna, lupa, lice grebe, dere, / s nokata sve se krvi kaplje njojzi cijede.”¹⁵⁷ Za razliku od žrtvovanja u Euripidovoj *Ifigeniji u Aulidi*, gde Ifigenija dobrovoljno, hrabro i smireno polazi u smrt kako bi pomogla grčkoj vojsci, u Eshilovoj *Orestiji* ona je uplašena, na silu dovučena do oltara, a usta joj drže zapušena da ih ne prokune: „... k'o jagnje dignu je nad oltar, s ramena oklizne se veo, pa snažno pomaknu je napred i lepa zatisnu joj usta da kletvu kući ne krikne... po redu svakog

¹⁵⁵ Euripid, „Herakle” u *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 119–120.

¹⁵⁶ Praksitejin govor citira orator Likurg (Lycurgus), u „Against Leocrates”, 98–101, u: *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, sveska 1, uredili Collard, Christopher, Martin J. Cropp, i Kevin H. Lee, (Warminster, England: Aris and Philips, 1995), kako je pomenuto u: Angeliki Tzanetou, „Citizen-Mothers on the Tragic Stage”, u: *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, priredile Lauren Hackworth Petersen, Patricia Salzman-Mitchell (Austin: University of Texas Press, 2013), 106.

¹⁵⁷ Euripid, „Hekaba”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 502.

žreca ona strelom iz oka bije, moli sažaljenje.”¹⁵⁸ Iz ovog opisa gotovo da se oseća seksualno nasilje nad nevinom devojkom. Andromaha, dok Troja pada, vidi „gdje pade mi muž Hektor, a sinka mi Astijanakta, kog mužu rodih, s kule strme baciše”.¹⁵⁹ Hekaba, u Euripidovim *Trojankama*, plače nad mrtvim unukom, još dečakom, Astijanaktom: „Mati ti je brižno uvojke negovala, / ljubila ih. Sad iz smrskanih kostiju / krv se cereka. Ručice, kako milo nalikovaste / očevim, a sada niz ramena klonuste. / Mile usne, nekad srećno gugutave, sada / zamrle ste!”¹⁶⁰

Predstava *Stradanje Trojanki* Teatra Koreja iz Leće¹⁶¹, koja je na festivalu „Infant“ gostovala 2010. godine, povezuje patnju trojanskih majki, posebno Andromahe i Hekabe, sa stradanjem Bogorodice. U dubini pozornice nalaze se koso postavljene merdevine, ka vrhu sužene tako da grade trougao (Slika 18), koji se može čitati i kao lomača, na kojoj su antički narodi spaljivali mrtve, ali i kao krst. U prednjem planu postavljen je red opeka sa kojih će, kao sa zidina Troje, biti bačen Astijanakt. Trojanke, koje oplakuju mrtvu decu i ropstvo koje ih čeka, obučene su u crno (Slika 19). Hekaba nosi štap, kosa joj je seda a lice staro i izmučeno (Slika 20). Kako se koja žena jada, ona izlazi u prvi plan pozornice, dok ostale ostaju iza nje u polumraku. Astijanakt nosi samo belu tkaninu prebačenu preko bedara – jasna asocijacija na Hrista. Stojeći na zidu od opeka, gubi i vraća ravnotežu, otima se zamišljenim ubicama i na kraju pada (Slika 21). Njegovo postavljanje na lomaču/krst priziva pokrete Trojanki, koji istovremeno asociiraju i na pagansko naricanje i na hrišćansku molitvu (Slika 22).

U predstavi *Alkestida*, u režiji Borisa Liješevića, i izvođenju Slovenskog narodnog gledališča na Bitefu, raspojasanog Herakla ceo dvor dočekuje sa neprimerenim oduševljenjem, dok još traje oplakivanje pokojne kraljice (Slika 23). Vrline požrtvovane kraljice brzo prestaju da budu fokus interesovanja dvorana, suočenih sa sirovom silom ratnika, što je motiv koji antičku dramu povezuje sa društvenim

¹⁵⁸ Eshil, „Prvi deo Orestije: Agamemnon”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010), 204.

¹⁵⁹ Euripid, „Andromaha” u *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 600.

¹⁶⁰ Euripid, „Trojanke”, u: *Izabrane drame*, prev. Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević (Beograd: Plato, 2007), 198–199.

¹⁶¹ Teatro Koreja,

<http://www.teatrokoreja.it/koreja/produzioni.php?actionToDo=showProductionSheet&id=28> (preuzeto 01. 04. 2015).

kontekstom našeg regiona tokom devedesetih godina prošlog veka. Glumica Iva Babić, koja igra Alkestidu, igra i Smrt, objedinjujući stvaralačku silu majčinstva i krajnju silu destrukcije. Smrt, koja pleše i peva, sredstvo je očuvanja poretka, ali je čovekova težnja da je izbegne večna.¹⁶² Dve krajnosti ljudskog odnosa prema životu i smrti, s jedne strane plemenita Alkestida koja se žrtvuje za muža i decu, s druge strane, bahati polubog smrti, kome je ubijanje zanimanje, susreću se na kraju predstave i vizuelno sukobljavaju na sceni. Alkestida je bela, nema, prekrivena velom. Herakle je glasan, neuredan, u ratničkom odelu. Na kraju, ratnik je taj koji odlučuje da će kraljica da živi.

U Euripidovim *Bahantkinjama*, s druge strane, veza majčinstva i smrti dovedena je do krajnosti. Majka, Agava, koja je sinu podarila život, poneta religijskom histerijom, u transu i potpuno nesvesna, rastrgnuće tog istog sina.¹⁶³ Predstava *Bahantkinje*, u režiji Stafana Valdemara Holma (Staffan Valdemar Holm), na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, potencira kobnu opijenost religijom, odnosno ideologijom. Kostimi i muzika uz koju se bahantkinje ukočeno razigraju direktan su komentar na rane šezdesete godine dvadesetog veka, iako sam tekst ne odstupa od drevnog originala. U jednoj od poslednjih scena, kada zaplet dostiže vrhunac, bahantkinje oponašaju pokret ubrizgavanja heroina, izjednačujući ostrašćenost ideologijom/religijom sa narkomanskom omamljenošću. Agava, u izvođenju Radmile Živković, na samom kraju drame izlazi na pozornicu, jeziva i raščupana (dok ostale bahantkinje ostaju besprekorno uredne), pokrivena krvlju. Euforična je i pometena, kao da se budi iz stanja pomerene svesti, noseći u kesi glavu sina. Ponosna, misleći da je herojski ubila zver, zapravo je raskomadala rođeno dete. Revolucionarni polet završava krvoprolićem, „revolucije jedu svoju decu”.¹⁶⁴ Do tada uredna, minimalistička scena sada je oskrnavljena i uprljana kesama punim nečega što, vrlo ubedljivo, deluje kao raskomadan leš (Slike 22 i 23). Agava u jednom trenutku čak vadi otkinutu sinovljevu ruku i njome miluje lice. Kada shvati šta je uradila, u

¹⁶² Tatjana Nježić, „Boris Liješević: Kad smrt brani poredak”, *Blic* (03. 03. 2014), <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/446734/Boris-Lijesevic-Kad-smrt-brani-poredak> (preuzeto 01. 04. 2015).

¹⁶³ Euripid, „Bahantkinje”, u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, prev. Miloš N. Đurić (Beograd: Dereta, 2010).

¹⁶⁴ Ana Isaković, „Revolucija i/ili sigurni konzervativizam”, *E novine* (22. 02. 2010), <http://www.e-novine.com/mobile/kultura/kultura-recenzije/35113-Revolucija-i-ili-sigurni-konzervativizam.html> (preuzeto 01. 04. 2015).

upečatljivoj sceni koja čini vrhunac predstave, bolno nariče, pevajući *Pesmu sireni* (*Song to the Siren*) Tima Baklija (Tim Buckley)¹⁶⁵, ponovo povlačeći paralelu sa krajem šezdesetih godina prošlog veka (Slika 24). Time povezuje dve udaljene epohe: jednu u kojoj dominiraju mitovi, kao onaj u kom Sirene zavode moreplovce neodoljivom muzikom, kako bi ih odvele u propast, sa podjednako zavodljivom, a, kako predstava predlaže, i podjednako opasnom pop kulturom modernog vremena, koje je otpočelo snovima o slobodi, a završilo se razočarenjem i dekadencijom.

*Tragedia Endogonidia*¹⁶⁶ nastala je u produkciji kolektiva Societas Raffaello Sanzio (Societas Raffaello Sanzio). Predstavu je režirao i scenski osmislio Romeo Kasteluči (Romeo Castellucci). Tokom tri godine, predstava se razvijala kao jedinstvena produkcija, ali sastavljena iz nezavisnih izvedbi u deset evropskih gradova.¹⁶⁷ Epizoda u Parizu kroz simbolične slike prikazuje, između ostalog, Edipovu tragediju. Tema majčinstva, u sprezi sa temom smrti, prikazana je kroz lik majke, starije žene koja, više od dvadeset minuta, stiska svoje prazne grudi. Bočica za bebe, sa malo bele tečnosti, stoji joj pored nogu, ali iz grudi ništa ne teče. Dok ona sedi s jedne strane pozornice, manično se izmlazajući, na drugoj strani pojavljuje se nema Sfinga koja, asocijacijom na zagonetku koju je Edip rešio i tako je pobedio¹⁶⁸, podseća na sve faze čovekovog života: šta je to što ujutro ide na četiri noge, u podne na dve, a uveče na tri? Ona je i opomena na prevrtljivost ljudske sudbine – da nije odneo pobedu nad Sfingom, Edip ne bi iskusio potonje zlo.

¹⁶⁵ „Song to the Siren”, Wikipedia, the free encyclopedia,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Song_to_the_Siren_\(Tim_Buckley_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Song_to_the_Siren_(Tim_Buckley_song)) (preuzeto 24. 02. 2019).

¹⁶⁶ „Ime ciklusa je već kontradikcija. Ili 'oksimoron', kako ga Kasteluči naziva. On objašnjava značenje dve reči 'tragedija' i 'endogonidia' u intervjuu koji smo s njim vodili u Briselu. 'Dve reči ne mogu stajati zajedno. *Tragedija* je, u suštini, reč epike, govori o heroju. Heroj je pozvan da umre. *Endogonidia*, suprotno, termin je vezan za mikrobiologiju. Određene formacije protozoa imaju u sebi i muške i ženske gonade. One se, tako, ne reprodukuju polno, već deljenjem. One su, zaista, mala besmrtna bića.' Dakle, kontradikcija u nazivu *Tragedia Endogonidia* je u sukobu smrti tragičkog heroja s jedne strane, i večne samoreprodukcije u prirodi, s druge. To je kontradikcija između smrtnosti jednog ljudskog bića i besmrtnosti vrste, ukombinovana u pozorišni ciklus”, videti u: Wouter Hillaert, Thomas Crombez, „Cruelty in the Theatre of The Societas Raffaello Sanzio” (rad predstavljen na konferenciji „Tragedy, the Tragic, and the Political” (RITS/VUB/KUL/UPX), Leven (Leuven), Belgija, 24. 03. 2005, <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inthewet/castellucci.pdf> (preuzeto 01. 04. 2015).

¹⁶⁷ „Deset gradova su Čezena, Avinjon, Berlin, Brisel, Bergen, Pariz, Rim, Strazbur, London i Marsej”, *Tragedia Endogonidia: a film cycle*, Istituto Italiano di Cultura, 10. 05. 2006, https://iicsydney.esteri.it/iic_sydney/en/gli_eventi/calendario/tragedia-endogonidia-un-ciclo-di-film.html (preuzeto 09. 08. 2020).

¹⁶⁸ Wouter Hillaert, Thomas Crombez, „Cruelty in the Theatre of The Societas Raffaello Sanzio” (rad predstavljen na konferenciji „Tragedy, the Tragic, and the Political” (RITS/VUB/KUL/UPX), Leven (Leuven), Belgija, 24. 03. 2005, <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inthewet/castellucci.pdf> (preuzeto 01. 04. 2015).



Slika 18
Predstava *Stradanje Trojanki*, Teatro Koreja

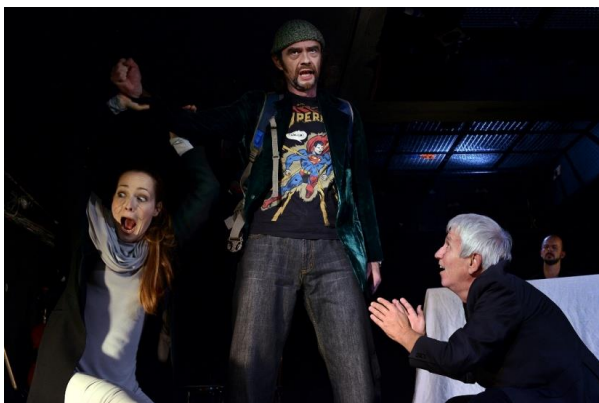


Slike 19 i 20
Predstava *Stradanje Trojanki*, Teatro Koreja



Slike 21 i 22
Predstava *Stradanje Trojanki*, Teatro Koreja





Slika 23

Predstava *Alkestida*, Slovenskog narodnog gledališča



Slika 24

Predstava *Bahantkinje*, Narodnog pozorišta u Beogradu



Slike 25 i 26

Predstava *Bahantkinje*, Narodnog pozorišta u Beogradu

Primeri inscenacija u ovom tekstu birani su tako da predstave pomenute modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima.

4. Zaključak teorijskog istraživanja

Antička drama je, i pored, neminovno, prevaziđenih stavova, i pored drugačije funkcije pozorišta danas, sačuvala jezgro sadržaja koji još uvek inspirišu aktuelni scenski izraz.¹⁶⁹ Majčinstvo je iznenađujuće bogata i raznovrsno obrađivana tema grčke tragedije. Prikazivano je iz ugla muških autora, bez ličnog, iskustvenog upliva, a sa snažnom političkom pozadinom i obojeno stereotipima vremena. Izuzetak je prikazivanje majčinskog bola zbog gubitka deteta, gde je patnja zbog smrti voljenih univerzalno proživljeno iskustvo, nevezano za rod i društveni status.

Tragedija antičke Grčke udarila je temelje idejama koje se kasnije kroz literaturu i pozorište ponavljaju. Likovi čedne i podređene majke, zle maćehe, majke koja je u sukobu sa ćerkom, manipulativne majke, već su uobličeni u Eshilovim, Sofoklovim i, posebno, Euripidovim tragedijama, ali i dalje dovoljno kompleksni i živopisni za nova tumačenja. Treba napomenuti da su svi ovi primeri, i drame i njihove inscenacije, viđenje muških autora i muških reditelja. Izuzetak je balet *Eu vos liberto*. Fernanda Lipi (Fernanda Lippi), koja je i koreografkinja, i Andre Semenca (Andre Semenza) režirali su predstavu u kojoj lik majke ispoljava čitav spektar kompleksnih emocija, balansirajući između lude strasti, majčinske nežnosti i duboke frustracije. Ne manje bitno, predstava uvodi muško telo kao objekat želje, i majku opsednutu snažnom seksualnom žudnjom.

Pomenuta četiri modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima pokazana su u kontekstu antičke grčke drame i njenih savremenih inscenacija. Ovo istraživanje pokazalo je da se prikazivanje majčinstva i u samim antičkim tragedijama, i u njihovim inscenacijama, uklapa u predložene modele prikazivanja majčinstva u scenskim i vizuelnim umetnostima, i u patrijarhalne stereotipe koje oni podrazumevaju.

¹⁶⁹ „Aristotel je ustanovio da svako umetničko delo ima: potencijalnu jezgru svoga sadržaja i aktualni izraz, ispoljen kroz stalno dejstvo”, pogledati u: Jovan Putnik, *Prolegomena za pozorišnu estetiku, dramaturški spisi* (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1985).

IV KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA

Analizirana referentna dela izabrana su, pre svega, kao dela koja su bila inspiracija za bavljenje ovom temom. Umetnička dela u prvoj grupi studija slučaja ostavila su snažan utisak i trag upečatljivim umetničkim izrazom, ali istovremeno izazivaju i otpor i reakciju, odnosno želju za drugačijim, iskustvenim, feminističkim pristupom obradi ove teme. Umetnička dela u drugoj grupi studija slučaja daju primer kako autentično i beskompromisno prikazati ovo intimno i jedinstveno iskustvo.

1. Studije slučaja koji podržavaju modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima

Modeli predstavljanja majčinstva u scenskim i vizuelnim umetnostima, analizirani u prethodnom poglavlju, preovlađuju sve do druge polovine dvadesetog veka, ali nisu retki ni u modernoj i savremenoj umetnosti. Kritička analiza referentnih umetničkih dela koja se uklapaju u ove modele kreće od prikaza Bogorodice, bezgrešne majke netaknutog tela, koja korene vuče iz devičanskog aspekta Boginje majke, i koja je paradigma izobličavanja mitologije matrijarhata, tako da postane bezopasna po patrijarhalnu dogmu. Značajna je i kao duboko kulturološki ukorenjen ideal žene i majke, koji je obeležio moralni diskurs kroz koji su oslikavani ženski likovi u vizuelnim i scenskim umetnostima, a koji se oseća i u modernim i savremenim delima, razmatranim u okviru kritičke analize referentnih umetničkih dela. Stereotipi majčinstva, kao što će biti pokazano, deo su ne samo kulturnog nasleđa, već i ličnog identiteta autora, u slučaju, na primer, balkanske majke, u dramama Dejana Dukovskog, ili nerazjašnjenog odnosa sa emotivno distanciranom majkom, u skulpturama Henrija Mura (Henry Moore).

Zanimljivo je da se u dva primera javlja subverzivno nasleđe matrijarhata, nenamerno, u primeru Madone-oltara, ili namerno, u inscenaciji novele *Smrt Ivana Iljiča*, gde reditelj kao snažnu i emotivno intenzivnu komponentu uvodi majčinski glas.

1.1. Telo Bogorodice u srednjovekovnom spektaklu – liturgijska drama *Misterije Elče*

Ideja o devičanskom telu majke postoji u svim patrijarhalnim religijama, i korene ima u periodu prelaska matrijarhata u patrijarhat, analiziranom u prethodno opisanom istraživanju, ali je u slučaju tela Bogorodice prouzrokovana i društvenim i političkim previranjima u srednjovekovnoj Evropi. Hrišćanstvo fokus sa Boginje majke pomera na muškog Boga i, posebno, na božansko dete. Za razumevanje predstavljanja tela Bogorodice u liturgijskoj drami *Misterije Elče* potrebno je kratko se osvrnuti na predstavljanje Hristovog tela, pre svega u katoličanstvu. Važno je i razumeti ritual pričesti¹⁷⁰, zasnovan na ideji doslovnog pretvaranje hleba (hostije) u telo Hristovo, i vina u njegovu krv, jer se iz njega razvija liturgijska drama, a misterije su jedan od njenih oblika.

Pre desetog veka nove ere, Hristos je oličen u skulpturi, slikarstvu i crkvenim obredima kao Svedržitelj – Isus Hristos Pantokrator, zaštitnik, snažan i zastrašujuć. Feudalnom čoveku, suočenom sa svakodnevnim egzistencijalnim izazovima i opasnostima, bilo je potrebno da veruje u nadnaravnu figuru „superjunaka” koji pruža zaštitu, u tradiciji paganskih heroja – pobednika. Takva predstava Hrista promovisala je ideju moćnog vladara, imponujući sujeti kraljeva i utičući na njihovo prihvatanje i širenje hrišćanstva.¹⁷¹ Između jedanaestog i trinaestog veka dolazi do, kako Žak Le Gof (Jacques Le Goff) to naziva, „feminizacije hrišćanstva”¹⁷². Na tu promenu u reprezentaciji tela uticali su, donekle, prosjački redovi i njihova filozofija samoodricanja i žrtve. Glavni razlog je, međutim, pokušaj crkvenih otaca da ublaže gubitak kontrole, u vreme kada jača uticaj kraljeva i dvora, uvođenjem novih kriterijuma vrednovanja moći, kroz kult krhkog, izmučenog tela, koje pati i strada, i time nalazi spasenje. Hristov kult preobražava se od Hrista pobedioca smrti u Hrista koji pati i strada, u raspetog Hrista. Tada se proširila predstava raspeća, iako je krst i

¹⁷⁰ Pričest je osvećivanje hleba (hostije) i vina, pri čemu oni postaju telo i krv Hristova, prema katoličkoj dogmi.

¹⁷¹ Gregory Lee Cavanaugh, „Flesh And Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”, doktorska dis., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004, 54–56.

¹⁷² Žak Le Gof, *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku?* (Beograd: Clio, 2010), 99.

ranije bio simbol hrišćanstva.¹⁷³ Na taj način ukida se telesna snaga i ratničko umeće kao залог moći i legitimnosti vladavine.¹⁷⁴ Naporedo, razvija se kult Device Marije, marijinski kult, koji je već bio raširen u Vizantiji, ali je u katolicizmu procvetao tek od jedanaestog veka.¹⁷⁵ I lik Bogorodice menja se sa drugačijim viđenjem telesnog. Romanička Marija prikazivana je kao čvrsta i odlučna, držeći malog Hrista na krilu. Kasnije, ona je majka ophrvana bolom, presavijena ispod krsta, slabog, bledog tela, sažaljiva Pijeta koja u naručju drži mrtvog sina¹⁷⁶ i koja „svojim skutima štiti vernike“¹⁷⁷. Širenje marijinskog kulta zaustavila je reformacija.¹⁷⁸

Kult Device Marije i novo viđenje telesnosti igraju ulogu u promenama crkvenog učenja, koje će početkom trinaestog veka pokrenuti papa Inoćentije III, na Četvrtom lateranskom saboru. Promenu uzrokuje i epidemija kuge, sa užasima telesne patnje, ovog puta stvarne i vidljive, koja donosi strah od samog umiranja, ne samo od smrti, i zbunjenost uslovljenu nesposobnošću da se utvrdi uzrok toj nebeskoj kazni. Papska bula, između ostalog, poziva hrišćanski svet na sveti rat i pohod u Jerusalim, što je pokrenulo krstaške ratove, i na čišćenje od jeresi, što je iniciralo inkviziciju. Osim toga, papa uvodi obaveznu privatnu, redovnu ispovest svih hrišćana, koju su sveštenici dužni da sprovode i, što je za ovo razmatranje najvažnije, proglašava svetu tajnu pričešća za stvaran, bukvalan ritual pretvaranje hleba, tj. hostije, i vina u telo i krv Hristovu.¹⁷⁹ Iz ovog rituala nastaje liturgijska drama, i, kasnije, misterije.¹⁸⁰

¹⁷³ Ibid., 99–104.

¹⁷⁴ Gregory Lee Cavanaugh, „Flesh And Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”, doktorska dis., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004.

¹⁷⁵ Žak Le Gof, *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku?* (Beograd: Clio, 2010), 100.

¹⁷⁶ Već kod ovakvog prikaza Bogorodice mogu da se uoče tri od četiri pominjana modela predstavljanja majke u scenskim i vizuelnim umetnostima: Bogorodica je besprekorno čedna i pokorno se miri sa svim što joj život priređuje; njeno majčinstvo je pre svega vezano za patnju i smrt; može se donekle primeniti i prvi model, po kome je majčinstvo samo po sebi moć, ali ta moć ne daje Bogorodici status boginje i ne spasava božje dete, već je u službi vernika koje Devica Majka štiti.

¹⁷⁷ Žak Le Gof, *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku?* (Beograd: Clio, 2010), 102.

¹⁷⁸ Ibid., 102.

¹⁷⁹ Gregory Lee Cavanaugh, „Flesh And Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”, doktorska dis., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004, 37.

¹⁸⁰ Nastanak liturgijske drame vezan je za dinamiku odnosa moći institucije crkve i vladara. U desetom veku, samovoljni vladari, u želji da centralizuju moć, ograničavaju u određenoj meri uticaj crkve na manastire i propisuju stroga pravila manastirskog života. Ta standardizacija svakog aspekta života učinila je svakodnevnu monašku rutinu meditativnom repeticijom nepromenljivog ritma smenjivanja rada, obeda, molitve, samoodricanja i samokažnjavanja. (Crkva, kasnije, uzvraća udarac i umanjuje moć vladara promovisanjem novog tipa telesnosti što, kako smo pomenuli, utiče na predstavljanje tela Hrista i Bogorodice.) Prva sačuvana liturgijska drama srednjeg veka, *Koga tražiš (Quem Quaeritis)*, upravo je bila deo takve knjige propisa, i bazirana na uobičajenom ritmu monaških obreda. Videti u:

Liturgijske drame bivaju osmišljene, i pored otpora crkve prema teatralnom, kao pomoć u razumevanju mise, nepismenima i onima koji ne znaju latinski.¹⁸¹ Kao jedan od razloga nastanka navodi se i dug proces odvajanja i udaljavanja hostije od običnih vernika. Sveštenici, u strahu da vernici Hristovo telo ne uprljaju rukama, ograđuju deo sa hostijom, čineći obred sve misterioznijim i udaljenijim. U isto vreme, pričešće je isticano kao ključno u spasenju svakog čoveka. Pod pritiskom vernika, željnih intenzivnijeg kontakta sa relikvijama, crkva postepeno od obreda čini sve veličanstveniji spektakl. Na kraju, izaći će ispred crkve i na ulice, i pre pojave misterija kao oblika liturgijskih drama.¹⁸² Misterije se javljaju nakon što je kuga, u četrnaestom veku, prepolovila evropsko stanovništvo. To je pokrenulo promenu demografskih, socijalnih i ekonomskih odnosa. Radna snaga bila je drastično smanjena i kao takva tražena, pa su klase, koje to ranije nisu mogle, sada pregovarale o uslovima rada, plati, vlasništvu nad zemljištem. Gradski trgovački sloj značajno se bogati.¹⁸³ Potreba za intimnim doživljajem nebeskog, i preduzimljivost i organizovanost građana, inicira uključivanje svih stanovnika u organizaciju procesija, koje prerastaju u misterije. Mešanje nadnaravnog i materijalnog bila je stvarnost koja se podrazumevala, i ti novi oblici spektakla bili su istovremeno i teatar i uspostavljanje veze sa božanskim, više po ukusu novog sloja bogatog građanstva, nego same crkve.

Misterija Elče je crkvena misterija koja se u gradu Elče, u blizini Valensije, igra svake godine, na gradskim ulicama i u Bazilici Svete Marije od Elče. Dozvolu za organizovanje i izvođenje misterije grad dobija posebnom papskom bulom, u petnaestom veku.¹⁸⁴ Danas je to turistička atrakcija, a svake godine trista stanovnika Elče volontira u pripremama, nastavljajući tradiciju komunalnog poduhvata. Muzičko-scensko delo, napisano na valensijanskom dijalektu katalonskog jezika¹⁸⁵, slavi

Gregory Lee Cavanaugh, „Flesh And Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”, doktorska dis., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004, 102.

¹⁸¹ Gregory Lee Cavanaugh, „Flesh And Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”, doktorska dis., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004, 139.

¹⁸² Ibid., 194–196.

¹⁸³ Ibid., 122–124.

¹⁸⁴ „Misterij Elxa”, Wikipedija, slobodna enciklopedija, https://hr.wikipedia.org/wiki/Misterij_Elxa (preuzeto 03. 03. 2019).

¹⁸⁵ *Misteri D'Elx: Text*, Patronat del Misteri D'Elx. Patrimoni Dela Humanitat, <https://www.misteridelx.com/en/misteri-texto/> (preuzeto 03. 03. 2019).

krunisanje Device Marije i njeno uspenje na nebo. Legenda kaže da je u trinaestom veku more na obale u blizini grada izbacilo i libreto i muzičke kompozicije, zajedno sa kipom Device Marije. Savremeni muzikolozi i teoretičari književnosti, međutim, smatraju da oni potiču iz druge polovine petnaestog veka.¹⁸⁶ Misterija se održava tokom dva dana. Počinje noćnom povorkom, zatim sledi jutarnja procesija, i poslepodnevna pogrebna povorka kroz ulice Elče, i, na kraju, izvedba pogreba, vaznesenja i krunisanja u Bazilici Svete Marije od Elče.¹⁸⁷ Bogorodica je oličena u glumici koja je predstavlja pre smrti i uznošenja na nebo, a zatim u kipu, od trenutka kada umire. Sve ženske uloge u misteriji igraju preadolescentne devojčice. Muške uloge igraju odrasli muškarci, osim anđela koje igraju i deca. Devojčica otelotvoruje Bogorodicu do trenutka zemaljske smrti (Slike 27 i 29). Ona peva, pominjući Gospoda i apostole, obučena u belu odeću koja joj prekriva i kosu, sa zlatnim oreolom na glavi. Anđeo joj daje palmin list, u hrišćanstvu simbol pobede duha nad telom.¹⁸⁸ Devojčica zatim leže na visoki pijedestal u obliku kreveta, koji se otvara, i ona klizi u propadalište a zamenjuje je, sa druge strane, kip Device Marije. Kip, u obliku odrasle žene, raskošno je ukrašen, spokojnog lica, zatvorenih očiju, sa šakama sklopljenim na grudima u položaju za molitvu. Marija je, nadalje, predstavljena ili opisanim kipom, koga pronose gradom u procesiji (Slika 28), ili malom lutkom koja predstavlja Marijinu dušu koju anđeo odnosi na nebo, ili, na kraju, drugim kipom otvorenih očiju, koji biva krunisan i uznesen na nebo (Slika 31). Uspenje omogućava povlaka. Na kupoli bazilike postoje vrata, maskirana oslikanim oblacima koji krasi celu kupolu. Kada se vrata otvore, ona omogućavaju spuštanje i podizanje povlake. Propadalište je na podijumu ispod. Povlaka ima oblik palminih listova koji mogu da se otvore i sklope (Slika 30). Nazvana je „narom” zbog crvene boje¹⁸⁹, a izbor nara kao voća možemo povezati i sa drevnom vezom između ljubavi i smrti, kako je pomenuto u prvom delu teorijskog istraživanja. Paralelno, postoje dve scene: zemaljska, horizontalna, naseljena uzbuđenom masom građana koji prate procesiju ili je posmatraju u bazilici; i nebeska scena, nedodirljiva običnim ljudima ali

¹⁸⁶ Elx Mystery Play, <http://www.spanish-fiestas.com/festivals/elx-mystery-play/> (preuzeto 03. 03. 2019).

¹⁸⁷ „Misterij Elxa”, Wikipedija, slobodna enciklopedija, https://hr.wikipedia.org/wiki/Misterij_Elxa (preuzeto 03. 03. 2019).

¹⁸⁸ „Palm branch (symbol)”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Palm_branch (preuzeto 03. 03. 2019).

