



UNIVERZITET U NOVOM SADU

NAZIV FAKULTETA: CENTAR ZA RODNE STUDIJE

NAZIV STUDIJSKOG PROGRAMA: RODNE STUDIJE

Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Dr Svenka Savić, profesorka emeritus Kandidat: Mr Vera Obradović Ljubinković

Novi Sad, 2016. godine

UNIVERZITET U NOVOM SADU

UNIVERZITET U NOVOM SADU

NAZIV FAKULTETA: CENTAR ZA RODNE STUDIJE

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska teza
Ime i prezime autora: AU	Vera Obradović Ljubinković
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Dr Svenka Savić, profesorka emeritus
Naslov rada: NR	Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva

Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2016
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Beograd, Račkoga br. 6.
Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 8 / stranica 362 / slika 0/ grafikona 1./ referenci 390 / priloga 7)
Naučna oblast: NO	Rodne studije
Naučna disciplina: ND	Rodne studije

<p>Predmetna odrednica, ključne reči:</p> <p>PO</p>	<p>Rodne studije, koreodrama, moderna igra, slobodna igra, telo, žensko telo</p>
<p>UDK</p>	
<p>Čuva se:</p> <p>ČU</p>	<p>Univerzitetska biblioteka u Novom Sadu</p>
<p>Važna napomena:</p> <p>VN</p>	
<p>Izvod:</p> <p>IZ</p>	<p>Koreodrama je jedan od oblika pozorišne igre u kojoj se insistira na sintezi različitih oblika ispoljavanja: pokretom, muzikom, rečju. Ne postoji jedna definicija koreodrame s obzirom na vreme kada se pojavila i na umetničke i društvene prilike u kojima su pojedine snažne koreografske ličnosti stvarale do danas u svetu i Srbiji. Istražuju se praktične i teorijske dimenzije koreodrame kao zasebnog pozorišnog žanra sa stanovišta forme koja doprinosi razvoju rodni studija, pre svega diskusijom o emancipaciji ženskog tela.</p> <p>Cilj ovoga rada je da prikupi, sistematizuje i interpretira podatke o razvoju koreodrame u Srbiji tokom 20. veka i njenom vidljivom prodoru u pozorišnoj umetnosti 21. veka - kako bi se jasno pokazale zasluge žena u afirmaciji ovog pozorišnog usmerenja.</p> <p>Hipoteza je da je koreodrama izmenila odnos</p>

prema igri, odnos prema drami i odnos prema ženskom telu.

Savremene teorija roda vode računa o osobinama identiteta žena (i muškaraca) i tumače ga kao promenljivu pojavu kompleksnog sadržaja, sastavljenu od više različitih komponenata (Duhaček, 2011; 2014). U tumačenju osobina identiteta četiri odabrane umetnice koristimo holistički teorijski pristup savremenih teorija (poststrukturalni, postmoderni i interkulturalni feminizam), a metodom analize diskursa takav teorijski pristup proveravamo. Takav teorijski pristup uzima u obzir ne samo verbalnu poruku, nego podjednako i kontekst u kojem se verbalni i neverbalni događaj ispoljava i same sagovornike.

Promenljivost identiteta je osnova ovakvog teorijskog pristupa, dokumentovana na empirijskom materijalu života i stvaralaštva umetnica u Srbiji u 20. veku.

Metod istraživanja se oslanja na analizu teksta, odnosno dva su osnovna metoda (Savić, 1993): analiza tekstova i analiza razgovora (diskursa).

Rezultati pokazuju da su se u Srbiji koreodramom bavile uglavnom umetnice izrazite individualnosti i obrazovanja, o kojima je samo delimično pisano u domaćoj literaturi kada je u pitanju odnos roda i koreodramskog

postupka stvaranja, odabiranja sadržaja i afirmisanja u javnom prostoru: Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević.

1. Vlastitim umetničkim i pedagoškim delovanjem naše četiri umetnice doprinele su širenju znanja o igri u Srbiji uopšte, posebno novom poimanju oslobođenog tela (i to ne samo u igri);

2. Njihov doprinos se ogleda u ukupnoj emancipaciji žena (u profesiji, u porodici i dr.);

3. Sada je poznato da je uporedo tekla borba za ravnopravnost žena u društvu sa afirmacijom moderne igre i koreodrame u Srbiji.

4. Rad četiri umetnice je uticao na formiranje stvarateljki nove generacije koreografkinja u Srbiji u 21. veku.

Zaključujem da postoji kontinuitet u afirmisanju žanra koreodrame u pozorišnom životu Srbije od periferije ka centru umetničkog događanja.

Podaci iz ovog istraživanja se mogu neposredno uključiti u postojeće kurikulume o savremenoj igri na Akademiji umetnosti, s jedne strane, i u obrazovni program iz muzičke i pozorišne umetnosti u srednjim školama, s druge strane.

Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	25. januar 2016.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad

Faculty

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	
Author: AU	MSc. Vera Obradović Ljubinković
Mentor: MN	PhD. Svenka Savić, professor emeritus
Title: TI	Choreodrama in Serbia in the 20 th and 21 th Century: Gender Perspective
Language of text:	Serbian

LT	
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Vojvodina

Physical description: PD	8 / 362 / 0 / 1 / 390 / 7
Scientific field SF	Gender Studies
Scientific discipline SD	Gender Studies

Subject, Key words SKW	Gender studies, choreodrama, modern dance, free dance, body, female body
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>Choreodrama is a form of theatrical dance which insists on the synthesis of different forms of expression: movement, music, word. There is not a unique definition of choreodrama given the time when it appeared on the artistic and social situation in which some strong choreographic personalities have created to this date in the world and Serbia as well. The practical and theoretical dimensions of choreodrama as a separate genre are examined from the standpoint of form which contributes the development of gender studies, especially the discussion on the emancipation of the female body.</p> <p>The aim of this study is to gather, systematize and interpret information on the development of choreodrama in Serbia during the 20th century and its visible breakthrough in the art of theatre of the 21st century - in order to clearly show the merits of women in the</p>

promotion of this theatrical direction.

The hypothesis is that choreodrama has changed attitude towards dance, the attitude towards drama and relationship to the female body.

Contemporary theories of gender pay special attention on the characteristics of women' identity (and men' as well) and interpret it as the emergence of a complex variable content made up of several different components (Duhacek, 2011; 2014). In identity characteristics interpreting of four selected artists we use a holistic theoretical approach to contemporary theories (poststructural, postmodern feminism and intercultural feminism) and this theoretical approach can be checked by method of discourse analysis. Such an approach takes into account not only the verbal message, but also the context in which the verbal and non-verbal situations are manifested, as well as interlocutors themselves. Variability of identity is the basis of this theoretical approach, documented in the empirical material of the female artists' lives and work in Serbia in the 20th century.

The research method relies on the analysis of the text or, to be precise, two basic methods (Savić, 1993): analysis of texts and conversation analysis (discourse).

The results show that in Serbia mainly female artists of great individuality and education dealt with choreodrama and they were only partly written about in our literature concerning the relationship of gender and choreodrama process of creation, selection of content and affirmation in the public area: Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović and Sonja Vukicevic.

1. With their personal artistic and pedagogical functioning, our four women artists have contributed to spreading the knowledge about dance in Serbia in general, especially the new understanding of the liberated body (and not only in dance);

2. Their contribution is reflected in the total emancipation of women (in their profession, family, etc.);

3. Now it is known that the struggle for women's equality in society was lead simultaneously with the affirmation of the modern dance and choreodrama in Serbia.

4. The work of these four female artists has influenced the work of the creators of a new generation of choreographers in Serbia in the 21st century.

I conclude that there is continuity in the promotion of the choreodrama genre in Serbian

	<p>theatrical life from the periphery to the center of artistic events.</p> <p>The research information can be directly incorporated into existing curricula of contemporary art at the Academies of Arts, on the one hand, and in the educational programme of music and theatrical art in secondary schools, on the other hand.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on:</p> <p>AS</p>	<p>25th January 2016.</p>
<p>Defended:</p> <p>DE</p>	
<p>Thesis Defend Board:</p> <p>DB</p>	<p>president:</p> <p>member:</p> <p>member:</p>

Contents

1.0.UVOD	17
1.1 Koreodrama – rođenje pojma plesane drame.....	17
1.2. Biografija Salvatore Vigana (1769-1821) i recepcija savremenika njegovog stvaralaštva 18	
1.3. Definicije koreodrame	27
1.4. Proučavanje dvostrukog razvoja koreodrame u 20. veku	33
1.5. Nasleđe koreodrame Mihaila Fokina (1880-1942).....	35
1.6. Ispitivanje pojmova moderne i savremene igre	41
1.7. Nasleđe Isidore Dankan (1877-1927)	47
1.8. Nasleđe Marte Grem (1894-1991) i Doris Hamfri (1895-1958)	54
1.9. Nasleđe umetničke prakse i teorije: Fransoa Desarta (1811-1871), Emila Žak-Dalkroza (1865-1950) i Rudolfa Labana (1879-1958).....	60
1.9.1. Nasleđe Fransoa Delsarta (1811-1871).....	60
1.9.2. Emil Žak-Dalkroz (1865-1950) i Rudolf Laban (1879-1958): učitelji igre Mage Magazinović.....	64
1.9.3. Emil Žak Dalkroz (1865-1950).....	64
1.9.3. Rudolf Laban (1879-1958)	71
1.9.4. Novo pozorište pokreta Rudolfa Labana (1879-1958)	84
1.10.Osobine koreodrame Pine Bauš (1940-2009).....	90
1.10.1. Inovativni pristup koreografiji Pine Bauš (1940-2009).....	90
1.10.2. Umetničko-kreativni postupak Pine Bauš (1940-2009).....	97
1.10.3. Pozorište emotivno surove koreodramske igre Pine Bauš (1940-2009).....	103
1.11. Zaključno razmatranje	111
2.0.CILJ ISTRAŽIVANJA	115
3.0.METOD ISTRAŽIVANJA.....	115
4.0.REZULTATI ISTRAŽIVANJA	118
4.1.Maga Magazinović (1882-1968).....	119
4.2.Smiljana Mandukić (1908-1992).....	133
4.3.Odraz nemačkih uticaja na Magu Magazinović (1882-1968) i Smiljanu Mandukić (1908-1992)	159
4.4.Nada Kokotović (1944-).....	169
4.5.Sonja Vukićević (1951-).....	183
4.6.Komparativna analiza koreografkinja koreodrame u Srbiji.....	206
4.6.1.Odnos prema braku i porodici.....	206
4.6.2.Odnos prema telu	208

4.6.3.Odnos prema koreodrami.....	220
4.6.4.Način rada i stvaranja koreografija	224
4.6.5.Prosvetiteljske ideje, putevi samoobrazovanja i doživotnog obrazovanja.....	226
4.6.6.Sledbenice moderne igre u Srbiji	229
5.0.DISKUSIJA ILI RAZMATRANJE FENOMENA KOREODRAME	238
6.0.ZAKLJUČAK	241
7.0.LITERATURA:	246
8.0.DODACI.....	266
8.1.BIOGRAMI	266
8.1.1.Maga Magazinović (1882, Užice – 1968, Beograd)	266
8.1.2.Smiljana Mandukić (1908, Beč – 1992, Beograd).....	276
8.1.3.Nada Kokotović (1944, Zagreb)	296
8.1.4.Sonja Vukićević (1951, Valjevo).....	310
8.2.Tekstovi Mage Magazinović iz <i>Poitike</i> iz 1905. godine.....	329
8.3.Učenice i učenici Smiljane Mandukić (period nakon II svetskog rata)	349
8.3. Razgovor sa Nadom Kokotović i Neđom Osmanom.....	352

ZAHVALNICA

Zahvaljujem se Svetozaru Rapajiću, na podršci u izradi ove teme; Milici Zajcev za uvid u arhivsku građu Smiljane Mandukić; bivšoj učenici Smiljane Mandukić Tatjani Šehić; učenici i sledbenici Dubravki Maletić, na podacima iz vlastite arhive; Sonji Vukićević na nesebičnoj pomoći u svrstavanju podataka i uvidu u umetničku dokumentaciju; Ljiljani Mišić na podršci i savetima; Nenadu Ljubinkoviću, mom „drugom ocu“, od koga sam se godinama učila kako da razmišljam na papiru; Nadi Kokotović na podacima i autorizaciji biograma; Dubravki Vitorović na literaturi; Nadeždi Mosusovoj za baletsku literaturu; Dragani Popović i Mirjani Vučković na informacijama o Magi Magazinović.

Zahvaljujem Pozorišnom muzeju iz Beograda, Arhivu Srpskog narodnog pozorišta i Mirjani Brković u Univerzitetnoj biblioteci Univerziteta u Novom Sadu na dokumentaciji i literaturi, Juditi Plankos na osnovnim podacima o koreodramama Nade Kokotović u Subotici.

Posebna zahvalnost mentorki Svenki Savić na rukovođenju, entuzijazmu i upornosti da ovaj rad završimo.

1.0.UVOD

1.1 Koreodrama – rođenje pojma plesane drame

Pojam koreodrame je veoma širok i višeznačan, pa su time i mnoge nejasnoće vezane za njega. Koreodramska igra jeste univerzalni, društveno-pozorišni, odnosno estetski, antropološki, sociološki, pa i psihološki fenomen. Izražava se manje verbalnim, a više neverbalnim jezikom, ekspresijom lica i tela istovremeno tj. govorom, pevanjem, ali prvenstveno pokretom, igrom, pantomimom i mimom. (Pantomime su igre mitološke sadržine, dok se mime služe radnjama iz svakodnevnog života i tretirane su kao niži oblik spektakla u Cezarovo vreme. (Allberti 1974, 33.)

Koreodrama je, kao jednu od bitnih novina igre, uvela korišćenje običnih, svakodnevnih pokreta dajući im estetski kvalitet. U hodu kroz vreme iskazala je svu svoju nepokolebljivu trajnost i postojanost, prvobitno u svom praobliku ishodeći iz rituala (koji se takođe služio svakodnevnim gestama). Opstajala je kao sastavni deo opera, potom kao zasebna pozorišna, samosvojna umetnička forma. Trpela je izvesne strukturalne izmene, ali trajala je i traje kao verni čovekov saveznik u razumevanju sveta i samog sebe. Pretrpljene neizbežne modifikacije koreodramskog oblika stvaralaštva i izražavanja (kroz različite istorijske periode) bile su, kao i u svemu drugom, posledica preplitanja i uzajamnog delovanja različitih stvari - kolektivno nesvesnog, opštevladajućeg duha vremena, društvenih promena i interesa. Praćenjem samog fenomena uviđa se da je sledila jasnu liniju. Neretko, pripisivano joj je, mada svakako ne i sa istorijskom tačnošću, da je „svojina“ italijanske renesansne igracke scene, da je „rođena“ od „oca“ italijanskog porekla, koreografa i muzičara Salvatore Vigan¹ (Salvatore Viganò, 25.mart 1769 - 10.avgust 1821). Koreodrama, kao tačno određeni termin koji definiše izvesnu formu igrane, tj. plesane drame pojavljuje se 1838. godine, a prvi put ga je upotrebio Karlo Ritorni (Carlo Ritorni, 1786-1860), biograf Salvatore Vigan¹. Koreodramom se smatra osobeni žanr koji je tada bio poznat kao balet akcije (*ballet d' action*) i koji čini njegov unapređeni nastavak. U francuskoj stručnoj literaturi se navodi da je Karlo Ritorni novim pojmom opisao Anđolinijev (Gaspero Angiolini, 1731-1803) i Noverov (Jean Georges Noverre, 1727-1810) *ballet d' action*

¹ Videti: Robert Greskovic, *Ballet 101: A complete Guide to Learning and Loving the Ballet*, Hyperion, New York, 1998.

prevaziđenim, kao i koreografske kompozicije zasnovane isključivo na igračkoj virtuoznosti. U razmatranju koreodrame, njenog italijanskog porekla, kao i njenih prethodnih oblika pojavljivanja ne sme se prenebregnuti ni „italijanska narodna komedija“ tzv. komedija del arte (commedia dell' arte), koja je svoj procvat doživljavala u periodu između 16. i 17. veka, kao poseban oblik pozorišne zabave, ali koja je pripadala narodnoj kulturi, folkloru, čak svečanostima koje su imale dodira sa obredima plodnosti, a u čijim likovima će se nazirati i demonsko poreklo. (Molinari 1972, 33.) Pokret, često gimnastički, muzika, maske, gluma, pantomima, improvizacija i neverbalno izražavanje su glavne odlike komedije del' arte. Koreodrama ne odbacuje već u sebe uključuje i elemente humornog gesta. Iz svega toga se uočava nesumnjiva bliskost dva fenomena: komedije del arte i koreodrame. S druge strane, balet akcije (ballet d'action) koji je nazivan još i balet-pantomima, čiji su predstavnici bili Andolini i Nover, doneo je ekspresivnost mimike lica i tela, pokreti i koraci igrača su opisivali radnju i scenske karaktere (Craine i dr. 2000, 41.). Balet akcije takodje predstavlja svojevrsni oblik koreodramskog pozorišta, odnosno anticipira pojavu koreodrame u Viganovom smislu scenskog koreografskog izraza. Čitav vek kasnije, čuveni kompozitor Igor Stravinski, izražavao se kao veliki pristalica koreodrame, vizionarski smatrajući kako ona treba da zameni savremeni balet. (Press D. 2006, 118.)

1.2. Biografija Salvatore Vighana (1769-1821) i recepcija savremenika njegovog stvaralaštva

Salvatore Vighano je bio dete iz igračke porodice, od oca baletskog pedagoga i koreografa i majke balerine, koja je bila rođaka kompozitora L. Boccherinija (Luigi Boccherini, 1743-1805) od koga će mladi Vighano usvajati muzička znanja. Pored toga, učio je književnost, istoriju i slikarstvo. Višestruko nadaren Vighano je komponovao muziku za svoje balete, ali i prilagođavao muziku drugih kompozitora svojim zamislama (Hajdna, Mocarta, Betovena, Rosinija). Bio je učenik francuskog koreografa, Žana Doberval (Jean Dauberval, 1742-1806) koji je, pak, učenja o igri usvojio od Novera, pa se može reći da je posredno i Vighano bio pod Noverovim pedagoško-koreografskim uticajem. Debitovao je kao igrač 1783. godine u ženskoj ulozi, u operi Domenika Čimaroze (Domenico Cimarosa, 1749 – 1801) koju je postavljao njegov otac. (Craine&Mackrell, 2000, 498.) Prvo je nastupao u baletima svoga oca, često izvodeći ženske

uloge u suknjama, kao *primo ballerino*. Odlaskom u Madrid napušta rad sa ocem i sreće Dobervalu koji će njegovu karijeru dalje usmeriti ka velikim evropskim centrima (Bordo, London, Beč, Prag, Dresden, Berlin, Hamburg). To će mu pružiti priliku da usvoji (a docnije u stvaralaštvu i primeni) različite interkulturalne uticaje. U njegovim delima nije bilo svega onoga što je tradicionalno obeležavalo baletsku umetnost tog vremena, odbacio je francusku školu igre, uz to nije bilo niti frizura, niti *contredanse* igre, ali je prihvatio dramsku strukturu, pažljivo „utapajući“ pantomimsku u baletsku igru. (Poesio 1998.) Njegova velika zasluga sastoji se u tome što je divertismansku strukturu baleta, koja je podrazumevala izdvojene baletske numere, u praksi uspeo da poveže u jednu kontinuiranu koreografisanu dramu. U operi se takva koherentnost arija, koje čine celinu radnje predstave, dogodila kasnije. „U svojim ‘akcionim igrama’ (pas d’action) S. Viganu je uspeo da odvojene baletske tačke, slične operskim arijama, poveže u celinu i postigne kontinuitet kakav će u operi biti ostvaren znatno kasnije, a i u samom baletu tek u novije vreme.“(Alberti 1974, 175.) Tražio je vlastiti stil i pravac scenske prisutnosti, a likovi koje je gradio umeli su da liče na likove iz komedije del' arte. Preneo je Dobervalov balet *Uzaludna predostrožnost (La fille mal gardée)* na italijansku scenu.

„U poslednjih petnaest godina svoga života Viganu je u Skali vodio glavnu reč sa svojim koreodramama, koje su po ugledu na Anđolinija i Novera, prikazivale doživljaje ljudi i bogova, često koristeći iste sadržaje i scensku opremu kao i opere tog doba, ali sa još neobuzdanijom spektakularnošću...“ (isto)

Viganu je bio preteča modernih teorija o igri i njenoj izražajnosti. U Milanskoj Skali, u periodu od 1811. godine pa do smrti, radio je kao izuzetno poštovan balet-majstor i koreograf. Boravio je sa suprugom, vrsnom španskom igraticom, Marijom Medinom u Beču gde su postigli izvanredan uspeh. Kada se uzme u obzir da je bio poštovalac inovatorke igre 18. veka, francuske igratičice i glumice, Marije Sale (Marie Sallé, 1707-1756) koja je odbacila maske u igri, plesala u sandalama, načinila reformu baletskog kostima i frizure, tada nam manje začuđujuće deluju Viganove koreografske postavke za vlastitu suprugu koje su, reklo bi se, bile prilično emancipatorske, a inspirisane grčkim skulpturama. Marija Medina je igrala prekrivena velovima ispod kojih se naziralo gotovo nago telo. Kroz sledeći opis scenske pojave Marije Sale učitavam da je upravo njen umetnički postupak bio prvi nagoveštaj oslobađanja ženskog tela i misli:

„She has dared to appear in this *entreé* without pannier, skirt, or bodice, and with her hair down : she did not wear a single ornament on her head. Apart from her corset and petticoat she wore only a simple dress of muslin draped about her in the manner of a Greek statue .”² (Clark i dr. 1987, 22.)

Francuski mislilac pokreta prosvetiteljstva, Žan Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) će u tom vremenu tumačiti pozorište kao mesto iskušenja i degradacije, kao prostor gde se događa egzibicija žena. (Arijes i dr. 2002, 341.) Opisu igre Marije Sale pridružujem opis Marije Medine, koja je plesala zajedno sa Viganom i u njegovim koreografskim postavkama:

„The appearance of himself and his wife in Vienna aroused fanatical enthusiasm. Carolina Picheler gives an account of it in her book *Events of My Life*:

‘In the so-called *pas de deux roses*, Maria Medina wore nothing over her flesh-coloured tights but two or three crêpe skirts, one shorter than the other, and gathered in at the waist by a dark-coloured belt. This belt was really all she wore, for the crêpe concealed nothing. As she danced her skirts rose and floated out, revealing her body, which in the natural-coloured tights appeared completely naked. The effect produced by this woman and the ballets her husband created for her was sensational; it was the triumphant culmination of an old art and a new manner.’³ (Reyna, 1965, 88-89)

Plesanje Marije Sale i Marije Medine, Viganove supruge, kao i njihova reprezentacija žene i ženskog habitusa, činiće značajnu novinu, naspram uvreženih tradicionalnih stavova (tog doba) prema ženskom telu i slobodi. Pre osobenosti fenomenološke pojave Isidore Dankan (u grčkom hitonu i sandalama) identifikujem inovacije ženskog plesnog tela koje su sproveli Sale i Vigan,

² “Usudila se da se pojavi bez korpe, suknje, prsluka i sa puštenom kosom: nije nosila bilo kakav ukras na glavi. Osim korseta i žipona nosila je samo jednostavnu haljinu od muslina poput neke draperije u maniru grčke statue. „(Mary Clark & Clement Crisp, 1987, 22.)

³ “U takozvanom *pas de deux roses*, Maria Medina nije nosila ništa preko svojih helanki boje kože do dve ili tri crêpe suknje, pri čemu je svaka bila kraća od druge, a bile su vezane oko struka kaišem tamne boje. Taj kaiš bio je, zapravo, sve što je nosila jer crêpe nisu skrivale ništa. Dok je igrala, njene suknje su se podizale i prelivale otkrivajući njeno telo koje je u helankama boje kože delovalo potpuno nago. Efekat koji je proizvela ova žena i baleti njenog supruga stvoreni za nju bili su senzacionalni; bila je to trijumfalna kulminacija stare umetnosti i novog manira.“

a koje iz današnjeg ugla možda deluju minimalno i skromno, ali koje su u svom vremenu činile značajan iskorak iz sredine i pomak iste.

Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827) je komponovao muziku za Menuet koja bi bila u maniru igre Viganova. Takođe, Betovenova *Prometejeva stvorenja*⁴ su stvarana kao namenska muzika za Viganov balet. Upravo sa koreodramom *Prometejeva stvorenja* (1801) Viganov se etablirao kao značajan pozorišni stvaralac svog doba i stekao pristalice po pitanju promišljanja, viđenja i originalnosti igre. „Bio je to izuzetan slučaj u umetnosti kao što je koreografska, koja se tada uglavnom služila muzikom drugorazrednih kompozitora, ili čak potpurijima skrpljenim od muzike različitih autora.“ (Alberti 1974, 175.) Među njegovim koreodramama ističu se one u kojima dominiraju karakterni ženski likovi - *Mira* ili *Osveta Venere, Himena, Didona, Jovanka Orleanka i Vestalka* koja prikazuje sukob između ljubavi i religioznih shvatanja, kao i drugi poznati dramski naslovi: *Ričard lavlje srce, Koriolan, Strelci, Dedal, Otelo, Titani*. Stendal (Marie-Henri Beyle, pseudonim Stendal, 1783-1842) je izuzetno cenio delo Viganova, smatrajući da njegovi pokreti zadivljuju jednostavnošću i raznovrsnošću i nazivao ga *Šekspirovom plesom*. (Reyna, 1965, 92; Greskovic 1998, 27.) Veoma je razvio upotrebljivost baletskog ansambla odbacujući ustaljenu i tradicionalnu simetričnost njegove igre. Značajnu ulogu je dodeljivao grupnoj igri celog baletskog ansambla, stvarajući horske plesove za koje je inspiraciju preuzimao iz folklornih igara. (Poesio 1998, 5.). Sa igračima je imao individualan pristup u radu, svakom bi ponaosob pokazivao ulogu, što je umelo da oduži rad na predstavi i potraje mesecima, zatim su se grupe spajale i radile međusobno, a u momentu kada bi se stiglo do finalizacije – svi bi se neverovatno uklapali u zamišljenu koreografsku celinu. Povezivao je dramu, igru, ritmičan pokret i pantomimu. Uspostavljao je i razvijao svoju viziju, poetiku i estetiku igre koja će biti imenovana pojmom koreodrame i koja se ustaljuje kao jedinstveni igračko-pozorišni žanr, a njegove ideje, otkrića razvijaju se i ogledati vek kasnije u radu potonjih koreografkinja i koreografa. Njegov rad je bio višestruko obeležen upotrebom *ritmičke pantomime*, čak do te mere da su njegovi savremenici smatrali da lepotu i umetnost igre žrtvuje pantomimi i osuđivali su to kao mogućnost gubitka, kraja akademske igračke tehnike. Dakako, sledeći kontinuitet radnji, znao je da podredi ples dramskom jedinstvu svog dela. Struktura Viganovih koreodramskih predstava ogledala se u sledećem:

⁴ Balet „Prometejeva stvorenja“ komponovan je 1801 godine, sledeći libretto Salvatore Viganova. Premijerno izvođenje bilo je 28. marta 1801 u Burgteatru u Beču.

1. U prvom činu su izvođene horske scene plesa i pantomime/mime
2. U drugom činu glumačka igra, pantomima/mima, biva kombinovana sa plesom u francuskom stilu, ali uobičajena muško- ženska *pas de deux* igra ima dramsku strukturu
3. U trećem činu izvodila se tragična pantomima u formi monologa, dijaloga ili finala koje je izvođeno od strane prvih igrača i celog ansambla
4. U poslednjem činu ili činovima pantomimske/mimske scene su dodeljivane solistima i ansamblu. (Poesio, 1998, 5)

Doakino Rosini (Gioachino Rossini, 1792 – 1868) je imao primedbu na Viganovo delovanje, koga je optuživao da više primenjuje pantomimu od čiste igre. Međutim, radilo se o tome da je S. Viganio izbegavao virtuozne igračke trikove, jer suština igre za njega je bila u svojevrsnom amalgamu – objedinjenosti prirodnog pokreta koji donosi značenje, virtuozne francuske tehnike i ekspresivne glumačke gestikulacije. Kao naslednik učenja Novera (Jean-Georges Noverre, 1727 – 1810) prirodno se kod Viganina javila težnja da bi balet trebalo da osvoji sve elemente drame i glume, da ne bude baziran na mehanici, estetici plesa i ustaljenih kombinacija, sa simetričnim i nameštenim figurama. Poput Novera bio je zagovornik ideje da u pozorištu ne smeju biti neophodni pisani programi kako bi se shvatila radnja baletske predstave. (Poesio 1998, 5.) Čini se da je Ž. Ž. Nover sve balete koji ne bi posedovali koreodramsku formu smatrao beskarakternim i bezizražajnim, a da je S. Viganio u vlastitom stvaralaštvu težio upravo naglašavanju izražajnosti i karakteru, odnosno kontinuiranoj radnji dela.

„Svaki složen i razrađen balet koji ne pokaže jasno i bez zabune radnju što je predstavlja; čiji zaplet mogu da odgonetnem jedino uz pomoć programa; svaki balet, čiji plan ne bih mogao sagledati i koji mi ne bi prikazivao ekspoziciju, zaplet i rasplet, nije, shodno mojim zamislama, više od plesnog divertismana, bolje ili lošije izvedenog, koji će na mene da ostavi samo osrednji utisak – budući da nema nikakvog karaktera i da je lišen bilo kakvog izraza.“ (Nover 2011, 18.)

Viganio je ovakve Noverove ideje u svojoj koreografskoj praksi primenjivao i razvijao dalje. Viganio premašuje pantomime Andolinija i predstave Novera, kao i divertismanske postavke baleta, jer njegovo koreodramsko stvaralaštvo postaje jedinstven spoj glumačke akcije i igre, kao proizvod istraživanja ravnoteže između igre i pozorišta pokreta, gesta. Međutim, i njegovo stvaralaštvo je različito primano i prihvatano od savremenika. Mišljenja su se kretala na liniji od

krajnje afirmativnih doživljaja savršenstva spoja igre i gestikulacije i izvanrednosti njegovih produkcija - npr. pomenutih Stendalovih poređenja Viganovih baleta sa Šekspirovim delima - pa do krajnjeg osporavanja da su te koreodrame obične papazjanije, o čemu svedoči Ritorni. Stendal je uviđao moćnu Viganovu zamisao i duboku istinitost prikazanu putem gracioznog pantomimskog pokreta. Isticao je žaljenje zbog toga što Viganovo delo ne može da ostane zabeleženo na papiru. Engleski romantičarski pesnik, Persi Biš Šeli (Percy Bysshe Shelley, 1792 – 1822), gledajući Viganove koreodrame u Skali, bio je impresioniran transponovanjem misli i reči u pokret, kao i okupiran utiskom ostvarenog idealnog, poetičnog jedinstva dramskog i plesnog izraza, opisujući to kao svoje najlepše pozorišno iskustvo. (Jacqueline Mulhallen, 2014). „*Prometeo, Dedalo and I Titani* were epic studies of mankind’s evolution with the developing, endless, unresolved struggle between his good and evil impulses. Even when the individual confrontations are paramount, in *La Vestale, La Spada di Kenneth, and Giovanna d’Arco*, there are always larger ethical issues raised.“⁵ (Marian Hannah Winter, 1975) Smatra se da je iz Viganove koreodrame *Titani* Rihard Vagner (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) dobio ideju i inspiraciju za *Prsten Nibelunga* (Jovanović 1999, 94.), a može se pretpostaviti i dalje od toga tj. da je Vagnerova ideja totalnog teatra (*Gestamtkunstwerk*) svoj uzor imala u Viganovom inovatorskom radu. Smatra se da era koreodrame, kao osobenog pozorišnog oblika igre, započinje upravo sa Viganovom koreografskom taktikom (Poesio, 1998, 3.), pa otuda proističe njegovo proglašavanje tvorcem tog žanra.

Važno je istaći da su zaslužni za nastanak koreodrame bili i sami glumci koji su se isticali kao izuzetno vešti igrači. Viganov način promišljanja i kreiranja baleta izvršio je uticaj na potonje koreografe/koreografkinje i pedagoge/pedagoškinje XX veka. Takođe, inspiracija za koreografije (koje je radio za svoju suprugu) potaknuta grčkim skulpturama, kao i izvođenja u kostimu od providnog vela anticipiraju i otvaraju put za kasniju pojavu avangardne igračice, Isidore Dankan. Dakako, Salvatore Vignano je stekao brojne epigone, ali i pružio veliki podsticaj za savremeni koreografski i muzički teatar, njegovo promišljanje i budućnost. Jer, kako je zabeleženo, to nije bila tiha pantomimska tragedija, niti samo gluma, niti samo ples. Rečju,

⁵ *Prometej, Dedal i Titani* bili su epsko istraživanje ljudske evolucije sa napredovanjem beskrajnom nerazrešenom borbom između dobrih i zlih impulsa, čak i kada su individualne konfrontacije ogromne u *Vestalki, Kenetovom maču, Jovanki Orleanki* uvek se nađu veća etnička pitanja da se postave. Citat preuzet iz: <http://books.openedition.org/obp/766#notes>

Vigano je bio kadar da sublimira glumačku radnju kroz igranje tela i da tako ostvari katarzični efekat kod publike. Vodila ga je misao da svaki gledalac treba sve da razume, bez pozivanja na prepričan sadržaj u programu i date komentare, bez prethodne studije - baš kao što je to Nover isticao u svojim *Pismima o plesu i baletu*. Čini se da je koreodrama u tom vremenu bila svojevrsni oblik dijaloga i polemike sa tadašnjim baletom akcije, njegov produžetak ili, pak, njegov vrhunac. U bukvalnom prevodu za reč koreodrama učitavamo smisao koji nam govori da je to – igrana drama, tj. predstava koja je izvedena kroz pokret, glumu i ples. Ritorni je, čak, načinio razliku termina, tj. između koreodrame (koja nema nužno tragičan sadržaj) i koreotragedije; proglašavajući Viganovu predstavu *Mirra* koreotragedijom, pošto se zasnivala na napisanoj tragediji Vitorio Alfierija (Vittorio Alfieri, 1749-1803) Koreodrama je zadržavala rešenja usvojena od melodrame s početka 19. veka i prekoračila čistu pantomimu po meri Andolinija, koju je Ritorni nazivao *nemom pesmom*. Nover je smatrao da se radnja u baletu prikazuje upravo kroz pantomimu. Nover beleži:

„U stvarima plesa, radnja je umetnost prenošenja naših osećanja i strasti u gledaočevu dušu, pravim izrazom pokreta, gestova i fizionomije. Prema tome, radnja nije drugo do pantomima. Kod plesača sve treba da slika, sve da govori; svaki gest, svaki stav, svaki pokret ruke mora da ima drugačiji izraz; istinska pantomima bilo koje vrste sledi prirodu u svim njenim nijansama.“ (Nover, 2011, 113.)

Koreodramski žanr je shvatan kao ravnoteža između čiste igre i gestualnog teatra, a pažnja je stavljana na karakterizaciju svake ličnosti, od glavnih interpretatora do onih u poslednjim redovima, kojima je Vigano (kako je već navedeno) posvećivao jednaku pažnju kao i nosiocima važnih rola. U koreodrami novina jeste da je - raspodela scenskih planova dobila na značaju, kao i kontinuitet radnji i karakterizacija likova. Rečju, Vigano je preokret načinio tako što je igru podvrgnuo dramskoj ekspresiji, uz to je dekonstruisao obaveznu i strogu simetričnost i geometrijsku pravilnost tadašnje akademske klasične igre. Uspešno je prebacivao pažnju gledaoca iz prvog plana tj. sa glavne role ka dešavanjima u pozadini scene, gde bi se odvijalo podslikavanje prvog plana. Dakako, u koreografskom smislu bili su mu podjednako značajni svi delovi koreografskog mozaika – i pojedinačni manji fragmenti, jednako koliko i sama celina. Uticaj takvog sveobuhvatnog koreografsko-rediteljskog pristupa najizraženije se oseća u današnjem, vrlo zastupljenom, pozorištu pokreta. „Sorel navodi to što je kreirao Vigano kao’

plesnu dramu' u kojoj je 'u početku, svaki igrač karakterizirao svoju dionicu individualno', a Viganò je potom stvarao cjelinu predstave i koreografije od tih 'individualnih izražavanja i stalne izmene slika'.“ (Lukić 1990, 164.) Za uspeh Viganovih plesanih drama od značaja je činjenica da su se one doticale i aktuelnih društvenih zbivanja.

„U Veneciji je postavio balet *Strelci*, prvo delo zasnovano na ruskoj savremenoj temi, koja je potom služila kao uzor mnogim sledbenicima. Interes, izazvan pohodom Napoleona na Rusiju i njegov poraz, bio je tako veliki da se ova tema zadržala na baletskim scenama sve do sredine XIX veka. Koreografija, dekor i muzika sjedinjeni u herojsku mimo-dramu-balet, obrazovali su veliku predstavu koja je potresala gledaoce. (...) Viganò je, početkom veka, u koreodramama već koristio tragične herojske teme, kao i teme otpora i borbe protiv tiranije.“ (Jovanović 1999, 94-102.)

Karlo Ritorni je svojim radom branio i zalagao se za Viganòov način promišljanja baletske igre kao dramske forme, branio je njegov umetnički koncept, protiveći se ustaljenom shvatanju svojih savremenika da klasična igra ne može da bude više od običnog divertismana. Smatrao je da velike teme ne mogu biti zatvorene u okvirima obične drame, već da je koreodrama najbolja moguća scenska forma za njih.

Za koreodramu se, s druge strane, može reći još i to da je egzistirala kao samostalni žanr koji nije mogao da se „pomiri“ sa romantičnim baletom. Tačnije, beli (romantični) balet, ubrzo, potiskuje oblik plesnog koreodramskog pozorišta, pošto je zavladała umetnost i autoritet ženskog eteričnog plesa. Balet je, kroz svoj istorijski razvoj, uočljivo oscilirao između dve strane:

1. koreografisane priče i
2. plastične geometrijske kretnje konvencionalnih figura.

Uviđam da se do danas zadržala očigledna dihotomija, dvopolnost koja baletsku igru diferencira u dva pomenuta pravca:

1. koreodramu i
2. apstraktnu baletsku igru.

Koreodrame su zahtevale veliki broj igrača na sceni (po čemu je Vigano prepoznatljiv), pa su oni bivali (katkad) poput aktivne, žive scenografije. Tako su uvedeni novi planovi u scensku sliku, a Vigano je razvijao i školovao određenu novu grupu izvođača - glumaca igrača. Otuda, pojavila se i potreba za specifično školovanim plesnim telima. Po dolasku Salvatore Vighana u Milansku školu impresario Riči 1812. godine osniva školu *l'Imperial Regia Accademia di Ballo*, koja se bazirala na dve vrste obrazovanja tj. izučavale su se obe discipline: pantomima i ples. Upravo je Vigano, razrađujući minuciozno svaki koreografski detalj, pokrenuo ukidanje oštre razdvojenosti između pantomime i plesa, stvarajući osobenu ekspresivnost njihovom organskom simbiozom. U njegovom delu, moglo bi se reći, već u tom vremenu nazirale su se odlike budućeg totalnog teatra. Njegov i Didloov (Charles-Louis Didelot, 1767-1837) ⁶ pristup baletskoj umetnosti učiniće da balet postane jednom od glavnih pozorišnih umetnosti. Tek nakon smrti Vighana (1821. godine) u Milanskoj školi počinju svoje mesto da pronalaze i romantični baleti.

„Vigano je bio stihijski poletna umetnička ličnost. Sanjao je o onome što je sto godina posle njega ostvario Sergej Džagiljev u Parizu: da balet u sebi organski sjedini igru, muziku i slikarstvo. U baletu „Prometejevi stvorovi“ na Betovenovu muziku, Vigano je prvi put u baletu uspešno rešio problem igračkih masovnih scena time što je raskrstio sa geometriskim šablonizmom kora, a uveo baletske kretačke korove kao žive igračke grupe i nosioce radnje, namesto dotadašnje korske dekorativnosti.“ (Magazinović 1951, 135-136.)

Zaključujem da je S. Vigano koreodramu kreirao kao neku vrstu svog odgovora na tadašnji aktuelni *ballet d' action*. Viganove težnje su imale svoje ishodište u Noverovom poimanju i promišljanju igre, pošto je bio u dodiru sa delima Novera, koja su sadržala jasnu podvojenost između pantomimskih i igračkih pasaža. Zapravo, Vigano je, menjajući predmet igre, otišao dalje od Novera, jer je ostvario organsko glumačko-igračko jedinstvo. Njegovi plesači nisu bile akrobate razgibanih tela, već jednovremeno glumci i igrači koji specifično treba da se kreću kroz simbiozu pokreta i glume, što ga je bitno izdvajalo od ostalih koreografa njegovog doba. Kroz glumačku igru plesača pokušavao je da realizuje i prikaže karaktere scenskih likova. Baleti akcije, nazivani još i baleti pantomime, težili su ka tome da se kroz pantomimsko-plesni

⁶ Didlo je ostavio najveći trag radeći u Rusiji, prenoseći francusku baletsku školu u njihov sistem i insistirajući na ekspresivnosti i glumi igrača.

pokret pokaže radnja. Kao što je u operi rečitativ predstavljao ubrzanu i skraćenu radnju, a arija emocije, jednako se u baletu putem pantomimskog gesta prikazivala dramska radnja, a čista, apstraktna igra bila je rezervisana za iskazivanje emocija i duševnih stanja.

1.3. Definicije koreodrame

Dva veka kasnije od Viganovog umetničkog delovanja, kada se na Google pretraživaču ukuca pojam koreodrama dobijamo sledeća objašnjenja: „choreodrama dancing dance drama performed by a group“⁷ ili „a drama expressed in dance or with dance as an integral part of its content and form“⁸. Neobično je da u Oksfordskom rečniku posvećenom igri ne postoji jedinica tj. pojam *koreodrame*, čak se ne pominje ni kod jedinice Salvatore Viganu, dok je u vezi njegovog inovativnog rada zapisano sledeće: „One of his greatest achievements was his ability to incorporate pantomime into his ballets and make it look like part of dance.“ (Craine i dr 2000, 499.) U Larusovom *Rečniku baleta*, izdanju na srpskom jeziku, Ferdinana Rejne (Ferdinando Reyna) stoji sledeća jedinica kao simplifikovano objašnjenje pojma koreodrame: „Koreodrama, igrana drama. – Formula baleta koju je uveo italijanski koreograf Salvatore Viganu početkom 19. veka. Sastoji se od pantomime režirane potpuno po muzici, uz pratnju grupe igrača.“

U prvi mah koreodrama nam zvuči kao pozorišni izraz i kovanica novijeg datuma, međutim njeni koreni, kao i osvit samog fenomena koreodrame zadiru u veoma daleku prošlost. Darko Lukić u knjizi *Misliti igru* traži odgovor na pitanje šta je koreodrama:

„Činilo se da smo otkrili koreodramu kao nešto posve novo, provokativno novo, u igri su bile riječi avangardno i moderno, kao i svaki put kad se ne zna tačno sa čim u kazalištu imamo posla. (...) Tako smo bili skloni povjerovati (nerijetko i ishitreno zapisati), kako je iznađena neka nova forma, a da zapravo nismo bili svjesni koliko je tisućljećima stara ta novotarija kojoj se suvereno kazalište počelo vraćati, kojoj se, čini se neminovno, mora vratiti, želi li iznaći oblike uistinu primjerene svome vremenu i njegovim zahtjevnostima.“(Lukić 1990, 163.)

⁷ „Koreodrama igrajuća plesna drama izvedena u grupi“

⁸ „Drama izražena u igri ili sa igrom kao integralnim delom dramskog sadržaja i forme.“

Kada se posmatra razvoj baletske umetnosti uočava se određena razvojna linija tj. da se predstave (baleti akcije, pantomime) preromantičnog perioda mogu imenovati koreodramama, zatim u romantizmu nastupa vreme visoko-estetizovanih bajkovitih baleta, da bi potom dalji razvoj igre i samog društva baletsku, plesnu umetnost ponovo uputio i doveo na poznato polje koreodrame. Estetski razmatrano - i sam igrački gest, pokret bivao je postepeno vraćan ka svom izvoru, oslobođan akademskih klasičnih stega izvođačke tehnike, razrešen klasičnih pozicija i klasične postavke krutog telesnog stava. Pokret je bojila reminiscencija prastarog shvatanja rituala koje je, kroz vekove, poprimilo nove osobenosti. Obnavlja se jedna drugačija, izmenjena koreodrama, koja biva obogaćena novim (od rituala ne više toliko udaljenim) načinima izražavanja, kao i simbolima, aluzijama, metaforama na vreme u kome se živi. Radoslav Lazić vezano za koreodramu piše:

„Koreodrama se definiše kao igrana drama. Može se reći da je njen osnivač Salvatore Vigano, italijanski koreograf početkom XIX veka. Koreodrama se sastoji od pantomime režirane potpuno po muzici, uz pratnju grupe igrača. Koreodramski teatar danas reprezentuje nemačka koreografkinja rediteljka Pina Bauš, kao najviši domet sjedinjenja koreografije, režije u novi muzičko-dramski-plesni teatar. Stvaralaštvo Pine Bauš na najbolji način svedoči o jedinstvu koreografije i režije u jedinstvenu sinkretičnu umetnost koreoteatra.“ (Lazić 2003, 130.)

Po drugoj definiciji, koju u *Leksikonu drame i pozorišta* daju Raško Jovanović i Dejan Jaćimović, koreodrama jeste:

„Drama koja se igra. Vrsta scenskog dela koju je početkom XIX veka utemeljio italijanski koreograf Salvatore Vigano. Zasniva se na pantomimi koju grupe igrača izvode u skladu sa muzikom. Ponovo se javlja od sredine XX v. zaslugom Serža Lifara i njegovim ostvarenjem Vitez lutalica (1950) i otad je često prisutna u savremenom teatru kao vid rediteljsko-koreografskog angažmana u kojem se najčešće naporedo koriste igra i govor koji se oplemenjuju scenskim pokretom. Taj vid scenskog izraza na našoj pozornici neguje se od kraja 70-tih g. XX v., naročito na predstavama KPGT-a, na inicijativu N. Kokotović i Lj. Ristića, što će sa uspehom nastaviti i S. Vukićević.“ (Jovanović i dr 2013, 446.)

Darko Lukić, je, pak, daleko bliži rasvetljavanju fenomena koreodrame. Koreodrama je novi oblik postignut u obraćanju starim i zaboravljenim, izgubljenim oblicima. (Lukić 1990). Takođe, u fusnotama teksta pojašnjava:

„Sam Salvatore Vigano objašnjavao je svoju koreodramsku pantomimu kao postupak koji izražava kretanje duše, i koja je jezik svih ljudi, kroz sva vremena i epohe. Ona bolje od reči opisuje ekstrem radosti i tuge... nije mi dovoljno zadovoljiti samo oko, želio bih angažirati srce.“ (Lukić 1990, 16.)

Pitanje postavljanja i ukalupljivanja koreodrame u određeni, ograničeni vremensko-istorijski okvir jeste vrlo diskutabilno. Međutim, iako se nastajanje termina koreodrame ustaljeno vezuje za Vigana kao njenog „pronalazača“, nastanak i pojava samog fenomena svakako ne datira tek od njegovog vremena i stvaralaštva. Smatram da takav stav koji je Vigana svrstavao u izumitelja koreodrame, i definisao je okvirima njegovog sinkretičkog povezivanja govora, pantomime i baleta, svakojako je zamaglio pravo i suštinsko viđenje u promišljanju i preciznom sagledavanju istorije i razvoja umetničke igre, ali nam je precizno ukazao na osnovne karakteristike koreodrame kao samosvojnog žanra. Dakle, Vigano se samo nadovezao na već postojeću razvojnu liniju baletske igre, kreirajući vlastiti baletski izraz koji će poslužiti kao uzor i inspiracija generacijama.

„Viganova koreodrama, recimo, iznikla je iz baleta, ali je u njega uključila pantomimu i slikovno kretanje grupa i pojedinaca, pri čemu je u totalno orkestriranom kretanju cjeline svaki pojedinac izražavao svoj individualni doživljaj glazbe. Namjesto drastično reduciranih plesnih solo dionica i pas de deux-a, Vigano je insistirao na prirodnom toku dramske sekcije, a dramsku je radnju izražavao pokretima i gestama nekonvencionalnim i posve prirodnim, nerijetko posežući za preslikavanjem savršene prirodnosti pokreta antičkih skulptura. Njegova je najveća predstava upravo velika drama, koreodrama Othello o kojoj je ushićeno kritički pisao Stendhal.“ (D. Lukić 1990, 166.)

Zabeleženo je da je dijalog između Jaga i Otela pri svakom izvođenju izazivao salve aplauza i ovacije. (Poesio 1998, 4.) Njegove koreografske inspiracije i ideje poticale su od starih rezbarija u Vatikanu i drugih sličnih kolekcija, pogotovo mu je za kreativnost bio značajan dodir sa skulptorskim stvaralaštvom čuvenog Antonija Kanove (Antonio Canova, 1757-1822). S druge

strane, Stendal je smatrao da upravo uz Kanovu i Rosinija, Vigano doprinosi velikoj slavi italijanske umetnosti svoga doba. (Mulhallen, 2014.)

Darko Lukić beleži: „L. Kirstein opisuje Viganovu 'koreodramu' kao kazališnu formu karakterističnu po tome što upotrebljava 'ritmičku pantomimu na pola puta između normalne imitativne gestikulacije i tradicionalnog plesa, sa cjelovitom podređenošću oba ta dijela u odnosu na glazbu.“ (Lukić 1990, 164.)

S jedne strane, uočljiva je jednostavnost, pristupačnost i primenljivost koreodramskog gestualnog, pantomimskog, neverbalnog jezika, a sa druge sloboda individualnog izraza na kojoj će se u 20. veku izgraditi moderna igra. Mišljenja sam da kolevka koreodrame ne može da bude samo Italija, ali ne može ni da se ospori presudan uticaj koji je Salvatore Vigano ostavio u nasleđe pozorišnoj umetnosti i današnjoj, modernoj, savremenoj igri. Primećujem da su primeri koji idu u prilog tome da je koreodrama (u različitim vidovima i na različitom stupnju razvoja) oduvek prisutna u svim kulturama – mnogobrojni. Na primer: u Kini, nastajanje pozorišta vezano je uz pantomimu. Milica Jovanović opisujući razvoj pozorišta u Kini beleži:

„U XVI veku je ponikao novi žanr - kjuncui, u kojem su lirske melodije južne Kine stilski ukrašavale velike igračke epizode. Predstave ovog žanra su prerasle u balet-pantomime, kao što su bile popularne – Istorija igle od nefrita, Jesenja reka i dr. U žanru pekinške opere, ili muzičke drame, nastale krajem XVIII veka, baleti pantomime su se još više razvili, dostigavši vrhunski domet. Igra pantomima je imala veoma izraženu simboliku pokreta, hoda, okreta, akrobatskih kombinacija“ (Jovanović 1999, 11-12.)

I Maga Magazinović u knjizi *Istorija igre za Kinu* navodi primer baletske pantomime *Brak zemlje sa okeanom*“ koja se izvodila do kraja 18. veka, u kojoj su igrači bili maskirani u životinje i izvodili igru imitativnog karaktera. Sve ukazuje da koreodrama (u širem smislu tog pojma) kao oblik mitske, društvene, kulturne i folklorne prakse ne može biti viđena, niti analizirana kao mlada umetnost, već da ona datira još iz primitivnog stupnja društvenog razvoja, kad se čovek uz pomoć igre nagoniski nosio sa životom i prirodom. Sa izvesnim modifikacijama koreodrama je neprestano prisutna, sve do naših dana, kada je zapravo postala veoma zastupljeni oblik savremenog pozorišta. Pronalazi se čak i u običnom, svakodnevnom životu. Zadržala se i kao osoben oblik arhaične svesti i njenog izraza. Gde god se neko nekome obraća kroz gest,

nešto narativno pokretom iskazuje on je tog trenutka u spontanoj, koreografskoj situaciji, akciji koja može da se razvije i zaliči na koreodramsku radnju, igru, odnosno na pragovor čoveka koji se spontano sporazumevao sistemom pokreta. U našem savremenom dobu, koreodrama, kao univerzalni umetnički jezik (bez ili sa malo reči) kao scenska umetnost, prateći duh vremena, postaje i svojevrsni značajni simbol sveopšte globalizacije svetske kulture. „Svet postaje vidan, a igra biva pravo sagledavanje sveta.“ (Uzelac 1987, 121.)

Vraćanjem u daleku prošlost čini se da je trenutak rađanja koreodrame momenat nastajanja pozorišta uopšte, da mu ona prethodi i da iz same prakoreodrame proishodi sav razvoj pozorišne umetnosti. Rečju, iz prakoreodrame se razvijaju prve pozorišne drame. Opštepoznate teme prakoreodrame bile su o životu, o smrti, o plodnosti zemlje, plodnosti ljudi, o ciklusu prirodnog obnavljanja itd. Iz suštinske potrebe da se shvati i protumači sve što čoveka nadvisuje kao i čovek sam, da se odredi prema njegovom opstanku u svetu i da se isti komentariše - formirana je koreodrama. U početku, u svome nastajanju ona nam se pokazuje, pre svega, kao ritualna drama. Igra i kult od početka su bili povezani neraskidivim, organskim vezama. Prakoreodrama kao svojevrsna simbioza kulta i igre, docnije, u procesu razvoja, gubi ritualna obeležja i prolazi kroz proces desakralizacije. U tom procesu desakralizacije određene stvari više nemaju značenje niti semantiku s početka pojave datog fenomena. Rano pojavljivanje koreodramskog izraza potvrđuju sve igre starih naroda koje spadaju u domen kulturnih, a koje su „opterećene“ pantomimskim gestom, glumom, glasom, igrom i mitskom pričom, dakle svim elementima koreodramskog stvaralaštva. Primer:

„Pri hramu Amona vaspitavale su se sveštenice-igračice koje su uživale poštovanje naroda. Čemu su učene i na koji način, ostala je tajna. Poznato je samo da su postojale dve vrste igara: mimička, čiji su pokreti i poze služili za izražavanje misli, i plesna. Ona se sastojala od pokreta tela i igara u kojima su se isticale spretnost, gracioznost i ljupkost. Obe vrste su ulazile u obred religioznih svečanosti i, po svemu sudeći, podrazumevale obaveznu disciplinu i poštovanje ondašnjih, nama danas nepoznatih pravila.“ (Jovanović 1999, 29.)

Zaključujem da je u početku igra bila polarizovana diferenciranjem pantomimske od čisto plesne, apstraktnije forme. Kao što to ističe Kurt Zaks (Curt Sachs) - igra je i u Aziji i staroj Grčkoj egzistirala kao apstraktna, neimitativna s jedne strane, i kao konkretna, imitativna, s druge strane. Za konkretne igre Zaks navodi primer animalnih igara, maskarada i pantomima.

Pomenuta dihotomija nikada nije nestala, već prati razvoj igre kroz vreme. Dakle, u momentu kada se plesom iskazuje konkretna mitska priča ili konkretan čovekov odnos prema nečemu nalazimo se već na polju koreodrame. Gestualno, simbolički, objašnjava početak života, individuaciju, plodnost i obnavljanje života, ili je tu da čoveka pripremi za smrt i prelazak u drugu, njemu nepoznatu dimenziju. Nije netačno ako duboke korene i prapočetke koreodrame vidimo još u satirskoj igri starih Grka, igranoj u zanosu i ekstazi, pod maskama na utabanom gumnu zvanom *Orchestra*, često sa falusnim simbolima plodnosti, odnosno u igri u kojoj se takođe dolazilo do toga da se koreografski zadatak ujedini sa glumačkim, kao i to da koreografski delovi izražavaju radnju a ne puku dekorativnost. (Molinari 1972.) Drama jeste jedno od osnovnih obeležja koreodramske igre. Preciznije iskazano, koreodrama kao fenomen predstavlja igru od pradavnih vremena do naših dana, ali i prati ceo čovekov život. Odlikuje je iskonski, simboličan rečnik pokreta, gestova - rečnik sasvim određene, kodifikovane komunikacije. Lupanje nogom o zemlju, u mnogim narodnim igrama, nije samo prost, zvučni efekat. U biti, on predstavlja mnogo više od toga, ima daleko dublji smisao i značenje tj. - to je trenutak komunikacije sa Zemljom, uspostavljanje svojevrsnog dijaloga sa njom. Čovek se lupanjem noge direktno obraća Zemlji, zove je sebi za svog pomagača, hoteći da ona (zajedno s njim) saučestvuje u njegovim naporima i poduhvatima. Nameće se zanimljivo i neobično pitanje - da li je današnji čovek, gledalac, učesnik i/ili koreograf igre (pri istom navedenom gestu lupkanja o tle) svestan toga ili nije. Ili ga danas, možda, sputava jedna druga recepcija igre, koja je došla na red onog momenta od kada se više ne veruje bezrezervno i spontano kao što se verovalo ranije.

Sagledavanjem nekadašnje koreodrame osvetljava se koliko je ta stara, iskonska koreodrama ostala prisutna ili je pak izgubljena danas, odnosno koliko je stekla natrunke svog vremena i promišljanja o pokretima savremenog baleta, savremene igre, gde sada (hteli ne hteli) stvaramo neku posve novu simboliku. Postoje dve mogućnosti pri kreaciji savremene koreodrame - jedna mogućnost jeste da se vraćamo starim simbolima i da njima ponovo vraćamo semantiku koju su nekada imali, pokušavajući da u ljudima probudimo iskonsku, praiskonsku svest ili s druge strane da u istoj koreodrami kombinujemo i jedno i drugo tj. da starima pridodajemo (stvaramo) nove simbole koje razume današnji svet. Iako, francuski teoretičar, Rože Kajoa (Roger Caillois, 1913 – 1978) igru promišlja u sveukupnom (ne samo plesnom) vidu, njegova opservacija o

uticaju najrasprostranjenijih i najprimenjivijih igara primenljiva je i na razumevanje plesa, obrednih, folklornih igara i njihovog značaja.

„Te omiljene i najrasprostranjenije igre očituju s jedne strane težnje, sklonosti, najuobičajenije načine mišljenja, a, istovremeno, i vaspitavaju igrače u duhu tih istih vrлина i nastranosti; potajno podstiču njihove sklonosti i navike. Igra koja uživa najveću popularnost kod nekog naroda može istovremeno da posluži za definisanje nekih njegovih moralnih ili intelektualnih osobina, da pruži dokaz o tačnosti njihovog opisa i poveća mu istinitost ističući te osobine kod onih koji ih igraju.“ (Kajoa 1965, 113.)

Linkoln Kirstejn (Lincoln Kirstein, 1907 – 1996) bio je zainteresovan da obnovi jedinstvo igre i drame. Balet je smatrao prevaziđenim i ponovo je uvodio koreodramu u pozorište. Neobično je da koreodrama nije promovisana niti navođena kao zaseban žanr gde se odvija susret plesa, književnosti i pozorišta. Danas, ona je scenski oblik kojim se transponuje pisana reč u neverbalni izraz i iskaz, gde dramski tekst postaje materijal iz koga se crpi inspiracija za pokret, tj. tekst postaje motivacija i ishodište kretnji, gesta, igre, a sa druge strane koreodrama egzistira i kao oblik improvizovane performativne plesne prakse.

1.4. Proučavanje dvostrukog razvoja koreodrame u 20. veku

Dalji razvoj, prodor i procvat koreodrame, kroz 20. vek, posmatram, sagledavam i analiziram u kontekstu njegove dvostrukosti:

1. S jedne strane, koreodramska pozorišna scena osvaja se preko radikalnog umetničkog pravca moderne igre, koji se, pak, sam po sebi, dihotomno razvija: na evropskom i američkom tlu. U Evropi veliki reformatori igre bili su: Fransa Delsart (François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, 1811-1871) Emil Žak Dalkroz (Émile Jaques-Dalcroze, 1865 -1950) Rudolf Laban (Rudolf von Laban, 1879-1958) Meri Vigman (Marie Wiegmann, 1886-1973) Kurt Jos (Kurt Jooss, 1901–1979), Pina Bauš (Philippina Bausch, 1940-2009). Nastanak koreodrame dovodim u vezu sa nastankom moderne igre iz koje proishodi koreodramsko pozorište u današnjem poimanju tog teatarskog pojma i

fenomena. Takođe, moderna igra nije predstavljala samo novatorstvo u baletskoj umetnosti, već „povlači važnost uloge duše tj. psihe“ i borbu za slobodu žene. (Savić, 2006, 23.). U srpskoj kulturnoj sredini početkom 20. veka modernom igrom su se bavile isključivo žene, a pionirke su bile: Maga Magazinović i Smiljana Mandukić. U drugoj polovini 20. veka izrazite predstavnice koreodramskog stvaralaštva u nas takođe su dve umetnice: Nada Kokotović i Sonja Vukićević. Takođe, neophodno je sagledavanje umetničkih uticaja sa američkog kontinenta, koje nas kroz fenomen moderne igre upućuje ka kraju 19. i početku 20. veka, tj. ka Loi Fuler (Loie Fuller, 1862-1928) Mod Alan (Maud Allan, 1873-1956) Isidori Dankan (Isadora Duncan, 1877-1927); Rut Sen Denis (Ruth Saint Denis, 1879-1968) i Ted Šonu (Ted Shawn, 1891-1972) koji su imali čuvenu školu igre (Denishawn), a iz koje su potekli Marta Grem (Martha Graham, 1894-1991), Doris Hamfri (Doris Humphrey, 1895-1958) i Čarls Vajdmen (Charles Weidman, 1901-1975). (U ovom radu, iz konteksta američkog stvaralaštva, baviću se Isidorom Dankan, Martom, Grem i Doris Hamfri.)

2. S druge strane, „Les ballets russes“ Sergeja Djagiljeva (, 1872-1929) takođe smeštam u prostor doprinosa razvoju koreodramskog pozorišta 20. veka.

Rečju, razvoj koreodrame 20. veka određujem kroz dva jednovremeno nastala fenomena umetnosti plesa:

1. Moderan pravac igre paralelno razvijan na evropskom i američkom tlu početkom 20. veka (a koji kasnije svoj prirodan produžetak ostvaruje kroz savremenu igru u drugoj polovini 20. veka)
2. „Ruske balette“, avangardnu umetničku praksu pariske trupe Sergeja Djagiljeva.

1.5. Nasleđe koreodrame Mihaila Fokina (1880-1942)

Bez obzira na činjenicu što je Isidora Dankan jedan deo svoga života provela i u Rusiji, šireći vlastite ideje o ukinutoj formi i stega lišenoj, oslobođenoj igri, ipak moderan pravac igre se u tom delu sveta nije dalje razvijao na način na koji se to postiglo na Zapadu. Nova plesna estetika i igračka tehnika, koja je u Evropi i Americi uveliko zauzela značajno mesto već početkom 20. veka - i u vlastitom razvoju danas dostigla vrhunac - među današnjim ruskim koreografima zadržana je još uvek u okvirima neoklasičnog baleta i zanimljivo bi bilo ispitati zbog čega je to ostalo na tom nivou. Međutim, ne sme se prenebregnuti podatak da je početkom prošlog veka avangardna umetnica, Isidora Dankan, doprinela inovacijama u koreografskom umetničkom postupku glasovitog Mihaila Fokina (, 1880-1942). Od tog doba do danas, koreografi u Rusiji (nekadašnjem SSSR-u) su iz domena moderne igre usvojili jedno – ideju velike inovatorke igre, I. Dankan, o slobodi stvaranja na muziku koja nije specijalno komponovana za balet. Iako vrhunski u tome - ruski pozorišni stvaraoci zadržali su se isključivo na polju neoklasične igre, sa blistavom izvođačkom veštinom na vrhovima prstiju i klasičnim rasporedom formacija igrača na sceni. „Postavlja se sada pitanje da li sovjetski balet i danas uspeva da bude savremen, revolucionaran i realistički. Rekla bih delimično ne. (...) Stvoreni su mnogi baleti na osnovu klasične svetske literature: Puškina, Šekspira, Lope de Vega, Gogolja itd. gde je revolucionarna borba naroda uvek naglašavana, gde je realistički umetnički postupak dominirao, a savremenost, kao treći elemenat, često ostajao neostvaren. To je i danas slaba tačka sovjetskog baleta.“ (Savić 2006, 34.)

Međutim, anahronost i šablonizam u koreografskim rešenjima ne odnosi se na ruske koreografe koji su delovali u avangardnoj trupi S. Djagiljeva - *Les ballets russes*. Mihail Fokin umnogome je bio inspirisan prirodnom igrom i umetničkim pristupom igri Isidore Dankan, ali ni on nije u potpunosti odstupio od tradicionalnog šablonizma u koreografiji, o čemu M. Magazinović piše na sledeći način:

„Što se tiče vođenja razvoja njegovih igračkih linija u scenskom prostoru, kod njega se, uza svu težnju za novim stazama oseća sklonost simetriji grupa i puteva. Tek u trećoj deceniji svoga rada uspeo je da se potpuno oslobodi te svoje nesvesne sklonosti.“ (Magazinović 1951, 169.)

Odlaskom u Pariz i radom kod Djagiljeva ostavlja neizbrisiv trag kao koreograf modernog baleta, a njegove predstave možemo postaviti u okvire pojma koreodrame. Reklo bi se da je pariski period, tj. stvaranje za Sergeja Djagiljeva i njegovu trupu bilo Fokinovo najplodnije vreme. Djagiljev mu omogućava da svoj talenat i reformatorske ideje plasira na pravi način. Djagiljev je baletskim predstavama pristupio kao totalnom teatru (*Gesamtkunstwerk*) gde se uključuju svi elementi u igru, o čemu svedoči Maga Magazinović na stranicama autobiografske proze: „Onaj sklad na sceni između muzike, igre, kostima, svetlosti i uobličnog prostora slio se u jedinstveni doživljaj, sličan prvom doživljaju *Fausta* u Rajnhardovom prikazu u Minhenu.“ (Magazinović 2000, 265.)

Koliko je snažan uticaj ostavila Dankanova vidi se i po tome što je Mihail Fokin bio zagovornik ideje da slepo držanje za tradiciju i nepotrebna pravila sputavaju mogući razvoj baletske umetnosti. Po njegovom shvatanju - potrebno je celim telom igrati i glumiti, dovesti telo u stanje najfinijeg instrumenta ili kako to definiše M. Vološin: „Do idealnog plesa dolazi onda kada čitavo naše telo postane zvučni muzički instrument i na svaki zvuk, kao njegova rezonanca, rađa pokret.“ (Vološin 1999, 328.) Fokin je upućivao na prirodnu lepotu čovekovog tela i pokreta, poput svog prethodnika u igri, Novera, kao i prethodnika u prosvetiteljskoj misli, Žan Žak Rusoa (Jean-Jacques Rousseau, 1712 – 1778). Kombinovanje virtuoznih, akrobatskih i svih drugih pokreta bez značenja, koje je publika po inerciji prihvatala i oduševljeno primala, a koji su bili podrazumevani sastavni deo svakog baletskog spektakla - odbacivao je kao nevažne, težeći ka smislenosti i izražajnosti znaka u igri. Uočavao je do koje mere je važno da je „ples razvoj i savršenstvo znaka“ (Cohen 1988, 127.) i da je neophodno da se igri vrati ono što je njoj po njegovom mišljenju prirodno – duša. Taj povratak, koji je bio obeležje plesa Dankanove, bi trebalo da se ostvari u smislu prirodne, nesputane izražajnosti koreografija - s tom razlikom što Fokin nije ukidao klasičnu tehniku igre, niti virtuozne poze i pokrete. Maga Magazinović analizirajući Fokinov koreografski rad ističe: da je klasičnu tehniku baletske igre usavršio toliko da je ostvarena neverovatna sloboda u pokretu, da je uveo izraz koji nije artificijelan i iz koga izostaje *balerinski osmeh*, a koji prezentuje suštinu ideje koreografskog dela. (Magazinović 2000, 265.) Fokin je dovodio u pitanje sa kakvim su značenjem izvođene koreografske deonice i da li im je značenje uopšte dato ili nije, odnosno da li su pokreti izvođeni samo sa površnim ciljem da se zadivi, fascinira publika. U tom slučaju svaka *arabesque* poza, po njegovom mišljenju, deluje samo kao noga koja je podignuta nazad i kao telo koje uspostavlja ravnotežu, a

kao takva postaje odsustvo znaka. „Kada ne bi bilo ekspresivnosti, ni znaka, tek samo stopalo podignuto u poziciju označenu kao arabesque, izgledalo bi to glupo.“ (Cohen 1988. 127.) Ukidao je i zloupotrebu igre na vrhovima prstiju. Protivio se dugotrajnim baletskim predstavama, pogotovo sa akrobatskom izvedbom. Zalagao se za očuvanje lepote stila koji je vezivao za igru Marije Taljoni (Marie Taglioni, 1804 – 1884) i definisao ga najvišim oblikom plesa. Sa druge strane, pak, isticao je da nijedan stil igre ne sme da bude prihvaćen kao formula za sva vremena.

„Najbolji je stil onaj koji najpotpunije izražava željeno značenje, a najprirodniji je onaj koji najvjernije odgovara ideji koju se želi saopćiti. Ne može se, na primjer, u nekom grčkom bahanatskom plesu upotrijebiti baletne korake izvedene na vrhovima prstiju, isto bi tako bilo neprirodno plesati španjolski ples u grčkom hitonu...“ (Cohen 1988, 129.)

Fokin je isticao važnost ispravno odabranog stila igre, teme, atmosfere i njihove sveopšte harmonije u baletskoj predstavi, kao oštar kritičar postavljanja krutih gotovih obrazaca, tj. pravila izražavanja u igri kroz ustaljene definisane korake, poze i plesne kombinacije, a pri tome „začinjene“ pantomimom i utvrđenom gestikulacijom. Pet vlastitih principa je ostavio u nasleđe budućim koreografima, odnosno koreodramskom stvaralaštvu. Njih je objasnio u pismu poslatom londonskom Tajmsu 6. jula 1914. Obelodanjeni principi su predstavljali izvesnu revoluciju u baletskoj umetnosti, jer Fokin je nesputano rušio konvencije svog vremena i redefinisao baletsku igru. Njegova reforma umetnosti igre oslonjena je na ono što su otkrivali i sprovodili Vigano i Nover. Po Fokinovim rečima sve je trebalo da bude stavljeno u službu jedinstva izraza. Zato je neophodno odreći se virtuoznosti ako ona postoji samo sebe radi, kao svojevrsni oblik larpurlartizma i ispraznosti. Trebalo bi se odreći špic patika i igre u njima ako to nema nikakvo značenje u konkretnoj baletskoj priči, što kao njegova preporuka nije više moglo da bude neostvarivo i nezamislivo nakon inovatorske pojave koja mu je prethodila - bosonogog plesa Dankanove. Svoje vizionarske ideje o reformi najviše je sproveo radeći u Parizu, u okviru trupe *Ruski baleti*. (Između 1909 – 1914 kreirao je najuspešnija dela „Silfide“, „Polovecke igre“, „Kleopatra“, „Karneval“, „Šeherezada“, „Žar ptica“, „San o ruži“, „Leptiri“, „Legenda o Josifu“, itd. Potonje delovanje nastavlja ponovo u Rusiji, potom Skandinaviji i Americi.)

„As Cyril Swinson explains: Without Fokin the art of ballet might have declined. Without Fokin, Diaghilev would have been powerless. Without Fokin the rise of ballet in England would almost certainly never have taken place... „⁹ (Woodward 1977, 125.)