¹⁸⁹ „Misterij Elxa”, Wikipedija, slobodna enciklopedija, https://hr.wikipedia.org/wiki/Misterij_Elxa (preuzeto 03. 03. 2019).

vizuelno impresivna, u zlatnim i crvenim tonovima, naseljena raspevanim anđelima i Bogorodicom.

Kako se vidi iz opisa toka misterije, žensko biće od krvi i mesa može da ovaploti Bogorodicu samo ako je u pitanju mlada i nevina devojčica, neiskusna i neupućena u tajnu i mudrost života i stvaranja, podređena i bez kontrole nad sopstvenim telom i sudbinom. Praiskonska Majka Zemlja svedena je ovde na devojčicu – nevestu, a model po kome majka mora da bude čedna ovde je doslovno primenjen – Bogorodica, koja već jeste Hristova majka, ovaploćena je detetom, u procesiji koja opisuje čitav njen život. Kada je predstavljena kao odrasla žena, Devica je u vidu kipa – bestelesna, apstraktna, lišena svakog prirodnog svojstva žene, proizvod muškog principa i muških ruku, oličenje patrijarhalne moći stvaranja prenesene na muškarca. U slavljenju svetice Marije nema mesta za odrasle, zrele žene. Kao neživotno otelotvorenje drugog, duhovnog, bestelesnog sveta, žena-kip lišena je kontroverznih asocijacija na telesnost i cikluse zrele žene od krvi i mesa, i kao takva odjek je mizogine crkvene dogme. Ona ne slavi majku u telu žene, već postavlja ženama nedostižni ideal apstraktnog, bezgrešnog, bestelesnog začeća i porođaja.



Slike 27 i 28

Devojčica u ulozi Device Marije i procesija kroz grad Elče



Slike 29, 30 i 31

Procesija kroz grad Elče, povlaka u obliku nara i uspenje Bogorodice, u vidu lutke

1.2. Madona-oltar, iz serije srednjovekovnih skulptura

Jedan od glavnih molitvenih objekata kasnog srednjeg veka bio je Madona-oltar¹⁹⁰, kip Bogorodice, često krunisane¹⁹¹, koja drži malog Hrista u naručju, i čija dva krila su mogla da se otvore, otkrivajući pritom izvajane, izrezbarene ili oslikane biblijske prizore. Ponekad je oltar s Madonom bio korišćen kao tabernakul.¹⁹²

Statue Madona-oltara pojavile su se u kasnom trinaestom veku u Evropi, ali su vrhunac popularnosti dostigle u periodu od četrnaestog do šesnaestog stoleća. Sačuvano je oko četrdesetak takvih srednjovekovnih statua, koje se nalaze u privatnim i javnim kolekcijama, kao i manastirskim i parohijskim crkvama u Austriji, Danskoj, Finskoj, Francuskoj, Nemačkoj, Poljskoj, Portugaliji, Španiji, Švedskoj i Švajcarskoj, a nekoliko ih je u SAD.¹⁹³ Skoro svi sačuvani primerci su drveni, sa izuzetkom tri komada od slonovače. Zabeleženo je da su bili izrađivani i od plemenitih metala. Veličina im varira od 26 cm, do gotovo prirodne ljudske visine. Zatvoreni, neki prikazuju dete Hrista kako stoji, neki kako sedi u majčinom krilu; neki Mariju koja doji Hrista.¹⁹⁴ Mogućnost otvaranja Bogorodičinog tela nagoveštena je vertikalnim prorezom. On se najčešće proteže od Marijinog vrata do njenih nogu. Kada bi se otvorile, unutrašnjost ovih skulptura mogla je sadržavati širok spektar raznolikih, izvajanih ili oslikanih prizora. Jedan broj sačuvanih statua ispunjen je narativima vezanim za život Device Marije (uglavnom statue poreklom sa Pirinejskog poluostrva), ili za život Isusa Hrista (statue nađene u Francuskoj i Švajcarskoj). Većina Madona-oltara, međutim, u svom središnjem delu, u unutrašnjosti, ima predstavu *Prestola milosti*¹⁹⁵. *Presto milosti* predstavlja božji presto ispred kog grešnici pokajnici čekaju božji oprost. Može biti predstavljen Svetim Trojstvom, koje

¹⁹⁰ Na engleskom: „Shrine Madonna”, na nemačkom: „Schrein Madonna”, na francuskom: „Vierge Ouvrante”.

¹⁹¹ Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 3.

¹⁹² „Tabernakul” ili „svetohranište” je posuda u obliku kutije u kojoj su čuvane posvećene hostije, koje su zatim korišćene u crkvenoj službi, ili ih je trebalo odneti bolesnima i onima koji nisu mogli da dođu u crkvu u vreme pričešća. Videti u „Church tabernacle”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Church_tabernacle (preuzeto 03. 03. 2019) i Estella Antoaneta Ciobanu, *The spectacle of the body in late medieval England* (Iasi, Romania: Editura Lumen, 2012), 97.

¹⁹³ Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 2–3.

¹⁹⁴ Ibid., 3.

¹⁹⁵ Ibid., 3.

se, posebno u severnoevropskoj umetnosti, opisuje kao *Presto milosti*, i koje je predstavljeno kao prikaz samog Boga koji drži u krilu razapetog Hrista, a iznad koga se nalazi Sveti Duh, obično u vidu goluba.¹⁹⁶ Bočni prizori u unutrašnjosti krila Madone-oltara mogu biti veoma različiti, od prikaza anđela, do Blagovesti.¹⁹⁷

Madone-oltari bili su pre svega namenjeni upotrebi u crkvenom obredu, koji je srednjovekovnom posmatraču pružao čudesno scensko iskustvo. Ono, međutim, nije bilo doživljavano kao predstava (slično prethodnom primeru liturgijske drame), već kao simulakrum, kao kopija bez originala, doživljena kao naporedna i ne manje ubedljiva stvarnost. O *Madoni iz Morlea (The Morlaix Madonna)* Elina Gertsman (Elina Gertsman) navodi kako je „sada izložena stalno otvorena na svom oltaru; Devičina utroba nepotrebno izložena pogledima. Ali to, sasvim sigurno, nije bio slučaj u originalnom kontekstu, kada je dinamika kretanja između zatvorene i otvorene statue iznosila u prvi plan napeti odnos između eksterijera i enterijera statue, između celovitosti tela Device i zapanjujuće njegove raspukline, i između spokojne figure Marije koja doji Hrista i serije prikaza punih bola, koji se otkrivaju u unutrašnjosti... Pokret Devičine utrobe koja se otvara... navodi posmatrača da fizički i emocionalno odgovore na ono što vide; da uposle svoja čula da bi učestvovali u kognitivno jednostavnom, ali u načinima interpretacije kompleksnom činu viđenja.”¹⁹⁸ Pukotina koja se otvara u Bogorodičinom telu izaziva pogled koji kroz nju prodire, i na trenutak svedoči o tajni svete materice. Rascep je pokretao raznorodne asocijacije u srednjovekovnom posmatraču. Marijino telo i, posebno u ovom slučaju, Marijina utroba, smatrani su prolazom ka nebeskom svetu; hramom Svetog Trojstva; mestom Hristovog začeća.¹⁹⁹ Unutrašnjost Madona-oltara viđena je kao Marijina utroba, kao materica. Postoje naznake da su ondašnji medicinski spisi, vezani za ženski reproduktivni sistem i mehanizam porađanja, uticali na izgled unutrašnjosti ovih skulptura. Smatrano je, na primer, da ženska materica sadrži sedam ćelija, što se ponavlja u nekim od Madona-oltara, gde postoji sedam narativa, odvojenih u posebne odeljke. Takođe, verovalo se da pri začeću muški otisak inicira stvaranje

¹⁹⁶ *The National Gallery. Glossary*, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/throne-of-mercy> (preuzeto 02. 03. 2019).

¹⁹⁷ Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 3.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 12.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 13.

deteta u materici, koja je samo pasivna posuda, što objašnjava utisnute prikaze Boga u unutrašnjosti nekih od statua.²⁰⁰ Žan Žerson (Jean Gerson), francuski učenjak s kraja četrnaestog veka i glavni protivnik postojanja Madona-oltara, u svojim verbalnim napadima na ove skulpture opisuje njihovu unutrašnjost kao Bogorodičinu utrobu.²⁰¹ Otvaranje Madona-oltara, viđeno kao otvaranje Bogorodičinog tela, otkrivalo je, dakle, njenu matericu i ukazivalo na porođaj, čudesan i abnormalan, kakvo je i devičansko telo majke.²⁰² To ove statue čvrsto vezuje za model predstavljanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima, po kome majka mora da ostane čedna (inače nije majka), a koji se može primeniti na svaki prikaz Bogorodice u srednjovekovnoj umetnosti.

Carski rez se u srednjovekovnoj medicinskoj literaturi prvi put pominje u četrnaestom veku, tačno u periodu kada Madone-oltari postaju popularni. Carski rez, onako kako je izvođen u Evropi toga doba, bio je tesno povezan sa smrtnošću na porođaju. Majke bi ga retko preživele, a kada bi se to i desilo, smatran je čudom, i one su ožiljke pokazivale kao primer božje milosti. Deca su, isto tako, nakon što bi bila izvađena iz otvora prosečenog u majčinom telu, uglavnom živela tek toliko da ne umru nekrštena.²⁰³ Pukotina u Madoni-oltaru budila je, tako, i asocijacije na prizore rađanja carskim rezom,²⁰⁴ što ove statue svrstava u dela umetnosti koja se uklapaju u model prikazivanja majčinstva kao sile stvaranja, u neraskidivoj vezi sa smrtnošću i silama destrukcije. Ovom zaključku doprinosi i činjenica da je većina Madona-oltara imala u svojoj unutrašnjosti, u materici Device Majke, mrtvog, raspetog Hrista. U obredima, skulptura Hrista se vadila iz nje, i u nju vraćala, večno ponavljajući čin Hristovog rođenja i smrti. U četrnaestom veku, franjevački monah i teolog Jovan Duns Skot (John Duns Scotus) tvrdi da Hristova inkarnacija i njegovo ispaštanje nisu vezani za ljudske grehe, već da su oduvek bili namera i deo božanske ljubavi. Na taj način, Hristos je razapet ne samo u trenutku raspeća, već izvan vremena, odnosno u svakom vremenu, pa i u majčinoj utrobi.²⁰⁵ „Štaviše, debate oko prirode

²⁰⁰ Ibid., 73.

²⁰¹ Ibid., 1.

²⁰² Ibid., 57.

²⁰³ Ibid., 78.

²⁰⁴ Ibid., 13.

²⁰⁵ Ibid., 76–77.

evharistijskog hleba²⁰⁶ proizvele su poređenje između Marijine utrobe i oltara, gde je Hristova žrtva ponovo odigrana pri svakoj misi²⁰⁷, ističe Elina Gertsman. Time je Marijina utroba posmatrana i kao Hristov grob, a „Madona-oltar donosi žrtvovano telo Hrista, koje – i kao prikaz, i možda kao hostija – može biti izvađeno iz njenog tela u sumornoj imitaciji rođenja, stavljajući sveštenika koji obavlja obred u ulogu babice spasenja, koja asistira pri rođenju žrtve”.²⁰⁸ Na taj način pukotina na telu statue može da prizove i lomljenje evharistijskog hleba.²⁰⁹ Još jedna veza sa smrću, u kontekstu procepa na Madoni-oltaru, i još jedna asocijacija koju njeno otvaranje priziva, jeste činjenica da se pojava ovih skulptura poklopila sa opuštenijim odnosom crkve prema seciranju mrtvog ljudskog tela.²¹⁰

Bremenit slojevitim značenjima, takav Madona-oltar koristi se u crkvenim obredima pričešća, obrazujući vernike, aktivirajući njihova čula, maštu i mistično obožavanje, odigravajući iznova Hristovo rođenje i Hristovu smrt, otvaranjem i zatvaranjem svete materice. Nenamerno, ali uprkos tome subverzivno, i po patrijarhalnu dogmu opasno, u tom procesu odvija se vraćanje Trojstva u okvire tela Velike majke, čije aspekte je predstavljalo u davnom matrijarhatu, i vraćanje moći stvaranja u unutrašnji prostor ženskog tela. Žerson Ijutito opisuje statuu koju je video u karmelićanskom manastiru u Parizu, zapanjen time što ona ima „Trojstvo unutar svoje utrobe, kao da se celo Trojstvo otelotvorilo unutar Device Marije”.²¹¹ U šesnaestom veku, Joanes Molanus (Joannes Molanus), flamanski katolički teolog i kraljevski cenzor, predstavljanje Boga unutar Devičinog tela smatra neprikladnim.²¹²

U istom stoleću, Madona-oltari prestaju da se koriste, osim u retkim slučajevima gde su ostali u upotrebi do devetnaestog veka. Proglašeni su „teološkom greškom” jer bi mogli da navedu na pomisao da je, osim Hrista, Marija rodila i Boga Oca i Sveti Duh.²¹³ Time je pokazana snaga matrijarhalnog arhetipa, koji se nenamerno

²⁰⁶ Evharistijski hleb nazivan je još i hostija, i doslovno je bio smatran telom Hristovim.

²⁰⁷ Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 76.

²⁰⁸ *Ibid.*, 76–77.

²⁰⁹ *Ibid.*, 13.

²¹⁰ *Ibid.*, 81.

²¹¹ *Ibid.*, 1.

²¹² *Ibid.*, 1.

²¹³ Estella Antoaneta Ciobanu, *The spectacle of the body in late medieval England* (Iasi, Romania: Editura Lumen, 2012), 102.

potkrada u raznim kompleksnim viđenjima Madona-oltara, posebno u kontekstu scenske upotrebe i značenja koja je time dodatno osvajao. „Marija je hibrid, njeno telo je izlomljeno, njen porođaj nasilan, njen karakter neprirodan: kako takvo telo utiče na proces njegovog posmatranja?“, pita se Gertsmanova, i sama daje odgovor: „... kroz telesnu predstavu njegovog otvaranja, monstruozno telo Madone-oltara pokreće drugu vrstu izvedbe – mnemoničku, afektivnu, imaginativnu.“²¹⁴ Džefri Džerom Koen (Jeffrey Jerome Cohen) opisuje trajnu performativnu snagu ovih oltara: „Čudovište zapoveda: 'Pamti me': obnovi moje slomljeno telo, sastavi me ponovo, dozvoli prošlosti večno vraćanje“.²¹⁵



Slike 32, 33 i 34

Madona-oltar, 1390. godina, Istočna Pruska, Germanski muzej, Nirnberg

²¹⁴ Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 149.

²¹⁵ Jeffrey Jerome Cohen, predgovor u: *Monster Theory: Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1996, 9–10, kako je pomenuto u: Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015), 149.

1.3. *Majka i dete*, skulptura Henrija Mura

Skulpture Henrija Mura (1898–1986), jednog od najpoznatijih i najuticajnijih britanskih skulptora dvadesetog veka, lako su prepoznatljive široj publici, što Dorin Erlich (Doreen Ehrlich) navodi na zaključak da vizuelne predstave koje Mur koristi vuku korene u kolektivnom nesvesnom i time prevazilaze kulturne i nacionalne granice.²¹⁶ U centru Murovog stvaralaštva uvek je bila figura, čak i kada je poprimala gotovo apstraktne forme, inspirisane njegovom fascinacijom kostima i oblicima iz prirode. Jedna od tema kojoj se tokom čitave duge vajarske karijere vraćao kao arhetipskoj, a kako će biti pokazano, i donekle ličnoj, bila je majčinstvo, oličeno u seriji skulptura pod nazivom *Majka i dete* ili *Madona i dete*. Sam Mur okarakterisao je bavljenje ovom temom kao svoju „fundamentalnu opsesiju”.²¹⁷ Razlozi za bavljenje ovom tematikom, osim uobičajene zainteresovanosti za arhetip, sežu u umetnikovo detinjstvo i dotiču se njegovog odnosa sa majkom.

Tokom Drugog svetskog rata, 1941, Henri Mur, već prestar za regrutaciju, biva postavljen za zvaničnog ratnog umetnika na domaćem frontu. Iste godine, on stvara seriju crteža *Iz skloništa*, snažne skice prizora iz londonskog metroa, koji je služio kao sklonište tokom nacističke kampanje bombardovanja Velike Britanije.²¹⁸ Naredne godine nastaju crteži jorkširskih rudara (Slika 35), teme bliske Muro s obzirom na to da je odrastao u Jorkširu i da je njegov otac radio kao inženjer²¹⁹, u rudniku u kom su crteži nastali²²⁰. Obe ove serije crteža pokazuju strast i lični pečat, noseći emotivnu snagu i sirovost kao malo koje Murovo delo. Sam Mur je smatrao da je jorkširsko iskustvo „očovečilo sve što sam radio. Znao sam tada da to što sam skicirao predstavlja umetničku tačku preokreta za mene...”²²¹

Ako duboko doživljene crteže rudara uporedimo sa Murovom najvećim skulptorskim poslom u, otprilike, isto vreme, kamenom skulpturom *Madona i dete* (Slika 36), nastalom između 1943. i 1944. godine, a naručenom za Crkvu Svetog Mateja u

²¹⁶ Doreen Ehrlich, *Henry Moore* (London: Greenwich Editions, 1994), 6.

²¹⁷ Ibid., 21.

²¹⁸ Ibid., 15.

²¹⁹ Ibid., 6.

²²⁰ Ibid., 15.

²²¹ Ibid., 15.

Northemptonu²²², očigledna je razlika u načinu na koji umetnik pristupa temi. Figure majke i deteta izrađene su u svedenim, jasnim formama. Lice Bogorodice gleda u daljinu, dete Hristos takođe, ali u drugom pravcu. Majčina desna ruka oslonjena je na sinovljevo rame, levom ga drži za ruku, ali izraz njenog lica je odsutan. Mur, veliki obožavatelj egipatske skulpture, preneo je u ovo delo osećaj večnosti, zamrznute u vremenu, uz pridodatu melanholiju. Stiče se utisak da umetnik temi prilazi kao posmatrač, kao arhetipu, bez intenzivnog ličnog emotivnog angažovanja.

Madona i dete, u Crkvi Svetog Mateja u Northemptonu, bila je prva Murova skulptura na temu Bogorodice. Poslednja je bila mermerna skulptura *Majka i dete*, izrađena za Katedralu Svetog Pavla u Londonu (Slika 37), čiju izvedbu je skulptor nadzirao, već suviše star da sam kleše.²²³ Gotovo potpuno apstraktna, skulptura poseduje snagu arhetipa, ali i već viđenu distancu posmatranog, ne i proživljenog prizora.

Henri Mur se, međutim, temom majke i deteta bavio i mnogo ranije od pomenute northemptonске Madone, od dvadesetih godina prošlog veka, u svojim tridesetim, u vreme kada još nije imao dece. Njegova jedinica, Meri, nazvana po njegovoj majci, rođena je 1946. godine.

Betonska skulptura *Detete koje sisa*, iz 1927. godine (Slika 38), sada izgubljena, poseduje, čini se, emotivnu ekspresiju i duboku ličnu angažovanost njegovih crteža iz rudnika. Predstavlja prizor bebe koja sisa na bestelesnom paru grudi.²²⁴ Lice deteta grozničavo je prilepljeno za majčinu dojku, koja je odvojena od tela i prikazana kao izdvojen, samostalan i možda jedino bitan entitet. Prizor bi se možda mogao protumačiti kao majčin ugao gledanja na situaciju, ali nedostaje fizička i emotivna veza tela majke i tela deteta, koja bi to potencirala – majčina ruka koja dete pridržava, osećaj povezanosti kroz zagrljaj ili dodir kože. Umesto toga, stiče se utisak da situaciju posmatramo iz ugla deteta, i da je ta emocija intenzivno proživljena, a glad (za majčinim mlekom, odnosno majčinom pažnjom) stvarna i neutaživa.

²²² Ibid., 15.

²²³ Ibid., 20–21.

²²⁴ Judith Collins, „Henry Moore and Concrete: Cast, Carved, Coloured and Reinforced”, *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication (2015), ISBN 978-1-84976-391-2, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/judith-collins-henry-moore-and-concrete-cast-carved-coloured-and-reinforced-r1172059> (preuzeto 03. 03. 2019).

Endi Maksmit (Andy McSmith), opisujući Murovu izložbu tih ranih skulptura na temu *Majka i dete*, održanu 2010. u londonskoj Galeriji Tejt (*Tate Britain*), piše: „U Murovim skulpturama nijedna od majki ne gleda u svoju bebū. Dete sisa, ali ženina pažnja je drugde, kao da razmišlja o tome šta će joj biti naredni zadatak. Neke od žena su tako čvrsto građene da izgledaju kao da bi mogle da rade na poslovima podizanja teškog tereta. Kod jedne od skulptura, majka je nestala, a sve što je ostalo je dete prikačeno za bestelesnu dojku.”²²⁵

Henri Mur je govorio da je izdržljivost i fizičku snagu, osobine neophodne da bi se bavio vajarstvom, nasledio od svoje majke. Osim što je odgajala osmoro dece (Mur je bio sedmo), radila je i kao pralja. Kada bi se, umorna, uveče vratila kući, mali Henri masirao joj je bolna leđa, utrljavajući melem. Kasnije je govorio: „Pretpostavljam da imam kompleks majke... Gotovo da sam mogao da napravim (njena leđa, *op. a.*) bez gledanja u njih. Osećaj dodira, koščatost preko kičme.”²²⁶ Prijatelju je ispričao da je, radeći na jednoj od ranih skulptura na temu majke i deteta, odjednom uočio da leđima nesvesno daje dobro poznat oblik majčinih.²²⁷

Postaje izvesno, uzimajući u obzir navedeno, da je iza bavljenja temom majčinstva kod Henrija Mura glavna pokretačka snaga bila iskustvo deteta, a ne roditelja, i da su arhetipovi koji su vodili njegove estetske odluke duboko ukorenjeni u detinjem odnosu sa majkom. Tako on na skulpture majki nesvesno projektuje pominjane modele predstavljanja majčinstva u scenskim i vizuelnim umetnostima – sopstvenu majku, dok smo deca, ne vidimo kao seksualno biće, žudimo za njenom blagošću, a s vremenom se suočavamo i sa njenom smrtnošću, a kroz to i sa svojom.

²²⁵ Andy McSmith, „The dark side of Henry Moore”, *Independent* (23. 02. 2010), <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-dark-side-of-henry-moore-1907384.html> (preuzeto 03. 03. 2019).

²²⁶ Doreen Ehrlich, *Henry Moore* (London: Greenwich Editions, 1994), 6–7.

²²⁷ Andy McSmith, „The dark side of Henry Moore”, *Independent* (23. 02. 2010), <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-dark-side-of-henry-moore-1907384.html> (preuzeto 03. 03. 2019).



Slika 35
Na ugljokopu



Slike 36 i 37
Bogorodica i dete, i Majka i dete



Slika 38
Dete koje sisa

1.4. ***Smrt Ivana Iljiča* – novela Lava Nikolajeviča Tolstoja i pozorišna predstava Tomija Janežiča**

Tolstojeva pripovetka *Smrt Ivana Iljiča* nastala je u periodu u kom pisac počinje da preispituje svoje dotadašnje stvaralaštvo i intenzivno se bavi pitanjima vere.²²⁸ Delo uvlači čitaoca u duboko preispitivanje smisla života, sopstvenog, koliko i života glavnog junaka. Ivan Iljič umire, kako saznajemo već u prvom poglavlju, i ceo njegov naizgled uspešan život odmotava se pred našim očima, do gorkog kraja. Pisac postavlja pitanje površnosti ljudskih i porodičnih odnosa, razlike između sreće i udobnosti, suočavanja sa propadanjem sopstvenog tela, ispravnosti donesenih odluka i načina na koji smo živeli. Ivan Iljič, pred sam kraj, shvata da je pravi život trampio za površnu lagodnost i lažne vrednosti.

„Kada ste poslednji put nekome čitali knjigu? Kada je poslednji put neko čitao vama?“, dva su pitanja koja su, na početku prvog čina predstave *Smrt Ivana Iljiča*, u režiji Tomija Janežiča, a izvedenoj u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, krupnim slovima projektovana na zid koji je pozadina prostora igre. Tada je već jasno da je cela predstava doslovno iščitavanje celokupnog teksta pripovetke. Štaviše, pun naziv predstave glasi: *Smrt Ivana Iljiča (kolektivno čitanje)*. Svi aspekti inscenacije potpuno su posvećeni dubokom i beskompromisnom uranjanju u srž svake rečenice. Publika doživljava katarzu i biva promenjena iskustvom boravka u pozorištu, bogatija za dodatni sloj razumevanja i Tolstojevog dela, i sopstvenog, kratkog bivstvovanja na ovom svetu.

Za razumevanje odnosa prema majčinstvu, u pripoveci, a zatim za poređenje sa odnosom prema majčinstvu u njenoj inscenaciji, što jeste tema ove analize, potrebno je ukratko opisati načine korišćenja različitih aspekata scenskog dizajna u postavljanju dela na scenu. Jedna od bitnih karakteristika režijskog postupka Tomija Janežiča jeste ravnopravno korišćenje svih medija koji predstavu čine. Prostor, zvuk, kostim, svetlo, scenski pokret, igra glumaca, ritam u svakom mogućem značenju, čak i tretiranje publike tokom ove višesatne predstave, i za vreme pauza, sve je

²²⁸ Malik Mulić, „Bilješke“, u: Lav Nikolajevič Tolstoj, *Obiteljska sreća: Obiteljska sreća / Polikuška / Smrt Ivana Iljiča / Vlast tame / Plodovi prosvjete / Živi leš / Uspomene*, prev. Vaso Bogdanov i drugi (Zagreb: Matica hrvatska, 1963), 512.

podjednako značajno u građenju doživljaja. Scenografija Daniele Dimitrovske i Željka Piškorića, uz koautorstvo Tomija Janežiča, nenametljivo ali suštinski doprinosi iščitavanju priče. Ceo prostor igre je u prvom planu pozornice, kako bi svaki izvođač bio vidljiv za publiku, i izložen čak i kada ne učestvuje u direktnom prenošenju narativa. Zvuk je pažljivo kontrolisan i doziran, i u funkciji je emotivnog naboja, bez odvlačenja pažnje sa dramske suštine. Glumci se po pozornici kreću polako, na prstima, što asocira na umorno, bolesno telo, ali i na pažljivo prikradanje, u želji da se ne remete tišina ili tok čitanja. Kada, pred kraj predstave, zvuk koraka postane čujan, njegov zadatak je da pomogne građenju vrhunca dramske radnje. Ovakva postavka predstave zahteva skoncentrisanu i preciznu igru glumaca, koji imaju delikatan zadatak balansiranja ritma, reči, pokreta i protoka emocija. Njihova igra je kao hodanje po paučini, gde svaka nevidljiva struna može da pukne i čitavu mrežu povuče u prah, ukoliko je nepažljivo okinuta. Oni, čini se, ne glume, niti samo čitaju, već su ovaploćenje emocija, i gledaocima omogućavaju projektovanje sopstvenog viđenja prolaznosti i straha od ispraznog života i smrti. Janežič protok vremena koristi kao upečatljivo scensko sredstvo. Ključni trenuci predstave pojačani su vremenom koje protiče u tišini i ne-pokretu, omogućavajući publici da doživljeno procesuiraju kroz lično iskustvo i emocije.

U Tolstojevoj pripovetki, smrti dece prikazane su kao jedna od nelagoda koje je bračni život doneo Ivanu Iljiču. Tok ženidbe i prvo vreme bračnog života prijaju Ivanu Iljiču i on počinje „misliti da ženidba ... neće narušiti onaj laki, prijatni i uvek dolični način života”.²²⁹ Ženina trudnoća, a potom rađanje dece, donose „nešto novo, nenadano, neprijatno, teško i nezgodno”.²³⁰ Njegov lagodni stil života, baziran na površnim užicima i površnim odnosima, ugrožen je, pre svega, komplikacijama koje donosi roditeljstvo i on traži način da se ogradi „od toga narušavanja”.²³¹ Ivanov doživljaj majčinstva Tolstoj opisuje gotovo kao telesno gađenje i krajnju neprijatnost. Rođenje deteta, „s pokušajima hranjenja i različitim neugodnostima pri tom, sa istinskim i uobraženim bolestima deteta i matere, u čemu se tražilo od Ivana Iljiča da

²²⁹ Lav Nikolajevič Tolstoj, *Obiteljska sreća: Obiteljska sreća / Polikuška / Smrt Ivana Iljiča / Vlast tame / Plodovi prosvjete / Živi leš / Uspomene*, prev. Vaso Bogdanov i drugi (Zagreb: Matica hrvatska, 1963), 157.

²³⁰ Ibid., 157.

²³¹ Ibid., 158.

sudeluje, a od čega on ništa nije mogao da shvati”²³², budi u njemu želju da „izgradi sebi jedan svijet izvan porodice”²³³, i on to čini posvetivši se poslu državnog službenika.

Tolstoj nadalje porodični život glavnog junaka opisuje uglavnom kroz odnos sa ženom i kroz finansijske prilike u kojima su živeli, osim što konstatuje: „Zaredala deca.”²³⁴ Zatim, u narednom pasusu, u kom opisuje period besparice i probleme koje je to donelo, uzgred pominje: „Osim toga im je umrlo dvoje djece, i zbog toga porodični život postade još neprijatniji za Ivana Iljiča.”²³⁵ Dečje smrti se u tekstu ne pominju više u bilo kakvom drugom kontekstu, čak ni u trenutku kada Ivan Iljič umire.

Hladna konstatacija sa kojom se Tolstoj osvrće na ta dva trenutka u porodičnom životu, u predstavi je, međutim, pretvorena u potresnu sliku majčinske patnje (Slika 39). Tri glumice, u privatnom životu i same majke, dirljivim, tihim oplakivanjem umrle dece Ivana Iljiča, daju njegovoj supruzi glas koji ona u noveli nema.

Uklapanje u poslednji od navedenih modela prikazivanja majčinstva u scenskim i vizuelnim umetnostima, u pripovetki Lava Nikolajeviča Tolstoja je očigledno, i veza majčinstva i smrti data je kao najprirodnija činjenica, jedva vredna pomena. U predstavi, međutim, Tomi Janežič i ansambl Srpskog narodnog pozorišta majci daju glas. Umetnice – majke – glumice, u okviru realnog vremena predstave, daju majčinskom bolu posebno vreme da na sceni zaceli, a publici da potpuno iskusi empatiju i da se suoči sa sopstvenim iskustvom gubitka.



Slika 39

Predstava *Smrt Ivana Iljiča*, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad

²³² Lav Nikolajevič Tolstoj, *Obiteljska sreća: Obiteljska sreća / Polikuška / Smrt Ivana Iljiča / Vlast tame / Plodovi prosvjete / Živi leš / Uspomene*, prev. Vaso Bogdanov i drugi (Zagreb: Matica hrvatska, 1963), 158.

²³³ Ibid., 158.