Fokin je smatrao da svaki igrač na sceni mora da doprinosi sveopštoj slici, što se oslanja na Viganovo promišljanje i kreiranje baletske koreodramske igre. Unapredio je teoriju igre sa tih pet vrlo određenih principa, koja je utemeljio kao pravila koja možemo da smatramo osnovama modernog baleta, odnosno koreodrame. Želeo je da uspostavi: reformu baleta. Smatrao je da stil igre mora da odgovara sadržaju koji se izvodi, da igra i mimika, gestikulacija moraju da osvoje dramski izraz, da mimika bude integralna u smislu izvođenja celim telom, da ne bude redukovana na niz određenih gestova; da *corps de ballet* ima izražajnu, a ne isključivo dekorativnu ulogu u baletskoj radnji, kao i to da je balet umetnost jednaka svim drugim umetnostima kao što su poezija, muzika, slikarstvo. Rutina, ustaljeni pokreti i poze sa odsustvom značenja uskraćivali su osećajnost i poruku delu. Do svojih pet postulata o igri došao je stvarajući za trupu Sergeja Djagiljeva. Prvo Fokinovo pravilo glasi:

„To create in each case a new form of movement, corresponding not only to the period and character of the music, but also the subject and the country represented - instead of merely giving a combination of ready -made steps, so often seen in divertissements apparently designed to convey national character.“¹⁰

Drugo pravilo, koje balet direktno postavlja na polje koreodrame:

„That dancing and mime will have no meaning in ballet unless they serve as an exspression of dramatic action, and that they have no use at all in a divertissement unrelated to the main plot of the ballet.“¹¹

Treće pravilo:

⁹ „Kako objašnjava Siril Svinson : Bez Fokina umetnost

. Bez Fokina do uspona baleta u Engleskoj gotovo sigurno nikada ne bi došlo ...“ Siril Svinson (1910-1963) bio je britanski izdavač i pisac koji je omogućio izdavanje mnogih knjiga o baletu.

¹⁰ „ zemlji koju predstavlja – umesto prostog prikazivanja kombinacije unapred predviđenih koraka , koji su tako često vidaju u divertisemanima prividno postavljeni da prenesu nacionalni karakter.“

Videti: Ian Woodward, op.cit, str. 10.

¹¹ „ , osim ukoliko su u funkciji ekspresije dramske akcije , i ako nisu upotrebljeni za divertisman koji nije povezan sa glavnim zapletom baleta“. Videti: Ian Woodward, op.cit. str. 10

„That conventional gesture should be used only when it is essential to the style of ballet, and in all other cases to replace the gesture of the hands by movements of the whole body. In other words, a dancer should be expressive from head to foot.“¹²

Četvrto pravilo:

„That a group of dancers, such as the corps de ballet, should not just take the form of a mere accompaniment. It should also be able to form part of the whole ballet, with as important a part to play (dramatically) as the principal dancers.“¹³

Peto pravilo:

„That choreography should not be the slave of music or of scenic design, but should recognise these arts on terms of total equality, thus giving complete liberty to their creative powers.“¹⁴

Međutim, mora da se zapazi i istakne da je Fokin kao stvaralac u svom opusu uspešno objedinio i pomirio nasleđe romantičnih, visoko estetizovanih bajkovitih baleta i koreodrame u kojoj se koriste i elementi narodne igre. Njegovi scenski likovi su eterična bića satkana od daha i snova, u dugim romantičnim belim haljinama poput ideala M. Taljoni, ali i demoni, zli čarobnjak, princeze itd. Kao primer, navešću dva baleta: „Silfide“ („Šopenijana“)¹⁵ i „Žar ptica“¹⁶.

¹² „Konvencionalni gest treba koristiti samo onda kada je suštinski za stil baleta i u svim ostalim slučajevima zameniti gest ruku pokretima celog tela. Drugim rečima igrač treba da bude ekspresivan od glave do pete.“ Isto.

¹³ „Grupa plesača, kao što je corps de ballet, ne bi trebalo samo da preuzme formu obične pratnje. Ona takođe treba da može da oblikuje deo celokupnog baleta i da postane tako važan deo dramske igre kao što su glavni igrači.“

¹⁴ „Koreografija ne treba da bude rob muzici i scenografiji, već treba da budu u odnosu prema ovim umetnostima kao sebi jednakim stoga dajući kompletnu slobodu njihovim kreativnim moćima.“ Isto.

¹⁵ „Silfide“, balet u jednoj slici, muzika: Šopen, dekor i kostimi A. Benoa, premijera 1909. u pariskom pozorištu Šatle, u izvođenju trupe *Ruski baleti* Đagiljeva

¹⁶ „Žar ptica“, balet u jednom činu, libreto M. Fokin, muzika I. Stravinski, dekor i kostimi Golovin, premijera u pariskoj Operi, 25. juna 1910. U baletu „Silfide“ ne postoji konkretna radnja, narativ, za razliku od *Žar ptice* koja je zasnovana na ruskoj narodnoj priči o magičnoj, mističnoj ptici, koja za onoga ko je ima može da bude blagoslov, ali isto tako i prokletstvo. Na početku, Žar ptica pretrčava scenu u velikim i malim skokovima, pojavljuje se i nestaje, dok njenu igru odlikuje treperavost šaka i visoki developpe-i nogu. Pojavom Ivana u šumi otpočinje njihov *pas de deux*. Pantomimske geste su izrazito korišćene. U smislu plesnog vokabulara zastupljena je tehnika klasičnog baleta, ali sa primenjenim elementima folklorne igre. Princeze izvode igru po krugu sa jabukom u ruci. U jednom trenu igraju prolazeći ispod „kapije“ koje rukama formiraju po dve igračice, što simbolički označava obnavljanje života. Igru izvode i u odnosu prema čarobnom drvetu sa zlatnim plodovima. Ples Kaščejevih demona se zasniva uglavnom na pokretima ruku, koje deluju slobodno i na igranju po krugu koje deluje ritualno. Skokove izvode po zatvorenim pozicijama, uz slobodniji torzo. U „Žar ptici“ uočljivi su elementi folklora i natrunci ritualnog u igri.

Fokin je oslanjajući se na Vigana i Novera otišao dalje u koreografsko umetničkom postupku, kao i na razvojnom luku koreodrame. Isticao je značaj glumačkog izraza, koji se osvaja celim telom. Nikad nije nekritično prihvatao baletsku tradiciju, niti se nje odricao u potpunosti, kao što nije bio slepo zanesen ni novim igračkim formama – od svega je izvukao najbolje i ponudio svetu *reformu u okviru tradicije*. Suština je za Fokina bila u pristupu, kako starom tako i novom u igri. U tradiciji tj. baletu koji se na njoj temeljio, poput Isidore Dankan ali i potaknut njenom emancipovanom umetnošću, sagledavao je nepotrebna sputavajuća pravila, koja su poništavala prirodnu lepotu, kao i pokrete bez ekspresije i simboličnosti. Njegov osnovni cilj nije bio da se samo objedini pantomima i ples, već da se ostvari organsko jedinstvo plesno-glumačkog izraza, da se to postigne celim telom, a što je osnovni element svakog koreodramskog predstavljanja.

Nesumnjivo bitan udeo u daljem razvoju koreodramske teatarske forme odigrao je avangardni balet Sergeja Djagiljeva s početka 20. veka, koji je označio novo poglavlje baletske umetnosti i pokrenuo je nazad u pravcu ka koreodrami. Koreografi Mihail Fokin i Boris Romanov (Борис Георгиевич Романов, 1891-1957) donose izmene u smislu trajanja spektakla, prostora, estetike pokreta, ali iznad svega nisu napuštali narativnu prirodu igre. Kritika je nov stil nazivala različitim imenima – novim baletom, koreografisanom dramom, ili koreodramom.¹⁷ što je upućivalo na znani termin koji datira od doba S. Vigana. Prema rečima Mage Magazinović:

“Baleti Mihaila Fokina prvi su u istorijskom razvoju baletske igre dati kao jedinstvena dela u smislu umetničke uobličeniosti. To su prvi baleti u kojima se skroz igra i u pantomimskim odeljcima radnje. Njegovi su baleti sintetična dela igre, zvuka, boje i prostorne scenske uobličeniosti – ono o čemu je ravno pre sto godina samo sanjao baletmajstor Salvatore Vigano. (...) Svojim baletima Fokin vodi gledaoce kroz sve epohe i sve kulturne sredine, tražeći svugde srž umetničkog izraza za ukupnost tadašnjeg i tamošnjeg života. Predmete za balete uzima iz najraznovrsnijih izvora: bajke, basne, price, istorije, simbolike i aktuelne stvarnosti.” (Magazinović 1951, 168-169.)

Komponujući za *Ruske Balete* Djagiljeva i sam Igor Stravinski bio je pristalica pojma koreodrama za ono što je stvarao, smatrajući to savremenim tipom baleta, gde se muzikom

¹⁷ Videti: Stephen D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Ashgate Publishing Company, Burlington, 2006.

dočaravao, ilustrovao dramski sadržaj baletske predstave. Nakon *Ruskih baleta* Djagiljeva sledeći na luku razvoja i procvata koreodramske umetnosti pojaviće se predstavnici nemačkog ekspresionističkog plesa – *Ausdruckstanz*-a. Iz vlastite reakcije na tadašnju turbulentnost društvenih dešavanja, mehanizaciju života i opšteprisutno osećanje da se gubi kontakt sa prirodom i prirodnim, umetnici su prihvatili ritualne aspekte plesa i improvizaciju kao performativni metod za telesnu i emotivnu autentičnost svakog izvođača, kojim se ostvaruje komunikacija između čovekovog spoljašnjeg, fizičkog prostora i unutarnjih stanja duše. Rudolf Laban je smatrao da je za igru nadaren svaki čovek koji je kadar da pretoči impresije okoline u telesno duhovno duševnu napetost. Predstavnici/ce ekspresionističkog plesa čvrsto su verovali i trudili se da kroz praksu potvrde svoje osnovne premise po kojima je svako kadar da bude plesačica ili plesač i da ples može da služi kao sredstvo ličnog razvoja individue, a samim tim i društvene zajednice. Telu je trebalo povratiti prirodan pokret i izraz, emancipovati ga, postaviti ga u harmoniju sa sobom i svetom oko sebe, iskazati pokretom utisak koji se prima iz spoljnog sveta, povratiti dijalog između čoveka i prirode - a putem ekspresivnog plesa odvijalo se samooslobođenje od svih nametnutih stega mehanizovanog sveta. Obnavljala se koreodrama, oslobađalo se telo, ali i rekreirao ritual.

1.6. Ispitivanje pojmova moderne i savremene igre

„Neprekidna međuigra svesnog i nesvesnog nalazi svoj savršeni fizički instrument u ljudskom telu koje sadrži sve u jednom.“ (Folks 2008, 50.)

Potrebno je razjasniti pojmove i terminološke zabune u vezi termina: *moderna igra* i *savremena igra* (*modern dance*, *contemporary dance*). Zbog današnje sveopšte simbioze raznih tehnika i stilova igre - koji će predznak (od ta dva) biti postavljen ispred reči *igra* ponekad je veoma teško da se odredi. Granice i razlike između postojećih pravaca postaju sve manje jasne i manje produbljene. Zapravo, postavljam pitanje potrebe stroge distinkcije tih termina. Profesor klasične, moderne i džez igre u Novom Sadu, Ljiljana Mišić, isticala je na predavanjima problematiku termina moderan-savremen pravac navodeći sledeće primere: „Visoka škola

učenika Grem tehnike u Londonu ima oznaku *contemporary*¹⁸, škola Marte Grem u Njujorku¹⁹ takodje, a početke Marte Grem niko ne bi podveo pod termin *contemporary*, to svakako ostaje – *modern*“. S obzirom na činjenicu da savremena igra interpolira tehnike koje su uspostavili utemeljivači moderne igre čini mi se - da je termin savremena igra više vremenska nego stilska odrednica, odnosno da prevashodno referira na trenutak izvođenja. „Ustvari to je telo koje se kreće u duhu svog sopstvenog vremena“ govorila je tumačeći *modern dance* Marta Grem,²⁰ Mišljenja sam i smatram da takvo Grem tumačenje moderne igre, pre svega, pripada savremenom pravcu i da se u današnjem koreodramskom stvaralaštvu uzajamno prepliću.

U Oksfordskom rečniku *Igra*²¹ za pojašnjenje pojma *moderna igra (modern dance)* stoji objašnjenje da je to termin koji je široko korišćen u Americi i Britaniji, koji označava ples koji se ne bazira na školi klasičnog baleta i strogoj kodifikaciji pokreta. Takođe, u istom rečniku u pomenutoj jedinici o modernoj igri potpuno je izostavljeno evropsko ishodište tog pravca, a koje je obeleženo radom i učenjima Fransa Delsarta, Rudolfa Labana, Emil Žak Dalkroza, Meri Vigman, Kurta Josa itd. Zaboravlja se da je Delsartov diskurs o telu i pokretu značajno uticao na nastanak i razvoj moderne igre u Americi. Dakako, američka moderna igra je postavljena ne samo kao *evivalent tradiciji evropskog baleta* kako navodi grupa domaćih autora časopisa ThK²² već i kao ekvivalent modernom evropskom pravcu igre, koji je nosio odrednicu ekspresionističkog. Pri tome, na američke stvaraoce neizbežno i značajno utiče evropska, Delsartova misao. Jedno proishodi iz drugog, američki plesni modernizam začinje se iz evropskog, ali i značajno utiče na isti. Razmatrajući fenomen moderne igre Svenka Savić ističe:

„To je pravac koji je posle bučnog i revolucionarnog nastupa: protesta protiv fiksiranih klasičnih pokreta, do danas već izgradio svoje principe i zakone, svoju tehniku i terminologiju. Jer, nemoguće je održati jedan stil igre i preneti ga na nove generacije, ako se cela tehnika zasniva na čistoj improvizaciji. Skoro istovremeno nastaje u Evropi i u Americi dvadesetih godina ovog veka²³“ (Savić 2006, 21.)

Maga Magazinović modernu igru opisuje sledećim rečima:

¹⁸ London Contemporary Dance School

¹⁹ Martha Graham School of Contemporary Dance

²⁰ Preuzet citat iz pozorišnog programa Jugokoncerta povodom gostovanja trupe Marte Grem u Beogradu, 1962.

²¹ Craine and Mackrell, *Oxford dictionary of Dance*, Oxford University Press, New York, 2000, str.328.

²² Videti u: ThK, Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 4, 2002.

²³ Autorka govori o XX veku.

“Moderan balet tvorevina je našega stoleća. Koren mu je u delu *Isadore Denkan* i njenom povraćaju igre *životu* – prvobitnoj njenoj ekstatičnosti i prirodnim izrazima njenim, oslobođenim od mehanističke škole tradicionalnog baleta. Isadora je telo shvatila kao deo kosmosa – podloženo u svome pokretu zakonima gravitacije i ritma. Pokreti tela u igri moraju biti slobodni od šablone utvrđenih koraka, skokova, obrta, nagiba i njihovih unapred smišljenih nizanja. Iz psihičke ekstaze – *inspiracije* moraju se pokreti u igri *sami sobom* nizati i razvijati.” (Magazinović 1932, 37.)

U oksfordskom rečniku insistira se na tome da su pioniri moderne igre svoj pravac razvijali kao alternativni, apsolutno opozitno klasičnom baletu, što je, takođe, samo donekle tačno. Istina je da su oni odbijali lakomislene sadržaje klasične igre, kao i strukturalne formacije izvođača i težili što slobodnijem stilu u koreografijama. Izvršili su svojevrсни prevrat stila, ratosiljavši se mnogih suvišnih ukrasa, ali nisu mogli u potpunosti da precrtaju i ponište tehniku klasične igre. „U svim je vremenima ovladavanje plesnom tehnikom imalo istu svrhu – uvježbati tijelo do te mjere da ono može odgovoriti svim zahtjevima duha koji posjeduje viziju onoga što treba izraziti.“ (Cohen 1988, 167.) Svenka Savić ističe da se i u tehnici moderne igre pronalaze dodiri sa klasičnom tehnikom, poput stava tela, kruženja ruku i nogu, načina skakanja i slično, te modernu tehniku označuje kao hibrid koji je prihvatila publika. Međutim, najznačajnija odlika modernizma u igri ukazuje da: „princip duhovne i formalne slobode čini njegovo jedinstvo.“ (Savić 2006, 24.) Upravo, akcentovanje slobode ukazuje da geneza moderne igre upućuje na još jednu njenu značajnu specifičnost, - da se kroz oslobođen ples ostvarivala afirmacija i borba za ravnopravnost polova. U *Rečniku osnovnih feminističkih pojmova* kroz pojam plesa ističe se značaj i uticaj žena koji je ostvarivan preko moderne igre na društvo i kulturu.

„Začetnice modernog plesa (Loi Fuller, Isidora Dankan, Rut St. Deni) krajem 19. i početkom 20. veka bile su reformatorke koje su težile da promene status žene u društvu i porodici. Osnivajući moderni ples, one su transformisale pojam ženskosti kako ga je definisala kultura. U drugu generaciju modernistkinja ubrajaju se Marta Greem, Doris Hamfri i Meri Vigman. Moderni ples prikazuje simbolični svet, a pokret u njemu ispoljava unutrašnje porive, nagone i osećanja. (...) Balet i ples se razlikuju i po tome što baletom dominiraju koreografi, dok plesom, bar kad se govori o prve dve generacije modernog plesa, dominiraju koreografkinje.“ (Mršević i dr 1999, 105.)

Moderna igra obuhvata različite estetike i igračke tehnike koje su se pojavile s početka 20. veka, a koje su prevashodno menjale stereotip shvatanja ženskog tela kao seksualnog objekta muške žudnje. U Minhenu je 1913. godine u knjizi *Der moderne Tanz*²⁴ Hansa Brandenburga prvi put upotrebljen izraz *Moderna igra*. Na Sorboni, 1930. godine Meri Wigman održala je predavanje *Filozofija moderne igre*, preferirajući je kao *igru našeg vremena* koju je dovela u međuzavisan odnos sa ratnim dešavanjima, kao i promenom načina života koji je usledio iz tog razdoblja društvenog razaranja. Smatrala je nemogućim dalje održavanje forme klasične igre, poput održavanja nečega što je postalo mrtvačko, statično i suvišno. Upućivala je na slobodno izražavanje bića koje pleše reflektujući istorijski trenutak u kome prebiva tj. „iskrenu refleksiju vlastitih emocionalnih doživljaja u simbolima umjetničke kreacije i interpretacije.“²⁵ (Cohen 1988, 180.)

Dakle, moderna igra se s početka prošlog veka može podeliti na dve struje:

1. nemački ekspresivni ples²⁶ (*Ausdruckstanz*) i
2. američku modernu igru

Posmatrano kroz vreme, obe struje su uticale na dalje razvijanje i osamostaljivanje koreodrame kao žanra. Poseban doprinos njenom razvoju dale su žene – koreografinje (Isidora Dancan, Meri Wigman, Marta Grem, Doris Hamfri i dr.) koje su paralelno stvarale i upisale se u umetnost, kulturu i feminizam dva kontinenta.

Prvi američki kritičar moderne igre, Džon Martin (John Martin, 1893 – 1985) na konferenciji održanoj 1933. godine pod naslovom *The Modern Dance* iznosi definiciju tog žanra, u kojoj on modernu igru ne sagledava kao jedan sistem, već kao izvesnu tačku gledišta. To nije jedna tehnika, ali jeste jedan govor, jedno mišljenje tela, jedno mišljenje u umetnosti. Takođe, uočava da je to široko polje različitih tendencija, na kome svaki moderni igrač/igračica (najčešće autodidakt) elaborira vlastiti vokabular i estetiku. Luis Horst (Louis Horst, 1884 – 1964), blizak saradnik Marte Grem i kritičar, modernu igru sagledava kao emotivnu, intuitivnu i simboličnu, koja se u telu „ponovo sastaje“ sa primitivnim. Potvrdu toga nalazimo čak i u nastavi tj. i u

²⁴ Knjiga je svoje treće izdanje imala već 1921.god.

²⁵ Selma Jean Cohen, *op.cit*, str.180.

²⁶ Moderna igra je doživela naglu ekspanziju u Nemačkoj s početka XX veka.. U Berlinu je 1921.godine zabeleženo postojanje 151. škole igre.

pionirskim školama moderne igre koje su, uočavajući tu suštinsku odliku modernog pravca, izučavale primitivni ples.

„St. Denis i Šoun su obavili pionirski rad u pozorištu, a njihova škola je isto tako predstavljala smeo poduhvat i u pogledu svog nastavnog programa. Nastava je obuhvatala balet, istočnjačke igre i tehniku koju su oni sami razradili za svoja dela, a isto tako predavala se i primitivna igra, a u kasnijim godinama i moderna nemačka igra. Akcenat kojim je isticana univerzalnost igre u Denišonu trebalo je da stimulira individualnost i kreativnost.“²⁷

Moderna igra kao nova umetnost, učestvuje u društvenim i političkim zbivanjima, noseći sa sobom emancipaciju žena i estetsku pobunu protiv predašnjeg oblika plesa koji je spadao u domen zabave.

„Plesne predstave svih vrsta – od vodviljskog pozorišta do koncertnog plesa – po pravilu su izvodile žene, a to je bila konvencija zasnovana na stereotipu da su ženska tela na sceni seksualni objekti za kojima žudi pretežno muška publika. Moderni igrači su se suprotstavili ovoj konvenciji prikazujući različite vizije žena na sceni, s ciljem da sruše uvrežene predrasude, a ne da seksualno uzbude publiku.“ (Folks 2008, 41-43.)

Modernu igru odlikovala je jedna značajna kontradikcija – jedinstvo igre grupe uz individualnost svakog člana.²⁸ Koreografsko delovanje modernista bilo je usmereno ka razvijanju individualnosti igrača, njihovog osobenog izraza i uklapanja različitih personaliteta u jedinstvenu plesnu harmoniju grupe, u kolektivnu igru. Koreografi su napustili strogu igračku, a u narativu bajkovitu formu i fokusirali se na ličnu viziju društvenih odnosa i samog ljudskog tela, činioca tih odnosa. Koncentrisani su na oslobođen pokret. Prema rečima Svenke Savić:

„Suprotno klasičnom baletu, moderan balet ima samo onaj fundamentalni vokabular fiksiran (kod svakog markantnog predstavnika to je drukčije) i ostavlja veliku mogućnost individualnom kreiranju. Jer moderan balet je i nastao kao negacija fiksiranog u igri. Iskorišćene su bogate folklorne forme, karakterne igre, sportske figure i to sve oplemenjeno koreografskom imaginacijom.“ (Savić 2006, 25.)

²⁷ Preuzeto iz pozorišnog programa Jugokonzerta povodom gostovanja trupe Marte Grem u Beogradu, anonim 1962.

²⁸ Videti prilog br.... IX Beogradski festival igre 2012. godine, Emanuel Gat, „Precizni uglovi“

U modernoj igri, odnosno u nekom grupnom plesu, individua je u situaciji kada mora da prati kretanja drugih oko sebe, da prati njihove postupke i intencije, da ih apercipira²⁹, recipira i apstrahuje, na kraju, da (opet najčešće nesvesno) dešifruje značenja gestova drugih. Time se istovremeno ostvaruje, na nesvesnom planu, spoznaja sebe i drugih, spoznaja međusobnih odnosa u datom prostoru i vremenu, ali i spoznaja smisla pojedinačnih kretnji, interakcija i postupaka. Različite, višestruko korisne spoznaje dosegnute putem igre obogaćuju i rekonstruišu vlastito iskustvo. Na osnovu individualnih kretanja drugih tela u prostoru i njihovih reakcija u međusobnom dodiru - razotkriva se dublji smisao sopstvenih i tuđih delovanja, pokreti postaju vrsta razgovetnog jezika koji se prima kao jedan oblik dvostruke komunikacije – sa sobom i sa svetom oko sebe. Svaka pojedinačna kretnja ima konstruktivnu funkciju iz odnosa *ja* prema društvu, aktivno *ja* stoji naspram aktivne okoline, odnosno aktivno *ja* je u živoj interakciji sa okolinom. Zapravo, moderna igra deluje kao emanacija jedne izmenjene ljudske senzibilitnosti, motivisane mnoštvom društvenih promena i tehničkih (i svih drugih) inovacija koje su nužno diktirale i drugačije pokrete u tzv. običnom, svakodnevnom životu.

„Premda je po svojoj koncepciji djelo Isidore Duncan i Ruth St. Denis, moderan je ples u svom sadašnjem očitovanju evoluirao nakon svjetskog rata. U to vrijeme javio se drugačiji stav prema životu. Kao posljedica načina razmišljanja dvadesetog vijeka postao je neizbježan nov ili primjereniji jezik pokreta.“ (Cohen 1988, 166.)

Za novim jezikom pokreta i moderne igre tragale su najvećim delom žene. Upravo, moderne igralice i koreografkinje s početka 20. veka izražavale su igrom vlastitu reakciju na velike društvene turbulencije, kao i feminističku ideologiju. Obeležje moderne igre bila je socijalnost koja je dovodila do toga da se „u njihovim predstavama stiče utisak dobro organizovane grupe ljudi“. (Folks, 2008, 55.) Ukinuo se (što je od izuzetnog značaja) prevashodni osećaj igranja za publiku (kao u klasičnoj igri) zatim, prioritet solističkih partitura i virtuoznosti – igra se za grupu i sa njom, čak i kada se igra solo deonica. Pored toga, događa se potpuno nov odnos prema telu (u smislu percepcije, recepcije i samog njegovog ispoljavanja), redefinisanje i emancipacija tela, pogotovo ženskog habitusa koje odstupa od ideala tela-seksualne figure, kao i izmenjeno shvatanje lepote i idealnog u umetnosti. Činjenicu da se na

²⁹ Apercepcija se ovde koristi u smislu shvatanja klasične psihologije i biheviorizma, tj. kao opažanje koje se udružuje sa već postojećim psihološkim sadržajima i/ili kao fokusirano opažanje.

ples gledalo kao na žensku aktivnost pionirke moderne igre iskoristile su za otelovljenje feminističkih napora ka promeni društveno konstruisane predstave ženskosti i uloge žene.

1.7. Nasleđe Isidore Dankan (1877-1927)

Maga Magazinović pojavu moderne igre, kao novog smera umetnosti u 20. veku tumači u knjizi *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, i u knjizi *Istorija igre* gde nastanak fenomena povezuje sa tri istaknute ličnosti: Isidorom Dankan, Emilom Žak-Dalkrozom i Rudolfom Labanom. Za svakoga ponaosob u svom proučavanju (u *Istoriji igre*) služi se biografskom metodom. O Isidori Dankan, odnosno modernoj igri piše sledeće:

“Poznata je njena pobuna protivu klasičnoga baleta izražena u delu: *Igra budućnosti*. Ipak je ona modernoj, slobodnoj umetničkoj igri udarila samo temelje. Izgradio ih je *Rudolf Laban* u svojoj težnji: da igru kao umetnost oslobodi ne samo zamrle tehnike pokreta dotadašnjeg baleta već i njene potčinjenosti muzici, da igru učini *samostalnom umetnošću*, kao što su i sve ostale.” (Magazinović 1932, 37.)

Isidora Dankan *a priori* nije prihvatala utvrđenu tehniku klasične igre, već je osuđivala kao neprirodnu, nakaznu i štetnu za telo. Negovala je isključivu antipatiju i otpor prema klasičnoj akademskoj igri i odbacila sliku žene-eterične figure (oslonjenu na muškog partnera) koju je nudio i prezentovao klasičan balet, a vlastiti ples koreografski konstruiše kao feminocentričan, igrajući solistički u vlastitim postavkama. Nadovezujući se na (već pominjane) daleke prethodnice po pitanju ideje oslobađanja od stega tradicionalnog kostima i prikazivanja ženskog tela (Mariju Sale i Mariju Medinu) definitivno je odbacila tiraniju korseta, kao neizbežnu matricu odevnog kostimskog predmeta, koji je sputavao i izobličavao ženski habitus. U svom manifestu igre *Plesačica budućnosti* iznosi da balet deluje kontra prirode i da je izraz degeneracije. Naglašava:

„Ali pogledajte – pod suknjama, pod trikoima plešu izobličeni mišići. Pogledajte još dalje – ispod mišića izobličene su kosti. Pred vama pleše izobličeni kostur. Ova izobličena uslijed

nepravilnog kostima i nepravilnog pokreta posljedica je načina vježbanja koji balet nalaže.“ (Cohen 1988, 150.)

Maga Magazinović proučava i ističe osnovne principe rada škole Isidore Dankan, odnosno učenje koje se zasnivalo na osnovama Delsartove tehnike igre, ali uz obavezno usvajanje i razvijanje šireg i svestranijeg obrazovanja devojčica kroz zastupljene opšteobrazovne predmete, kao i predmete Istorija umetnosti i Estetika. Obrazovanje i vaspitanje ženske dece u školi Dankanove bilo je koncipirano u cilju ostvarenja helenskog ideala *kalokagatije*, ali u kontekstu doba u kome se širi pokret borbe za pravo glasa žena, te je trebalo na razne načine formirati novu žensku samosvest. Putem moderne igre Isidora Dankan na žensku populaciju deluje višestruko i izgrađuje osobenu novu žensku kulturu kao:

„svet u kom žene realizuju sebe bez zabrana, slobodne u svom samoispunjenju i harmoniji, što je u suprotnosti sa postojećim društvenim ugovorom koji predviđa žensku podređenost nametnutu od muškaraca.“ (Mršević 1999, 177.)

Igrom je rušila sve klasične forme i pojmove, a baletsku umetnost tretirala je isključivo kao dekorativnu, izumrlu, muzejsku, što se moglo preneti i na širi društveni plan, na shvatanja puritanske muške kulture koju je trebalo destabilizovati. Nije uspostavila vlastiti sistem, igračku tehniku ili metodiku rada, ali je ostavila u nasleđe subverzivnu ideju i umetničku praksu u odnosu na klasičan balet, kao i ideju o improvizovanoj igri, slobodnom telu i duhu putem kojih je prkosila opštim patrijarhalnim shvatanjima njenog vremena i konzervativnim shvatanjima žene uopšte. Smiljana Mandukić, koju su mnogi nazivali našom Isidorom o Isidori Dankan razmišlja na sledeći način:

„Isidora Dankan je bila veoma interesantna osoba i kao žena i kao umetnik...(...)Svojom igrom ona je načinila veliki preokret. Nije imala nikakvu školu, ali je posedovala nesvakidašnji talenat. A taj talenat je oduševljavao mnogo značajne pisce i umetnike u vreme kada je ona gostovala širom Evrope. Njene koreografije, a to je veoma važna stvar za razvoj modernog baleta, nadahnute su bile muzikom koja nije pisana za igru. Isidoru Dankan, na žalost, nisam videla kako igra, jer je ona umrla kada sam bila još veoma mlada. Čitajući njene memoare upoznala sam se s njenim razmišljanjima o koreografiji. Inače ne mislim da sam njen nastavljač. Svaki koreograf ima svoje vreme u kojem stvara i u njemu ide dalje od svojih prethodnika. Moja veza s

ovom umetnicom, koju veoma poštujem, jeste jedno veče u kojem sam igrom opisala njen život. To baletsko veče nazvala sam 'Bosonoga igračica'.“ (Zajcev, Milica. 1992. “Prva dama moderne igre“. *Scena*. 4-5:123-125.)

U isticanju pristalica, kao i neprijatelja novog plesnog pokreta Isidore Dankan Magazinovićeve navodi podatak da su *podražavateljice*, tj. sledbenice igre po metodi Dankan nazivali „*bosonoškama*“ (Magazinović 1951, 179.) iz čega se može da uči omalovažavajući odnos prema igračicama bez baletskih patika, skoro jednak odnosu koji je postojao za vreme početka Francuske revolucije (1790-1792) kada aristokratija koristi izraz „*sankiloti*“ (*golać, bezgaćnik*) za ljude niže glase, u pežorativnom smislu. Činjenica jeste da je moderna igra dugo bila potcenjivana kao oblik umetničke igre. No, Magazinovićeve kritički uviđa i slabosti novog umetničkog pravca igre ukazujući na opasnost od diletantizma, jer isključivo putem improvizacije nov pravac je težio da apstrahuje sve zakonitosti uspostavljene plesne tehnike. Po rečima Mage Magazinović:

„Nova igra, oslobođena šablonske baletske tehnike nogu i držanja ruku, trikoa, tipičnog balerinskog kostima i njenog sladunjavog osmeha dok se jadna muči stojeći na poentama, bila je u početku *vrlo prosta*, kako tehnički tako i u *formi i stilu*. Bila je skoro inspirisana improvizacija – bilo kao *apsolutna igra*, bilo kao *programska*. Čisto vraćena svome detinjstvu grčkoga doba. U toj činjenici bila je snaga njenog oslobođenja od ukočenosti i zamrlosti staroga baleta – ali i opasnost od *diletantizma* u novoj školi slobodne igre.“ (Magazinović 1932, 38.)

Hans Brandenburg je Isidoru Dankan tumačio kao pionirku nove igre koja ima sposobnost da otkriva prirodnu ekspresivnost gesta, ali koja ne poseduje sposobnost da takve gestove objasni ili da ih putem učenja prenese na druge. Dakle, osporavao je njen pedagoški rad, iako je izuzetan cilj njenog delovanja (kao i kod M. Magazinović i Smiljane Mandukić) bio da se kroz igru oslobodi, razvije i potvrdi egzistencija ženske misli. Jer, Isidora Dankan u svom napisu „Plesačica budućnosti“ govoreći o zamisli svoje plesne škole kaže: „U toj školi neću podučavati djecu kako da oponašaju moje pokrete, nego da prave vlastite.“ (Cohen 1988, 153.) Smiljana Mandukić je, takođe, poput Dankanove insistirala na individualnosti onih koji će njene umetničke ideje da reprezentuju na sceni. O tome Smiljana Mandukić govori na sledeći način:

„Mislim da je važno da pored koreografa i sam igrač ima nadahnuće, te da sprovedeći koreografove ideje pođe njima u susret, da ih, jednostavno, usvoji. Nikada nisam želela da moji igrači budu moja kopija. Dala sam im pokrete i onda sam od njih tražila da kroz te pokrete ispolje svoju individualnost.“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena*. 4-5:123-125.)

Dakle, moderan pravac ne afirmiše ideju da se napamet usvaja zadati plesni tekst - već da on bude proizveden, slobodno iskazan kao oblik ženske misli, samosvesti, osećajnosti, emancipacije i nesputanog nekonvencionalnog izražavanja.

Brandenburg je bio mišljenja da umetnost Isidore Dankan ne može da se razdvoji od njene jake personalnosti, kao i da njen odnos prema muzici nije dovoljno precizan, ali je ipak priznavao da je duševnošću svojih gestova uspešno prikazivala raspoloženja koja bi provocirala sama muzika. Specifičan koreografski pristup muzici odlikovao je sve avangardne umetnice u plesu, a one su neretko pronalazile bliska i/ili slična asocijativna rešenja kao svoj odgovor na određenu muziku. Smiljana Mandukić, zapamćena po solističkoj koreografiji „Rob“ na muziku Sergeja Rahmanjinova (Preliđ u cis-molu) o tom dodiru duhova umetnica koji se ne poznaju, ali koje proishode iz jednog umetničkog pravca i mogućnosti ostvarenja slične inspiracije kaže:

„Bila sam veoma mlada kada sam prvi put čula ovu Rahmanjinovu muziku. Istog trenutka se u meni rodila ideja da na nju odigram tačku koju sam nazvala „Rob“. Ta muzika me je prosto na to navela. Prvo njen lagani deo, koji opisuje patnje roba, potom radost u brzom tempu zbog oslobođenja i, najzad, opet lagani deo, kojim se opisuje njegova smrt. To me je tako jako uzбудilo i nadahnulo da sam odmah postavila igru i sama je odigrala. Zanimljivo je da sam mnogo godina posle prvog susreta s ovim preliđom Rahmanjinova i tom mojom početničkom postavkom, čitajući o Isidori Dankan, saznala da je ona na istu muziku igrala svoju koreografiju s istom temom. Neverovatno je da ista muzika kod različitih ljudi, u različitim vremenskim razdobljima, izazove sasvim iste emocije, slične pokrete, sličan govor tela.“ (Isto.)

Istražujući dinamiku kretanja i impulse iz kojih pokret intuitivno nastaje – Dankan je težila rasterećenju igre od bilo kakvog oblika krutosti, pokretu koji ishodi iz solarnog pleksusa i postaje iskreni, nepatvoreni, neprerađeni izraz emocija.

„U svom pionirskom radu Isidora Dankan smatra da slobodna igra nije ništa drugo do sloboda žene u Americi. Govorila je da svi pokreti treba da budu snažni i čisti kao sloboda za koju su se svi umetnici borili (to je vreme kad je američka civilizacija prelazila u nove oblike, tražeći slobodu u ekonomiji, politici i društvu.“ (Savić 1995, 19.)

Isidora Dankan je zastupala stav da je putem plesa moguće harmonizovati ličnost duhovno i telesno - iako nemamo dovoljno znanja o kapacitetima ljudskog tela - a harmonizovana ličnost svakako čini osnovu i uslov da se harmonizuje celokupno društvo.

„Her art was intensely personal and no one has ever adequately succeeded in projecting the intensity of her own personal vision, although substantially successful revivals of her dances have been made.“³⁰ (McDonagh 1976, 15.)

Dakle, imperativ je bio sloboda, proizvoljnost i izražavanje vlastitog bića, dok su njene koreografije bile proizvod lične duboke osećajnosti i *lirske provale strasti*. Spontano stvaralaštvo, tj. igračka improvizacija Isidore Dankan³¹, kojom je osvajala prostor spoznaje igre – čini se integralnim delom njene umetničke intuicije. Njena igra je bila manifestacija oslobođenog ženskog bića i duha kroz pokret, smeo iskorak iz socijalnih konvencija, ekspresija utisaka, ekspresija intuicije i ličnosti. „Nikada ples dvoje ljudi ne bi smio biti jednak.“ (Cohen 1988, 152.) Inspiraciju za pokret Isidora Dankan je nalazila u antici: grčkim skulpturama, reljefima, vazama i slikama, smatrajući vlastito telo *zamkom u kome je zatočen duh antike*. Igračku energiju crpla je iz antičkih ruševina i ličnog dubokog doživljaja stare grčke civilizacije, čineći to kao pobornik Delsartovih ideja i uverenja da se iz stavova i položaja antičkih skulptura treba da traga za zakonitostima kretnji plesачkog tela i njegovog načina izražavanja. (Magazinović, 2000.) Dankanova pokazuje da spoznaja antičke kulture i misli može da se ostvari kroz pokret i ples.

„Odmerenost mimike u njenoj igri tumači J. Svjetlov kao duh antike, koja u skulpturi daje uzdržani i 's merom dati izraz' i u najvećim uzbuđenjima. Ona daje samo simbole ljudskih

³⁰ „Njena umetnost je bila izrazito lična i niko drugi nikada nije uspeo da adekvatno projektuje intenzivnost njene lične vizije iako je bilo prilično uspešnih rekonstrukcija njenog plesa.“ Videti u: Don McDonagh, *The Complete Guide to Modern Dance*, Doubleday & Company, INC., Garden City, New York, 1976. str.15.

³¹ Primer igre Isidore Dankan: <http://www.youtube.com/watch?v=mKtQWU2ifOs>

emocija. Po mišljenju Svjetlova u igri Isidore Dankan, prvi put u istoriji igre ostvareno je 'slivanje čiste plastike sa čistom muzikom'.“ (Magazinović 1951, 178.)

Dankanova opaža da su Grci plesali u skladu sa prirodom i da su putem plesa emanirali sile i energiju prirode, te otuda njihova igra nije samo nacionalna, već postaje internacionalnom, apsolutnom igrom celog čovečanstva. Maga Magazinović će upravo nov smer igre 20. veka imenovati terminom: apsolutna igra, a Smiljana Mandukić je shvatanja da smo modernu igru preuzeli iz prirode. Uz to, avangardne umetnice ukazuju na lepotu i prirodu nagog tela, kao i to koliko svaki plesni pokret mora prirodno proisteći iz habitusa. Propisivanjem vraćanja plesa staroj Grčkoj umetnosti, upućivanjem ka njegovom izvoru, prirodi i dioniskoj nesputanosti, Dankanova, M. Magazinović i S. Mandukić, obnavljale su u plesu ritualnu komponentu, a „magijski“ krajnji učinak takve igre trebalo je da bude oslobođena ženska misao i ličnost - nova ženska inicijacija i identifikacija u modernom društvu.

“Moderni balet tvorevina je našega stoleća. Koren mu je u delu *Isidore Dankan* i njenom povraćaju igre *životu* – prvobitnoj njenoj ekstatičnosti i prirodnim izrazima njenim, oslobođenim od mehanističke škole tradicionalnog baleta. Isadora je telo shvatila kao deo kosmosa – podloženo u svome pokretu zakonima gravitacije i ritma. Pokreti tela u igri moraju biti slobodni od šablone utvrđenih koraka, skokova, obrta, nagiba i njihovih unapred smišljenih nizanja. Iz psihičke ekstaze – *inspiracije* – moraju se pokreti u igri *sami sobom* nizati i razvijati.” (Magazinović, 1932, 37.)

Začudno, iako je Isidora Dankan, kao pionir moderne igre, izvršila veliki uticaj na koreodramsko stvaralaštvo Mihaila Fokina - njenu igru, apsolutno lišenu svakog narativa i očiglednog koreodramskog sadržaja, obeležavala je čista apstrakcija. Ukoliko izuzemo taj umetnički uticaj koji se iznimno oseća u Fokinovom stvaralaštvu, ruska baletska tradicija i nakon njenog otvaranja škole nove igre u Moskvi - zbog duboke ukorenjenosti klasičnog baleta nije doživela značajnije promene. (Magazinović 1951, 180.) Isidora Dankan je igrala isključivo unutarnje senzacije, sentimente i doživljaje, a rusko društvo i visoka ruska baletska kultura njenoj igri zamerali su nedostatak tehnike i naracije.

Od vremena njenog stvaralaštva do danas moderan smer igre se razvijao i podelio u dva pravca, dva različita načina izražavanja:

1. koreodramsko i

2. apstraktno scensko predstavljanje.

No, iako igrajući apstraktne intimne plesove i vlastite unutarnje impulse, Dankanova je značajno uticala na razvoj potonjeg koreodramskog pozorišta. S druge strane, takva dvojnost, bipolarnost umetničke igre - apstraktan i konkretan scenski izraz kojeg odlikuje izvesna radnja - odlika je plesne umetnosti generalno, od njenog nastanka do danas. Maga Magazinović u novoj igri svog doba, kao i plesu Dankanove, uočava jasan koreodramski potencijal:

„A sama igra i kora i pojedinaca sasvim je ponikla iz suštine radnje, iz njenog smisla. Pantomime nema. U *igri* je radnja sva. Hod, koraci, skokovi i obrti, a ako su tehnički daleko savršeniji od Isidorinih improvizacija zamišljanog grčkog stila, ipak su daleko i od šablona klasičnih baletskih koraka. Ništa u igri nije tu *bravure radi* već radi *smisla* samog dramskog događaja: zamisli, emocija i voljnih odluka u njemu.“ (Magazinović 1932, 38.)

O dualitetu apstraktnog i konkretnog u umetnosti igre Svetozar Rapajić u knjizi *Gluma* piše na sledeći način:

„Prema tome, balet kao pozorišna umetnost, u kojoj se životne radnje vrše kroz baletsku igru, uz muziku, poseduje i životnu konkretnost i apstraktnu kombinatoriku. (...) Postoje baleti koji nemaju određeni zaplet, ni priču, u kojima nema određenih likova, ni posebnih dramskih situacija. To su takozvani apstraktni baleti. Oni su apstraktni u istoj meri u kojoj je muzika apstraktna umetnost, odnosno njihova struktura se može uporediti sa strukturom muzičkog dela. Ali oni imaju značenje, baš kao što i neka simfonija ima značenje, iako u njoj nema određene bukvalne priče. Radnja i značenje nastaju kroz formu, kroz sklop, sklad ili nesklad elemenata, kroz kontraste, odnose među telima u prostoru, ritmičke promene i drugo.“ (Rapajić 1979, 5-8.)

Zaključujem da ono što je Isidora Dankan radila na području plesa može da se uokviri estetičkom teorijom Benedeta Kročea (Benedetto Croce, 1866-1952), po kome je umetnost liriska intuicija, koja daje formu strastima i izražava osećanja. Intuitivna spoznaja.

„Kroče umetnost svodi na 'izraz', ali za razliku od geštaltista, daje mu izrazito duhovni karakter. Izraz je ovde vid naivne kontemplacije, koji podseća na snove, a može se izjednačiti sa

intuicijom. (...) Izraz je pretvaranje tih unutrašnjih 'vibrantnih stanja' u jasnu sliku. 'Izraziti se', kaže Kroče, 'znači jasno videti unutar sebe'.“ (Ognjenović 1997, 88.)

Naivan moderan ekspresivni ples Isidore Dankan bio je autorefleksivan, tj. proizvod njenog pogleda *unutar sebe*. Tim inovativnim introspektivnim umetničkim postupkom koji nije zahtevao konkretnu igračku tehniku - otvorila je novi meta-komunikativni prostor za budućnost igre i novo shvatanje žene. Semantička matrica njenih improvizovanih koreografija dozvoljavala je *više od jedne interpretacije*, ali je ostala neprenosiva kao deo koreografske baštine i koreografskog pamćenja na sadašnje igračice i igrače.

„...Eko, u svojoj knjizi, 'Teorija semiotike', opisuje osobine te metakomunikacije ovako: ona mora da bude (a) neodređena, da bi dozvolila više od jedne interpretacije, (b) samofokusirana, usmerene pažnje na svoje unutarnje forme i (c) sa viškom sadržaja i ekspresije. Ona će zahtevati 'rearanžiranje koda' na osnovu neke 'devijacione matrice'. (...) A umetnik koji jako odstupa svojom devijacionom matricom riskira da nikad ne bude shvaćen, onaj koji premalo odstupa ostaje, istina, u kodu ali – ne pravi umetnost.“ (Ognjenović 1997, 96.)

Takvu vrstu rizika odstupanja od matrice tradicionalne baletske igre, tradicionalnog shvatanja žene i njene rodne uloge, kao i puritanskog vaspitanja preuzele su sve potonje stvarateljke moderne, odnosno savremene igre, kako u svetu tako i kod nas.

1.8. Nasleđe Marte Grem (1894-1991) i Doris Hamfri (1895-1958)

Nasuprot Dankanovoj, Marta Grem (Martha Graham, 1894 - 1991) i Doris Hamfri (Doris Batcheller Humphrey, 1895 – 1958) otkrivale su i razvijale vlastitu tehniku pomoću koje su kreirale koreografije osobenog stila. Bavile su se podučavanjem igrača novoj tehnici koju su lično osmislile, da bi lakše realizovale svoje koreografske vizije. Odlike stvorene moderne tehnike i nove lestvice pokreta su: odnos prema tlu, tj. podu na kome se igra i na koga se pada, zatim grčenje i opuštanje tela kao analogija disanju. Za Martu Grem kičmeni stub je „drvo života“. Džon Persival (John Percival, 1927 - 2012) o Grem tehnici beleži:

„...she evolved a technique that could be codified and taught by progressive daily exercises in the same way as classical ballet. It is based on a simple idea, the tension between opposites: balance and falling, or the contraction and stretching involved in breathing. To teach this comprehensive and consistent method she had evolved, Graham established a school in New York.“³² (Percival 1970, 62.)

Njihove teme su bile političke, psihološke, filozofske, zasnovane često na mitologiji. Marta Grem³³ je, osim prirodnog, nesputanog pokreta, težila da njime prikaže napetost, silovitost, ritam savremenog života i društva, ali i folklorno nasleđe. Prema promišljanju Svenke Savić:

„Marta Greem je nastavila tek započeto Isidorino delo. Ona je u toku 40 godina svog aktivnog rada obogatila svetski balet novim shvatanjima, igračkim jezikom i pokretima. Za novodefinisane pokrete stvorila je Greemova odgovarajući rečnik, što je proširilo dimenzije koreografskih mogućnosti. Njeno shvatanje igre je dug vremenu u kojem živi. Koreografija *Iseljenika* predstavlja komponentu njene socijalne svesti u sebičnom životu modernog čoveka.“ (Savić 2006, 24.)

Prvu solo koreografiju izvela je 1926. godine u Njujorku. Pojavu moderne igre kao pravca pripisivala je duhu vremena. Govorila je: “Igra je nešto apsolutno. To nije saznanje nečega, već samo saznanje”.³⁴ Može se reći da ona stoji na poziciji kognitivnog značaja umetnosti, što je bilo blisko shvatanjima američkog filozofa Nelsona Gudmena (Nelson Goodman, 1906 - 1998) koji je umetnosti davao ulogu spoznaje, odnosno „otkrivanja, stvaranja, i širenja znanja u najširem smislu produbljivanja spoznaje“.(Grejem 2000, 61.) Marta Grem je bila zagovornik psiholoških shvatanja K.G.Junga (Karl Gustav Jung, 1875 – 1961) i trudila se da osvetli odnos pojedinca prema sopstvenim doživljajima i osećanjima, dok je za umetnost Doris Hamfri glavni katalizator predstavljala filozofska misao F. Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844 – 1900). Ritualno je egzistiralo u delima obe umetnice. Marta Grem je izučavala indijanske obrede, kao i grčke mitove.

³² “Ona je razvila tehniku koja bi mogla da bude kodifikovana i učena progresivnim dnevnim vežbama kao i klasičan balet. Zasniva se na jednostavnoj ideji - tenzija između suprotnosti: balans i pad ili kontrakcija i istezanje/opuštanje koji su deo disanja. Kako bi predavala/podučavala ovu sveobuhvatnu i doslednu metodu koju je stvorila, Grem je otvorila školu u Njujorku“.

³³ O gostovanju trupe Marte Grem u Beogradu videti u: Milica Zajcev, *Svet u Beogradu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 1998.

³⁴ Pozorišni program Jugokoncerta povodom gostovanja trupe Marte Grem u Beogradu, 1962, str. 3.

„Mnogi elementi orijentalnog plesa mogu se prepoznati u njenoj igri. Tu se ne misli na ono erotsko njihanje kukova, koje turisti požudno posmatraju u krčmama Kaira, već na onaj dodir bosih stopala sa podom. (...)Njena religiozna koreografska preokupacija u *Primitivnoj misteriji* otkrila nam je razumevanje za narodnu tradiciju i ljudske obrede, a starogrčki motivi dokazali su u *Klitemnestri* i *Alkesti* njenu široku opštu kulturu.“ (Isto.)

Izvor plesa je sagledavala u ritualu i čovekovoju žudnji za besmrtnošću. Doris Hamfri je na Istoku proučavala tradicionalne igre. Razvijala je zasebnu teoriju o ravnoteži tela i pokretu. Dramu je smatrala svojstvenom pokretu, tj. njenim nerazdvojnim, nerazlučivim delom. Marta Grem je, inspirisana antikom, takođe, istraživala relaciju drame i baleta, spajala je govor i pokret u koreodramskoj formi.

„Svojim 'Pismom svetu' koje je objavljeno 1940. godine, Gremova je napala i rešila težak problem baleta-drame sa govornim tekstom: reči i pokret stapali su se jedno u drugo tako uspešno da je malo ljudi bilo u stanju da uvidi koliko bi to sredstvo bilo nesigurno u manje veštima rukama.“³⁵

U razumevanju moći igre po Doris Hamfri: složene teme putem pokreta mogu se izneti snažnije nego što bi se to učinilo rečima. Ona to naziva pozorištem pokreta - što čini i jeste koreodramsko pozorište. Opšte je poznato koliko su u modernoj igri različite vrste hodanja³⁶ zastupljene u osnovi raznih tehnika (Grem, Hamfri, Horton i sl.) kao i to koliko se pažnje posvećuje pokretima koji se čine iz abdomena. Isto tako, po mišljenju Doris Hamfri igrački impuls potiče iz čina hodanja, želje za kretanjem po različitim direkcijama, tj. hodanje je potencijalni plesni pokret koji uči idealnoj ritmičkoj koordinaciji. Tragala je za motivacijom pokreta i isticala je neophodnost svrhe, razloga za svaku kretnju. U knjizi *Umetnost stvaranja baleta* Doris Hamfri beleži:

„Pokret bez motivacije je nezamisliv. Neka sila je uzrok promene pozicije, bila ona razumljiva ili ne. Ovo se odnosi ne samo na igru, nego na telesnu kulturu uopšte. Koreografiji nekad izbegavaju

³⁵ Pozorišni program Jugokonceta povodom gostovanja trupe Marte Grem u Beogradu, 1962, str.4.

³⁶ Moderna tehnika težila je prirodnom pokretu, zato se i počinjalo sa hodovima. Kopirale su se i kretnje životinja. U Nemačkoj početkom XX veka *Loheland* je poznata kao jedna od mnogih škola gde se igra negovala kao kult života, uz prirodnost pokreta, oslobođeno držanje i igranje oko središta tela. Hodanje, trčanje, kruženje, bacanje lopte i koplja, sve se to primenjivalo u toj školi oslobođenog pokreta. Sve te nove škole razvijale su novi tip žene, ali i unele novine u odnos prema telu u glumačkoj umetnosti.

motivaciju, ne objašnjavajući to ni sebi ni drugima, ali koliko god pokušavali da budu apstraktni, ne mogu da izbegnu da kažu: Živim, dakle krećem se!“ (Rapajić 1979, 10.)

U hodu su, po rečima Doris Hamfri, sadržani najznačajniji koreografski elementi – ritam, dinamika, umetnički oblik (crtež). Ritam je priznavala za osnovu svega u svakoj umetnosti, čak dotle da je i u muzici, slikarstvu, vajarstvu, jeziku itd. pripisivala začecije u ritmu i igri prenošenja težišta nogu. Za svoju estetsku nameru isticala je: „Deep in mind the aim is life revealed in art.“³⁷ (Stodelle 1978, 27.) U svom pristupu tehnici igre uvela je izvesnu terminologiju pokreta: *Design, Dynamics, Isolation, Phrasing, Rebound, Rhythm, Successional, Tension and Relaxation, Wholeness.*³⁸, a balet i modernu igru je smeštala u polje komunikacije, donekle osporavajući apstraktnost toj umetnosti.

Iz opusa Doris Hamfri izdvajam koreografiju „Plesovi žena“ u kojoj je postojao deo pod naslovom *Plodna*. Opisala je koreografiju sledećim rečima: „Kao izdanci i grane koje niču iz drveća, kretali smo se u grčevitom ritmu, a pojedinačni igrači su se izdvajali u stranu, kao lišće.“ (Folks 2008, 62.) Iz opisanog se uočava koliki je značaj Hamfri pridavala grupnom plesu, tj. nepobitnom jedinstvu pojedinca i celine. Osim toga, naslov nosi simboliku ritualne obojenosti, ženskog principa koji označava rađanje, obnovu prirode i života. Dakle, kroz modernu igru se ostvaruje duboko osećanje zajedništva, sjedinjavanje sa grupom, zajednicom (i kolektivno nesvesnim) koje nalikuje organskoj povezanosti grana sa stablom.

„Sada shvatamo značenje jezika gesta i jezika tona za *dionisko umetničko delo*. U prirodno-izvornom prolećnom ditirambu naroda čovek ne želi da se iskaže kao individua nego kao *vrsta*. Da on tu prestaje da bude individualni čovek, postiže se na taj način da jezikom gesta govori kao *Satir*, prirodno biće među prirodnim bićima, i to u pojačanom jeziku gesta – u *gestu plesa*.“ (Niče 1998, 77.)

Modernom igrom se vraćalo i vraća *izvoru iz koga se nekad poteklo*, tom naslaganom ljudskom iskustvu, a istovremeno se događa povratak ritualu i prirodi svog bića. U tom kontekstu, Marta Grem je naglašavala ishodište plesa iz rituala i njegov značaj za povratak čoveka ka prirodi i prirodnosti.

³⁷ „U umu duboko, život je cilj, u umetnosti otkriven.“ Citat Doris Hamfri preuzet iz: Ernestine Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey*, Princeton Book Company, Princeton, New Jersey, 1978. Str. 27.

³⁸ „Crtež, Dinamika, Izolacija, Fraziranje, Odskok, Ritam, Nasleđe, Tenzija i Opuštanje, Celovitost.“

„Važno je vježbanje, odnosno tehnika, ali ona je uvijek u mislima umjetnika tek sredstvo za postizanje nekog cilja. Njezin je značaj u tome što oslobađa tijelo da bi se ono vratilo svojoj pravoj prirodi.“ (Cohen 1988, 163.)

Kroz igru se obraćamo arhetipskim slikama sveta. Aktiviranjem tela kroz nesputani pokret - potvrđuje, produbljuje i pojačava se osećanje življenja i zajednice. “Ne postoji stilsko-tehničko jedinstvo u celom pokretu koji smo označili kao moderan balet: princip duhovne i formalne slobode čini njegovo jedinstvo.” (Savić 2006, 24.) Principom slobode saznanje se proširuje i preobražava se sam svakodnevni život približavanjem praosnovama života. Koreografkinje modernog smera igre provocirale su iskoračivši iz krutih, uspostavljenih formi, prezirući, odnosno revidirajući »ustajale«, umetničke i društvene vrednosti svog doba. Pokušavale su da povrate putem igre narušenu harmoniju sa prirodom i da se ljudski rod vrati na njene izvore. Otuda, u modernoj igri otkrivamo i elemente koji dolaze iz narodnih, nacionalnih igara, tj. neretko u izvedbi moderna igra se vraća ka folkloru i ritualu, iako to čini sa opterećenjem pozicije spoznate i savladane akademske tehnike klasične igre. Dakako, elementi ritualnog i klasičnog plesa pronalaze svoje »prikriveno« mesto i emaniraju u koreografijama moderne igre. Suštinska razlika između klasične i moderne igre otkriva se u dijametralno suprotnim težnjama – od bešumnog gracioznog kretanja i propinjanja na vrhove prstiju nestvarnih bića koja negiraju težinu i gravitaciju a ženu čine eteričnom nestvarnom figurom (u klasiци), do čvrstog prijanjanja stopala ili celog tela uz tlo iz koga se crpi životna energija, uz čujno oslobađanje zvuka disanja (u modernoj igri). U tehnici moderne igre prisutno je gibanje oko središta tela, a kontakt sa tlom je potenciran kao izuzetno važan oblik saodnosa sa zemljom. Doris Hamfri se time naročito bavila.

»Although the body gives in to the ground (floor) as if pulled magnetically downward, it does this with a deliberate sense of its relationship to the earth. This action becomes a physical and emotional statement, a way of saying simply and unequivocally, »I am«. To acknowledge reality was a basic premise of early modern dance. Being rooted meant having power; being rooted meant having identity. »The modern dancer«, wrote Doris Humphrey, »must...establish his human relation to gravity and reality.«³⁹ (Stodelle 1978, 24)

³⁹ „Iako se telo daje zemlji (podu) kao da je magnetički povučeno nadole, ono to čini sa namernim osećajem za svoju vezu sa zemljom. Taj postupak postaje fizički i emotivni iskaz, način da jednostavno i nedvosmisleno kaže 'ja

Nasuprot modernoj igri klasičan balet prikazujući bajkovite narative, zarobljen apolonskim estetskim načelom reda i lepote, nije se suočavao sa identifikacijom nagona proisteklih iz metafizičke potrebe da se pokrene priroda. Otuda, kako nekada tako i danas moderna, odnosno savremena igra isijava kao oblik povratka ka nespontanom pokretu, ka prirodnom, iskonskom, dioniskom. Jer, čovek ima stalnu, nepresušnu, potrebu za oživljavanjem iskonskog u sebi i iz sebe, jednako koliko i potrebu da rekreira viševekovno iskustvo. Otuda se moderna, a potom i savremena igra u alijeniranom svetu pojavljuje kao snažan zamajac koji upućuje ka unutrašnjem iskustvu i životu, ka nespontanom doživljaju sveta i njegovoj prvobitnoj naivnosti, ka individui koja se izražava kao deo grupe, ali grupe različitih individua. Po rečima Doris Hamfri:

„Moja glavna tema bila je kretanje od jednostavnog ka složenom, od pojedinačne integracije do grupne, i stoga sam smatrala da će biti najbolje da se u početku ograničim na pokret koji je na neki način iskonski (...) Solo plesovi izviru iz grupe i opet poniru u nju bez prekida, a najvažniju ulogu ima grupa. Izuzev ponekog slučaja sjajnog pojedinca, vrijeme solo plesa je prošlo.“ (Cohen 1988, 173-176.)

Moderna tehnika igre Marte Grem preneti je i na evropski kontinent, iako je prvi susret njene trupe sa londonskom publikom 1954. godine prošao hladno i zbunjujuće. Nakon njenog drugog gostovanja na ostrvu, 1963. godine⁴⁰, kada biva izuzetno prihvaćena, događa se preokret i britanci zahvaljujući biznismenu i ljubitelju Marte Grem, Robinu Hovardu (Robin Howard, 1924 - 1989), otvaraju školu njene plesne tehnike 1966. godine – „The London School of Contemporary Dance“, a godinu dana kasnije i igračku kompaniju „London Contemporary Dance Theatre“.⁴¹ (Mackrell, 1992.) To je istovremeno otvorilo put i za prihvatanje Mersa Kaningema, čija se tehnika takođe izučava u školi (koja u Londonu traje i dan danas). Različite individualne vizije sve tri igračke tehnike – Grem, Hamfri i Kaningem – rešavale su metafiziku daha, odnos tela i njegove okoline.

(je)sam'. Spoznaja realnosti je bila jedna od osnovnih premisa ranog modernog plesa. Biti ukorenjen značilo je imati moć, biti ukorenjen značilo je imati identitet. 'Moderni igrač', napisala je Doris Hamfri, 'mora... uspostaviti svoj ljudski odnos sa gravitacijom i realnošću.'

⁴⁰ Povodom njenog gostovanja 1962. godine u Beogradu Milica Zajcev je zabeležila: „Ako nas je, nenaviknute na ovu vrstu plesa, ova igra ponekad i ostavljala hladnim, tehnika potpunog vladanja pokretima tela (tretiranog u koreografiji Grejemove kao instrument umetničkog kazivanja), kod svih članova njene trupe je na takvoj visini da se čini da je veće savršenstvo u tom pogledu teško postići.“ Videti u: Milica Zajcev, Svet u Beogradu, str. 63.

⁴¹ Videti u: Judith Mackrell, *Out of Line, The Story of British New Dance*, Dance Books, United Kingdom, 1992.

1.9. Nasleđe umetničke prakse i teorije: Fransoa Desarta (1811-1871), Emila Žak-Dalkroza (1865-1950) i Rudolfa Labana (1879-1958)

1.9.1. Nasleđe Fransoa Delsarta (1811-1871)

Na samom početku razvoja modernog pravca za tehniku moderne igre smatram da su bile presudne (evropske) umetničke prakse i teorije - Fransoa Delsarta⁴² (François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte 1811 – 1871) i Emila Žak-Dalkroza (Émile Jaques-Dalcroze, 1865 – 1950) i Rudolfa Labana (Rezső Lábán de Váraljas, Lábán Rudolf, 1879-1958) koje su u našu sredinu, kao deo evropske culture, svesrdno prenosile Maga Magazinović i Smiljana Mandukić.

“...upoznala se g-đa M. Magazinović sa Ritmičkom Gimnastikom i pravim Delsartizmom. To je bio čitav duševni preobražaj: upoznati i teoriski i praktično zakone o kretanju ljudskoga tela i zakone po kojima se muzički ritam prenosi na telesni pokret ili čak bez ostatka u njemu očituje.” (Prica-Krstić 1910, 8.)

Fransoa Delsart, preteča i utemeljivač novog pravca telesne umetnosti i kulture, odnosno moderne igre, baveći se fizionomijom pokreta povezivao je glas, gest i unutarnje osećanje. Nesrećan slučaj, kada je kao student Glume na pariskom Konzervatorijumu izgubio glasovne sposobnosti, naveo ga je da pažnju usmeri ka telesnom izrazu i da da inicijalni doprinos nastanku novog, modernog plesa. Maga Magazinović za njega beleži: »Njegov nagon da se umetnički izrazi navede ga na misao da izgublenu reč kao izražajno sredstvo zameni pokretima celog tela.« (Magazinović 1932, 9.) Posmatrajući, tj. studirajući pokret i držanje čovečijeg tela u mnogobrojnim i raznorodnim situacijama, otkrivao je zakone koji vladaju izražajnim ljudskim kretanjama. Za njega, svi telesni pokreti bivaju diktirani iz duše ljudskog bića, svako osećanje transponuje se kroz pokret, tj. određuje jačinu i ekspresivnost pokreta. Činjenica da je Fransoa Delsart, u ideološkom smislu, bio pristalica i zagovornik mišljenja sen-simonista, rasvetljava njegov umetnički ekspresivizam - prioritet i značaj koji je pridavao ljudskim emocijama.

⁴² Svoj metod Fransoa Delsart je objavio u knjizi *Every Little Movement*.

Pedagoške ideje sen-simonista bile su usmerene u pravcu promena najpre u osećajnoj, pa tek onda ka voljnoj i delatnoj sferi. Po shvatanjima sen-simonista zajednički, društveni život moguć je iz razloga što čovek poseduje osećanja i upravo na osećanjima oni baziraju strategiju etičkog vaspitanja. Ideje i principe del Sartizma, znatno kasnije, produbiće Rudolf Laban.

Fransoa Delsart je bio svojevrsni indirektni učitelj svim potonjim utemeljivačima i kreatorima tehnike i umetnosti moderne igre, te se ističe da su:

„...nasleđe Delsarta smatrali za svoje estetičko ishodište, skoro u onoj meri u kojoj se nasleđe Stanislavskog uzima kao osnova za mnoge kasnije istraživačke poduhvate analize i sinteze glumačke umetnosti.“(Rapajić, Svetozar. 2008. “Pozorište pokreta Jovana Putnika između stare i nove avangarde”. U Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 13-14, uredila Enisa Uspenski, 25.42. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti).

Njegov značaj za rođenje misli o modernoj igri, a i njen razvoj je veoma velik. S druge strane, iako je uticao na nemački ekspresionistički pravac i američku modernu igru – ostao je zanemaren i nedovoljno poznat. Prema rečima Mage Magazinović:

“Zbog nezgodnih prilika u Francuskoj, gde njegove ideje nisu našle podesno zemljište za razvitak, jer su došle u doba Francusko-pruskog rata, rešen je bio da pođe u Ameriku, kuda su ga pozivali njegovi učenici Ženevija Stebins i Stil Mek Kej (Stelle Mack Kaye). Nameru da lično pođe nije izveo, ali su pomenuti učenici njegove ideje preneli u Ameriku. Tu su, na osnovu njegovih zabeležaka i predavanja, izdali delo “*Oduhovljena telesna kultura*” i za nju osnovali školu u Njujorku.” (Magazinović 1932, 9.)

Ezoteričnost Delsartovog učenja se ogledala u tome što nije razdvajao pokrete tela i duha, već je upućivao na dva osnovna principa: 1. princip korespodencije (u smislu povezanosti duha i tela) i 2. princip trojstva (pošto je čovek načinjen po obličju božjem – život, duša i duh čine neraskidivo jedinstvo). Ljudsko telo je podelio na tri zone: 1. spiritualni centar koji obuhvata glavu i gornji deo grudnog koša, 2. torzo kao predeo emocija, 3. abdomen i kukove kao fizički centar. Maga Magazinović o Delsartovom istraživanju pokreta beleži sledeće:

“Dugo, neumorno, pažljivo i usrdno posmatrao je Delsart kako se pokretima bezglasno izražavaju ljudi po bolnicama telesnim i duševnim, kako je čovekovo telo shvatano i posmatrano

u pokretu po muzejima i galerijama, u slikama, reljefima i statuama, i još kako se deca po igralištu izražavaju telom u igri i pri igranju, a kako odrasli raznih staleža. Najzad je uspeo da, prvenstveno iz stavova i pokreta antičkih statua i reljefa, formuliše prirodne zakone o kretanju čovečijeg tela kao izražajnog sredstva.” (Magazinović 2000, 432.)

Fransoa Delsart je smatrao da za svaku duhovnu funkciju postoji odgovarajuća telesna funkcija, unutarnji pokreti duše imaju svoje otelotvorenje kroz telesni, spoljni pokret. Dakle, pokret je za njega bio nešto više od govora, pokret je *agent, posrednik srca*, a svaka emocija se da zabeležiti pokretom. Zapravo, po njegovom mišljenju, postoji dvostruka uzročno-posledična povezanost tela i duha, koja se ostvaruje na taj način da držanje, telesni stav utiču na čovekov duh i mišljenje, kao što su naša duhovnost i duhovna aktivnost jednako odgovorne za naše telo. Maga Magazinović u svom predavanju održanom na *Matineu Škole za ritmiku i plastiku*, u Manežu 1921. godine iznosi glavne odlike delsartizma, smatrajući Delsartov sistem pokreta za temelj *oslonca u estetičkom merilu umetničke igre*. O delsartizmu Maga Magazinović konstatuje sledeće:

“On se, teoriski, može prikazati u nekoliko osnovnih zakona, na kojima počiva celokupni kompleks izražavanja telesnim pokretima. To su:

1. *princip harmoniskog stave;*
2. *princip suprotnosti pokreta;*
3. *princip sledovanja pokreta*, izvođenje pokreta iz same prirode telesnih organa koji ga vrše. (Magazinović 2000, 434.)

Po Delsartu pozicije tela imaju svoja jasna, određena, čitljiva značenja, a pokreti su vrsta skrivenog koda koji traži svoje razrešenje u oku posmatrača. „Pitanja koja je Delsarte postavljao nisu imala nikakve veze s tradicionalnim poljem plesa. Međutim, on je na radikalna način propitivao ulogu tijela i pokreta u odnosu na simboličku funkciju subjekta.“ (Louppe 2009, 50.) Ustanovio je određeni oblik izražajne gimnastike, na koju se kasnije oslanja nemački ekspresionistički igrački pravac, ali su njegov rad, načela i shvatanje pokreta našli svoje otelotvorenje u Americi, vršeći uticaj na tamošnji razvoj modernizma u igri. Za to je naročito bila zaslužna pomenuta Ženevijeva Stebins (Genevieve Stebbins, 1857-1934) koja je baveći se Delsartovim metodom izražavanja kroz pokret osnovala prvu školu u Njujorku 1893. godine, a

na taj način vršeći veliki uticaj na žensku američku populaciju svoga doba i razvijajući poseban sistem umetničke gimnastike za žene o kome Maga Magazinović piše, odnosno na predavanju iz 1921.godine kaže sledeće:

“Cilj svoga gimnastičkog sistema, Ženevijeve Stebins formulisala je u ovih 7 tačaka, prema zahtevima higijene i estetike:

1. jačanje unutrašnjih organa;
2. jačanje muskulature;
3. obraćanje naročite pažnje ženskom telesnom sastavu;
4. harmoničnost pokreta;
5. vaspitanje u smeru svesnog, celishodnog vladanja telom;
6. negovanje izraza u telesnim pokretima;
7. postepeno razvijanje pokreta od najprostijih stavova i koraka ka složenijim, koji dostižu svoj vrhunac u umetničkoj igri. (Magazinović 2000, 433.)

Važno je napomenuti da je Ženevijeve Stebins doprinela širenju telesne kulture žena u Americi, ličnim zalaganjem i preko svojih naslednica, među koje spada, između ostalih, i Isidora Dankan. Takođe, Fransoa Delsart je doprineo da se utvrdi semantika gesta, čime je otvorio prostor za postavljanje temelja docnijem semiološkom proučavanju pozorišta.

„Šta tako otkriva? Da tijelo ima vlastiti jezik što ga jezik ne poznaje, zonu znakovne proizvodnje koju on nevjerojatno proročanski naziva semiotikom. Taj je jezik proizašao iz nedovoljno razjašnjenih dubina kojima ni riječ ni uobičajeni kodovi ljudske spoznaje nemaju pristupa.“ (Loupe 2009, 53.)

Njegovim praktičnim istraživačkim radom i razotkrivanjem značenja pokreta uspostavlja se samostalna teorijska disciplina – semiotika, dok je njegov celokupni sistem rada podrazumevao: statiku, dinamiku i semiotiku. Fransoa Delsart posredno (preko svojih učenika koji su širili njegov metod) postaje značajna inspiracija mnogim pozorišnim delatnicima, iz različitih domena – opere, glume, igre – Isidori Dankan, Marti Grem, Rut San-Denis i mnogim drugima, a kod nas Magi Magazinović i Smiljani Mandukić. U tom smislu, važno je napomenuti da je Marta Grem činila istovetnu podelu tela na tri zone: fizičku, emotivnu i mentalnu. Svaki deo tela delila je po pomenutom principu trojstva, a isto je činila i Smiljana Mandukić, što je kao osobenu tehniku i

praksu moderne igre sprovodila radeći u svom studiju, odnosno u trupi „Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić“. Vlastiti princip s ishodištem u del Sartizmu je opisala u knjizi *Govor tela*, u kojoj je zabeležila lično iskustvo moderne igre.

1.9.2. Emil Žak-Dalkroz (1865-1950) i Rudolf Laban (1879-1958): učitelji igre Mage Magazinović

1.9.3. Emil Žak Dalkroz (1865-1950)

Učitelj Mage Magazinović, Emil Žak-Dalkroz je, razvijajući sistem *Ritmičke gimnastike*, takođe, unosio ezoterično u svoja shvatanja. “Intuitivno sluteći da je telo čovekovo podloženo principu ritma kosmičkoga uzeo ga je u pomoć kao sredstvo za razviće shvatanja muzičkoga ritma. – Ali je ritam kosmički u telu paralisao muzičkim *metrom – taktom*.” (Magazinović 1932, 10.) Smatrao je da je ljudski hod osnova svih ritmičkih aktivnosti i svaki čas sa učenicima počinjao je koračanjem i pljeskanjem uz zvuke klavira, ne bi li razvio njihovu svest o ritmu, pulsu. Maga Magazinović ističe njegovo nastojanje da se telo potčini duhu ne bi li postalo instrumentom spremnim za izražavanje psihičkih, duševnih procesa i duhovnih doživljaja. “Ritmička gimnastika obuhvata: *plastiku*, razviće linija i položaja tela, i *ritmiku* osposobljavanje da se muzički ritam prenese potpuno na telesne pokrete.” (Magazinović 2000, 430.) Razviti muzičke sposobnosti putem igre – bio je glavni cilj njegovog istraživačkog rada. Zadavao je muziku čiji bi ritam učenici trebalo da memorišu, potom da nastave da se kreću u istom ritmu, ili pak da to čine na osnovu individualnog ritma koji osećaju, nose u sebi. Dalroz je kreirao osobeni metod prevođenja zvuka u telesnu akciju – *Euritmiku*, smatrajući da ritam otelotvoruje duh i spiritualizuje telo.

„Tu se u onima što plešu trebalo razviti eterično tijelo, povrh toga pleksus solaris i povezanost s takozvanim kozmičkim silama postanka. U tu su se svrhu plesale pjesme na više nego doslovan način, tako da je svakom vokalu odgovarao tako reći simbolički pokret...“ (Bloch 1981, 274.)

Žak-Dalkrozov sistem je početkom 20. veka prenet i u našu sredinu, zahvaljujući pre svega Magi Magazinović, a kasnije i Smiljani Mandukić. Njegovo učenje korišćeno je i u glumačkoj pedagogiji, odnosno:

“Dalkrozovo istraživanje pokreta, nazvano euritmika, tesno je bilo povezano sa projektima Adolfa Apije, i bilo je zasnovano na apstraktno komponovanom sistemu pokreta, koji je predstavljalo neku vrstu kodifikovanog otelovljenja muzičke strukture, a proizilazio je iz prirodne čovekove fiziologije pokreta i disanja, a ne iz artificalnih šema klasičnog baleta.“ (Rapajić, Svetozar. 2008. “Pozorište pokreta Jovana Putnika između stare i nove avangarde”. U Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 13-14, uredili Enisa Uspenski i Svetozar Rapajić, 25.42. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti)

Jasno je da dati, iskazati preciznu i jedinstvenu definiciju moderne igre nije moguće, zbog toga što bi se moglo reći da ima onoliko definicija koliko ima stvaralaca, koreografa tog pravca. Ponikla je upravo iz improvizacije koreografa-igrača, bez velike najave, radala se naglo i spontano, radikalno rušeći i »ružeći« uspostavljenu akademsku tehniku, odnosno stil i manir klasičnog baleta. Posmatrano kroz istoriju umetnosti, kao i kod impresionizma i ekspresionizma u slikarstvu, tako i u umetnosti moderne igre, putem stvaralaštva, deluje se na utisak, odnosno kroz subjektivni umetnikov doživljaj koji se igrom izražava. Impresionisti pokreću istraživanja vizuelne emocionalnosti, istražuju objektivnost viđenja stvari, pa tako Klod Monet (Claude Monet, 1840-1926.) utvrđuje da „utisak nije samo vizuelna činjenica, već da angažuje čitavu egzistenciju, da se dotiče najdubljih slojeva osećanja.“ (Argan 1982, 115.) To se događa i u modernom plesu, zapravo igrač ili igračica ne razodeva samo svoje fizičko telo, već i njegove *unutrašnje krajolike*, ogoljuje najdublja vlastita osećanja i unutarnja zbivanja. Birajući taj put, novostvoreni plesni pravac traži jedan novi, drugačiji identitet, što je činio, a i danas čini na različite načine.

„Istraživanja odnosa pokreta, prostora i trajanja u modernom baletu dovela su do stvaranja prostorne estetike, nasuprot frontalnom i linearnom konceptu klasičnog baleta. Tematika modernog baleta prvenstveno je psihološka, psihoanalitička, psihijatrijska, socijalno-kritička, politička i tako dalje.“ (Rapajić 1979, 106.)

Kao i u modernom slikarstvu, tako i u modernoj igri postoji jasna diferenciranost stilova koja je uslovljena tendencijama i sklonostima samih koreografa-stvaralaca. Zapravo, Isidora Dankan, Emil Žak-Dalkroz, Rudolf Laban, Meri Vigman, Marta Grem i mnogi drugi razarali su strogu koreografsku formu i odricali se strukture klasičnog baleta, ali se, bez obzira na tu zajedničku osobinu, njihova pojedinačna delovanja i stremljenja u mnogome razlikuju. Kao i tehnike kojima su se služili. Ipak, mi ih shvatamo kao deo jednog pokreta, i određujemo za stvaraoce onoga što se u tom domenu umetnosti označava odrednicom moderno. Svima zajednička crta jeste drugačije korišćenje kičmenog stuba od krutog držanja u klasici i obraćanje pažnje na solarni pleksus. Dok su moderni slikari dekonstruisali vlastiti svet predmeta, ples 20. veka razara klasičnu baletsku figuru, tehniku, poziciju i naraciju. Formira drugačiju organizaciju prostora, menja ritam scenskog dešavanja, a postavljen je i nov pristup izboru muzike. Muzika za igru može da bude bilo šta, to više nije namenski pisana kompozicija za balet, već bilo koja kombinacija zvukova, govor, tišina⁴³ ili muzička partitura. Nov je i odnos koji se uspostavlja između muzike i koreografske rečenice, dopušteno je da muzika i igra u koreografiji ne stoje u direktnoj vezi, da se ne slede, da koreograf deluje iz tzv. *kontre*, odnosno iz nečeg što je oprečno atmosferi koju nameće sama muzička podloga. Svenka Savić o odnosu igre i muzike ističe sledeće:

»Klasična igra je nerazlučivo vezana za muziku. U modernom baletu muzika se češće komponuje na već stvorenu koreografiju. Dakle, onaj večni ljudski problem življenja, stvaranja i umiranja dolazi kao polazna tačka u krugu interesovanja koreografa modernog baleta: u klasičnom baletu igrač mora sebe da pronade i realizuje u već fiksiranoj formi i tehnici pokreta, kao i u već stvorenoj muzici...« (Savić 2006, 25.)

Moderna igra stoji kao slika potpune dinamičke nestabilnosti, igrači igraju i padaju, ostvaruju komunikaciju ili je naglo gube; menjajući pravce kretanja, dok njihove figure i podrške ne podležu samo zakonima lepog, već i nametljivog, katkad agresivnog ili estetski ružnog. Moderna igra menja shvatanje lepote i odnos prema telu, pogotovo ženskom telu, uz to postajući svojevrsnim odrazom novih socijalnih, kulturnih i estetskih vrednosti. Ako je moderni slikar svojim kretanjem »u nameri da otkrije istinu o predmetu...« (Trifunović 1982, 12.) i jednu novu

⁴³ Otuda, nije neobično što se u eksperimentisanju baletske umetnosti 20. veka stiglo i do koreografija bez muzike, tj. na tišinu. Poznat je balet Dejvida Lišina "La création", iz 1948. godine koji je bio zasnovan na unutarnjem ritmu igrača.

dimenziju, igrač i koreograf modernog senzibiliteta i opredeljenja nastoji da otkrije istinu o telu, tj. sve izražajne mogućnosti tela, istinu o ljudskoj prirodi, psihi i komunikaciji. Istraživanje ljudske psihe i komunikacije postaje činjenica moderne umetnosti. Moderna igra, služeći se ljudskom egzistencijom i emocijama, iznosi na scenu svakodnevicu i gestualna ponavljanja, istražujući obične, svakodnevne pokrete i kretnje, koje estetizuje na nov način. Ona postaje intuitivna, emotivna, simbolična. Lorens Lupe o modernom, odnosno savremenom plesu kaže: »On nastaje ne u plesu, već u odsutnosti plesa. Njegovi zaštitnici, barem oni kojima možemo historijski pristupiti kao Dalcrozeu, nisu čak ni bili plesači, nego vizionari, koji su otkrili ples na putu vlastitog traganja. (...) U tom trenutku razvoja zapadne misli, ples, ali apsolutni ples, koji se ne poziva na neki već postojeći stil, javlja se poput priviđenja, kao talog u imaginariju mogućeg tijela. Ili pak, na sliku i prasliku zanesena (dionizijskog) tijela s početaka civilizacije, što se svodi na isto.« (Louppe 2009, 47.)

Za pojam *savremene igre (contemporary dance)* smatra se da je nastao 50-tih godina prošlog veka, kao kombinacija elemenata preuzetih iz klasičnog baleta i moderne igre. U tim okvirima korišćeni su i igrački elementi nezapadnih kultura, kao što je to afrički, indijski ples, japanski Buto ples i sl. Neke od najuočljivijih tendencija estetike savremenog plesa bile su: usmerenost na detalj i repeticija pokreta (kao npr. kod Pine Bauš). Savremena igra nije obeležena strogim pravilima kao što to važi za klasičan balet, ponajpre je određena stilom samog stvaraoca, koreografa, njegovom tehnikom koju je lično osmislio ili je usvojio i koristi. U savremenu igru interpolirani su elementi: scenskog pokreta, pantomime, folklorne igre, akrobatike, improvizacije i dr., ali važno je ponovo istaći da se služi tehnikama moderne igre i tehnikom koju delimično preuzima iz klasičnog baleta, samo uz oslobađanje krutog držanja ruku i razbijanje stroge forme tzv. *četiri tačke* tj. čvrstog, „zaključanog“ položaja ramena i bokova. Čini se da je moderna igra bila samo predvorje savremenoj igri, odnosno moderna igra je otkrila i razvila određenu igračku tehniku, dok se na platformi savremene igre kreirao svojevrsni plesni eklektizam. Zapravo, Isidora Dankan, Meri Vigman, Kurt Jos, Marta Grem, Hoze Limon, Ted Šon, Mers Kaningem i mnogi drugi koje svrstavamo u pionire moderne igre, svojom izvođačkom tehnikom i stilom stvarali su nov pravac, plesni žanr, koji se od modernog vremenom neprimetno i neosetno pretočio u savremeni pravac i danas kao takav dominira igračkom scenom. Otuda, smatram da je strogo razgraničavanje i razdvajanje moderne od savremene igre izlišno.

“Contemporary dance is difficult to define because it is a genre, not a technique. It incorporates a collection of methods and techniques found in ballet, modern dance, postmodern dance, and others, giving it a unique look. Contemporary dance tends to be intricate and physical, and the dancers change levels and directions quickly and seamlessly. Contemporary dance may deal with abstract concepts, images, or emotional extremes. It has a rawness that sets it apart from plot-driven ballets or Broadway jazz. Contemporary dance is *present*.”⁴⁴

Sadržaje predstava moderne, savremene igre čine razni apstraktni koncepti, katkad slike ili skulpture poznatih autora iz istorije umetnosti (npr. Munkov *Krik*, Rodenove skulpture⁴⁵ i slično), ali mogu da ih čine različiti narativi, na primer kao kada se igrom dočaravaju reči neke pesme ili prikazuje kakav poznati dramski tekst (npr. Šekspirov *Hamlet*, Lorkin *Dom Bernarde Albe* i slično). Savremena igra nikad nije bila sputana obaveznim velikim ekstenzijama, *developeima* nogu, piruetama, elevacijom na vrhovima prstiju i sl, ali se bez obzira na to nameće zanimljivo pitanje – da li se sa veštinom izvođenja koju je vremenom razvila do vrhunca stiglo na kraj puta, da li više išta novo može da bude stvoreno? Jer, plesači savremenog pravca danas postaju svemoguća bića; izvijajući telo izvan svakog balansa, oni se bezrezervno bacaju po podu i hitro podižu, prevrćući se već u vazduhu i tome slično - izvodeći mnoštvo ekstremnih, neobičnih, virtuoznih, akrobatskih pokreta kroz igru. Na testu su jedino mašta i dovitljivost koreografa, jer igrači su danas tehnički spremniji nego ikada i sposobni da izvedu skoro sve što se zamisli. Gibanja i savitljivost njihovih tela ponekad prkose svim zakonima ravnoteže i ljudske anatomije. Doris Hamfri, poznata po svojoj teoriji pokreta *pada i oporavka* (*Fall and Recovery*) filozofski razmatrajući igru govorila je:

⁴⁴ **Helen Hayes, Youth Dance Ensemble director, Joy of Motion Dance Center, Washington, DC**

<http://www.dancestudiolife.com/2011/03/how-do-you-define-contemporary-dance/>

Savremeni ples je teško definisati zato što je to žanr, nije tehnika. On obuhvata zbir metoda i tehnika koje se nalaze u baletu, modernoj igri, postmodernoj igri i drugima, dajući mu objedinjen izgled. Savremeni ples ima tendenciju da bude složen i fizički, i igrači menjaju nivoe i direkcije brzo i neprimetno. Savremeni ples može da se bavi apstraktnim konceptima, slikama ili emocionalnim krajnostima. Ima tu sirovost koja ga odvaja od baleta koji su vođeni zapletom i brodvejskog džeza. Savremeni ples je prisutan.

⁴⁵ Npr. Boris Ejfman je koreografijom *Roden* kroz pokret tragao za estetikom Rodenove umetnosti. Premijera je izvedena 22. novembra 2011. U Sankt Peterburgu.

„The desire to move stimulates organic matters to reach out from its center of equilibrium. But the desire to maintain life stimulates a return to equilibrium or another reaching out of matter sufficient to balance the first, and so save the organism from destruction.“⁴⁶ (Stodelle 1978, 14.)

Po scenskom prostoru moderni, savremeni plesači se kreću različitim nivoima i direkcijama, tj. u igri se koristi dinamička kombinacija svih nivoa i mogućih putanja koje se naglo menjaju, često su prisutne neobične podrške u partnerskoj igri, kontrakcije i opuštanja mišića, fokus se usmerava na gornji deo tela koji je slobodan za razne izolacije pokreta (istupanje iz ravnoteže), a daje se snaga i pokretima iz abdomena. Duboki plije-i u kojima je telo što bliže tlu, fleksibilna stopala, izvijanje iz kičme, izdužene ruke, izolacija pojedinih delova tela u igri, uz čujno uzimanje daha koje doprinosi snazi gesta - odlike su oba pomenuta plesna pravca.

„Tehnika modernog baleta bazirana je na ekspresivnom plastičnom pokretu vezanom za prirodne i slobodne impulse energije u telu. Grčenje i opuštanje u tehnici modernog baleta analogni su procesu disanja, kao i procesima ‘disanja pojedinih delova tela’ “. (Rapajić 1979, 106.)

Tehnike moderne igre, između ostalog, doprinele su promišljanju, analiziranju toga kako stavljamo svoju energiju u jednu potpuno nesvesnu radnju i na koji način uspostavljamo vezu između plesnog pokreta i disanja. Preuzimanjem orijentalne osvešćenosti procesa disanja i metafizike daha usmerena je pažnja na to kako možemo da učinimo ekspresiju pokreta snažnijom. Očigledno, naglašeno disanje, koje je preuzeto iz istočnih telesnih tehnika poput joge, ima svoje metafizičke razloge. Tačnije, mnoštvo različitih tehnika moderne igre imalo je svoje izvore u telesnim tehnikama istočne kulture. Na primer: kada se komparativno posmatraju osnovni elementi indijskog plesa i Grem tehnike – uočavaju se znatne sličnosti. Rut Sent Denis preuzimala je istočnjačke figure u svom izrazu, kao i škola Denišon (Denishawn) koja je igrache edukovala na principima joge. Ono što je zanimljivo, a nameće se kao uočljiva opšta estetska pojava jeste - kako se gotovo isti način igranja, kao i slični pokreti i kombinacija pokreta mogu pojavljivati u savremenim koreografijama različitih koreografa. Jer, uz prisustvo različitih tehnika moderne igre, tj. bez jedinstvene, unisone tehnike, kao što je to slučaj sa akademskom

⁴⁶ Ernestine Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey and its creative potencial*, Princeton Book Company, Publishers Princeton, New Jersey, 1978, str. 14.

„Želja za kretanjem podstiče organske materije da istupe iz svog centra ravnoteže. Ali želja za održanjem života stimuliše povratak u ravnotežu ili još jedno istupanje materije koje bi bilo dovoljno da se izjednači ono prvo i, na taj način, organizam spase od destrukcije.“

tehnikom klasične igre, u prilici smo da gledamo mnogobrojne koreografske postavke raznih autora koje - po stilu, izrazu, snazi, kombinacijama i načinu izvođenja pokreta i upotrebe tela – veoma nalikuju jedna na drugu. Koreografi kao da postaju samo prepisivači izvesne moderne tehnike u scenski prikaz i izvođenje, bez originalnog stvaralaštva. Da li je moderna, savremena igra napretkom i razvijanjem tog mnoštva različitih igračkih tehnika – kao što su Grem, Hamfri, Kaningem, Horton, Limon i druge – stigla do vlastitog vrhunca na kome su se stvaraoci duhovno susreli i zatekli na čudesnom polju neminovne simbioze svih postojećih izvođačkih pravaca, pri tome produkujući jedan isti, vrlo određeni, kodifikovan moderan igrački *jezik*? Tridesetih godina prošlog veka, Meri Vigman je u vezi klasične igre, promišljala:

„Balet je dostigao takvo stanje savršenstva da se dalje više ne može razvijati. Njegove su forme već postale toliko fine i sublimirane idealom čistoće, da se prečesto gubio ili zastirao umjetnički sadržaj. Veliki „baletni plesač“ više nije bio oličenje velike emocije (kao glazbenik ili pjesnik), već su ga stali objašnjavati kao velikog virtuozu.“ (Cohen 1988, 180.)

Danas, reklo bi se da se na polju savremene igre nalazimo u istoj situaciji koju je Vigmanova, s početka 20. veka, uviđala i opisala kao aktuelni problem klasičnog baleta. Problem šematizma iz klasike kao da se preneo na moderan, savremeni pravac. U ovovremenom igračkom pozorištu (kroz koreografski rad različitih autora sa raznih krajeva sveta) uočavam vrhunsku virtuoznost i jednake igračke elemente i kombinacije pokreta, kao što to postoji u klasičnom baletu. Ponekad predstave toliko nalikuju jedna drugoj da nas autor nakon viđenog koreografskog dela više ni ne zanima. Postaje autor bez imena, „konfekcijski“, jedan od istih. Ne pamtimo ga, kao ni odgledanu predstavu.

“Još nije izvršena smena generacije, još istorija modernog baleta nije u stanju da pokaže koliko odoleva naletu vremena i zaborava. Sigurno je, međutim, da se on danas nalazi u velikoj krizi, koja će ga naterati da reši svoje unutrašnje i spoljne probleme koji se tiču njegovog učvršćenja u baletskom svetu danas.” (Savić 2006, 22.)

U mnogim savremenim predstavama događa se da ih u igračkom, izvođačkom smislu ne obeležava originalnost, osobeni stil, niti kakva autorska ideja, već isključivo primena i prezentacija palete „zaliha“ tehnika moderne igre na čemu se autorstvo završava.

1.9.3. Rudolf Laban (1879-1958)

Rudolf Laban je pokušavajući da prodre u bit plesa i apsolutnog saznanja igre, sve postavio upitnim - ne bi li došao do razumevanja ljudskih kretnji i suptilnih analiza scenskog (i ne samo scenskog) pokreta. To je činio na jedan nov način samoosvešćenja igre i ljudskih kretnji. Igra je za njega bila beskrajno polje rada, pre svega stvar fizičko-duševno-duhovnog kretanja, jedinstvo tela i uma. Maga Magazinović u svom delu *Istorija igre* Rudolfu Labanu, kao i Isidori Dankan i Emilu Žak-Dalkrozu posvećuje poglavlje, u kome analizira njihove biografske podatke i umetničko-pedagoški rad. Prema njenim rečima:

„Dok je Isidori Dankan prilazila igri sa gledišta njene izražajnosti pokretima, Ž. Dalkroz sa gledišta ritmičke veze igre sa muzikom, Laban je, prilazeći igri kao slikar i arhitekta, u prostornom odnosu igračkih pokreta sagledao suštinu umetnosti igre.“ (Magazinović 1951, 196.)

Pored toga, akcentat je (poput drugih modernista) usmerio u pravcu individue i njenih osobenosti. Otkrivao je sponu i zajedničko između gesta i psihologije onoga ko gest izvodi, dok je u osnovi svega stajala njegova misao da se ljudi kreću za svojim potrebama. Moglo bi se reći da je po Labanovom mišljenju razumevanje ljudskog bića određeno upravo kretanjem, odnosno igrom, njenim ispunjenjem i značenjem. Čini se da moderni plesač vlastitim telom, kao jedinstvenim i neponovljivim instrumentom, sebe sobom tumači. Zapravo, Laban nas je vratio nazad ka stvarima - ka biti pokreta i plesa čime će neminovno da nas upućuje i navodi ka počecima igre i prirodi, otvarajući nove i drugačije dimenzije istraživanja pokreta. Doprineo je razvijanju teorijske terminologije plesa, te time i teorijskom identitetu, koji je u potpunosti manjkao toj umetnosti. Bavio se specifičnim načinom beleženja pokreta, pa iako notacija pokreta ne počinje sa njime igra konačno stiče prihvaćenu formu pismenosti, odnosno mogućnost beleženja i kolektivnog pamćenja. Time se otvara još jedna novina - da i ritualna igra ostane sačuvana kroz pisane izvore u kolektivnoj memoriji (u smislu izvođenja koraka). Analiziranjem ishodišta, tj. polazne tačke pokreta u prostoru on dospeva do novih metoda i kreacija ekspresivnog plesa.

„He regarded the plastic qualities of rhythm and movement as the source of expressive gesture, and thus of dancing.“⁴⁷ (Reyna 1963, 181.)

Gotovo geometrijski građen, strogo definisan i u toj definiciji zatočen pokret i ples klasične akademske tehnike biva naglo oslobođen Labanovom teorijom i praksom ekspresivne igre, koja nesumnjivo postaje svojevrsna filozofija igre 20. veka i koja otvara nove forme i prostore koreodrame. Međutim, on ne opovrgava neophodnost sistema, odnosno klasičnu baletsku tehniku na način na koji je to činila Isidora Dankan, već stremlji ka sistemu i vežbanju prirodnog pokreta, prema prostornim odnosima i tačkama preuzetim iz tehnike mačevanja. Njegov način promišljanja nove forme plesa bio je kosmološki, filozofski, matematički, psihološki, sociološki, odnosno teorijski i praktičan. Maga Magazinović o tome beleži:

„Labanova teoretska dela epohalnog su značaja i ispunjavaju smislom igračku teoriju čitavog razdoblja od Noverevljevih „Pisama o igri“ do danas. Laban u svojoj teoriji o igri nije „počinjao s početka“. To su radili I. Denkan, donekle i Ž. Dalkroz. Laban je svoje igračke principe zasnovao na staroj teoriji mačevanja (skale pokreta A i B) i boračkoj praksi, kao i na praksi istoriske igre: na osnovnih pet pozicija i njihovom odnosu u trodimenzionalnom prostoru.“ (Magazinović 1951, 196.)

Takođe, Laban ne plasira naivitet koji je (raz)otkrila i umetnički sledila Isidora Dankan, već nit vodi ka izvornoj (za)datosti pokreta, ka neposrednom iskustvu, ka ljudskim pričama koje duboko i prikriveno prebivaju u svačijem kretanju, a koje je suštinski odraz duha i duše. Poput Delsarta, bio je duboko svestan emanacije psihologije ličnosti kroz pokret, tj. psihološkog profila ličnosti koji izvire kao unutrašnji (prikriveni) sadržaj gesta, a koji neminovno obeležava ljudski pokret i kretanje.

„Tijelo ne prethodi vlastitom kretanju, ne postoji prvenstvena supstanca 'tijelo', nego splet interferencija i napetosti putem kojih okolina sudjeluje u konstituiranju subjekta.“ (Louppe 2009, 69.)

Labana konstituše pojam *kinesfere* – što označava gestovnu sferu, koju možemo ekstremitetima da dodirnemo po njenim ivicama, ali bez pomeranja tela iz mesta. Taj gestovni prostor poseduje svako telo i nosi ga svuda sa sobom. U toj i zahvaljujući toj sferi Laban sagledava identitet tela.

⁴⁷ „Smatrao je plastične kvalitete ritma i pokreta kao izvor izražajnog gesta, i stoga i samog plesa.“

U njoj se smenjuju napetosti i opuštanja. To je „otvoreni skup“ ne-zatvorenog tela, kako uočava Lorens Lupe (Laurence Louppe, 1938 - 2012). Prema njenim rečima:

„U prostoru između svojega i plesačeva tela, na sjecištu onoga što ćemo kasnije nazvati 'osobnim sferama', koreograf postaje vidovitim čitačem kinesfere drugoga, tu može čitati njezine tenzijske pravce, tajne veze, kolorit njezina imaginarija, te ih, majeutikom geste (opravdanom koliko i tajanstvenom), izvući na svjetlo dana.“ (Isto, 70.)

Po Labanovom shvatanju, suština pokreta ne zavisi od pozicija nogu niti od poza tela već od promena kretanja naspram prostornih tačaka i od odgovora koje telo pruža tj. od odgovora koji nastaju kao posledica unutrašnjih i spoljašnjih čovekovih zbivanja. Jer, gibanja se ne zbivaju samo spolja, već i iznutra, u tananosti čovekovog bića. S obzirom na to da je (u mladosti) po evropskim gradovima čitavu deceniju pored baleta, istorijske igre i scenskog slikarstva izučavao i arhitekturu, prirodno je njegovo zanimanje za zakone prostora kao ravnopravnog i determinišućeg subjekta u igri. Jer, kao što putem igre stvaramo i menjamo određeni prostorni ritam i dinamiku, isto čini i arhitektura delujući na naše oči kao glavna okosicna ritma u prostoru. S druge strane, prihvatanje i istraživanje prostora kao „živog“ aktivnog i ravnopravnog subjekta donekle nalikuje na rezon arhajskog čoveka kada se pomoću ritualne igre rešavala posebnost ljudskog položaja u okolini, kada se igrom uspostavljao životno značajan i životvoran dijalog sa prirodom.

Iako je delovao u istom vremenskom trenutku kada i Emil Žak Dalkroz on je želeo da igru osamostali u potpunosti, ali do te mere da je istakao čak njenu nezavisnost od muzike - od muzičke metrike i ritmike.

„He sought ways to free dance from the restrictions of music, believing that the natural rhythms of the body were more inherent than metric rhythms.“ (Newlove 2004, 13.) Zato nije iznenađujuće što je postavljao koreografije bez muzike, a ritam tražio u samom plesачkom biću i njegovim telesnim napetostima. „At first he wrote ballets with no music whatever (Agamemnon, Night, Don Juan) then for percussion instruments only, going on to music specially composed for his own works and finally descending to scores originally written for other ballets.“ (Reyna1965, 182.)

Odnosno, po njegovom shvatanju ritam dolazi iz samog plesa igrača, a ne iz muzike. U tom smislu, upućivao je na grčkog filozofa i retoričara Lukijana (Lucianus Samosatensis, 125 – 180) i njegovo shvatanje moći igre, pogotovo igre bez muzike. Kao Salvatore Vigana - Labanov koreografski rad prati njegovo lično komponovanje muzike za predstave. Maga Magazinović u svojoj *Istoriji igre* piše o njegovom kreiranju muzike za igru, navodeći koreografiju *Zemlja*. Godina 1879. je godina Labanovog rođenja, a 1897. jeste godina koju M. Magazinović navodi kao trenutak nastajanja njegove koreografije *Zemlja* – što bi značilo da je to delo postavio sa 18 godina. Ona piše:

„Zatim je 1897 god. Zamislio jednu 'Igračku misteriju – Zemlja', u pet delova a uz vlastitu poemu i instrumentalnu muziku. On, koji je kasnije propagirao igru kao samostalnu umetnost bez ikakve muzičke pratnje, ili samo uz udarne instrumente gong, doboš, i sl. prvobitno je osećao igru kao organski vezanu za govor, pesmu, muziku. Muzičku pratnju za „Zemlju“ pisao je Laban bez naznačenja taktova!“ (Magazinović 1951, 190.)

Karen Bredli u obimnoj studiji o Labanu *Zemlju* navodi među njegovim delima koja nastaju dvadesetih godina prošlog veka. Dakle, znatno kasnije, pa moguće da se radi o koreografskom istraživanju i postavci u ranoj mladosti, a koju je kasnije, kao zreo umetnik, razvio i unapredio.

„The pieces that Laban choreographed in the early 1920s (several of which included the movement choir groups) utilized archetypes and had a mystical flavor. Titles such as *The Fool's Mirrors*, *The Chrystal*, *Orchidee*, *The Magic Garden*, *The Earth* and *The Titan* reveal Laban's concerns with the imaginative, the socio-political, the natural world, the mythical and the magical.“⁴⁸ (Bradley 2009, 14.)

U okviru pomenute koreografije „Zemlja“ izvesni igrački delovi izvođeni su potpuno bez muzike, čak i bez zvuka perkusija. U svoja dela interpolirao je korske i pantomimske elemente. Imao je zamisao da kroz igru i govor izvede jednu dramu Hansa Brandenburga (Hans Brandenburg, 1885 – 1968), očigledno kao koreodramu. Kreirao je koreografije sa pevanjem,

⁴⁸. „Dela koja je Laban koreografisao ranih 20-ih (od kojih je par imalo i igrački hor) koristila su arhetipe i mistički ukus. Naslovi kao *Budalino ogledalo*, *Kristal*, *Orhideje*, *Čarobna bašta*, *Zemlja* i *Titan* otkrivaju Labanovu zainteresovanost imaginarnim, socio-političkim, svetom prirode, mitskim i magičnim.“

igračke društvene drame, igre za kretačke korove⁴⁹, koreodrame po grčkoj mitologiji, po Šekspirovim i Geteovim delima, dela na Vagnerovu muziku; kao i plesne komedije – „Nebo i zemlja“ i „Kazanova“ što je bila novina, tj. način da se potencijal koreodrame osvoji i u drugom žanru - kao komedija. Dakle, može se reći da uvođenjem plesne komedije Laban ostvaruje podelu koreodrame na dve strane: dramu i komediju. Dakako, u Labanovom opusu sve se prostire na jasnoj liniji jedinstva, simbioze plesa i dramskog stvaralaštva, što će postaviti čvrste temelje za dalji uzlet koreodramskog pravca u Evropi i šire. Putovao je sa svojom igračkom trupom po Evropi i Americi, širio umetnost slobodnog pokreta, ekspresivnog plesa, odnosno koreodrame i plasirao nov stil igre, a uz to i svoje teorijsko-praktične discipline o kojima Maga Magazinović opširno piše u delu *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*. U Beogradu Laban gostuje sa svojom trupom 1924. godine i nakon odgledanog časa u „Školi za ritmiku i plastiku“, kada je video kako je evropski moderni ples interpolirala u naša kola, sledeće reči upućuje Magi Magazinović: „Da ste muškarac, vi biste iz tog materijala stvorili kakav veliki ples, ali žene obično stanu na pola puta.“ (Jovanović 1994, 16.) Maga Magazinović nije *stala na pola puta* u svom umetničko-pedagoškom delovanju, ali nije stvorila vlastitu osobenu tehniku iz simbioze moderne igre i folklora, niti ostavila u nasleđe sistem moderne igre poput Marte Grem i drugih zapadnih koreografkinja, koji bi se prenosio dalje. Ipak, Laban joj u vojjoj knjizi odaje značajno priznanje.

„Interesantno je napomenuti, da je baš u to vreme Rudolf Laban izdao svoju knjigu *Jedan život za ples*. Na kraju knjige govorio je o svojim sledbenicima i priložio spisak ličnosti i škola koje preporučuje. U tom velikom spisku jedine dve žene su Meri Vigman i Maga Magazinović.“ (Jovanović 1994, 18.)

Laban stvara *koreologiju*, *kinetografiju* (praksa beleženja pokreta, optičko-grafička plesna notacija), *koreutiku* (praksa koja se bavi prostornim oblicima) i *eukinetiku* (praksa koja se bavi kvalitetom pokreta). Koreologiju Maga Magazinović pojašnjava sledećim rečima:

„Ona u svojoj ukupnosti proučava čitav kompleks zakona i principa koji vladaju kretanjem čovekova tela kao izražajnog materijala u igračkoj umetnosti. Nijedna umetnost nema tako komplikovan izražajni materijal kao igra. Telo je živa organska materija. *Pokret* je njegova

⁴⁹ Izraz kretački korovi koristila je Maga Magazinović u svojoj knjizi *Istorija igre*, a pojam horova u pokretu – *Bewegungsschor* - je uveo Rudolf Laban .

pojava data u spoju i vremenske i prostorne forme javljanja. (...) Koreologija se grana u *Koreutiku* i *Eukinetiku* prema dvema oblastima zakonitosti koje igrom vladaju.“ (Magazinović 1932, 40.)

U knjizi *Dance Words* za termin koreologija kao Labanovo tumačenje stoje sledeće dve jedinice:

1. „Deals whit the logic and balancing order of dance“ (1927), „the theory of laws of dance events manifested in the synthesis of spatial and temporal experience“ (1929)
Rudolf Laban (translated by Vera Maletic) in Vera Maletic, 1987.
2. „A kind of grammar and syntax of the language of movement dealing not only with the outer form of movement but also with its mental and emotional content.“ Rudof Laban, 1966 (1939)⁵⁰ (Dunlop-Preston 1995, 580.)

Očigledno, Laban je isticao kognitivnu i emotivnu komponentu pokreta, do te mere da je smatrao neophodnim da se pri zapisivanju igre, pored ostalog, te komponente unesu, zabeleže. Istraživao je psihofizičke determinante kretanja.

„Evelyn Dorr (Interview, July 9, 2004) described Laban’s philosophical explorations during the war and post-war period. „He is looking at ethnology, psychology, physiology, folk, research, philosophy: the symbol of the Creation, nature and Christianity, changing and symbols of the libido, and archetypes“.⁵¹ (Bradley 2009, 9.)

U bogatim kontemplacijama o igri ogledala se Labanova bliskost, naklonost ka grčkoj (najviše Platonovoj) filozofiji, ka istočnoj filozofiji, kao i ka psihologiji Vilhema Vunta (Wilhelm Wunt, 1832-1920) i Karl Gustava Junga. Ističe se da je Vuntova podela na mišljenje, osećanja i volju, upravo ono što je zanimalo Labana. Međutim, mišljenja sam da Vunt kao epigon Lokovih (John Locke, 1632-1704) psiholoških ideja (koje je Vunt sistematizovao i pokušao da eksperimentalno

⁵⁰ 1. “Bavi se logikom i ravnotežom u igri (1927) Teorija zakonitosti igračkih događaja koja se manifestuje kroz sintezu prostornog i vremenskog iskustva. 2. Neka vrsta gramatike i sintakse jezika pokreta koji se ne bave samospoljašnjom formom pokreta već i sa njegovim mentalnim i emotivnim sadržajima.”

⁵¹ Evelin Dor je opisala Labanova filozofska istraživanja tokom rata i u poratnom periodu. “On gleda na etnologiju, psihologiju, fiziologiju, narod (narodne obicaje), istraživanje, filozofiju: simbol Kreacije (u smislu stvaranja sveta – prim V.O.), prirode i hrišanstva, promene i simbole libida, arhetipove.“ Videti u: Karen K. Bradley, *op. cit.*

utemelji) stoji u suštini pomenute bliskosti. Jer, Lok je shvatao dvostrukost izvora ideja – iz spoljašnjih i unutrašnjih utisaka, tj. iz senzacija i refleksija, pri tome je senzacija kod Loka shvaćena kao čulno iskustvo, a refleksija kao unutarnje iskustvo, kao samoposmatranje koje donosi spoznanju duševnih procesa. Rudolf Laban, kao što je već pomenuto, ishodište pokreta sagledava po istom dualističkom principu. Dakle, reklo bi se da i različite forme pokreta dolaze preradom, sa dve pomenute strane: iz senzacija, (tj. čulnog iskustva) i iz refleksija (unutrašnjeg iskustva). Najviše su povezana unutrašnja osećanja i spoljašnja forma izražavanja pokreta. Džon Lok, kao prvi teoretičar fizičkog vaspitanja, pedagogiju je zasnivao na individualizmu, a Laban je na tome zasnivao igru. Lok se izrazito zalagao za učenje kroz igru (u širem smislu tog pojma) a Laban je tražio rešenja da se putem igre i pokreta usvoje poželjna socijalna i efikasna radna ponašanja. Džon Lok je kritikovao tadašnji način učenja i vaspitavanja dece, smatrajući ga čak štetnim i isticao pozitivna svojstva igre po duh i telo; Lok igru razmatra kao izuzetan vaspitno-obrazovni metod koji raspolaže, iznad svega, kapacitetom slobode tj. igru stavlja u funkciju „neosetnog“ učenja.

„Kako se inače može objasniti da dete priključimo za klupu punih sedam, osam, pa i deset najlepših godina života, da bi naučilo jedan ili dva jezika koji se, kako ja mislim, mogu naučiti sa mnogo manje truda i vremena, takoreći igrom. (...) Oduvek sam mislio da se učenje može pretvoriti u igru i zabavu za decu i da ih možemo navesti da zavole učenje... (...) Za ovo se mogu upotrebiti kocke ili igračke, ispisane slovima, kako bi deca u igri naučila azbuku, a možemo naći i stotinu drugih puteva, podesnih za svako dete posebno, kako bismo ovu vstu učenja pretvorili u igru.“ (Lok 1950, 127-128.)

Džon Lok promišljanje plesa izražava na sledeći način: „Pošto igranje daje mlađoj deci lepo kretanje kroz ceo život, a naročito muško ponašanje i samopouzdanje, to mislim da nikada nije suviše rano da nauče da igraju čim budu za to sposobna prema godinama i snazi.“ (Isto, 169.) Dakle, Lok spada u teoretičare koji sagledavaju smisao plesa u utilitarnosti, videći korisnost u tome da se njime doprinosi dobrom držanju, ponašanju, samopuzdanju, a ne tome da plesanje bude isključivo virtuoza veština koja je sama sebi cilj. Takvo shvatanje Lok navodi sledećim rečima: „Jer, što se tiče skokova i figura u igranju, ja ih ne cenim mnogo, osim ako idu za tim da postignu lepo držanje.“ (Isto.) Činjenica je da ni Laban nije težio za virtuoza u plesu, već je tragao za prilagođenjima svakom individualnom telu, uz entuzijazam da se svi mogu baviti

plesom, a ne samo oni koji su za tu umetnost obdareni. Promišljajući vaspitanje Lok je predlagao da se smenjuju vežbe tela i duha, jer njihovo naizmenično izvođenje doprinosi da se „zamorene snage smenjuju i odmaraju jedno za drugim.“(Isto, 88.) Takvim pristupom učenje postaje odmor od igre i obrnuto. Laban je, pak, s druge strane, kroz pokret istraživao puteve kako da umetnička igra, ples, postane odmorom od rada, ali i da doprinese efikasnijem, boljem i lakšem radu.

Laban je, takođe tragao za utilitarnošću igre i uviđao društveno-edukativni potencijal plesa. S druge strane, Laban je, reklo bi se, sličan Vuntu po eksperimentalnom pristupu problemima i po pionirskom podsticaju istraživačkog rada u svojoj oblasti, dok se njegova bliskost sa Jungom ogleda u prihvatanju svesne i intuitivne forme percepcije.

Isprepletanost psihičkog i fizičkog nagnala je Rudolfa Labana da se igri okrene sa više strana - da je posmatra umetnički, ali i utilitarno, da je koristi u razvoju psihičkih struktura ličnosti, da utvrdi psihodinamičke komponente fizičkih radnji, da se bavi plesom kao oblikom svojevrsnog treninga radne efikasnosti, terapije i introspekcije. Poznato je da je vešto i precizno mogao da sastavi *portret pokreta*, što je bio njegov način da uspešno oslika psihološki profil posmatrane ličnosti. Ono što danas otkrivaju psihološki inventari ličnosti Rudolf Laban se trudio da dokuči pažljivim posmatranjem ljudskih kretnji i intencija njihovih tela. Za tu i takvu vrstu psihološke opservacije R. Laban se služio svim otkrivenim karakteristikama pokreta, prevashodno obraćajući pažnju na ishodište gesta - koji deo tela inicira pokret, a zatim i koji ga delovi u tome slede. Za njega telo jeste najdirektniji instrument duše, a igru vidi kao datu mogućnost i za uspostavljanje psihofizičke ravnoteže ličnosti, odnosno za uspostavljanje harmonije duše. Takođe, on pronalazi da se kroz pokret i igru istovremeno ostvaruje bolje snalaženje, samosavlđavanje, prilagođavanje međuljudskim odnosima, da postaju usklađenije psihičke reakcije pojedinca i grupe. Upravo tu Labanovu ideju razvitka aktivnog harmoničnog društvenog odnosa, boljeg međusobnog opštenja i saopštavanja prenosila je Maga Magazinović u domaću sredinu. I u svojoj *Istoriji igre* ukazuje na svetli Labanov primer kao ličnosti, ali i u *Labanovskoj igri* – a to je socijalnost. (Magazinović 1951, 196.)

„Estetika igre Mage Magazinović u toj prvoj fazi možda najviše duguje Rudolfu fon Labanu od koga je preuzela dva principa: besmislenost odbacivanja sveukupne dotadašnje koreografske baštine, što su učinili Emil Žak Dalkroz i Isidora Dankan; socijalnost igre tj. njen kolektivan karakter, sveobuhvatnost, izraženu kroz ravnopravno angažovanje amatera profesionalaca i

nepostojanje sistema zvezda.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. *Scena*. 1-2. Urednica Vida Ognenović, XXXVII: 168-170.)

Usvajanje kulture pokreta odvija se neosetno, a uz to se, tako reći, iskustveno usvaja i bolji način reagovanja i saobraćanja među ljudima, tj. komuniciranja i socijalne adaptacije.

„Njegov izum Kretačkih korova prvenstveno radničkih i studentskih imao je, po njegovoj zamisli, da savremenim radnim ljudima zameni narodnu igru, koja se u mnogim evropskim zemljama petrificirala i dospela u muzej. Najvažniji momenat u radu Kretačkih korova jeste da se ljudi nauče i naviknu da prilagode svoje lične pokrete pokretima zajednice, da nauče da se obaziru na druge oko sebe, saradnike pri radu, i da se svaki na svome mestu založi za uspeh i za izraz celine.“ (Magazinović 1951, 196-197)

Dramske škole u Velikoj Britaniji bave se Labanovom tehnikom razvijanja, istraživanja i učenja pokreta. Osim toga, služe se njegovim teorijama u radu sa studentima Glume. Dalkrozova *Euritmika*, tj. promišljanja o igri koja su nazivana i muzikocentričnim, o harmonijskoj vezi pokreta, muzike (odnosno ritma) i koja prethodila su Labanovoj teoriji *Eukinetike* i *Koreutike*. Prilično zastupljena i poznata teorija glume Mihajla Čehova (Михаил Александрович Чехов, 1891 – 1955) služi se Labanovim sistemom pokreta. Njihov preteča, Fransoa Delsart, tražio je sponu između fizičke forme i izraza lica, držanja, gesta i njegovih emotivnih efekata. Laban je odredio četiri značajna faktora pokreta koji su stalno prisutni - težina, vreme, prostor i protok, pri čemu težina predstavlja najznačajniji faktor. Moderan pravac igre je bio upravo taj koji je prihvatio težinu i ukazao na njenu važnost u igri.

„Pridavanje važnosti težini jedno je od velikih otkrića suvremenog plesa, i to ne samo težini kao čimbeniku pokreta, prema viđenju koje se ograničava na puku biomehaniku, nego težini kao primordijalnom poetičkom pitanju. (...) Prihvatiti težinu, raditi s njom, kao što se obrađuje živa i plodna materija, bilo je temeljno načelo modernizma u plesu.“ (Louppe 2009, 97.)

Sistem analize pokreta, nastanak notacijskog načina beleženja pokreta koji se održao do danas, slobodan i fluidni ples, kretački korovi, najrazličitiji pristupi kreativnom procesu u koreografiji, stvaranje *Koreosofije* – obeležava njegov revolucionarni i reformatorski rad u igri. Izdanjem knjige 1922. godine *Die Welt des Tänzers* postiže veliku slavu. U njoj je istakao svoje poglede na igru, zastupao *Koreosofiju* i izložio svoju inovaciju - *Kristal filozofiju igre*. S obzirom

na to da je pripadao masoneriji njegovo posmatranje i istraživanje ljudskog tela i pokreta kroz prizmu pet geometrijskih predmeta, a najviše kroz ikosaedar - deluje mi kao logična posledica. Ikosaedar je za Labana dvanaestougli plesni kristal, putem koga istražuje različite spojeve i oblike prostorne i plesne harmonije, meru i poredak.

„Even so, he was astonished to find such a correspondence between the angles of the icosahedron and the maximum angles through which our limbs move.“ (Newlove 2004, 47.)

Otkrio je vezu između proporcija u ikosaedronu i zakona Zlatnog preseka, koji je svojevrsna jednačina idealnih proporcija harmonije i balansa. Ikosaedar, raspolažući sa dvadeset strana, predstavlja svojevrsni poligon različitih dinamika i mnoštva gestova i potencijalnih figura.

Primer pokreta: <https://www.youtube.com/watch?v=819szgQ7ycA>

„Laban’s crystal idea was refined by this ideological discourse. But these „Expressionist notions“ were in his case intended to serve a specifically choreographic purpose, which found expression in the symbolism of the dancer in crystal. Celebrated as a metaphor for the organized universe during the ritualistic and at times nationalistically tinged celebrations of the Life Reformers, the crystal formed, as a functional and analytical symbolic model, the heart of Laban’s choreosophy.“⁵² (Dorr 2008, 83.)

Laban je tragao za harmonijskom strukturom kosmosa, odakle proističe njegovo interesovanje o korelaciji između orbita planeta, ćelijskih struktura i života. Strukturu atoma i kristala je istraživao zanimajući se preko njih za ljudsko telo i pokret. S druge strane, ishodište njegove teorije nalazi se u Platonovom učenju da su bogovi stvorili zvezde, ljude i životinje po određenoj geometrijskoj formuli i da struktura određuje ponašanje celog sveta. Platon je za četiri elementa – vatru, vazduh, vodu, zemlju – odredio određene oblike geometrijskih tela tj. tetraedar, oktaedar, ikosaedar, heksaedar ili kocku, a dodekaedrom je predstavljao kosmos. Tih pet tela simbolizuju sveobuhvatni red. Ustvari, u *Timaju* Platon ceo kosmos posmatra kao sferičan oblik, savršenu celinu, odakle ishodi i Labanova kristal teorija, po kojoj ljudsko telo i pokret smešta u

⁵² „Labanova ideja o kristalu bila je oplemenjena ovim ideološkim diskursom. Ali ovi 'Ekspresionistički pojmovi' su u njegovom slučaju bili namenjeni služenju specifično koreografskoj svrsi, koja je pronašla svoju ekspresiju kroz simbolizam igrača u kristalu. Slavljena kao metafora za organizovani univerzum tokom ritualnih, i ponekad, nacionalistički obojenih proslava Reformatora Života, kristal je oblikovao, kao funkcionalni i simbolički model, srce Labanove koreosofije.“

tih pet Platonovih tela, odnosno model ikosaedra. Kristal je sačinjen od molekula, jednako kao i ljudsko telo. Istražuje povezanost ljudskog tela, zakona gravitacije i prostornih direkcija, tj. kako različiti delovi tela mogu biti povezani sa različitim prostornim elementima, tačkama. Po Platonovom shvatanju ikosaedar je povezan sa vodom. Simboličko značenje vode - izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja⁵³ - po mom mišljenju najpreciznije ukazuje na Labanovo viđenje igre i pokreta, tj. putem igre se obnavlja i pročišćuje životna energija, a pokret je osnov, uslov, izvor života. Pokret začinje, održava i sačinjava ljudski život.

Uticao na Labana, s druge strane, imalo je i delo nemačkog biologa, prirodnjaka, filozofa i umetnika Ernsta Hekela (Ernst Haeckel, 1834-1919) koji je tvrdio da ljudi, životinje, biljke, minerali bivaju vođeni jednakim principima formacije i pokreta. Inače, Ernst Hekel je svojom mističnom teorijom vršio znatan uticaj na ekspresionistički umetnički pravac, pa shodno tome i na Rudolfa Labana⁵⁴. Ekspresionističke slikare je, takođe, odlikovalo verovanje da se kosmički zakoni mogu da primene i da deluju na unutrašnju prirodu u svakoj stvari.

„He believed in a sense of a symmetry that „inspired“ molecules and forced them „to take up their positions at a particular location and orientation in space with respect to one another“ and felt that nature must possess „ an unconscious biological memory in order to form and regenerate matter according to established laws. (...) The crystal simultaneously symbolized the „original form of nature“ and its „geometrical developmental principle...“⁵⁵ (Dorr 2008, 82.)

Zapravo, *Koreosofija* (choreosophy) je Labanov pojam koji ga čvrsto povezuje sa helenskom kulturom i Platonom. Termin potiče iz grčkog 'χορός' (choros, igra, ples) i 'σοφία' (sophia, mudrost) čime je ukazivao na povezanost igre i mudrosti, znanja, odnosno da se igrom može doći do izvesnih saznanja i da ona nije tek puko kretanje tela. Mišljenja sam da je Labanovu *Koreosofiju* moguće tumačiti i prihvatiti kao svojevrstu gnoseologiju plesa, a teoriju pokreta iznova tumačiti i kroz prizmu Lokove teorije saznanja. Laban ističe *fizičku-spiritualnu-*

⁵³ Videti u: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1989.

⁵⁴ Videti: Evelyn Dorr, *op.cit.*

⁵⁵ „Verovao je u osećaj simetričnosti koji je 'inspirisao' molekule i naterao ih 'da zauzmu svoja mesta na određenim lokacijama i orijentaciju u prostoru zauzimajući odnose jedni prema drugima' i osećao da priroda mora posedovati 'nesvesnu biološku memoriju koja formira i regeneriše materiju u skladu sa uspostavljenim zakonima. (...) ' Kristal u isto vreme simbolizuje 'prvobitni oblik prirode' i njene 'geometrijske principe razvoja' .“ Evelyn Dorr, *op.cit.*

intelektualnu-edukativnu moć igre odnosno, da pokret može da doprinese artikulaciji misli i da je blisko povezan sa intelektom. Tačnije, Laban donosi, osvešćuje, preispituje i potvrđuje ideju da pokret ima spiritualnu i filozofsku komponentu koje ljudsko biće stavlja u kontakt sa okolinom, prirodom, životom, a s druge strane stavlja poštovanje prirode i života u poreklo igre, verovanje i pretpostavke plesača u spiritualni sadržaj plesa. Podstaknuto saznanje o duhovnoj vezi između sadržaja igre, teorije i estetike novog plesa, tj. Labanove estetike pokreta – u razvojnom smislu doprinosilo je tancteatru (*Tanztheater*), inoviranom koreodramskom pozorištu.

„Tridesetih godina 20. stoljeća Laban 'pokretu' pretpostavlja pojam 'radnje' (action), a ponekad čak i 'čina' (act). Time plesač-aktant može u okviru Tanztheatera obitavati na pozornici ljudskih gesti, pa tako i povijesti. 'Gesta', kao i brechtovski 'gestus' u izvjesnom pogledu, tu označava ne samo 'gestu' kao izvršen čin, nego i 'gestu' kao slavno djelo, u smislu da odgovara iskazu koji smješta događaj u evoluciju ljudske zajednice (u dijalektiku povijesti prema Brechtu).“ (Loupe 2009, 109.)

Laban koreografskom radu dodeljuje ulogu veoma značajnog kulturnog faktora, koji može da utiče na novu društvenu zajednicu i njene kulturne ciljeve.⁵⁶ Tako posmatrano, nameće se još jedna moguća komparacija - Šilerovog filozofskog sagledavanja igre sa Labanovim praktičnim ciljevima. Jer, nemački pisac i estetičar, Fridrih Šiler (Friedrich Schiller, 1759-1805) je, u idealu lepote tražeći nagon za igrom, u umetnosti video veliko vaspitno svojstvo i dejstvo kojim se čovek oslobađa, humanizuje, kojim se preobraća njegova čulna priroda i harmonizuje, postajući umnom i estetskom. „Jednom rečju: nema drugog puta da se čulni čovek učini umnim, osim takvog da se prethodno učini estetskim.“⁵⁷ Igra je, po Šilerovom shvatanju, estetski privid, a privid (putem čula) vodi do saznanja. „Odmah kako se pokrene nagon za igrom kome se dopada privid, slediće za njim nagon za obrazovanjem koji sa prividom postupa kao sa nečim samostalnim. (...) Usled užasnog carstva snaga i usred svetog carstva zakona, estetski nagon za stvaranjem neprimetno stvara treće, veselo carstvo igre i privida, koje skida čoveku okove svih odnosa i oslobađa ga svega što se zove prinuda, u fizičkom kao i u moralnom.“⁵⁸ I Šiler je stavljaio jedinstvo tela, duha i prirode kao vrhovno načelo, a isticao je zadovoljstvo koje se

⁵⁶ Videti: Evelyn Dorr, *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*

⁵⁷ Fridrih Šiler, *Pozniji filozofsko-estetički spisi*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Noví Sad, 2008, str.237.

⁵⁸ Fridrih Šiler, op.cit, str. 192-200.

postiče kroz slobodan pokret u prirodi. Putem igre doseže se do razumevanja umetnosti života, a umetnost po Labanovom shvatanju mora da dodiruje život sam. Otuda, Laban je *Tancteatar* shvatao kao novu formu umetnosti, kao potpuno novi žanr, ipak ne pokazujući da se taj (nesumnjivo) novi žanr ne bi dogodio bez značajnih prethodnika i da svakako nije bez temeljnih naslaga prošlosti. Takođe, nepobitno jeste i da spiritualnu komponentu koreodramsko pozorište prirodno nosi kroz vreme kao lični obavezan „prtljag“, još iz doba kada je egzistencija igre poticala iz rituala. Ritualne plesove odlikovala je ekspresivnost u izvedbi, a u nemačkom ekspresivnom plesu 20. veka - tzv. *Ausdruckstanz* - samo nije bila vidno isticana niti naglašavana ritualna komponenta, niti ritualna motivacija čina. No, stoji činjenica da nije bio ni lišen iste. Ritualni prizvuk, osvajanje socijalne stabilnosti i gajenje kulta tela odlike su *Ausdruckstanz-a*, putem koga se dešavalo nešto od velikog značaja za nemačko društvo tog perioda - otvarao se pristup kolektivnoj psihi, što je po Jungom shvatanju značajno za svaku individuu i predstavlja obnavljanje života. Nacionalsocijalistička ideologija tog doba poslužila se (očigledno) svim pozitivnim učincima plesa koji se u tom periodu rapidno razvijao i višestruko istraživao, dok se na imitacijama filozofskih ideja stare Grčke (kultura tela, olimpizam itd.) razvijala nova nemačka ideja o savršenom arijevsom čoveku.

Laban je naivno verovao da će mu uspeti da bez pridruženja Nacističkoj partiji nastavi vlastito umetničko delovanje. Kada je 1936. godine pripremano veliko otvaranje Olimpijskih igara u Berlinu, nakon odgledane probe, Hitleru i Gebelsu je zasmetalo Labanovo isticanje i uspešno vođenje mase od hiljadu ljudi. „Indeed, Goebbels is reputed to have said, „There cannot be two masters in Germany“, and the performance was immediately cancelled.“⁵⁹ (Newlove i dr. 2004, 14.)

Odmah nakon toga, on boravi u kućnom pritvoru, njegova notacija pokreta i knjige bivaju zabranjeni, a bilo je i nepoželjno pominjati njegovo ime. S druge strane, nacističkoj ideologiji i njenim moćnicima mogao je da smeta i kao pripadnik masona, slobodnih graditelja novog sveta.

⁵⁹ „Doista, govori se da je Gebels rekao: „Ne mogu istovremeno da postoje dva gospodara u Nemačkoj”, i izvođenje je bilo odmah otkazano.”

1.9.4. Novo pozorište pokreta Rudolfa Labana (1879-1958)

„This new dance theater aims for finding a synthesis of all possibilities of expression and bringing those together again. This synthesis can be dance tragedy, dance ballad (song), dance comedy, or a movement symphony“ (Laban, 1924)⁶⁰ (Bradley 2009, 48.)

Pozorište pokreta, tzv. *Tanctear* s početka 20. veka koje u sebe uključuje *Ausdruckstanz*, koje je prihvatila i prisvojila opera pod krov institucije, jeste primer savremenog koreodramskog stvaralaštva. Odlikovala ga je fizička ekspresivnost pokreta, čak odgurivanje muzike kao rubnog elementa igre, činjenica da muzika može biti zamenjena bukom ili zvucima disanja, prikazivanje jasnog dramskog narativa plesom i gestom, kada je zapravo sve na sceni postojalo u službi pokreta, kada se za scenski kostim oblačilo ono što je bilo ugodno i dostupno i kada se sve radnje izvode kroz ples. To srećemo i danas u koreodramskim predstavama, koje nastaju na različitim meridijanima. Laban otkriva i ističe potencijal duhovitosti, humorne note pokreta. Na primer: groteskno kao izraz se može postići kada se ostvaruje sasvim različiti ritam i tempo pokreta različitih delova tela u istom trenutku. Zbir svih fiksnih tačaka u kontinumu pokreta - čini predmet njegovih analiza plesa. Dalje, Labanovo interesovanje ide ka trenutku u kome se pokret odvija, ka tome da se razjasni njegov sadržaj, značenje i veza sa ljudskim duhom. S druge strane, on povezuje ritam disanja, kao i sveukupni unutarjni ritam organa i organizma sa plesnim ritmom. Dakako, spiritualnost za kojom je tragao kroz pokret i konekcije koje on uspostavlja između igre, prirode i čoveka predstavljaju njegovu filozofiju igre. Za Labana postoji srodnost igre i poezije, kao i igre i mimetičke drame. Smatrao je (kao i Kurt Saks) da kroz povest muzika i drama dolaze kasnije, nakon igre, koristeći upravo njene elemente.

Rudolf Laban pronalazeći u igri i pokretu izraz i odraz kognitivnih i emocionalnih stremljenja - nameren je da ih osvesti. Igrom svako može da postigne analizu sopstvenog iskustva, bilo da je ono jasno ili duboko potisnuto, što će docnije najjasnije da potvrdi koreodramski rad Pine Bauš. Laban pri sticanju telesne veštine poštuje različite individualne predispozicije savetujući da svako ponaosob treba sebi da iznađe ono što proizilazi iz osobnosti

⁶⁰ „Ovaj novi plesni teatar stremi nalaženju sinteze svih mogućnosti ekspresije i ponovo ih povezuje. Ova sinteza može biti plesna tragedija, balada, komedija ili simfonija pokreta.“

njegovog tela i duha. Zapravo, za Rudolfa Labana, teoretičara i praktičara pokret je psihofizički pojam, a umetnost pokreta, čini se, jedna vrsta savremene psihotehnike. Reklo bi se da je Laban jasno sagledavao sledeće: ljudskom telu je neotuđiva, svojstvena izražajnost, te se ono nikada ne može tretirati kao *neutralan umetnički medijum*. Svako telo je određeno osobenostima svoga duha i intelekta, oblikovano kognitivnim i spiritualnim, refleksijama i senzacijama, ono poseduje kako osvojeni lični, tako i socijalizacijom usvojeni društveni gestualni pečat i otuda ni jedno telo nije po sebi gotov dati koreografski instrument, već instrument koji se stalno menja, razvija i oblikuje iskustvom. Možda je to jedan od razloga zašto telo u pokretu smešta u ikosaedar – Platonov predmet koji simboliše vodu. Telo nije ni poput belog, praznog platna na koje slikar (u ovom slučaju koreograf) utiskuje vlastite utiske, odnosno oblikuje pokrete, jer svaki habitus, zapravo, već nosi određene unikatne „boje“ vlastite neponovljivosti. Svako telo ima potrebu da se kreće, međutim u slučaju umetničke igre ta osnovna ljudska potreba za kretanjem se, kako u fizičkom, očiglednom, vidljivom izrazu, tako i u misaonom delu ličnosti, na određeni način „oneobičuje“. Čovek zamisli, vizualizuje skok i izvede ga. Međutim, proces imaginacije pokreta nije nužan i ne mora uvek da prethodi samom izvođenju pokreta. Pokret u osnovi svoje motivacije uvek ima jedno – želju za promenom. Dakle, pokret = želja za promenom. Često se u improvizovanom plesu igrač povodi isključivo za impulsima koji dolaze iz tela, za motivacijom prividno rasterećenom misaonog sadržaja, za nečim što bismo mogli nazvati telesnim „mislama“, tj. telesno-nesvesnim, kada telo postaje samosvojni nosilac akcije, plesno-misaone akcije i postaje svojevrsno igrajuće ja. To bih definisala kao telesno nesvesno koje se prikazuje u plesu ili kao telom saopšten i odigran nesvesni impuls i sadržaj. Svako ljudsko biće je životno stimulirano da igra, odnosno svako poseduje tu prirodnu želju za promenom, odakle sledi da oseća organsku potrebu za igrom, za povezanim ritmičnim kretanjem, čime, između ostalog, postiže fizičko emaniranje i oslobađanje dugo taloženih, nagomilanih sadržaja u nesvesnom. Čovek igra vlastite impresije, emocije, te u igri bitnu ulogu imaju ne samo kognitivni, već i nekognitivni faktori. Sledeći nivo jeste da se paralelno tako stvorena igra može da preobražava u društveno-kulturnu, umetničku vrednost, u proizvodnju značenja. To znači da se ljudskom običnom kretanju pridodaju različite, drugačije amplitude, motivacije i energije pokreta (u smislu skoka, okreta, mekanog, sekantnog, virtuoznog, pantomimskog i sl. pokreta) sa svesnom namerom da se izazove estetski doživljaj kod posmatrača, što se čini ishodištem svih tehnika igre.

Opseg zasluga koje u modernoj igri i koreodramskom teatru pripadaju Rudolfu Labanu izuzetno je velik. Prema rečima Mage Magazinović:

„Ogromni napori i priznati uspesi Rudolfa Labana i njegovih učenika – saradnika Meri Vigman i Kurt Josa od nepobitnog su značaja za razvitak umetnosti igre uopšte u XX stoleću. Labanova teoretska dela epohalnog su značaja i ispunjavaju smislom igračku teoriju čitavog razdoblja od Noverevljevih „Pisama o igri“ do danas. Laban u svojoj teoriji o igri nije počinjao s početka. To su radili Isidora Dankan, donekle Ž. Dalkroz. Laban je svoje igračke principe zasnivao na staroj teoriji mačevanja (skale pokreta od A i B) i borilačkoj praksi, kao i na praksi istoriske igre: na osnovnih pet pozicija i njihovom odnosu u trodimenzionalnom prostoru.“ (Magazinović 1951, 196.)

Njegova istraživanja obuhvataju strukturu ljudskog pokreta, prostor kao značajan element, izražajne osobine pokreta, te on sopstveni pravac naziva “umetnost pokreta” i osmišljava šesnaest značajnih tema te umetnosti. Po rečima M. Magazinović: „Prostor je za Labana primarni činilac igre, koja je po njegovom shvatanju ‘tok prostornih odnosa pokreta tela u njihovom harmoničnom smenjivanju’.” (Magazinović 1951, 196.) Učenica Mage Magazinović, Ana Maletić, u delu *Pokret i ples*, navodi i akribično analizira svih šesnaest tema. Ovde će biti pomenute samo neke od tema. Prva tema: (1) *svest o svom telu u pokretu* postavlja kao zadatak kognitivno bavljenje vlastitim telom u pokretu, tj. osveščivanje funkcije, mehanike i izražajnosti pokreta i gesta, kao i kinestetičkog osećaja, osveščivanje tela kao psihofizičkog jedinstva, čime se postiže razvoj čula za pokret. Za prvu temu možemo reći da je u dodiru sa refleksijom, unutrašnjim iskustvom, sagledano kroz pomenutu prizmu Džon Lokovih izvora ideja. Labanova polazišna tačka jeste da se motivacija za pokret preuzme iz svakodnevnih aktivnosti koje se mehanički vrše i da se odatle pokret postepeno vodi i razvija ka sopstvenoj poetizaciji, stilizaciji. Put koji se time prelazi može da se postavi na liniji od racionalno osmišljenog pokreta ka apstraktnom, stilizovano igračkom, sintetičkom uopštavanju. No, mišljenja sam da nas taj put vodi i vraća ka potrebi da igrom odražavamo recepciju stvarnosti i da dajemo komentar te recepcije i/ili ka izvorima primitivne igre arhajskog čoveka i ka njenoj (nesvesnoj) rehabilitaciji, kada se prvo mimetički odigravalo ono što je trebalo da usledi kao čovekova uspešna aktivnost (npr. lovačke igre). Jer, igrom se tumačio život, stvarno i nestvarno, racionalno i iracionalno, kao i povezanost svih stvari u prirodi. Iako je, proučavajući pokrete rada Laban za vlastiti cilj

postavio estetizaciju istih, ne bi li radnicima olakšao i umanjio napore, taj princip posmatran u obrnutom smeru deluje kao udaljeni povratak na izvođenje ritualne igre kada se plesnom imitacijom željene aktivnosti i željenog ishoda verovalo da će se takva anticipacija s lakoćom obistiniti. Laban je tragao za formom pokreta koji obeležava početak ljudske zajednice i smatrao da su svi pokreti iz svakodnevnog života imali svoj koren u dva arhetipa: iz pokreta koji su bili skupljački i usmereni prema predmetu, tj. od objekta ka subjektu i obrnuto, od subjekta ka spolja, tj. iz pokreta koji su označavali radnju kojom se baca ili doseže nešto. Upravo, ta dva osnovna tipa pokreta koja potiču iz konkretnih radnji usađena su u naše telo, a garantovala su zadovoljenje osnovnih potreba i odbranu.

„Ta dva arhetipska pokreta naznačuju pružanje prvih tenzijskih pravaca (istezanja i zbijanja, odnosno *Spannunga* i *Ballunga*) na kojima se tijelo izgradilo u prostoru, oblikovavši i proizvevši ono što Laban naziva 'kinesferom'.“ (Louppe 2009, 118.)

Druga tema jeste *spoznaja vremenskog trajanja i dinamike kao elemenata ritma*. Tom temom se takođe nastavlja rad na povezivanju psihičkog i fizičkog, osveščivanju doživljaja pokreta tela i svih ritmova koji ga prate npr. disanja koje ga prati. Disanje i srčana radnja predstavljaju osnovne ritmove tela, organsku podlogu. Zapravo, svako unutarne zbivanje u čovekovom organizmu poseduje svoju meru, odgovarajući ritam, pa je sam pokret odnosno ples svojevrsna manifestacija tih unutarnjih ritmova i zbivanja u ljudskom telu. Ritmu se pristupa kao izmeni kontrastnih stanja, što je bila značajna odlika izvođačke tehnike američkih pionira moderne igre (Doris Hamfri, Marte Grem itd.). Po najširoj definiciji *ritam je pravilno izmenjivanje oprečnih, suprotnih pojava*. (Maletić 1983, 52.) Mišljenje o važnosti ritma disanja srećemo i kod Labanovog savremenika, kompozitora, Igora Stravinskog koji ističe sledeće:

„Mi smo videli da je pažnja u zdravom čoveku potčinjena određenom ritmu. Šta je još u čoveku povezano sa ritmom, po neizbežnom fizičkom zakonu zemlje. Disanje.“ (Rapajić 1979, 33.)

Kod druge teme, koja se bavi vremenom pokreta, Laban je kao cilj izrekao pravilno smenjivanje aktivnog i pasivnog, tj. naglašenog i nenaglašenog čime se postiže subjektivni osećaj kod igrača za dinamiku i značenjsku strukturu pokreta. S druge strane, čini se da je to vežba za razvijanje harmonije bića sa kosmičkim ritmom, koji se jednako zasniva na principu suprotnosti (dan noć, plima oseka, godišnja doba...). Generalno, analiza značaja ritma prati sve umetnosti, a Labanovu

tvrdnju da sve umetnosti proizilaze iz igre i njenog ritma potvrđuje Svetozar Rapajić sledećim rečima:

“Za igrače je motorni mehanizam sigurno najvažniji. Kroz njega je nastala prvobitna igra – preko nogu – i kroz njega se igra, uglavnom, i danas razvija. Ne samo to, nego, čini mi se, svest o akcentu i energija organizovana ritmom, potiču iz te promene težišta u igri i ne bi postojale ni u muzici, ni u jeziku, ni u likovnim umetnostima da nisu bile uspostavljene čovekovim nogama.“ (Isto, 34.)

Dok su prve dve teme usmerene na svojevrsno samoposmatranje i razvijanje samosvesti kroz ples, u okviru treće teme Laban je tretirao *spoznaju prostora*, koji je razdvajao na 1. lični (kinesfera, tj. prostor koji možemo na bilo koji način ispuniti svojim telom i pokretom a da to činimo sa jedne iste tačke) i 2. opšti, što može da se shvati kao podela na mikrokosmos i makrokosmos. Laban o vremenu kaže sledeće:

„Preterano se usredsređujući na vrijeme kultura je u nama dovela do kržljanja spoznaje prostora. U našem iskonskom pamćenju još uvijek počiva neartikulisano znanje o prirodi prostora (instinktivno znanje). Međutim, to smo znanje izgubili ili u najmanju ruku oslabili pretjeranom idealizacijom vremena (kauzalno znanje).“⁶¹ (Loupe 2009, 144.)