²³⁴ Ibid., 159.

²³⁵ Ibid., 159.

1.5. *Duh koji hoda (Prometejev put)*, drama Dejana Dukovskog

Makedonski pisac Dejan Dukovski jedan je od najznačajnijih savremenih dramskih pisaca u regionu. U drami *Duh koji hoda (Prometejev put)* Dukovski hamletovsko traženje pravde smešta u aktuelni balkanski milje, bogat arhetipovima prošlosti i karikaturama sadašnjih tipova ličnosti balkanskih društava u tranziciji. Glavni lik, Mara, dramaturg i šekspirolog po profesiji, pošto mu banka oduzme kuću, kreće u osvetnički pohod, tražeći krivca za korumpirani sistem koji je do nepravde doveo.

Dukovski, ne bez ironije, daje sliku patrijarhalnog društva, u kojem se muškarci obračunavaju nasiljem, a žene ili bespomoćno zapomažu, ili se skidaju. Likovi majki, pri tome, uklapaju se u sve pominjane modele predstavljanja majčinstva, i sve pominjane stereotipe. Marina majka Aspasija, domaćica, prikazana je kao žena čiji je identitet potpuno određen ulogom majke. „Napravili smo nešto... podigli smo decu, Nikola!”, nariče ona nad mrtvim mužem. U drami je doživljavamo isključivo kroz arhetip balkanske majke. U isto vreme, Marina žena Marija, majka njihove ćerke tinejdžerke, predstavljena je pre svega kao Marina emotivna podrška i ljubavnica, nemoćna, međutim, kao i Aspasija, da mu pomogne i utiče na tragičan tok događaja. Marija u drami nema mnogo dodira sa ćerkom, nezainteresovana za njene očigledno duboke psihološke probleme koje, čini se, ni ne primećuje. Drama se, međutim, ni na koji način ne bavi majčinskim aspektom Marijine ličnosti, jer je ona osmišljena pre svega kao ljubavnica i objekat Marine čežnje. Dejan Dukovski, tako, strogo razdvaja ženske atribute prema pomenutim modelima prikazivanja majčinstva u scenskim i vizuelnim umetnostima. U ovoj drami majke nisu postavljene u odnosu na njihovu ličnu, jedinstvenu, kompleksnu psihološku konstituciju, koja uključuje isprepletene i međusobno uslovljene i povezane raznovrsne aspekte ličnosti, već u odnosu na infantilne potrebe glavnog junaka, oličene u pojednostavljenim arhetipskim prikazima – što sve čini ključnu karakteristiku građenja likova majki.

2. Studije slučaja koji odstupaju od modela prikazivanja majčinstva u vizuelnim i scenskim umetnostima

Studije slučaja koje se ne uklapaju u ove modele pripadaju modernoj i savremenoj umetnosti i uglavnom podrazumevaju radove koje su kreirale umetnice-majke.

2.1. *Gradsko sklonište, litografija Kete Kolvic*

Kete Kolvic (Käthe Kollwitz, 1867–1945), vajarka i grafičarka, nametnula se svojim umetničkim radom u vreme kada su svetom umetnosti u potpunosti dominirali muškarci, i muški pogled na žensko telo. Svojim crtežima i skulpturama na temu majčinstva, Kolvicova se suprotstavila uvreženom predstavljanju idealističkih prizora majki sa decom, nudeći snažan, naturalistički, feministički pogled na kompleksno i dinamično iskustvo.

Važan aspekt umetnosti Kete Kolvic bio je socijalna kritika nemačkog društva s početka dvadesetog veka. Ideje socijalizma približio joj je, još u detinjstvu, deda po majci, luteranski sveštenik²³⁶. Teme za svoje crteže često je nalazila u ordinaciji supruga, lekara, koji je lečio radnike i siromašne, i gde je i sama Kete Kolvic imala svoj atelje.²³⁷ Takođe, sa sigurnošću se može reći da je bila svesna aktuelnih feminističkih stavova u Nemačkoj toga vremena. Za razliku od britanskih i američkih, nemačke feministkinje su majčinstvo smatrale centralnom misijom žene. Čak je i Klara Cetkin (Clara Zetkin), predvodnica proleterskog pokreta u okviru Socijaldemokratske partije, zagovornica jednakosti polova u javnoj sferi i pobornica stava da žena treba da je zaposlena i finansijski nezavisna, smatrala da učestvovanje žena u javnom životu služi, pre svega, njihovom unapređenju kao majki.²³⁸

²³⁶ „Käthe Kollwitz”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4the_Kollwitz (preuzeto 03. 02. 2019).

²³⁷ Luise Mahler, „Käthe Kollwitz”, *MOMA: Art and Artists* (2016), <https://www.moma.org/artists/3201> (preuzeto 06. 03. 2019).

²³⁸ Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body* (London, New York: Routledge, 1996), 36–38.

U toj klimi, Kete Kolvic beleži živote radničkih porodica, majki koje se bore da prehrane decu, da ih zaštite, koje gube decu usled bolesti i gladi. Prizori mrtve dece iz tog perioda, prema Rozmari Betterton (Rosemary Betterton), nose i dodatni sloj značenja, upućujući na strah Kolvicove od gubljenja identiteta umetnice i stvaralačke energije na račun majčinstva. Ona, ipak, nakon sna koji se ponavljao i u kome ima još jednu bebu (već je imala sinove od osamnaest i četrnaest godina) zapisuje u dnevnik kako, i pored perioda tokom kojeg ne nalazi vremena da radi, intervali ograničenog vremena u kojima to uspeva bivaju posebno produktivni, jer pojačana senzualnost čini da sa strastvenom radoznalošću posmatra sve oko sebe.²³⁹ Kolvicova, dakle, uspostavlja novi pogled na umetnicu – majku. Do tada se smatralo da su ta dva pojma nespojiva i da jedan podrazumeva odricanje od drugog. Generacijama žena koje slede, Kete Kolvic pokazuje kako je ne samo moguće biti i jedno i drugo, već da majčinstvo, samim tim što produbljuje osećajnost, senzualnost i osećaj sopstvenog tela, oplemenjuje i umetnički izraz, otvarajući nove načine istraživanja umetničkog identiteta. Tema smrti deteta i majčinskog oplakivanja dobija za umetnicu drugačiji prizvuk i postaje snažan antiratni poklič, kada joj mlađi sin gine u Prvom svetskom ratu.²⁴⁰

Pre nego što je sama iskusila majčinstvo, Kete Kolvic crta bremenito žensko telo nago.²⁴¹ Njena studija trudnice menja percepciju ženskog akta, time što telo nije viđeno kao objekat seksualne želje, ali i majčinskog tela, time što je ono senzualno u svojoj prirodnosti (Slika 37).

Naturalistički stil Kete Kolvic odudarao je od radikalnih umetničkih trendova s početka dvadesetog veka, kada se već uveliko javlja apstraktna umetnost.²⁴² Ono što je, međutim, radikalno u njenom izrazu nije formalnog karaktera, već je to način na koji prenosi duboku osećajnost, senzualnost i slojevitost majčinstva.

²³⁹ Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body* (London, New York: Routledge, 1996), 44–45.

²⁴⁰ Luise Mahler, „Käthe Kollwitz”, *MOMA: Art and Artists* (2016), <https://www.moma.org/artists/3201> (preuzeto 06. 03. 2019).

²⁴¹ Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body* (London, New York: Routledge, 1996), 24.

²⁴² Luise Mahler, „Käthe Kollwitz”, *MOMA: Art and Artists* (2016.), <https://www.moma.org/artists/3201> (preuzeto 06. 03. 2019).

Litografija *Gradsko sklonište* (Slika 38) nastala je 1926. godine. Prikazuje ženu sklopčanu na podu skloništa, pored svoje dvoje zaspale dece. Blago je povijena nad njima, oslanjajući se na jednu ruku. Drugom je obgrlila dete šćućureno uz nju. Drugo, malo starije, spava poluotvorenih usta, takođe ušuškano uz njih. Crtež je jednostavan, ekspresivnih, snažnih linija, ali u isto vreme bogat spektrom emocija. Ubedljivo dočarava ženinu brižnost i brigu, umor i strepnju, i u isto vreme fizičku i psihičku snagu i zaštitnički stav „majke lavice”, koja se celim telom nadvila nad zaspalom decom. Deca su duboko doživljena, prikazana sa osećajem empatije i intimnim poznavanjem proporcija, pokreta i mimike dečjih lica i tela utonulih u san. Kete Kolvic delikatno, bez patetike i jeftine sentimentalnosti, predočava razdiruću, snažnu i neraskidivu vezu triju figura. Doživljaj koji crtež izaziva posledica je proživljenog iskustva same umetnice, njenog intimnog poznavanja situacije i razumevanja duboke emotivne i telesne povezanosti koju odslikava.



Slika 40
Ženski akt



Slika 41
Gradsko sklonište

2.2. Dolazak, skulptura Luiz Buržoa

Skulptura francusko-američke vajarke Luiz Buržoa (Louise Bourgeois, 1911–2010) *Dolazak (Arrival)*, nastala 2007. godine (Slika 42), u vreme kada je umetnica već zašla u desetu deceniju života, predstavlja jedan od njenih brojnih radova na temu majčinstva iz tog perioda (Slika 39). Skulpturu čini „majčinska figura u obliku platnenog torza trudne žene sa ogromnim grudima, bez nogu i ruku, koja leži na leđima dok glava bebe izranja iz njene vagine, izgledajući kao obrnuta slika majčine glave. (Torzo majke, *op. a.*) porubljen je oko grudi i kroz pupak, nebojeno sukno glave i torza u kontrastu je sa vanila-krem žutom bojom grudi i jarkoružičastom, korišćenom za bradavice, stidnicu i otvorena usta obeju figura”.²⁴³ Ova snažna predstava trenutka porađanja/trenutka dolaska na svet paralelno nas informiše o oba ova dramatična procesa. Prolazimo kroz emotivnu i fizičku muku i uzbuđenje, i iz ugla majke koja prolazi kroz bolno izbacivanje svoje male kopije iz sebe, i iz ugla novorođenčeta, i dalje stisnutog u majčinoj utrobi. Prizor odiše energijom olakšanja usled konačnog razdvajanja, koje samo što se nije desilo, dok u isto vreme zauvek zamrzava trenutak najveće fizičke napregnutosti i nelagode. „Nešto je izuzetno bolno i dirljivo u vezi bespomoćnosti ovog para, pažljivo prošivenog i napunjenog: kao lutka na okretanje, dvoglava figura može se doživeti dvostrano, tako da nagovesti nezavisnu telesnost u kojoj se i majka i dete čine podjednako uhvaćenim u klopku.”²⁴⁴

Radikalno novi pristup telu trudnice i doživljena telesnost porođaja, koje Luiz Buržoa uvodi u savremenu umetnost, postaju očigledni ako se uporede sa freskom *Rođenje Bogorodice*, naslikanom 1313–1314. godine, u Kraljevoj crkvi manastira Studenica (Slika 43). Prizori porođaja u evropskoj umetnosti nisu bili česti, a to se odnosi i na razdoblje modernog stvaralaštva. Slika Svete Ane koja se porađa sadrži sve elemente koji su karakterisali prikazivanje majčinstva pre nego što su se temom pozabavile same umetnice. U intimnom i fizički izrazito izazovnom trenutku porođaja, prožetom razdirućim bolom i nekontrolisanim odlivom telesnih tečnosti, Sveta Ana je

²⁴³ Rosemary Betterton, „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”, u: *Feminist review* 93, 27–45 (2009), 43, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019).

²⁴⁴ Ibid., 43

dostojanstvena, gotovo uzdržana, i savršeno uredna, ničim ne uznemiravajući osećaj za pristojnost (muške) publike, niti viziju procesa kao nečeg posmatranog sa strane.

Luiz Buržoa u svom radu ruši ovaj zgodni, opšteprihvaćeni, prećutni dogovor i napušta sve pomenute modele prikazivanja majčinstva u vizuelnim umetnostima. U seriji crteža, urađenih u gvaš tehnici, pod nazivom *Rođenje (The Birth, 2007)*, momenat rođenja/porađanja još je usredsređeniji na telesne aspekte izlaska deteta iz utrobe, nego u skulptorskim delima na istu temu (Slika 44). Majčin doživljaj, i naš pogled na majku, skoncentrisan je na stomak, butine i otvor iz koga je novorođenče gotovo iskliznulo, okupano raskošnim valerima crvene. Crteži naglašavaju veličanstvenost trenutka, i putenost i senzualnost mesa i tela, asociirajući u isto vreme na bol otvorene rane.

Prvu samostalnu izložbu umetnica ima 1945. godine, u svojoj trideset četvrtoj godini života, ali taj događaj prolazi nezapaženo. Tek retrospektiva u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MoMa), 1982, privlači pažnju šire publike.²⁴⁵ Tada, u svojoj sedamdeset prvoj, Luiz Buržoa nastavlja da se umetnički razvija i analiziranu skulpturu, *Dolazak*, stvara u svojoj devedeset šestoj. Već je udovica, ima odrasle sinove (najstariji je umro 1990²⁴⁶) i čitavo životno iskustvo iza sebe. Ipak, tema majčinstva dominira u njenim poznim godinama, a način na koji se njome bavi postaje intenzivniji, puteniji, senzualniji i radikalniji. Time otvara ne samo nove slobode u poimanju i izražavanju majčinskog tela, sa svim njegovim aspektima i ćudima, već i novo poimanje ženskog tela koje stari i sposobnosti žene da stvara (život, umetnost) u poznim godinama. Poput Kete Kolvic, ona postaje ikona feminističkog pokreta i uzor drugim umetnicama, koje više nisu ograničene svojim generativnim periodom, već prisvajaju osvojeno pravo na život, seksualnost, majčinstvo, nesputanu kreativnost i hrabro istraživanje sopstvenih granica u poznom životnom dobu.

Rozmari Beterton opisuje susret sa serijom crteža Luiz Buržoa: „... brojna bremenita rađajuća tela, dojke u laktaciji, naslikana u jarkogrimiznoj, ružičastoj i crvenoj, i

²⁴⁵ „Louise Bourgeois”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois (preuzeto 10. 03. 2019).

²⁴⁶ Ibid.

zapanjujuća u svojoj majčinskoj prisutnosti.”²⁴⁷ „... Trudna tela titraju životom”²⁴⁸, a u jednoj od slika, nazvanoj *Trudna žena*, „živahno dete izgleda kao da roni kroz jednobožno ružičasto meso stomaka”²⁴⁹ (Slika 45). Bettertonova zatim primećuje koliko su ovi prikazi, nastali pred kraj umetničinog života, „otvoreni prema budućnosti”, i koliko „nagoveštavaju osećaj mogućeg vremena, koliko i prizivanje prošlosti”.²⁵⁰

U analizi ovih radova značajno je napomenuti da se, čak i u predstavama sopstvenog majčinstva, Luiz Buržoa u isto vreme bavi i svojim detinjstvom i problematičnim odnosom sa roditeljima. Sama je naglašavala da joj je smetalo kada je vide kao uzor majčinstva: „Nisam zainteresovana da budem majka. Još uvek sam devojčica koja pokušava da samu sebe razume.”²⁵¹

Dva događaja posebno su oblikovala njeno stvaralaštvo. Prvi je trauma iz detinjstva, vezana za dominantnog oca koji umesto ćerke, Luiz, želi sina, nju ismeva pred drugima, a njenu voljenu majku ponižava neverstvima, predstavljajući simbol patrijarhalnog sistema koji umetnica kasnije prezire i sa kojim se u svom radu obračunava (nekad brutalno, kao u *Uništavanju oca (The Destruction of the Father)*, gde deca oca raskomadaju i pojeduju za večeru²⁵²). U seriji *Porodica (The Family)*, 2007), koja prikazuje trudnu ženu i njenog partnera u nežnom kontaktu (Slika 46), muškarca predstavlja kao bezopasnog, bez ruku, sa penisom u erekciji koji se, međutim, samo naslanja na nabrekli ženin trbuh.²⁵³ Time u heteroseksualnom odnosu uspostavlja drugačiju dinamiku, i drugačiji odnos snaga u okviru porodice, za razliku od onog nametnutog u vekovima patrijarhalnih prikaza porodičnih odnosa, i od onog kom je bila podvrgnuta generacija njene majke.

²⁴⁷ Rosemary Betterton, „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”, *Feminist review* 93, 27–45 (2009):28, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019).

²⁴⁸ Ibid., 28

²⁴⁹ Ibid., 28

²⁵⁰ Ibid., 28

²⁵¹ Adrian Searle, „Louise Bourgeois: a web of emotions”, *The Guardian* (01. 06. 2010), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/01/louise-bourgeois> (preuzeto 01. 02. 2019).

²⁵² Rosemary Betterton, „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”, *Feminist review* 93, 27–45 (2009):38, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019).

²⁵³ Ibid., 31.

Druga trauma koja je oblikovala umetnost Luiz Buržoa vezana je za težak porođaj sa najmlađim sinom, koji je, kako je zapisala u dnevniku, „jednostavno odbio da se rodi”²⁵⁴ i sa kojim je do samog kraja imala komplikovan odnos, pun nerazumevanja.²⁵⁵

Ovim temama Luiz Buržoa se bavi „kroz seriju ponavljanja i upornih povrataka prošlosti, kao sredstava oblikovanja majčinskog tela u sadašnjosti”²⁵⁶ i kao načina suočavanja sa emotivnim ožiljcima. Ona traume rešava kroz različite materijale i crtačke i vajarske medije, prikazuje ih iz različitih uglova, klizeći po osi vremena, gde prošlost, sadašnjost i potencijal budućnosti istovremeno učestvuju u stvaralačkom procesu. Tako je u centru teme majke i deteta ne samo njeno majčinsko telo, već i majčinsko telo njene majke, i ona sama, kao večno nedozrela devojčica. Time kao da spaja u sebi sva tri aspekta Boginje majke, na intimnom, životnom, iskustvenom nivou. Ovaj pristup otvara nebrojene mogućnosti umetnicama koje su došle nakon nje. Njen rad uspostavlja lik kompleksne, slojevite, vitalne, vanvremenske žene i majke, gaseći svaku ponovnu mogućnost za prihvatanje pojednostavljene slike, date kroz prizmu patrijarhalnog sistema vrednosti.

²⁵⁴ Ibid., 40, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019).

²⁵⁵ Richard Marshall, Mary Ellen Mark, „Interview with Louise Bourgeois by Richard D. Marshall”, *Whitewall* (23. 08. 2007), <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/whitewall/934L-000-001.html> (preuzeto 09. 03. 2019).

²⁵⁶ Rosemary Betterton, „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”, *Feminist review* 93, 27–45 (2009):28, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019).



Slika 42
Dolazak



Slika 43
Rođenje Bogorodice, Manastir Studenica, Kraljeva crkva



Slika 44
Rođenje



Slika 45
Trudnica



Slika 46
Porodica

2.3. *Ključ u ruci*, skulptorska instalacija Čiharu Šiote

Japanska umetnica Čiharu Šiota (Chiharu Shiota), rođena 1972. godine, prostornu instalaciju pod nazivom *Ključ u ruci* nije zamislila kao rad koji se bavi isključivo temom majčinstva. Mada ostavlja otvorene mogućnosti individualnog tumačenja, za samu autorku umetnička instalacija predstavlja vezu među ljudima, prizivanje uspomena i nalaženje nade i mogućnosti budućeg vremena. Biće objašnjeno na koji način je postavka na 56. venecijanskom bijenalu 2015. godine doprinela tumačenju instalacije u kontekstu teme majčinstva i projektovanju sopstvene emotivno – iskustvene matrice na umetničko delo.

Čiharu Šiota koristi predivo za izradu guste strukture koja, poput nesrazmerno uvećane paučine, osvaja Japanski paviljon u Veneciji, od tavanice do poda. Crvenim nitima ispletено tkivo instalacije stvara unutrašnji prostor, unutar arhitektonskog prostora paviljona, koji, poput pećine ili utrobe, usisava posetioca u intimni, i istovremeno veličanstveni, organizam. Samo tkivo instalacije sastoji se od 400 km crvenog prediva. O svaku nit obešen je ključ (Slika 48). Čiharu Šiota sakupila je 180.000 ključeva, ostavljajući kutije u galerijama i muzejima, u koje su ih ljudi ubacivali, i objavljivanjem internet-poziva, kako bi ih slali poštom. Ispod slojeva prediva i ključeva koji vise, postavljena su dva čamca.

Od ideje do realizacije, prema rečima umetnice, trebalo je da prođe godinu i po dana, a postavljanje instalacije u Veneciji trajalo je dva i po meseca, uz svakodnevno učešće, u proseku, desetoro ljudi.²⁵⁷ Proces je, dakle, bio mukotrpno „porađanje” umetničkog dela, u pipavom, dugotrajnom ponavljanju uplitanja niti u delikatnu mrežu, poput majke-pauka u ličnoj ikonografiji Luiz Buržoa²⁵⁸.

Osvetljena prirodnim svetlom, kroz velike prozore Japanskog paviljona, crvena boja upletenih niti postaje intenzivna, pretvarajući gustu, paučinastu strukturu u živo,

²⁵⁷ Chiharu Shiota, intervju vodila Helena Cassinello, „Artist Interview: About *The Key in the Hand*”, Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia (2015), <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/> (preuzeto 10. 03. 2019).

²⁵⁸ Videti u: Rosemary Betterton, „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”, *Feminist review* 93, 27–45 (2009):38, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019); i Adrian Searle, „Louise Bourgeois: a web of emotions”, *The Guardian* (01. 06. 2010), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/01/louise-bourgeois> (preuzeto 01. 02. 2019).

titravo, prokrvljeno tkivo materice, čemu doprinosi i ružičasti odsjaj guste mrežolike senke na belim zidovima. Okačena gomila ključeva, upletenih u sluzokožu ove strukture, pruža mogućnost prolaska kroz vrata, možda po izboru, možda prema ključu koji nam je namenjen, a čamci bi mogli poslužiti za gladak izlazak kroz fluidnu masu prostorne instalacije, ka zaslepljujućem, svetlom okupanom, izlazu iz paviljona. Pri tome, čamci su i dalje, talasom niti koji se spušta na njih sa tavanice, vezani za čitavu ispletenu mrežu i stiče se utisak da je potrebno kidanje crvenog tkiva da bi se čamac pokrenuo – što je još jedna asocijacija na matericu (Slike 47 i 49).

Na ulazu u paviljon, tačnije, na platou između stubova nad kojima se izdiže izlagački prostor, nalazi se video-instalacija, upotpunjena fotografijom deteta koje drži ključ. Video-radovi malog formata prikazuju decu predškolskog uzrasta koja prepričavaju svoje viđenje sopstvenog rođenja. Priče su slikoviti opisi, nastali kao kombinacija roditeljskih pokušaja da detetu objasne dolazak na svet, i detetovog (ne)razumevanja tih priča, nadograđenih bogatom maštom predškolca. Sa takvim uzbudljivim predstavama o dolasku na svet, ulazimo u paviljon, spremni na ponovno rođenje – kroz umetnost.

Čiharu Šiota ovim je radom želela da materijalizuje „sećanja, mogućnosti i nadu”, dok „obešeni ključevi predstavljaju sva ta ljudska stanja”, jer, kao predmeti koje upotrebljavamo svaki dan, akumuliraju u sebi toplotu našeg tela i naše uspomene.²⁵⁹ Prolazak kroz crveno predivo umetnica vidi kao prolazak kroz „okean sećanja”, gde niti boje krvi simbolišu ljudske odnose i veze, a kao celina daju osećaj povezanosti naših života i guste isprepletenosti individualnih sudbina, u širem društvenom okviru.²⁶⁰ Dečje priče o rođenju „prva su uspomena ljudskog bića”, a dete koje drži ključ predstavlja svet nade i mogućnosti, na koji polažemo pravo.²⁶¹ Čamci pak predstavljaju ruke koje hvataju „kišu uspomena”²⁶². Četiri godine nakon zemljotresa i cunamija u Tohokuu, koji je odneo preko deset hiljada života, među kojima i nekoliko

²⁵⁹ Chiharu Shiota, intervju vodila Helena Cassinello, „Artist Interview: About *The Key in the Hand*”, Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia (2015), <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/> (preuzeto 10. 03. 2019).

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

članova umetničine porodice i njenih bliskih prijatelja²⁶³, ovaj rad ima i mračni podtekst, gde brodovi ispod guste mreže crvenih niti, koja se nad njima zatvara, mogu da prizovu sliku smrti utapanjem. Prostorna instalacija, tako, sadrži višeslojna značenja i mogućnosti tumačenja, i otvara prostor za projekciju sopstvene emotivne mreže sećanja, iskustava i opsesija.

Opus Čiharu Šiote je u kontekstu ovog doktorskog rada inspirativan u još jednom aspektu – u stvaranju umetničkog dela u klasičnom likovnom mediju, putem pokreta i angažovanjem energije celog tela, gde proces stvaranja postaje bitan koliko i rezultat, i gde je doživljaj sopstvenog tela ključan deo stvaralaštva.

Seriya crteža pod nazivom *Crvena linija (Red Line)*, nastala je 2012, u gotovo ritualnom, uzastopnom ponavljanju temeljitog prljanja dlanova crvenim uljanim pastelom, a zatim povlačenja ruku po belom papiru (Slika 50). Umetnica energiju čitavog tela prenosi na kvalitet linija, koje čuvaju otiske njenih dlanova. Linije su razvučene u izražajni splet crvenih tragova. Menene Gras Balaguer (Menene Gras Balaguer) povezuje način na koji je serija crteža nastala sa ritualima japanske umetnosti kaligrafije. Šodo (Shodo) je umetnost nastala iz zen meditacije, tako što „kaligraf prenosi suštinu svake reči potezom kaligrafske četke“²⁶⁴. Od samih početaka kaligrafije, u Japanu se crveni tuš koristi koliko i crni. „U tradicionalnoj japanskoj kulturi mastilo se smatra ekvivalentom krvi i, kao takvo, poredi se sa protokom krvi koji ljudskom telu daje život.“²⁶⁵ Kaligraf je u potpunom dodiru sa svojim telom, što mu daje svest o tome kako energija struji kroz ruku kojom iscrtava slova na papiru i kako onda na papiru ona biva otelotvorena.²⁶⁶ Na sličan način, Šiota prenosi energiju celog tela kroz pokret povlačenja ruku po beloј hartiji, ostavljajući trag koji može da se sagleda kao kaligrafski elegantan i sveden, ili kao potresan, poput traga ranjenog tela.

²⁶³ Hitoshi Nakano, „Curator’s Statement. Chiharu Shiota: *The Key in the Hand*“, Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia (2015), <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/> (preuzeto 10. 03. 2019).

²⁶⁴ Chiharu Shiota, *Chiharu Shiota: The Hand Lines*, priir. Menen Gras Balaguer, prev. Amaia Judge, Olga Miró, Angela Bunning (Barselona: Actar Publishers Casa Asia, 2003), 9.

²⁶⁵ Ibid., 10.

²⁶⁶ Ibid., 10.



Slike 47, 48 i 49

Ključ u ruci



Slika 50

Crvena linija

2.4. *Ne brini, Kjoko (mama samo traži svoju ruku u snegu)*, muzičko performativno delo Joko Ono

Japanska umetnica Joko Ono (Yoko Ono) rođena je 1933. godine u imućnoj tokijskoj bankarsko-aristokratskoj porodici²⁶⁷, što joj je u detinjstvu i mladosti pružilo široko obrazovanje, posebno na polju muzike. Školovala se za klasičnu pijanistkinju, išla na časove operskog pevanja, upoznala kabuki operu i modernu muziku dvadesetog veka.²⁶⁸ U Njujorku, tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoleća, saraduje sa muzičarima i kompozitorima, pionirima na polju eksperimentalne umetnosti, La Monte Jangom (La Monte Young) i Džonom Kejdžom (John Cage), uz svog prvog muža, kompozitora Tošija Ičijanagija (Toshi Ichianagi).²⁶⁹ Pomenuti muzički uticaji, poznavanje tradicije naricanja u Aziji, posebno na Tajvanu²⁷⁰, i, kasnije, izučavanje terapije primalnim krikom Artura Džanova (Arthur Janov)²⁷¹, čine osnove specifičnog korišćenja glasa u muzici Joko Ono.

U trenutku kada delo *Ne brini, Kjoko (Don't worry Kyoko)* nastaje, umetnica je udata po treći put, za Džona Lenona (John Lennon). Njenu šestogodišnju ćerku Kjoko (Kyoko) otima bivši muž, u strahu da će Lenonovo bogatstvo promeniti uslove starateljstva, i Joko Ono, uprkos dugotrajnim naporima i angažovanju privatnih detektiva, kćer neće videti, niti znati gde je i da li je dobro, narednih trideset godina.²⁷² Toni Koks (Tony Cox), njen drugi muž i otac Kjoko, okreće se religiji i sa ćerkom se priključuje hrišćanskom kultu²⁷³. Isključivanje Joko Ono iz detetovog života

²⁶⁷ „Yoko Ono”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono (preuzeto 12. 03. 2019).

²⁶⁸ Prudence Bidet, „The Feminist Albums of Yoko Ono: Ambivalent, Political, and Autobiographical” (rad predstavljena na Arts & Societies: Things, Antib, Francuska, avgust 7–9, 2017), <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/3461> (preuzeto 13. 03. 2019).

²⁶⁹ „Yoko Ono”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono (preuzeto 12. 03. 2019).

²⁷⁰ *Professional mourners in Taiwan*, <https://www.youtube.com/watch?v=M3NARWliZHI> (preuzeto 13. 03. 2019).

²⁷¹ Artur Džanov iznosi „teoriju da se katartičkim vrištanjem jedinka vraća u svoje najranije doba i oslobađa primalnih trauma, uzročnika neuroze”. Prema njemu, „primalni krik je najprirodnija, izvorna manifestacija doživljaja susreta sa najranijom traumom i igra središnju ulogu u teoriji i praksi primalne terapije”. Videti u: „Primalni krik”, Vikipedija, slobodna enciklopedija, https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%BD%D0%B8_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BA (preuzeto 14. 03. 2019).

²⁷² „Yoko Ono”, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono (preuzeto 12. 03. 2019).

²⁷³ Ibid.

može se u tom kontekstu protumačiti i kao kažnjavanje majke za njenu nepodesnu seksualnost.

Joko Ono nikada nije bila majčinski tip u klasičnom smislu te reči. „Bila sam... nekonvencionalna majka... Nisam se posebno brinula o njoj (o Kjoko, *op. a.*), ali je uvek bila sa mnom... na sceni ili na izložbi u galeriji... Kada joj nije bilo ni godinu dana, povelala sam je na pozornicu, kao instrument – instrument koji nije moguće kontrolisati... Moja komunikacija sa njom bila je na nivou vođenja razgovora i (zajedničkog) činjenja stvari.”²⁷⁴ Joko Ono smatra da odnosi u okviru patrijarhalne porodice nisu pravični prema majci, koja je u isto vreme i kreativno biće. „Generalno, majke osećaju ozlojeđenost prema svojoj deci, iako postoji svo to ponizno laskanje o majčinstvu i o tome kako majke zaista misle o svojoj deci i zaista ih vole. Mislim, vole ih, ali nije u ljudskoj moći zadržati ta osećanja koja se od majki očekuju u ovakvom društvu. Suviše se od njih traži.”²⁷⁵ Joko Ono smatra da je nakon devet meseci trudnoće, dete nadalje prvenstveno briga oca, kako bi se odgovornost i rad ravnopravno raspodelili.²⁷⁶ Ovo je značajno kao uzor, jer umetnica u praksi, u sopstvenom životu i realizovanom majčinstvu, i kasnije, sa drugim detetom, dobijenim u braku sa Lenonom, uspeva da se izbori za slobodno vreme i potpunu posvećenost kreativnom radu, dok je otac taj koji pruža podršku i o detetu brine, što je negativ do tada uobičajene situacije u kojoj žena poništava svoju kreativnost, kako bi bila podrška mužu i deci. Time je osvojen još jedan nepatrijarhalni pristup majčinstvu.

Otmica ćerke, ipak, u njoj budi gotovo fizički bol, neočekivani osećaj otrgnutosti: „Bilo je to kao da su nestali iz mog života. Deo mene nestao je sa njima.”²⁷⁷ *Ne brini, Kjoko* istovremeno je rok numera, performans i egzorcizam majčinskog bola. Umetnica specifičnim korišćenjem glasa, koji menja visinu, boju i intenzitet, na granici vriska ili prelazeći u krik, jauče mantru: „Ne brini, ne brini, ne brini, ne brini, Kjkoooooooo...!” Majčini krici su uporni, ponavljajući i neutešni. U isto vreme, predstavljaju potresnu uspavanku i grozničav pokušaj pružanja utehe detetu koga (više) nema. Oslobođena

²⁷⁴ David Sheff, „Interview with John Lennon and Yoko Ono”, *Playboy*, januar 1981, <http://www.beatlesinterviews.org/dbjypb.int2.html> (preuzeto 12. 03. 2019).

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid.

energija glasa je uznemirujuća i predstavlja novi osvojeni prostor umetničkog izražavanja, gde majka više nije tiha i pomirena sa sudbinom, već prisvaja pravo da vrišti. Krici su dugotrajni, ne jenjavaju, ne dozvoljavajući ravnodušnost, ni okretanje glave na drugu stranu. U pozadini je instrumentalni sastav profesionalnih muzičara, predvođenih Lenonom. Muzika koja naricanje prati tipičan je rokenrol s kraja šezdesetih/početka sedamdesetih, koji se bliži nivou buke potrebnom da podrži radikalni pristup pevanju, ostajući ipak u granicama klasične, čvrste, muževne rokorske izvedbe, uz tendenciju preuzimanja dominacije scenom. Dok peva, pokretima koji nekada prelaze u agresivno mahanje, kako bi se skrenula pažnja muzičara, poput krhkog dirigenta, Joko Ono vodi i, po potrebi, utišava, rok zvezde iza sebe. I sam scenski nastup, dakle, sadrži napetost majčinske borbe da bude saslušana. Snažno vokalno izražavanje frustracije i tuge ujedno je i prikazivanje drugačije ideje majke: ona je nesavršena, posednuta, očajna i besna, i spremna da to pokaže bez zadržke i bez izvinjavanja.

2.5. Presveta I, skulptura Arniksa Vilnauta

Arnix Vilnaut (Arnix Wilnoudt, pravim imenom Arnoudt Geerars) rođen je 1958. godine u Holandiji. Odgajan je kao katolik i „među kaluđericama i popovima razvio je oštro oko za manipulaciju i licemerje”.²⁷⁸ Danas nije religiozan²⁷⁹, ali iskustvo katoličkog odgoja i dalje vrši snažan, suštinski uticaj na njegovu umetnost, očitujući se kroz simbolizam, estetiku i dramatičnu sceničnost njegovih skulptura.

Pokaznica je liturgijski predmet koji u katoličanstvu služi za izlaganje posvećene hostije. Predstavlja posudu, najčešće zvezdastog oblika, izrađenu od plemenitih metala i dragog kamenja. Tokom četrnaestog veka, u jeku marijinskog kulta, pojavljuje se u rimokatoličkoj crkvi običaj da se posvećena hostija nakon mise izloži vernicima kao predmet poštovanja i obožavanja, da se *pokaže*, pa odatle i ime ove posude.²⁸⁰ Posvećena hostija izjednačena je u katoličkoj praksi sa Hristovim telom, a samim tim i sa telom Device Marije, kao što je već pominjano u studiji slučaja vezanoj

²⁷⁸ Arnix: *Biography*, <https://www.arnixwilnoudt.com/biography/> (preuzeto 14. 03. 2019)

²⁷⁹ Arnix: *Philosophy*, <https://www.arnixwilnoudt.com/philosophy/> (preuzeto 14. 03. 2019)

²⁸⁰ „Pokaznica”, Wikipedija, slobodna enciklopedija, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Pokaznica> (preuzeto 14. 02. 2019).

za Madone-oltare. Ovaj predmet, dakle, služi, posredno, za izlaganje Bogorodičinog tela, sa kojim onda vernici mogu da uspostave prislan vizuelni kontakt i približe se ličnom spasenju.

Skulptura *Presveta I (Venerable I)* predstavlja mesinganu, pozlaćenu i dragim kamenjem ukrašenu pokaznicu iz devetnaestog veka, u čijem središtu se, na mestu posvećene hostije, nalazi umetnuta silikonska, realistički urađena, stidnica²⁸¹ (Slika 48). Time je nagovešteno da stidnica koju gledamo zaista jeste izdvojeni polni organ Bogorodice, ubedljiv u svom realizmu, sa naglašenim stidnim usminama i dražicom, delom ženskog polnog organa, bogato inervisanog i ključnog u ostvarivanju seksualnog zadovoljstva. Time je uvrežen mit o aseksualnoj majci podsmešljivo negiran. „Poštovanje! Ovo je moje telo!... Arniks nas iznenađuje pokazujući pažljivom posmatraču svetu relikviju vrednu poštovanja²⁸²”, stoji u opisu dela na umetnikovom sajtu. Subverzivna skulptura vraća Boginji seksualni užitak i slavi ga kao relikviju.



Slika 51
Presveta I

²⁸¹ Arnix, *Portfolio: Venerable I*, 2014, <https://www.arnixwilnoudt.com/portfolio/venerable-i/> (preuzeto 14. 03. 2019).

²⁸² Ibid.

V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

Teorijsko istraživanje, naročito kritička analiza referentnih umetničkih dela, pokrenulo je proces suočavanja sa intimnim razlozima u osnovi potrebe za bavljenjem temom majčinstva. Duboko emotivno, intenzivno proživljavano pozitivno iskustvo sadržavalo je i dozu sputanosti, ne samim majčinstvom i brigom o detetu, već društvenim kontekstom i očekivanjima. Dubljim uranjanjem u materiju, pojavila su se sećanja i uzroci vezani sa sopstveno detinjstvo i ulogu deteta. Pojavila se svest o korenima nesigurnosti i razlozima sputanosti tela, atletskoj i senzualnoj. Trenutak u ranom detinjstvu, kada je fizička radoznalost prekinuta packom, blagom fizičkom kaznom, odvratio je osetljivu devojčicu od daljeg istraživanja i eksperimentisanja sa kretanjem sopstvenog tela, zatvorivši je u unutrašnji svet mašte i intelektualne pokretljivosti. Taj sloj suočavanja bio je pokrenut pozitivnim telesnim promenama koje su trudnoća i majčinstvo inicirali, razvezivanjem čvorova koji su do tada kočili telesno izražavanje, obnovljenim samopouzdanjem i prihvatanjem sopstvene senzualnosti i ponovo pokrenutom potrebom za izražavanjem telom, kao najvećim iskorakom iz zone komfora. Neophodno je bilo, dakle, telesno oslobađanje uključiti u umetničko istraživanje.

Oslobađanje tela odvijalo se postepeno, u više faza umetničkog istraživanja – kroz eksperimente u klasičnim umetničkim disciplinama, crtežu i skulpturi, i kroz eksperiment u disciplini koja prvenstveno koristi telo kao sredstvo izražavanja i za rezultat ima kratko delo scenskog pokreta.

1. Faza 1: Grafičko istraživanje

Zatvorenih očiju/autoportreti iznutra, serija crteža na papiru

Prvi korak bio je vezan za stvaranje crteža, svakodnevno, zatvorenih očiju, tokom više meseci, od 29. septembra 2017. do 7. juna 2018. godine. Sam medijum, dobro poznat i savladan kroz decenije bavljenja klasičnim umetničkim izražavanjem, podrazumevao je dozu sigurnosti i udobnosti. Isključivanje čula vida omogućilo je taktilno prenošenje trenutnog raspoloženja, linijom i bojom, kroz energiju pokreta, bez vizuelne kontrole i svesnih estetskih odluka. Svakodnevni proces crtanja počinjao bi verbalnim određenjem raspoloženja i doživljaja sopstvenog tela toga dana, davanjem naslova crtežu. Na taj način, kretala sam iz unutrašnje, mentalne pokretljivosti i senzualnosti, udobne i povezane sa dobro poznatim procesom prethodnih stvaranja. Zatim bih se, žmureći, upustila u realizaciju crteža. Prvi crtež rađen je hemijskom olovkom koja omogućava neometeni, neprekinut tok linije i najdirektnije prenosi fizičku akciju na papir. U njemu je materijalizovan pokret koji je izražavao emotivno i mentalno stanje tog trenutka. U narednih nekoliko crteža koristila sam tuševe: crni, lavirani, u boji, između ostalih i kaligrafski, na akvarel-papiru. Crtala sam perom i četkicom, kako bi proces crtanja zatvorenih očiju bio zahtevniji – pero zapinje, linija i kompozicija su još izrazitije nepredvidljive, jer se pokret prekida. Nastala serija crteža iznenađujuće je tačan uvid u promene doživljaja sopstvenog tela tokom više meseci, u oscilacije raspoloženja i nivoa energije, i predstavlja intimni dnevnik mnogo puta ponavljanog prolaženja kroz mesečni ciklus, od euforije i osećaja velike snage do depresije, nervoze i telesne slabosti. Rezultat je serija crteža *Zatvorenih očiju/ autoportreti iznutra*. Priloženi crteži (Slike 52–84) rađeni su tokom jednog ciklusa, u različitim crtačkim tehnikama. Ne predstavljaju kompletni opus tog meseca, već odabir, usled velikog broja crteža – za svaki datum (odnosno za svaki naslov) tog mesečnog ciklusa odabran je po jedan crtež.



Slika 52

Dobila – I dan



Slika 53
Odliv



Slika 54
Hibernacija



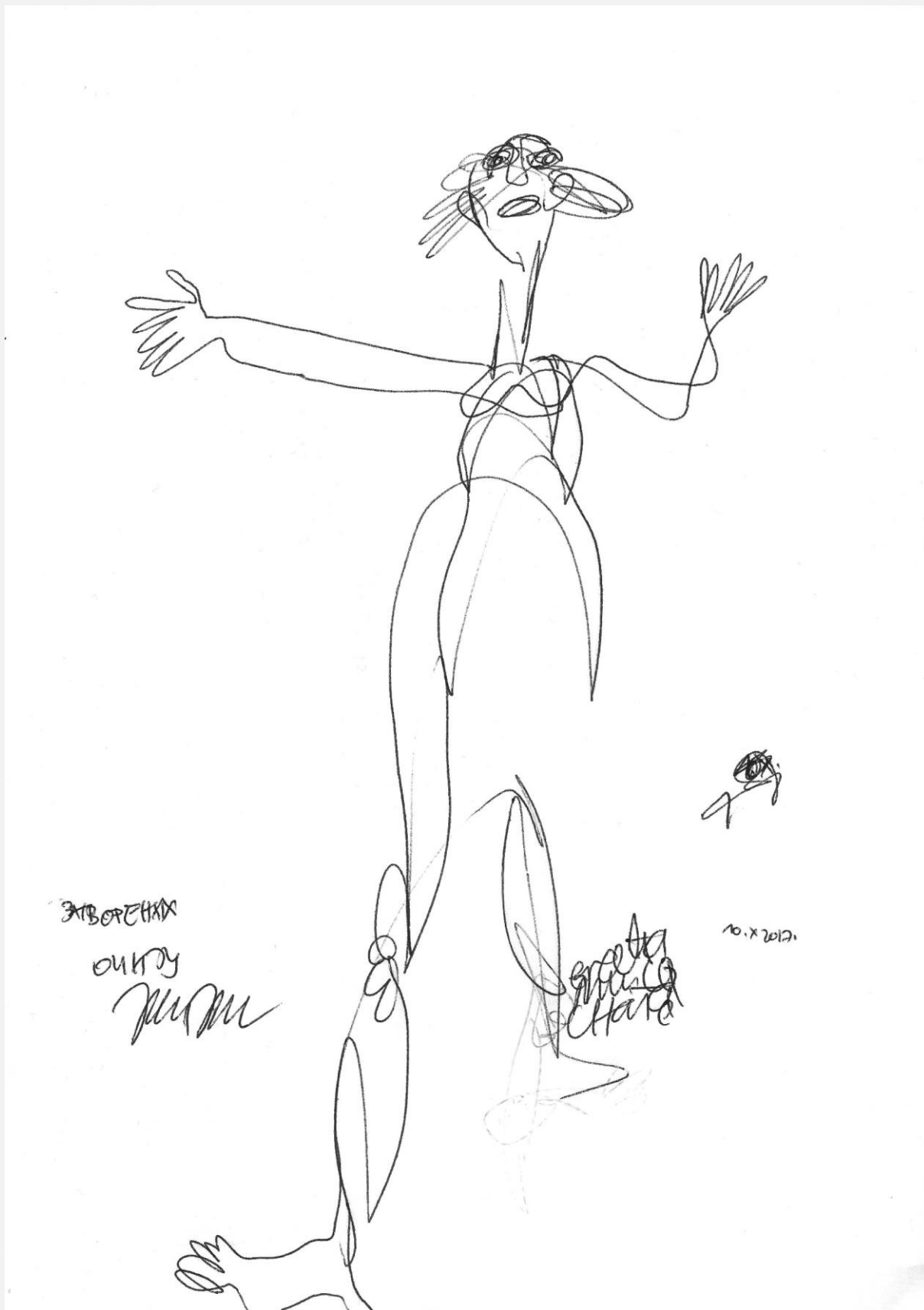
Slika 55

Kao bubreg u loju



Slika 56

Bolje



Slika 57

Vraća mi se snaga



Slika 58

Lebdim tonem



Slika 59

Kao da nisam tu



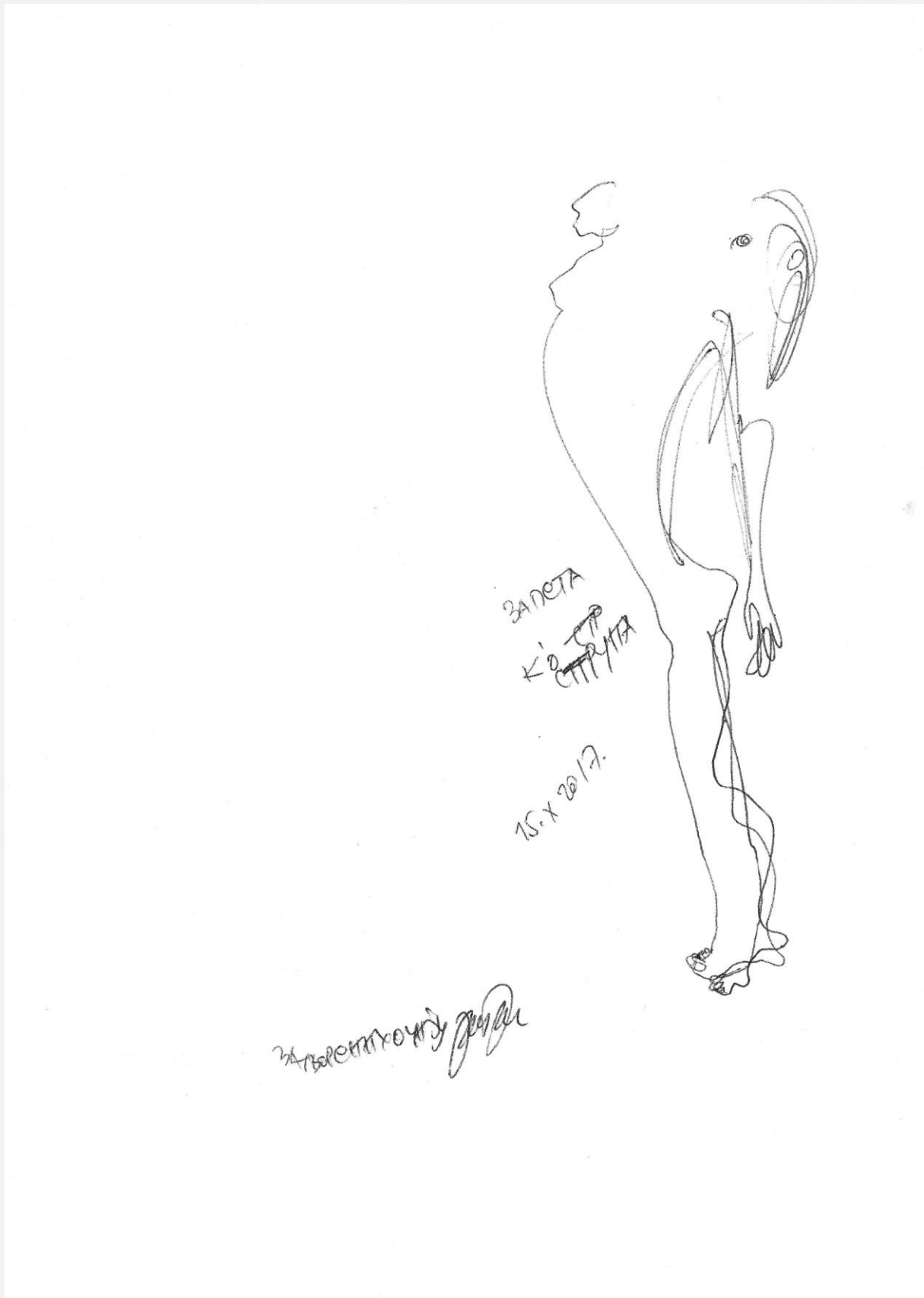
Slika 60

Umorna (sam)



Slika 61

Dišem duboko



Slika 62
Zapeta k'o struna

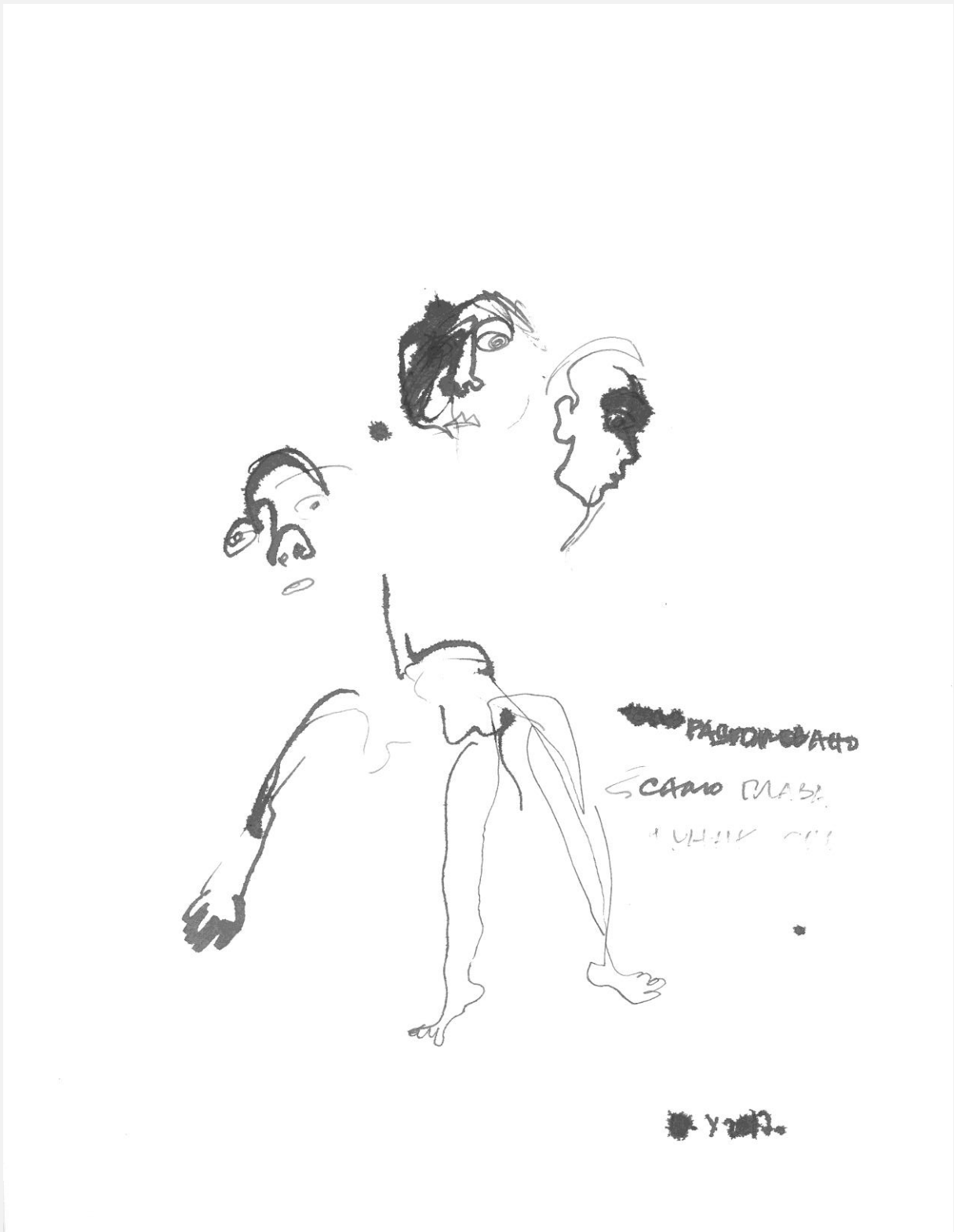


Slika 63
Sećanje udova



Slika 64

Nešto struji mojim telom



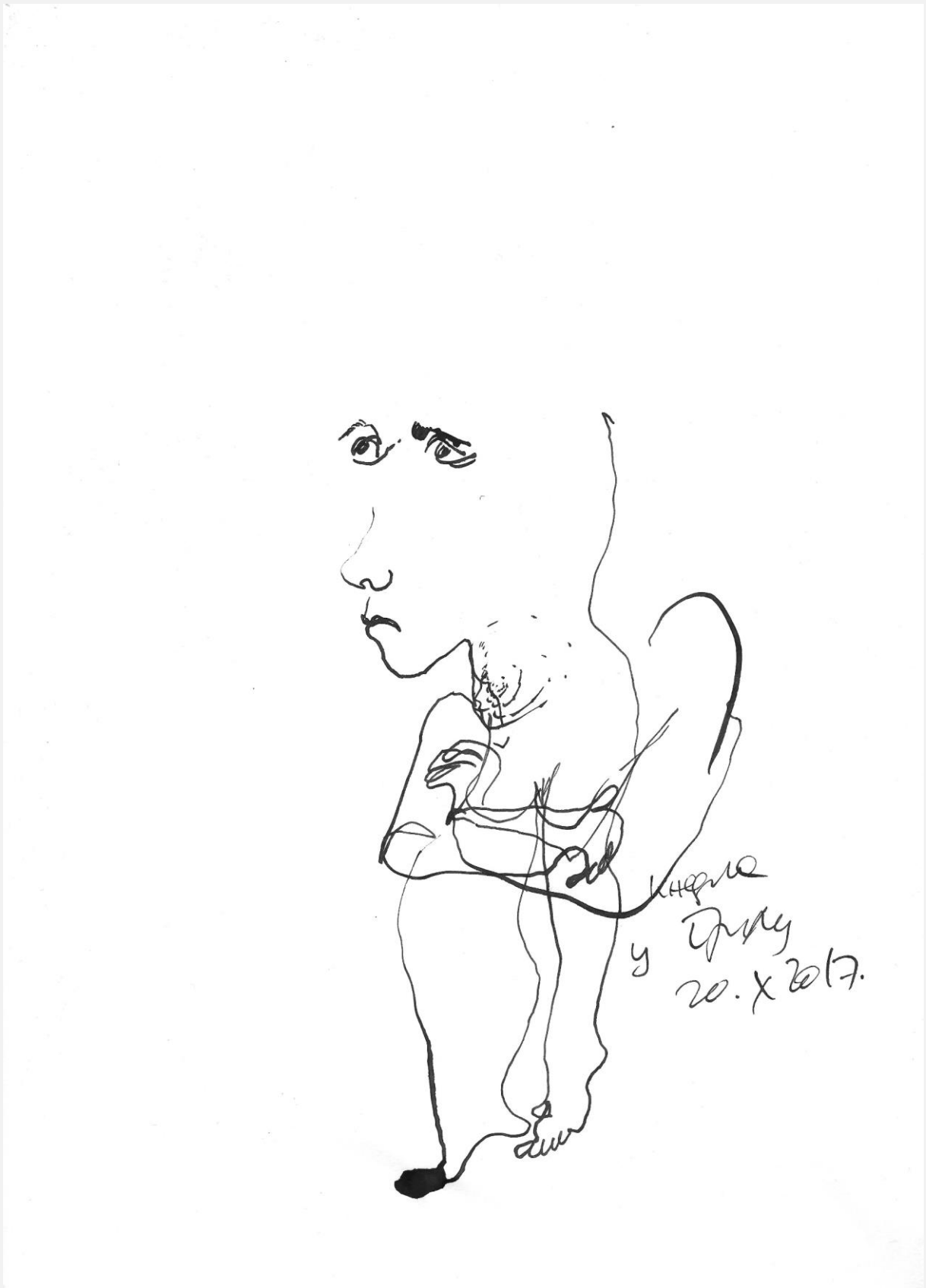
Slika 65

Telo raštMOVANO, samo glava funkcioniše



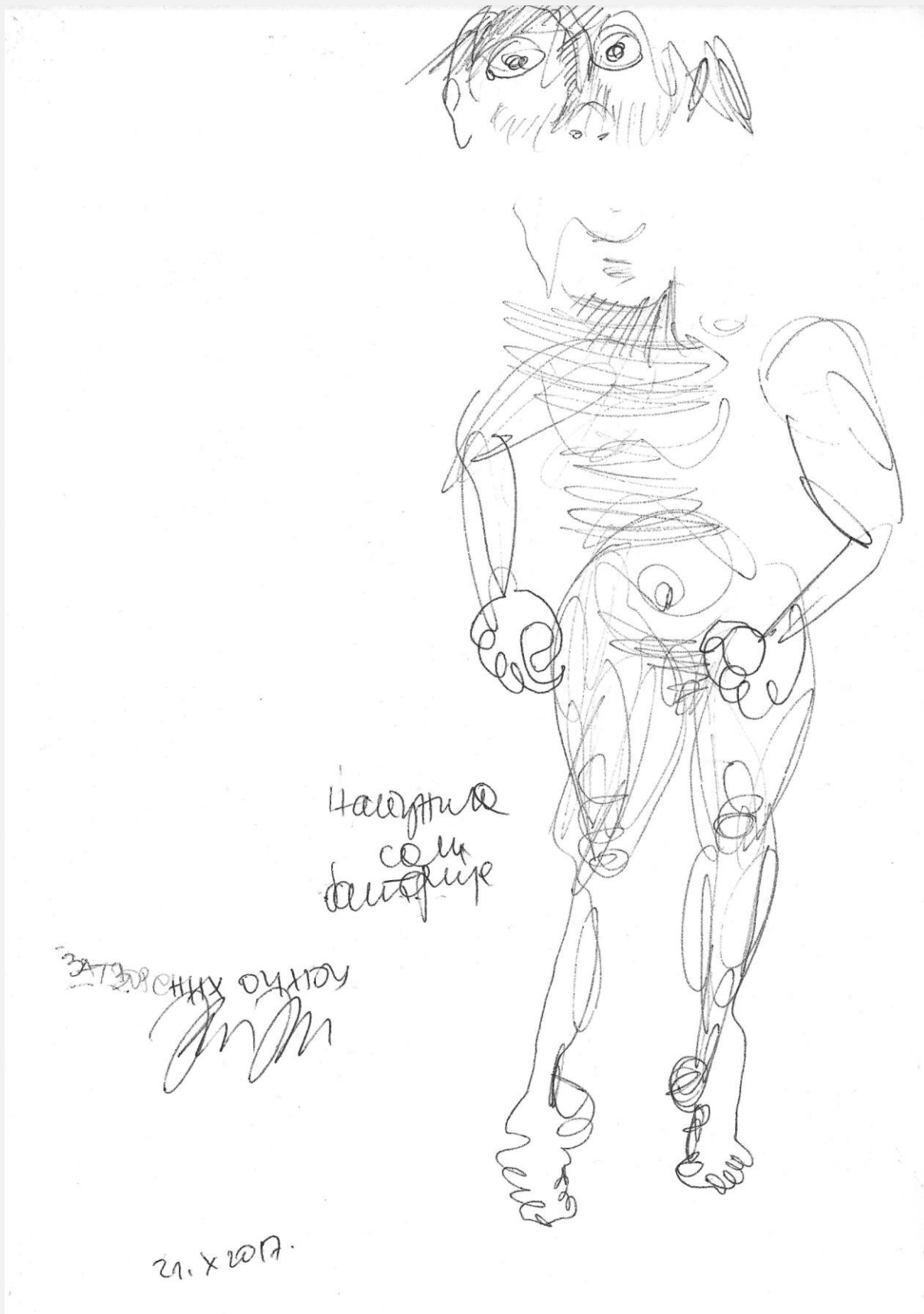
Slika 66

Unutra je svetlo



Slika 67

Knedla u grlu



Slika 68

Napunila sam baterije



Slika 69

Upala mišića – bol u ramenu



Slika 70

Upala mišića – bol u leđima



Slika 71
Malo mira



Slika 72
Buđenje u sred noći



Slika 73

Nervoza



Slika 74
Posle napornog dana



Slika 75
Dan je proleto

21.8.2017.