Labanov cilj jeste da se ostvari čovekova harmonija sa okolinom, razvijanjem kinestetičkog osećaja za spoljnji svet, tj. za prostor i odnose u njemu. To se na određeni način čini uporedivim i bliskim sa davnašnjom ritualnom igrom kojom se odvijala harmonizacija primitivnog čoveka i njegovih potreba sa svetom oko sebe, odnosno prirodom i njenim silama.

Četvrta tema jeste *tok pokreta* koji on razdvaja na slobodni i vezani tok kao dva dijametralno suprotna načina kretanja.

Peta tema *prilagođavanje partneru i saradnja sa drugima*, Tom temom, kao oblikom psihotehnike, razvija se socijalnost, društvena adaptacija, preuzimanje inicijative i prepuštanje inicijative drugome, premeštanje pažnje sa svog igrajućeg ja na druge u prostoru. Iskustvo stečeno, naučeno kroz igru, tj. neku navedenu Labanovu temu se transponuje u svakodnevnim

⁶¹ Rudolf Laban, *Vision of Dynamic Space*, posthumno, ur. L. Ullman, London, Center for Studies in Movement, 1963, str. 19 Citat preuzet iz: Laurence Loupe 2009, str.144.

ljudskim akcijama. Čini se da takvo transponovanje računa sa usvojenim nesvesnim sadržajima, ponašanjem i komuniciranjem kroz igru i aktiviranjem istih u konkretnim životnim situacijama, čime se ostvaruje potencijal za stabilnu društvenu strukturu.

Šesta tema *telo kao alat i instrument plesnog izražavanja*. Ona se bavi sticanjem telesne veštine, problemima ravnoteže, obogaćivanjem plesnog izraza i vokabulara.

Sedma tema *spoznaja osnovnih izražajnih akcija* bavi se motivacijom pokreta. Uvodi psihofizički pojam *effort-a*, tj. poticaj za pokret i akciju koja biva posledica tog pokreta.

Osma tema se bavi *radnim ritmovima i plesovima rada*, njome se preko radnih pokreta dolazi do plesnih i pantomimskih.

Zaključak je da Labana, po mnogo čemu možemo imenovati inovatorom i tvorcem novog pozorišta pokreta u umetnosti moderne igre. Celokupnim delom bio je usmeren na to da iznađe ine puteve u koreografskom stvaralaštvu. Istraživao je igračku tehniku, organizovao trupe u okviru radnih zajednica, stvarao dela na tišinu, bez zvučne podloge ili na govor, uspostavivši nove teorijske discipline - *Koreutiku* i *Eukinetiku*.

Moderna umetnost, pa tako i moderna igra postavila je sebi novi zadatak socijalnosti – da se totalno uključi u opšte društveni život. Svet proizvodnje i svet umetnosti počinju da ostvaruju dodir i međusobne uticaje. Suprotstavlja se ideji elitizma i upućenosti »iniciranih« u stroge, precizne, klasične forme. Ona je svima dostupna i angažovana u sadašnjosti, tj. u savremenom trenutku. S obzirom na to da je moderna igra oslobođena svih formalnih usiljenosti i uslovnosti i nezahtevna, lako je ostvarila proces omasovljavanja. U modernoj igri to je bilo naročito izraženo, a upravo Laban se zalagao za njenu socijalnost i pristupačnost svima. Masovnost moderne igre bila je naročito zastupljena za vreme Vajmarske republike, između dva svetska rata.

Opšte poznato je Labanovo istraživanje korenspodencije između rada i igre. On ističe:

„Mnogi ljudi, možda sve više njih, osjećaju da je naš radni život poput naših snova pun simboličkih akcija, te da je potreban medij, u kome te akcije nalaze svoj estetski izraz. Taj se medij očito nalazi na području koje nazivamo plesom i glumom.“ (Maletić 1983, 111.)

Međutim, mišljenja sam da nije u pitanju potreba za estetskim izrazom, niti za estetskim oblikovanjem rada kod urbanog čoveka, nastala zbog osiromašenja radnih pokreta u vremenu industrijalizacije, već da su takve plesne transpozicije radnih pokreta oblik buđenja arhaične svesti i tendencija ka rekreiranju potisnute ritualne igre, koja je svojevremeno predstavljala na određeni način oblik radne delatnosti. S druge strane, kao što je Sokrat započinjao razgovore sa svojim učenicima tako što bi kretao od najsvakodnevnijih radnih delovanja sarača, tkača, brođara i slično da bi došao do značajnih filozofskih pitanja i odgovora, isto tako je uporedivo Labanovo razvijanje pokreta - na skali od svakodnevnih radnih do apstraktnih pokreta.

1.10.Osobine koreodrame Pine Bauš (1940-2009)

1.10.1.Inovativni pristup koreografiji Pine Bauš (1940-2009)

Pina Bauš (Philipine Bausch, 1940 – 2009) vizionarski snažan i originalan duh, bila je revolucionarka pozorišta pokreta. Njena kompleksna umetnička ličnost i bogato stvaralaštvo nadahnjivali su ne samo koreografinje/koreografe i igračice/igrače, nego i druge pozorišne, likovne umetnice/ke i sineaste. Umela je da, krhkom, eteričnom fizičkom pojavom i vanrednom sposobnošću razumevanja ljudske prirode, ljubavi, sreće, čežnje, samoće, bola, svetu donese specifičnu prezentaciju i recepciju umetnosti igre. Suprotstavljajući se tradicionalnom konceptu onoga što pozorišna igra jeste - uspostavila je osobenu koreodramsku poetiku i umetnost pokreta, koja je u sebi nosila i novu, ovovremenu formu, gotovo ritualne igre. Lako i jednostavno oslikavala je različite fenomene: otuđenost, odnose polova, mizoginiju, frustracije, anksioznost, razne ljudske strahove i mnogo šta drugo.

“You can count on one hand the number of modern-dance-makers who have changed the landscape – and Pina Baush was one of them. Even though she never created a style that could be taught in the classroom, as Martha Graham or Merce Cunningham did, her influence went far and deep. It's now impossible to enumerate the hundreds of works heavily indebted to her unique brand of dance theatre, trying to imitate Bausch's surreal voyages into memory, pleasure and

pain. Even those who hated her productions never forgot them.”⁶²(Mackrell, Judith. 2009. „Farewell to Pina Baush, the dangerous magician of modern dance“ 30. June.)

Iako nije formirala vlastitu igračku tehniku koja bi se učila u umetničkim školama, nepobitna je činjenica da ono na čemu je insistirala, a to je svaralaštvo igre putem komunikacije grupe i putem vođene kontakt improvizacije kroz prirodna kretanja i svakodnevne gestove - danas je postala najčešća metoda i plesna strategija mnogih svetskih koreografa i koreografkinja i savremenih igračkih kompanija. Pina Bauš je jedna od najznačajnijih predstavnica nemačke i svetske pozorišne kulture i avangardne plesne scene, a njen umetnički uticaj egzistira, odražava i očitava se u delima današnje savremene domaće koreodramske umetnosti. Bila je „poetesa snova, lepote, brutalnosti“⁶³ kako se o njoj izrazila koreografkinja Karolin Karlson (Carolyn Carlson, 1943 -). U jednom intervju iz 2000. godine datom za *Sydney Morning Herald*, na pitanje kako se osećala kada je prvi put otišla na čas baleta Pina Bauš je odgovorila: "I loved to dance because I was scared to speak. When I was moving, I could feel." ⁶⁴

Pozorišni, koreografski univerzum Pine Bauš začinjao se još u najranijem detinjstvu, u roditeljskom hotel-restoranu gde se spontano predavala improvizovanoj igri, ne bi li privukla pažnju i zabavila klijentelu. Tu je, između ostalog, sklupčana ispod nekog od gostinskih stolova, do kasno u noć, umela pažljivo da posmatra i oseća svu složenost ljudskih odnosa. Upravo iz tih sećanja (vezanih za mlado doba i sazrevanje ženske ličnosti) njene koreodrame progovaraju katkad humornim i ironičnim, a katkad surovim i brutalnim scenskim rečnikom. One prikazuju mnogobrojne obrasce ljudskog ponašanja, ponajviše muško-ženskih odnosa, kao i nemogućnost

⁶² „Na prste jedne ruke možete izbrojati stvaraoce moderne igre koji su promenili pejzaž igre i Pina Bauš je jedna od njih. Čak iako nikad nije formirala stil koji bi se mogao predavati na časovima, kao što su uradili Marta Grem i Mers Kaningem, njen uticaj je dugotrajan i dubok . Sada je nemoguće prebrojati stotine radova koji duguju njenom jedinstvenom obliku plesnog teatra, koji pokušavaju da imitiraju njeno nadrealno putovanje u sećanje, zadovoljstvo, bol. Čak i oni koji su mrzeli njene predstave nikada ih nisu zaboravili.“

<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/jun/30/pina-bausch-modern-dance>

⁶³ http://www.lexpress.fr/culture/scene/l-hommage-de-carolyn-carlson-a-pina-bausch_771548.html

⁶⁴ „Volela sam da igram, jer sam se plašila da govorim. Kada sam se kretala, mogla sam da osećam.“ Videti:

http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm

ostvarenja trajne bliskosti i komunikacije, uprkos večno prisutnoj potrebi za intimnošću bića. Služi se istraživanjem svakodnevnih pokreta, koje u scenskoj reprezentaciji intenzivira, ubrzava, ponavlja težeći da se pokret dovede do pročišćenja i istinitosti.

Čini se da je još kao dete, sedeći ispod stolova, vrlo rano otkrila da se rečima može lagati, da izgovorena tačnost reči ne označava istinitost odnosa, niti njegovu suštinu, da socijalizacijom usvajamo i oblikujemo ponašanje koje treba da nas načini društveno prihvatljivima, podobnima, ali u zamenu za usvojeno - odbacujemo iskreno saopštavanje sopstvenog bića drugom biću. Nasuprot tome, u pokretu je sagledala i prepoznavala čistotu, nespupanost, slobodu, snagu, nešto iskonsko, čime se ne može lagati.

Vim Venders (Wim Wenders, 1945), nemački filmski reditelj, seća se Pine Bauš i njene moći pronicljivosti kroz pokret, i na pitanje kakva je bila u privatnom životu on će reći:

„Veoma stidljiva spram spoljnog sveta. U sebi i u svom unutrašnjem svetu – hrabra i smela, sa ogromnim osećajem slobode i radosti, stvaralačke energije i osećajem za telesnost. Pina nikada nije verovala u reči. I kroz njen lični život i kroz njenu umetnost ona je obraćala pažnju samo na to šta ljudi imaju da kažu o sebi kroz svoje pokrete. U tom smislu je imala gotovo naučni pristup – kako možemo da naučimo ko smo na osnovu načina na koji se krećemo, palimo cigaretu ili otvaramo vrata. Pokret je njoj kazivao mnogo više nego hiljadu reči. Znam mnoge koji smatraju da je ples estetska stvar i da nema mnogo veze sa našim životima.“ (Lakić, Dubravka. 2011. “Čvorić uzbuđenja u grlu”. *Politika*. 20. februar)

O osvojenoj spoznaji jedinstvenosti ljudskog tela i izražavanja njime kroz dela i stvaralaštvo Pine Bauš Vim Venders kaže:

„Do tada me pokret nikada nije mnogo doticao. Uvek sam ga smatrao kao datost. Čovek se kreće i to je to. Kroz Pinin Tanctear naučio sam vrednost pokreta, gestova, stavova, ponašanja, govora tela, i kroz njen rad sam naučio da sve to poštujem. I iznova svaki put kada sam tokom godina mnogo puta gledao Pinu na sceni, opet sam učio i često kao udar groma doživljavao spoznaju – jednostavnu, očiglednu i najdirljiviju . Koje blago leži u našim telima koje može da se izrazi bez reči I koliko priča može biti ispričano bez da se kaže ijedna rečenica. To sam naučio od Pine.“ (Isto.)

Pokretom se čovek najlakše vraća sebi, odaje vlastitoj prirodi. Zapravo, u igri i pokretu naslutila je povratak ljudi ka onome što jesu, misle, žele, osećaju, kao i povratak ka prihvatanju različitosti, drugosti. Govorila je:

"Nikada nisam pokušavala da razgolitim svoje likove da bih ih načinila nagim, već da bih pomoću njih pokazala nešto od različitosti, da bi ih svela na nešto suštinsko, ono što drugi poseduje u njima i što im pomaže da se izraze." (Petar Zec. 2004. "Moć nestvarnog". *Politika*. 22. mart)

U osetljivom dobu odrastanja lako se uočavalo da je Pina Bauš devojčica neobičnih psihofizičkih sposobnosti. Nešto kasnije od uobičajenog, tj. 1954. godine kao četrnaestogodišnjakinja, upisala se u baletsku školu u Esenu (Folkwangschule). Škola je bila pod rukovodstvom tadašnjeg najuticajnijeg nemačkog koreografa - čuvenog Kurta Josa (Kurt Jooss, 1901-1979). Pina Bauš ga je nazivala „tata Jos“. Svakako da je on - kao jedan od nemačkih osnivača slobodnog pokreta i zastupnik ideje harmonskog spoja muzike, drame i pokreta - izvršio presudan uticaj u njenom umetničkom stasavanju. Po Pininom kazivanju, u Josovoj školi svi umetnici i umetnice su bili zajedno, te je kroz komunikaciju i saradnju sa studentima dizajna, skulpture, slikarstva, muzike, glume, fotografije i drugima, sticala kombinovano i kompleksno umetničko obrazovanje.

Nakon sticanja diplome, 1958. godine, kao nemačka stipendistkinja, odlazi u Ameriku na dalje školovanje. Entoni Tjudor (Antony Tudor, 1909-1987) i Alfredo Korvino (Alfredo Corvino, 1916 – 2005) nakon letnje škole u Esenu koju su vodili po Josovom pozivu ohrabрили su je na dolazak u Njujork i dalje školovanje u Americi. (Korvino – veliki pedagoški autoritet, predavao je na Džulijard školi, a znatno kasnije radio je (sve do svoje smrti) kao balet-majstor u kompaniji Pine Bauš. Važno je istaći da su igrači u kompaniji bili održavani u formi tehnikom klasične akademske igre. Jutarnji čas je trajao uobičajenih sat i po, ali nije značio samo zagrevanje igračica/ča, već sveukupnu pripremu za proces otkrivanja vlastitog tela i kreacije na probi.) Upisuje prestižnu Džulijard umetničku školu u Njujorku i prima uticaje od vrhunskih umetnica/ka i profesorki/a. Među njima su bili pomenuti Entoni Tjudor, Pol Tejlor (Paul Taylor, 1930), Hoze Limon (Jose Limon, 1908 – 1972) i drugi. Potom, dobija angažman u Novom američkom baletu (New American Ballet) u Metropolitan operi, u Njujorku. Po povratku iz

Amerike postaje član Josovog Folkwang baleta i stvara svoju prvu koreografiju „Fragment“ na muziku Bele Bartoka (Bela Bartok, 1881 – 1945). Godine 1969. pored angažmana solistkinje i koreografkinje trupe postaje i umetnička direktorka Folkwang igračkog ansambla, a 1973. prihvata životno značajnu ponudu - da preuzme vođstvo u igračkom ansamblu u Operi u Vupertal-u. Utemeljuje vlastitu igračku kompaniju - *Tanztheater Wuppertal* - sa kojom je ostvarila oko trideset predstava. Tokom 2006. godine dobiće titulu počasnog doktora Džulijarda. Početak rada u Vupertalu za Pinu Bauš nije bio nimalo jednostavan. Javljali su se svakojaki otpori, bilo od publike koja nije odmah prihvatila i razumevala njenu plesnu estetiku i specifičan koreografski jezik ili od igrača koji su imali osećaj da im se naprasno oduzima igra. No, bez obzira na početne negativne reakcije - saradnika, publike i kritike – Pina Bauš je radila po ličnom nahođenju, ubeđenju i doživljaju toga šta igra jeste. Nije odustajala.

„The first time Bausch and her company performed in London, back in 1984, audiences felt they had never seen anything like it. (Some wished they hadn't; every night, half the theatre walked out.) But she became a cult.“⁶⁵

Uspešno je stvarala repertoar i upravljala igračkim pozorištem sve do poslednjeg dana.

"I am," she says, "somebody who never gives up“⁶⁶. Umrla je u bolnici u 68 godini života, 30. juna 2009. godine, pet dana pošto su joj dijagnostikovali rak. Samo dva dana pre toga još uvek je stajala sa igračima na sceni i tražila najbolja mizanscenska rešenja za koreodramsku predstavu na kojoj je trenutno radila.

„Prvo poznanstvo naše publike sa plesnim pozorištem Pine Bauš zbilo se davno, na 11. Bitefu, krajem septembra 1977. godine. Njena predstava „Plavobradi“ u izvođenju ansambla Tancforum iz Vupertala, iako dobija Politikinu nagradu prvi put ustanovljenu te godine, ocenjena je i prihvaćena kao osoben teatarski događaj, koji nije ni drama, ni balet u tradicionalnom pogledu. Plesna leksika u ovom delu je bila racionalna i raznovrsna, bez obzira što je krajnji cilj Pine Bauš

⁶⁵ „Prvi put kada su Bauš i njena trupa nastupali u Londonu, 1984, publika je imala osećaj da nikada nije videla išta slično (Neki si želeli da i nisu; svako veče, pola teatra bi izlazilo.) Ali postala je kult.“ Videti:

<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/jun/30/pina-bausch-modern-dance>

The Guardian, „Farewell to Pina Bausch, the dangerous magician of modern dance“, Judith Mackrell:

⁶⁶ „Ja sam, govorila je, neko ko nikada ne odustaje.“ Videti:

http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm

bio zadiranje u domen iracionalnog.“ (Zajcev, Milica. 2009-2010. “Sećanja. Pina Bauš”. *Orchestra*. 51-53: 84.)

Kako navodi Milica Zajcev dela Pine Bauš nisu se mogla podvesti ni pod kategoriju baleta, niti drame, jer su počivala na traganju u instinktivnoj igri, neulepšanoj, gruboj i prirodnoj u svakom pokretu, izrazu. Čini se da njenu koreodramu obeležava nekoliko stvari: vokabular koji preuzima elemente iz različitih igračkih pravaca, simboličnost, iracionalnost, nadrealnost, one nastaju u traganju kroz improvizaciju, razmatranje obrazaca ljudskog ponašanja i psihologije. Stalno je prisutna repeticija pokreta kao jedna od odlika njenog koreodramskog teatra, a koja asocira i upućuje ka ritualnom načinu izvođenja igre. Do ritma igre se dolazi različitim načinima, on nije samo u muzici, već može da zavisi od teksture i stabilnosti tla (po kome su pobacane stolice, cveće, zemlja itd) što uslovljava saplitanje, padanje, propadanje kroz pukotine itd. (Louppe 2009, 200.), a što nas upućuje na tehniku *pada i oporavka* Doris Hamfri.

Možemo reći da inscenacije Pine Bauš nikada nisu bile izmenjena ili doterana, već surovo ogoljena, kontradiktorna stvarnost, lični obračun sa složenošću ljudskih odnosa. Osobena društvena kritika u kojoj kompleksni scenski simboli nose vremenski, socijalni, etički, psihološki ili feministički smisao. Pored svega, njene koreodrame su bile put da se prikažu: socijalni dijalozi, problemi konstruisanja roda, kao i konstruisanja ponašanja. Razvijala je posebno osećanje prostora između publike i izvođača, a publika je od tradicionalno utvrđenog „voajera“ baletskih predstava postajala značajan osvešćeni učesnik. Vim Venders na pitanje o motivaciji za film o Pini Bauš i o svom prvom susretu sa njenim stvaralaštvom kaže sledeće:

„Pre 25 godina rekla mi je moja devojka: „Večeras idemo u pozorište da gledamo Pinu i njenu plesnu grupu“. Odgovorio sam joj da mi ne pada na pamet i da mene ples ne zanima! ‘Zašto bismo išli da gledamo kako drugi ljudi plešu?’, čudio sam se. ‘Ima toliko drugih boljih stvari koje bismo večeras mogli da radimo.’ Ali devojka me je bukvalno prisilila da pođemo. Digla se zavesa, Pina je izašla na scenu i nakon 10 minuta bio sam u suzama. Preplakao sam celu predstavu shvativši da nikada ništa lepše nisam video.” (Miljković, Simonida. 2011. „Inspiraciju za film dobio sam od U2“. *Blic*, 27. juli)

Još jedna značajna odlika njenog rada jeste specifična dinamika igre: to su jednostavni pokreti različitih intenziteta, veliki broj varijacija istog opetovanog pokreta, razvoj igre od

sporog kretanja ka brzom, ili paralelna kretanja u kontrapunktu, tj. dok se jedna osoba na sceni pomera usporeno druga to čini u različitom tempu, u brzini. Kreirala je vlastiti stil i sistem kreativnog rada, koji se nalazio na liniji između nemačke igračke tradicije i američkog modernizma. Kritičari su ga nazivali „*pozorištem utučenosti*“.

„Bausch believed passionately in choreography but her works were not primarily about dance. She wove her material out of movement, speech, theatrical imagery and music, often starting out with no more than a feeling. She worked closely with her dancers, drawing on their own fantasies and experiences; in her darkest works, Bausch was famously accused by New Yorker critic Arlene Croce for indulging in a "pornography of pain". Not only did her productions feature brutally explicit confessionals, with the dancers spewing out shocking revelations of misery, hatred or desire, some of the choreography was so angry and dangerous that the performers seemed quite literally at risk of damaging themselves.“⁶⁷ (Judith Mackrell, 2008.)

Nesvakidašnjim rediteljsko-koreografskim darom i pozorišnim intuitivnim osećajem prepustila se unutarnjem nagonu za traganjem kroz pokret i koreodramu. U delanju, bila je uvek otvorena i okrenuta ka razvoju - ka apsolutnoj i neprikosnovenoj nezavisnosti od svega što bi se moglo označiti sputavajućim, stereotipnim. Svesno je razdelila sebe od tradicije, od svakog mogućeg klišeja, od naučene akademske klasične i moderne igračke tehnike, da bi se pronašla i potvrdila u invenciji novih scenskih pristupa i sadržaja, koje je odlikovala neposrednost i silovitost. „Kada plesač Pine Bauš sjedne ili prekriži noge, on 'oponaša' neku stvarnu radnju. Dakle, glumi. Uostalom, tok pokreta je intenzivan, što obično potvrđuje prisutnost 'glume'.“ (Louppe 2009, 121.) Iako nije ostavila za sobom utemeljenu igračko-glumačku tehniku koja bi se izučavala u igračkim i dramskim školama, ona je snažnom teatarskom osobenošću utemeljila savremenu koreodramu kao dominantnu pozorišnu formu, u kojoj se (iznad svega) ostvaruje organska simbioza igre i drame, gde se apstraktan, asocijativni pokret postvaruje u vrlo konkretno, jasno i simbolima bogato značenje.

⁶⁷ „Bauš je strastveno verovala u koreografiju, ali njeni radovi nisu primarno bili o igri. Ona je tkala svoj materijal od pokreta, govora, pozorišne slike i muzike, često krećući samo od osećanja. Blisko je radila sa svojim igračima, crpeći iz njihovih ličnih fantazija i iskustava; u svojim najmračnijim delima, Bauš je bila slavno optužena od kritičarke Nju Jorkera A. C. da udovoljava pornografiji bola. Ne samo da su njene predstave bile brutalno eksplicitne ispovedaonice sa igračima koji su izbacivali iz sebe šokantna otkrića o očaju, mržnji ili želji, već su delovi koreografije bili toliko gnevni i opasni da bi izvođači izgledali kao da su bukvalno u opasnosti da naškode sebi.“ Videti: Judith Mackrell, “Farewell to Pina Baush, dangerous magician of modern dance”, The Guardian, 30. Jun 2008. <http://www.theguardian.com/stage/2009/jun/30/pina-bausch-modern-dance>

„Za mnoge stvari u savremenom svetskom teatru je „kriv“ jedan genije u ženskom obliku – Pina Bauš. Ona je sebi dozvolila da, iako ima po neku lepu igračicu, pokuša da kostimom skrije njenu lepotu, a istakne ono što na njoj nije lepo. Oblačila ih je u sive neatraktivne haljinice koje prosto vise na njima. A one onda igraju svoju ideološku priču, svoju priču u slavu ženskih prava, ženske osobenosti i ženske snage.“ (Ćirilov, Jovan. 2004. “Neukusno biti neukusan”. *Blic*. 17. novembar)

Inspirisala je i uticala na mnoge savremene koreografkinje/koreografe, rediteljke/reditelje i dramsko-plesne trupe (kao npr. Sonju Vukićević, Dah teatar iz Beograda i dr.). Inspiraciju Pinom Bauš čini se da možemo da prepoznamo i u stvaralaštvu performansa Marine Abramović, koja se bavila analizom njenih predstava, a obe analizom bola težeći umetnosti koja jeste uznemiravajuća. (Ingela Lind. 2004. “Bezuslovna ljubav za ljude”. *Politika*. 20. mart) „To iskustvo živog izvođenja, kao kad vidite predstavu Pine Bauš, kada se osećate zadovoljni, a iskustvo ostane u vašem telu i vašoj glavi za ceo život - to je cilj kome težim.” kazaće Marina Abramović o svom iskustvu telesne umetnosti. (Stokić, Jovana. 2005. “Uživo iz Njujorka”. 1. novembar)

Danas se najčešće prvenstveno za ime Pine Bauš vezuje termin „igračko pozorište“ tj. fizički, teatar, sinkretičko bihejvioralni teatarski izraz, odnosno - koreodramsko pozorište.

1.10.2.Umetničko-kreativni postupak Pine Bauš (1940-2009)

Tokom kreativnog čina, u baletskoj sali, zahtevala je potpunu privatnost. Stvaranje je za nju bilo duboko intiman čin i niko ko nije bio direktno uključen u rad na novoj koreografiji (čak ni baletmajstor kompanije) nije mogao da prisustvuje probama. Težila je pokretu koji nije naučen, viđen, korišćen, koji nikad nije bio zadat, tj. pokretu iz nutrine, iz duše. “Nisam želela nikoga da imitiram, bilo koji pokret koji sam znala - nisam želela da koristim“ govorila je⁶⁸. Živom i bogatom osetljivošću gesta slikala je svakojake krajolike čovečijeg bića. Strpljivo. Jedan po jedan. Otkrivajući telo i istoriju tela, a pre svega psihi i njene tamne, pa i zaumne strane.

⁶⁸ <http://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance>

Rediteljski nenametljivo, iskreno, spontano, svom intelektualnom oštrinom, gradi jedinstven koreodramski scenski tekst. To ju je učinilo originalnom, nezaboravnom, čuvenom, suverenom i svevremenom koreografkinjom. Po sećanju njenih saradnika i saradnica, tokom proba - udubljena u najraznolikija pitanja i traženja umetničkih i životnih istina - nikada nije bila stroga, niti je gubila strpljenje sa igračima. Kreirala je u zajednici grupe i zavisila od zajedničke koreografske improvizacije. „I love these dancers very much. I think they are beautiful. I don't mean outside beauty, I try to show how beautiful they are inside.“⁶⁹ Poštovanje i ljubav prema igračima i igračicama bile su uvek prisutne, značajne metode u radu.

„Respect seems to be a consistent theme in the company. The dancers respect one another and, of course, they respect Pina. But perhaps more startling is the way Pina respects her dancers. This mutual respect spawns a love that is truly unique among professional companies where the usual hierarchy inevitably breeds competition and jealousy. Happily, these traits seem to be lacking here. Everyone, including Pina, gives their all, straight from the heart, without self-consciousness or artifice.“⁷⁰

Duboko intuitivna, Pina Bauš je, i sebi i drugima, dopuštala veliku kreativnu slobodu, kako bi iz nje crpela bogatstvo nesvesnih, zapretenih sadržaja i množinu raznolikih asocijacija kroz pokret. Tako je otvarala vrata kolektivnom kreativnom procesu i osvajala stvarnost, istinitost i životnost pozornice. Članice i članovi njene trupe u improvizovanu igru su morali ući aktivno iz sebe, iz ličnih doživljaja i vlastitog iskustva, a potom je trebalo tražiti varijacije pokreta koji bi se prvi pojavili, preispitivati alternativne mogućnosti. Zapravo, upućena u Li Strasber (Lee Strazberg, rođj. Israel Strassberg, 1901 – 1982) glumačku metodu oslanjala se prvenstveno na emocionalno pamćenje⁷¹ koje je svojevremeno utemeljio Stanislavski (

, 1863 – 1938) i improvizaciju onih sa kojima je radila. Vlastito osećanje života nije prenosila kao koreografkinja koji strogo zadaje pokret i insistira na zadatom, već je činila to

⁶⁹ „Veoma volim ove igrače. Mislim da su lepi. Ne mislim na spoljašnju lepotu, pokušavam da prikažem koliko su lepi iznutra.” Videti: Diane Manuel, “German choreographer Pina Baush to perform Oct. 18”

<http://news.stanford.edu/pr/99/991013Bausch.html>

⁷⁰ “Poštovanje izgleda stalno prisutna tema u trupi. Igrači poštuju jedni druge i, naravno, poštuju Pinu. Ali možda je više zapanjujući način kako Pina poštuje svoje igrače. Ovo uzajamno poštovanje rađa ljubav koja je zaista jedinstvena među profesionalnim trupama gde obično hijerarhija neminovno izaziva nadmetanje i ljubomoru. Srećom, ove osobine izgleda da ovde nedostaju. Svi, uključujući i Pinu, daju sve, pravo iz srca, bez samodovoljnosti i artifičnosti.” Videti u: Ernesta Corvino, “Working with Pina”, Ballet – Dance Magazine, Aug 2008.

http://www.ballet-dance.com/200808/articles/feature_bausch_20080700_corvino.html

⁷¹ Paralelni psihološki termin bio bi afektivna memorija.

zajedničkim autorskim kreacijama, sa celim ansamblom. Igrači/ce joj ne služe kao puki reproduktivni umetnici/ce, već na određeni način postaju sa-stvaraoci i sa-stvarateljke njenih koreodrama. Zapravo, još je Žan Žorž Nover (Jean-Georges Noverre, 1727 – 1810) osuđivao način koreografisanja kada koreograf (jer tada su uglavnom muškarci postavljali koreografije) igračicama i igračima nameće i zadaje definisani pokret, odnosno igru, isključivo prema vlastitom telu. U *Pismima o plesu i baletu* već na samom početku ističe: „Ne mogu se uzdržati, Gospodine, a da ne osudim one baletmajstore koji na smešan i tvrdoglav način žele da se figuranti i figurantkinje ravnaju prema njima, da svoje pokrete, gestove i telesne stavove nameštaju prema njihovim. Zar se neće taj čudni zahtev suprotstaviti razvoju prirodnih darova izvođača i gušiti osećaj za izraz koji im je svojstven.“ (Nover 2011, 14.)

Čini se da je Pina Bauš bila vođena davnašnjim Noverovim otkrićem i prihvatila činjenicu da su „gestovi delo duše i verni tumači njenih kretnji“ (Nover 2011, 14.) U dramskom teatru glumac i glumica dovršavaju, uobličavaju, „boje“ pisano, literarno, odnosno rediteljsko delo. U delovanju Pine Bauš redosled je bio obrnut, tj. ona je (na probama) stvarala kreativnu situaciju da bi potom dovršavala i davala konačnu formu koreodramskom „tekstu“ koji bi započeli njeni izvođači. Nudeći igračima samo izvorište bogatih asocijacija izvlačila je prirodan, svakodnevni pokret iz njih i uspevala da ga liši trivijalnosti i banalnosti. Odnosno, služila se psihološki višestruko složenim odnosom između izvođačica/izvođača i koreografkinja/koreografa, ali kao motivirajućom umetničkom prednošću. Postavljala bi im raznovrsna, svakojaka i neočekivana pitanja koja su tragala za ličnom istinom i istinitošću gesta - o roditeljima, odrastanju, željama, mnogim osećanjima - da bi, zatim, iz njihovih ponuđenih odgovora, kroz eksperiment, zajedno otkrivali pokrete koji izrečeno dočaravaju i kroz samo telo emotivno potvrđuju. Potisnute emocije, problemi i drugi sadržaji, oslobođani iz iste polazne tačke tj. slobodne asocijacije, interpretirani su telom, igrom, pokretom. Takvim vlastitim koreografskim, uslovno se može reći umetničko-psihoanalitičkim postupkom sabirala je obiman materijal za rad iz koga bi selektovala ono što može da čini predstavu. Rajmund Hoge u „Još uvek sam na putu“ precizno opisuje sistem njenog rada:

„Pina Bausch počinje pitanjima. Traga za nečim u’ ritmu valcera’, potom opituje reči ’u kojima nadolazi Bog’ ili kad se kaže ’sranje’, i kako se sve može upotrebiti riječ majka, daje sklop ’mala

sreća' kao natuknicu, ili 'Netko se izgubio', nalaže plesacima da 'nešto učine trbuhom', i zahtijeva kretanje u duhu lutka Kaspera.“ (Cohen 1988, 277.)

Usmeravala je pažnju saradnica/ka na neki usko definisani problem, pojam, pitanje, objekat ili intimno sećanje, kondenzovala njihove psihičke energije ka komunikaciji sa sadržajima u nesvesnom. Sa druge strane, reklo bi se da je bila stvarateljka koja veruje u prenos ideja na nivou nesvesnog između dve ličnosti i da je i to bio metod kojim su se otvarala mnoga koreodramska rešenja. Takav rad, zasnovan na energetskom prenosu misli i razmeni inspiracije kroz etar - poznat je mnogim velikim pozorišnim imenima. No, on iziskuje suštinsku posvećenost i osoben lični senzibilitet. Vlastiti način koreodramskog stvaralačkog rada nazvala je: *pitanje-odgovor tehnika*. „Nakon što je u proteklih šest tjedana postavljeno više od 150 pitanja, prva faza pokusa privedena je kraju. Pina Bausch čini prvi izbor u obilju koje čini više od tisuću pribilježениh odgovora, fabula, slika, iskaza.“ (Cohen 1988, 284) Čini se da je Pina Bauš umela duboko da zaroni u psihu, istražujući i dopirući do najtananijeg i skrivenog u ljudskom biću, a krećući se u pravcu arhetipskog. Na probe je dolazila precizno pripremljena, imajući polazišnu ideju isključivo za okvire komada. Potom, iz glumica/aca i igračica/ča neosetno bi izvlačila nesvesne pokrete, kretnje, igračke kombinacije koje pripadaju njihovom habitusu i ličnoj biografiji. Osvajala je „istoriju“ biografiju njihovog ličnog života, uma i tela. Nakon toga, iz dana u dan, postavljene pokrete bi iznova menjala, istražujući sve dalje i dalje ka udaljenim asocijacijama. Svaka proba je činila samo dodatni zamajac za sutrašnja nova umetnička otkrića, kojima će se izmeniti rad od predašnjeg dana. Koreografsko-rediteljske izmene i novine događale su se čak i za vreme kostimskih proba.

„Pina Bausch htjela bi 'još malo dalje tražiti.' Čak ni tjedan i po prije premijere ne opstoji još nikakav zaokruženi komad, već samo fragmenti, komadići, prve male cjeline prizora i dug niz natuknica, koje još nisu sklopljene u jednu suvislu cjelinu. Isprobavaju se različite mogućnosti povezivanja pojedinih djelića, fiksiranja prijelaza, na putu prema jednoj formi.“ (Cohen 1988, 285)

Ona nije unapred određivala rezultat koji želi da dobije, već kao da se služila Bežarovim principom prvenstva značaja samog procesa tj. „kako nije važno šta se pronade (ako se pronade), već da je traganje samo sebi cilj.“ (Bežar 2010, 35.) Koristila se metodom analize stvarnosti i realizovala igru sačinjenu od svakodnevnih običnih kretnji i gestova.

„Pozorište drži u rukama istovremeno dve protivurečne stvari – i psihodramu i instrument kojim se otkrivaju društveni odnosi.“ (Ibersfeld 1982, 12.) Uočljivo je da se celokupan kreativno-umetnički postupak Pine Bauš upravo dodiruje sa Jakob Levi Morenovom (Jacob Levi Moreno, 1889 – 1974) psihoterapijskom akcionom metodom: psihodramom - oblikom grupne terapije koji se služi eksperimentalnim teatrom. Pacijent doživljava katarzu, a probleme rešava u socijalnom okruženju, gde se preuzimaju i izvršavaju uloge kako bi sve ličilo na situaciju u kojoj je poremećaj nastao. Razmatrajući spontanost i kreativnost Moreno je izvršio promenu u shvatanju odnosa prema dečijoj igri, kao i igri odraslih (ovde je igra upotrebljena kao pojam šireg značenja). I sama činjenica da je u njenoj trupi vladala harmonija u međusobnim odnosima dodatno potvrđuje bliskost sa tom psihoterapijskom interpersonalnom metodom, jer tamo gde se psihodrama realizuje grupa *postaje mesto na kome se uspostavljaju kvalitetne interpersonalne relacije*. Egzistencijalistička, humanistička terapija koja posmatra čoveka u celini i koja se zasniva na spontanosti, kreativnosti, a između ostalog i neverbalnom jeziku primenljiva je u koreodramskom teatru, što nam u praksi dokazuje upravo rad Pine Bauš. Nije imala napisan scenario, već ga je direktno stvarala aktivnošću grupe igrača sa kojom radi i istražuje, ali je postavljala precizne okvire komada u kojima se kretao zajednički proces improvizacije. Kao što terapeut u psihodrami ima zacrtanu liniju kojom želi da vodi proces - i ona se unapred pripremala za probe i vodila igračke kreacije u željenom pravcu. U krajnjem ishodu izostajala je završna psihodramska faza kada treba da se obavi analiza emocionalnog reagovanja i iskrenost odigravanja celog događanja, kao i momenat predviđanja budućnosti. Međutim, spontanost je izuzetno važan činilac kako za psihodramu, tako i za početnu Pininu stvaralačku fazu koreografske kreacije. Kao što je već pomenuto potisnuti doživljaji se izvlače na površinu i koriste za igru, odnosno trebalo je oslobađati unutrašnje skriveno dete i bogatstvo vlastite mašte. Govorila je da je zanimaju ljudska osećanja i odgovori na njih, da nije zainteresovana za to kako se pokrećemo, već šta nas pokreće. Igra je za nju izdanak unutrašnjeg života, nije nužno lepa, ali treba da bude istinita.

„Lors d' une répétition ultérieure, certains couples vont se mouvoir au rythme d' une valse, non en faisant des pas sur une mesure à trois temps, mais des mouvements dans lesquels il y a le sentiment de la valse“⁷²

Američka teoretičarka, Lin Huston, komparira njeno stvaralaštvo sa Lakanovim kategorijama iz dela *Funkcija i oblasti govora i jezika*:

„Baush works with the categories proposed by Lacan that label spaces where the truth has been posited: the body, childhood memory, systems of signs, and tradition. She communicates with these categories, these cultural warehouses of truth, in order to excavate the idea of truth that must precede such a positioning, and in order to politicize the myth of the unconscious and of the natural innocence of humankind, as well as to show us the violence underlying – and masked by – these constructions.“⁷³ (Houston, 2000.)

No, reklo bi se da ona (lično i kolektivno) nesvesno ne tretira kao mit, nego kao objektivno zadati entitet sa kojim intuitivno komunicira kroz stvaralaštvo. Dakako, Pina je sebe postavljala kao moderatorku, koja formuliše kontekst i značenje dobijenog materijala u scenskom ishodu, koja određuje vizuelnu i kinetičku dinamiku i značenski oblikuje koreografsku celinu, odnosno estetičku strukturu igre. S druge strane, kroz igru uspešno je ostvarivala neku vrstu spontanog zajedništva, kao u laganom transu. U njenim predstavama se ne događa linijski redosled odnosa i smene aktera. Kontrapunkt je ključna reč onoga što se stalno razvija pred očima publike, multidimenzionalna slika privlačenja i odbijanja, često izvedena na muško – ženskim relacijama, a iz tako postavljenih i sagledanih kontrasta unutar jednog istog odnosa gledalac instinktivno i doživljava i poima psihološku dinamiku pomenutih relacija. Dakle, linearno redosledno mišljenje je potpuno isključeno iz njenih koreodrama, ali upravo to čini najdublji i najprisniji kanal komunikacije sa publikom, ta nelinearnost, bogatstvo kontrasta, apsurdnost, nadrealnost i

⁷² „Na jednoj narednoj probi , neki parovi će se kretati u ritmu valcera, ne praveći korake u tročetvrtinskom taktu, već pokrete u kojima ima sentimenta osećaja valcera.“

⁷³ „Bauš radi sa kategorijama koje predlaže Lakan koje označavaju prostore gde je istina uspostavljena: telo, memorija detinjstva, sistem znakova i tradicija. Ona komunicira sa svim tim kategorijama, tim kulturnim skladištima istine, kako bi „iskopala“ ideju istine koja mora da prethodi takvom pozicioniranju, da bi politizovala mit o nesvesnom i prirodnoj nevinosti čovečanstva, kao i da pokaže nasilje koje je ispod ovih konstrukcija i maskirano njima.“ Videti u: Lynn Houston, „The Truth About Pina Bausch: Nature and Fantasy in Carnations“, Arizona State University, 2000.

http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.100/10.2.r_houston.txt

životnost na sceni, postignuta izmešanim apstraktno realističkim izrazom. Otuda, estetska osećanja kod publike izaziva služeći se oslobođanjem nesvesnog sadržaja kod svojih izvođača. Služi se automatizmom ponavljanja pokreta (npr. gestom se ponavljaju upečatljiva iskustva) odnosno psihoanalitičkim jezikom izrečeno – prisila ponavljanja, neurotska ponavljanja postaju sastavni deo koreodramskog intersubjektivnog polja. Zajednički imenitelj za ceo njen koreografski opus može da se posmatra na način – kao što kaže Suzan Langer da *umetnost je stvaranje oblika koji simbolizuju ljudska osećanja*, a s druge strane i kao Kročeevo viđenje da umetnost predstavlja *izraz intuicije*.

„Plesni teatar Pine Bauš je, naime, uvek politički, mada nikad ideološki. Pokreti plesača, koreografije, scenografije pa čak i vešto korišćenje osvetljenja dopuštaju gledaocu da iznova zadobije mitsku, arhetipsku dimenziju ljudskih odnosa: nadmoć muškarca nad ženom, teške i dvosmislene odnose koji upravljaju životom para, ljubomoru, udvaranje, nedostatak komunikacije, rat - koji nije slučajno isključivo muška povlastica - izbijaju na površinu sa svih strana u predstavama Pine Bauš, počev od njenih prvih pokušaja na kojima nije bila angažovana samo kao koreograf nego i kao plesačica. Autorka se ograničava da predstavi sve ovo bez osuđivanja: postavlja na scenu nagone, strasti koji se nalaze u osnovi ljudskog ponašanja.“ (Eker, Kristijan. 2009. „Poslednja koreografija Pine Bauš“. *Danas*, 7. novembar)

U njenim koreografijama istražuje se odnos subjekta prema samom sebi, prema partneru, društvu, prema okolini bez unutarne cenzure. Motivacija i oblik pokreta polazi iz ličnosti igračice/ča, nikad nije nametnuta, niti strogo definisana rediteljsko-koreografskom rukom.

1.10.3. Pozorište emotivno surove koreodramske igre Pine Bauš (1940-2009)

„Strahovanje, a ne predanost puna poverenja, bilo je u korenu pretežnog dela velike umetnosti.“ (Arnhajm 2003, 71)

Pina Bauš kao stvaralac, ne obraća se našoj moći rasuđivanja, već isključivo duševnom doživljaju, recepciji na nesvesnom nivou. Dakle, Pina Bauš je uspevala da se otrgne od uobičajene artifičijelne stilizacije igre, od estetski redundantnog, da razotkriva i ukazuje na

lepotu iz nesvesnog dela bića „istrgnutog“, proizvedenog pokreta i da isti pokret vrati nazad ka jednoj drugačijoj, življoj stilizaciji, koja nije ni šematska, niti racionalna. Koreografske akcije koje zadaje često su bivale surove i brutalne, dovedene do apsurdna ili totalnog ekstrema. Pitanja, koja želi da postavi sebi i publici, postiže smenjivanjem, montažom neposrednih i silovitih, nasilnih, koreografskih slika koje su, svaka za sebe, pojedinačni snažni entiteti. Time ostvaruje određenu začudnost, kao i uzbuđenje prisutnih. Artoovo pozorište surovosti nalazi istinsku primenu u njenom radu, jer ona donosi „magijsku slobodu sna koju može spoznati jedino putem straha i surovosti“. (Arto 1992, 119.)

U vezi vlastitog rada govorila je da njime saopštava nešto što ne može biti izrečeno, kao da koreografijom pravi pesmu kroz koju se može samo naslutiti ili osetiti ono što misli, tj. da publika to što ona saopštava dobro vidi, poznaje, ali ostaje bez mogućnosti da formuliše. Tragala je za sebi svojstvenim načinom sporazumevanja sa publikom, težeći da se njen koreodramski rad ne intelektualizira, već da se prima osećajno, da prenosi stanja, što ni u kom slučaju nije umanjivalo komunikativnost njenog stvaralaštva. Rečju, ona se uvek obraćala (individualno i kolektivno) nesvesnom, i u kreativnom i u performativnom postupku. Tako je, iskocima u novu recepciju i percepciju igre, razvijala umetničko-estetski nivo vlastite publike, a njena poruka je bila kako poslata tako i primljena.

„It is almost impossible not to have a strong response to Pina Bausch's works. From the beginning and even today, reception has been divided and controversial. While some see Bausch as the most influential creative force in postwar world theater, inspiring two generations of choreographers, dance theater makers and opera directors, with the likes of Robert Lepage, Peter Stein, William Forsythe and Robert Wilson, there are those who regard Bausch as the queen of "angst theater," and her works as "depressing, self indulgent ramblings of interest only to anthropologically minded theatre scholars.“⁷⁴

⁷⁴ „Gotovo je nemoguće nemati jak odgovor na dela Pine Bauš. Od početka pa čak i danas, prihvatanje njenih dela je podeljeno i kontroverzno. Dok neki vide Bauš kao najuticajnijiu kreativnu snagu u posleratnom pozorištu koja je inspirisala dve generacije koreografa, stvaralaca plesnog teatra i operskih reitelja, poput Robera Lepaža, Petera Štajna, Viljema Forsajta i Roberta Vilsona, ima i onih koji smatraju Bauš kraljicom „teatra straha“ i njen rad kao depresivan, samoudovoljavajuća lutanja od interesa samo za antropološki orjentisane pozorišne teoretičare. “

Videti: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/life.html>

Neretko kritikovana zbog oslikavanja nasilja nad ženama, svrstavana je u tabor feminističkih umetnica. Razloge za njene kreacije koje su se suprotstavljale mizoginiji, pre svega, treba potražiti u njenim ličnim strahovima i psihološkim mehanizmima. Zbunjujući, nepouzdan i raznolik svet muško ženskih odnosa nadahnjivao je, a u igri je egzistiralo njeno pribežište i utočište. Igom je krotila vlastiti strah i odapinjala odbrambene strele ka njemu. „But in Bluebeard, a rendition of the traditional wife-killer tale, Bausch has defended her vision, arguing that "I'm so afraid of violence, that I am able to face it.“⁷⁵

I sam scenski prostor, odnosno scenografija tretira se kao svojevrsni subjekt igre. U zatvorenom prostoru bola i patnje, odnosno u „Plavobradom“ igrači naleću i bore se vlastitim telima naspram zidova, u trku agresivno se odbacujući od zidova *samoće*. Prostor aktivno doprinosi „materijalizaciji“ usamljenosti. U koreodrami „Kafe Miler“ okrugli stolovi i stolice sprečavaju igrače da ostvare zajedničku, grupnu igru. Jer, predmeti u prostoru nameću način kretanja, putanje i distanciranje, podarujući metaforičko značenje sveopštoj koreografskoj celini. Prostor kafea Miler - koji bi po svojoj biti trebalo da diktira bliskost - ispunjavaju jedinice koje nisu u stanju da ostvare suštinsku komunikaciju, niti ikakvo zajedništvo. Na sceni se sukobljavaju nezavisne sile različitih polova - muškarac i žena - izgrađujući neverovatne umetničke konstrukcije koje nam tumače složenost odnosa polova.

Okrutnost koja se odvija u njenim koreodramama deluje živo i životno, jer mora da se oseti nelagoda, bol, empatija. Zapravo, ona se direktno suočavala sa nasiljem nad ženama, suprotstavljajući mu se igrom, a koreodrama „Plavobradi“ je u jednom članku čak definisana i kao sado-mazohistički balet. Dakako, telesni govor Pine Bauš ide dalje od pojma savremenog plesa, više i dalje od igre, a katkad se stiže i do potpune iscrpljenosti, nalik transu. Imala je moć da vanredno sagleda i scenski donese stalno prisutnu tenziju među polovima, koja čini da se održi životvorni svet. U „Plavobradom“ nisu samo muškarci nasilni, već i same žene, i ta večna, nepokolebljiva smenjivost grubosti i nežnosti, mržnje i ljubavi, sile odbijanja i sile privlačenja, koreodramskim sredstvima oslikava večnu dualnu podeljenost univerzuma, koji funkcioniše upravo kroz jedinstvo, monizam različitosti.

⁷⁵ “Ali u Plavobradom, verziji tradicionalne bajke o žene-ubici, Pina Bauš je branila svoju verziju tvrdeći ‘Ja sam toliko uplašena od nasilja da sam u stanju da se suočim s njim’. ” Videti u: Diane Manuel, „German choreographer Pina Bausch to perform Oct. 18“, Stanford, 1999. <http://news.stanford.edu/pr/99/991013Bausch.html>

U knjizi *Pina Bausch, Histoire de théâtre dancé* o njenom radu beleži se sledeće :

„...des gens attendent une manifestation de tendresse et restent là, comme pétrifiés, lorsque quelqu'un s'approche provoquant des réactions de défense. Les manifestation de tendresse deviennent des menaces, les effleurements des coups. Et, meme les objects se transforment. Des objects quotidiens et utilitaires deviennent des instruments de lutte.

... Une fois de plus deux aspects sont donnés a voir: les blessures des autres et sa propre vulnérabilité, la tendresse et l'agression. Pina Bausch démonte la peur pour montrer ce qu'il y a à l'intérieur d'un être.⁷⁶

Nasilje je velika tema njenog rada - šta sve može da ga čini, počev od međusobnih muško-ženskih odnosa do toga koliko nas socijalizacija nasilno oblikuje određenim pravilima i naslagama civilizacijskog iskustva, koliko nas „uštrojava“ kao bića. Istraživala je koliko nas društvena pravila „opkoljavaju“, pritiskaju i prisiljavaju na formalne odnose proizvođači od nas upotrebljive odrasle osobe, podanike utvrđenih normi i industrijske zabave.⁷⁷

Sučeljavala je dva sveta, postavljajući ih u estetski konflikt: spoljašnji objektivni svet i unutrašnji, lični svet pojedinca, svet emocija, snova i fantazama; postavljala je pitanje sukoba „spoljnje“ i „unutrašnje“ ličnosti jednog istog subjekta. Pina Bauš zanima večno prisutna ljudska sklonost ka destrukciji, zanima je bol i njegovo nanošenje voljenom biću, neizbežno povređivanje. Uvidala je da međusobno ulaženje u unutrašnji prostor drugog, tj. između emotivno bliskih ljudi, već podrazumeva određeni element nasilja, a scenski vešto dočarava da to prodiranje u unutrašnji svet drugog jeste nerazdvojivo - koliko od lepote toliko i od bola. »L' être humain en tant que champ d'agression. 'Nous dessinons sur le corps les endroits vulnérables et nous montrons pourquoi ils sont vulnérables'.«⁷⁸

Primer je koreodrama „Plavobradi“ koja obiluje dramatičnim momentima. Zanimljivo je da je muzika Bele Bartoka (Béla Viktor János Bartók, 1881 – 1945) za operu „Plavobradi“ od

⁷⁶ „...Ljudi očekuju manifestaciju nežnosti i ostaju tu, kao okamenjeni, dok se neko ne približi provocirajući reakciju odbrane. Pokazivanje nežnosti postaje pretnja, milovanja postaju udarci.... Čak se i predmeti transformišu. Svakodnevni i utilitarni predmeti postaju instrumenti borbe.... Još jedanput dva aspekta su pokazana: ranjavanje drugih i vlastita ranjivost, nežnost i agresivnost. Pina Bauš razgrađuje strah da pokaže šta je unutar bića. “

⁷⁷ Pina, 43str... „Vivre à petites bouchées suivant l'image des magazines.“ (Živeti na malim zalogajima sledeći slike iz časopisa.)

⁷⁸ „Ljudsko biće kao polje agresije. Mi oslikavamo po telu polja ranjivosti i pokazujemo zašto su ljudi ranjivi.“Pina, 42str.

komisije Lepih umetnosti Budimpešte 1912. godine bila ocenjena kao rad koji se ne može izvesti zbog odsustva dramskih elemenata. Pina Bauš je sredstvima koreodramskog teatra više nego uspešno demantovala takvu ocenu.

Takođe, njeno delo pobija dugo stereotipno viđenje koje je odeljivalo baletsku igru od drame, odnosno strogu razdvojenost koja asocira na kartezijsku razdvajanje duha od tela (ako bi dramu posmatrali kao pitanje duha, a igru kao pitanje tela). Ranije, balet je bio sagledavan kao divno iskustvo koje ne može pripadati dramskim umetnicima, kao što je i dramski teatar iskustvo kojeg su lišeni baletski umetnici. Ona je upravo te (nametnute) suprotnosti pomirila i učinila duboko zavisnim, nerazdvojnim.⁷⁹ (Карп 1980) U izvođačkom smislu igračice i igrači njenog koreodramskog teatra, može se reći, služe se i realističkom i brehtovskom glumom, a pokreti i ponašanje bivaju proizvod preuzet iz stvarnog života, čime se kodirana baletska forma nije odstranjivala, već samo uspešno transponovala u nov koreodramski jezik. Njen rad je još jedna dodatna potvrda mišljenju ruskog pozorišnog kritičara koji kaže da je balet igračka drama, iz čega proizilazi da je koreograf/kinja reditelj/ka koreografskog spektakla. Odnosno, razvijanjem specifičnog koreodramskog pozorišta ona je sprovela u delo Artoovo viđenje da treba „...da pronađemo jedan jedinstveni jezik koji bi bio na pola puta između pokreta i misli“.(Arto 1992, 123)

Kako igrači, tako i scenografi, u radu sa Pinom Bauš imali su priličnu slobodu u iznošenju predloga. Neretko, scenografska rešenja podsećala su i opominjala na to da je čovek deo prirodnog sveta, a njen koreodramski izraz, kroz repetitivnu igru (pokreta koji se sve većim intenzitetom i brzinom ponavljaju) i oprirođen dekor, usmeravao se ka regionima ritualnog. Na pozornici bi se nalazile naslage treseta ili starog lišća, velike bare, trava, žbunje, peščana dina, voda i sl. Publika bi osećala miris zemlje ili bi, pak, cela scena postajala nepregledan tepih od cveća i tome slično.

„U međuvremenu vode u centru pozornice nema više, nestala je, upile su je pukotine u kedrovim daskama. Gledalac ima utisak da je prisustvovao snu, prizori sakupljeni tokom dva i po časa predstave nestaju poput vode i ostaju samo jasni, prodorni i neuhvatljivi utisci. Sam život je poput sna: performans Pine Bauš, pokreti njenih plesača, snaga i energija koraka su predodređeni

⁷⁹ Videti: П. Карп, *Балет и драма*, Искусство, Ленинград, 1980.

da se ugase u ništavilu, kao osmesi devojaka sve do pre par minuta na pozornici, kao voda u kojoj su glumci plesali i recitovali, kao popodnevni pljuskovi u Vroclavu koji ustupaju mesto zvezdanoj noći. Kao i sama Pina Bauš, preminula od raka dva sata pre početka predstave.” (Eker, Kristijan. 2009. „Poslednja koreografija Pine Bauš“ .*Danas*, 7. novembar)

U „Posvećenju proleća“ Pina Bauš se drži libreta koji govori o prolećnom ritualu paganske Rusije - devojka, devica, žrtvovanje i igra izvode se na tresetu.

„...from The Rite of Spring, in which the floor of the stage was covered in dark peat, to Nelken, where it was carpeted with carnations. In Victor, 20ft walls of mud flanked the dancers, so that they appeared like a lost tribe unearthed in an archaeological dig. It was the monumental magic of Bausch's productions that inspired won assorted devoted followers including stage directors such as David Alden and film directors such as Federico Fellini and Pedro Almodóvar.“⁸⁰

Prirodan okoliš na kome je čovek nekada izvodio različne igre, pa i one ritualne, sada se unosio u scenski prostor kao sadejstvjuća scenografija Pininih koreodrama. Jer, čovek ne može opstati bez prirode, odnosno bez razumevanja i savladavanja iste. Osim toga, njena dela su, uz izraženo ekspresivnu koreografiju, umela da budu svojevrsni melanž govora, cirkuskih trikova, pesme, gimnastike, vizuelno briljantnih slika, kao i pokreta koji su se gotovo transno ponavljali i ubrzavali. U njenim delima otkrivalo se pozorište začudnosti Bertola Brehta, njegov pozorišni vokabular i epska tehnika, politički kabare, mjuzikhol, odnosno telo u jednoj sasvim novoj reprezentaciji. „Pri tome je ona koristila tradiciju nemačkog plesnog ekspresionizma Kurta Josa, bliska su joj bila opuštanja i grčenja iz tehnike Marte Grejem, a kada je smatrala potrebnim, ona je citirala i određene korake klasičnog baleta.“⁸¹ (Zajcev, Milica. 2009-2010. “Sećanja. Pina Bauš”. *Orchestra*. 51-53: 84.)

No, kao autor, Pina Bauš je uvek stajala na poziciji koncepta koji ide izvan tumačenja libreta. Smatrala je da se koreografija, sama po sebi, nalazi iznad dramaturgije. Što znači da koreodramu vidi i zastupa kao zaseban jezički sistem, dovoljan samom sebi. Koreodrama je

⁸⁰ „... od Posvećenja proleća u kome je pod scene prekriven tamnim tresetom do Nelkena gde je prekriven karanfilima. U Viktoru, 20 stopa zidova od blata okružuju igrače, tako da su oni izgledali kao otkopano pleme u arheološkom istraživanju. Monumentalna magija u postavkama Pine Bauš koja je inspirisala pridobila je odabrane posvećene sledbenike uključujući pozorišne reditelje kao što je Dejvid Alden i filmske reditelje kao što su Federiko Felini i Pedro Almodovar.“ Videti:

<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/jun/30/pina-bausch-modern-dance>

⁸¹Videti u: Milica Zajcev, „Orchestra“, 51/53, 2009-2010, str. 84.

kadra da egzistira kao univerzalni pozorišni jezik celog čovečanstva. Pokreti su poput kodova, iza kojih se otvaraju neslućene reči i sintagme. Koreografisana slika za nju je neverbalni šifrovani iskaz, modulacija raznovrsnih odnosa.

U delima Pine Bauš naracija nije pravolinijska, niti je očigledna, ali je prisutna. Namenskim poremećajem i narušavanjem, tj. prekidom naracije razotkriva, akcentuje mnoge društvene poremećaje (npr. muško ženskih odnosa itd.) Dominantna „boja“ njenog koreografskog stvaralaštva ostaće - dirljiva melanholija. Često - duboko lična.

„Sledbenici Brehta su nastojeći da publiku drže "budnu" koristili diskontinuitet, često prekidanje linije radnje priče, protivurečnosti između teksta, podteksta i gestova – tako da ponekad gledaoci nisu mogli da shvate o čemu se uopšte radi.“⁸²

Upravo ono što odražava kolektivno nesvesno i psihičku energiju iskazivala je i naglašavala konstantnom repetitivnom pokreta, odnosno telom koje predstavlja i označenog i označeno. Otkrivala je, kako beleži Lin Huston (Lynn Houston) da „svaka teorija, svaka umetnost mora da računa na telo“.⁸³ Poput Jungovog razumevanja ljudske psihe i njegovog istraživanja iste i u Pininom stvaralaštvu prisutni su arhetipovi. Tačnije, snagu i upečatljivost igre donosi prevođenjem arhetipskih sadržaja u igru i gest, osvajanjem specifičnih koreografskih obrazaca koji su jednovremeno narativni i antinarativni. Rečju, njena osobena postmoderna koreografska misao jeste prvenstveno psihološka - svojevrsna analiza psihe i toka svesti igrom. I igranje arhetipovima. Igranje mitovima. To je traganje za pokretom iz nutrine, iz instinkta, iz života. No, jasno je da njena analiza psihe kreće sa stanice tela - koje proizvodi, fizički oseća, pa samim tim i umno osvešćuje pokret. Tačnije, pokret i misao neraskidivo stapa u jedno. Habitusom precizno oslikava mapu duše kako bi psihičke energije i unutarnja zbivanja posmatrala i rasvetlila iz širokog, jasno vidljivog kadra.

Vim Venders: „Pina se bavi ljubavlju i svom kompleksnošću muško ženskih odnosa, a to tako radi da nijedan filmadžija, pisac, pa čak ni Šekspir ne može da probudi ni delić osećanja koje Pina

⁸² Vladimir Jevtović, *Uzbudljivo pozorište*,
http://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html#_Toc521945657

⁸³ http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.100/10.2.r_houston.txt

izaziva plesom.“ (Miljković, Simonida. 2011. „Inspiraciju za film dobio sam od U2“. *Blic*, juli 27.)

Bez ijedne izgovorene reči ona govori tačnije, razgovetnije i glasnije od svih. Razotkriva sve preovlađujuće saodnose, psihološke univerzalnosti i kontraverznosti ljudske prirode, ne bi li gledalac doživeo i poneo potrebu i osećaj preobražaja, ali u smislu spremnosti promišljanja vlastitog bivstvovanja. Njene koreodrame katkad liče na teško snošljive unutrašnje pritiske, na nasilje, snove, fantazije, delujući krajnje nadrealno. Kao što je Karl Gustav Jung pokretao na aktivnost fantaziju svojih pacijenata tako i Pina Bauš izvlači sadržaje iz potisnutih unutrašnjih pritisaka, sećanja i mašte igrača, iznoseći ih na svetlost dana tj. scene, kreirajući fantastične i bolne prizore. Imperativno teži oslobođenju ličnosti kako one ličnosti koja izvodi, tako i one koja konzumira delo. Osvajajući potisnuto i nesvesno, odnosno - vraćajući neposrednost stilizovanom pokretu, pri čemu takav, oslobođeni, od suvišaka i svega redundantnog očišćeni pokret i dalje, na čudesan način, deluje da egzistira u izoštrenoj Pininoj stilizaciji. Iako je u njenom koreografskom rukopisu često prisutno ponavljanje jednog istog pokreta - redundantno, kao višak signala i kao ponavljanje informacija koje nemaju informacionu vrednost, u Pininom delu ne egzistira. Ona koreodramskim jezikom uspeva da ostvari idealnu komunikaciju tj. nultu redundancu. Repeticija pokreta, reči, govora, u ritualu se koristi kao osobeno konstantno podsećanje aktera u čemu se nalaze. Kod Pine Bauš se repeticija pokreta izgrađuje kao estetski oblik sa elementima ritualnog u sebi, koji podseća savremenog igrača, gledaoca, uživatelja koreodrame gde se nalazi današnji čovek, u kojoj situaciji, u kolikoj meri je otuđenje zauzelo primarnu poziciju u svakoj vrsti odnosa. Njena simbolika je neizbežno višeslojna.

Pina Bauš se vraćala iskonskom, izvornom, instinktivnom, ali kroz spekulativni pristup koji se može nazvati umetničkom psihoanalitičkom koreografskom metodom, a konstantno prisutna repetitivnost jeste osvešćeno nasleđe i potreba za ritualnim elementima u gestu. Ekspresivnost igre realizovana je, ne samo glumom i igrom, već čitavom koreografskom kompozicijom, tj. načinom kako se igrači odnose u prostoru međusobno, ali i prema samom prostoru tretirajući ga kao živog subjekta koji često ima nesavladivu ulogu, naspram koje se čovek oseća inferiorno - jednako kao što se oseća naspram prirode u ritualu.

1.11. Zaključno razmatranje

Nakon svega izloženog zaključujem da je: koreodrama semiotička scenska praksa, trajno prisutna kroz dugotrajnu istoriju igre; služi se glumom, plesom, pantomimom i muzikom, a paradigmatički se uspostavlja u razvoju nemačkog plesnog pozorišta 20. veka. Sinonimi koreodrame jesu: teatar pokreta, fizički teatar, plesno pozorište, plesna drama. Davno postavljena Noverova tvrdnja da balet ne sme da se *pleše radi plesa* već da balet mora *da obuhvata elemente drame* i da *balet predstavlja kontinuitet radnji* (Nover 2011, 16-22.) svoje ispunjenje i tačnost dokazala je razvojem koreodramskog pozorišta, kako u svetu tako i na našim prostorima. Koliko god da se moderna igra razvijala kao opozit klasičnoj baletskoj igri, čak katkad i kroz neku vrstu snažnog međusobnog konflikta – danas sveočimo njihovom kreativnom spoju. U njihovom ostvarenom ujedinjenju uočava se sve jasnija dihotomna tendencija tj. podeljenost plesne umetnosti našeg vremena na dve strane:

1. U težnji ka antinarativnoj apstraktnoj igri, sa klasičnom i modernom igračkom tehnikom.
2. U težnji ka igri koja udružuje i podrazumeva sredstva dramskog teatra, odnosno koreodramsko stvaralaštvo, koje takođe prihvata obe utvrđene plesne tehnike i prakse

Ista dihotomna podeljenost odlikuje i ritualnu igru, tj. ona se prostire između:

1. figurativnog, pantomimskog i
2. nefigurativnog, apstraktnog izvođenja.

U ritualnoj igri, koja se po svojoj prirodi odlikuje kontemplacijom sa višim sferama, da će više pripadati prvom ili drugom načinu izvođenja u zavisnosti je od tipa kulta. Međutim, često su prisutna oba aspekta – figurativni i nefigurativni tokom jednog istog izvođenja. (Antonijević, 1990.) U početku, i koreodrama je, sa svim svojim konstitutivnim elementima, egzistirala spontano, u okrilju ritualne igre i kao deo ritualnog života zajednice. Fenomen koreodrame ima dugu istoriju, a to znači da njen početak ne treba beležiti tek od pojave i stvaralaštva Salvatore Vigana. Na primer, povratkom u antičko vreme njenu egzistenciju i prauzroke mogli bi da potražimo u obliku i okvirima dionisijske teatrologije, odnosno antičke tragedije i satirske drame. Pionirke moderne igre 20. veka, poput Isidore Dankan i Marte Grem, upravo putem evokacije

antičke drame istraživale su nov pravac u igri. Kod nas su njihovim smerom nastavile Maga Magazinović i Smiljana Mandukić.

Ritualna igra nije niti iscrpljena, niti „malaksala“, niti udaljena od urbanog načina življenja, a nije postala ni odsutna iz visoko tehnologizovanog sveta. Egzistencija ritualne igre i potreba za njom, kojom telo i duh dolaze u poseban sklad, uočljiva je i danas, samo joj se dogodila svojevrsna androgina „mimikrija“ u scenskoj reprezentaciji tela. Pokret, gest, telesni izraz i delovanje, u savremenom plesnom pozorištu, su postali potpuno i neizbežno androgini. Odnosno, čini se da je izvršena osobena metamorfoza ritualnog teatra u koreodramski oblik izvođenja. Ritualna igra, koja se transponovala u koreodramsku, i dalje ostvaruje svoje prisustvo. Zapravo, konstitutivni elementi ritualne igre kombinuju se na nov način, u novom duhu i dobu. Međutim, koreodrama danas ne predstavlja scensku rekonstrukciju ritualne igre, već na izvestan način sublimaciju rituala, ona je nesvesno usvojeni ovovremeni ritualni obrazac za plesno pozorište *hi-tech* savremenog sveta. Koreodrama ne dovodi do transnog stanja svoje učesnike, ali kondicionira subjekta u ritualnom ponašanju, udružuje gledaoce i izvođače u univerzalnosti učestvovanja, jezika gesta i „somatizuje“ prisutne putem pokrenutih kinestetičkih doživljaja.

Dakle, genealogija koreodrame vodi nas od početka istorije igre do našeg vremena, dokazujući njeno aktivno, manje ili više učestalo prisustvo, samo pod različitim imenskim odrednicama. U početku je nazivana *baletom akcije*. Docnije, pojava značajnih stvaralaca i reformatora poput Vigana, Novera i Fokina čini će svojevrsni kontinuum na liniji razvoja koreodrame, koji će voditi sve dalje do nemačkog plesnog ekspresionizma - *Austructanz-a*, odnosno *Tanztheater-a* i njegovih autorki i autora.

Plesni teatar (*Tanztheater*), koji bi mogao da se svrsta u najuži koreodramski pojam, ulazi u upotrebu 1920. godine od strane Rudolfa Labana i Kurta Josa. Savremeno koreodramsko pozorište se iskristalisalo razvojem ekspresionizma u plesu. Dakle, koreodramu bi trebalo posmatrati kao fenomen koji vrhuni u nemačkom plesnom teatru 20. veka, gde stiče potpunu afirmaciju i postaje osobeni model, koji se prenosi i u našu sredinu.

Smatram da se nastanak koreodrame, u stručnoj literaturi, pogrešno vezivao za koreografsko delovanje Salvatore Vigana. Dakako, fenomen koreodrame ima daleko složeniju istoriju i duže trajanje od pomenutog italijanskog perioda, iako je Salvatore Vigano bio zvanično proglašen za

„oca“, utemeljitelja koreodrame. Njegovo delovanje je samo u terminološkom smislu imenovalo koreodramu kao pravac, ali bilo bi naučno neprecizno reći da je Vigan njen isključivi, neprikosnoveni tvorac i da je jedino on performativno definiše u njenom rađanju. Viganov rad je bio tek jedna od razvojnih platformi i paradigmi složenog pozorišnog fenomena koreodrame. Nemački ekspresivni ples, *Ausdruckstanz*, nosio je obeležja dominantnih teoretskih, filozofskih, psihoanalitičkih promišljanja svog vremena. Afirmisao je Ničeovu ideju jedinstva duha i tela (a i modernistkinje u plesu, poput Doris Hamfri, pronalazile su oslonac u Ničeovoj misli), a takođe afirmisao je psihoanalitičko otkriće povezanosti nesvesnog dela ličnosti i pokreta. Odnosno, koliko se sadržaji iz nesvesnog reflektuju na telo i njegove kretnje. Verbalnost svojstvena dramskom pozorištu u koreodrami doživljava osobenu transformaciju, sublimaciju reči koje se transponuju u pokret, koji postaje nov oblik *teksta* i forma scenski razgovetnog *jezika*. Otuda, koreodramski pozorišni pravac u današnjem pozorišnom stvaralaštvu biva globalno prihvaćen i postaje sve dominantniji. Egzistira kao globalni jezik igre koji je proizveo raznorodne elokvencije igrajućeg tela i bića. Kao osobeno sinkretičko pozorište postaje instrument vlastite spoznaje i čitanja sveta. Jer, koreodramom se, tokom samog procesa rada, događa svojevrsni upliv u ono što skrivaju svakodnevne maske stečene socijalizacijom. Ona razgoljićuje, delujući kao samorazotkrivanje i poniranje izvođača u sebe. Dakle, ona nosi i značajnu psihološku komponentu. Da bi bila aktivno realizovana na sceni, mora da uključuje sve fizičke, duhovne i duševne potencijale izvođača. Svojim magičnim prizvukom provocira igrača-glumca da je izvodi iz potpunog prepuštanja i predavanja sebe tom činu, a to se ogleda i u stvaralaštvu domaćih umetnica koje uzimam u dalju analizu. Jer, koreodramska igra nije zasnovana samo na igri veštine baziranoj na plesnim tehnikama, već na igri koja potiče iz zanosa, improvizacije, intuicije, prepuštanja sebe: fizički i psihički. Očigledno je da se izgrađuje na ehu rituala. Današnja ritualnost igre svedena je na vlastiti eho, ali i na androginitet izgleda i ponašanja plesača.