Varim -

posle

nedeljnog ručka



Slika 76

Varim – posle nedeljnog ručka

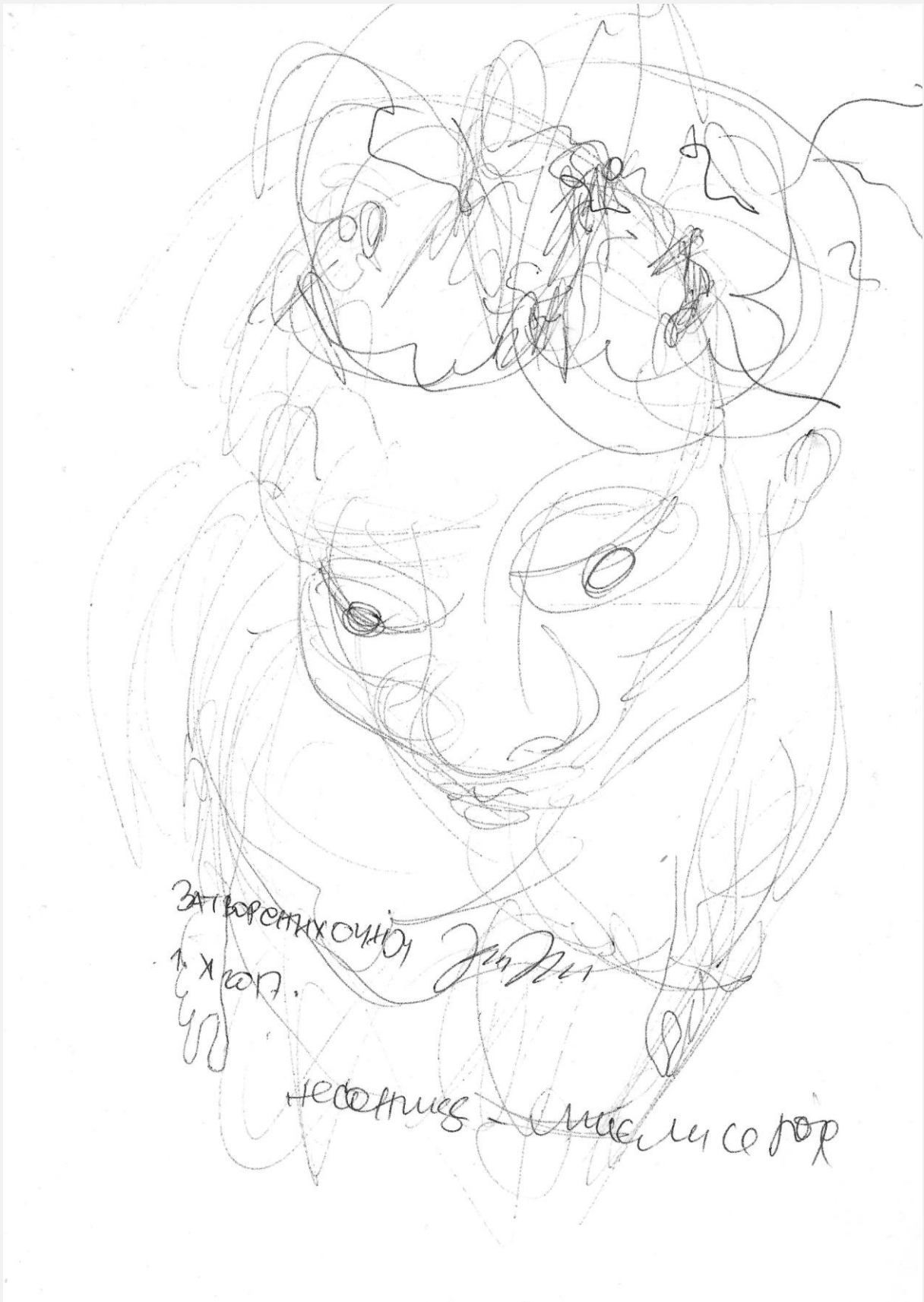


Slika 77

Preživeti dan



Slika 78
Usporena



Slika 79

Nesanica – misli se roje



100 110 120 130

Kao kad sam bila mala
2. 12. 1970

Slika 80

Usamljenost kao kad sam bila mala

2. Аттестационный лист

Леван
Бурдуга
3. 11. 2017.

3-XI 2017.



Slika 81

Nemam vremena da se rastužim



Slika 82
Dobila



Slika 83
Drugi dan



Slika 84
Nestajem

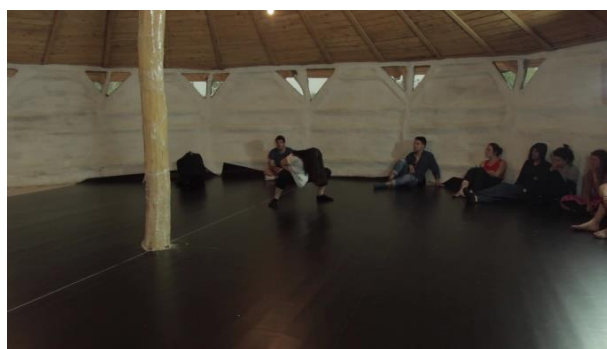
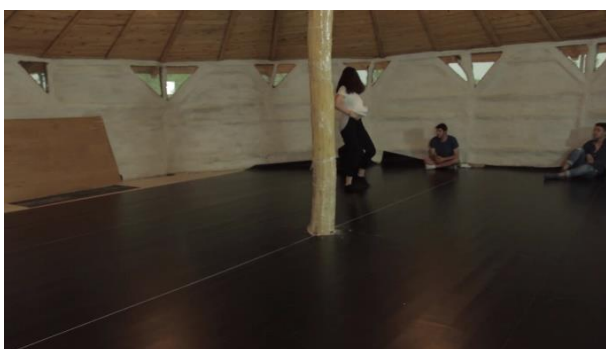
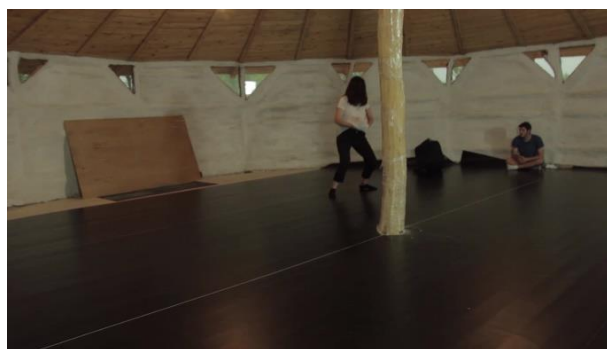
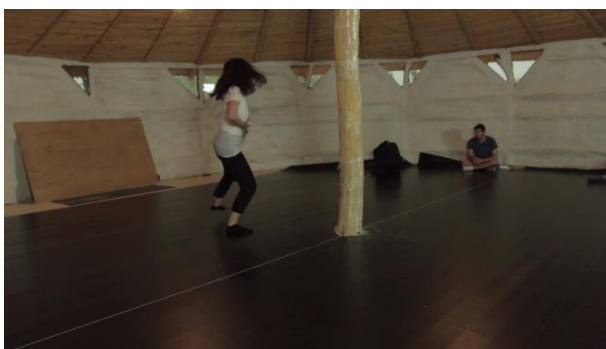
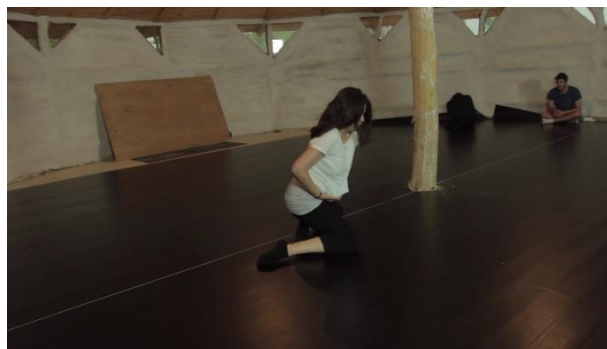
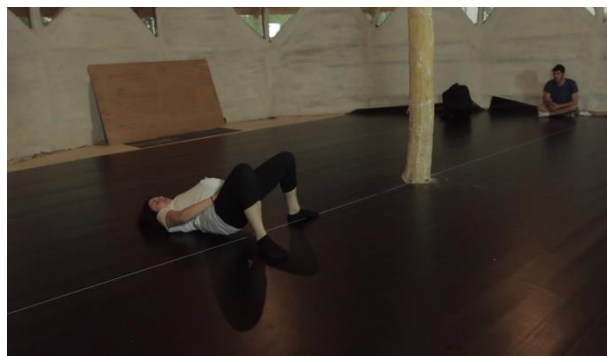
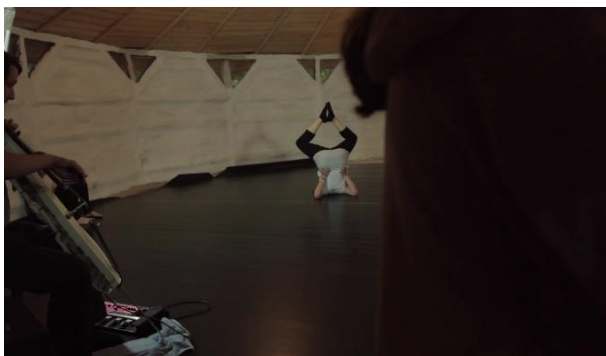
2. Faza 2: Telesno istraživanje

Rast, scenska minijatura

Sledio je izuzetno značajan deo procesa telesnog oslobađanja, koji je podrazumevao učestvovanje u desetodnevnoj međunarodnoj radionici scenskog pokreta, pod vođstvom Deneša Debreija (Denes Döbri) i Heni Varge (Heni Varga), u njihovom studiju u Kelebiji, tokom juna 2018. godine. Rad na individualnim scenskim minijaturama bio je kompleksan, i fizički i emotivno izazovan. Prethodio mu je intenzivan period eksperimentisanja, kroz raznovrsne svakodnevne zajedničke vežbe. Radovi iz serije *Zatvorenih očiju/autoportreti iznutra*, bili su polazište za sve učesnike radionice, od kojih je svako birao jedan od crteža. Fokusravajući se na prikazan pokret ili na atmosferu crteža, ili čak samo na naslov, učesnici su kretali u građenje prvih elemenata scenskih minijatura. Zanimljiv aspekt radionice bila je interaktivnost procesa. Crteži, svakodnevne, intimne zabeleške sopstvene korporealnosti, inspirisane nesposobnošću izražavanja pokretom, transformisani su u tuđa telesna istraživanja. Učesnici radionice, osim mene svi glumci i plesači, dakle, umetnici kojima su telo i pokret osnovno sredstvo izražavanja, kreirali su na osnovu njih sopstvene scenske minijature. Iako je svaki individualni proces stvaranja bio pokrenut utiskom koji je ostavio odabrani crtež, ishodi su bili veoma lične i intimne interpretacije. Istovremeno, tuđi kreativni procesi stvaranja radova u oblasti scenskog pokreta podstakli su me na sopstveno telesno oslobađanje i sopstveno kreativno istraživanje u ovoj oblasti.

Rezultat je trominutna scenska minijatura *Rast*, izvedena 9. juna 2018. godine u Kelebiji, u okviru završne prezentacije radova svih učesnika radionice (Slike 85–104). Pokretom, kao osnovnim izražajnim sredstvom, prikazan je proces prihvatanja i oslobađanja sopstvenog tela, kroz promene koje donosi majčinstvo. Rad prati promenu odnosa prema sopstvenom telu koji proces majčinstva inicira, od trenutka začeća do porođaja, i završava se pronađenim samopouzdanjem i težnjom ka postizanju fizičkog balansa, što se pokazalo kao najveći izazov u toku radionice.²⁸³

²⁸³ Rad je izveden uz autorsku muziku Mateja Abrahama (Ábrahám Máté), koji ju je komponovao i izvodio na električnom violončelu, na licu mesta, kao reakciju na ritam i dinamiku pokreta u toku izvođenja.



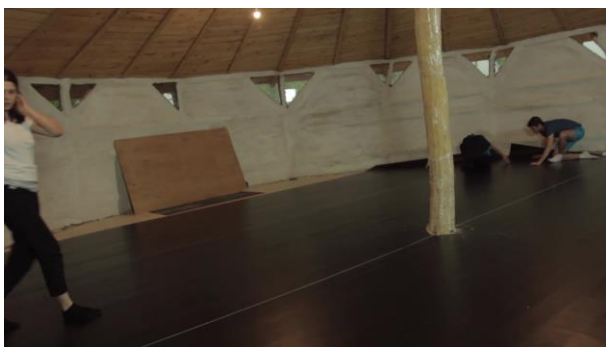
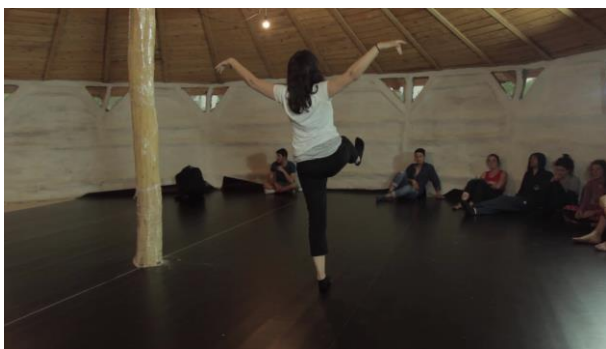
Slike 85–92

Rast, scenska minijatura, Kelebija, 9. jun 2018.



Slike 93–100

Rast, scenska minijatura, Kelebija, 9. jun 2018.



Slike 101–104

Rast, scenska minijatura, Kelebija, 9. jun 2018.

3. Faza 3: Skulpturalno istraživanje

Boginja je ljuta, serija skulptura u nastajanju

Poseban deo umetničkog eksperimenta predstavlja istraživanje i skulptorsko modelovanje sopstvenog viđenja arhetipova žene i majke, kroz seriju skulptura koje se bave različitim aspektima razvoja ženskog tela. Životne faze žene prikazujem kroz tri inkarnacije Boginje majke, predstavljene na primeru skulpture *Sвето тројство – три аспекта Богинје мајке* (Slike 146–154).

Telo boginje kao mlade device, boginje u punoj snazi i mudre starice, slavi se u svim telesnim i duhovnim promenama koje donose različiti njeni uzrasti. Telesna i duhovna promena, i specifičnosti koje karakterišu telo i karakter žene u različitim fazama života, suština su vizuelnog i tematskog istraživanja u ovoj skulptorskoj seriji. Rast i sazrevanje u mladosti odlikuje svedena, zategnuta forma i nagoveštena bezazlenost i naivnost. Dostizanje pune snage i samopouzdanja zrele žene, koja ima eksplozivnu energiju, dočarano je raskošnom ali opasnom, gotovo pretećom konturom. Telesno propadanje i opuštanje forme, koja gubi volumen, ali dobija snagu kroz mudrost, pomirenost, ali i osećaj moći stečene iskustvom, karakterišu staricu. Učinjen je namerni napor u odricanju od estetizacije ženskog tela pri izradi skulptura. Fokus je na doživljaju snage, besa i moći Boginje, ostvarenom uranjanjem u duboko potisnut lični osećaj sputanosti i frustracije. Forme su sirove, asociraju na obredne idole, otvaraju i ogoljuju elemente ženskog tela na način koji naglašava žensko viđenje sopstvene telesnosti: između nesigurnosti i osećaja nepobedivosti; između ranjivosti i snage; između fokusiranosti na funkcionalnost tela i mesečnih promena u načinima funkcionisanja. Snažan osećaj senzualnosti lišen je seksualizacije i objektivizacije.

Materijal u kome su skulpture izvedene je reciklirani karton, uglavnom ambalaže za jaja i valjci kuhinjskih ubrusa.²⁸⁴

²⁸⁴ Matrijarhat i vladavina ženskog božanstva viđeni su kroz vizuru ekologije i aktuelne ekološke katastrofe, koja je posledica patrijarhalnog pristupa planeti i ekonomiji. Boginja majka imala je ulogu u ekološkom pristupu zemljoradnji, poštovanju živog sveta i, ne manje važno, poštovanju kruga života, kojem ljudi, poput životinja, pripadaju, kao njegov prirodan deo, što se sve ogleda i u izboru materijala.



Slike 105 i 106

Skica za skulpturu *Sвето trojstvo – tri aspekta Boginje majke*



Slike 107 i 108

Skica za skulpturu *Sвето trojstvo – tri aspekta Boginje majke*



Slike 109 i 110

Skica za skulpturu *Sveto trojstvo – tri aspekta Boginje majke*



Slike 111 i 112

Skica za skulpturu *Sveto trojstvo – tri aspekta Boginje majke*

VI PERFORMATIVNA PROSTORNA INSTALACIJA *DIŠI, DIŠI, GURAJ!*

1. Poetički problem

Sopstveno iskustvo porođaja pokrenulo je promenu u načinu na koji sebi dopuštam da izrazim emocije, i u životu i u kreativnom radu, a iskustvo majčinstva navelo me je da preispitam uloge koje su majkama u društvu i umetnosti dodeljene.

„Diši!” i „Guraj!”, instrukcije izgovorene u vidu naredbe, gotovo su jedine reči kojima, u našim institucijama, bolničko osoblje tokom porođaja komunicira sa budućim majkama. Nakon teške trudnoće i bolnih osam sati intenzivnih trudova, u ključnom, krajnjem trenutku porođaja, babica mi je saopštila da treba da izguram svoju bebu u najviše tri pokušaja, ili će dete trpeti zdravstvene posledice. U prvom, neuspešnom pokušaju, vrisnula sam od bola i napora. Dve babice i doktor prekorno su me pogledali, kao da sam podrignula za svečanom večerom, na šta sam smerno izgovorila: „Izvinite!” Tada i tamo, rešila sam da više neću potiskivati svoj glas i izvinjavati se za svoje vrištanje.

Najteži deo procesa oslobađanja jeste ignorisanje poriva za autocenzurom, duboko utisnutog vaspitanjem, neobaziranje na to kakvo ponašanje se od mene (majke, žene, umetnice) očekuje u društvu i vremenu u kom živim, kao i prihvatanje izražavanja „vriskom”.

Istovremeno, telesnost majčinstva izmenila je moj doživljaj i shvatanje sopstvenog, promenjenog tela, a zatim, uopšteno, tela majke, budeći svest o snažnijoj, samosvesnijoj, direktnijoj seksualnosti, koja je u suprotnosti sa ograničenom ulogom koja je majkama društveno dodeljena.

Umetničko delo scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*, inspirisano je potrebom za razotkrivanjem predrasuda o tome šta je pozitivni lični identitet tela majke, nametnutih kroz patrijarhalno nasleđe arhetipova majki i samonametnutih kroz težnju ka nepogrešivoj, idealnoj, požrtvovanoj verziji sebe u ulozi majke. Sloj po sloj, potrebno je ogoliti sopstveni identitet, dopreti do suštine bića neopterećenog polnom pripadnošću, ali potpuno prihvatajući sve

specifičnosti ženskog identiteta i tela, čiji je aspekt i majčinski. Majčinstvo, kao intenzivna i prirodna promena, donosi novu putenost i senzualnost, paralelno sa prihvatanjem životnog kruga, starenja i smrti. Značajan deo oslobađanja sastoji se u rušenju duboko ukorenjene estetske predstave žene, majke posmatrane muškim očima, i doživljaju sopstvenog tela iznutra, kroz pokret. U detinjstvu grubo kažnjeno, kroz dobronameran, ali škodljiv, roditeljski gest, izražavanje pokretom postaje poseban izazov u procesu rada, i specifičan, teško dostižan cilj.

Na intimnom nivou, proces oslobađanja podrazumeva insistiranje na promeni ličnih prioriteta, gde se umetničko stvaralaštvo po važnosti izjednačava sa biološkim, a vreme uloženo u umetničko stvaranje sa vremenom uloženim u majčinstvo.

Rad *Diši, diši, guraj!* proishodi iz potrage za sopstvenim glasom, i za slobodom da se taj glas punom snagom ispusti, bez osećaja nelagode i potrebe za izvinjenjem. Zamišljen je, dakle, kao rad koji prikazuje majčinstvo i stvaralački proces, iz ličnog, intimnog ugla, kroz odmak od komfora stereotipa i uobičajenih, poznatih i ugodnih medija umetničkog izražavanja.

2. Osnovni poetički koncept

Osnovna ideja umetničkog rada *Diši, diši, guraj!* jeste „rekonstrukcija” procesa trudnoće i porođaja, kao i ponovno proživljavanje oba ova iskustva, sa naglaskom na slobodnoj ekspresiji emocija bola, nelagode i senzualnosti, korišćenjem pokreta kao osnovnog sredstva izražavanja, uz neinhibiranu upotrebu glasa, a u prostoru koji svojim vizuelnim i taktilnim kvalitetom asocira na osetljivo tkivo materice. Sopstveno telo izlaže se procesu „rekonstruisanja” stvaranja i donošenja na svet novog života, ili novog umetničkog dela, kako god da se rad čita. Oba procesa su iscrpljujuća, bolna, intimna i katarzična. Oba nose ogroman emotivan i/ili fizički rizik. Oba nepovratno menjaju majku/stvaraoca i ostavljaju plod/delo koje nastavlja sa sopstvenim životom, bez potpune kontrole majke/umetnice.

3. Koncept izvođenja performativne instalacije

Planirala sam da performativnu umetničku instalaciju realizujem u dve faze.

Prvu fazu zamislila sam kao deo procesa u kome publika nije prisutna, ali će i taj deo biti dokumentovan.²⁸⁵ Predvidela sam da, u ovoj fazi, prethodno pripremljenih sto glinenih kugli kačim o stotinu kanapa obešenih o konstrukciju. Kanapi su elementi prostorne instalacije unutar koje bih izvela performativni deo rada. Repetitivnost radnje lepljenja glinene mase o svaki kanap, ponavljanje odlaska po svaku kuglu, vraćanja u prostor izvođenja, prilaženja kanapu i kačenja/lepljenja gline o kanap, osmislila sam kao fizičku, mentalnu i meditativnu pripremu za drugu fazu rada. Cilj ponavljanje iste radnje stotinu puta bio je da izmori telo i um, i da me dovede do stanja u kome sam spremna da potrem tremu i nesigurnost u sopstvenu sposobnost prepuštanja telesnom izražavanju emocija. Nakon prve faze predviđena je pauza.

Drugu fazu predvidela sam za izvođenje pred publikom, kao i za mogućnost *online* praćenja, putem *streaminga*. Plan je bio da, u prostoru izvođenja, ali izmeštena izvan same performativne prostorne instalacije, sačekam da publika uđe i da komešanje i zvuci utihnu. Zatim, da uđem u prostornu instalaciju i skupljam kuglu po kuglu, redosledom koji nije unapred utvrđen. Bila sam svesna da će sam prostor izvođenja donekle upravljati dramaturgijom kretanja i ritmom pokreta, da će stepen uspeha gubljenja inhibicija zavisi od tog trenutka i mog osećaja u odnosu na prostor i publiku, kao i da neke elemente procesa ne mogu da predvidim, to jest, da se izvođenje u velikoj meri sastoji od improvizacije. Bila sam svesna da je fizičko iscrpljivanje neophodno, kako bi kraj bio ubedljiv i zaista proživljen, a ne odglumljen.

Kraj nije bio u potpunosti isplaniran. Nadala sam se da će doći do katarze, koja će tokom samog izvođenja ukazati na mogući način završetka rada. Takođe, postojala je ideja da se povratkom na fizičku tačku početka označi kraj, i publici na taj način stavi do znanja da je gotovo.

²⁸⁵ Obe faze su tokom izvođenja pratili fotografkinja Jelena Kovačević Vorgučin i Dimitrije Veselinov, koji je snimao ceo prostor. Drugu fazu dodatno je pratio kamerman Željko Mandić. Druga faza puštana je kao *streaming* na, za to posebno otvorenom, *Youtube* kanalu.

4. Proces pripreme umetničkog dela

Priprema za izvođenje podrazumevala je kreiranje performativne prostorne instalacije, prostora izvođenja osmišljenog da, odabirom materijala i njihovom kombinacijom u odnosu boja i tekstura, pruža vizuelni i taktilni utisak ranjivog tkiva materice, koje se u toku izvođenja kida i čupa. Namera je bila prenošenje osećaja unutrašnjih fizičkih promena u ženinom telu tokom porođaja, ali i fizičke, kreativne i mentalne rastrzanosti, koju potpuna posvećenost stvaranju novog života izaziva.

Deo pripreme, veče pred zakazan termin izvođenja, bilo je oblikovanje kugli od polimerske gline, precizno izvaganih tako da svaka teži 100 grama, i prebrojanih tako da ih je ukupno stotinu.

5. Umetnička izražajna sredstva

U početnom procesu osmišljavanja umetničkog dela scenskog dizajna, doneta je odluka da osnovna izražajna sredstva moraju biti pokret i glas. Suština umetničkog projekta bila je izlazak iz zone komfora, suočavanje sa strahom od korišćenja sopstvenog tela i od stavljanja sopstvene korporealnosti u centar umetničkog (i svakog drugog) događaja, i pomeranje ličnih granica. Tokom umetničkog istraživanja postalo je jasno da će umetnički rad, osim prostorne instalacije, imati i elemente performansa.

Performans podrazumeva da je umetnik u svakom trenutku trajanja rada prisutan svojom sopstvenom ličnošću, svojim telom, i da se sve zaista i dešava, u realnom vremenu i bez mogućnosti sakrivanja iza nekog drugog identiteta. Takođe, performans pomera granicu komfora u još jednom aspektu rada – u njegovoj nepredvidljivosti. Kada je reč o klasičnim medijima vizuelnih umetnosti, sve je već definisano, osmišljeno i pripremljeno u trenutku kada publika ulazi u izložbeni prostor, ili na neki drugi način posmatra rad. Doživljaj izložbe je individualan, ali autor je već doneo sve estetske i suštinske odluke i stoji iza svog umetničkog dela, baš takvog kakvo je. S druge strane, nemoguće je zaista predvideti tok izvođenja, nemoguće ga je uvežbati, nemoguće je predvideti interakciju s publikom, čak je nemoguće

predvideti i sopstveni osećaj, telesni i emotivni, tokom izvođenja. Sve to je ogroman izazov za osobu naviknutu da nad svakim aspektom rada ima čvrstu kontrolu.

U okviru performansa, odlučila sam da koristim osnovni vajarski materijal – glinu²⁸⁶, kao vezu sa suštinskom prirodom svog kreativnog procesa. Glina poseduje putenost i elastičnost, koja priziva asocijacije na živu materiju. Može se oblikovati, ali u nepažljivim rukama isto tako lako gubi i menja oblik. Glina je, uz to, materijal koji, u okviru kolektivnog religijskog i antropološkog nasleđa, vezujemo za stvaranje života i ljudske vrste.²⁸⁷

6. Odnos prema prostoru

Prioritet u potrazi za adekvatnim prostorom izvođenja bilo je nalaženje neutralnog prostora, bele kocke, koja neće dominirati nad performativnom prostornom instalacijom i koja će biti odgovarajućih dimenzija, kako bi performans mogao da se izvede uz prisustvo publike. *N galerija* Muzeja savremene umetnosti Vojvodine zadovoljavala je oba ova kriterijuma.

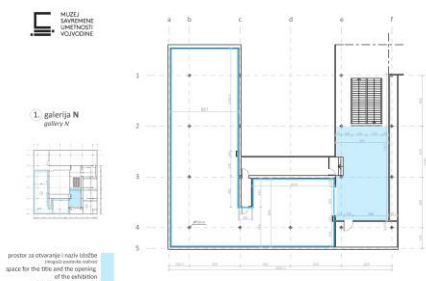
Ispostavilo se, na početku priprema za postavljanje umetničke instalacije, da postoji problem da se čelične sajle, na kojima će visiti kanapi, zakače i zategnu, jer zidovi od šuplje opeke nisu mogli da izdrže horizontalnu silu pri *španovanju* (zatezanju) sajli. Plafon je, takođe, izrađen od materijala koji ne bi podneo kačenje teških tereta. Rešenje je bilo korišćenje betonskih stubova sa jedne strane i probijanje naspramnog zida *brezonima*, kako bi se dva L profila fiksirala sa obe strane zida. Sajle su zatim kačene s jedne strane na stubove, s druge na L profil na naspramnom zidu, zvezdasto razapete (Slika 121).

Rezultat je bio manje pravilan, razigraniji raspored okačenih kanapa, nego što bi bio da su se sajle mogle razapeti celom dužinom zidova (Slike 123 i 124, i 127–130).

²⁸⁶ Korišćena je glina na bazi ulja (polimerna), za modelovanje. Klasična vajarska glina je na vodenoj bazi i osušila bi se i ispucala tokom dana, te je ne bi bilo moguće koristiti u kontekstu rada.

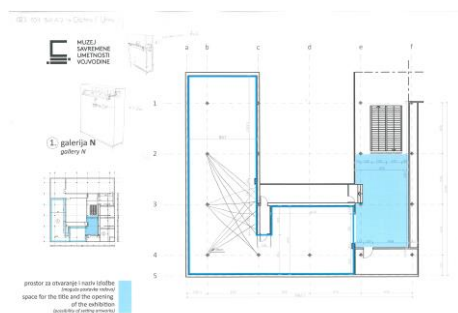
²⁸⁷ Stvaranje prvog čoveka iz gline pominje se u grčkoj, sumerskoj, mesopotamskoj, egipatskoj, kineskoj, vavilonskoj mitologiji, hinduizmu, mitologiji Tajlandžana, Havajaca, verovanjima naroda Joruba u Nigeriji, Maora, Inka, i naravno u *Bibliji* i *Kuranu*. Videti u: „Creation of life from clay”, https://en.wikipedia.org/wiki/Creation_of_life_from_clay (preuzeto 07. 08. 2020).

Takođe, dimenzije performativne prostorne instalacije bile su manje od prvobitno planiranih, jer je naspramni zid mogao da se probuši celom širinom samo u jednom delu (u kom je bio deo skrivene pomoćne prostorije, a u koju se moglo ući i tako drugi L profil postaviti na unutrašnju stranu zida). Ovo novo prostorno rešenje je, po mom mišljenju, pozitivno uticalo na izvođenje, jer je bilo dinamičnije i intenzivnije na manjem prostoru i tokom kraćeg, ali napetijeg vremenskog perioda. Dodatno, proces rešavanja tehničkih problema kačenja bio je stresan i neizvestan, i na momente se činilo da ću morati čitavu umetničku instalaciju osmisлити tako da bude postavljena na pod. Počela sam da eksperimentišem sa različitim tkaninama. Kada je problem kačenja rešen, ideju o tkaninama rasprostrtim po parketu zadržala sam kao način da kretanje kroz prostor izvođenja učinim izazovnijim, i prirodno i spontano dinamičnijim i nepredvidljivim, jer tkanine nisu bile fiksirane, osim u nekoliko tačaka, pomoću trake za tepihe, i svaki korak je mogao da izazove klizanje. To je bilo značajno za rezultat izvođenja i za doživljaj koji je publika imala, ali pre svega je bilo značajno za mene kao izvođača, jer me je sam prostor svojom nestabilnošću naveo da se fokusiram, prevaziđem tremu i usredsredim se samo na ono što u tom trenutku radim.