Savremeni učesnici koreodramskog teatra najčešće raspolažu tehnikom klasične i moderne igre, imaju izuzetno razvijenu disciplinu tela i izvođačku formu, dok s druge strane intuitivno poniru u vlastito ja, tragajući po njemu i otkrivajući ga. Ta esencijalna supstanca moderne igre preneti je u koreodramski postupak. Nov je odnos između igračica, igrača i koreografkinja, koreografa, jer udruženo koautorski učestvuju u koreodramskom stvaralaštvu. Igračice i igrači više ne predstavljaju reproduktivce koreografskih ideja već u određenoj meri stiču uloge i

zadatke produktivnih umetnica i umetnika. Ostaje složeno pitanje na koji način su stvaraoci koreodrame (npr. poput Pine Bauš) postigli da improvizovani pokret igrača, kada se koreografski postavi i fiksira, postane derivatom emocija. Zapravo, u scensko stvaralaštvo koreodrama unosi novine koje postaju svojevrsna socijalno-psihološka preimućstva. Dok je klasičan balet označen ilustrativnošću, savremena koreodrama biva označena samospoznajom, samorefleksivnošću, improvizacijom, individualizmom, ispoljavanjem emocija, intuitivnošću, odbojnošću prema šematskim koreografskim linijama i rešenjima, novim odnosom prema muzici i scenskom prostoru, pa time i drugačijem odnošenju prema društvu.

2.0.CILJ ISTRAŽIVANJA

Cilj ovoga rada je da prikupi, sistematizuje i interpretira podatke o razvoju koreodrame u Srbiji tokom 20. veka i njenom vidljivom prodiru u pozorišnoj umetnosti 21. veka - kako bi se jasno pokazale zasluge žena u afirmaciji ovog pozorišnog usmerenja.

3.0.METOD ISTRAŽIVANJA

Osnovni korpus empirijskih podataka pripremljen za analizu čine pisani dokumenti (knjige, tekstovi objavljeni ili u rukopisu, različiti zapisi, zatim fotografije i prateći materijali, kao što su pozorišni programi i sl. Dodatni materijal čine razgovori sa osobama koje su poznavale ili poznaju koreografkinje.

Odabrala sam četiri koreografkinje izrazite individualnosti koje su stvarale u Srbiji tokom 20. veka i delovale kao: koreografkinje, izvođačice (igračice) i pedagoškinje, potom i autorke knjiga i različitih tekstova. U jednom delu svoga života su delovale u sve tri uloge, a kasnije se stvaralački rad svodio uglavnom na pedagoški rad sa novim generacijama i na pisanje o igri.

Tako je rad na pripremi materijala za analizu bio različit za četiri odabrane umetnice. Za svaku od navedenih uloga, predstava i koreografija je prikupljan materijal iz različitih izvora (pozorišnih muzeja, privatnih datoteka) i selekcionisan hronološki. Za dve koreografkinje koje su karijeru zaokružile, podataka ima relativno dosta, ali su rasuti po raznim izvorima, a jedan od zadataka u ovom radu jeste da pokušamo da ih ovde objedinimo u analizi; dok u vezi sa podacima za dve koreografkinje koje su aktivne na pozorišnim scenama, takvih tekstova još nedostaje i zadatak je da se pronađu, selekcionišu i analiziraju (Analiza fotografija izostaje).

Za Magu Magazinović postoje objavljeni i dobro sređeni podaci (u autobiografskoj prozi *Moj život*, (2000), u knjižici Zore Price Krstić *Škola za ritmičku gimnastiku Mage Magazinović; Rad škole od osnivanja do danas*, (1932), u katalogu Tatjane Korićanac *Marija Maga Magazinović*, (2000), kao i u magistarskom radu Vere Obradović Ljubinković (2000) *Maga Magazinović: umetnost plesa i žensko pismo (pedagogija, feminizam, umetnička praksa)*, zatim u knjizi Milice Jovanović *Prvih sedamdeset godina. Balet Narodnog pozorišta u Beogradu, I*,(1994), u tekstu

Dubravke Đurić „Maga Magazinović: kontekst i značenja rada“ (1996), Mosusova, Nadežda: „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ (2012) i još 9 drugih analiziranih tekstova koji su navedeni u literaturi, zatim 78 novinskih tekstova Mage Magazinović (*Politika*: avgusta 1905-marta do 1906-februara) od kojih je uzeto u analizu ukupno 39, knjige: *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* (1932); *Primenjena telesna kultura: vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta* (1932); *Istorija igre* (1951).

Za Smiljanu Mandukić samo delimično postoje već dostupni podaci u Pogovoru knjige *Govor tela*, (Milica Zajcev) (1990); u časopisu *Scena* januar-april (1999): „Profesori igre“ (Milica Zajcev), i u časopisu *Teatron* br.: 78, 79, 80 (Dubravka Maletić) (1993); u knjizi *Kulturno umetničko društvo „Abrašević“ Beograd 1945-1980*. (Milutin Simić) (1985), dok je ostali materijal prikupljen, sistematiziran i analiziran u ovom radu.

Za Nadu Kokotović ukupno 34 teksta objavljenih u medijima u Srbiji i u regionu u periodu: od 1985. do 2006. godine (za stvaralački period nakon odlaska u Nemačku u ovom radu podatke imamo samo fragmentarno).

Za Sonju Vukićević ukupno 111 tekstova, objavljeni u medijima u Srbiji i u regionu na srpsko-hrvatskom jeziku i jedan tekst na engleskom u časopisu *DanceMagazine*, u periodu: od 1984. do 2007. godine.

Ukupna za sve četiri umetnice dokumentacija pripremljena za analizu čini 266 tekstova na srpsko- hrvatskom jeziku i 1 tekst na engleskom jeziku.

Tabela 1. **Ukupni podaci o analiziranom materijalu**

Koreografkinja	Knjige	Tekstovi	Tekstovi u novinama	Tekstovi u časopisima	Rukopisi i pisma
Maga Magazinović	8	51	45	6	-
Smiljana Mandukić	2	63	33	3	23 + 4
Nada Kokotović	-	31	26	5	-
Sonja Vukićević	-	112	97	5	-

Reč je o umetnicama koje su deo ili ceo umetnički vek vezale za Srbiju.

Određen je 20. vek i početak 21. veka kao vremenski segment i u njemu su Maga Magazinović (1882-1968) i Smiljana Mandukić (1908-1992) predstavnice početka moderne igre i koreodrame u prvoj polovini 20. veka u Srbiji, koje formulišu osnovne principe koreodrame (mada same retko koriste ovaj termin). Dve savremenice Nada Kokotović (1944) i Sonja Vukićević (1951) stvaraju u vreme kada se koreodrama već afirmiše kao poseban pozorišni oblik, doduše jos uvek rubni u pogledu prihvaćenosti u domaćoj pozorišnoj tradiciji.

Dva su osnovna metoda (Savić, 1993): analiza tekstova i analiza razgovora (diskursa).

Razgovor sa umetnicama koje još uvek stvaraju, ali i sa drugim osobama koje su sarađivale ili sarađuju sa dve savremenice i u sumi dobijenih hronološkim sledom informacije iz privatnog i javnog života - Biogram. Biogram (sled događaja iz života od rođenja do kraja) u kojem su osnovni podaci za uporednu analizu četiri umetnice (videti Prilog br. 8.1.1, 8.1.2, 8.1.3, 8.1.4.). Biogram je ne samo skup osnovnih podataka za kontrukciju rodnog identiteta četiri odabrane umetnice i kako su stvarale prostor koreodrami u Srbiji, nego su oni deo konstrukcije istraživačice o podacima za koje procenjuje da su važni za takvu analizu do kojih sama dolazi na

osnovu prikupljenih tekstova, razgovora sa osobama bliskim ili poznatim umetnici, razgovorom sa 2 umetnice čiji opus stvaranja još nije zaokružen. Biogrami su otuda i sredstvo za analizu i sama analiza.

Konstruišem rodni identitet četiri odabrane umetnice na osnovu navedenih podatak fokusirana na: 1.Detinjstvo, (izostaju podaci o detinjstvu Nade Kokotović); 2.Profesionalno usmerenje (koreografkinje, igrачice, pedagoškinje, spisateljice); 3.Brak (porodica, deca); 4.Zdravlje, (izostaju podaci o zdravlju Nade Kokotović); 5.Javno delovanje.

Za uporednu analizu sam odredila 5 osnovnih kriterija: odnos prema telu; odnos prema koreodrami; odnos prema braku, porodici; odnos prema patriotizmu; odnos prema slobodi.

U ovom radu četiri umetnice analiziramo kao četiri stožera pojave i razvoja koreodrame u Srbiji tokom 20. veka, a ne kao personalni kontinuitet u vremenu 20. veka. One se nisu nužno poznavale, saradivale, naslanjale se jedna na drugu u radu i razmišljanju o igri. One su u ovom radu objedinjene kao suma umetničkih delovanja u stvaranju i afirmisanju jednog pozorišnog pravca - koreodrame. One su u ovom radu povezane i objedinjene u kontinuitet afirmacije jednog pozorišnog žanra. To ne znači da njihov (personalni) kontinuitet prati ovaj drugi, profesionalni, koji konstruišem u ovom radu. Izostaje podatak da je svaka od njih pisala o stvaralaštvu prethodne ili potonje, izuzetak čini tekst Smiljane Mandukić, koja je pisala o knjizi Mage Magazinović i *In memoriam*, odnosno, profesionalni kontinuitet vidim i u tome što je Maga Magazinović predložila Smiljanu Mandukić Kulturno-umetničkom društvu „Abrašević“.

Nada Kokotović i Sonja Vukičević su jedno vreme saradivale u istoj pozorišnoj grupi, ali to ne znači i da su se preklapale u estetskom ili igračkom smislu.

4.0.REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Rezultate u ovom radu izlažem hronološkim redosledom rođenja umetnica koje su vezane za Srbiju, ali podjednako i za jugoslovenski region, kao i za svetsku plesnu scenu. U rezultatima se prikazuju stvarateljke koreodrame u nas: Maga Magazinović (1882-1968), Smiljana Mandukić

(1908-1992), Nada Kokotović (1944-) i Sonja Vukićević (1951-) Četiri umetnice su delovale u različitim periodima političkog i kulturnog života u Srbiji, što se odrazilo na njihovu procenu važnosti u javnosti. Činjenica je da je njihov pristup igri, kao i slobodi tela i pokreta igračica, bio u dobroj meri novina u Srbiji u svakom od navedenih vremenskih perioda, što se odrazilo i na njihov rad. Njihov umetnički rad povezan je sa njihovim životima, pa se u ovom radu sve četiri umetnice sagledavaju kroz dvostruku prizmu, odnosno korespondenciju umetnosti koju su stvarale i njihovih životnih puteva i stilova.

4.1. Maga Magazinović (1882-1968)

Maga Magazinović⁸⁴ je rođena 1. oktobra 1882. godine u Užicu, nepunih osam meseci nakon što je Srbija bila proglašena za kraljevinu (22. februara), a knez Milan Obrenović krunisan za prvog kralja novonastale srpske države. Rođena je iste godine i istog meseca kada je jedna žena pokušala da hicima iz revolvera promeni istoriju Srbije. Ilka Marković, udovica pukovnika Jevrema Markovića (streljanog po naredbi Milana Obrenovića 1878. godine), pokušajem atentata na novokrunisanog kralja bučno je najavila početak stupanja žena na političku pozornicu Srbije. Takođe, zanimljivo je postojanje još jedne koincidencije kao najave životnog puta Mage Magazinović - u godini njenog rođenja donet je značajan prosvetni zakon o obaveznom šestogodišnjem školovanju muške i ženske dece - »Zakon Stojana Novakovića«. Takva podudarnost nije nezanimljiva, s obzirom na to koliko obrazovanje predstavlja značajan, stalno prisutni, gradivni činilac njene biografije, bilo da se radi o visokom i širokom obrazovanju koje je sama permanentno usvajala ili o tzv. ženskom, estetskom, umetničkom obrazovanju koje je vlastitim delovanjem prenosila i za koje se žestoko zalagala. Rođena je u vremenima kada je Srbija postepeno usvajala zapadno-evropski način življenja, kada se težilo značajnim školskim reformama i unapređenju obrazovanja, a glavni inicijatori takvog opšteg društvenog preobražaja bili su intelektualci školovani u inostranstvu, kojima će, kasnije, i sama pripadati. Kao devojčica maštala je o glumačkom pozivu. Kasnije, u profesionalnom razvoju, bila je u mnogo čemu prva, između ostalog prva žena koja je pisala za *Politiku* i prva praktikantkinja Narodne biblioteke.

⁸⁴ Deo teksta iz magistarske teze: *Maga Magazinović: umetnost plesa i žensko pismo (pedagogija-feminizam-umetnička praksa)* unet je u ovo potpoglavlje.

Ipak, godinama je bila izopštena iz mnogih enciklopedija i leksikona; npr. izostaje u Larusovoj *Novoj enciklopediji u boji*, izdanje Vuk Karadžić, Beograd, 1978.

Maga Magazinović u svojim feminističkim nastojanjima da izbori pravo devojkama da mogu da studiraju na srpskim velikim školama i fakultetima kao i muškarci, činila je zapravo napor da se ne dopusti da žena, koja je kroz istoriju bila vezana za kuću, u obrazovanju zaostane za muškarcem. U vremenima kad su bili podjednako neobrazovani, to nije imalo posebnog značaja, ali u vremenu kada se nastoji da se muškarci školuju, čak i da dobiju visoko obrazovanje, postalo je izuzetno važno izboriti se i za ženska prava u pogledu obrazovanja. Magi Magazinović bilo je jasno da bi se ženska nepismenost i polovično obrazovanje lančano porazno odrazilo i na decu i na porodicu, a time i društvo u celini. Stoga, ona je vešto iskoristila nacionalnu zanesenost i patriotsko oduševljenje novostvorene srpske države. Telesna kultura, fizičke vežbe, gimnastika u cilju telesnog očvršćivanja postala je, vremenom, osobeni „pomodni hit“. Maga Magazinović je tu činjenicu i trenutak upotrebila kako bi oslobodila mlade devojke straha i stida od vlastitog tela. Prirodno, pozvala je u pomoć tradicionalne narodne igre, narodna kola, interpretirajući ih koreografski veoma slobodno. Koristila je kretnje koje su mladići i devojke primenjivali vekovima, ali ih je mestimično naglasila, kadkad oslobađala viška tkanine, koji je nepotrebno sputavao pokret.

M. Magazinović, koja je odrastala u novonastalim i veoma specifičnim društvenim okolnostima, već u svom ranom detinjstvu i školovanju jasno pokazuje kako polako, ali izvesno izrasta u samosvesnu, obrazovanu i dobro obaveštenu pobornicu ženskih prava. Otuda, poistovećujem pedagoško delovanje Mage Magazinović koje je bilo simultano praćeno njenim koreografskim stvaralaštvom sa društveno-aktivističkim radom i plasiranjem filozofsko-umetničkih uverenja proisteklih iz njenih feminističkih shvatanja. Smatram ih nerazdvojnim u sagledavanju kompleksne umetničke ličnosti kakva je bila srpska Isidora Dankan. Ovim radom klasifikujem je i kao jednu od pionirki i stvarateljki koreodrame na našem prostoru s početka 20. veka.

Moderna ekspresionistička igra, koju je Magazinovićeva prenela iz Evrope, s jedne strane bila je svuda u svetu obeležena i svrstavana u niži rang umetnosti u odnosu prema klasičnom baletu, i to ne samo zbog odbijanja strogih kanona akademske klasične tehnike, već i zbog nove predstave žene koju je nudila. Moderna igra Magazinovićeve predstavljala je retko provokativnu

i subverzivnu ideju ne samo na polju umetnosti već i za patrijarhalno kodirano balkansko društvo, koje čak nije imalo ni utemeljenu kulturu i umetnost klasičnog baleta. Kako se u Beogradu tog doba gledalo na “sablaznjivu” modernu igru beleži Zora Prica-Krstić povodom gostovanja Mod Alan:

“Kada je Amerikanka *Mod Alan*, igračica u stilu Ženevjeve Stebins i Isadore Duncan, prva zaigrala u Beogradu (1908 g.) klasičnu igru, bilo je čitave bure oko toga. Morala je najpre igrati pred aeropagom: “odabranih” – umetnika i novinara, pa tek onda odobrila joj je policija, da igra pred publikom *bosonoga!*”(Prica-Krstić 1910, 6.)

Dovoljno rečito nam govori podatak da Maga Magazinović u Beogradu 1910. godine otvara prvu školu moderne igre pod nazivom “Škola za deklamaciju, estesku gimnastiku i inostrane jezike”, dok se prva glumačko-baletska škola otvara tek 1921. godine.(Jovanović 1994, 12-20.) Modernu igru je trebalo pozicionirati u sredini koja nije imala kontinuitet razvoja kulture i umetnosti baletske igre i koja za nju *a priori* nije bila spremna, pa je pedagoško-koreografsko-publicističko delovanje Magazinovićeve time umnogome značajnije. Bilo je ravno gajenju neke izuzetno egzotične biljke koja ima malo šanse da se primi i uspe na našem tlu. Međutim, njena nastojanja, bez obzira na sve negativne okolnosti i izostanak (veće ili barem dovoljne) društvene podrške, urodila su plodom, tj. emaniraju i potvrđuju se kroz današnji koreodramski teatar i savremeno stvaralaštvo. Kroz vreme prezrena profesija igračice, balerine (koja se neretko asocijativno bojila i oznakama prostitucije – Slapak 2001, 24) poslužila je Magi Magazinović kao lični izbor i opredeljenje sa koga je trebalo pokrenuti novo shvatanje žene, ženskih sloboda i ravnopravnosti. Dakako, sa te pozicije, reklo bi se, bilo je gotovo nemoguće da se radikalno izmene uvreženi kulturni konstrukti i uspostavi drugačiji socijalni položaj i značaj, koji nije pripadao ženskom polu u tadašnjim društvenim prilikama. Uspešno promeniti stereotipno negativno shvatanje statusa plesačice, balerine, znači će potvrdu novih sloboda, ali i jedinstva ženskog duha i tela, misli i tela. Ipak, Magazinovićeva je to učinila objedinjenim delovanjem u različitim društveno-umetničkim sferama: pisanom rečju i plesom, pedagoškim i koreografskim radom. Svojom inovatorskom pojavom i reformatorskim duhom doprinela je širenju znanja o igri, novom poimanju ženskog tela i postepenom smanjenju distance prema ženama u različitim domenima profesionalnog stvaranja. Nesputana stereotipima koje je nametala matična okolina hrabro kreira tipično žensku umetnost u muškom društveno-političkom sistemu koji nije

zastupao sklonosti ka slobodi, isticanju i ravnopravnosti ženskog pola. U tom smislu njen smeli poduhvat posmatram kao - dvostruko pionirski. Jer, paralelno sa njenom borbom za osvajanje ravnopravnog umetničkog statusa modernoj igri omalovažavanoj naspram klasičnog baleta, osvajala je i potpuno nov ženski status ravnopravnih individua u patrijarhalnoj zajednici. Dakle, nov statusni položaj moderne slobodne igre (a uz to i status profesije igratičice) i nov statusni položaj žene - čine njenu odabranu dvostruku životnu misiju. Novoformirani odabrani ženski status kome stremi je podrazumevao pravo na govor, misao, slobodno izražavanje osećanja, vidljivost, slobodu obrazovanja i izbora zanimanja žena. Bori se za društvo u kome neće egzistirati inferioran ženski položaj, niti klima seksističke diskriminacije, niti ideologija da je ženin prirodni poziv i mesto u kući. (Magazinović, Moga. 1905. "Obrazovanje ženskinja u Srbiji", *Politika*, 20. avgust) Provokativnošću smeće ideje da u balkansku sredinu donese i prenese moderan pravac igre - koji se izvodio bosih nogu u providnim grčkim hitonima - menjala je shvatanja stida, značila svojevrsni ekces i prelazila granice dopuštenog izražavanja i prikazivanja ženskog tela. Ustaljeni arhetip ženskog tela baletske eterične figure - koja jeste istovremeno izazovna seksualna i krhka nedodirljiva aseksualna pojava (Slapšak 2001, 26) – svesno menja osvetljavajući i prikazujući svu žensku duhovnu, intelektualnu i fizičku snagu. O toj prećutoj ženskoj sposobnosti i snazi piše na prvoj strani "Politike" u rubrici "Ženski svet" tokom 1905.godine tj. analizira je i ističe pre nego što se upustila u iskustvo moderne igre i koreografije. Zanimljivo je ukazati na činjenicu da ona modernu evropsku igru postavlja na platformu sa koje je produktivno feminističko delovanje bilo moguće ili barem prijemčljivije za naš kulturni milje, duhovnu klimu i mentalitet – u prostor narodne igre, nacionalnih mitova i motiva, gde žensko plesno telo može da prikaže i ponese višeznačenjsku poruku. Povezuje simbole tadašnje savremene žene sa junakinjama epskih pesama. To je odabir puta kojim ističe koliki je bio značaj žena kroz našu nacionalnu istoriju, koja je njihova zasluga i uloga, a što beleže pesme iz narodne književnosti, koje su prevashodno bile usmerene ka muškom herojskom činu. Celokupan kosovski herojski mit bio je zasnovan na muškarcu, čak i narodna pesma koja je naslovljena ženskim likom, *Kosovka devojka*, predstavlja priču o časnoj pogibiji vitezova tj. muškog dela populacije, čime se prikazuje kako ženski deo biva umnogome oštećen. Postavljanjem i reprezentovanjem plesnog tela u funkciju izvođačkog tela *Majke Jugovića* ili *Jelisavke majke Obilića* ili *Kosovke devojke* (u njene tri koreografije) neminovno je da se proizvodi promena ustaljenog shvatanja i recepcije suštastvenosti ženskog bića. Kao autorka

feminističkog kova, Moga Magazinović, koristi sledeći postupak: od dominantnih muških likova koji prevladavaju u narodnoj književnosti i srpskoj tradiciji izmešta fokus pažnje, usmerava i postavlja ga na ženske likove kao dominantne uloge, čime odstupa od uobičajene sheme dramskog, odnosno scenskog posmatranja kosovske legende. Prve dramske obrade o Kosovskom boju bile su: *Boj kneza Lazara*, prvi dramski tekst nastao u 18. veku, *Miloš Obilić* tekst Jovana Sterije Popovića iz 1828. godine i *Tragedija Obilić* Sime Milutinović Sarajlije iz 1827/28. godine, a na istu temu će se pisati drame i u 19. veku. (Frajnd, Marta. 1989. "Prve dramske obrade legende o Kosovskom boju". *Raskovnik*. 55-56:221-232) Već iz pomenutih naslova učitava se da se drame bave prevashodno muškim likovima. Takođe, u korpusu pesama kosovskog ciklusa nalaze se samo tri glavna ženska lika: Carica Milica, majka Jugovića i Kosovka devojka. Moga Magazinović izrazito naglašava drugačiji aspekt i novu optiku posmatranja, sa kojih će dotadašnji pretežno muški pogled i shvatanja srpskog herojskog mita da pomera, navodi, upućuje ka isticanju bitnosti ženske uloge i funkcije, ka "ženskom pismu" u kosovskoj priči. Domaću istorijsku epsku legendu i književnu tradiciju, koja egzistira u kodu kolektivne svesti srpskog društva, transponuje u dramsku plastičnu ekspresivnu koreografisanu igru, u nov pravac evropske plesne modernosti koji svoju umetničku tradiciju tek uspostavlja čak i u samoj Evropi, a koji jeste njeno duhovno opredeljenje. U njenom koreografskom stvaralaštvu ženska psihička moć ali i ženska seksualnost je oslobođena na jedan potpuno neočekivani način, koji referira na nacionalno biće i arhetipske sadržaje svesti.

Ljubica S. Janković (1894-1974) je 1927. godine održala predavanje pred koncert u Manežu, sa temom "Srpska igra i pesma kao motiv umetničkog plesa" odakle imamo informacije o koreografskom stilu i ekspresivnosti pomenutih koreografija. Ona zapaža zastupljenu težnju u svim umetnostima da se (u tom vremenu s kraja 19. i početkom 20. veka) nacionalni duh nadogradi uticajima zapadne kulture. Dotiče se plastične igre koju Magazinovićeva obrađuje u našem folklornom ključu. Prema rečima Ljubice S. Janković:

"*Jelisavka* sastavljena je iz narodnih kola, pesama i elemenata narodne pesme o vili. *Kosovka devojka* sastavljena je iz opštih paganskih molitvenih pokreta sa širokim narodnim pravoslavnim krstom na završetku. *Majka Jugovića*, međutim kombinovana je, pre svega, od pokreta koji se viđaju na našim starim feskama, dakle u vizantijskom stilu. Takav je čisto dekorativni uvod ove balade koju čine scene: dolazak dvorana, dece i snaha. Druga vrsta pokreta iz kojih je *Majka*

Jugovića sastavljena jesu izražajni narodni gestovi i bola i jada: busanje u grudi, čupanje kose, kršenje ruku, udaranje rukom po kolenu, grčenje lica itd, - esencija ženskog plastičnog izražavanja u našoj narodnoj pesmi. Scene: dolazak *Majke Jugovića*, susret snaha i majčino samosavlađivanje, dolazak dece i njeno ponovno ugušivanje bola, saopštavanje snahama doživljaja na Kosovu, bolna igra udovica, pojava Damjanove ruke i majčina smrt –čine suštinu ove plastične balade...” (Jovanović 1994, 17.)

Koreografija *Jelisavka majka Obilića*, za koju je imala kao predložak knjigu Mihaila Sretenovića (1866-1934), bila je koreografski izdvojena na tri scene: *San o vili*, *Upoznavanje sa herojem* i *Svadba i rođenje Obilića*. Maga Magazinović u periodu novostvorene države, odnosno Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca (1918) sa svojom grupom učenica i igračica formira repertoar kojim želi da afirmiše nov način razmišljanja o igri – *plastičanu igru*. Ona odabira teme koje su veoma dobro “magacionirane” u memoriji publike kojoj se obraća. (*Jelisavka* 1926. *Smrt Majke Jugovića* 1927. *Kosovka devojka* 1935.) Patriotskim sadržajima Maga hoće da pridobije publiku za novu formu pokreta, koju želi da afirmiše u kulturnoj i umetničkoj sredini Beograda. Na mitološke teme iz srpske istorije stvara iz uverenja da će široka publika najbolje prihvatiti formu za koju je duboko emocionalno vezana. (To nije bila samo koreografska specijalnost Mage Magazinović, već i Smiljane Mandukić. U njihovim opusima ima istih naslova, kao što su npr: *Smrt Majke Jugovića*, *Udovice*, odnosno *Igra udovica*.) Postavlja se pitanje kako procenjujemo tu diplomatsku koreografsku odluku Mage Magazinović kada je propustimo kroz perspektivu roda? Maga Magazinović je bez sumnje izrazita patriotkinja, što dokazuje na mnogo načina svojim ličnim životom, mada je istovremeno i širokih evropskih vidika (što potvrđuje činjenica da je za bračnog druga izabrala Nemca). Na mnogo načina pokazuje svoj patriotizam i time što se aktivno zalaže za promenu svesti u istoj toj sredini. Malo imamo podataka o Magi kao mirovnjakinji, kao antiratnoj pobunjenici. U tom smislu čini se da samo delimično Maga Magazinović dekonstruiše mit o Kosovki devojci i u tom smislu se čini da Maga mudro ne čini obe stvari, tj. da dekonstruiše i formu i sadržinu nego čuva tradicionalni (patrijarhalni) odnos prema te tri žene, ali ih prikazuje radikalno novom formom. Njoj je stalo do afirmacije nove forme gestova u igri koju će ona, u kontinuitetu, usavršavati do kraja života i po tome ostati u sećanju kao revolucionarka.

Može se postaviti pitanje i tragati za odgovorom zbog čega Maga Magazinović bira dodatno polje narodne igre, pored modernog ekspresionističkog izraza prihvaćenog od Labana i Dalkroza, u kome se pronašla i koji je svesrdnim zalaganjem prenosila. Izrazita karakteristika narodne igre jeste socijalnost, dostupnost svima, otuda se Maga Magazinović njome služi kao promišljeno izabranim načinom delovanja za razvoj društva, a pogotovo ženske svesti. O psihološkim, ali i estetskim činiocima u narodnoj igri njene savremenice, sestre Janković, u trećoj knjizi *Narodne igre* beleže:

“Svaka tradicionalna igra, posmatrana u sveukupnosti tih činilaca, može činiti utisak oduhovljene celine i pokazati da pored svoje ritmike i gimnastike ima i jednu vrstu svoje plastike. Dublje poznavanje plastične vrednosti folklorne igre može obilno oploditi i našu pozorišnu scenu i umetničku evoluciju narodnih igara. To je važno i za etnografsko proučavanje ovog dela naše narodne kulture i za pedagošku primenu narodnog igračkog predanja.” (Janković 1939, 15.)

S obzirom na činjenicu da su sestre Janković kao vrsne etnomuzikološkinje pratile rad “Škole za ritmiku i plastiku” nesumnjivo je da *plastične vrednosti folklorne igre* možda ističu, između ostalog, zahvaljujući umetničko-pedagoškom delovanju Mage Magazinović, jer prvenstveno se ona bavila nadogradnjom narodnih igara u smeru naglašavanja plastičnosti i duhovnog izražavanja.

„Kad je 1924. Rudolf Laban posetio Beograd i održao jedan čas u Školi za ritmiku i plastiku, posebno su mu se dopale stilizacije naših narodnih kola i pohvalio je rad M. Magazinović koja je od tada takve koreografije smatrala svojom misijom, tražeći u narodnoj književnosti materijale za libreta.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. Scena. 1-2. XXXVII: 168-170.)

Međutim, to pravo prvenstva (koje bi trebalo da je imala kao neko ko je jednovremeno bio izuzetno upućen u tokove evropske plastične igre ali i u našu narodnu igru) Maga Magazinović nije dobila kao koreografkinja u beogradskom Narodnom pozorištu kada su postavljane predstave sa motivima naših narodnih igara. To se izrazito ogleda na primeru baleta Stevana Hristića *Ohridska legenda* koji je prvi put izveden 1933. godine, a koreografkinja domaćeg folklornog baleta bila je ruska ballerina, Nina Kirsanova (1898-1990) - o čemu detaljno piše

Nadežda Mosusova u tekstu “Moderna igra u Srbiji. Povodom stotridsesetogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole”. U drugoj postavci istog Hristićevog baleta 1947. godine u Narodnom pozorištu koreografiju postavlja Margarita Froman (1896-1970). (Jovanović 1994, 58.) Dakle, dva puta je bilo prilike da Narodno pozorište pod svoj krov primi umetnicu koja je imala sva neophodna znanja naše tradicionalne i evropske moderne igre, koja je mogla na najbolji način da priredi stilizaciju i istakne *plastične vrednosti folklorne igre*, upravo onu o kojoj pišu sestre Janković, ali to se nije dogodilo. “Kada je stvaran Umetnički ansambl *Kolo*, posle rata, nisu je pozvali čak ni kao savetnika.” (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. Teatron 94, godina XXI: 124-125.) No, pod okrilje krova nacionalne pozorišne kuće nisu je primili ni daleko ranije, u mladosti kada se vratila iz Nemačke i čuvene Rajnhardove glumačke škole, gde je otišla o svom trošku na dalje usavršavanje.

„Po dolasku u Beograd g-đa M.M. se obratila tadašnjoj pozorišnoj Upravi s predlogom: da pokuša rad kao nastavnica Tehnike govora i Estetičke Gimnastike kod pozorišnog podmlatka. Pozorišna uprava odbila je taj predlog. Ali je uskoro posle toga poslat o državnim trošku g. Mil. Čekić da iz prikrajka gleda: kako se radi u Pozorištu M. Rajnharda pa da, posle nekoliko meseci *gledanja*, ne rada, postane ne skromni nastavnik glumačkog podmlatka već *reditelj* Kralj Srp. Nar. Pozorišta!“ (Prica-Krstić 1910, 5.)

Da li je razlog odbijanja svih njenih predloga davanih Narodnom pozorištu to što je Maga, žena, bila u Rajnhardovoj školi glume, i još uz to žena koja je paralelno izučavala modernu igru, a daleko manje klasiku (u vremenu kada je moderna igra potpadala pod nižu umetničku kategoriju) već sama po sebi bila dovoljna da njeno znanje, prvo iz scenskog govora i recitacije, a kasnije iz naših narodnih igara bude omalovaženo i neiskorićeno od strane uprave Narodnog pozorišta? No, to ipak nije umanjilo njenu strast za daljim umetničkim delanjem. O tome koliko je entuzijastički bila posvećena narodnoj igri Živojin Zdravković(1914-2001), dirigent Beogradske filharmonije i profesor Muzičke akademije u Beogradu konstatuje:

“Maga Magazinović je bila mislilac od široke opšte kulture. Ona je bila najdublja i najsušastvenija sraslost sa životom srpskog naroda koja se nije ispoljavala u spojašnjem bljesku, već u samoj srži njegovog stvaralaštva.(...) Ona je shvatila da je narodna umetnost ponekad fosil, poslednji izdanak prethodnih kultura i civilizacija, najdragocenije svedočanstvo jednog naroda. (...) Borac za dostojanstvo umetnosti kojoj se posvetila, kojom se obraćala publici Maga

je osećanje svoga poziva prenosila i preko scene i kroz život, kao postojano uverenje da je posebno naš folklor deo ljudske sudbine. Među prvima je shvatila da izvorni folklor, koji bi ostao u krugu usko estetskog, ne može dosegnuti bitne probleme života.” (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“ . Teatron 94, Godina XXI: 124-125)

Maga Magazinović o narodnoj igri piše u knjizi *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* sledećim rečima:

“*Narodna igra* kao izraz obilja same životne radosti ili erotike, pripada najširim slojevima svih naroda. Njome se, bar u mladosti, bave svi zdravi a iole muzikalni *autodidaktički*. Ona je raznolika u raznih naroda. (...) Narodna igra je po formi *prosta*, po *tehnicima* igračkih pokreta: koraka, nagiba, obrta i skokova gdegdje vrlo virtuozna (španska, crnačka, poljska, ruska i južnosrbijanska). Po *motivima* je najčešće *erotična* ako je *parovna* ali i izraz čistog *obilja mladalačke snage kao kolo*.”(Magazinović 1932, 33)

Sestre Janković zapažaju i beleže o osobenom ženskom položaju u narodnoj igri, a taj položaj (koji je Maga težila da rekonstruiše ili izmeni) se dakako može tumačiti i preneti na širi socijalni plan. Prema njihovim rečima:

“Žena kao igračica. – iz svega izlazi da žena, pošto nije u igri uvek i svuda podjednako slobodna, ne može da bude uvek ni podjednako izgrađena, ili ne sme da pokaže koliko bi mogla da bude vična svemu onome što pred njenim očima izvodi muškarac. (...) A šta se kaže tek za one igre u kojima prisustvo žene nije uslovljeno, u kojima ona uživa samo gostoprimstvo i zauzima tek drugo mesto? Odgovor je jasan: ona je tu samo figura, ide skoro običnim hodom i mora da bude smerna u gotovo svakom pogledu. ‘Žena je samo ukras na kolo.’ To je, u isto vreme, i najblaža forma kojom se može izraziti koliko je ona lišena slobode kretanja ” (Ljubica i Danica Janković, 1948, 9.)

Sestre Janković ističu žensku ulogu u mešovitim kolima ukazujući da je igra nalagala da žene budu vrlo odmerene, što nam iz ugla igre osvetljava tradicionalni ženski model pojavljivanja u društvu, u kome je fenomen bosonoge Mage i njenih učenica neminovno predstavljao svojevrsni ekces, o kome se čak nakon prvog ispitnog Matinea Magine Škole 14. aprila 1911. godine (o plesnom delu programa) nije ni pisalo u novinama, jer nije postojao kompetentni kritičar za plastičnu igru, koja je činila iskorak iz reprezentovanja tradicionalnog modela ženskosti. “Jedna

koleginica i bivša nastavnica g-đina svoju čestitku na uspehu začinila je ironičnom izjavom: Kako se nadala da će M.M. doneti iz Berlina Dr. phil. a ne *glumu i balet*.” (Prica-Krstić 1910, 7.) Dakle, otpor prema slobodnoj igri, pa time i prema novoosvajanoj ženskoj slobodi, nije dolazio samo od patrijarhalnog muškog dela populacije, već i od ženskog dela, sviklog na svoj tradicionalni položaj *figure i ukrasa na kolo*.

Maga Magazinović u delu *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* razgraničava igru na dva osnovna oblika, a to su:

1. Apsolutna igra
2. Programska igra

Iz njenog objašnjenja toga šta smatra pod *apsolutnom igrom* jasno je da u tu kategoriju svrstava isključivo modernu igru, koju sam već navela kao njeno umetničko-duhovno opredeljenje. Zašto to čini - odgovor je jednostavan. U Enciklopedijskom leksikonu “Filozofija” (Grlić 1973, 29) pod jedinicom apsolutan stoji sledeće: “Apsolutan (lat. absolutum), samosvojan, bezgraničan, potpun, slobodan od bilo kakve zavisnosti, ničim ne uslovljavan, bezuslovan, savršen, suprotno: *relativan*.” Dakle, modernu igru, na taj način, situira kao oblik bezgraničnog bezuslovnog slobodnog i savršenog, ničim uslovljenog umetničkog izražavanja, poglavito ženskog izražavanja. Osvajanjem prostora *bezuslovne* ženske slobode u umetnosti - ostvaruje se mogućnost osvajanja ličnih sloboda na širem društvenom planu, koje je uviđala kao preko potrebne.

Živojin Zdravković piše: “Moj osvrt će se ograničiti samo na onaj deo delovanja Mage Magazinović koji se odnosi na njen ogroman udeo u popularisanju našeg folkloru. Ovo iz prostog razloga što moje poznanstvo sa Magom Magazinović datira od 1939. godine kada sam, kao umetnički saradnik, postao član njene folklorne grupe. (...) Znam iz priča starijih da je ona bila prva žena novinar *Politike*, da je kao profesor gimnazije, prva žena koja se u Srbiji pojavila na sceni u baletskom trikou, što je u ono doba, za patrijarhalnu sredinu bio pravi šok. (...) Ona je bila svestrana ličnost koja je činila izuzetak, jer je svojom svestranom akcijom uspela najviše da proдре u potrebe svoga vremena.” (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. Teatron 94. Godina XXI: 124-125.)

Zanimljivo je da i kada je popularisala domaću folklornu praksu njeno osnovno polazište otkrivamo u traganju i sagledavanju sličnosti naše sa grčkom igrom, sa starogrčkim shvatanjem tela i telesnosti, odnosno sa helenskim principom *kalokagatije*. Iako je bila hrišćanka koja se pridržavala hrišćanskih kanona, posta i tome slično – ona kao matricu postavlja grčko shvatanje tela (koje je bilo dijametralno suprotno hrišćanskom) u okvir vlastitog sistema mišljenja i delanja u igri. „Lepo, zdravo, izrazito telo bilo im je nadmoralno, nagota nešto sasvim prirodno i po sebi razumljivo.“ (Magazinović 1951, 40.) Otuda zaključujem da su u umetničkoj praksi i teorijskom delovanju Mage Magazinović vidljivi različiti uticaji, koji mogu da se podele u dve grupe, ali koji združeno upućuju na helensku misao i kulturu:

1. Na prvom mestu su uticaji antičke filozofije koji su bitno odredili, struktuirali i usmerili sva promišljanja i traganja na polju telesnog umetničkog vaspitanja. Prihvatila je i izučavala mnogobrojna i raznorodna tumačenja igre, telesnog vaspitanja i kulture, ali za života nije napustila stav da im je osnova donekle zajednička - u filozofskim sistemima helenskih mislilaca. Otuda, antički sistem mišljenja starih Grčkih filozofa i njihove pedagoške ideje, kao i drugih potonjih mislilaca, čine bazu na kojoj će spremno da utemelji vlastiti praktični i teorijski rad u oblasti igre.

2. U drugu grupu uticaja ulaze praktična umetnička učenja koja je, boraveći u Nemačkoj, primila od Isidore Dankan, Emila Žak-Dalkroza i Rudolfa Labana. U trenutku pojavljivanja umetničko-pedagoških fenomena kakvi su bili Dalkroz i Laban sa telesnim vaspitanjem koje su zastupali i negovali Stari Grci pogubljene su bile sve veze. Početkom XX veka višestruke pojave Dalkrozovog učenja, tj. tzv. Euritmije i pedagoške orijentacije Rudolfa Labana, kao i osobene umetničke individualnosti Isidore Dankan doprinele su sveukupnoj renesansi grčke gimnastike i drugačijeg odnošenja prema telu.

»Sve struje pokreta Moderne igre u dvadesetom veku i svi istovremeni pokušaji reforme rokoko-baletske pozorišne igre zasnivaju se na temelju našeg upoznavanja i proučavanja prave klasične igre starih Grka.« (Magazinović 1951, 47.)

Dakle, njeni evropski uzori su takođe bili pod snažnim uticajem antičke filozofske misli i antičkog odnošenja prema telu, pa možemo smatrati da je umetnička teorija i praksa Mage Magazinović suštinski zasnovana na atinskom uzoru, pogotovo na idejama Platonove

filozofije. Platon je (427-347.pr.n.e.) u rešavanju problema vaspitanja zastupao i naglašavao neophodnost jedinstva muzike i gimnastike, jer se time postiže delovanje na ličnost u celini. Obe veštine, i muzika i gimnastika, za Platona su značajne »radi duše«, jer formiraju »mudru i hrabru dušu«. Tačnije, za Platona je usklađenost muzičkog i gimnastičkog vaspitanja osnovno načelo solidnog obrazovanja, koje teži harmonijski savršeno odgojenom čoveku. Platon je, po principu spartanskog odgajanja, u procesu vaspitanja izjednačavao mušku i žensku decu. Negovanju kulta tela kao staništa duše, Platon nije pristupao sa pozicija polnih određenosti, već je kako za ženski, tako i za muški pol predviđao jednoobrazne telesne vežbe. Za njega, žena po svojoj prirodi može učestvovati u svemu u čemu učestvuje i muškarac, a to podrazumeva čak i veštinu ratovanja. Prirodne sposobnosti kod dečaka i devojčica Platon sagledava jednakim, što nedvosmisleno ukazuje da se njegova pedagoška ideja može da posmatra i kao praizvor feminističke misli koja afirmiše ravnopravnost različitih polova i njihovih sposobnosti. Platon nije držao žene za društvenoj zajednici manje korisni pol. Branislav Petronijević o Platonovom *feminizmu* beleži sledeće: „Još čudnije je u Platonovoj državi to, da postoji potpuna ravnopravnost žene i čoveka u prva dva staleža. Po Platonu žene imaju ista prava kao i ljudi, bave se filozofijom, upravljaju državom, ratnici su, i na isti se način obrazuju kao i muškarci, i to u zajednici sa njima. Platon je dakle prvi zastupnik feminizma (i ako on drži da su žene inferiorne ljudima, što se vidi iz njegove izreke, da zahvaljuje bogovima za ove četiri stvari: što se rodio kao čovek a ne kao životinja, kao Grk a ne kao varvarin, kao muško a ne kao žensko, i što se rodio u Atini za vreme Sokratovo).“ (Petronijević 1913, 221-222.) Viđenje žene kod Platona analizira Ksenija Atanasijević (1894-1981), bliska prijateljica i savremenica Magazinovićeve u *Ženskom pokretu* iz 1923. godine u članku „O emancipaciji žena kod Platona“:

„Pitanje o emancipaciji žene kod Platona neraskidivo je sraslo za njegovu intelektualnu konstrukciju jedne idealne države... (...) A ako žene treba da služe istim ciljevima kojima ljudi, onda se one moraju i obrazovati isto kao ljudi. Dakle i žene moraju da uče muziku i gimnastiku. Gimnastikom će očeličiti telo, a muzikom će kultivisati dušu; upravo, muziku će učiti da ne bi gimnastikom postale suviše surove, a gimnastiku da ne bi muzikom postale

suviše meke.“ (Atanasijević, Ksenija. 1923. „O emancipaciji žena kod platona“. Videti u: Vuletić. 2008. *Ksenija Atanasijević. Etika feminizma*. 82-85)

Maga Magazinović u svom praktičnom i teorijskom radu, uvek oslonjena na antičku misao, teži drevnoj ideji *kalokagatije*, odnosno, kulturi i umetnosti pokreta koje stoje u službi izgrađivanja harmoničnih ličnosti. U članku „Škola klasične i moderne ritmike gospođe Mage Magazinović Gezeman“, objavljenom u *Žena i svet*, Beograd, aprila 1932. Poleksija Dimitrijević piše: „G-đa Magazinović-Gezeman sprema sada jedno teorijsko delo o umetničkoj telesnoj kulturi. Smatra da se o predmetu telesne kulture do danas niko lepše i dublje nije izrazio rečima od Platona: - Gimnastika sa muzikom je temelj celokupnoga i duhovnoga i moralnoga vaspitanja narodnoga, bez nje je nemoguće vaspitavati harmonične ličnosti kao članove države ili ljudskoga društva.“

Magazinovićeva u interes ženske subjektivnosti postavlja telo kao važan i relevantan faktor feminizma. Umetničko-pedagoškom praksom telo problematizuje kao jednako bitan deo ženinog subjektiviteta postavlja u centar svog interesovanja i bavljenja U igri sagledava iskonsku potrebu čoveka da se izrazi sobom samim i da opšti sa okolnim svetom. Za nju postoje dva načina pomoću kojih čovek saopštava sebe svetu, jedan je govor, a drugi umetnost. Zato igru, odnosno fizičku kulturu prepoznaje, prihvata i određuje kao značajan oblik ostvarivanja društvene komunikacije i pozitivnih međusobnih odnosa, ali oblik koji ljude dovodi u harmoniju i sveopšti sklad. Za nju, igrom se susrećemo i obraćamo drugome tj. realizujemo pripadanje zajednici, uspostavljamo neverbalni dijalog kroz koji slobodno i nesputano saopštavamo sebe i svoja osećanja. Stoga, u svome teorijskom bavljenju igrom ističe sledeće:

»Smer igre, kao i umetnosti uopšte jeste socijalno opštenje među ljudima, težnja da se svoja raspoloženja prenesu na druge, da sebe drugima saopšte.« (Magazinović 1951, 7.)

Odnosno:

»...igre u svojoj suštini su ritmizirano društveno ophođenje...« (Magazinović 1932, 34.)

Naročito naglašava mogućnosti iskazivanja, ispoljavanja čovekovih psihičkih stanja i zbivanja telesnim pokretima, tj. mogućnosti prevođenja unutrašnjeg života u spoljne

manifestacije telesnih kretanja, odnosno oduhovljenost koja se očituje i putem telesnog, (našta su ukazivali podjednako Laban i Dalkroz) čime čovek postiže ne samo socijalnu interakciju, već i trostruko jedinstvo - sa sobom, društvom i prirodom. U delu *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* beleži:

»Taj princip ritmičkog talasanja telesnih pokreta – zatezanja i labavljenja; naglašenosti i nenaglašenosti, lakoće i težine, priprema telo za instrument ličnog izražavanja svoje osobenosti, čini ga najsavršenijim oruđem za izraz naše psihe koja je u svojim zbivanjima skroz ritmičke prirode.« (Magazinović 1932, 30.)

Nesumnjivo da je na shvatanje Mage Magazinović o značaju ritma veliki uticaj imao Emil Žak Dalkroz, koji je radeći »solfede pokreta« otkrio izuzetan značaj delovanja ritma na čovekovu psihu i njegov sistem muzičkog vaspitanja koji se sastojao u prevođenju muzičkog ritma, zvuka u telesne pokrete. Upravo je teorijsko i praktično učenje Emila Žak-Dalkroza Maga Magazinović prenela u srpsku sredinu, prihvatajući teoriju o nesumnjivom uticaju sveopšteg ritma – tj. velikog Ritma vasiona - u kome svi učestvujemo. Takođe, svako treba da postane svestan tog ličnog učešća u kosmičkom ritmu, a to se ne postiže samo filozofskim promišljanjem o ritmu Kosmosa, već i putem ritma hoda, igre, plastičnih vežbi. Delovanjem svoje »Škole za ritmiku i plastiku« promovisala je pedagoški metod i sistem rada velikih reformatora telesnog vaspitanja, Rudolfa Labana i Emila Žaka Dalkroza, koji je polazio od pomenute pretpostavke - da je telo čovekovo podložno principima kosmičkog ritma. Zapravo, da: »...čovečije telo i samo poseduje ritmičke zakonitosti svojih kretnji i da osećanje telesne ritmičnosti čini tehničku podlogu ritmičko-muzikalnih ostvarenja u pokretima tela.« (Magazinović 1951, 187.) Laban i Dalkroz su u telesna vežbanja povratili ritmične izmene rada i odmora, odnosno zatezanja i relaksije mišića, a u igru uveli svakodnevne pokrete, koji će postati značajna odlika u strukturi koreodramske igre.

Prvi i jedini članak u kome se naslućuje i uočava bliskost njenog koreografskog stvaralaštva sa žanrom koreodrame objavljen je tek 2001. godine u novosadskoj *Sceni*:

„Sudeći po opisima baleta koje kritike donose, izraz Mage Magazinović možda je bio blizak onom što danas nazivamo koreodrama ili neverbalno pozorište, uobličen sa izvesnom dozom patetike primerenom veličanju nacionalnih mitova.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. *Scena*. 1-2. XXXVII: 168-170.)

U svemu što je umetnički stvarala sagledavam koliko evropsku modernost s jedne strane, toliko i tradiciju i mitsko pamćenje i viteški duh srpskog naroda s druge strane, odnosno karakteriše je funkcionalno i primenjeno služenje simbiotskim jedinstvom - modernom igrom i karakterom gestova naših igara i psihičkih stanja koja iskazuju naše epske pesme. Otuda, njen koreodramski izraz, koji se afirmisao kroz transpoziciju narodnih motiva, ali i stilizaciju koraka i kola u evropeiziranom modernom ključu, označavam sintagmom *epsko-patriotska koreodrama*. Bitno je podvući specifičnost tadašnjeg istorijskog trenutka, tj. činjenicu da ona deluje u državi koja je još uvek mlada, koja je morala da ističe svoje korene i tradiciju, ali i da jednovremeno teži svemu što je približava Evropi. Maga Magazinović ostvaruje upravo takav spoj: novog gestualnog izražavanja i tradicionalne igre.

„Maga Magazinović je igru shvatila kao način sličan renesansnim teoretičarima igre, kao način za postizanje sveopšteg sklada, u kome su Bog, priroda i ljudi.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. Scena. 1-2. Urednica vida oğnenović, XXXVII: 168-170.)

U svom dugotrajnom i plodnom životu nije patila od teških bolesti.

Maga Magazinović je u kulturnoj istoriji Srbije ostala upamćena po svom zalaganju za *plastičnu igru*, ali je krug njenog delovanja i traga daleko veći. Nastojala je da se rekonstruiše žensko ja, da se izmeni ženski položaj u društvu i transformiše muško mišljenje. Dokazala je snagu kojom jedna žena može da, vlastitim pedagoškim i umetničkim radom, kao i entuzijastičkim zalaganjima, utiče na razvoj celokupnog društva i kolektivne svesti, da doprinese emancipaciji i slabljenju čvrsto postavljenih tradicionalnih shema muško-ženskih odnosa i narativa. Načinila je značajne preobražaje u igri i drami, sintetizujući ih i menjajući njihove položaje, ali i ostvarujući njihovu svojevrstu simbiozu u koreodramskom stvaralaštvu. Rečju, utirala je i osvetljavala put novom pozorišnom obliku, podvrsti koju imenujemo - koreodramom.

4.2. Smiljana Mandukić (1908-1992)

Smiljana Mandukić je rođena i školovana u Beču. Kada je imala dve godine ostala je bez majke, a otac Vladimir se oženio po drugi put. Sa dve godine je prihvata tetka u Vršcu, koja joj

je bila kao druga majka, ali i ona je umrla kada je Smiljana bila desetogodišnja devojčica. Majku i drugu majku (kako je ona nazivala) odnele su različite bolesti: tuberkuloza i rak. Smatrala je, kasnije, da je takav zao udes u najranijem detinjstvu bila dobra škola za njen mladi život i borbe koje su je čekale, jer je bila u različitim iskustvenim situacijama koje su joj donele samostalnost u razmišljanju i odlučivanju. Do svoje petnaeste godine pet puta je menjala svoj dom, navikavajući se na ljudske ćudi, različite temperamente, karaktere, pravde i nepravde, poljubce i batine. Još kao devojčica dolazi do saznanja od kolikog je značaja pokret za zdravlje i ljudski život. Volela je da skače i pleše, volela je da dobija i čita nove knjige. Umela je da skreće pažnju okoline na sebe, makar se to završavalo kaznama i loše po nju. Stalnim izmenama boravka neminovno menjala je i škole, tako da je bila u prilici da se upozna sa srpskim, mađarskim, nemačkim i francuskim obrazovnim sistemom. Njen otac nije pridavao značaja kada je nešto boli, govorio je „koga to interesuje“, te je to do kraja ostalo njeno životno pravilo – da se ne treba žaliti na svoje fizičke i duševne boli. Smatrala je da je poziv igratičice i koreografkinje bio svojevrsni priziv, tj da je budući poziv izabrao nju, a ne obrnuto, pošto je duboko verovala da se rađamo sa određenim naklonostima koje su nam srasle *kao delovi tela*. Na nagovor drugarica da krene s njima u baletsku školu, ona je to odbijala odgovorom da ona zna da igra. Male solo predstave (oslobođena od cipela i sa velom preko tela) prikazivala je kućnoj pomoćnici koja joj je najčešće bila jedina publika i koja je njen ples nazivala *pobesneli krastavac u pustinji*. Kada je otac poslao u Francusku (u ženski zavod nadomak Pariza) da nauči jezik, taj boravak je uticao kako na njeno lično tako i umetničko stasavanje, obrazovanje i formiranje ukusa. Opčinjavala je Francuska buržoaska revolucija, te kasnije iz toga crpi inspiraciju i prenosi je u svojim delima. Ideja da se opredli za poziv balerine, odnosno plesačice došla je neobičnim putem u njen život. Beogradska balerina Olga Šmatkova zatekla se, nakon pada sa petog sprata, na oporavku u Vršcu u kući rođaka Smiljane Mandukić. Vršac i život sa rođacima, koji su podsticali njenu maštu i fantazije, doprineli su umnogome budućem životnom opredeljenju. Volela je i da lepu, veliku, čistu bečku kuću zameni za prašnjavi Vršac i slobodu koju je tim odlascima dobijala. Olga Šmatkova je držala časove devojčicama i priredila koncert na kome je Smiljana Mandukić iskazala svoju darovitost postavši *zvezdom večeri*, što je bilo dovoljno da se ukaže na nju kao na talenat koji ne sme da tavori i propadne. Po povratku u Beč otac je upisuje u čuvenu školu primabalerine bečke Opere Cecilije Čeri, sa kojom nije ostvarila dobar i plodotvoran kontakt u odnosu učenica – nastavnica. U međuvremenu, čitala je o slobodnoj igri Isidore Dankan, sama

sastavljala koreografije, podučavala druge devojčice i plesala u dobrotvorne svrhe na školskom koncertu. Kasnije stupa na akademiju gde je *Kunsttanz* predavala Gertruda Bodenvizer, koja je razumevala ideje, stremljenja i afinitete svoje mlade učenice, pa je podržala i u njenom samostalnom pripremanju koncerta, koji je izvela u gradu Tulnu, povodom održavanja grobova srpskih vojnika iz Prvog svetskog rata. Nakon uspeha u Tulnu, ali i nakon Beča i Graca gde samostalno izvodi svoje koreografije, daje koncert u Beogradu 1928. godine, uz klavirsku pratnju Lovra Matačića, gde od ukupno deset koreografija šest izvodi na bis. U Beogradu izvodi pomenuti „Matine baletnih igara Smiljane Mandukić“ 4. decembra 1928. godine u Sali Luksor. U neobjavljenom tekstu naslovljenim „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku svog puta“ to vreme evocira sledećim rečima:

„Posle Beča, Graca i Tulna ja sam se hrabro otisnula u Beograd. Svoj program sam sama ispunjavala /tako je radila Isidora Dankan, a ja sam išla njenim stopama/ Moja najsnažnija tačka bio je prelid od Rahmanjinova 'Rob'. Kidala sam lance, tražila slobodu, bežala i na kraju poginula. Ni sama nisam znala da li igram ili glumim, a u zanosu mi se ponekad i kostim raspao. Moja tačka je naišla na veliko dopadanje, vikali su 'bis', pljeskali, te sam kraj morala da ponovim i ponovo da umrem.“

Kritika se pitala šta je to što igra Smiljana Mandukić, jer nije se moglo svrstati niti u glumu niti u balet. Koncerti koje je izvodila nisu nailazili na odobravanje i podršku njenog oca, koji joj je nakon jednog odgledanog nastupa rekao da je već video i nešto lepše u svom životu, a od njenih eksperimenata se ogradio zahtevom da ne nastupa pod prezimenom Mandukić, već pod pseudonimom. U neobjavljenom rukopisu (koji je verovatno predstavljao ličnu belešku pred intervju) „Period od 1930 – 1941. Moja škola. Radio“ Smiljana Mandukić piše:

„Posle moje propale pozorišne karijere, vratila sam se mome ocu u Beč i shvatila da su moji koncerti prolazne i vrlo zamorne, a ne donose potrebno za samostalan život. Shvatila sam da ću morati imati neka svedočanstva i počela ozbiljno misliti na Akademiju. Pošto sam sve moguće časove pohađala, a nisam bila zvanično upisana morala sam prvo da pokupim potpise i tako overim godine. Položila sam ispit za igrača i pedagoga. Moja svedodžba je nosila primedbu da mogu svuda po odobrenju vlasti otvoriti školu, sem u Beču?“

Nakon završetka školovanja, u Beograd dolazi u goste, da bi potom tu ostala, a kasnije nastavila umetnički i pedagoški rad traženjem dozvole od Ministarstva prosvete za otvaranje škole za *ritmiku i plastičan ples*. Po dolasku u Beograd prijavljuje se na audiciju za balet u Operi Narodnog pozorišta.

„Posle godinu dana opet sam došla kao gost u Beograd i prijavila se na audiciju za balet u Operi. Naravno da je za to trebalo protekcije, jer je Beograd imao izvrstan balet. Taj Balet su stvarali Rusi koji su kao izbeglice bili primljeni u Teatar i dali svoje najbolje snage da nađu hleb i zadovolje željnu i zahvalnu publiku Beograda. Ja to onda sve nisam znala, a verovala, pošto dolazim iz Beča da ću ih zadiviti svojim znanjem. Audiciji su prisustvovali: stari Benički /kompozitor 'Marš na Drinu'/ (Binički, greška u kucanju, prim. V.O.Lj.) Stevan Hristić /direktor Opere i kompozitor 'Ohridska legenda'/ Jelena Beljakova /šef Baleta/ (Jelena Poljakova, greška u kucanju, prim. V.O.Lj.) i Momčilo Milošević /direktor Glumačke baletske škole/ M. Milošević je nekoliko godina kasnije postao moj muž, ali onda se jedno drugom nismo dopadali. On je jedini glasao da me ne prime. 'Ima dosta naših balerina sa završenom klasičnom školom' – rekao je.“ (neobjavljen tekst: „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku puta“)

Prelazak iz nekadašnje austrougarske kulturne sredine i snalaženje u srpskoj patrijarhalnoj beogradskoj sredini joj nije predstavljalo problem. Osećala se spremnom i sposobnom da menja, čak kreira društvo za koje se opredelila. Lični odabir između dve, po mnogo čemu različite, kulture čini u korist one strane gde se oseća potrebnom, ali i slobodnom da doprinese razvoju prenoseći evropsku modernu umetnost igre i slobodnog pokreta. Životnim emancipovanim shvatanjima prilagođava vlastitu okolinu sebi i svojim nazorima. Uspešno prevazilazi različite otpore i neprihvatanja nove igre u patrijarhalnoj sredini, pa čak i zabranu izvođenja njenih koreografija na Kolarčevom narodnom univerzitetu (koju u ime Ministarstva prosvete potpisuje i izdaje Ljubica Kašikić 1947. godine). Moderna igra se u tom trenutku shvata dekadentnom umetnošću. Smiljana Mandukić se upušta u avanturu koja se zove - moderna igra na Balkanu početkom 20. veka. U toj avanturi nije usamljena - Maga Magazinović je već krčila staze modernoj plesnoj umetnosti. U neobjavljenom rukopisu „Period od 1930 – 1941. Moja škola. Radio“ Smiljana Mandukić opisuje svoju prethodnicu sledećim rečima:

„Pre mene je Maga Magazinović, koja je bila neko vreme u Nemačkoj, imala školu ritmike i radila po Dalkrozu. Upozale smo se docnije i ja sam se divila toj pametnoj i hrabroj ženi koja je u tom predratnom, patriahalnom društvu krenula novim idejama.“

U rukopisu „Kako je počeo moderan balet ili putevi modernog baleta kod nas“ opisuje svoje beogradske početke na sledeći način:

„Prof. Maga Magazinović donosi iz Nemačke Labanove i Dalkrozove metode i razvija među mladima veliko interesovanje. Kada sam se ja pojavila 1930. god i tražila od min.prosvete dozvolu za otvaranje škole za ritmiku i plastičan ples dali su mi dozvolu samo za godinu dana jer su verovali da će i ovako škola propasti. (...) Mislím da ne treba da govorim o svetskim događajima na planu plesa. Najveće zasluge kod nas ima Maga Magazinović koja je svoje znanje prenela na nekoliko darovitih ljudi. Da spomenem samo Luj Daviča čije ime nosi sada baletska škola. Radmila Cajić, čiji je vek bio kratak. Mira Sanjina, koja je napustila moderan balet zaposlivši se u nar.pozorištu.“

Na svom putu ka modernoj igri Smiljana Mandukić se, kako je sama isticala, sukobljavala sa tradicijom, okolinom, pa i samom sobom. Stimulativno odrastanje u gradu umetnosti, Beču - gde je bila u prilici da gleda mnoge pozorišne predstave, pogotovo baletska izvođenja sa vrhunskim igranicama i u bogatoj scenografiji – doprinelo je sazrevanju želje da se bavi umetnošću, odnosno baletom. Otac je upisuje na časove klasičnog baleta, na kojima ubrzo otkriva kako sebe ne može da realizuje u potpunosti kroz svakodnevno ponavljanje istih pokreta, a ni lični odnos sa nastavnicom baleta Cecilijom Čeri nije bio motivirajući.

„Pošto sam znala da je čak tri godine učila klasičan balet, u Beču, kod primabalerine Cecilije Čeri, što joj je ubrzo postalo dosadno, jer je morala stalno uvežbavati iste pokrete i bezbroj puta ih ponavljati, upitala sam je jednom prilikom zašto je odustala od klasičnog baleta, odnosno, šta ju je privuklo modernoj igri. Odgovorila je sažeto i jasno: 'Moderan balet se razlikuje od klasičnog, jer se igrač slobodno kreće u prostoru. On sam stvara pokrete, za razliku od klasičnog baleta u kojem su pokreti već unapred određeni i naučeni. Koreografisati modernu igru je, možda, zbog toga teže, ali s druge strane i lakše, jer se ta igra rađa pod inspiracijom muzike, ideja, tema.'“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. Scena 4-5:123-125)

U Smiljani Mandukić će se dogoditi preokret, odnosno prebeg iz klasične u modernu igru u trenutku kada u Beču, još kao učenica, prisustvuje izvođenju modernog plesa (u rukopisu ne navodi podatak o kojoj igračici i koreografiji se radi), lišenog dekora i bilo kakve scenografije. Posmatrajući telo igračice, koje se izvijalo na praznoj pozornici i bilo nesputano u izražavanju kostimom ili scenografijom, a s druge strane koje je uspešno dočaravalo proživljavanje *proleća* – osvestila je ličnu spremnost da se životno posveti novoj slobodnoj igri i da veruje da se kroz taj oblik igre mogu ostvariti najviši umetnički izrazi. Uviđala je da se kroz novu oslobođenu igru zadire u savremenost i otvaraju mogućnosti za izražavanje života koji odgovara duhu vremena. U ličnim beleškama Smiljana Mandukić piše:

„Moderan balet, čiji su put utirali Izadora Denkan i Rudolf Laban, a koji se ne zadržava na mehanizovanoj tehnici klasičnog baleta, daje velike mogućnosti za izražavanje života, što baš odgovara duhu današnjeg vremena. Ne samo kod nas, nego u celom svetu, pozornica pored toga što je središte snova, sve više postaje i tribina istine.“

Isticala je da se celokupan sistem moderne igre temelji i bazira na prirodnom pokretu, tj. *pokretu uzetom iz života*, kako je govorila. Ostvariti istinu i životnost na sceni bili su njeni koreografski imperativi, a koji se primećuju i u radu potonjih koreografkinja Nade Kokotović i Sonje Vukićević. S druge strane, Smiljana Mandukić se poput Mage Magazinović višestruko zalagala za prosvetni i umetnički značaj ritmičkih igara i moderne igre, za edukaciju ženskog dela populacije. Smiljana Mandukić, kao i Maga Magazinović, tokom ratnih godina (1941-1944) nije prekidala svoju umetničku i pedagošku delatnost. Citat iz neobjavljenog rukopisa Smiljane Mandukić o radu na Muzičkoj akademiji (verovatno je u pitanju zabeleška za intervju):

„Muzička akademija, u to vreme i dramska

Pozvata sam u jesen 1941 da primim otsek ritmike. U to vreme je pri Muz.akademiji bio i viši otsek baletske škole. Na tom baletskom otseku su predavali Jelena Poljakova i Nataša Bošković. Po odlasku Jelene Poljakove mislim da je predavala Nataša i Mile Jovanović. Ja sam predavala ritmiku na dramskom otseku i pevačima, sem baletu. Rektor je bio kompozitor Petar Konjević, a potom Stevan Hristić. Pošto sam 6. aprila u bombardovanju izgubila stan i studio ja sam na Akademiji prihvatila rad pod neobičnim uslovima. Naime molila sam da mi se ustupi mesto honorara sala za vežbu 2 x nedeljno kako bi mogla da nastavim rad i koreografijem. Bilo je po

ranijem planu da se predaje „ritmika“. Ja sam svoj rad pretvorila u „scenske kretnje“. Na Akademiji sam ostala do 1947. god. 1947. sam prešla na poziv tadašnjeg direktora Vjekoslava Afrića u novu osnovanu Filmsku školu. Akademija je za mene bila veliko iskustvo u radu s glumcima. Nekoliko mladih glumica su se zainteresovale za balet. Imenujem: Olgu Spiridonović, Danicu Mokranjac, Kapitalinu Erić.“

Prelazak sa radom u Filmsku školu nije značio i duže zadržavanje u istoj, tačnije do 1950 godine. I dalje je predavala predmet koji se zvao Scenske kretnje, ali na kraju školske godine ispitna komisija sa Aleksandrom Vučom i Anikom Radošević na čelu nije razumela zašto ne radi po Labanovom sistemu već podučava glumce kako da padaju. Kada se Filmska škola udružuje sa Akademijom za pozorišnu umetnost dolazi do prekida saradnje, zbog čega Smiljana Mandukić nije žalila, „jer je teško bilo dokazati glumcima da je telo deo glume“. (neobjavljeni rukopis „Filmska škola“.)