Slika 113

Plan N galerije Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, u Novom Sadu



Slika 114

Skica prostornog rešenja postavljanja sistema za kačenje kanapa

7. Realizacija rada

Performativna prostorna instalacija postavljena je u prostor *N galerije* Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu. *N galerija* proteže se u obliku slova L. Dalji krak slova L je prostor u kome je bila postavljena prostorna instalacija. Krak galerije bliži ulazu bio je u mraku, pa je prostor izvođenja organski privlačio posetioce da u njega uđu (Slika 184). *N galerija* ima fiksirano osvetljenje, dugačku neonsku svetiljku koja se proteže iznad celog prostora, kao i galerijsku rasvetu fiksiranu na šinu iznad prostora. Bilo je moguće isključiti dugačku neonsku lampu koja se proteže iznad celog prostora i spot-svetla, a većinu preostalih reflektora uperiti ka prostoru izvođenja. Zbog tehničkog rešenja strujne instalacije, pojedinačne reflektore, međutim, nije bilo moguće isključiti. Takođe, nije bilo moguće u datim okolnostima preusmeriti reflektore koji su osvetljavali zid u pozadini prostora izvođenja, što bi napravilo veći kontrast između prostora igre i ostatka prostora, u kome se nalazi publika (mada bi time svetlost bila uperena u oči posmatrača i smetala pri praćenju izvođenja). Osvetljenje bi, tako podešeno, bilo bliže pozorišnom i prostor izvođenja bio bi kontrastnije označen, stvarajući dramatičniji doživljaj. Iako je bilo zamerki na organizaciju takvog osvetljenja (pogledati reakcije publike), lično nisam nezadovoljna, jer sam želela da izbegnem asocijaciju na pozorišnu situaciju.

U prostoru izvođenja performansa postavljena je instalacija, sastavljena od kudeljnih kanapa, okačenih o konstrukciju sklopljenu od zategnutih čeličnih sajli i L profila, i tkanina, raznovrsnih po kvalitetu (od jutanih, do satenskih), boji i teksturi, rasprostrtih po podu i pažljivo prepletenih tako da asociiraju na tkivo, na rane, na živi organizam.

Prethodno je izvršena proba materijala (Slike 115 i 116) – provera koliko dobro kanapi različitih debljina drže glinenu kuglu mase 100 grama, okačenu o slobodan kraj kanapa koji visi.²⁸⁸ Kugli ima stotinu, dakle ukupno 10 kilograma gline. Ta težina je vezana i za višak kilograma pre porođaja, i za težinu sa kojom sam procenila da mogu da se izborim u realnom trajanju performansa. Kudeljnih kanapa bilo je koliko i glinenih kugli, dakle sto.

²⁸⁸ Kudeljni kanapi nabavljeni su, a u manjoj meri i dobijeni, od preduzeća *Hemptex*, Novi Sad: <http://hemptex.rs/industrijsko-uze.html> i <http://hemptex.rs/konopac-uze-za-penjanje.html> (preuzeto 27. 07. 2020).

Eksperimentisanjem sa kombinacijama tkanina istraživala sam načine da minimalnim i suptilnim intervencijama postignem efekat organskog (Slike 117–120). Kanapi od kudelje dorađeni su koncima (u nijansama crvene, bele, oker, itd.), i delovima tkanina različitih po boji i teksturi, kako bi se postigao utisak prošaranosti žilama, krvnim sudovima i tetivama, i kako bi tekstura i koloritni akcenti asociirali na pupčanu vrpču – na snažnu vezu koja nam daje sigurnost i oslonac, ali istovremeno može da bude i sputavajuća. Konci i tkanine čvrsto su uvezani oko pojedinih kanapa, a samo prebačeni preko drugih (Slike 131–138), što je pri prikupljanju glinenih kugli omogućavalo povlačenje materijala zajedno s glinom.

Raspored kanapa u prostoru, kao i topografija tkanina na podu i njihova tekstura, odnosno stepen proklizavanja kada se na njih stane, osmišljeni su tako da diktiraju dramaturgiju i način kretanja u toku obe faze izvođenja rada.

Kanapi su okačeni o mrežu zategnutih čeličnih sajli, sa jedne strane pričvršćenih za betonske stubove u prostoru izvođenja, sa druge za zid na koji su montirana dva L profila, jedan sa strane zida koje gleda na prostor izvođenja, drugi sa zadnje strane zida, koja se nalazi u pomoćnoj prostoriji (Slike 121 i 122).

U kraku galerije bližem ulazu, zaklonjene zidom tako da se ne vide iz prostora izvođenja, na pod su bile postavljene glinene kugle, pripremljene prethodne večeri (Slike 139 i 140).

7.1. Vremenski okvir

Rad je izveden 23. septembra 2020. godine, u *N galeriji* Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu.

Izvedbi je prethodila višednevna priprema – postavljanje performativne prostorne instalacije tokom nekoliko dana pred samo izvođenje, i precizno merenje i oblikovanje glinenih kugli, dan pre izvođenja.

Prvi deo rada, kome publika nije prisustvovala²⁸⁹, počeo je u 9:15 časova i trajao je 1 sat i 27 minuta.

Drugi deo rada počeo je u 14:00 časova i trajao je sat vremena.

7.2. Izvođenje umetničkog dela scenskog dizajna u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*

Izvođenje rada odvijalo se u dve faze, prvoj, koja nije bila za publiku, i drugoj, kojoj je publika prisustvovala. Tokom obe faze, bila sam odevena u crne, elastične helanke i crnu potkošulju pripijenu uz telo, bosih nogu. Neutralnost crne boje i forma koja prijanya uz telo omogućili su publici da pažnju ne zadržava na bojama ili dejstvu pokreta na tkaninu, već da akcenat bude na mojim rukama, licu, kretanju tela i interakciji sa prostornom instalacijom.

7.2.1. Prva faza izvođenja rada – bez prisustva publike

Izvođenje umetničkog dela scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*, započelo je procesom kačenja glinenih kugli o krajeve kanapa, koji su bili deo prostorne instalacije u kojoj je rad izveden. Stotinu puta ponavljala sam izlazak van prostora izvođenja, da bih uzela kuglu gline, i ulazak u prostor izvođenja, kako bih je zalepila za kraj jednog od preostalih slobodnih kanapa. Kanape sam birala nasumično, sam njihov raspored vodio me je u odluci o koji kanap u datom trenutku lepim kuglu. Kugle su različite mekoće, neke je bilo lakše zalepiti, neke sam morala da duže gnječim u ruci, da bih ih omekšala (Slike 139–169).

Sam proces imao je meditativno dejstvo. Repetitivnost radnje dovela je do blagog telesnog umora i do tačke smirenosti i jače koncentracije, pripremajući me za sledeću fazu izvođenja, koja je nastupila nakon pauze.

Pauza je bila neophodna, kako bih se dodatno opustila i fokusirala na ono što sledi. Takođe, nisam imala jasnu predstavu o tome koliko će svaka faza trajati, jer je, i

²⁸⁹ Prisutni su bili samo fotografkinja Jelena Kovačević Vorgučin i snimatelj Dimitrije Veselinov.

pored pokušaja simulacije, dinamika pri izvođenju, ispostavilo se, bila drugačija, pa je pauza garantovala da će najavljen vremenski raspored biti poštovan.

7.2.2. Druga faza izvođenja rada – uz prisustvo publike

Nakon pauze, počela je faza koja se odvijala pred publikom. Neposredno pred ulazak gledalaca, zauzela sam početno mesto, van prostorne instalacije, naslonjena na zid. Sa mnom u prostoru već su bili fotografkinja Jelena Kovačević Vorgučin, Dimitrije Veselinov, zadužen za kameru koja je snimala široki plan i za *streaming*, i kamerman Željko Mandić, koji je pratio izvođenje i snimao krupnije planove. Zbog epidemije koronavirusa, postojalo je ograničenje broja prisutnih na 30, i svi su na licu nosili zaštitne maske. Time je prostorna instalacija dodatno izdvojena iz vizuelno svedenog, čistog okolnog prostora galerije, u kom dominiraju beli zidovi, a hirurške maske na licima posmatrača prostoru su dodale i notu sterilnosti.

Kada su svi posmatrači zauzeli mesta i kada je sve utihnulo, ustala sam i krenula ka prostornoj instalaciji. Taj put do tkanina postavljenih po podu, koje su vizuelno i taktilno razdvajale okolni prostor predviđen za publiku i prostor izvođenja, bio je izuzetno napet – imala sam, iznenada, jaku tremu, koja je izazvala snažnu fizičku reakciju, gotovo drhtavicu. U trenutku kada mi je stopalo dotaklo teksturu tkanine, trema je nestala i nadalje me je vodila topografija tkanina na podu, putenost prostorne instalacije i gustina i dužina okačenih kanapa. Njihov raspored u prostoru uticao je na ritam kretanja.

Druga faza izvođenja sastojala se od skupljanja glinenih kugli, okačenih tokom prve faze. Svaku skinutu/otkinutu kuglu, nakon prve, pripajala bih masi gline formiranoj od prethodno skinutih kugli. Tu, sve veću masu, koja je rasla sa dodavanjem svake nove kugle, nosila sam stalno sa sobom. Na početku izvođenja, ona je bila lagana i pripajanje novih kugli trajalo je kratko. Masa gline je sa svakom novom kuglom postajala teža, pa je i proces skidanja novih kugli postajao fizički zahtevniji. Koristila sam na momente tehniku disanja, osmišljenu da smanji bol i stres tokom porođaja. Dešavalo se da sa glinom povučem konce i tkanine kojima su kanapi bili vizuelno i taktilno „oplemenjeni”. Ti materijali su takođe bivali umešeni u glinenu masu. U nekim

trenucima bilo je potrebno da se spustim na tlo i da glinu zamesim tipičnim vajarским postupkom, sličnim mešenju testa za hleb, ili da masu gline oblikujem bacanjem o pod, što je, opet, skulptorski postupak oblikovanja velike mase materijala. Oba postupka zahtevala su žustrinu pokreta i glasno disanje. Kako sam se zamarala, tako su pokreti postajali energičniji. Dešavale su se slučajnosti koje su doprinosile ubedljivosti izvođenja, kao kada sam nenamerno otkinula jedan od kanapa dok sam sa njega povlačila glinu, što je izazvalo treperenje čitave prostorne instalacije. Kada je sva glina bila skupljena i povezana, masa je težila deset kilograma i postala je značajan teret. Proces sakupljanja gline, spajanja materijala u jednu masu i nošenja sve težeg tereta, podigao je nivo energije, dovodeći me do tačke kada sam bila spremna da tu energiju oslobodim. Usledilo je oslobađanje od tereta, uz neinhibirano korišćenje glasa i pokreta.

Na kraju, od čitave gomile gline u mojim rukama je ostao komad prekriven nežnom, svetlucavom rozikastom tkaninom. Sa njim u rukama, vratila sam se na početni položaj, sa kog sam nakon ulaska publike i krenula u izvođenje, i sela sam, naslonjena na zid, osećajući se pročišćeno i katarzično. Smatrala sam da će to biti jasan znak da je rad priveden kraju. Publika, međutim, nije reagovala. Tome je doprinela i moja pogrešna pretpostavka, najavljena nekim gledaocima, da će rad trajati mnogo duže, doneta dok sam mislila da će prostor izvođenja zauzimati ceo krak *N galerije*.

Nakon određenog vremena, izašla sam iz prostora izvođenja i to je bio jasan znak da je rad završen.

8. Percepcija i recepcija publike

Reakcije na rad bile su, uglavnom, pozitivne, uz čest komentar da je izazvao snažnu emotivnu reakciju i da je prostor odlično rešen. Bilo je zamerki na tehničke elemente rada i na način na koji je kraj osmišljen i izveden.

Postojala je izvesna razlika u tumačenju određenih aspekata rada, u zavisnosti od toga da li su komentare davali muškarci ili žene. Prisutne žene, od kojih su neke majke, imale su, čini mi se, visceralan doživljaj i instinktivno razumevanje kretnji i

zvukova, i doživele su proces agresivnog „rasparčavanja” materijala skupljenog u kuglu, na kraju izvođenja, kao samo unutrašnje tkivo koje se cepa i krvari, prizivajući fizičke cikluse i procese kroz koje žensko telo prolazi, uključujući i porođaj.

Muškarci su osećali izvesnu zbunjenost pri tumačenju destrukcije nad masom gline, na kraju. Jedan od prisutnih rekao je da je bilo napeto i prisetio se svoje nemogućnosti da prisustvuje rođenju deteta, i stresu izazvanom tom neizvesnošću.

Na mnoge članove publike zvučna slika ostavila je snažan utisak, posebno neinhibirano vrištanje na kraju. I tu je postojala razlika u doživljaju u odnosu na pol – sve intervjuisane žene smatrale su da je ponavljanje vrisaka bilo potrebno, kao sastavni deo kulminacije, dok je mišljenje nekih od muškaraca bilo da bi jedan vrisak bio dovoljan.

Senzualnost pokreta uočili su svi prisutni. Putenost prostora i kretanje kroz prostornu instalaciju u meni su izazivali osećaj taktilne senzualnosti i užitka u dodiru sa materijalima, i to se prenelo i na publiku.

Reakcije na prostornu instalaciju bile su pozitivne i tu nije bilo razlike u tumačenjima ili bilo kakve ambivalentnosti u doživljaju.

Zamerke su bile vezane za svetlo i za nejasno označen kraj. Mnogi su smatrali da prostor izvođenja nije bio dovoljno kontrastno izdvojen svetlom i da je, bez obzira na tehnička ograničenja, trebalo naći bolje rešenje. Samo nekoliko osoba smatralo je da je osvetljenje rada bilo bliže ideji performansa, i odgovarajuće u odnosu na činjenicu da je prostor izvođenja deo muzejske galerije.

Neki članovi publike smatrali su da je rad trebalo da traje mnogo duže, „preko granica dosade”.

Kraj je zbunio većinu posmatrača i glavna zamerka odnosi se na taj segment rada. U minutima kada nije bilo jasno šta se dešava, nastupila je neprijatna tišina. To je i mene pokolebalo u nastojanju da publici pružim priliku da sama zaključi da je kraj.

Nekolicini posetitelji taj period tišine je, po njihovim rečima, prijavio, omogućivši im da procesuiraju ceo doživljaj.

Bilo je značajno što je publika po završetku izvođenja mogla da uđe u prostornu instalaciju. Neki su sa sobom poneli komade gline kao suvenir.

Pojedine članove publike zamolila sam da mi svoj doživljaj rada daju u pisanoj formi²⁹⁰.

„Kao jedna od dvoje privilegovanih koji su prisustvovali prvom delu izvođenja, mogu da kažem da mi je upravo to uvođenje u rad bilo dragoceno. Tvoje stalozeno kretanje kroz prostor među visećim kanapima, postepeno nanošenje gline na njihove krajeve, bilo je za mene nekako kontemplativno. Iako prisutna samo kao posmatrač-fotograf, osetila sam da sam uvučena u prostor tvog kretanja, da sam i sama postala njegov deo, što me je fizički lociralo u sred samog rada. Tako pripremljena, noseći u sebi meditativno raspoloženje, u nastavku izvođenja, pri prvom 'iskakanju' iz tvog dotadašnjeg tihog kretanja, osećala sam se kao da me je munjevito uhvatio vrtlog emocija. Prvi pokret koji me je snažno pogodio, asociirao me je na priče o nekada čestim porođajima žena na njivama usred poljskih radova, među kukuruzima...

Pokreti, grčevitog skidanja gline sa kanapa, formiranje mase oblika nekakve kugle i, posebno, telesnost sa kojom si oblikovala glinu, uticanje na oblik jednog tela svojim telom, ostavilo je snažan utisak. Zvuk mljackanja, gnjecavost materije, glatkoća, asociirala me je na razne telesne izlučevine sa kojima se kao žene i/ili majke susrećemo. Telesnost koju doživimo kad dojmimo dete, mljackanje deteta pri sisanju, bljuckanje, ali i podsećanje na mesečne cikluse, mukus, krvne ugruške, želatinaste telesne mase... Puno toga u radu je veoma telesno, taktilno, iz čega izlazi ono nešto duboko emotivno, što udara u grudi. Svemu tome snažno doprinose zvuci tvojih uzdaha, urlika, stenjanja.”

„Iako sam imala uvid u proces rada pre samog izvođenja, performans je izazvao veoma intenzivno dejstvo. Mislim da me je najdublje dotakao Jelenin pokret.

²⁹⁰ Utiske su zabeležili (ne redom kojim su citati navedeni): Milan Narandžić, Suzana Vuksanović, Jelena Kovačević Vorgučin, Dragana Pilipović, Milica Stojšić, Dragana Vilotić, Tatjana Babić, Goran Jureša (pratio je izvođenje u realnom vremenu, preko *streaminga*).

Posebno način kretanja njenog tela kroz prostor i sam proces nastajanja ili 'nestajanja' tereta koji nosi. Osim toga smatram da je izbor i artikulacija prostora za performans dodatno uticala da kompletna scenska slika dobije zaokružen i jasan oblik.”

„Scenografija sama po sebi može da predstavlja instalaciju, kojoj tema performansa daje potrebni kontekst. Užad različitih debljina i formi vise između plafona i poda ispunjavajući čitav prostor predstave. Na krajevima užadi su vidljive izrasline gline. Platnima je izvršena intervencija na podu, kako bi se korišćeni prostor u potpunosti izdvojio od okolnog galerijskog. Bilo bi moguće napraviti analogiju sa 'gnezdima' vanzemaljaca iz *SF* filmova, gde se kroz pojedine vrpce hrane individualne jedinice. S obzirom na dominantno mesto u prostoru realizacije, opisana scenografija od početka unosi napetost. Utisku je pridodalo samo delimično poznavanje konteksta rada, odnosno njegovog naziva (*Diši, diši, guraj!*) i saznanje da rad proizlazi iz istraživanja vezanih za temu majčinstva. U okviru performansa, umetnica demonstrira ciklus u kojem se odvija interakcija sa mnoštvom 'hranilica'. Sakupljanje pojedinačnih elemenata (izrasline gline) i njihova integracija u zajednički entitet može biti rast novog bića, ali i, ekvivalentno, bilo koji čin stvaranja. U performansu nas umetnica podseća da taj proces često prate bol i agonija, koji se približavaju svojoj kulminaciji kako se primiče kraj procesa stvaranja.”

„Jako je dobro izgledala ta sama postavka, bez tebe kao performerera. Izgledalo mi je kao da celu stvar izvodiš u nekom organizmu, u utrobi nečega, ti kanapi sa glinom na kraju podsetili su me na nešto organsko a u glavi mi je bio i jedan rad A. Kifera gde parafrazira Van Goga. Sve što si uradila bilo je sjajno, svi postupci su mi jasni i nimalo apstraktni, možda malo predvidljivi ali to nije smetalo da ceo proces izgleda dobro. Svidela mi se ta vremenska određenost – mogla si da prođeš i kao ljudska prilika koja izvodi performans na kraju vremena, kao posle neke apokalipse. A moglo je i sve da se doživi kao neki praistorijski proces, nešto iskonsko.”

„Prostorna instalacija je integrisana tako da ne guši prostor galerije pa sam ga, gledajući performans, 'razdvojila' na dva: prostor tela koje doživljava napor porođaja i prostor van tog tela, a to je hladna ili sterilna porođajna sala. Ta podela je podržana i

zvučnim sadržajem – u telu čujemo krike i vrisak koji je kontrastiran zvukom van njega – nemi muk. Instalacija od konopaca ima dinamičnu formu koja navodi da stalno gledamo od centra gde su najgušće postavljeni, ka krajevima gde ih vidimo pojedinačno i lakše zapažamo detalje od crvenih konaca i tkanina. Instalacija je slojevita i pozivajuća. Imam utisak da osim načina koji smo videli, može biti izložena u galeriji kao interaktivna instalacija namenjena publici, a može biti i scenografija u predstavi. Ukupan utisak je da sam videla izmešanu snagu, užas i lepotu što pretpostavljam da jesu iskustva porođaja koja na kraju ostaju.”

„Kao neko ko se možda neće ostvariti u ulozi majke, ovaj događaj sam doživela užasno snažno intimno, emotivno i intenzivno. Autorka prikazuje patnju i bol koji je osećala i, iako je to verovatno njen najtraumatičniji momenat u životu, pomislila sam da ja to snažno želim da proživim, istim intenzitetom, ukoliko je to cena potomstva u tom trenutku. Pročišćeni kadrovi, bela muzejska pozadina, tople prirodne boje materijala, crveni detalji tačno koliko je trebalo, promišljeno kretanje tela kroz instalaciju, pokret, zvuk i naročito ritam disanja, sama dramaturgija događaja su bili u službi doživljaja i emotivnog 'rolerkostera'. Zbog takve vizuelne slike na trenutke sam se osećala kao mikroskopsko uvećanje, kao da sam posmatrač u utrobi i tkivu materice od koje sve otpada, što od sreće zbog nastanka novog života, što od rizika i žrtve koju majka podnosi ne bi li taj život donela. Hodanje po ivici, suočavanje sa neizdrživim bolom. Krik. Jeza. Suze. U isto vreme sreća i patnja. Sve sam osetila i sve doživela. Bilo mi je jasno i bez dodatnih objašnjenja iako nisam znala detalje i samu koncepciju ovog umetničkog rada. Bilo je dovoljno apstraktno i dovoljno razumljivo.”

„Žena se tokom svog života menja mnogo puta, fizički i mentalno/duhovno... Sa određenim ulogama se rađa, pripisane su joj gotovo automatski po društveno konstruisanim karakteristikama pola i roda, međutim, tokom života, za mnoge svoje uloge i odluke žena se rađa (i umire) jednom, ali i bezbroj puta... Začetak novog života u ženi ishoduje rođenjem deteta, ali i podjednako značajnim (po)rađanjem i rođenjem majke, što je proces koji nužno ne počinje začecem, i nikako se ne završava rođenjem deteta, a upravo o tome, po meni, govori ovaj Jelenin umetnički rad. Elemente tog dugog procesa, sa mnogim svojim uglavnom oprečnim stanjima i

karakteristikama, ona je za sebe i za nas – jakim, snažnim, ubedljivim i sigurnim izvođenjem – ponovo proživela kroz umetničke medije performansa i skulpturalne instalacije...”

„Mislim da je dobra odluka što je dizajn svetla bio orijentisan više ka galerijskoj postavci/konvencijama vizuelne umetnosti, nego ka pozorištu – ne samo zato što je u pitanju performans kao forma, već i zato što je na ovaj način postignuta specifična dramaturgija događaja, koja je omogućila postepeno 'uvlačenje' publike u rad, kroz difuziju početka izvođenja. Nije postojao jasan trenutak 'podizanja zavese' u kojem izvođenje počinje, i ovo smatram kvalitetom rada, koji bi u protivnom možda prešao u domen banalnog... Specifične akustičke odlike prostora doprinele su da krici koje proizvodiš pri izvođenju dobiju reverb i deluju na visceralnom nivou koji se ne može ignorisati. Za razliku od počinjanja performansa, koji je, po mom mišljenju, profitirao od difuzije samog momenta početka, kraj performansa je možda mogao da ima neku vrstu jasnijeg kraja. Mislim da je imalo smisla što si otišla da sedneš na mesto sa kojeg si počela, ali bi možda, uz neku naznaku koja je prethodila odlasku, bilo jasnije da je to kraj, pa bi izbegla 'vraćanje na scenu', što je rad malo pomerilo u konvenciju pozorišta...”

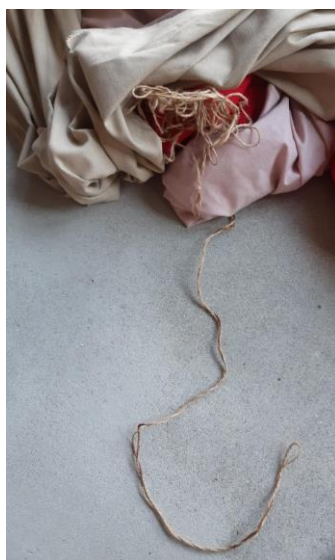
9. Dokumentovanje rada

9.1. Eksperimenti sa materijalima



Slike 115 i 116

Proba glinenih kugli okačenih o kanape



Slike 117 i 118

Eksperimenti sa materijalima



Slike 119 i 120

Eksperimenti sa materijalima

9.2. Priprema performativne prostorne instalacije

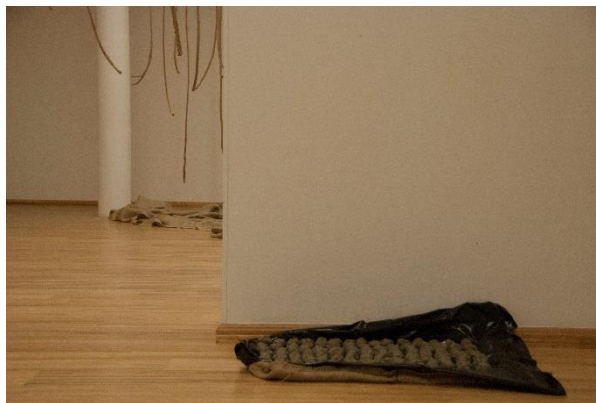


Slika 122
Sistem zategnutih sajli i kanapi okačeni o njih



Slike 123 i 124
Prostor u toku pripreme za realizaciju umetničkog dela scenskog dizajna u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*, deo *N galerije* Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu

9.3. Prostorna instalacija pre izvođenja



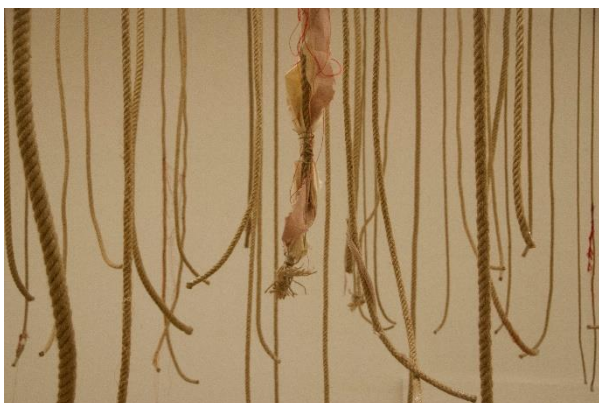
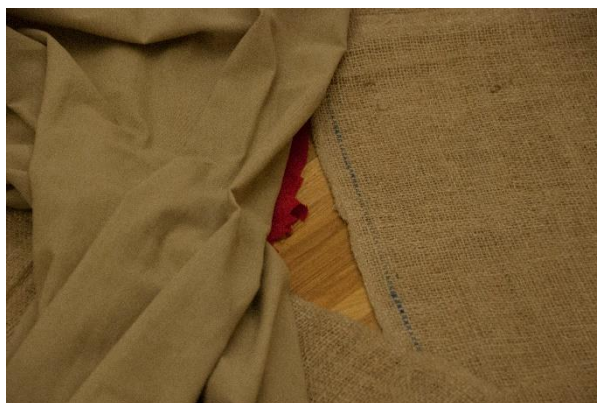
Slike 125 i 126

Pripremljene glinene kugle



Slike 127–130

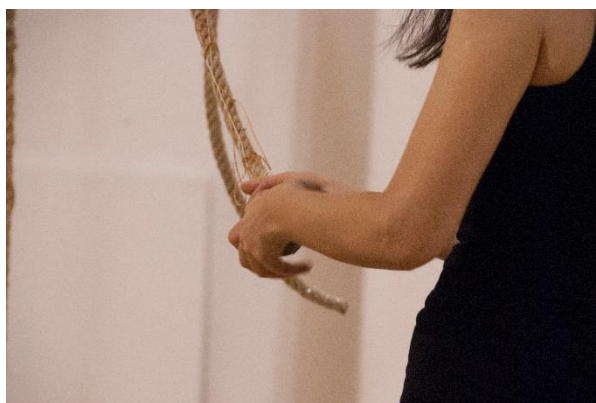
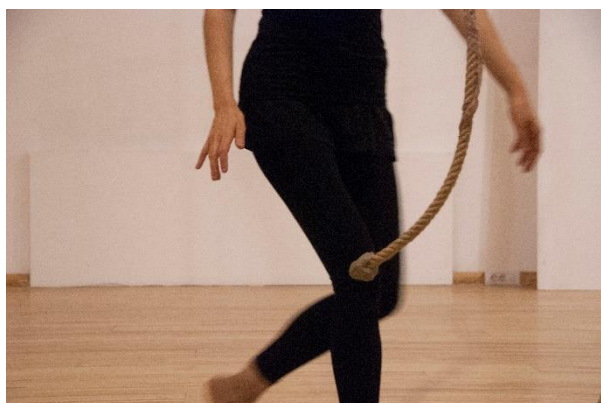
Prostorna instalacija pre izvođenja



Slike 131–138

Detalji prostorne instalacije pre izvođenja

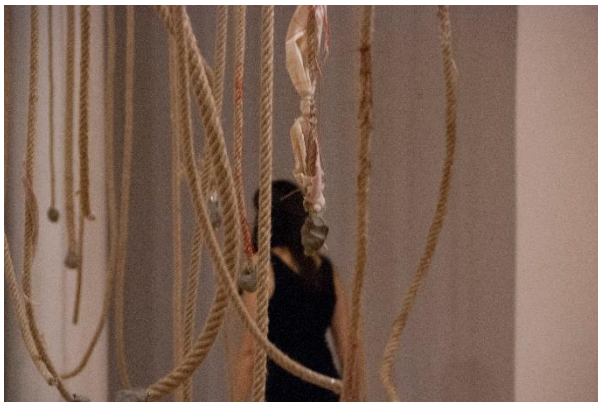
9.4. Prva faza izvođenja rada – bez publike



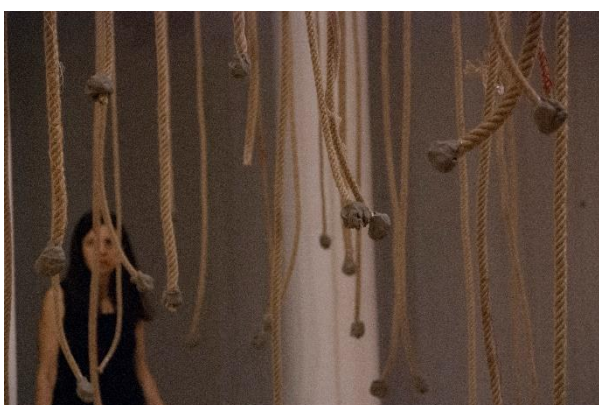
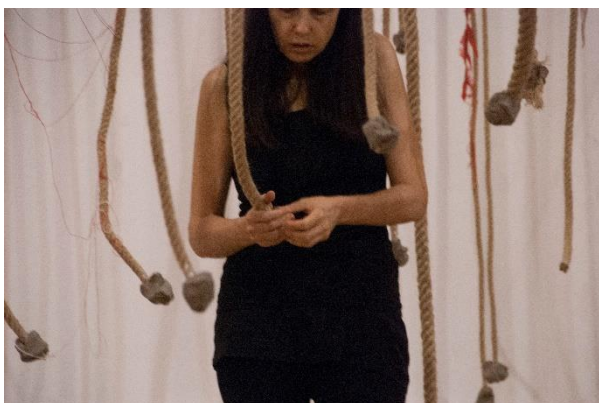
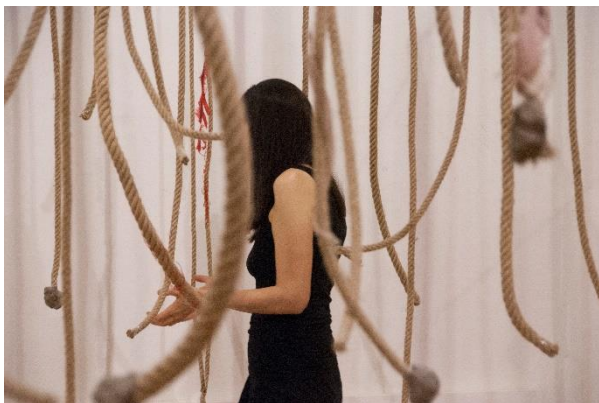
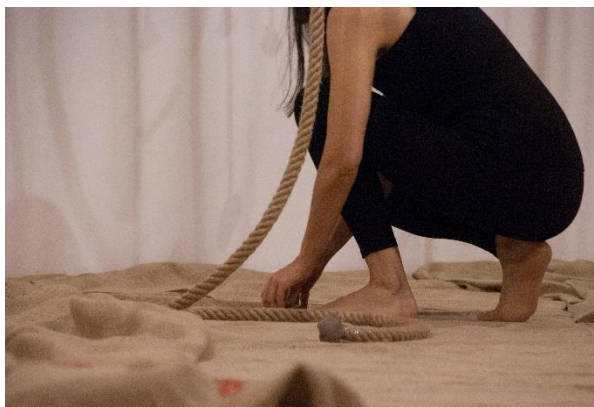
Slike 139–145
Prva faza izvođenja



Slike 146–153
Prva faza izvođenja



Slike 154–161
Prva faza izvođenja



Slike 162–169
Prva faza izvođenja



Slike 170–175
Prostor između dve faze izvođenja



Slike 176–183
Detalji prostora između dve faze izvođenja



Slika 184
Ulazak u prostor izvođenja

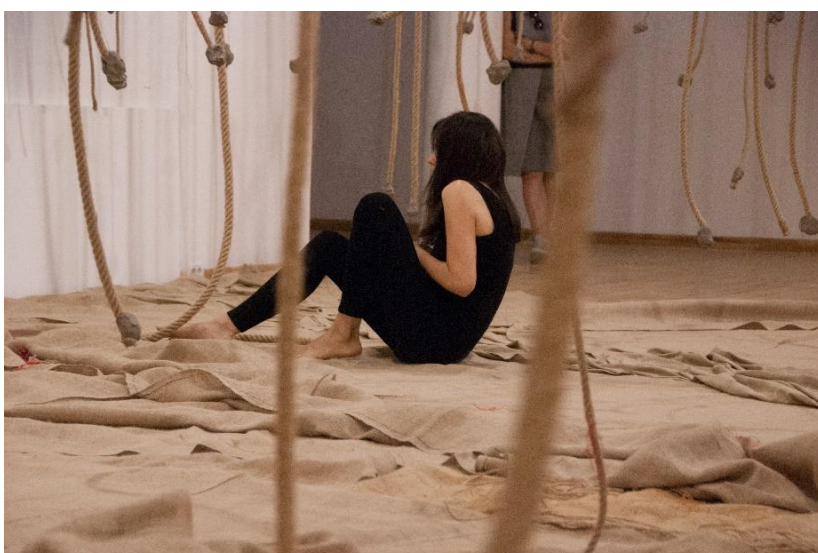
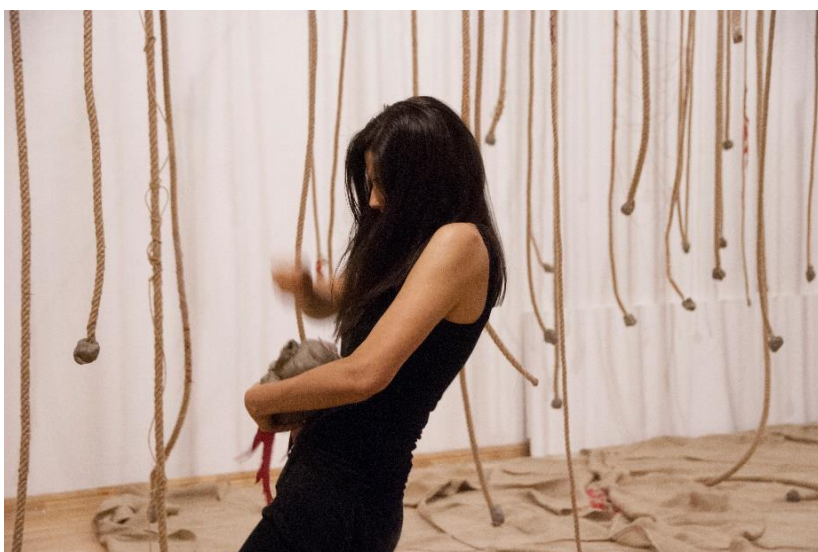
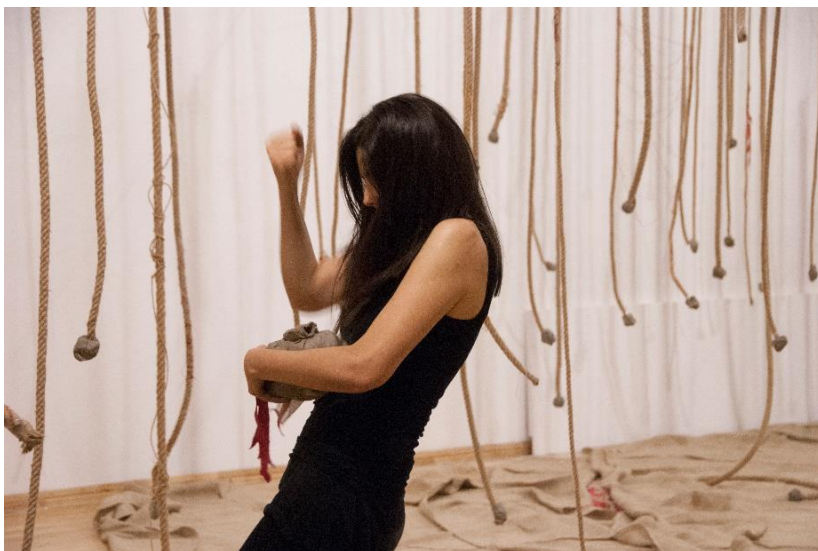
9.5. Druga faza izvođenja rada – uz prisustvo publike



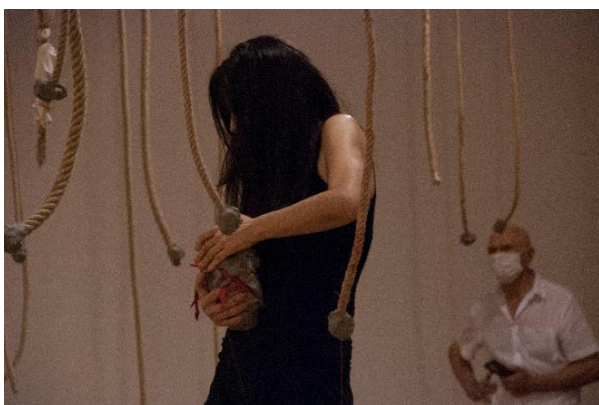
Slike 185–189
Druga faza izvođenja



Slike 190–197
Druga faza izvođenja



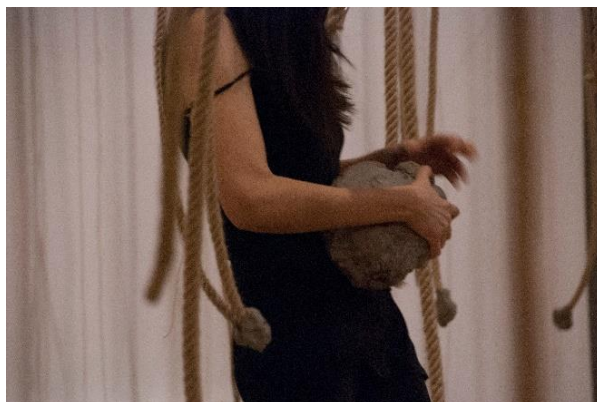
Slike 198, 199 i 200
Druga faza izvođenja



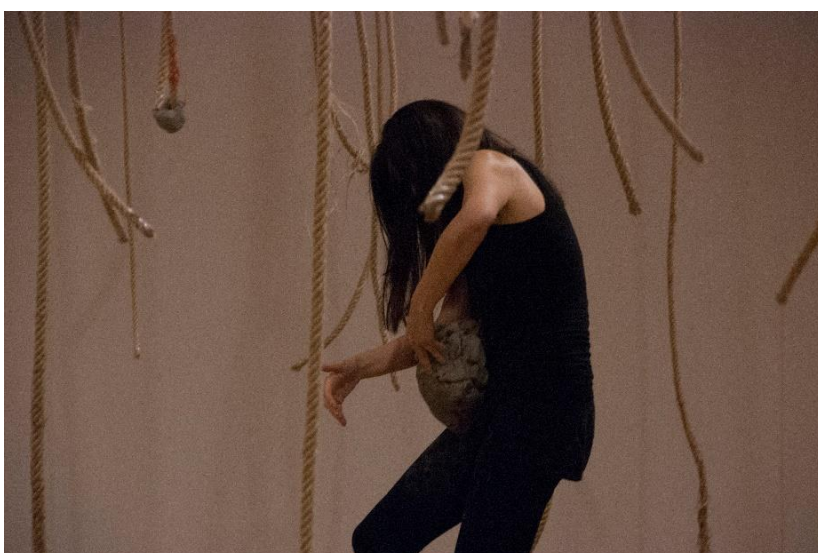
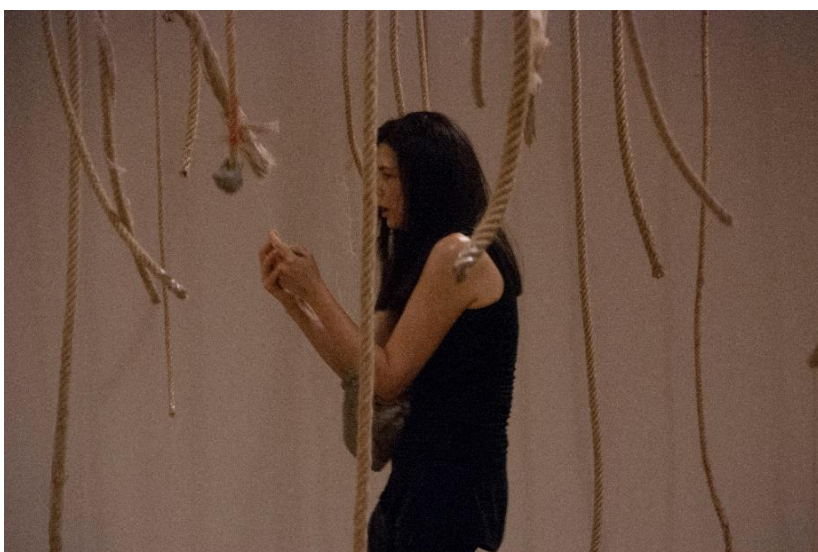
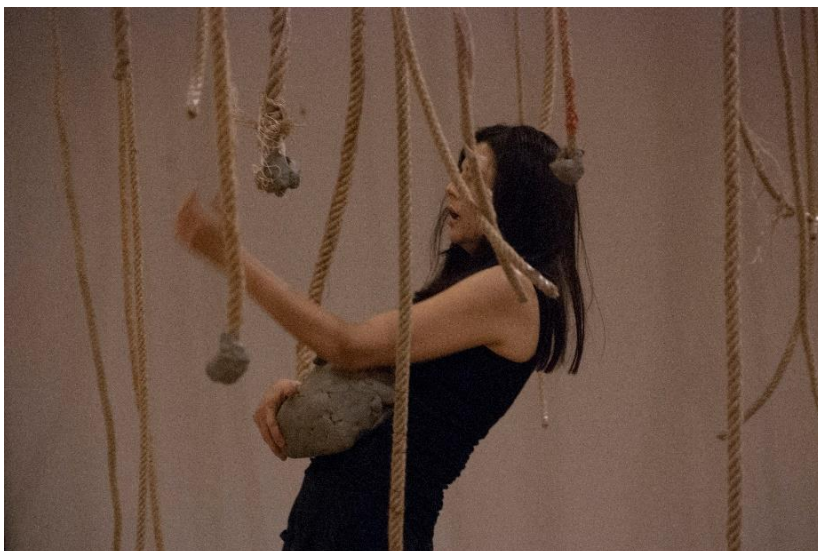
Slike 201–205
Druga faza izvođenja



Slike 206–209
Druga faza izvođenja



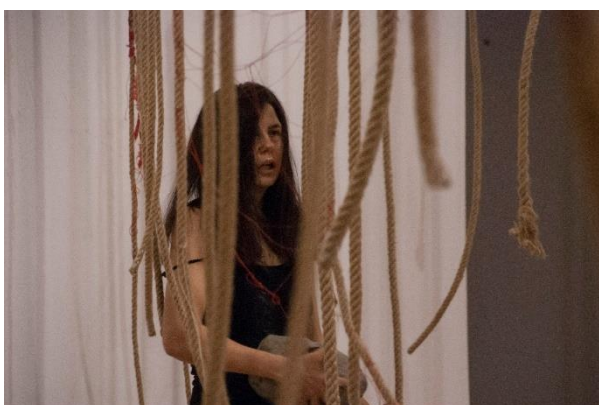
Slike 210–217
Druga faza izvođenja



Slika 218, 219 i 220
Druga faza izvođenja



Slike 221–230
Druga faza izvođenja



Slike 231–235
Druga faza izvođenja



Slike 236–241
Druga faza izvođenja



Slike 242–246
Druga faza izvođenja



Slike 247–254
Druga faza izvođenja



Slike 255 i 256
Druga faza izvođenja



Slike 257, 258 i 259
Druga faza izvođenja



Slike 260–265
Prostor nakon izvođenja



Slike 266, 267 i 268
Uzimanje suvenira



Slika 269
Publika u delu *N galerije* u kome je izveden rad

Snimak druge faze rada može se videti na *YouTube* kanalu *JAE Art*,
<https://www.youtube.com/watch?v=XSWJhPgZYe4>, gde se odvijao i *streaming*.

VII ZAKLJUČAK

Proces rada na doktorskom umetničkom projektu *Majčinstvo i rodni stereotipi u umetnosti: umetničko delo scenskog dizajna* bio je kompleksan i zahtevan, otvarajući pitanje istorijskih i antropoloških uzroka nastanka stereotipa, ali i intimna pitanja vezana za sopstveno iskustvo majčinstva. Istraživanje opštih stereotipa vezanih za prikazivanje majčinstva i likova majki u scenskim i vizuelnim umetnostima, duboko ukorenjenih u patrijarhalnoj tradiciji, pokrenulo je suočavanje sa sopstvenim, prethodno neosvešćenim, predrasudama i samonametnutim ograničenjima. Sledilo je trnovito, na momente mučno, suočavanje sa izvoristem nemogućnosti da slobodno izrazim osećanja vezana za predstavu sebe kao majke, kao i za različite teme koje se tiču sopstvenog tela, a potom i dug period oslobađanja od imaginarnog „čvorišta” straha, stida i u podsvest duboko utisnutih predstava o tome šta je prihvatljiva ženska/majčinska priroda. U procesu oslobađanja, ključan je bio izlazak iz zone komfora u sredstvima izražavanja, i stavljanje akcenta na pokret, kao osnovno sredstvo izražavanja. U velikoj meri, celokupno iskustvo bila je vežba hrabrosti. Umetnost može da prenese umetnikovu energiju i emocije, ako se u izražavanju duboko ličnih dilema i stanja ide do kraja, ne obazirući se na ranjivost koju takvo emotivno preispitivanje razotkriva. To je, s jedne strane, zastrašujuće i budi brojne nesigurnosti koje osoba dotad potiskuje. S druge strane, ako se u nameri uspe, iskustvo koje sledi biva katarzično.

Delo scenskog dizajna, u formi performativne prostorne instalacije *Diši, diši, guraj!*, dovelo me je do osećanja pročišćenja, nakon fizički i emotivno veoma iscrpljujućeg izvođenja. Uspela sam da se prepustim izražavanju pokretom, te da strah i nelagodu – usled korišćenja sopstvenog tela kao sredstva izražavanja – potisnem.

Iskustvo izvođenja ukazalo mi je na važnost performativnog prostora za izvođača, dakle, na činilac kojeg sam, kroz znanje stečeno na doktorskim studijama scenskog dizajna, u teorijskom smislu i ranije bila svesna, a kog sam ovom prilikom potpuno spoznala neposredno, „iz prve ruke”. Karakter performativne prostorne instalacije, pažljivo osmišljen i izgrađen tako da stvara vizuelni i taktilni doživljaj unutrašnjeg ženskog tkiva, olakšao je pronalaženje dramaturgije kretanja. Od trenutka ulaska u

performativnu instalaciju, njena putenost i topografija vodile su me u kretanju, i dinamici i ritmu pokreta i zvukova.

Zvuk se pokazao kao izuzetno značajan aspekt rada, usled akustike same prostorije, čije dejstvo nije bilo planirano, odnosno kojeg nisam bila svesna do samog izvođenja. Jasno se čulo gnječenje gline, moji uzdisaji, zvuci kada glinu bacam o pod i slično, što je doprinosilo doživljaju rada. To je, međutim, značilo i da se prilikom kretanja fotografkinje čulo škripanje poda, što je remetilo zvučnu sliku.

Razlika u doživljaju rada u odnosu na rodnu pripadnost, budući da je u publici bilo i muškaraca i žena, još je jedan podsetnik na nemu žensku kolektivnu i ličnu istoriju, koja se vekovima odvijala nezabeležena, „iza kulisa”. Žene i danas, u velikoj većini, svoju telesnost i sve što ona podrazumeva (senzualnost i seksualnost, fizičku nelagodu i bol, i promene raspoloženja uzrokovane mesečnim ciklusom, fizičko podnošenje trudnoće i unutrašnje i spoljašnje telesne promene, dramatičnost porođaja, hormonalne promene u toku svakog meseca i nakon menopauze, itd.), kroz život nose u tišini, vaspitane da budu požrtvovana i bezrezervna podrška drugima, bez očekivanja da im jednaka emotivna potpora bude uzvrćena. Njihov jedini oslonac često je nevidljiva mreža prećutnog razumevanja i podrške drugih žena. U tom kontekstu, možda je vrištanje na kraju izvođenja bilo adekvatan način da se uključim u razgovor na ovu temu i da je, između ostalog, približim i muškarcima u publici, koji su igrom slučaja svi očevi, a koji verovatno, u Srbiji, nisu bili u prilici da prisustvuju porođajima svojih partnerki.

Kraj je bio nevešto osmišljen i izveden, i rezultat je bio zbunjujući za sve uključene, što mi ukazuje na potrebu za dodatnim izučavanjem dramaturgije. Vraćanje na početnu tačku rada i unutrašnje proživljavanje sopstvene katarze nije se ispostavilo kao jasan znak publici da je rad gotov. Ono što vidim kao problem jeste izlazak, u realnom vremenu, iz stanja u koje me je performans doveo. Za razliku od predstave, gde su glumci uvežbani da iz uloge izađu i potom se poklone publici, ova situacija je kompleksnija i zahtevala je detaljniji plan postizanja prirodnog osećaja završetka. Tada bi i publici bio upućen jasniji signal da je rad završen.

VIII LITERATURA I IZVORI

Knjige i doktorske disertacije

1. Aristofan. *Aristofanove komedije*. Preveo Koloman Rac. Zagreb: Matica Hrvatska, 1947.
2. Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2008.
3. Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London and New York: Routledge, 1996.
4. Cavanaugh, G. L. „Flesh and Spirit Onstage: Chronotopes of Performance in Medieval English Theatre”. Doktorska disertacija, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2004.
5. Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978.
6. Ciobanu, Estella Antoaneta. *The Spectacle of the Body in Late Medieval England*. Iasi, Romania: Editura Lumen, 2012.
7. Dadić Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Klio i Novi Sad: Scen – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017.
8. David, Mia i Tatajana Dadić Dinulović. *Proces: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, Novi Sad: Scen – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2015.
9. De Bovoar, Simon. *Drugi spol*. Zagreb: Naklada „Ljevak”, 2016.
10. Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Beograd: Klio, 2009.
11. Duby, Georges i Jean-Luc Daval, ur. *Sculpture: From Antiquity to the Present Day*. Koeln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2002.
12. Ehrlich, Doreen. *Henry Moore*. London: Greenwich Editions, 1994.
13. Eshil, Sofokle, Euripid. *Grčke tragedije*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta, 2010.
14. Eshil, Sofokle, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Koloman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Vrhunci civilizacije, Kosmos, 1988.

15. Eshil. *Tragedije (drugo izdanje)*. Beograd: Kultura, 1966.
16. Euripid. *Izabrane drame*. Preveli Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević. Beograd: Plato, 2007.
17. Euripid, Žan Anuj, Velimir Lukić. *Tri Medeje*. Preveo Gordan Maričić. Beograd: Paideia, 2009.
18. Gertsman, Elina. *Worlds Within. Opening The Medieval Shrine Madonna*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 2015.
19. Hackworth Petersen, Lauren i Patricia Salzman-Mitchell, ur. *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*. Austin: University of Texas Press, 2013.
20. Kohan, P. S. *Istorija stare grčke književnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1971.
21. Le Gof, Žak. *Da li je Evropa stvorena u srednjem veku?*. Beograd: Klio, 2010.
22. Majls, Rozalind. *Ko je spremio tajnu večeru? Ženska istorija sveta*. Beograd: Geopoetika, 2012.
23. Medenica, Ivan. *Klasika i njene maske. Modeli u režiji dramske klasike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2010.
24. Medenica, Ivan. *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*. Beograd: Klio, Fakultet dramskih umetnosti, 2016.
25. Molinari, Čezare. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
26. Paduano, Guido. *Antičko pozorište*. Beograd: Klio, 2011.
27. Pomeroy, Sarah B. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. London: Pimlico, 1975,
https://archive.org/stream/GoddessesWhoresWivesAndSlavesWomenInClassicalAntiquityBySarahPomeroyAbee/Goddesses,+Whores,+Wives+And+Slaves+Women+In+Classical+Antiquity+By+Sarah+Pomeroy+%28Abee%29_djvu.txt
 (preuzeto 14. 04. 2018)
28. Putnik, Jovan. *Prologomena za pozorišnu estetiku*. Priredio Zoran Jovanović. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1985.
29. Ridel, Ingrid. *Majke i kćeri. Jedan proživljeni mit*. Beograd: Fedon, 2011.

30. Ruhrberg, Karl, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef. *Art of the 20th Century*. Uredio Ingo F. Walther. Koeln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2000.
31. Sofokle i Euripid. *Grčke tragedije druga knjiga*. Beograd: Mala biblioteka srpske književne zadruge, 1994.
32. Tolstoj, Lav Nikolajevič. *Obiteljska sreća: Obiteljska sreća / Polikuška / Smrt Ivana Iljiča / Vlast tame / Plodovi prosvjete / Živi leš / Uspomene*. Preveli Vladimir Babić, Vaso Bogdanov, Zlatko Crnković, Ivan Kušan, Malik Mulić, Roman Šovary, Zagreb: Matica hrvatska, 1963.
33. Vasilakis, Andonis. *Minoan Crete. From Myth to History*. Paiania: Adam Editions, 2001.
34. Veber, Maks. *Grad. Nelegitimna vlast. Tipologija gradova*. Novi Sad: Mediteran, 2014.

Katalozi umetničkih izložbi i manifestacija

1. Gioni, Massiliamo, ur. *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013 ; la Biennale Di Venezia, 55. Esposizione Internazionale D'Arte ; [on the Occasion of the Exhibition 'Il Palazzo Enciclopedico', the 55th International Art Exhibition of La Biennale Di Venezia, June 1 – November 24, 2013]*. Exhibition, Tom 1. Venecija: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013.
2. Gold, Sarah i Karlyn De Jongh, ur. *Personal Structures: Crossing Borders*. Venice: Global Art Affairs Foundation, Palazzo Mora, Palazzo Bembo, 2015.
3. Lotker , Sodja, Daniela Pařízková, Ondřej Svoboda, Lucie Čepcová, ur. *Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015*. Prag: Arts and Theater Institute, 2015.
4. Shiota, Chiharu. *Chiharu Shiota: The Hand Lines*. Uredila Menene Gras Balaguer. Prevele Amaia Judge, Olga Miró, Angela Bunning. Barselona: Actar Publishers Casa Asia, 2003.

Članci i predavanja na konferencijama

1. Betterton, Rosemary. „Louise Bourgeois, ageing, and maternal bodies”. *Feminist review*, 93 (2009):27–45, <https://www.scribd.com/doc/312319814/louise-bourgeois-ageing-and-maternal-bodies-rosemary-betterton> (preuzeto 06. 03. 2019)
2. Dadić Dinulović, Tatjana. „Kuća kao ekran: transformacije medijske funkcije u savremenoj arhitekturi”. *Kultura* 125 (2009), http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/03/Dadic-Dinulovic-Tatjana_Kuca-kao-ekran_KULTURA.pdf (preuzeto 10. 07. 2017)
3. Hillaert, Wouter i Thomas Crombez. „Cruelty in the Theatre of The Societas Raffaello Sanzio”. Predavanje na konferenciji Tragedy, the Tragic, and the Political (RITS/VUB/KUL/UPX), Leuven, 24. 03. 2005, <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inthewet/castelluci.pdf> (preuzeto 01. 04. 2015)
4. Isaković, Ana. „Revolucija i/ili sigurni konzervativizam”. *E novine* (22. 02. 2010), <http://www.e-novine.com/mobile/kultura/kultura-recenzije/35113-Revolucija-i-ili-sigurni-konzervativizam.html> (preuzeto 01. 04. 2015)
5. Katz, Marilyn A. „Did the Women of Ancient Athens Attend the Theater in the Eighteenth Century?”. *Classical Philology* 93, br. 2 (1998):105. – 24, Wesleyan University, The University of Chicago
6. Marshall, Richard i Mary Ellen Mark. „Interview with Louise Bourgeois by Richard D. Marshall”. *Whitewall* (23. 08. 2007), <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/whitewall/934L-000-001.html> (preuzeto 09. 03. 2019)
7. Nježić, Tatjana. „Boris Liješević: Kad smrt brani poredak”. *Blic / Kultura* (03. 03. 2014), <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/446734/Boris-Lijesevic-Kad-smrt-brani-poredak> (preuzeto 01. 04. 2015)
8. Sheff, David. „Interview with John Lennon and Yoko Ono”. *Playboy* (januar 1981), <http://www.beatlesinterviews.org/dbjyypb.int2.html> (preuzeto 12. 03. 2019)
9. Smethurst, Mae. „Ninagawa’s Production of Euripides’ Medea”. *American Journal of Philology*, 123 (2002):1–34, The Johns Hopkins University Press

10. Wilson, Emily. „Three millennia of motherhood”, *The Times Literary Supplement*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1163510.ece> (preuzeto 10. 03. 2015)

Video-zapisi

1. *BBC Learning Zone Medea*, <https://www.youtube.com/watch?v=l5-M6OBvAdE> (preuzeto 05. 04. 2015)
2. *Diši, diši, guraj!*, <https://www.youtube.com/watch?v=XSWJhPgZYe4> (preuzeto 15. 12. 2020)
3. *Ion*, ShakespeareTheatreCo, uploaded on Jul 14, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=YhHmJPuDBWc> (preuzeto 01. 04. 2015)
4. *Plastic Ono Band John Lennon and Eric Clapton Don't Worry Kyoko Mummy's Only Looking For Her Hand in The Snow, Toronto 1969*, https://www.youtube.com/watch?v=ol64M_L6Uik (preuzeto 26. 02. 2018)
5. *Professional mourners in Taiwan*, <https://www.youtube.com/watch?v=M3NARWliZHI> (preuzeto 13. 03. 2019)
6. *Zikzira Physical Theatre: 'Eu vos liberto (I set you free)'*, 2007/2008, <https://vimeo.com/35696026> (preuzeto 01. 04. 2015)

Veb-sajtovi

1. *Arnix Wilnoudt*, <https://www.arnixwilnoudt.com/> (preuzeto 14. 03. 2019)
2. Bidet, Prudence, *The Feminist Albums of Yoko Ono: Ambivalent, Political, and Autobiographical "Things"*, Arts & Societies. Letter of Seminar, <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/3461> (preuzeto 13. 03. 2019)
3. Cantieri Teatrali Koreja, *La Passione delle Troiane*, <http://www.teatrokoreja.it/koreja/produzioni.php?actionToDo=showProductionSheet&id=28> (preuzeto, 01. 04. 2015)
4. *Creation of life from clay*, Wikipedia, the free encyclopedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Creation_of_life_from_clay (preuzeto 07. 08. 2020)

5. Demosthenes, *Apollodorus Against Neaera*, III, 122,
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0080%3Aspeech%3D59%3Asection%3D122> (preuzeto 01. 04. 2015)
3. González Hernando, Irene, *Shrine Madonna*,
<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento19275.pdf> (preuzeto 10. 10. 2015)
4. *Gostovanje Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane, Slovenija, Euripid*,
<http://teatar.bitef.rs/2014/02/01/alkestida/> (preuzeto 01. 04. 2015)
5. *Hemptex*, Novi Sad, <http://hemptex.rs/industrijsko-uze.html> i
<http://hemptex.rs/konopac-uze-za-penjanje.html> (preuzeto 27. 07. 2020)
6. Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, 2015, <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/> (preuzeto 10. 03. 2019)
7. Misteri D'Elx: Text, Patronat del Misteri D'Elx. Patrimoni Dela Humanitat,
<https://www.misteridelx.com/en/misteri-texto/> (preuzeto 03. 03. 2019)
8. MSUV/Prostori, <https://www.msuv.org/info/o-muzeju.php#prostori> (27. 07. 2020)
9. *Song to the Siren (Tim Buckley song)*,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Song_to_the_Siren_\(Tim_Buckley_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Song_to_the_Siren_(Tim_Buckley_song))
(preuzeto 24. 02. 2019)
10. *Tragedia Endogonia: a film cycle*, Istituto Italiano di Cultura, 10. 05. 2006,
https://iicsydney.esteri.it/iic_sydney/en/gli_eventi/calendario/tragedia-endogonia-un-ciclo-di-film.html (preuzeto 09. 08. 2020)
11. *Yoko Ono, From Wikipedia, the free encyclopedia*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono (preuzeto 12. 03. 2019)

Referentna umetnička dela

1. 24-časovna pozorišna predstava: *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy*, režija: Jan Fabre, autori: Jeroen Olyslaegers i Jan Fabre, koreografija: Jan Fabre i plesači, Troubleyn/Laboratorium, Atverpen, Belgija, gostovanje na FEST-u, Beograd, 2017.
2. Abakanowicz, Magdalena. *Abacans*. 1960–1970. Serija skulptorskih instalacija u kojima su osnovni materijali tkano vlakno i kanapi
3. Bourgeois, Louise. Skulpture i crteži na temu majke, majčinstva i telesnog iskustva trudnoće i porođaja
4. Eshil. Drama *Agamemnon*
5. Euripid. Drame *Alkestida*, *Medeja*, *Hipolit*, *Andromaha*, *Ijon*, *Hekaba*, *Pribeglice*, *Trojanke*, *Elektra*, *Ifigenija u Aulidi*, *Bakhe*
6. Kollwitz, Käthe. Skulpture, crteži i grafike na temu majčinstva, brige nad detetom i patnje zbog smrti deteta
7. Misterija Elče, ulice grada Elče (u blizini Valensije) i Bazilika Svete Marije od Elče, Španija
8. Moor, Henry. Serija skulptura i crteža na temu *Majka i dete* i *Bogorodica i dete*
9. Ono, Yoko. *Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for Her Hand in the Snow)*. Koncertni snimak sa Plastic Ono Band, Toronto, Kanada, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=ol64M_L6Uik (preuzeto 15. 12. 2020)
10. Ono, Yoko. *My Mummy Was Beautiful*. 1997/2018. Pigment inkjet on Cold Press Natural paper. 12 4/5 x 12 4/5 in., 32,48 x 32,48 cm
11. Pozorišna predstava: *Alkestida*, režija: Boris Liješević, autor: Euripid, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, gostovanje na BITEF-u, Beograd, 2014.
12. Pozorišna predstava: *Bahantkinje*, režija: Staffan Valdemar Holm, Narodno pozorište, Beograd, 2010.
13. Pozorišna predstava: *Duh koji hoda (Prometejev put)*, režija: Aleksandar Popovski, autor: Dejan Dukovski, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2015.
14. Pozorišna predstava: *Medea*, režija: Yukio Ninagawa, autor: Euripid, Toho Company, Tokio, 1984.