Nakon Drugog svetskog rata dobija poziv od Odeljenja za kulturu i umetnost da bude umetnička rukovoditeljka, odnosno nastavnica Gradske baletske škole u Beogradu, koja je otpočinjala sa radom 1. marta 1949. godine. U neobjavljenom rukopisu „Gradska baletska škola. posle Gradski baletski tečaj“ beleži:

„1949. su povučene privatne škole, u to vreme zvaničnu dozvolu za studio imala sam ja i Olga Grbić Tores (španske igre). Danica Živanović i Sonja Dojčinović davale su privatne časove, ali su bile uključene u sastav nastavnika gradske škole. Pošto sam ja sa svojim studiom davala celovečernje odnosno Matineje u Narodnom pozorištu, za prugu, za đačke kuhinje, ranjenike i t.dalje. ondašnji poverenik za kulturu Anica Magašić bila je mišljenja da treba da budem umetnički rukovodilac, te novo osnovane škole. Razne intrige su doprinele da dam odmah ostavku na to zvanje i da radim samo kao nastavnik baleta.“

Kasnije, događa joj se velika borba za očuvanje i rad upravo te iste Gradske baletske škole, koja je prvobitno bila zamišljena i funkcionisala kao jedina posleratna *škola modernog baleta*, a potom nepravedno proglašena za kurs, zatim za dopunu fizičkom i umetničkom vaspitanju, naposljetku čak i za zabavu iz koje izlaze igračice za barove. Smiljana Mandukić je isticala, u svojim dopisima gradskom odboru, postignute rezultate i neophodnost postojanja škole takvog profila koja će razvijati modernu umetnost igre u nas, pogotovo što je njoj srodna Srednja

baletska škola spremala kadrove isključivo za Narodno pozorište u Beogradu. Obraćala se nadležnim prosvetnim organima (više puta) s predlozima tražeći način da reši problem opstanka rada Gradske baletske škole, slala nastavni plan i program rada, ali nažalost za modernu igru u školskom i društvenom sistemu nije bilo naročito mnogo razumevanja i sluha, pa time ni mesta. „Smatralo se da je takva škola dekadentna i u nas nepotrebna. Jer igra nema budućnosti, sem klasičnog baleta.“ (neobjavljen rukopis: „Gradska baletska škola. posle Gradski baletski tečaj“) Činjenica da je škola etiketirana da služi za zabavu govori o nezavidnoj društvenoj poziciji moderne igre. U svom referatu „Slučaj Gradske baletske škole u Beogradu“ Smiljana Mandukić kaže:

„Kao što se ni muzika ne sluša samo u operi, tako se ni igra ne može ograničiti samo na opersku scenu već treba da pređe i na koncertni podijum. (...) Prošla su vremena kad su se senilni starci oduševljavali golim nogama, u piruetama gledali simbol igre, a igračice posmatrali kao slatke devojčice za zabavu. Moderan balet, slobodan, neizveštačen, uokviren običnim zavesama, ta ustvari prastara umetnička igra, ima najviše mogućnosti da kroz pokret izrazi duh današnjeg vremena: radost rada, stvaralački polet, borbu, pobedu, ushićenje života – sve čime je ispunjen duh našeg savremenog čoveka. U ime toga i podnosim ovaj referat, moleći da se malo razmisli o sudbini modernog baleta kod nas.“

Škola je imala prvo četiri smera: odsek modernog baleta, ritmike na kome je Smiljana Mandukić predavala moderan balet, drugi odsek plastike koji je vodila Sonja Stanisavljević Dojčinović, treći odsek španskih igara sa Olgom Grbić Tores i na klasičnom smeru je predavala bivša učenica Mandukićeve, Danica Živanović. Takođe, klasičan balet je u početku bio obuhvaćen obaveznim školskim programom, učio se kao dodatni predmet na drugim odsecima, da bi se kasnije razvio i postao zaseban odsek. Škola je bila podeljena na niži i viši tečaj modernog baleta. Niži tečaj je trajao tri godine, na časovima se radilo po Žak-Dalrozovoj tehnici, a časovi su održavani 3-4 puta nedeljno. Celokupan trogodišnji smer nije bio fokusiran samo na stvaranje budućeg igračkog kadra, već i umetnički obrazovane publike. Pohađanjem nižeg tečaja mladim naraštajima se pružalo umetničko obrazovanje, ali i kulturno uzdizanje i rafiniranje umetničkog ukusa, a uz to im je pružana šansa da se oprobaju i otkriju vlastita interesovanja. Viši tečaj, prvobitno u trajanju od tri, kasnije produžen na četiri godine, bio je osmišljen kao nastavak nižeg tečaja, na koji bi se upisivali zainteresovani koji već poseduju igračko iskustvo. Cilj je bio da se

putem edukacije na višem tečaju pripreme za budući rad igrači/ce, pedagoškinje, pedagozi, koreografinje i koreografi. Gradska baletska škola je bila prva ustanova nakon Drugog svetskog rata koja je razvijala modernu igru. Na kraju školske godine učenici su polagali ispite iz igračkih predmeta pred stručnom komisijom i javno prikazivali svoj rad na koncertima, koji su imali dobar odjek u široj javnosti. Pored praktičnih predmeta obavezno su pohađali u okviru škole i predavanja iz umetnosti, tj. izučavali su: istoriju baleta, istoriju pozorišta, istoriju muzike, istoriju kostima itd. Mnogi učenici su, po završetku, igrali u beogradskim pozorištima ili nastavljali dalje da putem pedagoškog rada prenose igračka znanja, predajući honorarno moderan balet, odnosno ritmiku po državnim muzičkim školama ili u domovima kulture. Smiljana Mandukić se godinama borila za status Gradske baletske škole, koja je po programu i kvalitetu nastave funkcionisala kao regularna stručna škola, ali je bila društveno omalovažena i proglašena za tečaj. Ispiti iz svih igračkih predmeta su se polagali na kraju školske godine, jednako kao u Srednjoj baletskoj školi samo bez davanja zvaničnih diploma. Sastavljane su i komisije pri Savetu za kulturu i umetnost, Maga Magazinović je bila jedna od članica komisije, održavane su sednice na kojima se raspravljalo o mogućnosti da škola više nema formu tečaja i neformalnog obrazovanja, već umetničke škole koja će davati validne diplome, uz to su isticani uspesi ostvareni na svim javnim istupanjima, ali se i dalje nastavljalo po starom principu tečaja. Održana je, tim povodom, konferencija učenica, roditelja i školske uprave, no status škole ipak ostaje nepromenjen. U nameri da utemelji školu kao zvaničnu instituciju, nakon 12 godina postojanja, rada i uspeha škole, Smiljana Mandukić piše pismo Stanki Veselinov, tadašnjoj poverenici za kulturu i umetnost Gradskog odbora, tražeći podršku za rad i mogućnost da đaci dobijaju zvanična svedočanstva pomoću kojih bi se zapošljavali, navodeći već ostvarene primere uspešnosti bivših đaka koji su sa usvojenim znanjem moderne igre i ritmike radili u profesiji, ali honorarno i bez prava na zaposlenje. Stvaranje kadrova u školi je bilo očigledno uspešno, a s druge strane potpuno društveno neshvaćeno i bez podrške. Na kraju pisma kaže:

„U današnjem vremenu, kad se sa toliko poleta uspešno vrše mnogi eksperimenti na raznim stranama ljudske delatnosti, jedan takav pokušaj trebalo bi da bude prihvaćen. Budućnost baleta, kao što je već odavno zapaženo u celom svetu, ne može se ograničiti samo na igru u svilenim patikama tradicionalnog klasičnog baleta, nego se mora odraziti u igri koja donosi duševni izraz, u umetničkoj igri koja proizilazi iz istinske emocije a ne iz veštine. (...) Tražim samo jedno: da se najzad i modernom baletu omogući slobodan razvitak.“

U nastavnom programu koji je osmislila uključene su bile, pored ostalog, vežbe na podu i razni koraci iz karakternih igara uz pomoć kojih se razvijao osećaj za ritam. Na višem tečaju je svojim planom uključivala: osnove našeg folklora i njegovu stilizaciju, istoriju igre sa praktičnim učenjem istorijskih igara i anatomiju, kao dodatne predmete. Budući da je smatrala da je izučavanje folklora za buduće igralice i igrače od naročitog značaja u svojim spisima Smiljana Mandukić poredi modernu igru i folklor kao vrlo bliske oblike umetničkog izražavanja, potkrepljujući svoje stavove činjenicom da se tehnika modernog baleta zasniva na prirodnom pokretu, a što združeno, po njenom shvatanju, može da posluži kao temelj za stvaranje nacionalnog baleta, inspirisanog nacionalnim melosom, narodnim pesmama i pričama. U tekstu (kojim se zalaže za opstanak škole) „Od kakve je koristi moderan balet“ piše:

„Novoj igri su dovoljne i same zavese, skroman dekor i uprošćeni kostimi. Jer, kao što dobro izgovorena reč i dobra gluma čine dramu, tako i čista igra mora da deluje neposredno, bez mnogo šarenila. Moderan balet je blizak svim folklornim igrama, jer je ritam njegova osnova. Kroz svoje nevezane pokrete, on može da bude tumač i simfonije i drame.“

Krajnji i najznačajniji cilj egzistiranja takve škole videla je u: osnivanju igrackog ansambla koji bi radio na promovisanju i popularisanju moderne igre, a osim toga imao i edukativnu funkciju upoznavanja publike sa delima iz muzičke literature. Predlagala je da budući ansambl priprema i koreografije sa sadržajem naših epskih pesama, kao što je npr. *Smrt majke Jugovića*. U tekstu „Gradska baletska škola u Beogradu“ piše:

„Kod nas ima puno uslova i razloga za razvitak modernog baleta. Pre svega, moderni balet je mnogo bliži narodnoj igri, folkloru, nego klasični balet, jer tehnika modernog baleta bazira na prirodnom pokretu. Na tome temelju mogao bi se lako stvoriti naš nacionalni balet, koji bi se razvio iz našeg melosa i našao inspiraciju u narodnim pesmama i pričama.“

Očigledno, Smiljana Mandukić je nadahnuće pronalazila u nacionalnim temama i prvenstveno u radu domaćih kompozitora, pa je otuda i predlagala da jedan takav ansambl moderne igre treba da se bavi temama iz naše književnosti i istorije.

Ideje o promovisanju modernog umetničkog smera, o širem prosvetiteljskom značaju škole, kao i o radu ansambla koji bi nastao od najboljih polaznica i polaznika Smiljana Mandukić napisмено šalje nadležnim državnim organima 1953. godine i to sažima sledećim rečima:

„Priredbe ovog ansambla trebalo bi da budu izvođene u zajednici sa pojedinim našim reproduktivnim umetnicima (violinistima, pianistima i pevačima), a imale bi da budu posvećene našim i stranim poznatim kompozitorima. Na primer, Grigovo veče: izvesne kompozicije biće obrađene igrački (Anitrina igra, U pećini gorskog cara, Ingridina tugovanka, itd.), a druge će biti izvođene na klaviru ili pevane. Jedan muzikolog mogao bi na početku održati kraće popularno predavanje o kompozitoru. Tako bi se mogle pripremati mnoge priredbe: Mocartovo veče, Šopenovo veče, veče Čajkovskog, Debisievo veče, veče St. Hristića, i bezbroj drugih, što bi služilo umetničkom i kulturnom podizanju naroda.“

Međutim, svoje umetničke i prosvetiteljske ideje koje Smiljana Mandukić nije uspela da realizuje kroz rad Gradske baletske škole, koju odgovorni državni odbori za kulturu i umetnost i šira prosvetna zajednica nisu prihvatili kao relevantnu instituciju, ostvariće kasnije u Kulturno umetničkom društvu „Abrašević“, gde odlazi po preporuci Mage Magazinović, a sa idejom da „udomi“ bivše učenice i učenike koji su završili Gradsku baletsku školu i žele da nastave svoje umetničko izražavanje u okviru igračke trupe.

Prilikom povezivanja igre sa narodnim epskim pesmama, kako Maga Magazinović tako i Smiljana Mandukić, unosile su dramske elemente u svoje moderne koreografije, a uz to su jednako tragale za korespondencijom sa vremenom u kome su stvarale. Smiljana Mandukić je izrazito naglašavala kako ritmičke igre vode poreklo od pračoveka koji je ritmički kretao svoje telo dajući tome određena značenja. Povezivala je modernu igru i sa današnjim igrama u primitivnim plemenskim zajednicama, sa obrednim igrama uz doboš ili pesmu. Dakako, Smiljana Mandukić je ukazivala da je savremena igra jedan određeni način povratka ritualu i ritualnom plesu. Kako bi dokazala i potkrepila svoje promišljanje moderne kao svojevrsnog oblika ritualne igre postavila je koreografije na temu *Delfijskih igračica*, *Igračicu sa zmijom*, *Igru pred idolom*, *Egzotične igre oko vatre* itd. O tome svedoči i predavanje koje je (prema njenim spisima) održano 19. februara 1945. pred nastup na Kolarčevom narodnom univerzitetu. U pomenutom predavanju ističe se sloboda koju donosi novi moderan pokret i smer igre, a koju Mandukićeva ostvaruje u svojoj postavci 'Trilogija žene' u kojoj hronološki simbolično obrađuje život žene, od mladosti do starosti.

„Najlepši primer za takvo rađanje ritmičke igre naći ćete na današnjem koncertu u „Trilogiji žene“, jer je u njoj g-đa Mandukić kao koreograf, inspirisana muzikom, obradila čitavu jednu

životnu poemu. U Devojaštvu vidimo tri devojke koje se igraju zlatnim jabukama kao simbolima devičanske mladosti i lepote. Potom jedna od njih ostavlja svoju jabuku radi ljubavi, žudeći da pođe korak dalje u život. Drugarice joj donose veo, kojim kite buduću nevestu. U Materinstvu dve žene se kreću u molitvi ka oltaru večite ljubavi, dok vesela muzika mami decu na igru i spaja ih sa majkama u kolo sreće. U Poslednjoj borbi sve se već preživelo i ostala je samo priča o prošlosti. Starost je opet približila drugarice iz mladosti. Sad je njihova igra tugovanka. Teški koraci vode ih na poslednji put.“

Trilogija žene nema istorijsku ili književnu podlogu, već tematizuje život žene. Koreografija je imala koreodramsku formu, kroz koju se prikazivao životni ciklus žene, sagledavan u životnom krugu: mladost – svadba – starost i smrt. Koreografski su se analizirali, postavljali i prikazivali ključni momenti oko kojih se vrti ženin život. Realizacija žene se scenski oslikavala kroz materinstvo - što je patrijarhalno viđenje modela ženskog života i njegovog smisla. Iako Smiljana Mandukić (niti svojim stavovima, niti životnim stilom) nije jedinu žensku realizaciju videla samo u materinstvu, reklo bi se da je podsvesno oslikala tradicijski model poželjne slike žene u patrijarhalnoj kulturi. S obzirom na to da počinje od ženske mladosti možemo da tumačimo njenu koreografsku ideju kao prikazivanje svojevrsnog polnog rađanja, jer se dotiče mladosti, tj. trenutka kada žena postaje svesna svoje polnosti, a sa druge strane to je bila apoteoza ženi, ili pak alegorijska priča o obnovi života posle rata.

U periodu trajanja Gradske baletske škole i nastavničkog rada u njoj, a pre svog pedagoškog i umetničkog delovanja u Kud-u „Arašević“ Smiljana Mandukić 1954. godine piše i objavljuje tekst u novosadskom listu *Naša scena 90-91*, pod naslovom „O modernom i klasičnom baletu“. Sučeljavajući razlike i sličnosti klasične i moderne igre, uočava poput Isidore Dankan, da je moderan plesni pravac igra budućnosti, i da se kroz prirodan oslobođen pokret osloboda izraz duše i duševnih stanja. Po njenom shvatanju, moderan pravac igru vraća ritualu i prirodi, a *igra je masovna i društvena potreba*, kroz nju se iskazuju društvena saznanja i shvatanja, što se veoma podudara sa promišljanjem Magazinovićeve. Prvobitno, čovek je igrao „u divljenju i strahu pred nadzemaljskim i natprirodnim, čovek je, tek posle mnogo vekova usavršavanja, vezivao svoje pokrete u harmonične celine i, uz pesmu i muziku, davao igri umetnički izraz.“ Klasičan balet posmatra kao muzejski i dotrajao, što se takođe slaže sa viđenjem i promišljanjima Isidore Dankan. Smiljana Mandukić osporava klasičnom baletu da može da prati

sadašnjicu i odlike drugih vremena, osim onog u kome je nastajao i razvijao se. Smiljana Mandukić u pomenutom tekstu ističe: „On je isuviše obeležje **jednog** perioda u razvoju igre, da bi mogao preko pozornice da oživi duh **raznih** vremena.“ Moderan balet se ne može posmatrati kao igra koja nema tradiciju, naprotiv, jer čovek kroz njega iskazuje svoja osećanja, a tradicija je u 'ritmu koji vlada celom prirodom'. Traganje za harmonijom ritma u kosmosu koja se prenosi na ljudsko biće i ples je odlikovalo kako Smiljanu Mandukić, tako i njenu prethodnicu, Magu Magazinović, odnosno zajedničke im uzore novog plesa – Labana i Dalkroza. Sve vežbe i celokupan sistem moderne igre, po njenom shvatanju, imaju svrhu u oslobađanju tela, koje ne treba da obitava u tradicionalnim okvirima. Dalje, u istom tekstu, prema rečima Smiljane Mandukić:

„Sistem modernog baleta bazira na prirodnom pokretu, na pokretu **uzetom iz života**. (...) Poznati pobornici modernog baleta Isidora Denkan, Dalkroz, Meri Vigman, Margareta Valman, Gertruda Bodenvizer, Jos, Marta Graham i mnogi drugi, vratili su igru njenom praizvodu, prirodi, otrgnuvši je iz klasičnog baleta, odbacivši ideal neprirodnog.“

Prvo delovanje Smiljane Mandukić, kao žene koja dobija određeni rukovodeći položaj u Kulturno umetničkom društvu „Abrašević“ 1955. godine poklapa se sa vremenom kada se u SFRJ donosi zakon kojim se izjednačavaju muškarci i žene u pravima na nasleđivanje. Žene postepeno osvajaju svoj prostor u posleratnom periodu, od prava u kući do prava u široj zajednici.

„Prvi tragovi o postojanju baletske sekcije u 'Abraševiću' vezani su za kraj 1955. godine i početak 1956. godine. (...) Napominjem da su Beograd i njegovi umetnički krugovi u ovo vreme još uvek moderan balet smatrali nižom vrstom umetnosti, pa je 'Abrašević' i ovog puta odigrao avangardnu ulogu u prihvatanju nečeg novog.“ (Simić 1985, 344-345)

Prvo umetničko delovanje Smiljane Mandukić u okviru KUD „Abrašević“ bilo je kroz ostvarenje dečije dramske predstave *Večiti cvet* Milenka Misailovića, gde ona postavlja koreografiju za glumački ansambl, što nam pokazuje da, i radeći sa najmlađima, ples udružuje sa dramskim sadržajima. Nakon toga po preporuci Mage Magazinović aktivira se u okviru pomenutog beogradskog Kulturno umetničkog društva i prvi nastup sa njim ostvaruje na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu, sa koreografijom na svitu Edvarda Griga

(Edvard Grieg, 1843-1907) *Per Gint*, smatrajući da ta muzika pruža *obilje različitih živopisnih momenata*. Kostime je radila Božana Jovanović. I ovde se sprovedla praksa uvodne reči kojom se publici donose nova saznanja, pa je o samom delu *Per Gint* govorio Bogdan Simić, član uprave Društva. Glavnu ulogu igrao je njen učenik Jovan Despotović, koji će kasnije postati solista Narodnog pozorišta u Beogradu. Izvođenje baleta doživljava veliki uspeh, a u listu *Borba* 19. juna 1956. izlazi kritički prikaz Dragutina Čolića, koji pojedine delove poredi sa gimnastičkim vežbama. Čolić u uvodu piše:

„Baletska sekcija Kulturno umetničkog društva „Abrašević“ pod rukovodstvom Smilje Mandukić umela je da odabere delo koje odgovara izvođačkim sposobnostima ne samo baletske amaterske grupe, već i orkestra ovog kulturno-umetničkog društva, stavivši na repertoar „Per Ginta“ od Edvarda Griga. Ova divna lirska svita genijalnog norveškog majstora, koja je izvođački pristupačna i skromnom amaterskom odseku, sasvim je pogodna za kreaciju izražajnim sredstvima plastičnog baleta.“ (Čolić D. 1956. „'Per Gint' baletske sekcije 'Abrašević'“. *Borba*. 19. jun)

Isti koreodramski balet gostuje i u Slavonskom Brodu na proslavi 35 godina fabrike „Đuro Đaković“; o pozitivnoj recepciji predstave koja je bila značajna u njenoj koreografskoj karijeri Smiljana Mandukić je, kroz anegdotsko sećanje, često govorila potonjim generacijama svojih igračica i igrača, a trajno je zabeležena u monografiji Milutina Simića *Kulturno umetničko društvo „Abrašević“ Beograd 1945-1980*:

„Po završetku koncerta mnogi iz publike su istrčali na scenu i počeli da grle izvođače. Karakterističan je i jedan dijalog koji se vodio u Sali za vreme izvođenja dela „Ozina smrt“. Jedan gledalac je zapitao drugog „Ko je to umro?“ , a ovaj mu je odgovorio : „Valjda majka Đure Đakovića.“ (Simić 1985, 346)

Povodom istog nastupanja objavljuje se u novinama utisak koreografkinje:

„Uspeh je bio takav – kaže Smilja Mandukić, umetnički rukovodilac baletske sekcije – da su naši domaćini odustali da posle baleta iziđu sa svojom folklornom sekcijom. Kazali su: bolje je da se ne pojavi.“ (Ranisavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar)

Neobično za našu sredinu deluje podatak da u tom periodu Kud „Abrašević“ ukida folklornu sekciju i da se u javnosti vode rasprave za i protiv folklor, protiv folkloromanije i folklornog primitivizma i vulgarizacije, kao i oko toga zašto neka društva neguju našu narodnu igru, dok je drugi ukidaju. To je bio predmet diskusije na osnivačkoj skupštini Kulturno-prosvetne zajednice Srbije. (Ranisavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar) Čini se da je u pitanju bilo svojevrsno otvaranje ka zapadnoj kulturi i njenim implikacijama. Nakon ostvarenog rezultata sa delom *Per Gint* brojnost njene sekcije se povećava na 80 članova, gde podjednako participiraju devojke i mladići. Sekcija ojačava i zanimljivom činjenicom da je u „Abraševiću“ to jedina igračka sekcija u periodu od 1956 do 1961 godine, pošto u tim godinama nije negovan folklor. (Simić 1985, 346) Grupi koja je bila sastavljena od 40 devojaka i 40 mladića usleđuju brojna uspešna gostovanja po zemlji, propagira se i širi kultura pokreta i slobodne moderne igre. Smiljana Mandukić radi sa dve grupe paralelno: pionirskom i sa odraslima. Njenom kako umetničkom tako i pedagoškom radu odaje priznanje i čuveni američki koreograf Hoze Limon (José Arcadio Limón, 1908-1972) nakon odgledane probe prilikom posete „Abraševiću“. Novine zapažaju njen stvaralački rad, dajući podstrek daljem razvoju novoj igračkoj formi i svrstavajući njenu grupu na mesto vodeće u zemlji. (Simić 1985, 347.)

Kada se analiziraju naslovi koreografija iz tog perioda (1957 – 1958) – *Igra sa sabljama, Lezginjka, Gajana, Elegija, Anitrina igra, Nokturno, Slike sa izložbe (Gnom, Stari dvorac, Bidlo, Igra ptica, Dva jevrejina, Igra pilića, Igra piljarica) Groteska, Alegro Barbaro*, ali takođe i iz prethodnih i kasnijih godina njenog stvaralaštva, npr. *Ingridina tugovanka, Na životnoj stazi, Trilogija žene – devojaštvo, materinstvo, poslednja borba, Jovanka Orleanka, Smrt majke Jugovića, Čele kula, Kir Stefan* i mnoge druge - učitavamo da je većina koreografija nesumnjivo sadržala dramske elemente, odnosno da se njena igra nije izražavala isključivo kroz apstraktnu baletsku formu, već da teži koreodramskom izrazu. To je bio možda jedan od modela za bolju prihvaćenost i razumevanje kod publike, izbeći hermetičnost i zadržati dramsku potku, ispričati priču kroz gest i ples. Posedovala je umeće ne samo da načini odabir dela koje *odgovara izvođačkim sposobnostima* onih sa kojima je koreografsko delo stvarala, već i publici kojoj ga prikazuje i predaje. U redovnim novinskim napisima povodom gostovanja njene trupe po Sloveniji i Hrvatskoj, koje je otpratilo 4000 gledalaca, ističe se da je moderan balet, zbog svoje ekspresivnosti i slobodnog izražavanja, publici daleko bliži i razumljiviji od klasičnog, čak mu se daje prednost nad folklorom. „Publika je bila raznovrsna, uglavnom ona koja na baletske

predstave odlazi povremeno. Bilo je dosta gledalaca koji su prvi put videli na pozornici baletski program.“ (Simić 1985, 348.) Čini se da takvo novinarsko opažanje proističe upravo iz prijemčivosti koreodramskog sadržaja širem krugu gledalaca, ali i da nije bez pristrasnosti kada se modernoj igri pripisuje prednost nad narodnom (jer u tom trenutku „Abrašević“ ne razvija folklor) i da tome donekle doprinosi gostovanje trupe Hoze Limona 1957. godine, kao i njegova izuzetno pozitivna reakcija na pedagoško-umetnički rad Smiljane Mandukić. Hoze Limon je ostavio zabeležen sledeći utisak o probi Smiljane Mandukić: „Ovo je više nego oduševljenje. Najlepše hvala za spremnost što ste mi prikazali vaš lep rad za koji je potrebno dosta truda i ljubavi.“ (Simić 1985, 347.) O prisustvu Limona njenom času, njegovom iskrenom oduševljenju onim što je video i znatno dužem zadržavanju od njegovog planiranog dnevnog rasporeda, često je govorila Smiljana Mandukić evocirajući sećanja, ali i dokazujući kako srpsko moderno stvaralaštvo na polju igre - nije zaostajalo za svetom. Pratila je sva društvena i umetnička kretanja, što potvrđuje i činjenica da tokom pedesetih formira igračku grupu kada je to predstavljalo i svojevrsni svetski trend, mada ta grupa nije odmah mogla da bude nezavisna od društvenih struktura.

„Temeljite promene u načinu na koji se pozorište izvodi ali i koncipira, koincidiraju s početkom XX veka. Međutim, tek je šesta decenija XX veka, i aktivizam za ženska, crnačka i druga prava, period kada nastaju pozorišne trupe koje će prvi put dosledno sprovesti neke od ideja potpuno novog i drugačijeg pozorišta.“ (Zaharijević i dr 2008, 292.)

Naziv formirane i sada već umetnički potvrđene baletske sekcije pri „Abraševiću“ 1958. godine se menja i postaje „Studio modernog baleta“, a takav naziv je nosio i njen privatni predratni baletski tečaj. Kolebljivost oko toga kako će imenovati grupu uočava se i tokom kasnijih godina, što može da ukaže na postepeno kristalisanje i osveščivanje potrebe za osamostaljivanjem od društva i umetničkom nezavisnošću grupe, a koje će se i dogoditi u sezoni 1969/70 godine. Za gostovanje u Slavanskom Brodu (sa istim programom) navodi se podatak o poseti koncertima oko 5000 gledalaca. Danas možemo da postavimo pitanje kako je moguće da je plesna umetnost okupljala tako veliki broj učesnika i gledalaca, šta je to činilo moderno toliko modernim?

„Ne događa se često da se amateri upuštaju u ona područja umjetničke djelatnosti, koja još profesionalni ansambli nisu savladali ni usvojili i na kojima se rješavaju otvorena pitanja razvoja suvremene umjetnosti. Takav avangardni pokušaj izvršilo je, međutim, kulturno-umjetničko

društvo Abrašević iz Beograda, inače poznato kao jedno od vodećih društava u našoj zemlji. (...) Moderni balet suprotstavlja se danas t.zv. klasičnom baletu, a u našoj zemlji imali smo prilike vidjeti trupu modernog baleta Jose Limona. Taj pravac želi da dalje razvije baletnu umjetnost, koja je ostala zatvorena i ukočena u strogim i krutim formama klasičnog baleta. Moderni balet ne pleše se na prstima, plesni pokreti su mu raznovrsni i slobodni, uz mnogo elemenata pantomime i karakternog baleta.“ (B.M. 1958. „Moderni balet u Abraševiću. *Glas rada*. 30-25. srpnja)

Dalje, u istom članku, uz sve superlative koreografskom radu Mandukićeve navodi se zašto se smatra taj oblik igre pristupačnim - jer poseduje ekspresivnost i ljudsku toplinu.

Pored „Abraševića“ i po ugledu na rad Studija modernog baleta druga kulturno-umetnička društva formiraju svoje baletske sekcije. Povodom nastupa tih ansambala na Festivalu Kud-ova na Kolarčevom univerzitetu, a gde su učestvovali i učenici Srednje baletske škole (23. februara 1958.) Dragutin Gostuški (1923-1998), srpski kompozitor i muzikolog, izuzetno pozitivno ocenjuje rad Smiljane Mandukić i ističe odabir njenih koreografija rađenih na domaće autore i prednost grupe nad svim ostalima koji su učestvovali. (Gostuški, D(ragutin). 1958. „Amateri i balet“. *Borba*. 25. februar)

Tome je svakako doprinio i njen disciplinovan odnos prema radu i umetnosti, koji je vlastitim primerom prenosila na svoje igračice i igrače.

U sali za probe “Abraševića” 1958. godine stavlja na zid deset etičkih pravila, propisuje kodeks ponašanja koji upućuje svojim igračicama i igračima:

1. Umetnost je zadovoljstvo, a ne dužnost, ali je dužnost svakog umetnika da pričini zadovoljstvo gledaocu.
2. Jedan kolektiv može samo onda dobiti značaja i ugleda ako ga njegovi članovi cene.
3. Svaki pojedinac može radom i ponašanjem da doprinese ugledu grupe ili da je unizi.
4. Za vreme probe ne treba gledati na sat; bolje je to činiti pre početka probe.
5. Lepo je o sebi imati dobro mišljenje, ali još bolje imati dobru tehniku, jer se kod igre tehnika vidi, a mišljenje ne.

6. U toku rada nije zgodno napuštati salu, jer se usled toga gubi vreme, kontakt i naklonost koreografa.

7. Ni najlepši kostim ne čini igrača, pa ipak igrač ne može nastupati bez kostima. Zato čuvajte kostime i vraćajte ih na vreme.

8. Ne treba smatrati za poniženje redovno plaćanje članarine samo zato što je mala.

9. Umetnost pokreta - igra - sadrži u sebi vajarstvo, slikarstvo, poeziju i muziku. Savladati sve to, znači raditi mnogo.

10. Svaka predstava treba za izvođača da bude doživljaj i svaka publika dobra.

Iz analiziranog rada u "Abraševiću" uviđa se često učestvovanje i kombinovanje programa sa recitatorima, poput pedagoško-umetničkog delovanja i javnih istupanja "Škole za ritmiku i plastiku" Mage Magazinović.

"U prvoj polovini 1960. godine baletska sekcija najviše je učestvovala u programima sa grupom recitatora i daje koncerte po radnim organizacijama. (...) Ovi koncerti su većinom bili vezani za proslavu Dana žena." (Simić 1985, 351.)

Predstava *Slike sa izložbe* koja je u sezoni 1960/61 izvedena kao velika baletska premijera Ateljea 212 izazvala je pozitivne, ali i jednu izrazito negativnu kritiku u *Politici* naslovljenu "Igrački amaterizam", u kojoj se napada njen umetnički rad i *pretendovanje da bude predstavnik baletske avangarde*, a potpisano inicijalima B.M.D, iza kojih stoji kritičar Branko Dragutinović, (naslednik u muzičkoj kritici Miloja Milojevića) koji je u muzičkim kulturnim krugovima bio poznat po surovoj i često neobjektivnoj kritici. Zbog pomenute kritike Smiljana Mandukić 24. aprila 1961. piše pismo ostavke na saradnju sa Ateljeom 212. Pošto su članice i članovi baleta bili protiv prekida saradnje sa pozorištem pismo šalje tek 1. maja 1961. godine. Smiljana Mandukić u tom pismu kaže:

"Nesreća je u tome, što živimo u vremenu kada sasvim beznačajan čovek, koji nema nikakve stvarne veze sa umetnošću, može, sa prostačkom zluradošću i gangsterskom grubošću, da sroza u blato jedan mlad kolektiv, koji, nažalost, nema mogućnosti da se javno opere od prljavštine

podlog napadača. Verujte, da je moju koreografiju potpisao ma ko drugi, taj nasilnik bi je primio sa najvećim pohvalama.”

Zašto je Smiljana Mandukić bila napadnuta, danas je teško proceniti, ali se čini da je možda u svemu postojalo lične osvetoljubivosti kritičara. S druge strane, to je bio otpor prema novom u pozorištu, prema temeljima koreodrame koju je uspostavljala, a možda i prema njoj lično kao trećoj ženi Momčila Miloševića. Na novinskom isečku pomenutog članka ostavila je svoju belešku sledeće sadržine: “Bezobrazluk koji je unazadio naš rad i upropastio saradnju sa Ateljeom 212.” Međutim, nema podataka kako je reagovao tadašnji upravnik Ateljea 212, Bojan Stupica. Kritika B. M. D., odnosno Branka Dragutinovića, zaključuje se sledećim rečima:

“Poslednja tačka programa nosila je naziv Igra bez veze. Čini nam se da bi to trebalo da bude moto ove izrazito diletantske igracke trupe, koja zaista nema veze sa umetnošću, sa savremenim baletskim izrazom i sa stremljenjima kamernog teatra “Atelje 212”. (B.M.D. 1961. “Igrački amaterizam”. *Politika*. 15. april)

O istoj predstavi, *Slike sa izložbe*, koju je (nekompetentni kritičar za savremeni ples) B. Dragutinović nedobronamerno ocenio i oštro napadao - bilo je i drugačijeg mišljenja, te se mogu pronaći drugačije, pozitivne kritike. *Slike sa izložbe*, u kojoj S. Mandukić dramaturški inventivno sučeljava koreografiju na muziku M. Musorskog naspram drugog dela koji imenuje *Slike sa jedne savremene izložbe* na muziku savremenih kompozitora - Milica Zajcev u kritici “Slike sa izložbe” u listu *Borba* 16. aprila 1961. godine daje pozitivno mišljenje. Međutim, u poslednjem segmentu večeri, izvođenjem koreografije za muški deo ansambla *Ritam čelika* čini se da interesovanje za koreografsku analizu problema otuđenosti savremenog čoveka (podređenog tehničkom napretku vremena) postaje tema koja će je opsedati do kraja stvaralačkog rada, odnosno do kraja života. U njenom daljem kreiranju nizaće se koreografije *Čovek-automat*, *Roboti*, *Mašina* i sl. U istom programu izvedena je koreografija za ženski ansambl *Senke*, koju M. Zajcev navodi kao izuzetan domet, a tretirala je problem ženskog logora i bespomoćnosti. Takođe, novosadski *Dnevnik* donosi pohvalan prikaz prilikom gostovanja baletske trupe na sceni “Ben-Akibe” 1961. u Novom Sadu. Iz teksta učitavamo primećenu bliskost evropskom modernizmu, koji je ples istraživao kroz svakodnevne pokrete. Piše:

“Umetničke koncepcije koreografa Smiljane Mandukić ogledaju se naročito u težnji maksimalnog korišćenja prostornih odnosa i slobodne ekspresije pokreta uz psiho-ritmički doživljaj muzike. Tematski, ova koreografija nalazi sebe u najbanalnijim životnim izrazima od kojih stvara dirljive efektne i upečatljive baletske scene. Pri izboru muzike Smilja Mandukić takođe bira svakodnevnicu.” (Novaković, O. 1961. “Veče modernog baleta”. *Dnevnik*. 23. februar)

Jedna druga i na drugi način sporna predstava, iz razloga što ju je održala kao samostalna umetnica mimo okvira Kud-a “Abrašević” bila je *Bosonoga igračica* posvećena životu i delu Isidore Dankan. Interesantan je podatak da je Smiljana Mandukić dramaturški umnožila lik Isidore na sedam igračica, pa naslov za najavu tog plesnog događaja u dnevnim novinama *Večernje novosti* glasi: ”Sedam Isidora”. Mnogo kasnije, rediteljka Ivana Vujić će u Narodnom pozorištu u Beogradu postaviti predstavu o životu Mage Magazinović, *Balkanska plastika*, sa sedam glumica (premierno izvođenje 7. maj 2001.). Smiljana Mandukić opisujući modernu igru (kojoj ne daju mesto na subvencionisanim pozorišnim scenama) i obrazlažući vlastito opredeljenje za predstavu ističe značaj ženske hrabrosti u stvaralaštvu, kao i značaj ličnog kapaciteta za slobodu:

“Mislim da se klasični balet umorio! Došao je do takvog savršenstva da će se sad samo ponavljati. Moderni balet se za razliku od klasičnog ne oslanja na naučene pokrete već na telo kao instrument i izvor inspiracije i nadahnuća. Za takvu igru potrebna je hrabrost. Pozorišta, koja još ne zapošljavaju igrače modernog baleta, već počinju da unose u koreografije mnogo od onog što je propovedala bosonoga igračica Isidora Dankan. Ona je prva razbila stare pojmove o baletu. Posle nje su mnogi pokušali da bosih nogu pređu preko scene, ali je malo njih ostavilo traga. Možda zbog toga što nisu imali dovoljno hrabrosti da budu slobodni ili što su zaboravili da je igra pesma u pokretu.” (M. K. 1969. “Sedam Isidora”. *Večernje novosti*. 13. novembar.)

Predstava *Bosonoga igračica* fragmentarno struktuirana, bila je izdvojena na deset slika, odnosno koreografija: *Prvi susret s muzikom, Primavera, Poljubac, Put u Grčku, Moja škola, Put u Rusiju 1905. godine, Moja deca su mrtva, Amerika, Moskva 1921. godine, Zbogom prijatelji*. Kao muzički predložak koristila je dela Baha, Betovena, Šopena, Mendelsova, Respigija, Rahmanjinova, Debisija, Rodriga i Ramireza. Smiljana Mandukić sama piše scenario za predstavu, na osnovu autobiografske proze Isidore Dankan *Moj život*. Tekstove koji su bili

interpolirani u koreografsku celinu čitala je Danica Mokranjac, njena učenica i glumica. Između ostalog, u *Bosonogoj igračici* bavila se motivom ljubavi između Isidore Dankan i Sergeja Jasenjina, ali slobodnim plesom je, pre svega, nudila nov koncept ženske slobode koja *ostavlja traga*. Iako možemo da primetimo da je celokupna predstava bila divertismanske strukture, ona se može podvesti pod žanr koreodrame. Imala je dramski okvir zasnovan na knjizi Isidore Dankan, a koreografije su bile rediteljski objedinjene u homogenu celinu i praćene rečju.

Jedna druga predstava, koja se takođe uočava kao svojevrsni koreodramski koncept, bila je *Popodne kod Mocarta*. Međutim, na programu predstave ne stoji godina izvođenja, ali je jasno na osnovu novinskog isečka da je to bilo u periodu nakon 1959. godine. Smiljana Mandukić je napisala scenario i osmislila koreografiju. Scenario je sadržao dijaloge i operne numere, po čemu se približava ideji totalnog teatra. Pre izvođenja predstave Aleksandra Pejović je održala uvodnu reč, u programu nije naznačeno o čemu, ali pretpostavka je da se govorilo o Mocartu i njegovoj muzici. Lica u komadu, koja navodi u programu predstave su: Mocart koga je igrala Olivera Pandurov, Mocartova mati – Sofija Janković, članica opera Narodnog pozorišta, Papageno, ptičar – Jovan Šujica, bariton, Papagena – Ljiljana Grujić, sopran, Mocartov ujak – Božidar Radović, klarinetista. U scenariju koji je prvobitno naslovlila *Mali Mocart* navodi sledeće likove: Mocartova majka, pevačica, Njena prijateljica, pijanistkinja, Mocartov drug, flautist, drugovi i drugarice – balet. Predstava je koncipirana kao jednočinka u trajanju od 40 minuta. Predstavu su izvele učenice baletskog tečaja “Stari grad” uz sudelovanje Muzičke omladine Beograda. Na program nije navedena ustanova u kojoj se ceo događaj odigrao 28. aprila, već samo ulica Skenderbegova 43., a zapravo radilo se o Narodnom univerzitetu “Stari grad”.

Sa “Beogradskim savremenim baletom” Smiljana Mandukić nastavlja širenje kulture moderne igre putujući po Jugoslaviji, bilo da se radilo o festivalima ili samo o gostovanju u nekom manjem ili većem gradu. U januaru 1976. godine, a i narednih godina učestvuje i osvaja nagrade na Ljubljanskim danima plesa, koje je organizovao “Kinetikon” svojevsna laboratorija za savremeni ples. Na festivalu se odvijao susret kamernih igračkih grupa ondašnje Jugoslavije, koje su negovale različite pravce igre. Tim povodom Milica Zajcev Darić u kritici je zabeležila:

“Beogradski ansambl savremenog baleta pod rukovodstvom Smiljane Mandukić izveo je niz plesnih tačaka sa disciplinom koja imponuje ne potencirajući traganje za eksperimentalnim, no

unoseći iskrenu emocionalnu toplinu u svoje interpretacije, koje su svojom skladnom oblikovanošću osvojile gledaoce. Posebno treba istaći skladnost linija u tački ‘Govor tela’ i snažan utisak koje je ostavilo izvođenje ‘Logora’ svojevrstne koreodrame, posvećene 30-godišnjici oslobođenja od fašizma.” (Zajcev-Darić, Milica. 1976. “Odras dometa i mogućnosti”. *Borba*. 17. januar)

Na kasnijim Ljubljanskim danima plesa izvodila je sledeće koreografije: *Epitaf za Kir Stefana* (muzika: Ljubiša Simić) *Elektronsku poemu*, (muzika: Edgar Varez), *Plava* i koreografiju *Prostori* (muzika: Branimir Sakač). Povodom igre *Epitaf za Kir Stefana* dobija pohvalnicu za najbolju koreografiju, a njena grupa se po kvalitetu igre svrstava među prve. Hrvatski i slovenački kritičari pišu o njenom radu kao o “otkrovenju”. Zainteresovani njenom poetikom i estetikom pozivaju je da prikaže svoj kreativni postupak i načine kojima dolazi do pokreta. Takođe, Ljubljanska televizija snima njen rad, odnosno pomenute koreografije. Povodom koreografije *Prostori* Smiljana Mandukić kaže:

“Određenim pokretima hteli smo da pokažemo kako svaki čovek ima svoj prostor u kome mu se odvija život, a da postoje neke situacije kada se ljudi sjedinjuju, kao što su svetkovine, radosti, nesreće. Ali i pored tih kratkih trenutaka čovek u tom svom prostoru ponovo ostaje sam.” (M.G. 1977. “Pokret u prostoru”. *Politika ekspres*. 8. jul)

Iz koncepcije koju iznosi može se zapaziti bliskost i uticaji Labanovog promišljanja i korišćenja prostora kao značajnog elementa igre, pogotovo domišljanja njegove ideje telesne kinesfere, samo što se “kinesfera” koju Smiljana Mandukić istražuje širi od tela ka celokupnom prostoru životnog puta i istorije jedinke.

Pregledom njenog opusa, odnosno pozorišnih programa uočava se da je birala dela domaćih kompozitora i u njima pronalazila posebnu inspiraciju za pokret. O tom radu, koji je više bio naklonjen domaćem terenu u odabiru muzičkih partitura govori na sledeći način:

“Volim da radim koreografije na muziku na koju do sada niko nije koreografisao. Naši kompozitori imaju divnu muziku i ja sam je pronalazila. Ona me je uvek podsticala na nov koreografski rad. Biću iskrena i reći ću da ne volim da radim na muziku koju su mnogi koreografisali. To mi izgleda kao neka kopija. (...) Uvek tražim potpuno novu muziku. Kroz takvu muziku dolazim do novih ideja. A ako nešto već vidim izvedeno na pozornici, to me vise

ne interesuje. Jedino se za to interesujem kao publika.” (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.)

U pedagoškom radu, koji je ujedno bio i umetnički, nije prenosila isključivo igračka znanja i uputstva; naprotiv, to je bio samo jedan segment onoga što je davala svojim sledbenicama. Na časovima i probama, pored novih pokreta, usvajane su i duboke lekcije njene životne filosofije. Analizirajući svoj pedagoški pristup, kao i nesvakidašnji odnos sa onima na koje je umetnički i pedagoški delovala Smiljana Mandukić kaže:

„Moram najpre reći“, odgovorila je, „da je moderan balet, moderna igra, privlačila moje učenice i učenike, odnosno da su oni želeli da koriste mogućnost koje ona pruža telesnim izražavanjem. Igrajući na umetničku muziku, izražavajući svoje emocije pokretima moderne igre, oni su se na izvestan način osećali umeticima. To ih je najviše privlačilo. A pored toga mislim da je naš međusobni odnos uvek bio veoma dobar. Nikada nisam bila strog nastavnik, već savetodavac. Mislim da je važno da pored koreografa i sam igrač ima nadahnuće, te da sprovodeći koreografove ideje pođe njima u susret, da ih, jednostavno, usvoji. Nikada nisam želela da moji igrači budu moja kopija. Dala sam im pokrete i onda sam od njih tražila da kroz te pokrete ispolje svoju individualnost.“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.)

U katalogu „Maga Magazinović“ Tatjane Korićanac navodi se na *Spisku učenika Škole za ritmiku i plastiku 1910-1935* ime Smiljane Mandukić. Takođe, pogrešno se navodi u *Hronologiji scenskih nastupa „Škole za ritmiku i plastiku“ Mage Magazinović* Matine Studija ritmičnih igara Smiljane Mandukić u pozorištu na Vračaru održan 17. decembra 1939. godine. Smiljana Mandukić nije bila učenica Magazinovićeve, ali bliskost njihovih poetika navela je na načinjenu nepreciznost. Dokaz da njihov odnos nikada nije bio na relaciji nastavnica – učenica dokazuje i Smiljina beleška u rukopisu povodom smrti Mage Magazinović:

Beograd 12. II 1968.

8. februara umrla je Maga Magazinović. Većina mladih za to ime nisu čuli, a stariji su ga već i zaboravili. Pa ipak, to ime je nekada bilo poznato svima, i ostaće zabeleženo u istoriji igre, jer je Maga Magazinović bila prva koja je u našu patrijarhalnu sredinu (1912) unela ideju o novom i slobodnom pokretu tela kroz ritmiku i plastičan ples.

U dobu kada se kroz Isidoru Duncan rađa nov pojam o plesnoj umetnosti, kad Dalkroz postavlja svoju teoriju „muzika-pokret-zvuk-ritam“ a Laban otkriva filozofiju plesa; u doba kada naše žene odlaze u inostranstvo samo radi obnove svojih toaleta ili da traže spasa kod nekog poznatog lekara, mlada Maga Magazinović posećuje u Berlinu Rajnhardovu školu glume, a zatim završava Kurs ritmike kod Švajcarca Dalkroza. Po povratku u Beograd ona donosi svoje znanje i oduševljenje u našu sredinu, 1912. god. kad je mala Srbija bila puna drugih briga. Kao član K.U.D.“Abrašević“ ona jedino u njemu nalazi mogućnost za svoj značajan poduhvat. Uvežbava skupno kretanje uz recital i pesmu u čemu umorni radnici u večernjim časovima nalaze duševni odmor, oslobođenje od fizičkih napora i ohrabrenje za dalji rad. Idući za svojim uverenjem da čovek treba da oslobodi svoje telo i svoj duh, Maga Magazinović osim radnika okuplja oko sebe i decu, vodi ih na livade u okolini Beograda, gde ih pod sunčanim zracima na travi, upućuje da izvode slobodan ples. Tu igru, koja nije „kolo“ i koja traži svoja nadahnuća u prirodi 'luda Maga' kako su je nazivali pojedini neupućeni Beograđani postizala je neumorno u ostvarenju svoga – životnog cilja. Njene male sledbenice nazivaju je iz milošte 'tetka Maga'...

Ja sam 1931 upoznala 'tetka Magu', kada sam došla u Beograd i posetila njen 'Studio'. Studio se nalazio u Studentskoj 15 i učenice su utornikom i četvrtkom iznosile sav nameštaj u dvorište da bi stvorili prostor za rad. Ali njihovo oduševljenje je bilo tako iskreno i pobornici ondašnjeg savremenog plesa su tako hrabro izdržali sukobe sa roditeljima i društvom da je mala soba porasla u tvrđavu a ideja u kult. Mada nisam bila njena učenica, 'tetka Maga mi je ulila poštovanje (koje do njene smrti gajim).

Socijalistkinja i naprednog duha Maga je bila jedna od malo naših ljudi koja je Lenjina ispratila na voz 1917 kada je on krenuo za Rusiju noseći mu drvene karanfile i vernost za nove ideje.

Posle prvog svetskog rata Maga se bori da u školu uvede ritmičku gimnastiku. Ona je prva kod nas koja izdaje knjigu o umetničkom plesu pod nazivom 'Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost'. Maga je prva koja stvara grupu folklor. Jedan kritičar B.M.D. u to vreme piše: Danas, kada svaki dom kulture ima svoje tečajevne igre uz muziku, kada omladina žuri u svetle i tople prostorije da se igrom razgali bleđi ono što je 'tetka Maga' učinila ali ne smemo zaboraviti da je ona bila prva koja je to učinila!

Zato neka bude bučno u dvoranama igre. Neka deca njihaju svoje ručice 'kao lišće na vetru' njene reči i neka odjekuje aplauz našem 'Kolu' u momentu kada se njen pepeo spušta u večiti mir.

Nakon deset godina rada sa trupom "Beogradski savremeni balet" priređuje predstavu koju će kritika pohvaliti. Milica Jovanović u *Politici ekspres* odaje priznanje dugogodišnjem radu koreografkinje, njenom konstantnom davanju *trajnog impulsa* modernoj igri i različitim igračkim trupama koje je okupljala i daje ocenu koncerta pod naslovom "Visok nivo". Prema rečima Milice Jovanović:

"Koreografije S. Mandukić imaju bogat i raznovrstan plesni jezik, u njima je stalno prisutna primesa novine koja se razvija i raste, što je redak kvalitet za poslenike koji se već tako dugo bavi stvaralaštvom koreografije. Čini se, da kao što ona neumorno predaje mladima, da tako i sama od njih prima i spontano uzima oduševljenje za savremeni današnji pokret. Od prikazanih koreografskih minijatura, odlomak iz Simfonijske poeme 'Ćele kula' Dušana Radića – 'Zapevka' se izdvaja naročitošću plesne, gotovo kontrapunktske forme i zrelošću koreografske misli. Sa ovako dobrim ansamblom S. Mandukić bi, svakako, trebalo da nastavi svoja istraživanja. Ovaj odlomak bi mogao da preraste u celinu karakteristično jugoslovenskog igračkog izraza." (Jovanović, Milica. 1979. "Visok nivo". *Politika EKSPRES*. 12. decembar)

Smiljana Mandukić je, tokom većeg dela života, patila od šećerne bolesti. Pogotovo u poslednjim godinama života njena bolest kulminira. Međutim, smatrala je nepristojnim pokazivanje i pokazivanje i prikazivanje okolini vlastite psihičke ili fizičke boli.

Smiljana Mandukić je, kao i Maga Magazinović, svojim umetničkim i pedagoškim strategijama višestruko delovala na srpsko društvo. Smiljana Mandukić je, takođe, uviđala izuzetan značaj socijalnosti igre, kao društveni doprinos koji nosi. U jednoj kratkoj rukopisnoj belešci (koja je verovatno trebalo da posluži za neki intervju) ostavila je misao o tome šta su po njoj ciljevi modernog baleta. Prema njenim rečima to su:

1. Izaći iz ustaljenih formi.
2. Uključiti širu masu u igru i pokret.
3. Do pre kratkoga su samo narodne igre, odnosno folklorne uključili igrače masovno u igru.

4. Moderan balet traži nove forme umetničke igre, novu tehniku, savremeno kazivanje kroz telo.
5. Igra nije samo zabava. Igra je izraz zbivanja u vremenu. Ona je muzika, pesništvo, slikarstvo.

Njena aktivnost nije uvek rado bila prihvaćena, niti odobravana, ali s druge strane *plastična ritmička moderna igra* koju je prenosila i promovisala u patrijarhalnoj sredini umela je da bude i deo svojevrsnog “pomodnog hita”, jer osim što je u predratnom Beogradu držala časove *gimnastike* na Radio Beogradu i kroz etar širila kulturu pokreta, za njen rad su se interesovali i najviši aristokratski, odnosno društveni krugovi. Mnogo je paralela koje možemo izvući iz delovanja dve avangardne umetnice i savremenice, Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, koje su se na određeni način nadovezivale i dopunjavale svojim radom i ličnim odnosom, a što nam sveukupno ukazuje na izvestan profesionalni kontinuitet. I jedna i druga su uspele da deluju prosvetiteljski i da ostvare socijalnu masovnost moderne igre, da šire nova shvatanja i buđenje emancipacije žena s početka 20. veka, menjajući opštevladajući duh, da osvetle ženu i žensko telo iz potpuno nove perspektive. Kao što su javna istupanja Mage Magazinović bila posećivana, između ostalog, od strane kraljevske porodice, isto je važno i za Smiljana Mandukić, čije su koncerte u predratnom i posleratnom Beogradu pratili najviši društveni krugovi. Lično je predavala Princezi Jelisaveti Karađorđević (1936), o čemu je često i rado govorila, a zabeleženo je i u romanu Dragana Jovanovića Danilova *Otac ledenih brda*:

“Zatim, biografija gospođe Smiljane Mandukić, koreografa i pedagoga modernog baleta. Još dok je stanovala u Ulici Kraljice Natalije, jednog dana ju je posetila dvorska dama, gospođa Lozanić i rekla da je princeza Olga zainteresovana da mala Jelisaveta uči kod nje balet. Gospođa Mandukić pristala je na takvu mogućnost, samo pod uslovom da ona sa sobom uvek dovodi nekoliko svojih učenica. ‘Sad si ptica, a sad si leptir... A sad pretvori se u cvet!’ Tako je govorila gospođa Mandukić. To je bio jedan od njenih načina i umeća da ih uči plesu, nagoneći ih da se pretvaraju u razne oblike i tako osete dodir s prirodom... Dvadeset sedmog marta 1941. godine negde oko podne zazvonio je telefon u domu gospođe Mandukić. Iz obaveze i poštovanja, dvorska dama je objasnila da šofer nije zakasnio, već da toga dana mala princeza iz ‘nekog razloga’ ne može prisustvovati času baleta.“ (Danilov 2009, 49-51.)

Može se zaključiti da je njeno shvatanje i umetničko delovanje u oblasti moderne igre bilo vrlo blisko nastojanjima, shvatanjima i delovanjima Mage Magazinović, i to na sledeći način:

1. Obe su poticale iz nemačke škole moderne igre i prenosile učenja Rudolfa Labana i Emila Žak-Dalkroza, kao i njihovog prethodnika Fransoa Delsarta tj. pokušavale su da evropeiziraju matičnu sredinu kulturom pokreta.
2. Obe su pre izvođenja plesnog programa, na svojim koncertima, održavale praksu uvodnih predavanja o modernoj i ritmičkoj igri koju su prenele iz Evrope.
3. Obe su se, u svom umetničkom radu, bavile nacionalnim temama, katkad čak istim epskim pesmama iz kosovskog ciklusa i stvarale na muziku domaćih kompozitora, te njihove koreodrame označavam da kao *epsko-patriotske koreodrame*.
4. Obe su imale poseban odnos prema folklornoj igri i stav da se iz nacionalnog može oblikovati moderno u umetnosti, da se pokreti narodnih igara mogu stilizovati u koreografijama slobodne igre.
5. Obe su isticale značaj ritma u prirodi, tj. uticaj kosmičkog ritma i povezivale ga sa pokretima u modernoj igri, što je igru vraćalo na samo izvorište, ka ritualu.
6. Obe su, kroz svoje škole moderne igre i pedagoški rad, želele da stvore generacije koje će slediti njihove ideje.

4.3.Odraz nemačkih uticaja na Magu Magazinović (1882-1968) i Smiljanu Mandukić (1908-1992)

Do fenomena moderne, savremene igre, odnosno današnjeg oblika koreodramskog pozorišta, dovele su dve značajne pojave: s jedne strane, očigledna kriza jezika u klasičnom baletu koji je zadirući sve više u ilustrativnost, dekorativnost i tehničku virtuoznost gubio na težini umetničkog čina (dobijajući na značaju društvenog pomodnog događaja) a s druge strane fenomen ekspresionističkog plesa u Nemačkoj, *Ausdruckstanz-a*. Početak 20. veka postaje vreme izuzetno značajnog eksperimentisanja u umetnosti, što će prirodno postati nov put i sastavni deo plesne umetnosti. Loi Fuller (Loie Fuller, 1862-1928), Mod Alan (Maud Allan, 1883-1956), Isidora Dancan, Emil Žak Dalkroz, Rudolf Laban, Meri Vigan, Rut Sent Denis, sestre Vizental (Wiesenthal) itd, odnosno sve modernistkinje i modernisti vraćali su igru svome izvorištu -

prirodnom pokretu. Bio je to povratak na put neraskidive spone između duše i tela koju najbolje može da prikaže igra, odnosno traganje za spiritualnom vezom ljudskog tela i kosmičke energije. Povratak mističnom i ritualnom kodu igre. Korišćene su različite forme: pantomime, jednočinke, kratki plesni komadi, a veoma je značajno da se nova igra događa i van scenskog prostora - u prirodi, po kafeima i kabareima. Kreirane su drame u baletsko-pantomimskom maniru. Pisanje pantomimskih komada bilo je odlika i preokupacija uglavnom nemačkih modernih autora⁸⁵. U vremenu kada iznova dominira antički kult telesnosti tražili su se novi pozorišni izrazi i drugačiji oblici pozorišne komunikacije. Ples nije bio nužni element pantomimskih libreta, ali se vremenom sve više usvaja kao njihov srasli, nezaobilazni deo, pa takvi komadi sve češće stiču reputaciju plesnih pantomima (*Tanzpantomimen*). Očigledno, pojavljuje se interes za neverbalno pozorište i potreba da se rekreira koreodramska forma, ali u savremenom duhu i ključu, prilagođena shvatanjima svog vremena. Pristalice i kreatore imala je među evropskim umetnicima iz različitih oblasti, pa shodno tome i među piscima i rediteljima.

Hugo von Hofmanstal (Hugo Von Hofmannsthal, 1874-1929), austrijski pesnik, esejista, libretista Štrausovih opera, dramaturg i pripovedač, koji je blisko sarađivao sa rediteljem, Maksom Rajnhartom (sa kojim je bio osnivač Salcburškog festivala) - obojica svojevrsno doprinose razvoju pozorišta pokreta. Kako u Evropi, tako i kod nas.

Maks Rajnhart je izvršio značajan uticaj na Magu Magazinović (Obradović, Vera. 2008., „Oblikovanje kreativnog postupka: Uticaji Maksa Rajnharta i Isidore Dankan na stvaralaštvo Mage Magazinović“. U Zborniku radova Fakulteta dramskih umetnosti, uredili Enisa Uspenski i Svetozar Rapajić, 13-14. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti), dok bečki kulturni krug kome je pripadao sam Hofmanstal ostavlja trag na stvaralaštvo Smiljane Mandukić. Maga Magazinović je donela umetnička i praktična učenja - od E. Dalkroza, R. Labana, M. Rajnharta, I. Dankan - koja je primila boraveći u više navrata u Nemačkoj. Smiljana Mandukić, zahvaljujući činjenici da je bila bečki đak, prenela je uticaje umetnica i umetnika kao što su bili: Greta Vizental (Grete Wiesenthal, 1885-1970), Gertruda Bodenvizer (Gertrud Bodenwieser, 1890-1959), Hugo von Hofmanstal (koji je zajednički stvarao sa G. Vizental). Hofmanstal je osećao izvesnu skučenost, limitiranost i nepostojanost u jeziku kao sredstvu kojim se opisuje

⁸⁵ U Rusiji pantomime je pisao Mihail Kuzmin, a prvi njegov pantomimski komad bio je izveden 1915. godine u moskovskom Kamernom teatru, u režiji Aleksandra Tairova.

svet. Iz nezadovoljstva i nepoverenja prema onome što se jezikom može iskazati usmerava svoj rad ka pokretu i plesnom pozorištu. I on traži načine da poveže dramsko i plesno, da se razotkrije povezanost duha i tela, verbalnog i neverbalnog, misli i osećanja. Smatrajući da su *ljudi umorni od slušanja govora* utočište pronalazi u plesnom pozorištu, gde umetnička dela treba da potaknu, ožive i dotaknu instinkt, gde treba nastojati da se daje smisao pokretima u savremenom duhu, a osećanja nedvosmisleno jasno iskazuju.

„They feel a deep distrust with words. For words have pushed themselves in front of things. Hearsay has swallowed the world... We are in the grip a horrible proces in which thought is utlerly stifled by concepts. Hardly anyone is now capable of being sure in his own mind about what he understands, what he does not understand, of saying what he feels and what he does not feel. This has awakened a desperate love for all those arts which are executed without speech: for music, for the dance, and all the skills of acrobats and jugglers.“⁸⁶ (Fleischer 2007, 93-94.)

Hofmanstal u članku „O pantomimi“ (iz 1911.god.) u kome se poziva na rad Rut Sen Denis, Nižinskog i drugih, ističe da se suština ličnosti izražava kroz gest i pokret, a istina iskazana pokretom za njega je oblik pre-artikulisanih misli. U tom tekstu iskazuje se suština razumevanja pokreta i igre kao ljudske aktivnosti koja iz pojedinačnog, individualnog statusa deluje i obraća se svetu kao celini. Njegovo tumačenje igre i pokreta usmereno je ka obuhvatnoj dihotomiji koju iskazujemo habitusom – s jedne strane kao sliku naše unutarne duhovnosti, a s druge strane ogleda se naš stečeni društveni identitet.

„The language of words is seemingly individual, but in truth generic, that of the body is seemingly general, but in truth highly personal. Nor is it body that speaks to body, but the human whole that speaks to the whole.“⁸⁷ (Isto, 98.)

Hofmanstal je bio član avangardne literarne grupe „Jung Wien“, koja je eksperimentišući sa modernizmom priređivala svojevrzne performanse, kratke forme, pantomime, jednočinke,

⁸⁶ „Oni osećaju duboku nepoverljivost prema rečima. Jer, reči su se progurale ispred stvari. Rekla-kazala je progutala svet... Mi smo pod stiskom užasnog procesa u kome je misao sasvim ugušena konceptima. Gotovo niko nije nikada sasvim siguran o onome što razume, što ne razume, da kaže šta oseća i šta ne oseća. To je probudilo očajničku ljubav za sve one umetnosti koje se ispoljavaju bez govora: muziku, igru i sva umeća akrobata i žonglera.”

⁸⁷ „Jezik reči je kako se čini individualan, ali u istinu generički, jezik tela je kako se čini opšti, a uistinu duboko ličan. Telo ne govori telu već čovek u celosti govori celini.”

plesne tačke i slično, okupljajući se u okviru gradskih kafea i kabarea. Iz njegovog literarnog kruga - kome je pripadao, između ostalih, i sam Artur Šnicler (Arthur Schnitzler, 1862-1931) pokrenuće se istraživanje za pisanjem pantomimskih komada. Hofmanstal je pisao dramaturške predloške za ples, odnosno baletske predstave. Prva predstava iz tog modusa, nastala 1900. godine, pod naslovom „Trijumf vremena“ u podnaslovu je sadržala odrednicu balet. Dakle, koristio se igrom, pokretom i neverbalnim teatrom ne bi li podsvesne želje dobile svoj izraz i bile iskazane, otelovljene kroz kretanje. Upravo Maks Rajnhart je inscenirao Hofmanstalovu verziju „Elektre“ u kojoj je bio zastupljen ples i pokret, kao i mnoge druge njegove dramske predloške, koji su sami po sebi iziskivali pantomimu i gestovni izraz. Povezivala ih je sklonost ka pozorišnom istraživanju. Predstava „Elektra“ je nosila elemente ritualnog plesa, igre koja ostaje izvan reči.

Pionirska umetnička praksa Mage Magazinović i Smiljane Mandukić bila je višestruka i višeslojna, ali svakako pod snažnim uticajem pomenutih glasovitih ličnosti. Edukovane na nemačkom govornom i kulturnom području obe su usvojile alternativni pravac tada dominantnog ekspresionističkog plesa, *Ausdruckstanz-a*, kao nov pogled na umetnost, koji su prenele u jugoslovenski, odnosno srpski prostor. Odbacujući artificijelno telo koje je nudila klasična igra, tj. njegovo kroćenje strogom disciplinom, tehnikom i svođenjem na figuru - delovale su pod uticajem nemačke koreografske škole. Početkom 20. veka utkale su matičnoj sredini i njenim kulturno-umetničkim tokovima provokativnu misao o smeru igre koji se tek razvijao i zauzimao značajno mesto u Evropi. Budile su društvenu svest o neophodnosti telesne kulture, pogotovo telesne kulture ženske populacije, trudeći se da je uspostave kao neophodan, nepobitan deo estetizacije, harmonizacije i emancipacije tela. Vlastitom umetničkom i pedagoškom praksom unosile su širine proevropskog duha i delovale kao utemeljivačice jedne avangardne umetničke misli i ideje. Činile su to u patrijarhalnoj sredini koja, kako smo već pomenuli, još uvek nije bila spremna da primi ni klasičan balet, a kamoli da tako lako preskoči stepenik odlazeći u slobodi izražavanja dalje - ka emancipovanoj ženskoj igri. Dakako, na našem prostoru s početka 20. veka nije se moglo govoriti o krizi klasične baletske igre kao uzroku nastajanja fenomena moderne, niti o svesnom raskidu sa tehnikom, poetikom i estetikom klasike, jer - baleta kao oblika pozorišne umetnosti na domaćim scenama još uvek nije ni bilo u trenutku osnivanja škole Magazinovićeve. Narodno pozorište u Beogradu, u prvim decenijama po osnivanju, bilo je isključivo usmereno na razvoj dramskog repertoara. Događala su se izuzetna, retka, gostovanja

stranih umetnika. Na primer, u Beogradu je 1908. godine Mod Alan izazivala velike rasprave i ambivalentne reakcije, kako podsmeh tako i oduševljenje, o čemu je pisano u prethodnom delu rada. Upravo u takvom vremenu i prostoru M. Magazinović i S. Mandukić postaju začetnice jednog ranije neviđenog, nepozatog plesnog pravca, koji je i sama Evropa tek uspostavljala i otkrivala. Nesvakidašnje umetnice hrabro su spajale tradicionalno i avangardno, nacionalno i evropsko, iako su u početku bile ispoljene ambivalentne reakcije sredine prema njihovom radu. O otporu S. Mandukić beleži:

„Bila sam dobar improvizator. Drska mladost nije znala za granice, publici sam se dopala, kritičari su bili zgranuti.“ (Mandukić 1990, 18.)

Bivaju podržavane i osporavane, hvaljene i ismejane, skrajnute i slavljene, ali uvek jednako dosledne na svom putu estetizacije, edukovanja i emancipacije društva putem prenošenja novog pravca igre.

U „Školi za ritmiku i plastiku“ M. Magazinović se učilo po sistemu (već pomenutih) pedagoških uzora: Dalkroza⁸⁸ i Labana, ali i Delsarta. Delovanjem „Škole za ritmiku i plastiku“ promovisala je kako Labanov, tako i Dalkrozov pedagoški metod koji je polazio od pretpostavke da je telo čovečije podložno principima kosmičkog ritma. Od Maksa Rajnharta je, takođe, usvojila pristup o izuzetnom značaju ritma u pozorišnom činu.

Smiljana Mandukić se pridružuje nastojanjima Mage Magazinović da se moderna igra uvede u balkanske prostore. Tačnije, drugu beogradsku školu plastične igre, tj. „Školu za ritmiku i plastične igre“ Smiljana Mandukić pokreće 1931. godine. U njihovim školama - dogodiće se

⁸⁸ „Vrlo rečito o mestu Mage Magazinović u tome pokretu svedoče hronološki podaci o nicanju škola Dalkrozovog sistema po Evropi:

1910. – Beograd

1911. – Drezden

1912. – Berlin, Sankt Peterburg, Frankfurt

1913. – London

1919. – Varšava, Beč, Riga, Pariz

1920. – Moskva“

Videti: Milica Jovanović, op.cit, str. 13.

začetak moderne plesne umetnosti, odnosno savremene domaće koreodrame, koju u okviru delovanja ove dve umetnice definišem kao *epsko-patriotsku koreodramu*. Već i u naslovima njihovih koreografija iščitava se dramski sadržaj u igri. Dakako, bez njihovog avangardnog stvaralaštva Beograd ne bi bio spreman za prihvatanje i razumevanje avangardnosti jednog Bitefa, niti za već više od deset godina aktuelni Beogradski festival igre, niti za Bitef dens kompaniju, Dah teatar, niti za mnoge domaće neformalne trupe teatra pokreta. S početka, obe umetnice su imale jednak problem - njihova praksa je, kao velika novina i nepoznanica, nazivana različitim imenima, pa terminološki dugo nije bila lako određiva. Nazivana je estetičkom gimnastikom, ritmikom i plastikom, baletom, plastičnim baletom, modernim baletom, nacionalnim baletom, nečim što je spoj sporta i umetnosti i tome slično. Smiljana Mandukić je, po dolasku u Srbiju, pored časova u školi, svakog jutra na radiju držala časove gimnastike i na taj način delovala na javnost i aktivnost žena vezanih za kuću i porodicu. To je umnogome doprinelo pogrešnom shvatanju i tumačenju njenog rada. Mnogi su verovali da je u pitanju gimnastičarka, poistovećujući pomenuto delovanje kroz etar sa njenom umetničkom praksom. Neretko, kako Magi Magazinović tako i Smiljani Mandukić - dešavalo se da ih kritika obeleži kao ličnosti koje pomažu razvoj diletantizma. Na primer, kritikovano je što se neki igrački pasaži u koreografijama M. Magazinović odlikuju ponavljanjem varijacije jednog istog pokreta ili figure. (Danas znamo da je to stilska osobina mnogih vrhunskih savremenih koreografskih dela. Na primer: Pina Bauš svoju osobenost je izgrađivala, između ostalog, i na repeticiji i promeni tempa jednog istog pokreta.) No, vremenom, stizale su i zaslužene pohvale svetskih modernista. Rudolf Laban je prisustvujući času Mage Magazinović izjavio da od svih žena koje se bave umetničkom igrom jedino kod M. Magazinović i M. Vigman nalazi toliko umetničkog dara. Njen značaj Rudolf Laban potvrđuje i postupkom da u štampanom prospektu vlastite škole navodi beogradsku školu Mage Magazinović - kao svoj ogranak (o čemu je pisano u poglavlju o Labanu). Smiljana Mandukić je, pak, često umela da opisuje reakciju i oduševljenje čuvenog Hose Limona (José Arcadio Limón, 1908-1972) kada je prisustvovao probi iz vremena dok je vodila baletsku grupu u „Abraševiću“, o čemu je napred takođe bilo reči.

Smiljana Mandukić je, kao đak bečke umetničke akademije znanja usvajala od poznatih i eminentnih umetničkih ličnosti: Gertrude Bodenvizer (Gertrud Bodenwieser, 1890-1959) i Grete Vizental (Grete Wiesenthal, 1885-1970). Vodeće ličnosti, od kojih je učila i prihvatala ideje, činile su značajan doprinos bečkom pravcu *Ausdruckstanz-a*, ali i igrom bile blisko povezane sa

dramom, dramskim izrazom i pozorišnim ostvarenjima koja su se mogla označiti multimedijalnim za to doba. Negovale su osoben stil, tehniku, filozofiju igre. Gertruda Bodenvizer je klasičan balet shvatala kao običnu *izložbu virtuoznosti*, te je u želji i nameri da se putem igre realizuju *iskonske moći ljudske senzibilnosti* prihvatila uticaje Delsarta, Dankanove, Dalkroza i Labana. Klasičnom tehnikom se služila kao neophodnom disciplinom zagrevanja, ali je odbacivala u koreografskom stvaralaštvu. Sarađivala je vrlo blisko i sa Maksom Rajnhartom. Stvorila je oko tri stotine plesnih komada, u koje spadaju, između ostalog, plesne drame i komedije. Osobnost stila igre po kome je bila prepoznatljiva na poljima ekspresionističkog plesa nazivan je *Bečkim* ili *Bodenvizer stilom*.

„The demands of her technique embraced the circle, wave, arc, spiral—never static—always fluid—never-ending gradations of flow, rhythms, designs, expressions, with the breath as the impulse for the surge of the dance.“ (Hinkley 1990, p. 161)⁸⁹

Koristila se improvizacijom i spontanom igrom koja je, s jedne strane morala da bude ili adekvatan odgovor na muziku ili sasvim nezavisna od nje, a s druge strane je trebalo da postane razumljiv, eksplicitan jezik. Značenje pokreta treba da bude jasno. Improvizacija za nju (kao i za druge moderniste) jeste traganje za vlastitim plesnim vokabularom, a pokret kreće iz emotivnog dela ličnosti i ritma disanja.

„Breathing, the continuous rhythmical communication of our body with the outside world, is used as a means of expression, and each of our movements has to be carried by breath. It animates the life of the torso, in which the heart—age-old symbol of love and pain—is embedded.“ (Bodenwieser at all. 1970, 81.)⁹⁰

Na Bečkoj državnoj muzičkoj akademiji predavala je dva predmeta, Pantomimu i Igru, u čiji je nastavni program uključila Dalkrozov metod *Euritmike*. Imala je plesnu trupu sa kojom je

⁸⁹ „Ono što njena tehnika traži obuhvata krug, talas, luk, spiralu - nikad statično - uvek fluidno - beskrajne gradacije toka, ritma, dizajna, ekspresija sa disanjem kao impulsom za talasanjem plesa.”

Citat preuzet: <http://ausdance.org.au/articles/details/improvisation-a-continuum>

⁹⁰ „Disanje, ta trajna, ritmična komunikacije našeg tela sa spoljašnjim svetom, koristi se kao način ekspresije, i svaki od naših pokreta mora da bude nošen dahom/udahom/disanjem. Ono animira život torza u kome je smešteno srce - prastari simbol ljubavi i bola.”