15. Pozorišna predstava: *Smrt Ivana Ilića [Kolektivno čitanje]*, režija: Tomi Janežič, autor: Lav Nikolajevič Tolstoj, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2015.
16. Pozorišna predstava: *Stradanje Trojanki (La passione delle Troiane)*, Teatar Koreja, Leća (Koreja-Teatro Stabile d'Innovazione, Lecce), Italija, gostovanje na festivalu „Infant”, Novi Sad, 2010.
17. Serija pozorišnih predstava: *Tragedia Endogonia*, reditelj i autor: Romeo Castellucci, The Societas Raffaello Sanzio (SRS), Čezena, Italija, 2002–2004.
18. Serija srednjovekovnih skulptura Madona-oltara (*Shrine Madonna/Schrein Madonna/Vierge Ouvrante*)
19. Shiota, Chiharu. *Crvena linija*. 2012. Serija crteža uljanim pastelima na papiru
20. Shiota, Chiharu. *Ključ u ruci*. 2015. Skulptorska instalacija, niti crvene vune, ključevi i drveni čamci. Japanski paviljon, Đardini, Venecijansko bijenale, Venecija
21. *Site-specific* baletska predstava: *Eu Vos Liberto (I Set You Free)*, režija i koreografija: Fernanda Lippi, prema motivima drame *Hipolit*, autor: Euripid, Zikzira Physical Theatre, Belo Horizonte, Brazil, 2007–2008.
22. Sofokle. Drame *Elektra* i *Antigona*
23. Wilnoudt, Arnix. *Presveta I*. 2014. Skulptura. 18 x 27 x 51 cm, Pokaznica (1890), Francuska. Mesing, pozlata, drago kamenje i silikon

IX SPISAK ILUSTRACIJA

- Slika 1: Campbell, Joseph. *The Power of Myth*, 1988, p. 81, Doubleday, New York,
<https://i.pinimg.com/736x/b8/67/68/b86768b3c39e7645bc6f164ef364fd16--circumcision-the-youth.jpg> (preuzeto 04. 03. 2017), u: *The Cycle of Abuse: Faces of Circumcision. Aboriginal Puberty Ritual (Australia)*,
<http://www.noharmm.org/aboritual.htm> (preuzeto 04. 03. 2017)
- Slika 2: Nepoznati autor. Pozorišna predstava: *Alkestida*, režija: Boris Liješević, autor: Euripid, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, gostovanje na BITEF-u, Beograd, 2014. „Characteristic Exposure of the Urethral Lining in a Subincised Penis”,
https://www.researchgate.net/profile/Roger_Byard/publication/225811401/figure/fig4/AS:339478762803207@1457949452580/fig-5-Characteristic-exposure-of-the-urethral-lining-in-a-subincised-penis.ppm (preuzeto 04. 03. 2017), u: Byard, Roger W. „Characteristic Acquired Features of Indigenous Australians That May Be Observed in Forensic Practice”. *Forensic Science Medicine and Pathology* 1(3) (septembar 2005):207–213,
https://www.researchgate.net/publication/225811401_Characteristic_Acquired_Features_of_Indigenous_Australians_That_May_Be_Observed_in_Forensic_Practice (preuzeto 04. 03. 2017)
- Slika 3: „Prikaz epifanije”. Ovalni žrtvenik, terakota, Minojska kultura. Iraklion, Arheološki muzej, fotografija: Jelena Janev
- Slike 4, 5 i 6: Figure od terakote malog formata, Arheološki muzej u Iraklionu, fotografija: Jelena Janev
- Slika 7: Pozorišna predstava: *Alkestida*, režija: Boris Liješević, autor: Euripid, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2014,
https://veza.sigledal.org/media/versions/Slike/Fotogalerije/SNG_Drama_Ljubljana/alkestida/screenhunter_05-oct-11-09-57_large.jpg (preuzeto 15. 12. 2020), u: *Portal Slovenskega Gledališča*,
<https://veza.sigledal.org/uprizoritev/alkestida-1> (preuzeto 15. 12. 2020)
- Slike 8, 9, 10 i 11: *Site-specific* baletska predstava: *Eu Vos Liberto (I Set You Free)*, režija i koreografija: Fernanda Lippi, prema motivima drame *Hipolit*,

- autor: Euripid, Zikzira Physical Theatre, Belo Horizonte, Brazil, 2007–2008. Na fotografijama su zamrznuti kadrovi snimka predstave, <https://vimeo.com/35696026> (preuzeto 01. 04. 2015)
- Slika 12: Keramička vaza sa prikazom pozorišne predstave *Medeja*, 330. pre n. e. – 310 pre n. e., Staatliche Antikensammlungen, Kunstareal München, http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/medea_vase2.jpg (preuzeto 09. 02. 2015)
 - Slika 13: Pozorišna predstava: *Medea*, režija: Yukio Ninagawa, autor: Euripid, Toho Company, Tokio, 1984. Na fotografiji je zamrznut kadar videa *BBC Learning Zone Medea*, <https://www.youtube.com/watch?v=I5-M6OBvAdE> (preuzeto 05. 04. 2015)
 - Slika 14: „Ninagawa’s Medea (1984)”. Na fotografiji je zamrznut kadar videa <https://www.youtube.com/watch?v=UQXkmRYag94> (preuzeto 05. 04. 2015)
 - Slike 15, 16 i 17: Pozorišna predstava: *Medea*, režija: Yukio Ninagawa, autor: Euripid, Toho Company, Tokio, 1984. Na fotografijama su zamrznuti kadrovi videa *BBC Learning Zone Medea*, <https://www.youtube.com/watch?v=I5-M6OBvAdE> (preuzeto 05. 04. 2015)
 - Slika 18: Pozorišna predstava: *La passione delle Troiane*, Koreja-Teatro Stabile d’Innovazione, Lecce, Italija. Fotografija preuzeta sa *Teatro Koreja*, <http://www.teatrokoreja.it/koreja/produzioni.php?actionToDo=showProductionSheet&id=28> (preuzeto 01. 04. 2015)
 - Slike 19, 20, 21 i 22: Pozorišna predstava: *La passione delle Troiane*, Koreja-Teatro Stabile d’Innovazione, Lecce, Italija. Na fotografijama su zamrznuti kadrovi promotivnog video-materijala festivala „Infant”.
 - Slika 23: Pozorišna predstava: *Alkestida*, režija: Boris Liješević, autor: Euripid, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2014, <https://ocdn.eu/pulscms-transforms/1/m1Qk9ILaHR0cDovL29jZG4uZXUvaW1hZ2VzL3B1bHNjbXMvW XpVN01EQV8vMzBINTc4NzMxOTg0NGVINzlhOWY1YjQwYTZhY2JjNzAuanBnkZMCzQLkAIEABQ> (preuzeto 16. 12. 2020), u: Nježić, T. „Četvrt veka Bitef teatra” (28. 02. 2014) <https://www.blic.rs/kultura/cetvrt-veka-bitef-teatra/3194jx7> (16. 12. 2020)
 - Slike 24 i 25: Pozorišna predstava: *Bahantkinje*, režija: Staffan Valdemar Holm, Narodno pozorište, Beograd, 2010, u: *Bahantkinje. Tragedija Euripida*,

- Narodno pozorište, <https://www.narodnopoziroiste.rs/sr/predstave/bahantkinje>
(preuzeto 01. 04. 2015)
- Slika 26: Pozorišna predstava: *Bahantkinje*, režija: Staffan Valdemar Holm, Narodno pozorište, 2010. Na fotografiji je zamrznuti kadar snimka predstave, u vlasništvu Sterijinog pozorja.
 - Slika 27: *Misterija Elče*,
<http://wa1.www.unesco.org/culture/ich/img/photo/thumb/05475-BIG.jpg>
(preuzeto 11. 10. 2015)
 - Slika 28: *Misterija Elče*, <https://ich.unesco.org/img/photo/thumb/05440-BIG.jpg>
(preuzeto 11. 10. 2015)
 - Slika 29: *Misterija Elče*, <https://ich.unesco.org/img/photo/thumb/05429-BIG.jpg>
(skinuto sa interneta 11. 10. 2015)
 - Slika 30: *Misterija Elče*,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Misterio_de_Elche%2C_La_Mangrana.JPG (preuzeto 11. 10. 2015)
 - Slika 31: *Misterija Elče*,
<https://www.eyespain.com/userfiles/image/mac75/misteri-1.jpg> (preuzeto 11. 10. 2015)
 - Slike 32, 33 i 34: *The Shrine Madonna*, 1390. Bojeno drvo, Germanisches Museum Nürnberg, Eastern-Prussia, <http://the-great-learning.com/shrine-madonna-gallery.htm> (preuzeto 11. 10 2015)
 - Slika 35: Moore, Henry. *Miners at Work on the Coalface*, 1942, tuš i pero, kreda, vosak i olovka, 30 x 56,7 cm,
[https://en.wahooart.com/Art.nsf/O/7YLLJ8Q/\\$File/Henry-Moore-At-the-Coal-Face.JPG](https://en.wahooart.com/Art.nsf/O/7YLLJ8Q/$File/Henry-Moore-At-the-Coal-Face.JPG) (preuzeto 14. 03. 2019)
 - Slika 36: Moore, Henry. *Madonna and Child*, 1943–4. Hornton stone, 150 cm. Church of St Matthew, Northampton, © The Henry Moore Foundation. All Rights Reserved, fotografija: Henry Moore Foundation Archive,
https://www.tate.org.uk/art/images/research/2811_9.jpg (preuzeto 04. 03. 2019)
 - Slika 37: Moore, Henry. *Mother and Child: Hood*, 1983. Travertinski krečnjak, 183 cm. Crkva svetog Pavla u Londonu, © The Henry Moore Foundation. All rights reserved, fotografija: Michel Muller, Henry Moore Foundation Archive,

- https://www.tate.org.uk/art/images/research/3468_9.jpg (preuzeto 04. 03. 2019)
- Slika 38: Moore, Henry. *Suckling Child*. Liveni beton, 1927, 43,2 cm. © The Henry Moore Foundation. All rights reserved, https://www.tate.org.uk/art/images/research/3595_10.jpg (preuzeto 03. 03. 2019)
 - Slika 39: Pozorišna predstava: *Smrt Ivana Iljiča [Kolektivno čitanje]*, režija: Tomi Janežič, autor: Lav Nikolajevič Tolstoj, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad (27. 02. 2015). Na fotografiji je zamrznuti kadar snimka u vlasništvu Srpskog narodnog pozorišta i Tomija Janežiča
 - Slika 40: Kollwitz, Kathe. *Ženski akt*, oko 1891. Bakropis na papiru; 17,78 x 13,97 cm, https://media.mutualart.com/Images/2017_10/17/06/064947295/d5962aab-e1a8-4143-b117-b317a2ab6c9d_570.Jpeg (preuzeto 07. 03. 2019)
 - Slika 41: Kollwitz, Kathe. *Gradsko sklonište*, 1926. Litografija krejonom, 42,545 x 56,515 cm (varira), <https://www.annexgalleries.com/images/items/large/ANFO119/Staedtisches-Obdach-Municipal-Shelter-by-Kathe-Kollwitz.jpg> (preuzeto 07. 03. 2019)
 - Slika 42: Bourgeois, Louise. *Dolazak*, 2007. Tkanina, staklo, drvo i nerđajući čelik, 142,2 x 61 x 50,8 cm, https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?object_id=153420 (preuzeto 10. 03. 2019), © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY; fotografija: Kalle Sanner, na izložbi: *Louise Bourgeois, Mother and Child*, 19. 9 – 5. 12. 2010, Nordiska Akvarellmuseet, Skärhamn, Sweden, https://www.akvarellmuseet.org/sites/default/files/media/louise_1.jpg (preuzeto 10. 03. 2019)
 - Slika 43: *Rođenje Bogorodice*, dvanaesti vek. Freska, Manastir Studenica, Kraljeva crkva. Fotograf: Enich, Steven Knowledge Bank – The Ohio State University, detalj fotografije, https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/39390/HIL_ENICH_FMS_4_34.jpg?sequence=1 (preuzeto 10. 03. 2019), u: <https://kb.osu.edu/handle/1811/39390> (preuzeto 10. 03. 2019)

- Slika 44: Bourgeois, Louise. *Rođenje*, 2007. Gvaš na papiru, 29,5 x 22,9 cm, Collection Centre Pompidou, © ADAGP, Paris, <https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2017/07/louise-bourgeois-the-birth-2007-aware-womenartists-artistesfemmes-581x750.jpg> (preuzeto 10. 03. 2019)
- Slika 45: Bourgeois, Louise. *Pregnant Woman*, 2008. Gvaš na papiru, 60 x 45,7 cm, MoMa, Department: Drawings and Prints , © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY, <http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjZnNmM3MSJdLFsicClmNvbnZlcnQiLCI tcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=b7f4c93b40f02d51>, (preuzeto 10. 03. 2019), u: <https://www.moma.org/collection/works/142017> (preuzeto 10. 03. 2019)
- Slika 46: Bourgeois, Louise. *Porodica*, 2007. Digitalna štampa na tkanini, 44,5 x 33 cm, Object number: 25.2012, Publisher Carolina Nitsch Editions, New York, Printer Dyenamix, New York, Edition 9, Impression A.P. 4/4, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY, <https://www.moma.org/collection/works/153419> (preuzeto 10. 03. 2019)
- Slika 47: Shiota, Chiharu. *Ključ u ruci*, 2015. <https://theartilike.altervista.org/wp-content/uploads/2018/07/6.jpg>, Photo: © Kanagawa Arts Foundation, 2015, and the Artist, u: *Chiharu Shiota: The Keys Journey*, <https://theartilike.altervista.org/chiharu-shiota/> (preuzeto 10. 03. 2019)
- Slika 48: Shiota, Chiharu. *Ključ u ruci*, 2015, <https://theartilike.altervista.org/wp-content/uploads/2018/07/31.jpg>, Photo: © Chiara Reale via Racna Magazine, 2015, u: *Chiharu Shiota: The Keys Journey*, <https://theartilike.altervista.org/chiharu-shiota/> (preuzeto 10. 03. 2019)
- Slika 49: Shiota, Chiharu. *Ključ u ruci*, 2015, <https://theartilike.altervista.org/wp-content/uploads/2018/07/3.jpg>, Photo: © Mariano Barrientos, 2015, u: *Chiharu Shiota: The Keys Journey*, <https://theartilike.altervista.org/chiharu-shiota/> (10. 03. 2019)
- Slika 50: Shiota, Chiharu. *Crvena linija XII*, 2012. Crveni uljani pastel na papiru, 136 x 200 cm, <http://www.nfgaleria.com/sites/default/files/images/2016->

10/obras/chiharu_shiota_red_line_xii.2012.136_x_200_cm.jpg, u: *Chiharu Shiota, NF / Nieves Fernandez*, <http://www.nfgaleria.com/en/artist/chiharu-shiota> (preuzeto 12. 03. 2019)

- Slika 51: Wilnoudt, Arnix. *Presveta I*, 2014. Skulptura, 18 x 27 x 51 cm, Pokaznica (1890) Francuska. Mesing, pozlata, drago kamenje i silikon, Copyrights © Arnix Wilnoudt, 2019, http://www.arnixwilnoudt.com/wp-content/uploads/2016/04/LoRes_8969.jpg (preuzeto 14. 03. 2019)
- Slika 52: Janev, Jelena. *Dobila – prvi dan*, 05. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 53: Janev, Jelena. *Odliv*, 06. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 54: Janev, Jelena. *Hibernacija*, 07. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 55: Janev, Jelena. *Kao bubreg u loju*, 08. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 297 x 210 mm
- Slika 56: Janev, Jelena. *Bolje*, 09. 10. 2017. Lavirani tuš na akvarel papiru
- Slika 57: Janev, Jelena. *Vraća mi se snaga*, 10. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 58: Janev, Jelena. *Lebdim tonem*, 11. 10. 2017. Tuš na papiru
- Slika 59: Janev, Jelena. *Kao da nisam tu*, 12. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 60: Janev, Jelena. *Umorna (sam)*, 13. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 61: Janev, Jelena. *Dišem duboko*, 14. 10. 2017. Crni tuš na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 62: Janev, Jelena. *Zapeta k'o struna*, 15. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 63: Janev, Jelena. *Sećanje udova*, 16. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 64: Janev, Jelena. *Nešto struji mojim telom*, 17. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 65: Janev, Jelena. *Telo raštMOVANO, samo glava funkcioniše*, 18. 10. 2017. Crni tuš na akvarel papiru, 27 x 35 cm

- Slika 66: Janev, Jelena. *Unutra je svetlo*, 19. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 67: Janev, Jelena. *Knedla u grlu*, 20. 10. 2017. Crni tuš na papiru
- Slika 68: Janev, Jelena. *Napunila sam baterije*, 21. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 69: Janev, Jelena. *Upala mišića – bol u ramenu*, 22. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 70: Janev, Jelena. *Upala mišića – bol u leđima*, 23. 10. 2017. Crni tuš na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 71: Janev, Jelena. *Malo mira*, 24. 10. 2017. Crni tuš na akvarel papiru, 35 x 27 cm
- Slika 72: Janev, Jelena. *Buđenje usred noći*, 25. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 73: Janev, Jelena. *Nervoza*, 26. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 74: Janev, Jelena. *Posle napornog dana*, 27. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 75: Janev, Jelena. *Dan je proleteo*, 28. 10. 2017. Hemijska olovka na papiru, 297 x 210 mm
- Slika 76: Janev, Jelena. *Varim – posle nedeljnog ručka*, 29. 10. 2017. Crni tuš na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 77: Janev, Jelena. *Preživeti dan*, 30. 10. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 78: Janev, Jelena. *Usporena*, 31. 10. 2017. Crni tuš na papiru
- Slika 79: Janev, Jelena. *Nesanica – misli se roje*, 01. 11. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 80: Janev, Jelena. *Usamljenost kao kad sam bila mala*, 02. 11. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 81: Janev, Jelena. *Nemam vremena da se rastužim*, 03. 11. 2017. Hemijska olovka na papiru, 210 x 297 mm
- Slika 82: Janev, Jelena. *Dobila*, 04. 11. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slika 83: Janev, Jelena. *Drugi dan*, 05. 11. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru

- Slika 84: Janev, Jelena. *Nestajem*, 06. 11. 2017. Tuš u boji na akvarel papiru, 27 x 35 cm
- Slike 85–104: Janev, Jelena. *Rast*, 9. 06. 2018. Scenska minijatura, 3 min. Kelebija, Srbija. Na fotografijama su zamrznuti kadrovi snimka izvođenja, uz muziku Mateja Abrahama (Ábrahám Máté), u okviru radionice *Memorija tela*, koju su vodili Deneš Debrei (Denes Döbrei) i Heni Varga. Autor snimka: Boris Kopilović
- Slike 105–112: Janev, Jelena. *Sвето тројство (tri aspekta Boginje majke)*, 2020. Karton, dimenzije promenljive
- Slika 113: Tlocrt *Galerije N* u MSUV, http://old.msuv.org/assets/media/omuzeju/tlocrti_galerija/galerija_n_tlocrt.pdf (preuzeto 27. 07. 2020)
- Slika 114: Skica prostornog rešenja postavljanja sistema za kačenje kanapa, u *Galeriji N* Muzeja savremene umetnosti Vojvodine
- Slike 115–120: Janev, Jelena. Priprema za performativnu instalaciju *Diši, diši, guraj!*, 2020. Eksperimenti sa materijalima, glina, tkanina, kudeljni kanapi različitih obima. Fotografije: Jelena Janev
- Slike 121–124: Janev, Jelena. *Diši, diši, guraj!*, 2020. Priprema prostorne instalacije u delu *Galerije N* MSUV. Fotografije: Jelena Janev
- Slike 125–138: Janev, Jelena. *Diši, diši, guraj!*, 2020. Prostorna instalacija pre izvođenja. Fotografije: Jelena Kovačević Vorgučin, osim Slike 137: Jelena Janev
- Slike 139–169: Janev, Jelena. *Diši, diši, guraj!*, 2020. Prva faza izvođenja – bez publike. Fotografije: Jelena Kovačević Vorgučin
- Slike 170–184: Janev, Jelena. *Diši, diši, guraj!*, 2020. Prostorna instalacija u periodu između prve i druge faze izvođenja. Fotografije: Jelena Kovačević Vorgučin, osim Slike 170: Jelena Janev
- Slike 185–269: Janev, Jelena. *Diši, diši, guraj!*, 2020. Druga faza izvođenja – sa prisutnom publikom. Fotografije: Jelena Kovačević Vorgučin

X BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

Jelena Janev (Beograd, 1972), vajarstvo je diplomirala na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (1998), u klasi prof. Borislave Prodanović, gde je i magistrirala (2004), pod mentorstvom profesora Ljubomira Denkovića. Pohađala je časove livenja i skulpture kod profesora Dejvida Lobdela (David Lobdell) na Univerzitetu Hajlands u Novom Meksiku (*New Mexico Highlands University*), u Las Vegasu, SAD (1998, 1999). Imala je četiri samostalne i više grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Dobitnica je nagrade Oktobarskog salona grada Novog Sada, za skulpturu (1997). Njen rad je u vlasništvu Muzeja savremene umetnosti Vojvodine. Učestvovala je na međunarodnom vajarskom simpozijumu *Terra* u Kikindi (2002). Članica je Udruženja likovnih umetnika Vojvodine (ULUV) i docentkinja na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, gde pohađa doktorske studije na studijskom programu Scenski dizajn.

Овај Образац чини саставни део докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта који се брани на Универзитету у Новом Саду. Попуњен Образац укоричити иза текста докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта.

План третмана података

Назив пројекта/истраживања
Докторски уметнички пројекат <i>Мајчинство и родни стереотипи у уметности: уметничко дело сценског дизајна</i>
Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање
а) Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду б) в)
Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање
Докторске академске уметничке студије <i>Сценски дизајн</i>
1. Опис података
1.1 Врста студије <i>Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају</i> Докторски уметнички пројекат који чине уметничко дело сценског дизајна <i>Диши, диши, гурај!</i> и текстуално образложење рада. Саставни део докторског уметничког пројекта је и компакт диск са видео записом јавног извођења уметничког дела.
1.2 Врсте података а) квантитативни б) квалитативни
1.3. Начин прикупљања података а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи в) генотипови: навести врсту _____ г) административни подаци: навести врсту _____ д) узорци ткива: навести врсту _____



ђ) снимци, фотографије: навести врсту Снимци и и фотографије представа и уметничких радова и пројеката, као и фотографије ритуала везаних за тему докторског уметничког пројекта

е) текст, навести врсту Подаци прикупљени из разноврсне литературе (књиге, часописи, каталози изложби и манифестација, веб странице, итд.

ж) мапа, навести врсту _____

з) остало: описати Лични ауторски цртежи и скулптуре, приказани путем фото документације, као и фотографски приказ сценске минијатуре изведене у оквиру уметничког дела истраживања; фотографије јавног извођења уметничког дела сценског дизајна Диши, диши, гурај! као и снимак јавног извођења уметничког дела сценског дизајна Диши, диши, гурај!

1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

а) Ехсел фајл, датотека _____

б) SPSS фајл, датотека _____

в) PDF фајл, датотека PDF фајл (текстуално образложење докторског уметничког пројекта, као и реализације уметничког рада) _____

г) Текст фајл, датотека _____

д) JPG фајл, датотека JPG фајл (фотографије анализираних референтним уметничких дела; фотографије личних ауторских цртежа, скулптура и изведене сценске минијатуре, као и изведеног уметничког дела Диши, диши, гурај!) _____

е) Остало, датотека MP4 фајл (снимак јавног извођења рада Диши, диши, гурај!) _____

1.3.2. Број записа (код квантитативних података)

а) број варијабли _____

б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.) _____

1.3.3. Поновљена мерења

а) да

б) не

Уколико је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) временски размак између поновљених мера је _____

- б) варијабле које се више пута мере односе се на _____
- в) нове верзије фајлова који садрже поновљена мерења су именоване као _____

Напомене: _____

Да ли формати и софтвер омогућавају дељење и дугорочну валидност података?

а) Да

б) Не

Ако је одговор не, образложити _____

2. Прикупљање података

2.1 Методологија за прикупљање/генерисање података

Коришћење студије случаја, уметнички експеримент, метода формирања закључка из анализираног текста

2.1.1. У оквиру ког истраживачког нацрта су подаци прикупљени?

- а) експеримент, навести тип _____ **Уметнички експеримент** _____
- б) корелационо истраживање, навести тип _____ **Формирања закључка из анализираног текста**
- ц) анализа текста, навести тип _____ **Формирања закључка из анализираног текста**
- д) остало, навести шта _____

2.1.2 Навести врсте мерних инструмената или стандарде података специфичних за одређену научну дисциплину (ако постоје).

2.2 Квалитет података и стандарди

2.2.1. Третман недостајућих података

- а) Да ли матрица садржи недостајуће податке? Да Не **Није коришћена матрица**

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

- а) Колики је број недостајућих података? _____

б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података? Да Не

в) Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

2.2.2. На који начин је контролисан квалитет података? Описати

2.2.3. На који начин је извршена контрола уноса података у матрицу?

3. Третман података и пратећа документација

3.1. Третман и чување података

3.1.1. Подаци ће бити депоновани у Youtube и УНС репозиторијум.

3.1.2. URL адреса <https://www.youtube.com/watch?v=XSWJhPgZYe4> и <https://www.uns.ac.rs/index.php/c-nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije>

3.1.3. DOI _____

3.1.4. Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

а) Да

б) Да, али после ембарга који ће трајати до _____

в) Не

Ако је одговор не, навести разлог _____

3.1.5. Подаци неће бити депоновани у репозиторијум, али ће бити чувани.

Образложење

3.2 Метаподаци и документација података

3.2.1. Који стандард за метаподатке ће бити примењен? _____

3.2.1. Навести метаподатке на основу којих су подаци депоновани у репозиторијум.

Докторски уметнички пројекат ће бити депонован у целини као PDF фајл, док ће снимак јавног извођења уметничког дела рада бити доступан преко линка на youtube каналу. _____

Ако је потребно, навести методе које се користе за преузимање података, аналитичке и процедуралне информације, њихово кодирање, детаљне описе варијабли, записа итд.

3.3 Стратегија и стандарди за чување података

3.3.1. До ког периода ће подаци бити чувани у репозиторијуму?

Неограничено _____

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром? Да **Не**

3.3.3. Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача? Да **Не**

3.3.4. Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

Да **Не**

Образложити

4. Безбедност података и заштита поверљивих информација

Овај одељак МОРА бити попуњен ако ваши подаци укључују личне податке који се односе на учеснике у истраживању. За друга истраживања треба такође размотрити заштиту и сигурност података. **Нису укључени лични подаци**

4.1 Формални стандарди за сигурност информација/података

Истраживачи који спроводе испитивања с људима морају да се придржавају Закона о заштити података о личности (https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html) и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету.

4.1.2. Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије? Да **Не**

Ако је одговор Да, навести датум и назив етичке комисије која је одобрила истраживање

4.1.2. Да ли подаци укључују личне податке учесника у истраживању? Да **Не**

Ако је одговор да, наведите на који начин сте осигурали поверљивост и сигурност информација везаних за испитанике:

- а) Подаци нису у отвореном приступу
- б) Подаци су анонимизирани
- ц) Остало, навести шта

5. Доступност података

5.1. Подаци ће бити

а) **јавно доступни**

б) доступни само уском кругу истраживача у одређеној научној области

ц) затворени

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести под којим условима могу да их користе:

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести на који начин могу приступити подацима:

5.4. Навести лиценцу под којом ће прикупљени подаци бити архивирани.

6. Улоге и одговорност

6.1. Навести име и презиме и мејл адресу власника (аутора) података

Jelena Janev, jelena.janev@googlemail.com

6.2. Навести име и презиме и мејл адресу особе која одржава матрицу с подацима

_____/_____

6.3. Навести име и презиме и мејл адресу особе која омогућује приступ подацима другим истраживачима

_____/_____