Citat preuzet: isto

ostvarila turneje po Evropi, Americi i Japanu. Smatrana je vodećom pojavom *Ausdruckstanz-a*, ali dolaskom nacizma deli sudbinu svojih savremenika - biva proterana i postaje deo plesne dijaspore. Nažalost, zbog ratnih dešavanja veći deo dokumentacije o njenom bečkom periodu biva zagubljen ili uništen, te umetnički rad Gertrude Bodenvizer ostaje nedovoljno prepoznatog značaja i neistražen. Odlaskom sa evropskog kontinenta izuzetno doprinosi utemeljenju i razvoju moderne igre na drugom kontinentu, u Australiji. Tamo je povelala deo svoje bečke igračke trupe – „Tanzgruppe Bodenwieser“.⁹¹ U Australiji će biti svojevrsni pionir, osnivač prve baletske kompanije, tj. u Sidneju, formira „Bodenwieser Ballet“. Kada se ima komparativan uvid u jednu od najčešće navođenih koreografija G. Bodenvizer, „Demon mašina“ (*Dämon maschine ili Demon Machine*) koja je početkom 20. veka bila nagrađena u Italiji i koreografski rad S. Mandukić (npr. koreografija *Roboti*), uticaj koji je Bodenvizer ostvarila na estetiku i stvaralaštvo svoje učenice postaje više nego jasan i očigledan. Neizbežno uporediv. Čak i njihova koreografska promišljanja ljudskog postojanja, društva i sveta - o tome koliko su mašine kadre da dehumanizuju čoveka i njegov život, kakve su moguće posledice izuma koji uzimaju i prisvajaju ljudske duše tako što čovek postaje *homo thehnicus* - veoma se dodiruju i čine bliskim. Gertruda Bodenvizer svojim stvaralaštvom i igračkim dramama nudila je socijalne, psihološke, političke teme, tragajući za humanim vrednostima svog vremena kroz eksplicitan plesni izraz. Smiljana Mandukić takođe.

„Neko vreme me je opsedala „mašina“. Na tu temu sam uspešno napravila 2-3 koreografije. „Mašina“ na muziku Stanojla Rajčića, bila je malo umetničko delo i koreografija „Roboti“ na muziku Kraftverka...“ zapisala je S. Mandukić o svom radu. (Mandukić 1990, 18.)

Način na koji je S. Mandukić stvarala scenske slike, ali i pokrete deluje srodno koreografskom jeziku G. Bodenvizer. Pokrete je crpela iz igrača, tj. intuitivno ih kristalisala iz njihove kinesfere, ali u konačnom ishodu - oblikujući i komponujući ih prema vlastitim idejama i zamislama.

Smiljana Mandukić je našoj plesnoj sredini donela bečku ekspresionističku plesnu praksu, odnosno moderno nasleđe Vizental/Bodenvizer, što je takođe označavalo potrebu da se posveti pažnja ritmu i osećanju za ritam, ali i spontanosti. Govorila je da svaki čovek nosi u sebi

⁹¹ Videti:

https://books.google.rs/books?id=lqJlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Gertrud+Bodenwieser&hl=sr&sa=X&ei=w3GLVN_8AYnKO-LggMgE&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gertrud%20Bodenwieser&f=false

individualni unutarnji ritam koji bi trebalo da sledi. Svako treba da (kroz igru) radi na svome biću i posebnosti tela - da iz toga iznedri različite modalitete pokreta. To je, generalno, bio i imperativ struje *Austruckstanz-a*. Istinitost igre. Drugi umetnički i pedagoški uzor Smiljane Mandukić, Greta Vizental, težila je da istraži kako srastaju muzika i pokret. Činilo joj se da akrobatski klasični pokreti ne ostvaruju pravu povezanost sa muzikom, da je klasična igra zakoračila u formalizam, konvencionalnost i beživotnost, jer ne dopušta emocijama niti mislima da pronađu svoje otelotvorenje kroz pokret. No, ipak nije smatrala da klasičnu baletsku igru treba odbaciti. Zapravo, njena pojava u modernoj igri je zanimljivija utoliko što je ona prvobitno bila učena i usvajana na postulatima klasične tehnike. Nije bila poput većine modernistkinja: autodidakt. Vizental je igrala u Bečkoj operi, kao talentovana balerina koja je bila otkriće Gustava Malera, ali Operu napušta nakon sukoba sa baletmajstorom. Upušta se u eksperimentisanje sa Šopenovim i Štrausovim valcerima u kojima je prepoznavala Dionizijsku komponentu i veselost. Pokušavala je da istraži dramsku formu kroz igru. Radeći blisko sa Hofmanstalom povezivala je pantomimu sa plesom. Zajedno su u Berlinu imali premijeru dva pantomimska komada: *Amor i Psiha* i *Strankinja*. Inspiraciju za pokret i kretnje crpela je iz prirode. Isti pristup je, slobodno se može reći, imala i S. Mandukić. Klasičan balet, Greta Vizental je smatrala više društvenim događajem nego umetničkim činom, iz čega kreće njena intencija ka istraživanju i kreaciji u kojoj je sve rešavala putem čistog neukrašenog pokreta, bez artificijelnih poza tela - igrajući simbole. Greta Vizental se trudila da svoj rad teorijski utemelji pišući eseje o umetnosti gesta i pantomime, koji su bili predstavljeni kao njena javna predavanja ili objavljivani u štampi. Izgradila je poseban sistem, tehniku pokreta. Bavila se i režijom svojih predstava, a estetika njene gestovnosti je bila poređena sa osobenošću estetike nemog filma, gde se pojavljivala kao glumica. Akribično je vodila računa da kostimograf uskladi ritam pokreta sa ritmom boja na kostimu. U vezi umetnosti Grete Vizental postoje svedočenja da je pokretom i gestom umela da učini svoju dušu vidljivom, da su njena igra i gestovni jezik delovali prečišćeno od bilo kakvog viška, intuitivno, dirljivo. Neke od njenih koreografija održale su se dugo na repertoaru Bečke Štac opere. Izražajnost ruku i njena od svega drugačija, oslobođena igra, koja je iz osnova menjala i popularni valcer, fascinirala je i podstakla Meri Vigman, trasirajući joj put ka umetnosti. To Meri Vigman svedoči rečima, kojima daje izrazit opis ekspresionističkog plesa Grete Vizental:

„For the first time in my life I saw that hands can be more than hands, that hands can become buds and flowers that can bloom before one's eyes... And when the moment came when I finally broke away from the bourgeois family circle. I remembered Wiesenthal's hands. And I said: I would like to do something similar. With God's help I would like to do something that keeps the body in motion, something that sets the body in motion.“⁹²(Maining 1993, 51.)

Greta Vizental, koju nasleđuje Mandukićeva, je unela značajne inovacije u igračku tehniku, izbegavajući statičnost klasičnih poza i tragajući za fluidnošću igračkog pokreta. Bila je vođena idejom da se izbegne rutina svakodnevnih klasičnih vežbi koje bi mogle da uguše kreativni potencijal. Smiljana Mandukić, budući da je imala saznanje o inovacijama tehnike Vizental, jednako se trudila da uspostavi vlastiti inventivni sistem vežbi, moderni *exercices* za igrače. Osmislila je tzv. pet plesnih pozicija u zagrevanju celog tela, sa kojima se počinjao svaki čas, a osobina tih pokreta bila je pomenuta fluidnost. Greta Vizental je prvobitno učena na klasičnoj tehnici igre, a *exercices* pored štapa koji je primenjivala Smiljana Mandukić sadržao je, takođe, izvesne osnove pokreta iz klasičnog baleta. Tačnije, u građenju pokreta kretala je od klasičnih osnova, ali sa dodatkom valovitosti, njihanja i slobode gornjeg dela tela i stopala. Pri svakodnevnom zagrevanju, prolaskom iz pozicije u poziciju – pokret se nije zaustavljao, već se odvijao kontinuirano, povezano. Dakle, može se zaključiti da je obrazac bio gotovo isti. Zapravo, G. Bodenvizer i G. Vizental ispitivale su igračko kretanje u neprekinutom toku, kao i talasasto kretanje i ljuljanje, a sve to postojalo je i u sistemu vežbi S. Mandukić. I Labanova tehnika je podrazumevala intervale slobodnog i vezanog toka pokreta, a pre svega vladanje tokom pokreta i prelaskom iz jednog stanja u drugo.

Svakako, naše prve zagovornice modernog smera igre, M. Magazinović i S. Mandukić su istraživale iz istog polazišta kao i njihove prethodnice, prethodnici i učiteljice ekspresionističkog pravca, ali odlazeći dalje i pronalazeći originalne pokrete koji su pripadali telima igrača sa kojima su radile i njihovom telesnom i životnom iskustvu.

Maks Rajnhart i Hugo von Hofmanstal, uz plesnu pantomimu, oživeli su interesovanje za neverbalno, koreodramsko pozorište. Njihova plodotvorna međusobna, kao i stvaralačka

⁹² “Prvi put u životu uvidela sam da ruke mogu biti više od ruku, da ruke mogu postati pupoljci i cvetovi koji cvetaju pred našim očima... I kada je došao momenat kada sam se najzad odvojila od porodičnog buržoaskog kruga tada sam se setila ruku Grete Vizental i rekla sam: volela bih da sama radim nešto slično. Uz božju pomoć volela bih da radim nešto što održava telo u pokretu, nešto što vodi telo u pokret.”

isprepletanost i saradnja sa plesačicama *Ausdruckstanz-a*, Gertrudom Bodenvizer i Gretom Vizental, tj. sa ekspresionističkom plesnom praksom, ostavila je na posredan način duboki trag na našem prostoru i u našoj koreodramskoj tradiciji. Rečju, Maga Magazinović i Smiljana Mandukić direktno su reflektovale i baštinile učenja i uticaje nemačke koreodramske umetnosti, odnosno ekspresionističkog pravca u plesu i njegovih predstavnika i predstavnica, a zahvaljujući tome je prihvaćena i dalje razvijana (do današnjeg vremena) egzistencija koreodrame na Balkanu.

4.4.Nada Kokotović (1944-)

Nada Kokotović se, u svojoj igračkoj karijeri, bavila klasičnim i modernim plesnim izrazom, ona je balerina i igračica, koreografkinja i rediteljka. Mladalačke godine provedene na školovanju u Italiji kod bračnog para Saharov, u savremenoj trupi Milane Broš, u Americi kod čuvenog Žorža Balanšina, na studijama filozofije i režije u Zagrebu, kao i različiti uticaji zemalja i kultura u kojima je boravila i koje je upoznala doprineli su formiranju jedinstvene umetničke ličnosti koja će razjedinjene dimenzije kako u društvu, tako u pozorištu (kao što su balet, moderna igra i gluma) spajati, te celokupan život posvetiti žanru koji je sinkretički, tj. objedinjuje: muziku, pokret, igru glumu i govor.

„Široko obrazovana u svim vidovima umetničke igre Nada Kokotović je kao igračica i docnije koreograf sa uspehom radila u mnogim kulturnim centrima prethodne Jugoslavije, postavljala je igračka dela na muziku naših istaknutih savremenih kompozitora, utičući izuzetno angažovano na razvoj modernog smera igre na ovim prostorima. Režije u SAD (Brodvej, NY State Opera), rad sa velikim koreografom Balanšinom i drugima pretočila je u našoj sredini u koreodrame u KPGT, *Godo festu* i drugima.“ (Zajcev, Milica. 2001. „Nada Kokotović. Zagrljaj nakon decenije“. *Danas*. 26. januar)

Interesovanje za koreografsko stvaralaštvo i neprihvatanje veštačke podele na dramu i ples ili ustaljenu dihotomiju reč/pokret uputilo je, Nadu Kokotović, na studije režije u Zagrebu. Jer, ona je oduvek bila koreografkinja koja se ne odriče reči, niti je napušta, smatrajući je *ogromnim delom ljudskog iskustva*. (Milosavljevic, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*.

2 mart-april: 58-63.) Pošto je njen pristup stvaralaštvu, već sam po sebi, težio ujedinjenju plesnog i dramskog, stečeno visoko obrazovanje u drami samo je potvrdilo i razvilo dalje istraživačke tendencije u promišljanju pozorišne umetnosti kao totalnog teatra i svojevrsnog sinkretizma. Primarnim obrazovanjem u plesu (kao igračici) prirodno su joj bile „ukinute“ reči, međutim, ona se uspešno razrešava nametnute dihotomije i stereotipa podvojenosti reč/pokret, dominacije verbalizma u drami, kao i ličnog strahopoštovanja plesačice prema reči. Zagrebačka pozorišna akademija negovala je istraživanje rada sa telom, a i ne treba zaboraviti da je u Zagrebu osnovana prva državna (osnovna i srednja) „Škola suvremenog plesa“ na tlu bivše Jugoslavije, koju je pokrenula Ana Maletić, učenica Mage Magazinović. Kompletna obrazovno-kulturna klima i stečeno iskustvo na različitim poljima nudili su neminovno jedno novo stvaralačko viđenje, promišljanje teatra i kvalitetnu podlogu za razvoj koreodrame kao osobene podvrste u teatru. O tome Nada Kokotović kaže:

„Ja sam se počela baviti koreodramom iz razloga što sam bila uronjena u teatar na jedan bitan način, a dolazeći iz sveta plesa, to je bio nekako normalan put da spojim dve dimenzije teatra i kad se o tome može govoriti kao o totalnom teatru, to je samo, možda, oblik totalnog teatra koji je širi pojam od ovoga što je konkretno koreodrama.“ (Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar)

U profesionalnom radu sa glumcima, već na samim počecima karijere, osetila je potrebu da bi glumačko scensko kretanje moglo da bude drugačije od uobičajenog, da bi moglo biti potkrepljeno novom motivacijom za pokret. Osetila je potrebu da ih telesno prikaže u *povišenom tonu* i da dramaturgiju predstave pokuša da zasnuje na pokretu, koji je od apstraktnog usmeravala ka konkretnom značenju. Istražiti dramaturgiju kroz specifičnost pokreta, ali i kako stvoriti osobenost dramaturgije pokretom čini se da je bila prva premisa svakog koreografskog rada u koji se upuštala. Koreografija u dramskoj predstavi za nju, izad svega, podrazumeva osvešćeno telo, ali i uređeno, organizovano kretanje. Po njenim rečima:

„Kretanja na sceni naravno dopunjava tekst, ali možemo reći da je i samostalan vid izražavanja. Jer, ustvari, prvo je postala kretanja pa tek posle govor, glas. Ples je krenuo iz utilitarnih kretnji. Iz tih korisnih kretnji preko rituala a preko ponavljanja hiljadu puta do nivoa transa je postao ples. Utilitarna kretanja je stilizirana i odmaknuta od osnovne funkcije.“ (Polja. 1985. „Nije u pitanju samo teatar. Razgovor s Nadom Kokotović“. *Polja*. oktobar)

Koreodrama kao specifičan teatarski fenomen nudila joj je nove mogućnosti i prostore za istraživanje dramske reči, a čemu je već na početku karijere Nada Kokotović instinktivno težila.

U mnogim novinskim napisima, kritikama, intervjuima susrećemo se sa imenom Nade Kokotović kao umetnice koja je u naše prostore prva unela koreodramu, pa i samu sebe imenuje stvoriteljkom koreodrame kao žanra, pozivajući se na to da ranije nije bio viđen niti prisutan, promovisan, aktuelan, takav pozorišni izraz kod nas. Donekle, takvo mišljenje je rezultat nesusretanja sa radom prethodnica, a s druge strane ono prirodno proizilazi iz permanentnog, kontinuiranog i izuzetno značajnog angažmana Nade Kokotović na tom polju, njenog obimnog koreodramskog opusa i pruža intimno, lično uverenje u pionirsko delovanje. Po svim novinskim intervjuima provlači se greška o vremenu nastanka Karl Ritornijevog termina *koreodrama*, kojim se u stručnoj literaturi prvobitno definiše rad Salvatore Viganana koji je živeo u drugoj polovini 18. i početkom 19. veka (o čemu je pisano u uvodu ovog rada), odnosno termin pronalazimo u Ritornijevoj knjizi iz 1838. godine: *Commentarii della vita e delle opere core drammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' Corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*. Nada Kokotović koreodramu smešta u 17. vek, što bi se pre moglo odrediti kao vremenom stvaranja i postepenog razvoja baletske umetnosti. U različitim prilikama i povodima o koreodrami kaže sledeće:

„Koreodrama je moja izmišljotina, izmišljotina počevši od upotrebe termina koji verbalno i praktično označuje vrst teatra o kojem je riječ. U historijskom smislu ona vuče korijen iz XVII stoljeća.“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Okolo*. 19. maj)

„Sam termin koreodrama bio je u upotrebi u 17. stoljeću, podrazumevao je male predstave koje su se igrale u pauzama između činova opere, a bavile su se vječnim temama kao što su ljubav, smrt, pravda, sloboda...“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april)

„Koreodrama, termin koji se javio u 17. stoljeću a posle toga nekako se izgubio iz upotrebe, meni se činilo najprikladnijim za istraživanjem dramske riječi, pokreta, na bazi literarnog predloška.“ (Danas. 1987. „Tek sam ušla u kadar“. *Danas*. 10. februar)

„Mislim da sam ja od toga odskočila (misli se na totalni teatar, prim. V.O.LJ.) u nešto što je niži, podređen pojam totalnom teatru, ali nešto što je bliže oblikovanju sadržaja, pa se onda koristim

raznim formama unutar toga. Tako da sam iz tog svijeta krenula u nešto što sam nazvala koreodramom, zapravo u onom trenutku kada sam se sjetila tog naziva nisam ni znala da koreodrama postoji već jednom kroz istoriju, upotrebljeno kao termin negde u XVII stoljeću.“ (Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar)

Ono što je jasno uočljivo kada je Nada Kokotović u pitanju jeste da koreodramsko pozorište kao osobeni žanr stvara svesno i ciljano, kao svoje izrazito umetničko opredeljenje, za razliku od Mage Magazinović i Smiljane Mandukić koje su do realizovanja začetaka koreodramskog oblika igre (uglavnom epsko-patriotskog) dolazile više instinktivno, tragajući kroz moderan ekspresivni pravac, organski spajajući dramsko i plesno iskustvo u jednu autohtonu scensku celinu koja je bila u duhu vremena, ali ne uokvirujući svoje umetničko delovanje terminom - koreodrama. Iako u nekim ranijim periodima 20. veka od pionirki koreodrame, Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, izostaje definisanje po Ritornijevom terminu, tj. imenovanje osobenog plesnog fenomena koji organski povezuje dramu i ples, to ne znači da je domaća pozorišna praksa bila lišena koreodramskih strategija i ostvarenja pomenutih avangardnih umetnica. Nada Kokotović, iako potekla iz zagrebačke sredine u kojoj je, učenica Mage Magazinović, Ana Maletić, širila kulturu pokreta, nije bila upućena u delovanje i veliki doprinos dve prethodnice: Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, ali što ne mora da znači da nije čula za njih. Nada Kokotović kaže sledeće: „Zato je zanimljivo da u Beogradu uopće nema modernog plesa i nikad ga nije bilo na jedan ozbiljan način, niti utjecaja iz Evrope.“ (Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar) Naprotiv, beogradskoj (i ne samo beogradskoj) sredini svetlost prometejske vatre moderne evropske igre i koreodrame donele su upravo Magazinović i Mandukić svojim radom i stvaralaštvom. To potvrđuje i kritika Milice Zajcev objavljena povodom Ljubljanskih dana plesa 1976. godine, koju na ovom mestu ponovo navodim zbog upotrebe termina:

„Beogradski ansambl savremenog baleta pod rukovodstvom Smiljane Mandukić izveo je niz plesnih tačaka sa disciplinom koja imponuje ne potencirajući traganje za eksperimentalnim, no unoseći iskrenu emocionalnu toplinu u svoje interpretacije, koje su svojom skladnom oblikovanonošću osvojile gledaoce. Posebno treba istaći skladnost linija u tački ‘Govor tela’ i snažan utisak koje je ostavilo izvođenje ‘Logora’ svojevrzne koreodrame, posvećene 30-

godišnjici oslobođenja od fašizma.“ (Zajcev Darić, Milica. 1976. „Ljubljanski dani plesa. Odras dometa i mogućnosti“. *Borba*. 17. januar.)

Čini se da nezavidan položaj, pa otuda i neuočljivost za zasluge pionirskog promovisanja koreodrame M. Magazinović i S. Mandukić, proishodi iz toga što su kao prvi i daleko očigledniji zadatak svoje umetničke misije imale „probijanje leda“ inovacijama modernog pravca igre na Balkanu i krčile put za potonji razvoj slabo prihvaćenog koreodramskog pozorišnog žanra. Prva predstava za koju se Nada Kokotović potpisuje kao koreografinja koreodrame i koreorežiserka, ali koju i imenuje terminom koreodrama premijerno je izvedena 1. aprila 1978. godine; dakle, dve godine kasnije od *Logora* Smiljane Mandukić. To je bila *Toska* koju je (uz njenu koreorežiju) režirao Ljubiša Ristić u Celju i u Zagrebu, a rađena je u ITD teatru i u saradnji sa Slovenskim ljudskim gledališćem iz Celja. Nada Kokotović, levičarka po ideološkom opredeljenju životno značajnu saradnju sa rediteljem, Ljubišom Ristićem, opisuje kao prirodni nastavak vlastitog profesionalnog puta. Međutim, i pre tog značajnog privatnog i profesionalnog susreta uspešno je stvarala za dramske predstave i imala iskustvo kreacije scenskog pokreta i rada sa glumcima u drami. (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar: 29-38.)

U prvom zajedničkom poduhvatu prepoznaju međusobnu otvorenost ka alternativnom, ka istraživanju i preispitivanju svih elemenata koji čine pozorišno delo, od dramaturškog predloška preko scenskog prostora do scenskog pokreta izvođača. Udružuju se kao umetnici podudarnih ukusa, poetika i estetika, po tome se prepoznaju profesionalno, duhovno i duševno. Krležin *Michelangelo* u Splitu 1977. godine bio je prva zajednička kreacija umetničkog dvojca Kokotović-Ristić u pozorištu, ali i početak emotivne zajednice. Nada Kokotović kaže:

„Bio je to poseban zajednički rad, divna, nova i jedinstvena predstava. Na njoj se počelo sa svim onim što je kasnije bio zajednički znak i posebnost naših predstava; zajedništvo i međusobni utjecaj mnogih različitih ljudi koji su na njoj radili, o njoj mislili i u njoj sudjelovali. Već je prostor predstave bio ono što smo i kasnije često koristili, a to je prirodnost prostora, misao o prostoru, duh prostora. Jednostavno, scena je bila u gledalištu a publika je bila na sceni. Mora se uzeti u obzir da je prostorna posebnost proizašla i iz činjenice da je splitski teatar izgorio i da je tamo igrati značilo sagledati novu mogućnost za igru.“ (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar: 29-38.)

Pozorišno delovanje Kokotović-Ristić vrhuni u političko pozorišnom pokretu koji su imenovali akronimom KPGT (koji na četiri jezika označava pozorište tj: kazalište, pozorište, gledališće, teatar), a koji svoje zlatne godine ima upravo u vremenu njihove umetničke, ali i privatne zajednice. Nakon njihovog dvostrukog razlaza iz KPGT-a i zajedničkog života, ništa više nije bilo isto, pa i njihovo, sada već pojedinačno, scensko stvaralaštvo doživljava promenu.

„KPGT smo osnovali 1978. radom na predstavi *Oslobođenje Skoplja* Dušana Jovanovića. Družili smo se, radili, bilo je spontano i divno. Bilo je to u Zagrebu, jer smo tamo našli ljude koji su to s nama želeli raditi. U to isto vrijeme i sledeće dvije godine slijedili su važni projekti kao *Kamov smrtopis* i *Držićev san* u HNK u Zagrebu, *Toska* u Celju i *Misa u a-molu* u Ljubljani kao i film *Luda kuća* za Jadran film Zagreb i TV film *Balade Petrice Kerempuha* za TV Zagreb, zatim još Splitsko ljeto sa *1918* od Krleže, *Vojnom tajnom*, *Hamletom*. Onda smo 1980. došli u Beograd. (...) Mislim da smo se naprosto razumjeli i bez posebnog dogovora i imali apsolutno poverenje jedno u drugoga a i izvrsno smo se dopunjavali u radu. Jednostavno smo radili i živili zajedno.“ (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar:29-38.)

Nada Kokotović ne samo da živi, stvara i teorijski promišlja koreodramsko pozorište kao najautentičniji izraz u plesu, već boreći se za njegov legitimitet i popularizaciju osniva festival koreodrame u Subotici 1990. godine pod nazivom „Emergency exit“, za koji selektuje trupe iz tadašnje Jugoslavije i inostranstva. Smatrala je da nakon dugogodišnjeg rada na polju koreodrame i promocije tog oblika stvaralaštva treba da se rezimira postignuto, da se susretnu svi koji se bave plesom na taj način i koji veruju da je koreodrama izvesna kao budućnost svetskog pozorišta. Dakako, borbu koju su Maga Magazinović i Smiljana Mandukić vodile otvarajući i vodeći vlastite škole, Nada Kokotović svoje prosvetiteljske umetničke ideje emanira kroz organizovanje različitih festivala, edukujući širu publiku za novo pozorište pokreta. Izuzetno značajnijim se čini njena ideologija kosmopolitizma utemeljena u fenomenu koreodrame. Koreodramsko pozorište (koje stvara) ujedinjujući različite govorne i umetničke jezike u harmoniji iste predstave i izbegavajući matricu moći jednog jezika i jednog umetničkog iskaza (samo kroz ples, muziku ili pokret) služi da oproba i pokaže da li je moguće jedinstvo i sklad višenacionalnih i multukulturnih različitosti na globalnom društvenom planu. Kao što budućnost

teatra učitava u sinkretizmu i eklektičnosti koreodrame kao pozorišnog žanra, tako i budućnost društva predviđa kao građanka globalnog sveta.

„Kada sam još pre nekoliko godina još na tribini 2001 rekla da je budućnost teatra u koreodrami, zvučalo je, kao uostalom i danas, pretenciozno. Naravno, uvek sam dopuštala postojanje i ovog verbalnog teatra, toga će uvek biti, to je logika stvari. Međutim, za mene „Emerdžensi egzist“ dakle kako bi se slobodno prevelo izlaz u ‘slučaju opasnosti’ i najautentičnija umetnost 20 veka oduvek bio plesni teatar. Uostalom, u ovom trenutku naslov našeg festivala može da ima vrlo široke konotacije.“ (Šimoković, M. 1991. „U Subotici ove nedelje. Festival plesa i koreodrame“. *Dnevnik*. 21. februar)

Trupe koje prikazuje na festivalskom repertoaru koriste se, pored tekovina moderne igre, i običnim svakodnevnim pokretima u funkciji plesa, što sagledavamo kao nasleđe Labanovih nastojanja da se dnevni i radni pokreti prenesu u ples. Festival je, pogotovo u društvenom trenutku svog nastajanja, imao značajnu misiju i gore pomenutu težnju - da se kroz plesni teatar prevaziđu kulturne, političke i druge barijere i razlike, da se komunikativnim jezikom igre uspostavi razumevanje i prihvatanje različitih kultura i ljudi. Održane su video projekcije koreodrama, susreti umetnika i dve panel diskusije:

1. o prošlosti i budućnosti evropskog plesnog teatra i
2. o prošlosti i budućnosti jugoslovenskog plesnog teatra.

Velika posećenost festivala pokazala je da koreodrama postepeno zauzima značajan prostor u istoriji savremenog pozorišta uopšte. Festivalski program delimično je videla beogradska, zagrebačka, ljubljanska i varaždinska publika. Kao što je Nada Kokotović postavljala kroz vlastiti rad suštinska pitanja o večnim temama, istim principom je, reklo bi se, bila rukovođena u odabiru predstava za festival koreodrame u Subotici, odnosno koreodrama postaje način sporazumevanja i razumevanja među ljudima različitih konfesija, jezika, rasa, mentaliteta, polova i u tome je sadržana njena misija - obrazovati društvo za multikulturalnost. Koreodramu tretira kao pozorišni čin uvažavanja različitosti, ukidanje drugosti i traženje međuljudskog dodira i sličnosti. Putem telesnog izraza - suočavanjem bogatstva različitosti kada npr. svako od glumaca govori jezikom svog podneblja – koreodramom vodi otkrivanju nečeg opšteg, zajedničkog, univerzalnog i postaje vrstom metajezika, odnosno metateatra. Kako preko

telesnosti i telesnog performativnog diskursa podstaći bolju stvarnost upravo je suština njenog koreodramskog istraživanja. Otuda, za Nadu Kokotović koreodrama nije estetski teatar, pokret ne egzistira radi lepote istog, već kao izraz života, sveukupnog humanog, umetničkog, teatarskog, društvenog, političkog, istorijskog i ličnog iskustva. Koreodrama je eklektička umetnost zbiranja, to je otvorena sinkretična forma koja u tom sažimanju tretira večne teme, i kao takva neizostavno će postati budućnost teatra.

„Koreodrama je nešto što pretpostavljam da će biti budućnost teatra, u prvom redu zato što se u tom žanru svi scenski stilovi isprepliću, ujedinjuju na način da je svaki od njih ravnopravan. (...) Pred koreodramom je budućnost, jer na kraju stoljeća u kojem su se desile tri avangarde, neće više biti istraživanja po pojedinim oblastima, već će se iskustva sumirati.“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april)

Na pomenutom festivalu koreodrame, „Emergency Exit“, u Subotici su bile izvedene i tri njene predstave: *U potrazi za izgubljenim vremenom*, *Anita Berber* i *Nojeva barka*.

Koreodrama *Nojeva barka* (1990) koja je premijerno rađena za Narodno pozorište u Subotici nastala je u osvit raspada Jugoslavije. Vizionarskim duhom, a oslanjajući se na biblijsku legendu, tematizovala je ideju o državi koju metaforički scenski postavlja i oslikava kao drevni brod kome pretili potop i nestanak. Umetnička prekognicija. Međutim, čini se kako pomenuta predstava može da se analizira i kao odraz privatnog života koreografinje. Različite scenske slike činile su dramaturški koncept: od Sokratove odbrane do Leonardovog „razapetog“ čoveka „bombardovonog“ loptama, pa do delova preuzetih iz savremene jugoslovenske drame. Simbol kojim se vizuelno predstavlja KPGT, Leonardovog čoveka u krugu na plakatu, tokom predstave, nemilice su pogadale lopte bacane na njega. Simbolika koreografskog rediteljkinog postupka i rešenja time postaje dvostruko zanimljiva, jer je to trenutak lične krize u suživotu Ristić-Kokotović, odnosno trenutak napuštene zajednice. Ono što je kroz jedinstveni Kpgt godinama izgrađivano i stvarano doživljava dvostruki krah, raskidom emotivnog odnosa, a ubrzo i raspadom profesionalne saradnje, ali iznad svega rasparčavanjem višenacionalne jugoslovenske države čiji je simbol bio ceo političko-pozorišni pokret sa Ristićem na čelu. U predstavi je, pored ostalih, igrala Sonja Vukićević.

Povodom koreodrame *Anita Berber*, rađene 1987. godine dnevna štampa beleži:

„Dvadesetih godina između dva svetska rata plesala je u Beču, Budimpešti i Berlinu jedna raskalašna igračica i glumica – Anita Berber. Njen uzbudljiv život i Nemačka tih godina poslužili su Nadi Kokotović da inscenira jednu koreodramu koja je pod imenom slavne plesačice održana preksinoć na Paliću.“ (N.P. 1987. „Molijer fest. Izražajnost plesa“. *Dnevnik*. 16. juli)

Koreodrama *Anita Berber* svrstavana u izuzetno ostvarenje, kako od domaće tako i od strane kritike - oslikava Nemačku i njen kulturno-umetnički krug 20-tih i 30-tih godina. „Paralelno uz priču o Aniti, strasnoj, ponekad i sablažnjujućoj igračici, teče i prikaz mračne i raspusne atmosfere izvesnog sloja društva. Dance macabre u doba mladog Hitlera koji preti.“ (Vitorović-Sujić Mira. 1987. „Grešnica i svetica. Anita Berber koreodrama „Nade Kokotović“. *Politika*. 28. avgust.). Tokom izvođenja predstave vodila je Nada Kokotović publiku za svojim delom, takoreći koreografisala je kretanje publike i time joj namesto pasivne dodelila aktivnu ulogu u događanju. Gledaoci teatra pokreta i sami su se zatekli i bili u pokretu. Kretali su se kamenim subotičkim holom, preko velike terase pa sve do Paličkog jezera. Ceo grad je postajao delom osobenog pozorišnog rituala.

„Radnja se odvija na različitim površinama – od parka Manjež preko dvorišta SKC-a, po celoj zgradi. Svojevrsan hepening, u kome učestvuje i publika, ali gledaoci su uglavnom trčali za događanjima. Da je sve bilo sažetije, radnja zgusnutija, zanimljivi život Anite Berber, grešnice i svetece, bio bi mnogo jasniji. U kasne noćne sate deo publike nije uspeo da prati sve delove programa, jer ako ste prvi na jednom mestu i dobro vidite, onda ste poslednji na drugom i vidite slabo ili ništa. (Vitorović-Sujić, Mira. 1987. „Grešnica i svetica. 'Anita Berber' koreodrama Nade Kokotović“. *Politika*. 28. avgust.)

Osim toga, *Anita Berber* je bila koreodrama koja operiše simbolom ženske nezavisnosti i slobode stvarne ličnosti iz prošlosti, izuzetno popularne 20-tih godina prošlog veka. Umetnički postupak reiteljke i koreografkinje odlikovala je stilizacija scena, ali i naturalizam. I u ranije izvedenoj predstavi *Madach komentari* (1985) koreografkinja takođe primenjuje aktiviranje i izmeštanje publike iz udobnih fotelja, „prisiljavajući ih“ na jednu novu koncentraciju koju ostvaruju kao gledaoci u hodu, koji da bi bolje videli moraju da se na osoben način aktiviraju, a vođeni su putanjom od pozorišta, preko trga do subotičke gradske kuće i sinagoge. Kretanje publike zajedno sa izvođačima primenila je svojevremeno koreografkinja i muzičarka Meredith Monk (Meredith Monk, 1942-) u svojoj predstavi *Lađa* 1971. godine u Americi, za koju je bila

nagrađena - Obie Award for Outstanding Production. Meredith Monk je, istražujući prostor realnog i scensko-iluzivnog, prošetala prisutne gledaoce kroz vlastitu kuću, zatim nastavila odvozeći ih autobusom do izvesne garaže sa idejom prenetog i dočaranog proživljenog putovanja, izmeštanjem sa jednog mesta na drugo mesto. Na taj način je pokušala da izvrši transformaciju scenskog prostora izvođenja, a da lični, intimni i prisni prostor učini javnim. Meredith Monk polazi i vodi gledaoce iz vlastitog doma, Nada Kokotović „takođe“, jedina razlika je u tome što za našu koreografnju dom predstavlja pozorište. Jedinu njenu kuću. Mnogo godina kasnije ona izjavljuje: „Ja živim u pozorištu to je jedini moj prostor.“ (Vučković Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar) Takva izjava jeste doživljaj sveta u kome se ona, kao strankinja u tuđoj zemlji, kao apatrid, oseća građankom drugog reda, oseća da nema jednog geografskog mesta kome pripada, pa je pozorište za nju ujedno to mesto, odnosno kuća, porodica, zemlja, lično odabrani „meridijan“.

U svom umetničkom rediteljsko-koreografskom radu Nada Kokotović nekad deluje tek plesnim naznakama, manjim koreografskim intervencijama u okviru dramskog teksta, ili dramski tekst transponuje u plesni govor. Takvim pristupom pokazuje i dokazuje značaj plesa i njegovu ravnopravnost sa verbalnim teatrom, mogućnost, ostvarivost i značaj iskazivanja misli kroz pokret. Plesom često pojačava ono što želi da izrazi, njim opisuje stanja, a izgovorena reč samo doprinosi kontinuitetu praćenja priče, kontinuitetu plesa i obrnuto. Kod Nade Kokotović ples je u službi drame, ali je i drama u službi igre, tj. nema međusobnog potiranja, već neraskidivog kauzalnog saodnosa.

Poput Pine Bauš, a i insirisana njome, bavila se odnosom polova; svojevrsni primer za to je predstava *Plavobradi*, premijerno izvedena 12. avgusta 1989. godine, a za koju je, u inscenaciji Nade Kokotović, muziku komponovao Mitar Subotić. Feministička tema kojom autorka u fokusu drži ne samo odnos polova, muško-žensko, već i odnos otac-ćerka svoju subotičku realizaciju pred publikom imala je u velikom parku na Paliću, u šumi, kao i na gornjem platou Petrovaradinske tvrđave u Novom Sadu.

„Nada Kokotović pak ističe da je na takvoj muzičkoj podlozi želela da izgradi „horor bajku iz savremenog života“ u čijoj je osnovi motiv odnosa muškarca i žene. Scenski okvir je „psihodramski“, sudeći prema dosadašnjem radu ove autorke imaće i izrazitu koreodramsku

potporu a najavljen je i kao mogući prilog raspravi o feminizmu.“ (V.K. 1989. „Premijera u Subotici. Približavanje operskom“. *Dnevnik*. 12. avgust)

Predstava *Otelo je ubio Dženis* premijerno izvedena u Narodnom pozorištu 15. februara 1982. u Beogradu prikazuje poslednji dan u karijeri jedne balerine. U programu predstave koreografkinja Kokotović ističe da koreodramu nije moguće smestiti niti u klasičan balet niti na polje slobodnog plesa, niti je odrediti kao umetnost niti kao avangardu, ona je jednostavno igra. Dešavanje na sceni pozajmljeno je iz života onih koji taj privatno-scenski život igraju. Pozornica je mesto na kome se, pred publikom, po njenoj zamisli odvija istinski život igrača. U pozorišnom programu Nada Kokotović beleži:

„Socijalni i socijalno-psihološki aspekti ove koreodrame pozajmljeni su iz života igrača i igračica koji nastupaju. Nisu izmišljeni, jer ni život publike koja ih posmatra nije izmišljen. Scena više nije mesto za izmišljanje. Scena je mesto na kojem se mora stvarno živeti sa obe strane rampe.“

Demistifikacija baletske predstave, naturalizam koji su modernisti nudili kroz pokret Kokotovićeva razvija kroz koncept prisilno uvedene stvarnosti i kroz dramaturgiju sa zadatkom da desakralizuje baletsku predstavu. Zahteva da se tokom izvođenja predstave realni život odvija kako na sceni tako i u publici, što može da zaliči i deluje deklarativno, ali ne i kao vrhovni cilj predstave koji se doseže. Scenske slike se smenjuju, od prikazivanja predstave u predstavi, pedagoškog rada sa igračima u sali, svakodnevnog vežbanja pored štapa, prisustva publike i kraja dana kada nastupa neizbežna umetnička samoća i preispitivanje. Služi se plesnim monologom, ponavljanjem svakodnevnih radnji, igrači koriste reč, privatno razgovaraju, tj. imaju datu slobodu običnih, svakodnevnih dijaloga u baletskoj sali, da bi se na kraju kulminiralo intimnom ispovešću o umetničkom gastarbajterstvu (emitovanim sa magnetofonske trake) i završavalo se davljenjem solistkinje, balerine o čijem se životu verbalno i plesno pripoveda tokom predstave. Solistkinju metaforički i stilizovano ubija ansambl, ili njena umetnost ili pak možda njeno društveno okruženje i time se, ako ničim pre toga, već sasvim jasno narušava koncept stvarnosti i realnog odvijanja života sa dve strane rampe. U koreodrami *Otelo je ubio Dženis* glavnu rolu je igrala Ivanka Lukateli (koja će kasnije, bez autorske saglasnosti Nade Kokotović, tokom devedesetih, načiniti obnovu iste predstave na beogradskoj KPGT sceni u Šećerani. Možda bi moglo da se postavi retoričko pitanje da li bi to bilo moguće da se u

pozorištu dogodila obrnuta situacija, da je neko bez konsultovanja Ljubiše Ristića obnovio „Oslobođenje Skoplja“ ili bilo koju drugu predstavu koju je režirao, kao što se to dogodilo sa koreografijom i režijom Nade Kokotović? Iz naslova *Otelo je ubio Dženis* učitavamo simboličku konstrukciju odnosa pozorišta i života, a u kome je N. Kokotović prikazala relaciju privatnog i javnog života žene, balerine, koja živi svoju umetnost, živi za nju i kroz nju. Kroz dramaturški koncept istraživala je lični odnos prema umetničkoj igri, prema svim zahtevima predavanja profesiji, obavezi svakodnevnog napornog vežbanja, neizbežnoj posvećenosti koja ženu može da povede u privatnu izolovanost, pa i stradanje. Nada Kokotović je, čini se, projektovala kako se po njenom shvatanju jedino može da živi za i kroz umetnost, kako iskrena egzistencija i uronjenost u ovom slučaju u baletskoj, ali i bilo kojoj drugoj umetnosti, produkuje privatnu socijalnu izolovanost. Tematizuje problem i postavlja upitnom dilemu da li je jedini prostor egzistencije žene koja se opredeli za stvaralaštvo – usamljenost? Da li je i njen partnerski suživot izvodiv samo kao zajednički pozorišni život?

Uočava se da kroz jedinstveni koreodramski pozorišni rad Kokotović ostvaruje težnje, put ka osvajanju nacionalne tolerancije, kolektivizma, zajedničke stvaralačke energije koja okuplja i povezuje ljude koje ne razdvaja geografsko poreklo. Takvu vrstu pozorišnog aktivizma nije nikad napustila, ni po odlasku iz zemlje. Kao neko ko je rođen iz mešovitoj braka za nju je nacionalna tolerancija prirodna, reklo bi se genetski usađena u biće. U ideji i za ideju multijezičnosti i multikulturalnosti kontinuirano i nadahnuto stvara. Nomadski slobodno živi. Kako je živela u ex Jugoslaviji, tako nastavlja kasnije u Nemačkoj, idući od grada do grada, od jedne pozorišne kuće do druge. Reći će: „Gde god na ovom svetu imam mogućnost da se bavim pozorištem tamo sam ja i tamo je moj život.“ (Vučković Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar) Iako stvara u Nemačkoj, zemlji gde se koreodrama uspostavlja paradigmatički - oseća se nostalgija za vremenima i multinacionalnim prostorom ex Jugoslavije, u kojoj je izrazito produktivno radila i izgrađivala, unapređivala koreodramski pravac. U Ristiću je imala kreativnog sagovornika, ali ona je jednako bila njegova sagovornica koja podstiče, pokreće, motiviše, inspiriše, tj. uzajamno su delovali na međusobni stvaralački eros i opus. Po rečima Nade Kokotović:

„Nažalost, u Njemačkoj uopće nemam takvog tipa sagovornika, ovdje su ljudi vrlo oprezni i o vlastitim idejama se ne govori, ili samo izuzetno. Ljudi se osećaju uznemireni ako se bilo što

preispituje i stavlja u kritički odnos.“ (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar: 29-38.)

Njihovo celokupno stvaralaštvo bilo je revolucionarno, kroz kritički odnos prema društvu i njegovim menama stvarali su zajednički performativni svet. Promišljali su društveni kontekst, autonomno stvaralaštvo, ukidanje konformističkog modela, stvarali nezavisne produkcije, transformisali pozorišne ustanove i rad u njima, takoreći uvežbavali su političke promene kroz pozorišne promene. Dekonstrucijama institucije. Preispitali temeljna pitanja, dogme, provocirali, verovali u multikulturalno i multietničko zajedništvo, svojim stvaralaštvom činili prestupe i konflikte, delovali teatarski i politički subverzivno, uzburkavali mišljenja, delili kritičare i publiku, te tako „kroz teatarsku krizu“ gradili po svojim merilima neko novo pozorište, novo društvo u multinacionalnom kontekstu tadašnje Jugoslavije. Svako pojedinačno, na svoj način, nastavio je sa idejom Kpgt-a, samo što je Nada Kokotović tu ideju modifikovala odlazeći u drugu sredinu i kulturu. Zajedno su stvarali neki novi oblik - ritualnog pozorišta.

Saša Milosavljević u tekstu „Pokret za sva vremena“ promišljajući autorkin feminizam uočava začajnu prisutnost i analizu ženskih ličnosti u predstavama Nade Kokotović, odnosno da se u centru pažnje nalaze nesretne junakinje i da se najčešće prikazuje njihov stradalnički položaj u muškom svetu, krećući od primera Dezdemone koja biva zadavljena u jezeru (Palićkom ili na Adi Ciganliji) preko Anite Berber, tragične Gospođice Julije do ženskih likova u *Plavobradom*. Time svako pitanje o feminizmu biva izlišno, jer ono jeste realnost. Njene inscenacije iskazuju glas protiv sveta koji se kroji po meri muškarca. (Milosavljevic, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.) Pored toga, Saša Milosavljević uočava nepravdu koja je učinjena u domaćoj sredini prema njoj kao ženi-umetnici.

Nada Kokotović svojim stvaralaštvom pripada mapi sveta, a s druge strane biva ukinuta u sredini iz koje je potekla i u koju je sebe uložila bogatim stvaralaštvom i angažmanom. Tome su, svakako, doprinele, nesretne i smutne okolnosti tokom devedesetih godina prošlog veka na prostorima ex Jugoslavije. Povratak u matičnu sredinu, samo na kratko, dogodio se na festivalu Grad teatar Budva 2001. godine sa učešćem TKO teatra sa dve predstave: *Gospođica Julija* i *Stolice*. U koreodrami *Gospođica Julija*, rađenoj po drami Augusta Strindberga, istražuje se položaj stranca, apatrida, (ne)mogućnost utakanja u novu jezičku i kulturnu sredinu, gde verbalno sporazumevanje i razumevanje jeste problem uslovljen različitošću kultura iz kojih se

potiče, pa svako od likova živi u okvirima svog jezika (nemački, romski, hebrejski). Otuda „Početak ljubavi između Julije i Žana liči na krik s one strane govora.“ (Milosavljevic, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.) Osobeni način tretiranja literature kod Nade Kokotović sastoji se u tome da se rukopisu pisca kao literarnom predlošku, odnosno verbalnom glumačkom iskazu, koga se Nada Kokotović nikad ne odriče, doda lični rukopis u pokretu, da se osnovni tekst „dopiše“ i proširi pokretom. Njene su autorske intencije da se koreodramom ide izvan drame, zalazeći u svojevrsno proširenje predloška koji dopunjava tematizovanjem problema manjinskih grupa, ženskog pitanja i drugim aktuelnim socijalnim temama.

„U takvom univerzumu, u kojem je ženi dodeljena uloga brbljivice koja s mnogo izgovorenih reči saopštava malo, Kokotovićeva pokušava da natera i muškarca da nauči da *misli* pokretom. Pa i da ga nauči da *misli* na pokret. Baš zato se u njenim koreodramama verbalni govor javlja stidljivo, i to najčešće prvo kao neartikulisani krik ili mumljanje, da bi tek potom stekao pravo na uobličenu formu reči, na rečenicu i artikulisanu misao koja, međutim, u njenim predstavama nikada neće dobiti veću važnost pod muzike i plesa.“ (Milosavljevic, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.)

Miodrag Kujundžić u članku „Tango strave igra jeze“ u listu *Dnevnik*, 11. marta 1986. za predstavu *Pukovnik* piše kako je to svoje ostvarenje nazvala neobičnim nazivom – koreodrama. Već na samom početku teksta, takvim uvodom, čini nam se da pisac prikaza stavlja negativan predznak i otklon prema žanru koreodrame. No, njegovo mišljenje je pozitivno, ali se njime otkriva i pokazuje nešto drugo - da se ni u drugoj polovini XX veka nije ispoljavao opšti društveni afinitet prema žanru i terminu koreodrame.

„To što se naziva koreodrama, u našem starom pozorištu zvalo se – komad sa pevanjem i igranjem. Ovde je pevanje izostalo, a ono što je igrano bilo je koliko zanimljivo, toliko uzbudljivo. S ansamblom nesviklim na ambiciozne scenske avanture, Kokotovićeva je uspela da dosegne znatno više no što je običan pozorišni uspeh. Ona je umela da tumače uloga navede ne samo da kažu tekst, nego, što je značajnije, da kažu i izvesnu kompleksnu misao pisca.“

S druge strane, analiziranjem celokupnog istraživačkog materijala za sve četiri umetnice (odnosno za ovaj rad) primetno je da se u najvećem broju tekstova termin koreodrama koristi u

prikazima i kritikama koje su vezane za Nadu Kokotović. Njeno delovanje inspirisalo je druge, ne samo na pomenu termina u tekstovima, već i na teorijsko promišljanje, određivanje i verbalizovanje fenomena koreodrame. Iz svega gore navedenog umetničku praksu Nade Kokotović sagledavam kao *političku koreodramu*, a u isti okvir svrstavam i stvaralački opus i rad Sonje Vukićević.

4.5. Sonja Vukićević (1951-)

Rano detinjstvo Sonje Vukićević, umetnice koja će u drugoj polovini 20. i početkom 21. veka pomerati granice plesnog pozorišta u Srbiji, vezano je za Kragujevac, iz koga potiče njena majka, (po profesiji profesorka Istorije), a u kome je po vojnoj dužnosti službovao njen otac (visokopozicioniran funkcioner JNA - general i heroj). Istorija i vojska postaju dve značajne činjenice njenog detinjstva, a promišljanje istorije ali putem umetnosti pokreta, nastaviće se kroz njenu izvođačku i koreografsku karijeru i praksu. „Moja prva baletska škola bio je, zapravo, kurs baleta u krugu kasarne. Vojna lica, ne znajući kud će s decom u radno vreme, smislili su školu baleta, i ona je postala pravi hit kod svih devojčica.“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, 30. oktobar) Sazrevanje i stasavanje Sonje Vukićević kao devojčice odvijalo se uz dva starija brata, a zasnivano je na slobodnim principima kada je dečija igra u pitanju. Njeno odrastanje odvijalo se u bezbrižnijem vremenu, dok su se deca još igrala „Kauboja i Indijanaca“ slobodno trčeći po ulici, preskačući u tuđe dvorište, padajući i ustajući da bi, sa sve poderanom odećom, posekotinama i modricama po telu, igru nastavljala dalje.

„Taj Kragujevac dao je pečat mom bitisanju u ovom, sada već surovom svetu... (...) Dao mi je onu početnu, najvažniju snagu i zdrav optimizam. Baka, deda, Nova kolnija, Višnjiceva ulica, moji ujaci sportisti, moja braća i vratolomna sankanja bobom koji nam je deda napravio, ratovi na Persinom poljančetu i bombe od blata, sve je to kao da sam živela u bajci. Tamo se znalo šta je subota i nedelja kad vlada neka specifična tišina a vazduh miriše na supu i kolače.“ (Bogavac, Olivera. 1998. „Snovi na vrhovima prstiju“. *Žena*. 22. avgust)

Doživljavana od druge dece kao muškobanjasta znala je još tada „da je od samog početka važno kako postaješ ratnik!“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. *Orchestra*

2: 34-35.), ili možda drugčije rečeno kako „trčiš“ dalje. I Sonja postaje višestruka ratnica neukrotive energije, u borbi za osvajanje pozorišne plesne avangarde i scene sa koje će slati poruke o besmislu rata i stradanja nevinih. Na kragujevačkim, a kasnije beogradskim ulicama, u samom centru grada vodila je male i velike dečije „ratove“, glumila Nemca, dok bi njen deda izlazio sa užinom, vanglom toplih mirisnih uštipaka, da se u kratkim predasima zahuktalog „bojnog“ juriša i osvajačkog maštalačkog trka ponešto i pojede. No, mnogo godina kasnije, kao već afirmisana umetnica, na beogradskoj Kolarčevoj ulici, u ponoć na minus sedam, izvešće svoju protestnu koreodramsku igru *Magbet/Ono*.

„Znate kako je onda bilo u Kragujevcu? Svi su nosili crninu i kad bi se igrali rata, niko nije hteo da bude Namac. Pošto sam bila najmlađa, fizički bi me naterali na tu ulogu. Jednom se dogodilo da me, kao Nemca, obese konopcem za veš. Preživela sam zahvaljujući instinktu moje majke i, eto, doživela da dobijem nagradu Dimitrije Parlić. (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, 30.oktobar)

Potom, nakon svih mogućih dečijih nezgoda koje su neminovno pratile nestašne akcije, u društvu starije braće, drugarica ili drugova, nastavljalo bi se dalje sa istraživanjem okolnih zgrada, ulica i tajnih skrovitih mesta.

„Imala sam fenomenalne babu i dedu i otkačene ujake, u najlepšem smislu. Bili su silno maštoviti i zajedno sa mojom majkom trasirali put mojoj imaginaciji i ludilu (smeh). Nijedan dan u detinjstvu nije bio bez haosa.“ (Stavrić, Ljubiša.. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, 30. oktobar)

Otkriti nešto novo, dodirnuti tajnu u običnom, dobro poznatom svakodnevnom okolišu i prostoru, u ulici gde se živi, ulazu u susednu zgradu ili nekoj žbunjem zarasloj kapiji - bili su podrazumevani imperativi dečijih igara, ali i snažan podsticaj potonjem bogatom umetničkom stvaralaštvu.

Dinamično detinjstvo Sonja Vukićević opisuje sledećim rečima:

„Lutajući po kraju upoznala sam đubretare i, oduševljena, vozila se s njima po Beogradu, dok su me moji izbezumljeno tražili i zvali miliciju. Drugi put, igrajući se kume s mojom najboljom

drugaricom, Romkinjom, ušle smo u šaht na Stadionu JNA. Dugo su nas tražili, cela Cigan-mala, dok nismo uspele da izađemo iz šahta.“ (Male novine. 1997. „San o letenju.“ 20. novembar)

Ili:

„Sve naše igre bile su opasne i mami su govorili da nećemo doživeti tridesetu ako tako nastavimo. Zbog mene je dva puta bio blokiran Beograd. Tada, naravno, nije bio ovako gust saobraćaj. Jednom sam uskočila u đubretarska kola i njima obišla čitav grad, a ostala deca su trčala i vrištala za mnom. Majka je otišla u policijsku stanicu ne bi li me pronašla, a kada su me naposletku doveli, nisam htela da krenem s njom, pa je morala kući po ličnu kartu da bi dokazala identitet. Dobila sam teške batine. A drugi put sam sa najboljom drugaricom Romkinjom, koja je stanovala blizu nas, ušla u šaht da se igramo sa lutkama i neko nas je nenamerno zatvorio. Palo je veče i počela je neviđena potraga za nama. Bile smo kao dva izgubljena mačeta kada su, na našu sreću, sasvim slučajno podigli poklopac. (Rundo Mitić, Ana. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar)

Mnogo godina kasnije (1988), kao afirmisana balerina, igraće veliki ritualni majski ples na tom istom stadionu JNA, uz 4500 devojčica i isto toliko dečaka. Sve što je obeležilo njeno odrastanje utkano je kao snažna, a pre svega emotivna, stabilnost i lična baza za njen budući poziv i rad. Dakako, porodično okruženje gradilo je svestranu stvaralačku, ali i borbenu optimističku ličnost Sonje Vukčević, sa neiscrpnom energijom večnog deteta koje svoja istraživanja svih nepoznanica, tajni sveta i umetnosti neće nikad napuštati. Upravo, stariji članovi njene porodice činili su najtačniji pedagoški potez u tom dobu – vaspitavali su decu kroz igru (u širem smislu tog pojma) razvijajući im maštu i sve kreativne potencijale. Pored toga, iz kuće nosi poverenje u ljude, otvorenost, neposrednost i iskrenost u komunikaciji, trening da bude u stalnoj borbi ne sa drugima oko sebe, već sa samom sobom, svojim kapacitetima i izdržljivošću. Dakako, sklonost ka istoriji i vojnički, borbeni duh jasno egzistiraju u svemu što odlikuje njen život, životni kreda i koreodramsko stvaralaštvo.

Sonja Vukićević je, pre upisa u Baletsku školu „Lujko Davičo“ i konačnog opredeljivanja za umetničku igru, bila velika sportska nada stare Jugoslavije, osvajala je takmičenja i medalje - kao juniorska prvakinja Srbije na 600 metara i druga u državi u gimnastici. S razlogom se očekivalo da će sport profesionalno odrediti njen život. Dešavalo se i da je sportski stručnjaci,

njeni treneri, još kao devojčicu u osmogodišnjoj školi, nagovaraju da upisom na DIF „preskoči“ redovno gimnazijsko obrazovanje i svoj život u potpunosti opredeli ka sportu. Sećajući se detinjstva, kaže:

„Mi smo živeli u Birčaninovoj, ja sam se danonoćno igrala na ulicama i u parku Jugoslovenskog dramskog pozorišta, a svake večeri sedela sam na stepenicama galerije u bioskopu ‘Đuro Salaj’... Kada sam išla u školu, preskakala sam zid bugarske ambasade, jurili su me stražari, bila sam ’muškarača’, imala sam veliku ekipu dece i među njima drugarice koje su išle u baletsku školu. Imala sam osam godina, i pored svih sportova kojima se svako od nas bavio, mene je zanimalo šta je to – balet. Kada sam upisala baletsku školu, nisam bila najbolja u klasi ali od početka sam ozbiljno radila.“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.).

Suštinsko opredeljenje i prihvatanje poziva balerine događa joj se tek u petom razredu Baletske škole „Lujó Davičó“, što je ustvari bio prvi razred baletske gimnazije, i tada se u njoj jednovremeno budi želja da postane član ansambla u pozorištu. Pored svih pomenutih vanškolskih aktivnosti kojima je bila okupirana - kao što su atletika, plivanje, gimnastika, a kasnije na red paralelno dolazi i balet - postizala je odličan uspeh u školi. Tako u najranijem dobu pokazuje svestranost koju nosi u biću, ali i samostalnost i spremnost za velike psihofizičke borbe i napore. Na audiciju za baletsku školu odlazi bez roditelja, samoinicijativno, samo sa svojim školskim drugaricama, ne sluteći da će joj taj dan odrediti ceo životni, odnosno profesionalni put.

„Čar baletske umetnosti i jeste u tome što traži apsolutnu posvećenost i konstantnu borbu i nikad ne možeš da predviđiš da li ćeš uspeti ili ne. Ali, sasvim je svejedno da li uspeo ili ne, ta borba tako izgradi čoveka da je zaista sposoban da bilo šta u životu uradi, pa makar se nikad ne bavio umetnošću, makar bio istoričar umetnosti ili profesor engleskog, on će svojim studentima i đacima na drugačiji način tumačiti estetiku ovog sveta.“ (Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog.“ *Naša borba*, 2. decembar)

Kako je potekla iz kuće u kojoj se držalo do obrazovanja, ali pre svega do časti, radnih navika, discipline i vrednoće, u kojoj su istorija, socijalna zbivanja i politika bile aktuelne dnevne teme o kojima se svakodnevno razmišlja, razgovara i polemiše, a nikad ćuti, prirodno biva da je misao o politici i društvu unela, projektovala u svoje stvaralaštvo. U baletskoj školi

nije joj bilo teško da prihvati gotovo vojnički režim i disciplinu dnevnih vežbi i napora. Osnove klasične igračke tehnike uči u školi „Lujko Davičo“ kod vrsne nastavnice Olge Jakovljević - Tilke, koja je pak bila učenica čuvene Jelene Poljakove (1884-1973). Sonja Vukićević se svoje nastavnice baleta seća kao izuzetno kvalitetne umetnice koja joj je prenela, pored znanja, nemejljivu ljubav prema pozivu balerine, ali i osnovno zrno sklonosti ka dramskom tumačenju uloge.

„Velika je stvar kada klas drži čovek iz pozorišta i uči te onaj ko ima iskustvo na sceni a ne neko ko nikad nije stao na špic patike. Ona mi je ugradila neku vrstu personaliteta i na tome je insistirala više nego na samoj tehnici. Naravno, tehnika se sticala ogromnim radom, pošto je od nas Tilka tražila da svaku ulogu i psihički i fizički lično obojimo.“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. *Orchestra* 2: 34-35.)

Narodno pozorište u Beogradu - koje je u tom periodu bilo u velikom usponu i zlatnoj eri, a svoj renome i repertoar gradilo na čelu sa koreografom Dimitrijem Parličem - otvara joj vrata kao još nesvršenoj učenici, u sedmom razredu baletske škole, kada ima tek sedamnaest godina. O tome Sonja Vukićević govori na sledeći način:

„Naime, Jelena Tinska je želela da idemo zajedno na audiciju, i njen otac je napisao molbu. Obe prođemo audiciju i budemo primljene u Narodno pozorište. Međutim, otkrili su da nisam završila osmi razred, i vrata me. S tim što su mi odobrili da mogu da vežbam u Narodnom pozorištu.“ (Stavrić, Ljubiša.. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, 30. oktobar)

Važno je napomenuti da to vreme prijema u baletski ansambl Narodnog pozorišta nije bilo nimalo jednostavno za prolazak audicije, jer pored visoko kvalitetnog igračkog ansambla sa velikim zvezdama, vrsnim igračicama i igračima pored kojih je trebalo zauzeti ravnopravno mesto i vlastiti umetnički prostor, na polaganje su dolazili brojni igrači i igračice iz cele bivše Jugoslavije.

„Kada sam ušla u Narodno pozorište osećala sam odjedanput da 'prostorno' ne znam ništa. Posle malih sala, dvorana za vežbe i plafona na metar iznad glave, odjednom sam ušla u kosmički prostor gde je moje telo počelo da se zbnjuje. Na samom startu morala sam da savladam sve dimenije pozornice, naročito udaljenost koja me deli od publike. Bio je to šok.“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.)

Prelazak iz baletske škole u Narodno pozorište čini veliku promenu i izazov, gde ona upoznaje i oseća prostranstvo scenskog prostora kao novi element igre, odnosno kao osobenog „partnera“ svom telu. U pozorištu joj se javlja potrebu za daljim razvojem, školovanjem, usavršavanjem, nastavlja sa usvajanjem profesionalnih znanja od starijih kolega i kolegica, uzora koji su umnogome doprinosili njenoj umetničkoj nadgradnji i izgrađivanju osobenog scenskog personaliteta. To su bili ljudi, kojima se divila, koje je odlikovala otvorenost za nova istraživanja pokreta i senzibilitet za alternativne tendencije koreografskog pozorišta: Dimitrije Parlić, Jovanka Bjegojević, Dušan Trninić, Vera Kostić, Milica Jovanović, Vladimir Logunov, Ivanka Lukateli, kao i Lepešinska, Tihonov, razni inostrani pedagozi na seminarima koje je, žedna znanja i ličnog umetničkog razvoja, redovno posećivala svakog leta u Rovinju, kao i u svetu.

„Sreća je što je balet Narodnog pozorišta imao priliku da saraduje sa vrhunskim koreografima i pedagogima iz SSSR-a. Stranci su nam zavideli jer je za njih bilo veoma skupo da angažuju takve stručnjake, a mi smo ih dobijali putem razmene. Paralelno sa klasičnim baletom stvarala sam jednu novu scenu, prvo sa koreografima, a posle i sama postajem neka vrsta koreografa.“ (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul)

Dobija sve češće uloge u savremenim i neoklasičnim baletskim predstavama: „Darinkin dar“, „Kineska priča“, „Čovek od blata“, „Popodne jednog fauna“. Traga uvek za nečim što je novo i sveže, što predstavlja svojevrsni iskorak iz ontološke skučenosti klasike i njene stroge kodifikovane forme. Ima potrebu da eksperimentiše sa gipkošću, oštrinom pokreta, brzinom i ritmom, da istražuje dramsku suštinu uloga, razvoj i energetski naboj likova koje tumači. Štaviše, istražuje koreografske i dramske elemente svake nove role kao neodvojive, simbiotičke u harmoničnoj celini.

“Nisam plesala isključivo brojeći korake na muzičku pratnju jer sam drugačije slušala muziku. Radila sam varijacije unutar teme kao, na primer, kada sam plesala Mirtu u *Giselle*“ i odlično sam razumela Šparembleka kada je kod nas radio Stravinskog... U *Pomračenju*, kod Vere Kostić, više me je zanimala drama muzike nego što su mi bile značajne piruete, skokovi i zadati koraci...“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.)

S obzirom na to da je potekla iz porodice u kojoj se držalo do visokog obrazovanja i učenosti, a kako su starija braća studirala i završila fakultete, očekivalo se i od nje da će u

periodu po završetku gimnazije nastaviti školovanje i ostvariti sebe kao uspešnu ženu u nekoj sasvim drugoj, „intelektualnijoj“, profesiji. Međutim, ona je intelektualnost kao svoj umetnički imperativ unosi u plesno pozorište, istražujući šta bi to bio *pametan* scenski pokret.

„Moja braća su uveliko studirali, i ocu nije bilo drago što i ja to ne činim. Crnogorac! Pozvao me je jednog dana i rekao: 'Slušaj, mala! Je l' si se naigrala – oli studirat!?' Upišem se na etnologiju. Međutim, kreću putovanja i to je bio moj akademski kraj (smeh). Dugo sam imala ideju da se upišem na likovnu akademiju, ali nije postojala mogućnost vanrednog studiranja.“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*. 30.oktobar)

Očigledno je kako je tokom školovanja Sonja Vukićević pokazivala specifične igračke sposobnosti, ali i interesovanja, kada je u pitanju klasična baletska igra. Nije se za nju neraskidivo vezivala od samog početka školovanja i prvih dobijenih uloga u profesionalnoj karijeri u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu. Kako u tom ansamblu nije bilo čestih prilika za njenu prirodu igre, rano je počela da se udružuje sa drugima u različite igračke grupe, dužeg ili kraćeg veka (što nije neuobičajeno u baletskom svetu kod nas i van), kako bi po ličnom interesovanju i izboru ostvarila neke zapažene uloge. Vidno je da je bila predodređena za tzv. karakterne i demi-karakterne igračke role (španska igra u „Labudovom jezeru“, Rumunka u „Ohridskoj legendi“ itd.), kao i za druženja sa umetnicima iz drame. Tako počinje rano njeno interesovanje za vezu igre i drame – najpre kao inserte u dramama koje su radili poznati reditelji (1985, 1989...) i od kojih je imala prilike da uči sedeći na probama i slušajući instrukcije koje reditelj daje glumačkom ansamblu, scenografima, i drugom osoblju koje čini jednu predstavu.

„Prelazak iz klasičnog baleta u alternativu je za mene bio lak – uradila sam više predstava kao žena koja je napustila klasičan teatar nego dok sam igrala. Uvek me je sve zanimalo, tako da sam nastavila da radim sa raznim ljudima; igram ili učestvujem u predstavama Bitefa, JDP, pozorišta u Subotici ili Crnoj Gori...“ (Popović, Svetlana. 1997. „Siromašno vreme vuče i siromašan ukus“. *Građanin*. 30. maj)

Postepeno će sazrevati potreba da sama postavi neki balet sa sadržajem koji je zasnovan na literarnom predlošku. Tako polako i postepeno ulazi u svet drame, preko saradnje u dramskim predstavama u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

„Postoji velika razlika između igranja klasičnog baleta, rada u dramskom teatru ili rada na koreografiji, tako da su meni bile potrebne sve te godine učenja uz velike reditelje, koreografe, scenografe, kostimografe, majstore svetla. Nisam imala školu ni za jednu od ovih oblasti, osim za klasičnu baletsku igru, pa mislim da mi je bilo potrebno to vreme, sve do trenutka kada sam ja lično znala da sam sazrela da se upustim u samostalni autorski rad.“ (Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“. *Teatron* 119-120:90-93.)

Otuda, koreodramska poetika i estetika Sonje Vukićević ne može da se posmatra izolovano, mimo njenih uspešnih ostvarenja kao interpretatorke, igratičice, saradnice u baletskim, dramskim i koreodramskim predstavama drugih autorki i autora. U koreodramskom načinu izražavanja postaje svojevrsna autodidaktičarka, samostalno učeći kroz praksu i umetničke koreografske i rediteljske strategije drugih.

„Dušan Trninić mi je prvi posvetio balet. Napravio je dva baleta mojim tendencijama ka alternativnom ili neoklasicu. To su „Popodne jednog fauna“ i „De Falja“. Nakon toga me Vera Kostić uzima da radimo „Pomračenje“ predstavu u kojoj je bilo svih mogućih stilova i promjena likova.(...) Sa tom predstavom se prvi put razbija klasično viđenje baletskog igrača.“ (Đurić, Maja. 1998. „Intervju: Sonja Vukićević, balerina. Biti zajedno.“ *Pobjeda*. 10. januar)

No, pre svega, čini se da je u koreodramski žanr i njegove specifičnosti uvode umetnička promišljanja i traganja koreografkinje Vere Kostić, koja je u njoj pronalazila inspiraciju za savremeni i alternativniji koreografski izraz od svega što je do tada rađeno na beogradskoj klasičnoj baletskoj sceni. Vera Kostić je u saradnji sa Sonjom Vukićević postavila više različitih predstava (*Etide, Pomračenja, Sećanje na prijatelja, Quo vadis, Mali snovi za Voltera M*), koje se mogu podvesti pod žanr koreodrame, potom, u smislu kreativnih uticaja, tome se priključuje njena kratkotrajna ali mnogoznačajna saradnja sa koreografima: Milkom Šparemblekom, Miljenkom Štambukom, Damirom Zlatarom Frejem, Nadom Kokotović, kao i rediteljima i rediteljicama, Ivanom Vujić, Harisom Pašovićem, Ljubišom Ristić, Irfanom Mensurom, Dušanom Jovanovićem i dr. koji su u svojim pozorišnim ostvarenjima tragali za inoviranim dramskim rešenjima kroz pokret i ples.

„Uglavnom sam bila pozivana da igram ili da pravim koreografije i tako su na primer nastale *Medeja* i *Saloma*. Posle je došao Damir Zlatar Fray i *Bolero*, pa Nada Kokotović, sa Harisom Pašovićem radila sam još začudnije predstave: *Ptice* i *Simon čudotvorac* u kojima sam se bavila i kostimografijom i scenografijom.“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. Scena 1-2. XLIII: 158-161.)

O iskustvu i rediteljima sa kojima saraduje u drami govori na sledeći način:

„Uzimala sam njihovo znanje i dosegala njihovu moć, da bih došla do sebe. I opet to pretvarala u neku svoju ideju o teatru.“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*. 30. oktobar)

No prvi i, čini se, za nju najznačajniji stvaralački primer jeste Vera Kostić, koreografkinja i balerina beogradskog Narodnog pozorišta, u čijim se delima uočava jasan odnos prema dramskoj priči, ali i izvesna dvostrukost: sklonost ka linearnosti („Darinkin dar“) ili pak fragmentarnosti (Pomračenja) dramaturgije. Dobijena solistička uloga ćerke u predstavi sa istorijskom temom, „Darinkin dar“ (1974) koja je po estetici pokreta gravitirala između neoklasičnog baleta i koreodramskog pozorišta, reprezentovala je ideološka stremljenja društveno istorijskog konteksta. U predstavi se veličala uzorita ženska žrtva naše *Majke hrabrost*, tj. odlučnost, nesebičnost, herojstvo obične žene, odnosno smrtno stradanje nedužnih žena. Odašiljala se poruka od posebnog socijalnog i snažnog etičkog značenja i značaja, a Sonju Vukićević će, reklo bi se, uvek pratiti umetnički poriv da se etičko neizbežno prepoznaje, pridodaje, utemeljuje u estetičkom stremljenju. „Darinkin dar“ prikazuje imperativ stvaranja novog i boljeg društva koje je neminovno tražilo utkane žrtve, to je: bezrezervna borba običnih smrtnika za više društvene ciljeve, kao i za one koji su tu borbu vodili. Žrtva je ženska, borba i metafizička pobjeda takođe. Jedna druga predstava Vere Kostić, koja nastavlja na tragu istorijskih tema u koreodramskim okvirima, pružila je Sonji Vukićević solističko izražavanje u potpunosti, a kroz simbiozu ekspresivnog plesa, pantomime, glume.

„Već u vreme kad me uzima pod svoje gospođa Vera Kostić, krećemo sa alternativnim teatrom. Insistiram, nije to neoklasika, već nešto sasvim posebno! Ono što prethodi je misao, a iz toga proizilazi pokret. Ničeg tu nije bilo od „izmenjene“ klasike. Jednostavno, iz tela bi izlazila „gramatika“, nekakvi čudni novi bezimni pokreti. Razvile smo svoju novu tehniku, možda još

neimenovanu, ali užasno važnu! Predstave: Pomračenja, Quo vadis, Mali snovi Voltera M, Pozdrav prijatelju... One su izlazile is samog teksta koji bi obrađivale, a pokreti u njima bili su samo za te predstave i nisu se ponavljali u nekim drugim.“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. *Orchestra 2*: 34-35.)

Monobalet, koreodrama, „Pomračenja“, koju je i sama Sonja smatrala predstavom za budućnost, govorila je o turbulentnom dobu, peridu s početka 1925. godine pa do osamdesetih godina, tj. aktuelnog doba i savremenosti. Avangardno promišljena po pitanju fragmentarne dramaturgije i koreografskih rešenja, nosila je svezremenu ideju cikličnog smenjivanja društvenih uspona i padova, socijalnog propadanja i olakšanja, odnosno kako posle lagodnog života i sjaja sustiže tama i jad velike krize, španskog građanskog rata, fašizma, da bi ponovo naišlo vreme slobode, ali i socijalizma i potrošačkog društva. Simbolička smrt i rođenje društva u stalnom kruženju - interpretirana su različitim koreografskim stilovima kroz telo žene.

„Ideja Vere Kostić bila je: stalna stradanja. Umetnik mora da upozorava na vreme koje dolazi, ili da podseća na vreme koje je bilo. E sad, da bi uspeo, mora da ima snažnu psihičku i fizičku snagu, da razume svet, da misli...“ (Sl. V. 1984. „Svaki korak – reč.“ *Novosti*, 20. maj)

Predstava „Pomračenja“, nazivana i totalnim monopozorištem, fragmentarne dramaturgije, bila je sastavljena kao kolaž od sedamnaest različitih istorijskih trenutaka koji tumače istorijsko vreme, analiziraju ljudsko biće i njegovo mesto u svim društvenim dešavanjima, dok je kao muzički predložak korišćena kompilacija Hitlerovog govora, autentične stare hebrejske tugovanke, muzika Pitersona, Vagnera i dr. Poput Salvatore Vigana koji je za svoje koreodrame inspiraciju pronalazio u skulptorskom stvaralaštvu Antonia Kanove isto tako je koreografkinja za pokrete slojevitog značenja i 17 interpretiranih likova (kroz jednu igračicu) bila nadahnuta skulpturama znamenite vajarke, Olge Jevrić (1922-2014). Koreografija je fluktuirala od vremena fokstrota dvadesetih godina do velike krize tridesetih godina, španskog građanskog rata, Hitlerovog doba logora, oslobodilačkih pokreta, do slobode u kojoj će se iskazati suluda trka za materijalnim, ali i ponovna ratna opasnost. Plesni antiratni performans, bez konkretne linearne fabule, o cikličnom ponavljanju istorije, o krvoprolićima, stalnom klackanju između rata i mira - završavao se izgovorenim upitnom rečju *dokle?*. U jednoj reči uz 45 minuta stilski raznolike igre bila je sadržana umetnička zapitanost nad svetom i opštom kolektivnom dramom ratnog i posleratnog vremena.

„Od prvog trenutka sam osetila da mi ovakav balet odgovara, ja nisam bela balerina i sputava me klasična tehnika. Bilo je to pravo traganje, svaki moj korak je reč, a tekst je morao da bude čitljiv.“ (Sl. V. 1984. „Svaki korak – reč.“ *Novosti*, 20. maj)

S tom predstavom, rađenom za Sonju Vukićević kao izvođačicu, Vera Kostić je proslavila 25 godina umetničkog rada, ali od same proslave jubileja, čini se daleko značajnijim njen doprinos razvoju koreodramskog stvaralaštva u nas, poput eha koji se projektovao na budućnost domaćeg teatra pokreta i davanje velikog podsticaja za njegov dalji razvoj. To će se izuzetno pokazati i ogledati u docnijem radu Sonje Vukićević. Za vrhunsku transpoziciju dramskog i dramatičnog sadržaja u pokret (ispunjen metaforama i simbolima) koreodrama biva nagrađena Zlatnom kolajnom na 12. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, što je ujedno bila i prva nagrada u nas predstavi tog tipa i žanra koji još uvek nije stekao zaslužnu poziciju i pažnju stručne i druge javnosti. Ipak, kao koreodramska predstava i svojevrsna novina nije bila jednako prihvaćena. U vezi recepcije *Pomračenja* Sonja Vukićević kaže:

„Kada smo Vera i ja uradile „Pomračenja“ dobile smo priznanje od teatarskih ljudi, ali klasičnom baletskom svetu je ta predstava bila nešto strašno, grozno i ružno. Sutradan nakon premijere igrali smo u Zemunu i niko nije hteo da me pogleda, kaže bilo šta...(...) Dugo sam osećala nerazumevanje, čak i u privatnom životu. Prosto, ljudi nisu bili naviknuti na takav baletski izraz. Išla sam dalje ne obazirući se na njihove privatne sudove. Njihove forme zadovoljavala sam klasičnim baletom, ovo je bila moja lična zabava. Moje posvećivanje, makar grešci, moj privatni iskorak, na mom putu.“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*. 30. oktobar)

Povodom zemunske nagrade za *Pomračenja* Jovan Ćirilov, u to vreme koreodramsko pozorište definiše kao simbiozu različitih elemenata, bez precizne terminološke formulacije. I kasnije, po kritikama, nailazi se na mišljenja da tome, što Sonja Vukićević stvara kroz pokret, nije lako dati striktnu žanrovsku definiciju.

„Eksperimentalna pozorista sve više se bave pokretom, i to najčešće pokretom koji ne može da se formuliše ni kao balet, ni kao pantomima, ni kao naturalistički prenesen gest iz života, već 'nešto između'. Nesumnjivi vrhunac festivala bila su *Pomračenja* Sonje Vukićević, u koreografiji Vere Kostić. To je bila pročišćena, spiritualna umetnost visokog emotivnog i intelektualnog

naboja; umetnost individualnog pečata, a univerzalnih zračenja.“ (Ćirilov, Jovan. 1984. „12 Festival monodrame i pantomime u Zemunu. Povratak pokretu.“ *Politika*, 19. maj)

Sreću se, tokom istih godina, i napisi, kritike u kojima se taksativno navode svi sadržajni elementi fenomena koreodrame, kao i sam Ritornijev termin, ali se ipak takvo delo doživljava kao neka vrsta sasvim neodređenog, reklo bi se, prilično maglovitog pozorišnog oblika:

„Ako se pođe od pretpostavke da je za današnji trenutak pozorišta veoma karakteristična svojevrsna koreo-drama, to jest, nedefinisana prelazna forma između drame, pantomime, baleta i pokreta, onda je razumljivo podržati odluku stručnog žirija da svoju nagradu dodeli ostvarenju „Pomračenje“ Sonje Vukićević u koreografiji Vere Kostić! Reč je o veoma zanimljivom scenskom činu u kome je Vera Kostić pokušala, i u najvećem delu u tome uspela, da brižljivo osmišljen igrački pokret i pantomimski izraz sintetizuje u svojevrsnu monodramu na temu univerzalnih događaja naše epohe.“ (Andelić, Borislav. 1984. „Monodrama i pantomima u Zemunu. Nova iskustva i stare dileme.“ *Oko*, 7-21. lipnja)

Mogli su se pronaći i tekstovi sledeće sadržine:

„...Žiri je bio raspamećen i bez dvoumljenja, Sonji dodelio zlatnu kolajnu a publika je oduševljeno aplaudirala, pa se može pretpostaviti da je predstavu razumela.“- (D.J. 1984. „Sonjin trijumf“ *Bazar*, 22.jun)

Iz navedenih citata uočava se nepreciznost i nerazumevanje, tj prvo po pitanju samog naslova - jer umesto množine tj. *Pomračenja* autor beleži *Pomračenje* - što možda može da dodatno ukazuje na nezainteresovanost prema samom žanru koreodrame i pravcu moderne igre. Takođe, iz drugih tekstova o predstavi *Pomračenja* učitava se pak neodređeno definisanje koreodrame, nazivana je „nešto između“ pantomime, baleta i drame ili baletsko-pantomimski mozaik što nije netačno, ali egzistira na liniji pretežno laičkog pisanja o savremenoj plesnoj umetnosti. Svakako, koreodrama na beogradskoj sceni se pojavljuje kao podvrsta i nova, avangardna pozorišna tendencija, praćena razumevanjem ili nerazumevanjem, a Sonja Vukićević, kao njen predstavnik, avangardu oseća i opisuje kao *drugu svest o istoj slici*.

Samostalno autorsko izrastanje Sonje Vukićević u koreodramskom pozorištu poklapa se sa društvenom ratnom krizom devedesetih, kada je Srbija ušla u veliki konflikt sa drugim

državama. Ona počinje da igra život koji živi u ratom iznova obeleženoj i rasparčanoj zemlji, pleše lično sagledavanje i doživljavanje šireg društvenog konteksta i istorijskih događanja. Društvena kriza kao da podstiče njeno umetničko sazrevanje i stvaralaštvo. Sadržaj koji je u *Pomračenjima* nekad igrala i tumačila kao njoj iz realnosti neproživljenu, nepoznatu zonu - postaje deo svakodnevnog ličnog narativa i iskustva. Prema rečima Sonje Vukićević:

„Ja sam odrasla među velikim ratnicima i to nije moglo da me mimoide; taj osećaj za istoriju nisam mogla da pokažem u ulogama u klasičnom baletu, ali sam mogla revolucionarno da ga izrazim u svojim autorskim delima. (...) Moje definitivno sazrevanje poklapa se sa početkom devedesetih; dolazi do raspada Jugoslavije i mene je bolelo kada je trebalo da igram lake naslove. Ljudi su nastavili da prate pozorišni repertoar, ne shvatajući da je istorija otišla dalje. Tada mi se prvi put rađa ideja o *Makbetu*, i taj sam projekat predložila Bitef teatru i Ivani Vujić, ali okolnosti su bile takve da tri naredne godine nigde nisam mogla da realizujem ovu predstavu.“ (Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative dvedesetih. Cirkus istorije /razgovor sa Sonjom Vukićević/ *Teatron* 119-120:)

Prva ponuda za samostalni autorski rad dolazi joj od Ljubiše Ristića, koji je saradujući sa Nadom Kokotović (kroz KPGT) u periodu od sedamdesetih do devedesetih godina 20. veka promovisao koreodramski žanr, ali zbog porodičnih okolnosti i nemogućnosti putovanja odbija šansu. Usledjuje drugi poziv od Borke Pavićević i Sonja Vukićević kreće u realizaciju četiri kompletne autorske predstave, koreodrame, u produkciji Centra za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu. Prvonastala autorska koreodrama bila je „Magbet/Ono“ (1996), potom slede „Alchajmer simfonija“ (1998), „Proces“ (1998) i „Mrak letnje noći“ (1999). Njeno autorsko stvaralaštvo vrhuni sa koreodramom „Cirkus istorija“. (2006).

Prva predstava „Magbet/Ono“ nastaje u vremenu dugotrajnih građanskih i studentskih demonstracija protiv aktuelne politike Slobodana Miloševića. Teška ekonomska situacija u kojoj se zatekla od sveta izolovana Srbija, kao i krađa izbornih rezultata 1996. godine rezultirali su tromesečnim protestima. Kritika vlasti, koja nije bila direktna, ali asocijativno i značenjski prisutna, činila je smisao koreografskog dela. Tražen je jedan novi scenski govor kojim će se iskazati nezadovoljstvo onim što se dešavalo na opšte-društvenom planu i vizionarsko upozorenje o urušenoj budućnosti, uništenim životima dolazećih generacija. Iz predstave inspirisane Šekspirovom dramom uočava se dihotomna motivacija za stvaralaštvo, tj. autorka

biva pokrenuta dvostrukim razlozima: 1. analizom ženskih likova, gde egzistira poriv da u njima nalazi inspiraciju tragajući po vlastitom ženskom biću, i 2. promišljanjem o večitom kruženju koje nije odlika samo prirodnih već i društvenih procesa, odnosno da kao što postoje ciklična kretanja u prirodi ona se, čini se, ponavljaju sa društvenom zajednicom. Nizanjem simboličnih scenskih slika prikazuje se žena koja može da pokrene i postane duh razaranja, dekonstrukcije, uništenja. Kao ostrašćena Ledi Magbet ona je subjekat i objekat vlastitog zla, ona ga personifikuje i proizvodi, ali istovremeno postaje i njegova žrtva. Veštice u predstavi zamenjuje decom kao neuprljanim bićima koja nose vlastiti potencijal surovosti, odnosno devojčicama koje lepotom i stasom deluju kao da potiču iz samog anđeoskog vrta. Poput Pine Bauš unosi prirodne elemente, vodu i zemlju, u svoju koreodramu. Glumac, Slobodan Beštić, kao Magbet, telesnom plastikom i ekspresijom biva adekvatan partner, izrazit kako u glumačkoj tako i u fizičkoj radnji. Fragmentarna struktura je ponovo prisutna. Za *Magbet/Ono* reditelj Roberto Ćuli kaže: „To je performans u kojem postoji nepoverenje u reč, i telo se buni bljuje. Iz vizure noći, kad je sve tako loše, potrebnije nam je ono što izražava telo, nego reč.“ (Sl. V. 1997. „Roberto u Beogradu, Sonja u Malhajmu“. *Ludus*. 20. jun) No, koliko je pojam koreodrame i dalje van česte kolokvijalne i stručne upotrebe govori podatak da ugledna baletska kritičarka, Milica Jovanović, u Politici povodom predstave *Magbet/Ono* opisuje koreorediteljsko rešenje Sonje Vukićević kao široko i toliko slojevito da se ne može za njega pronaći žanrovski okvir (Jovanović Milica. 1997. „Ponovno gledanje“ *Politika*. 23. avgust) Čini se da su se razumevanje i recepcija koreodramske predstave - koja je rađena nizanjem simbola sa udaljenim asocijativnim značenjima – zasnivali na arhaičnim osnovama, arhetipskim sadržajima svesti, kao i memoriji motiva iz Šekspirove priče o mračnoj požudi za vlašću. Tokom izvođenja posipala se zemlja koja je davala smernice kretanjima, ali koja će do kraja poprimiti znak sveopšte nerodne pustoši i blata, u kome su izgubljene plave, bele i crvene, tj. u bojama državne zastave cipele. Isticalo se savršenstvo izvođenja i tumačenja Ledi Magbet, promišljena i domišljena unutarnja radnja koju autorka kao glavni ženski lik ispoljava kroz svaki gest i korak. U centru pažnje neminovno je: moć perverzije vladarskog para naspram aktuelnosti u vremenu u kome je predstava nastala, te se ekspresivnom igrom iskazuje društveni angažman i bunt, odnosno pokret preuzima snagu koreodramskog protestnog teksta kojim želi da se doprinese buđenju građanske svesti. *Magbet/Ono* se igrao i na minus sedam pred kordonom milicije tokom uličnih protesta u Beogradu. Društveno-politički

angažman i promišljanje *ovde i sada* postaje neizbežno u koreografskom delovanju Sonje Vukićević. Povodom autorskih predstava ona kaže:

„Predstava se ne radi da bi uspeo, već da bi sproveo svoju misao i ideju. (...) Nikada nisam radila tako da usko dajem odgovore i pitanja samo sa naše teritorije. Interesovalo me je šta se dešava globalno. Kuda ide čovek, kuda ide svet, kakvi su ljudi postali, šta je čovečanstvo izgubilo, a šta dobilo!“ (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul)

Upravo sa autorskim koreodramama kreće njen antiratni i snažan društveni, humani angažman, koji ispoljava, između ostalog, učešćem na pozorišnom festivalu u Milhajmu u Nemačkoj, koji organizuje reditelj Roberto Ćuli - okupljajući umetnike sa prostora ex Jugoslavije. Sonja Vukićević, kosmopolitskog duha i ideologije, čvrsto deklarirana kao umetnica koja ne prihvata ideologiju nacionalizama, festival u Nemačkoj intimno doživljava kao „povratak amputiranih delova“ (R.R. 1997. „Bitef u malom“ *Pobjeda*. 13. novembar) Pozorišni skup umetnika ex Jugoslavije - koji je imao za cilj probijanje barijera između pozorišnih ljudi koji su bili zavađeni silom smutnog vremena, teških ratnih i političkih prilika - opisuje kao najznačajniji događaj u tom životnom periodu:

„To je bio fenomenalan gest Roberta Ćulija. Sva pozorišta imala su u sebi nešto što je vuklo na sjećanje i na detinjstvo, bez obzira na koji način su bile odigrane i koja je bila tematika. Susret, sa ljudima, je bio čudan i težak. Deset dana druženja sa umjetnicima bilo je nešto najdragocenije u mom životu što mi se desilo poslije ovih šest sedam godina.“ (Đurić, Maja. 1998. „Biti zajedno“. *Pobjeda*. 10. januar)

Ili:

„Čini mi se kao da susrećem dete koje je toliko dugo bilo izgubljeno, što me uznemiruje u lepom smislu. Novi susret sa ljudima iz Sarajeva i Zagreba koje sam poznavala i sa kojima sam radila, za mene znači kao da negde ponovo počinje moj umetnički život, ali i njihov, jer jedni bez drugih nismo mogli da budemo ni veliki ljudi, ni veliki umetnici“ (Radosavljević, Radmila. 1997. „Poštovanje dolazi sa zapada“. *Blic*. 27.jun)

Dakle, čini se da Sonja Vukićević intenzivno živi svoj društveno-politički angažman, kao što jednako živi svoj život kroz koreodrame i ples, ne stvarajući nikakve granice niti podvojenosti u

segmentima između ličnog i profesionalnog. Poistovećuje životni i profesionalni stil, jer se putem stila vrši projekcija naših duhovnih sadržaja, kada skrivena suština daje oblike i odlike vidljivoj formi, te se njeno koreodramsko promišljanje može postaviti u okvir Žorž Bifonovog shvatanja da je *čovjek stil*. Daljim radom razvijala je stil koji prati i unapređuje. O vlastitom stilu u umetnosti kroz iskren odnos i provokativno govori kao o nečemu što se kod kvalitetnih umetnika podrazumeva:

„Mislila sam da su u svetu umetnosti ljudi vaspitani i zato stalno koristim taj izraz. Međutim, to je jedino moje razočaranje, to što puno ljudi radi nevaspitano, ne umeju, nemaju stil. Čim nemaju stil privatno, nemaju ga ni na sceni. Ima dosta nevaspitanih predstava i nevaspitanih scena. To je kad nemaš odnos prema sebi, prema vremenu i prema istoriji.“ (Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar)

Drugu autorsku koreodramu, *Alchajmer simfoniju*, postavlja na Ravelov *Bolero* (sam kompozitor je bolovao od te teške bolesti) a što je bila svojevrsna evokacija ličnih uspomena i njihovo osobeno tumačenje – od njenog solističkog igranja na Stadionu JNA 25. maja 1988. godine i preispitivanja istorijskih događanja u periodu pomenute ritualne igre za Dan mladosti osamdesetih pa do Dejtonskog sporazuma.

„Radi se o brzini istorije, brzini koja sprečava da se pravovremeno svesno reaguje. U 55 minuta ove predstave igram emocije koje su 10 godina vladale u meni – kaže Sonja Vukićević. – To je neka vrsta istorije mene, moje zemlje, svega što se u njoj odigralo u poslednjoj deceniji.“ (Kupres, Radovan. 1998. „Decenija u 55 minuta“. *Naša borba*. 14. april)

U opominjuću predstavu od 55 minuta publiku uvodi kroz svojevrsnu akciju šalterskog performansa, gde su prisutni posetioci neosetno uvučeni u igru i „moraju“ da učestvuju prolazeći do svojih mesta kroz režiranu „strogu šaltersku kontrolu“. Pravila su nametnuta i moraju da se slede i poštuju. Publika je pre predstave suočena sa dužim čekanjem, redovima, sa spornim ulaženjem i raznim „proverama“, dobijanjem „pečata“, obeleženom crtom koja se ne sme preći i tome slično. Publika se zatiče u pozorišnoj situaciji mogućeg „otrežnjenja“, prinuđena da traži odgovor na socijalna, istorijska i druga problemska pitanja - gde su, kako žive, šta im je u svakodnevnom životu postalo normalno da bezpogovorno čine, a šta ne. Kao autorka koja rad zasniva isključivo na humanim postulatima ona ne teži samo promenama u njenoj umetnosti, već

socijalno-političkim promenama koje treba da doprinesu i da čine boljitak svima. Traganjem za promenama u sebi ostvarićemo opšte promene i pomake na daleko širem planu - reklo bi se da je kredo njenog celokupnog koreografskog opusa. Takođe, autorka koristi reč u plesnoj predstavi citirajući odlomke iz dela Danila Kiša, ali osnovna plesna komunikacija, koja dosledno ostaje izvan verbalnog jezika, postaje najjače oružje, i podstiče potresnu teatarsku komunikaciju.

„Do suza je dirnula njena tužbalica nad telima dečaka, izrečena glasom velike tragedkinje, a Alchajmerov marš je podsetio na nacističku pošast. Zavodljivi anđeo smrti, sa ratnom kacigom i koketnim crvenim cipelicama sa visokom potpeticom, najpre je oduzeo jabuke i jaja, simbole zdravlja i plodnosti šestorici mirnih dečaka (broj nije nimalo slučajan), da bi ih zatim gurnuo u gomilu ograđene zemlje, u logor u kojem su izopšteni sa ostalim svojim vršnjacima. Iz ovog nemilog okruženja oni se spasavaju sledeći anđela uništenja i puzeći tлом ostavljaju na svojim odelima i telima tragove rodne zemlje, koju napuštaju.“ (Zajcev 2009, 98)

Koreografkinja tumači celo društvo kao psihički obolelo, dezorjentisano u vremenu i prostoru, unakaženo zaboravom istorije i erozijom opšteprisutne demencije, stoga pleše evokaciju poslednjeg jugoslovenskog združenog čina, odnosno iznova pleše (samo istorijskim događajima prisilno izmenjenu) sletsku igru ruiniranog YU zajedništva na zvuke „Bolera“, koju je 1988. godine izvodila povodom poslednjeg Dana mladosti. To je kritička koreodrama lične emotivne istorije i svojevrzne rekapitulacije apatičnog društva i ljudi koji su, tokom jedne decenije, izgubili kontakt s realnošću. U umetničkom postupku se služi audio-vizuelnim instalacijama, a kao i u prethodnoj inscenaciji, ponovo su na sceni značajni simboli: budućnosti, rođenja, života, greha – deca, jaje, jabuka. Zgnječiće jaje i jabuku, a bosonogi dečaci će interpretirati stihove „Another Brick in the Wall“ Pink Floyd-a. Primenom određene citatnosti delova predstava u kojima je nekad bila učesnica i igrala u ex Jugoslaviji - umetničko promišljanje postaje dvostruko introspektivno – u smislu igre i emocija koje su tu igru pratile. Ples i reč su objedinjeni, Danilo Kiš dobija svoje koreodramsko ostvarenje. Sonja Vukićević, tokom predstave, interpretira ulogu „anđela rata“ u crvenim cipelama, koji će proći ostavljajući za sobom ljudski jad i genocidnu pustoš, puštajući i prepuštajući gledalištu na kraju užitak igre senki na zidu, koje poput onih u Platonovoj pećini sugerišu da su nam društveno-politički život i pogled upravljani ka pogrešnom, lažnom svetu i netačnoj slici.

Tokom istog meseca, aprila 1998. godine, izvodi premijeru Kafkinog *Procesa* (muzika: Zoran Erić) baveći se kafkijanskim društvom u kome svaka potencijalna revolucija postaje socijalno impotentna. Takođe, bavi se fenomenom smrti. Nakon deset godina od poslednjeg Dana mladosti, 1998. godine svoj *Alchajmerovski Bolero* odigraće u Stokholmu (kao kulturnoj prestonici Evrope) u okviru programa „Pejzaž X“, u zdanju starog arhiva Parlamenta, Riksakivetu, u kome je nekad čuvana državna građa. Takođe, na istom mestu prikazuje i treću predstavu iz svog autorskog triptiha rađenog u CZKD, Kafkin *Proces*.

„Naši nastupi zapravo otvaraju jednu zgradu, koju je Borka pronašla u sred Stokholma, a koja je idealno mesto za moje predstave, a genijalna je i za film. Kafkijanska zgrada u pravom smislu reči. To je napuštena zgrada arhiva na kojoj prozori nikad nisu oprani da sunce ne bi oštetilo dokumenta.“ (Mitrović, Mirjana. 1998. „Srpski Kafka“. *Duga*, 23. maj)

Ili:

„Imali smo elitnu publiku Švedske, ljude koji odlučuju o Nobelovoj nagradi: pisci, glumci, fantastični ljudi, intelektualci, koji su neverovatno dobro komunicirali s predstavom. Jedna književnica mi je prišla i rekla: Sonja ti ne znaš koliko kafkijanskog ima u Švedskoj. Za mene je bila velika radost saznanje da sam napravila predstavu koja komunicira i sa drugim ljudima.“ (Nježić, Tatjana. 1998. „Mali čovek u maloj dozi“. *Blic*. 26. jun)

I povodom *Alchajmer simfonije* u novinskim napisima susrećemo se sa nejasnim određenjem koreodrame kao žanra: „Tako je stvorena jedna neobična struktura, kojoj je teško dati žanrovsku definiciju.“ (D. I. 1998. „Koreografija istorije“. *Demokratija*. 14. april)

U rediteljskom postupku *Procesa* sažima literarno delo stvarajući neku vrstu „koncentrata“ i odabira suštinu, esenciju koju će transponovati u pokret. Delo nastaje iz osvešćenog doživljaja korespondencije Kafkinog dela sa trenutkom u kojem živi i koji naziva *istorijom malih ljudi*, vremenom u kome se „preko noći“ menjaju duhovni i geografski izgled zemlje u kojoj se rodila. Tumačeći Kafkinog junaka Jozefa K., - u scenografiji koja se sastojala od obilja stranica „Politike“ i wc šolja na točkićima uz znakovitu izdvojenost „slobodnog“ prostora travnate, jedine prirodne površine sa cvećem i jabukama - njeno telo ostaje nepomično, jer čovek društva koga čine ljudi bez emocija neminovno *rešetke nosi stalno u sebi*, a plesni govor Jozefa K. izvodi kroz odsustvo plesa, pokret zamenjuje ne-pokretom, životno kretanje nekretanjem. Prostor slobode,

prirode i humanosti, odnosno trava kao simbol svega toga, ali i kao simbol okrepljujućeg, lekovitog, plodnog – oduzima se nemilice. U današnjem dobu visoke tehnologije, u kome se (koreografsko-rediteljskom invencijom) srcu nalazi zamena crvenim lampicama, čoveku je oduzeto sve - emocije, sloboda, priroda, suština bića i bivstovanja. U njenom celokupnom opusu tematizuje se dehumanizacija i automatizacija savremenog sveta.

Izrazito antiratno zalaganje emanira kroz njen autorski koreodramski rad. Povodom predstave *Mrak letnje noći* i bombardovanja kaže:“Ovaj najčudniji, od svih ratova viđenih na ovoj našoj planeti, pretvorio je čovjeka samo u 'disketu'. A i 'disketa' nalazi svoj optimizam u svom tehnološkom napretku.“ (Radosavljević, Radmila. 1999. „Čovjek je Božji dar“. *Pobjeda*. 1. maj) *Procesom* pod svoju stvaralačku analitičku lupu postavlja globalno kafkijansko društvo i opštevladajuće kafkijansko stanje u kome *svaki zločin počinje duševnim samosakaćenjem*. Povodom premijere izjavljuje:

„'Proces' sam videla baš kao kliničku smrt, pred kojom ti za jedan sekund prođe ceo život, posle čega zaista umreš. Predstava je nastala putem slika i emocija, koje mnogo maštovitije govore o samoj formi predstave. Bilo mi je veoma lako da ga prebacim u sadašnjicu, jer ga je Kafka u potpunosti opisao.“ (Andrejević N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april)

Predstava se završava podignutim poklopcima wc šolja na kojima je ogledalo usmereno ka publici. Višeznačenjska poruka koja je sadržana u samom predmetu ogledala, koja se može da analizira počevši od etimologije reči speculum (ogledalo) iz koje proishodi spekulacija kao visoko intelektualni proces mišljenja do toga da je ogledalo poznato kao simbol čistoće, tajne srca, istine, iskrenosti i svesti. (Chevalier i dr 1989, 809) Dakako, svakom koreodramom ulančava značenja i postavlja ontološko pitanje stvarnosti problematizujući savremeni društveni život, individu i svet. Sa izvedenim *Procesom* tokom letnje internacionalne pozorišne sezone 1999. godine u londonskom „The Gate Theatre“ postiže zapažen uspeh, karte su rasprodate, a kritika Gardijana je ocenjuje sa tri zvezdice praveći poređenje sa Pinom Bauš i poljskim avangardnim pozorišnim umetnikom, Tadeušom Kantorom (Tadeusz Kantor, 1915-1990). Putovanje u London je, u ratnim uslovima, bilo vrlo neizvesno, ali od Generalštaba dobija dozvolu za izlazak iz zemlje. U oktobru 1999. *Proces* se prikazuje na pozorišnom festivalu u Bolonji – „Teatri di Vita“.

„Posle predstave, ljudi su me čekali i po čitav sat da razgovaraju sa mnom, a u međuvremenu su pokušavali da uz pomoć prevodioca, čitaju „Politiku“ koja je takođe deo scenografije. Najčešće su me pitali kako smo uspeali da preživimo bombardovanje, pipali me ne bi li se uverili da sam od krvi i mesa... (...) Međutim, nisam želela da se uplićem u politiku, jer se bavim umetnošću i zato sam im odgovarala da o svojoj zemlji govorim kod kuće, jer volim svoj narod.“ (Radošević, M. 1999. „Novi teatar u parku borova“. *Politika*. 1. novembar)

Sonja Vukićević dosledno gradi i razvija odnos prema scenografiji u kome se ponavlja odnos prema istoriji. Iako kao umetnica ne radi sa namerom i željom političko pozorište, već je na to, kako kaže, prisiljena zbivanjima, s druge strane, svesni je tragalac za scenografijom koja nosi predznak, težinu i auru istorijskog prostora. Kao scenografkinja učestvuje na manifestaciji „Futurshow 3000“ u Bolonji, 2000. godine, među odabranih sedam svetskih dizajnera i multimedijalnih umetnika i umetnica.

„Prva stvar koju sam želela jeste da ukinem zavesu i scenu kutiju; želela sam direktan kontakt između publike i izvođača. Dakle, želela sam drugačiju pozorišnu formu, nikada ne bih mogla da radim svoje autorske predstave u klasičnom pozorištu. Kada bih imala uslova, ja ne bih radila scenografije, već bi svaki projekat realizovala u odgovarajućem novom i drugačijem prostoru, koji već ima, nezavisno od mene, svoje (istorijsko) vreme i značenje. U takvom prostoru mene ne zanima da vidim školovanog baletskog igrača, već pravog čoveka, sa njegovim vlastitim ljudskim sadržajem, sa njegovom ličnom istorijom i sa njegovim izvornim, genetski urođenim *kodom za pokret*. Sam pokret nije od presudnog značaja; mene interesuje da komponujem, počevši od postojećeg ljudskog sadržaja, od ljudi sa kojima radim, jedan integralni pozorišni čin, u kome će podjednak značaj imati i pokret i zvuk i glas i svetlo i kostim i ambijent u kome se igra. Automatski, publika prepoznaje sebe i tako se stvara bliska razmena.“ (Medenica, Ivan. „Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“. *Teatron* 119/120: 90-93)

Sonja Vukićević je, kao i Nada Kokotović, koreodrami dala legitimitet, postavila je u okviru repertoarske politike pozorišnih institucija, kao i festivalskih događanja. U prilog tome svedoči i Sonjin odgovor na pitanje koliko pozorišna kritika prati ono što radi gde kaže:

„Zadovoljna sam za razliku od vremena kad niko nije obraćao pažnju na to šta ja radim. Čak sam iznenađena koliko to ljude interesuje. To mi je jako drago, jer onda znam da te godine nisu

uzalud uložene, a i da su se oni promijenili, da ih interesuje neka vrsta alternativnog pozorišta, mišljenja, da nisu ostali negdje pedeset godina unazad.“ (Đurić Maja. 1998. „Biti zajedno“. *Pobjeda*. 10. januar)

Nakon četiri autorske predstave rađene za CZKD načinila je petogodišnju pauzu, da bi se iz toga izrodila bitefovski produkcija, *Sonjino pismo svetu* - predstava *Cirkus istorija*, proglašena najboljom predstavom beogradske pozorišne sezone 2006/2007 godine. Povodom koreodrame *Cirkus istorija* Ivan Medenica piše: „Projekat Sonje Vukićević je potpuno autentičan, teško se može teorijski svrstavati, ali se on takođe razlikuje, u pogledu forme, od klasičnog dramskog pozorišta: to je kombinacija glume, plesa, cirkuskih veština.“ (Medenica, Ivan. 2007. „Promena na domaćem terenu“. *Vreme*. 29. mart)

Izabrani scenski prostor izvođenja ponovo nosi natrunke prošlosti i istorijsku autentičnost – Staro sajmište, „Posejdon“ gde je u Drugom svetskom ratu bilo mučilište Gestapo-a, kasnije Udba, sportska hala, radio i televizijski studio iz koga se emitovao prvi televizijski prenos uživo, disko klub, kao i nadzorni centar za izgradnju Novog Beograda. Godinu dana kasnije, na Bijenalu u Pančevu „Čist izraz“ predstavu *Cirkus istorija* izvodi na prostoru fabričkog kompleksa „Petrohemije“ koji je bio bombardovan tokom 1999. godine i koji direktno predstavlja mesto zločina. U koreodrami *Cirkus istorija* kao dramski predložak koristi objedinjene Šekspirove tekstove i tekstove Jana Kota iz knjige *Šekspir, naš savremenik* - koji se mogu primeniti na dešavanja u našem vremenu, 21. veku. Putem vizuelnih efekata traga za estetikom zločina. Odabir tekstova vrši asocijativnom postupkom, pri čemu učesnice i učesnici imaju slobodu predloga i izbora svojih monologa. Bizarni felinijevski likovi pripovedaju krvavu bajku o večitom krugu istorije, svetu bez ideala, Drugom svetskom ratu koji se nije završio, o žrtvama i krvnicima koji se kreću u začaranom društvenom mehanizmu smenjujući uloge, o ljudima koje vrti i melje isti istorijski točak zločina. Istražuje se nužnost društvenih procesa, uz cirkuske veštine i korake društveno popularnih igara tanga i valcera. Na sceni plesači postaju glumci, a glumci plesači, kao što se na svetskoj sceni smenjuju žrtve koje postaju krvnici, a krvnici žrtve. Jedan od značajnih ritualnih simbola predstave jeste krug, večito kruženje i opetovanje zločina. Publika, uz kokice i piće, na ulazu dobija bele mantile koje treba da nosi tokom odvijanja predstave, što se čini kao svojevrsni oblik inicijacije za gledanje, tj učestvovanje u ritualnoj koreodrami i aktiviranje prisutnih. Svaki lik na rukavicama nosi ogledalo. Takođe, u smislu

simbolike zapitanosti nad budućnošću - učestvuju deca u predstavi, kao u prethodnim autorskim ostvarenjima. Sonja Vukićević kaže:

„Prvo pitanje koje sam sebi postavila radeći *Cirkus istoriju* jeste: kako je moguće da se istorija odvija tako ubrzano i kako je moguće da sam u poslednjih deset godina živela u pet država a da se uopšte nisam pomakla s mesta. Mene nije interesovala samo ex-jugoslovenska tragedija, već i neko moderno demokratsko robovlasništvo u kojem tri-četiri korporacije vladaju globalizovanim svetom. Pitala sam se kako je moguće u ime demokratije ubijati neke druge narode, kako je moguće da se od nas zahteva da budemo veliki a ne daju nam da rastemo i kako svi pristaju na to bez pobune.“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. *Scena* 1-2:160-161)

Izgovaraju se replike iz Šekspirovih drama, sledećim redom: *Tit Andronik*, *Otelo*, *Magbet*, *Ričard III*, *Kralj Lir*. Odabir glumica i glumaca bio je rukovođen idejom da na sličan način njenom promišljaju učitavaju Šekspirovo razmišljanje i pisanje (Branislav Lečić i Dragan Mićanović). Osnovni cilj predstave je bio da se prikaže globalna tragedija sveta, *autizam pojedinca* i *nemudrost 21. veka* u kome zloupotrebjeni mediji oduzimaju svaku (već uveliko krhku) ljudskost. Kao umetničko rediteljski postupak služila se, poput Pine Bauš, razgovorima, ali o aktuelnim političkim dešavanjima, te pred svaku probu praktikuje analiziranje dnevno-političkih događanja, i toga šta je ko čitao u novinama toga dana. S obzirom na naslov kojim se celokupno dešavanje smešta u cirkus - istražuje cirkuska pomagala. Dakako, čini se kako se motiv i motivacija za sve autorske koreodramske predstave donekle ponavljaju, a to su istorija i ljudski položaj.

„Tit Andronik pojavljuje se u automobilčiću i, dok govori najstrašnije rečenice na svetu, želela sam da se vidi koliko je on u psihičkom smislu – mali. Upotrebila sam cirkusku mašinu za lebdnje da bih pokazala kako zločin stalno lebdi iznad nas i paralelno živi sa ljudskim rodom.“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. *Scena* 1-2:160-161)

Za *Cirkus istoriju*, androginu u svom vizuelnom delovanju, stilu i izrazu kaže: „Inače, u ovoj predstavi se igra samo misao iz tih drama i tragedija i zato je ona bespolna, u njoj žene igraju muškarce i obrnuto. Cilj mi je bio da u 21. veku opomenem šta se dešava sa ovim svetom.“ (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul)

Ili, pak, ovako pojašnjava zašto polovi u njenoj postavci zamenjuju uloge:

„Zato što je misao uvek bespolna! U svakoj mojoj predstavi imam stav o vremenu u kojem živim i volim da odašiljem apstraktne poruke.“ (Radošević, Mirjana. 2006. „Cirkus je nešto tužno“. *Politika*. 13. septembar)

Otuda, Anita Mančić igra Hamleta, Tamara Vučković tumači Otela, njena ćerka, Hristina Popović razapeta u orbitronu igra Ričarda III, odnosno pol ne determiniše uloge koje se izvode, i muškarci i žene nose bele suknje-krinoline. „Autorka veruje u svet bez nasilja, u kojem žena može da bude Hamlet, jer jedino ženi možeš da veruješ.“ (Sl.V. 2006. „Kako šekspir kaže“. *Novosti*, 26. septembar)

Sonja Vukićević je i tokom svoje igracke karijere prošla iskustvo igranja muških uloga. Dešavalo se da je često bila prinuđena da brzo odmeni nekoga od koleginica ili kolega u neku već postavljenu i izvođenu predstavu, te je igrala uloge muškog pola.

„U *Kopeliji* sam jednom prilikom zamenjivala Boru Mladenovića, a zatim u *Hazarskom rečniku* Petra Božovića, kome je iznenada pozlilo. Kada sam bila na štakama, zbog hiruške intervencije na kukovima, ćerka Hristina je *upala* umesto mene, a ja na Perino mesto.“ (Rundo Mitić, Ana. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar)

Kao umetnica, Sonja Vukićević, nikad nije razdvajala svoj rad od privatnog života:

„Ja sam sebe formirala tako, da je moj rad istovremeno i sastavni deo mog privatnog života. Ne smatram da time nešto gubim... Te dve stvari ne razgraničavam.“ (Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem“. *Tina*. 23. jul)

Povodom bombardovanja Sonja Vukićević kaže:

„A onda sam sa ljudima iz trupe odlučila da radimo i zajednički smo preživljavali rat prepravljajući sve stare predstave, jer više nisam bila ista. I niko više neće biti isti posle ovoga što nam se desilo... (...) Posle predstava ostajem sa ljudima iz trupe, viđam se sa prijateljima. Ništa mi više i ne treba. Jer, više i ne postoji granica između mog privatnog i profesionalnog života.“ (Čikarić, Snežana. 1999. „Prepravljam stare predstave jer više nisam ista“. *Politika ekspres*. 4. avgust)

Neumorna u traganjima, oprobavajući sebe u raznim oblastima, ali bez pridržavanja bilo kakvih umetničkih pravila i kanona, potvrdila se kod nas i u svetu kao višestruko svestrana i snažna umetnička ličnost. Balet nije bio jedino polje njenog izražavanja već i scenografija, kostim, skulptura. Ali iznad svega, umetničku inspiraciju preuzima iz života i ljudi. “Trudim se da se ne zaprljam jer ne verujem da velika umetnost nastaje u prljavom mozgu, u zaprljanosti duše. To je moja filozofija.” (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul)

Poput Mage Magazinović Sonja Vukićević duboko veruje u snagu pojedinca i njegovih akcija, veruje da „...individualci mogu da mijenjaju svet. Vjerujem, dakle, da jedino pojedinci svojim darom i umjetnošću mogu ovaj svijet pomjeriti dalje.“ (Lajović, Vuk. 2008. „Civilizacija kroz istoriju zločina“. *Vijesti*. 6. jul) Kao što je Maga Magazinović pokazala i dokazala da promišljen, osvešćen, teorijsko-utemeljen razvojno-obrazovno-umetnički postupak jedne individue može da donese progresivne društvene promene i da umetničko delovanje može da doprinese emancipaciji društva, njegovom razvoju i pomaku – činila je to i Sonja Vukićević, kreirajući svoje istorične antiratne *političke koreodrame*.

4.6. Komparativna analiza koreografinja koreodrame u Srbiji

4.6.1. Odnos prema braku i porodici

Kada posmatramo privatne živote četiri koreografinje - Mage Magazinović Smiljane Mandukić, Nade Kokotović i Sonje Vukićević - uviđamo da one propagiraju slobodu i emancipovan odnos prema životu, braku i životnom partneru tako što žive upravo slobodu za koju se zalažu. Maga Magazinović se udala za 6 godina mlađeg Gerharda Gezemana (1888-1948); razvela se u vremenu kada to nije bilo društveno prihvatljivo. Odluku za napuštanjem bračne zajednice donosi nakon saznanja da je njen Gerhard, tokom lečenja u Švajcarskoj ostvario vezu sa drugom ženom. Tada se vraća u Srbiju i kao samohrana majka odgaja zajedničku ćerku Rajnu. Životne staze i osećajni život Smiljane Mandukić bili su isprepletani sa životom priznatog stvaraoča i intelektualca, reditelja, Momčila Miloševića. Za stari Beograd u prvoj polovini 20. veka dugogodišnja vanbračna veza Smiljane Mandukić i dvadeset tri godine starijeg Momčila

Miloševića (koji je u to vreme bio još uvek nerazveden od slavne glumice Narodnog pozorišta, Dare Milošević) delovala je više nego skandalozno, šokantno i ekstavagantno. Nada Kokotović je deset godina živela u emotivno-profesionalnoj zajednici sa tri godine mlađim rediteljem, Ljubišom Ristićem (1947-). Kasnije, svoj život udružuje, emotivno i profesionalno sa, od nje 14 godina mlađim romskim glumcem, Neđom Osmanom (1958-).

„Lični život je vezala za Roma, verovatno jedinog na Balkanu s visokom naobrazbom. Bio je to višestruko smeo gest. Nova sredina i novi partner izrazite muške lepote i kultivisane elementarnosti. Ona je iz gornjeg sloja krupne buržoazije, on, Neđo Osman, iz muslimanske romske, nimalo imućne sredine starinskih nazora.“ (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun)

Sonja Vukićević se razvodi nakon tri i po godine braka. Branislav Popović, njen suprug (stomatolog koji se bavio i muzikom), napušta zajednicu odlazeći u Afriku, dok ona odgaja ćerku Hristinu, živeći sa roditeljima. Ne polazi sa njim, jer je to trenutak njenog profesionalnog uspona, a sebe nije mogla da zamisli i vidi samo u ulozi žene zubara. Sa njim, kao i sa njegovom porodicom (drugom i trećom suprugom) održava prijateljske odnose, oni postaju publika njenim predstavama. Danas, Sonja Vukićević brak posmatra kao prevaziđenu instituciju.

Iz gore navedenog pokazuje se da sve četiri analizirane koreografkinje u svojim privatnim životima nisu robovale stereotipnim shvatanjima i modelima ponašanja, niti su partnerske suživote ostvarivale prema ustaljenoj tradiciji, merilima, kanonima i očekivanjima društvene sredine. Sve četiri koreografkinje su u svojim partnerima tražile i podsticale aktivne sagovornike za profesionalni, umetnički i intelektualni rad. Sloboda njihovog shvatanja života, ljubavi, egzistencije, kao i izgrađena lična sloboda mišljenja i izražavanja - ogledala se u novoj formi pokreta kojoj su stremile, koju su istraživale i sprovodile u svojim koreografskim delima.

Maga Magazinović piše: „Ali je igra od vajkada bila izraz samoga života, a život se ne da ukalupiti stoprocentno ni u kakve teorije, ni u kakve regule, a najmanje u dogme.“ (Magazinović 1951, 126)

Sonja Vukićević kaže: „Slobodna igra, bez ikakve tradicije, 'škola' i akademskog prenošenja znanja, najbliža je slobodnom izražavanju običnog čoveka i njegovim svakodnevnim pokretima. Ali ovaj stil igračkog izražavanja pretpostavlja emancipovanu, slobodnu ličnost, odnosno

slobodnu umetnost. (...) Ovo je vreme žena. Kao u staroj Grčkoj, ostale su samo žene i deca, bez muževa-bojovnika. One svojom emocionalnom snagom i izdržljivošću ulivaju sigurnost.“ (Krešić, Irena. 1992. „Umetnice: Sonja Vukićević. Ovo je vreme žena“. *Politika*. 7. jun)

Možemo da pretpostavimo da bi koreodramsko stvaralaštvo sve četiri koreografkinje bilo bitno različito da su imale tradicionalan odnos prema braku i suživotu sa partnerom, i da nisu izgradile i posedovale osobenu samosvojnost, žensku nezavisnost, slobodu misli i duha.

Sveukupno koreografsko stvaralaštvo i scensko ponašanje analiziranih umetnica, izraženo kroz dekonstruisanje klasike, umnogome ima veze sa životima koje analizirane koreografkinje žive. Smiljana Mandukić celokupan pravac moderne igre teorijski promišlja i tretira kao pokret koji je *uzet iz života*, i samo u modernoj igri vidi mogućnost da se saopšti naše vreme. „Feministkinje će sedamdesetih početi da dovode u pitanje status kanona i klasika...(…) Upravo su na taj način ponovo otkrivene već pomenute pantomimičarke koje su, zabavljajući ljude na tgovima, komentarisale i kritikovale tadašnja politička i društvena očekivanja.“ (Zaharijević i dr. 2008, 289) Sonja Vukićević i Nada Kokotović sa svojih scenskih trgova (pošto prostor njihovih izvođenja nije samo scena kutija) otvoreno iskazuju političko mišljenje, komentarišu vreme u kome žive, a sa težnjom da promene i pomere društvena shvatanja.

4.6.2.Odnos prema telu

Uočljivo je da se u 20. veku modernim, slobodnim plesom, odnosno koreodramom u našoj sredini bave uglavnom žene, a one su kroz taj rad menjale stereotip balerine, ispoljavale svoja feministička opredeljenja i emancipatorska shvatanja. Četri koreografkinje postavile su temelje iz kojih će se dalje izgrađivati koreodramsko pozorište u Srbiji. Kada komparativno sagledavamo rad četiri umetnice uviđamo da one kao koreografkinje stavljaju telo u službu oslobođenja ženske psihe, odnosno oslobađajuće umetnosti kojoj pripadaju koja ruši tradicionalne društvene okvire. Performativno telo, po njihovim shvatanjima, može biti samo slobodno telo, ono je misleće i autentično, ono se ne ukalupljuje u estetska i druga stereotipna socijalna očekivanja i ne saobražava sa kanonima patrijarhalnog društva. Ples za njih, između ostalog, nosi emancipatorsku intenciju i funkciju. Često, u vlastitim tekstovima i izjavama, svoje

stvaralaštvo definišu slobodnim plesom. Modernom igrom, odnosno koreodramom jednako iskazuju potrebu za reprezentovanjem ženskog tela gde se ukida dihotomija duh/telo, um/telo, gde se žena prikazuje sa novom energijom, a njen um i duh postaju otvoreniji kada se telo ostvaruje kao subjekat na sceni, koji se osloboda stega i nametnutih formi klasične igre. Svaka koreografkinja na svoj način umetnošću plesa ulazi u područje feminizma, samo se međusobno razlikuju po svesnoj opredeljenosti i zauzimanju za feminističke stavove. Kod Mage Magazinović, koja se sama deklariše kao feministkinja, uočava se vrlo jasno prihvatanje filozofije, ideja i prakse feminističkog pokreta, pa se čini da je po tome ona najizrazitija predstavica plesa koji se proizvodi sa feminističke platforme. Kod Nade Kokotović, takođe, uočava se feministička ideja i misao. Očigledno je da je za Magu Magazinović, njenu pedagošku misao i praksu, igra predstavljala sastavni deo telesnog i duševnog čovečijeg vaspitanja, ali i sredstvo opštenja i saopštavanja, kroz proces stalne reorganizacije, rekonstrukcije i transformacije položaja igrača u datom prostoru, pa samim tim i njihovog iskustva. Vaspitanje igrom prihvatila je kao progresivno vaspitanje, ali i instrumentalno, funkcionalno, eksperimentalno, jer telo jeste u igri instrument, uvek aktivan i dinamičan - ono je u igri u skladu sa aktivnim i dinamičkim životnim zakonima. Kroz igru se neminovno samoizražava aktivnost, kroz igru se adaptira postojećem prostoru i socijalnoj društvenoj sredini. Putem nje se saobraća i i izgrađuje iskustvo – razvija apstraktno i konkretno mišljenje. Prihvata helensko shvatanje tela i telesnosti i u svojoj *Istoriji igre* piše sledeće:

“Za Grke niti je telo po sebi bilo nešto demonsko u čoveku, niti se smatralo za izvor poroka i ‘smrtnih grehova’ zbog čega bi ga trebalo sakrivati, bojati ga se ili stideti. Za njih je ono bilo onakvo kakvo je u stvarnosti: lepo ili ružno, zdravo ili bolesno, izrazito ili beznačajno.” (Magazinović 1951, 40.)

Zdravo negovano telo, dokazivala je, postaje estetsko, tj. od njega se kreće ka estetskom vaspitanju i razvijanju ne samo estetske već i logičke svesti. Kada se telesnim vežbama i igrom neguje telo to ne znači da se samo vrši uticaj na spoljni izgled muskula, već se jednovremeno deluje i na motorni, odnosno opšti nervni sistem. Rečju, za Magazinovićevu telo/žensko telo je odraz unutrašnjosti, fizičkog i psihičkog života. Izvežbano, skladno razvijeno jeste značajna psihofiziološka osnova za estetsko biće, ono doprinosi razvoju svih čulnih organa, izoštravanju opažanja i celokupne svesti. Prateća pojava takvog razvoja i fizičke nege jeste osećanje

zadovoljstva, samopouzdanja i uživanja. Za Magu Magazinović »novo«, estetski osvešćeno žensko telo obećava i novu subjektivnu svest – emancipovanu svest koja će ženu uzdići na isti duševni nivo sa muškarcem. Svest za koju se zalagala i istrajno borila svestranim stvaralačkim radom - prvobitno publicističkim, a docnije pedagoško-umetničkim. Maga Magazinović je na različite načina tematizovala problem ženske subjektivnosti, a sačuvane fotografije nje i njenih učenica u pokretu, pored toga što svedoče o koreografskom delovanju i odabranom pravcu igre, jednovremeno dopunjuju saznanje o njenom konstantnom angažovanju na rešavanju ženskog pitanja. Jasno svedoče o praktičnom sprovođenju ideje upisivanja žena u društveno-kulturnu istoriju putem telesne prakse, jednako koliko i o avangardnosti i senzibilitetu njenog stvaralaštva. U vremenu Mage Magazinović bilo je uobičajeno da su fotografije žena (koje su stvarali uglavnom muškarci – fotografi) najčešće, s jedne strane, prikazivale ženu kao majku, domaćicu, suprugu u tipičnom porodičnom ambijentu, okruženu decom i mužem ili, s druge strane, pak, kao predmet za muški pogled i muško uživanje. U oba slučaja žena je fotografskim aparatom beležena kao objekat – kućni ili erotski. Fotografije koje paralelno svedoče o Maginoj umetničkoj delatnosti i feminističkoj misli - vrlo jasno narušavaju, razaraju, menjaju, taj dugoprисutni, tradicionalni pristup fotografskog načina beleženja žena i njihovog identiteta, odnosno problematizuju način ustaljenog društvenog odnošenja prema ženskom telu. Generalno posmatrano većina fotografija igracke trupe Mage Magazinović predstavlja grupne kompozicije, mada ima i onih na kojima vidimo jednu, dve, tri... igrackice – ženske figure u „ulovljenim“, spontanim ili za slikanje nameštenim igrackim pozama. Pred nama se pojavljuju ogoljena ženska stopala, ruke, noge, ili, pak opozitno tome, u dugačkim kostimima sasvim prikrivena ženska tela, ali i tela devojaka preobučenih u muško odelo tj. u ulozi muškog igracka. To su tela koja na fotografijama stvaraju određeni vizuelni optički ritam izmenjenog, drugčijeg ženskog izraza, stave i nove ženske moći.

Maga Magazinović i Smiljana Mandukić, inspirisane Isidorom Dankan, Rudolfom Labanom, Žak-Dalkrozom i nemačkim ekspresionizmom u plesu, rasteretile su žensko telo suvišnih i teških kostima, menjajući time odnos prema telu i ženi. Nada Kokotović je „osamdesetih u Beograd uvela ples u svilenim kombinezonima.“ (Krilović, Branka. 2001. „Ostala sam bez zemlje, ali nisam bez ljudi“. *Nin*, 1. februar) Međutim, već početkom XX veka u starom Beogradu, njene prethodnice su „bestidno“ oslobodile telo tkanina i svega sputavajućeg.

Smiljana Mandukić gotovo imperativno piše kroz shvatanje i reči velikog reformatora igre, Žak-Dalkroza:

„Skidajte stege, oslobodite telo da ono govori kroz muziku i ritam prirode!“ – Tako je govorio veliki reformator igre, Žak Dalkroz, krajem XIX i početkom XX veka. Njegov sistem se bazirao na ritmu i na slobodnoj kretnji.“ (Mandukić 1990, 7)

Jer, samo oslobođeno telo može biti stanište nesputanog duha i misli, ono ne treba i ne sme da bude pasivno, već aktivno, snažno i, pre svega, rodno ravnopravno. Maga Magazinović prihvatanjem shvatanja Isidore Dankan predlaže da slobodna igra postane važna stavka i sastavni deo vaspitno-obrazovnog sistema, što je entuzijastički sprovodila vlastitim radom. Smiljana Mandukić se zalagala za opstanak Gradske baletske škole u Beogradu, koja je promovisala nov pravac igre. U njihovom koreodramskom stvaralaštvu telu se ne daje oznaka erotskog zadovoljstva, već se modernom igrom taj predznak ženskom telu kao negdašnjem *objektu* muškog uživanja anulira, i žensko plesno telo iskazuje ali i označava borbu za slobodnim izražavanjem ženskog bića. Sa scene ono indeksira borbu za ravnopravnošću polova. Maga Magazinović će u 47 godini života načiniti fotografiju svog tela pod nazivom „Studija napora“. Po pozici u kojoj stoji i tome kako je kostimirana na fotografiji vidi se da ne zazire od ideje da li je žensko telo dovoljno lepo za pokazivanje u petoj deceniji života, već prikazuje novu sliku, snagu i izražajnost femininog habitusa, glorifikujući novu žensku moć. Svoje igralice često odeva u muške kostime, koliko zbog nedostatka muških plesača i iz praktičnih scenskih potreba, toliko i svesno namenski, sa željom da potvrdi jednakost polova u igri, a time i na širem planu. Smiljana Mandukić plesno telo a priori vidi kao sredstvo komunikacije, pa i svoju jedinu knjigu naslovljava *Govor tela*, ali i koreografije. Plesačko telo je, po njenom shvatanju, „govorno“, jer slobodno iskazuje osećanja i doživljaj sveta kroz pokret i ples. „Pokreti se čitaju kao pismo i imaju svoje simbolizovano značenje.“ (Mandukić 1990, 6), to je „pismo“ koje koriste svi narodi na planeti. Verbalno izražavanje maternjim jezikom nije jedini niti prvi vid komunikacije, pa ona o tome razmišlja preko plesa, odnosno „pisma“ kroz pokret tj. - kako i koliko je ljudski pokret, neverbalna komunikacija osnovni deo komunikacijskog repertoara. Smiljana Mandukć je govorila da koreografija predstavlja vrstu slike, tj. *slikanje koje jednovremeno nastaje i nestaje u prostoru*. Na ovom mestu upoređiću njeno shvatanje sa savremenom teorijskom idejom Rolana Barta (Roland Gérard Barthes, 1915 – 1980) i njegovim promišljanjima o *varijacijama u pismu*.

Rolan Bart razmatrajući poreklo *pisma* piše: „Za oca Jakoba van Ginekena, isusovca, prvi ljudski jezik bio bi jezik gestova. Taj gestualni jezik bi već bio konvencionalan (pronašao bi se u ideogramima, grafičkoj transkripciji onog što je, premda izvan reči, već predstavljalo izvestan kod: društveni gest). Kasno, znatno kasnije nego što to pretpostavlja nauka, bio bi rođen naš artikulisani jezik...“ (Bart 2010, 42.) U daljem čitanju Bartovog promišljanja i navedene hipoteze kojoj on dodeljuje mitsku snagu, a po kojoj bi *pismo prethodilo usmenom jeziku*, čini se da se tri semantičke odrednice (koje po njegovom shvatanju obeležavaju pismo) mogu preneti i na igru. Za Barta pismo predstavlja *manuelni gest koji se suprotstavlja vokalnom gestu* što bi se prevedeno u prostor igre moglo preneti na sledeći način: 1. igra je telesni gest, svojevrsni oblik lične „skripcije“ telom u prostoru, a rezultat te telesne „skripture“ jeste koreografija, koja treba da komunicira sa smislom koji izvedeni pokreti imaju u određenoj sredini. Od Bartove druge semantičke odrednice pisma⁹³ možemo prisvojiti njegovu ideju tek delimično tj. da igra poput pisma predstavlja registar oznaka namenjenih pobedi nad vremenom, ali samo u trenutku igre, jer igra jeste zbir virtuelnih, izbrisivih oznaka koje istovremeno *nastaju i nestaju u prostoru*, kako bi pojašnjavala S. Mandukić. Treća odrednica koja za pismo kaže da je „beskrajna praksa u kojoj se angažuje čitav subjekat, i ta praksa se suprotstavlja prostoj *transkripciji* poruka u celini. *Pismo* tako ulazi u opoziciju čak sa govorom (...) Ili, još bolje: ono je, već prema upotrebama i filozofijama, gest, Zakon, naslada.“ može se u celini preneti na semantiku igre, kao kodifikovanu praksu koja angažuje čovekovo biće u celini – duhovno, duševno i telesno.

Smiljana Mandukić je igračice i igrače u svojoj trupi pripremala kroz vežbe koje je sama osmislila, da umeju da „pišu“, „govore“ i izražavaju njen koreografski stil.

„Smiljana Mandukić je često govorila o 'govoru tela' kao načinu izražavanja osećanja, misli i svega onoga što čoveka okružuje. Zapitala sam je šta ona pod tim podrazumeva: 'Pod govorom tela', odgovorila je, 'podrazumevam izražavanje umetnički oblikovanim pokretima. To zahteva prethodno posedovanje tehnike moderne igre da bi izvođaču bili bliski koreografski pokreti toga igračkoga pravca. No, da bi se muzika izrazila igrom, potrebno je imati odgovarajuću kulturu, tehniku igre. Ova tehnika se, po meni, zasniva na trodelnosti ljudskog tela: šaka, lakat, rame, a noga, koleno, kuk. Oni se moraju igrački obraditi i osposobiti da budu instrument koji će

⁹³ „To je pravni registar neizbrisivih oznaka, namenjenih pobedi nad vremenom, zaboravom, zabludom, obmanom.“ Isto, str. 59.

reagovati na inspiraciju koju pruža muzika’.“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125)

Kroz pokret i ples odašiljemo telesne signale koji publici daju informacije o ideji, misli, narativu, atmosferi, odnosima likova i tome slično. Da bi plesačica ili plesač bili uspešni u svom scenskom nastupu potrebno je da izgrade, kultivišu svoje telo, odnosno svoj telesni govor. Očigledno da za svoj sistem tehike moderne igre istražuje telo i njegove mogućnosti, polazeći od Delsartove ideje (a koju je prihvatila i Marta Grem) podele ljudskog tela na tri dela. U odnosu prema tome razvijala je vlastiti način pripreme igrača za izvođenje modernih koreografija. U pokretu Smiljana Mandukić je videla isceljujuću moć za telo, ali isto tako i za dušu.

„Igra manje opterećuje telo nego sport. Uzmimo samo trčanje koje iscrpljuje ceo organizam. Vi ne možete dva sata trčati, ali možete dva sata igrati, jer spajate pokret sa zadovoljstvom i potrebom da 'govorite' telom.“ (Mandukić 1990, 5)

Maga Magazinović, takođe, podrazumeva komunikaciju kao glavnu odliku plesa, a telo kao svojevrsni „govorni aparat“ što se vidi iz njenog pisanja o igri., a u sledećim citatima to može da se jasno zaključi. Prema njenim rečima:

„Smer igre, kao umetnosti uopšte jeste socijalno opštenje među ljudima, težnja da se svoja raspoloženja prenesu na druge, da sebe drugima saopšte.“ (Magazinović 1951, 7)

„*Telo* je u pokretu bitnost igre. Igra je *telesni govor* t.j. izraz vidom tela u prostoru pokrenutog. Artikulisanje i razumljivost ovoga govora čovekovog t.j. *smisao igre* uslovljen je pogodbama uzajamnih odnosa *prostora* i *telesnog pokreta* u njemu.“ (Magazinović 2000, 446)

Plešuće telo u političkim koreodramama Sonje Vukićević, ni u kom vidu ne odgovara konvencionalnim kanonima i idealima lepote bestelesnog habitusa *belog baleta*, niti potpada pod zamišljeni ideal žene vile, niti priča bajku. Ne čini ništa od toga. Ono jeste telo koje emanira istorijsko iskustvo i svojim interpretacijama ostavlja upis proživljenog u vremenu. Koreodrame koje stvara su telesni zapisi istorijskih pojava, društvenih događanja i njihov angažovani komentar, jer kao svojevrsni politički spektakl kroz plesačko telo proizvodi se kolektivna istorijska memorija, prošlog i sadašnjeg trenutka. Kritičku svest i kritički tekst Sonja Vukićević artikuliše i izražava kroz telesni pokret, vlastiti i svojih izvođačica i izvođača, koji fluktuiraju od

glume ka plesu i obrnuto. Dakle, kroz odnos prema telu ona iskazuje kritičku misao, političku dimenziju odnosa prema društvu i istoriji, donoseći svoje tumačenje sveta. Svesno stvara pokret koji je određen, ali nikako i omeđen društvenim kontekstom i zbivanjima. Mapa prošlosti i budućnosti, mapa duše i um se neminovno ogledaju na telu u plesnom pokretu, ukoliko je koreografski postupak dovoljno otvoren ka slobodnom izražavanju. Kao umetnica, Sonja Vukićević, ima potrebu i želju da iskaže političko mišljenje, da govori o savremenom svetu oko sebe, što ne može da učini putem tekovina klasičnog baleta. Njena koreografska strategija je usmerena ka cilju kako razotkriti telo kao stanište duha, kao nosioca ličnog i proživljenog iskustva, ali i simboličke komunikacije, koju će ona uvek čitljivo izraziti kroz pokret i ples. Telo je, po njenom shvatanju, *apsolutni vrhunac kosmosa*, te ga posmatra ne samo fizički, već i metafizički, dok ga scenski upotrebljava kao pokretom izrečenu iskrenu reč i (neverbalni) dramski tekst. Jedino telo je kadro da govori jezikom koji svi razumeju - univerzalnim jezikom slobodnog, od cenzure podsvesti, nesputanog izražavanja. Prema njenim rečima:

„Telo je, u stvari, apsolutni vrhunac kosmosa. Svaki čovek, kao što tokom života ispisuje svoj roman ujedno je i koreograf. Svako ima sopstvenu koreografiju koju izražava svojim korakom, gestikulacijom i svako ima svoj način igre.“ (Durić, Muharem. 1993. „Telo kao vrhunac kosmosa“, *Politika*. 24. februar)

Telo reprezentuje ličnu osobenost, karakter, temperament, izražava sopstvo, vlastito ja, kroz ličnu istoriju, a Sonja Vukićević kao koreografkinja publiku čini vidovitim čitačem njenih telesnih govora i tekstova, dilema, stihova, priča.

Prvo telesno vežbačko iskustvo nosi iz detinjstva ostvarujući ga kroz sport: trčanje i gimnastiku, gde doseže i prve uspehe i potvrde sebe kao ličnosti.

„Kada sam bila na šestoj godini baleta, savetovali su mi da prestanem da se bavim sportom, jer su mi se bildovali mišići suprotni od onih koji su potrebni za bavljenje baletom. Tako da nisam baš božanstveno izgledala. Prestala sam i onda sam strašno smršala da bih izgledala kao klasična balerina; da bi me lakše primili na audiciju.“ (. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, oktobar 30.)

Balet čini telo žene osvešćenim - po njenom viđenju dejstva i učinka plesa na običan, svakodnevni život. Pripada umetnicama koje ne razdvajaju profesiju i privatni život, već duboko

intimno živi i proživljava igru i igra, isto tako, oživljava kroz njeno biće i telo. Privatno i javno se potvrđuje kao međuzavisno, nerazdvojno. Sonja Vukićević kaže:

„Ja sam sebe formirala tako, da je moj rad istovremeno i sastavni deo mog privatnog života. Ne smatram da time nešto gubim...Te dve stvari ne razgraničavam. Drugačije ne bih mogla.“ (Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem.“ *Tina*, 23. jul)

Telo Sonje Vukićević pleše čak i kada se nalazi u drugom stanju, u periodu trudnoće (onoliko koliko god i dokle god to težina dopušta) jer igra je, od iskona, prirodna svakom biću, pa i onom još nerođenom, tek začetom. Otuda, može se reći da njena ćerka, Hristina, u prenatalnom periodu svoga života „igra i glumi“ na sceni, te će docnije scenska umetnost prirodno postati i njen odabir poziva.. Nakon porođaja Sonja Vukićević odmah nastavlja sa zahtevnim dnevnim vežbanjem u baletskoj sali. Ne štedi sebe, s obzirom na to da telo vidi kao stanište duha koji pomaže da se izdrže svi fizički napori, i smatra da telo koje se ne izlaže fizičkim naporima ostaje u nekom segmentu *nedovršenim*. Osvešćeno telo kroz rad u baletskoj sali kao da dobija krila, ono postaje lako, poletno i slobodno, a ruke su mu svojevrsna inkarnacija krila.

„Tokom onih osam godina koliko traje baletska škola, dovodiš svoje telo u stanje u kome ćeš uspeti da oslobodiš pokret. Da bi mogao da se igraš sa samim sobom, sa svojim telom. Umetnošću. U početku sve to deluje užasno naporno, ali ko uspe da danonoćnim radom ostvari taj trenutak moći, doživi nešto neverovatno lepo – letenje! Ono što se noću sanja...“ (Stavrić, Ljubiša.1997. „San o letenju.“ *Male novine* 20. novembar)

Sonja Vukićević, bez obzira na povrede ili telesne slabosti, svakim atomom tela i snage predaje, prepušta sebe u potpunosti ulozi koju izvodi, poistovećuje se i sagoreva s njom, a potom se, iznova poput Feniksa, iz nje osnažena rađa u nekoj sledećoj ulozi i predstavi. Nije neobično što je neretko gubila po dva kilograma telesne težine tokom izvođenja predstave. U apsolutnoj posvećenosti igrачkoj i koreografskoj profesiji nije se obazirala da li je prinuđena da vežba u neadekvatnim uslovima, npr. u foajeu III galerije u pozorištu, na betononskoj podlozi koja ne čini dobro baletskom telu niti mišićima koji trpe napore. Po deset sati dnevno provodi radeći i pripremajući vlastito telo da kroz njega čitljivo iskaže ulogu, misao, filozofsku ideju. U klasicima se nije osećala realizovanom umetnicom u potpunosti. Klasična baletska tehnika i permanentno

reprodukovanje istih pokreta, koraka, plesnih kombinacija čine ontološki skućeni okvir iz koga ona po prirodi svoga bića „iskaće“ u druge pozorišne sfere i oblike umetničkog izraza. Uočava da preciznost i stroga formalnost klasike ne dopuštaju telu da scenski živi u svom vremenu, svojoj istoriji i društvenom trenutku, da je ono zaustavljeno u romantičnom ogledalu i „slepo“ za svet oko sebe. Čini se da ona telo upotrebljava kao visoko osetljivi instrument koji je po konstituciji predodređen za više od strogih stereotipnih okvira akademske tehnike.

„Povod da odem van klasike je u mom fizičkom izgledu, koji je učinio da mi mnogi koreografi i reditelji dodeljuju izrazito karakterne uloge. Mnogo godina radeći ih, otkrila sam u njima nov svet. Uz to, ukoliko ih izvodim u neobičnim prostorima, na primer, na vrhu tvrđave, uz liticu surove kamene obale, na centralnom gradskom trgu, one za mene postaju najbogatije forme umetničkog izražavanja. Igrala sam na velikom sportskom stadionu, i moja igra dobila je dimenzije beskonačnog, doživela sam pravi doživljaj slikovnog susreta sa božanstvom Terpsihore. Moje biće i moja igra dobijaju dimenzije svakog slobodnog i otvorenog prostora.“ (Krešić, Irena. 1992. „Ovo je vreme žena“, *Politika*. 7. jun.)

Rečju, Sonja Vukićević ne svrstava sebe u jednostranost formalnih oblika igre „bele balerine“, a po svemu što je radila i stvarala u svojoj karijeri njeno telo može da se učitava i kao „političko“ telo, kojim bez zazora iskazuje društveni komentar, politički tekst, bunt, otpor i svest; odnos prema aktuelnim dešavanjima i svemu što je okružuje, uznemirava, ispunjava, osimorašuje ili obogaćuje.

„U plesu je velik onaj umjetnik koji se samostalno i svjesno opredijelio za izvjesno tjelesno stanje. Umjetnici velikog modernizma, od Duncan do Wigman, od Hawkinsa do Cunninghama, doimaju se tako moćnima, upravo zato što su iznašli svoju vlastitu tjelesnost, mimo svakog modela, pa čak i mimo svake unaprijed zadane instrumentacije.“ (Louppe 2009, 61.)

Telom ne saopštava samo estetičku, već životnu, istorijsku istinu ili je katkad čak predviđa. Aristotelovo *zoon politikon* u stvaralaštvu Sonje Vukićević preobraženo je i prerasta u *habitus politikon*⁹⁴, jer telesnim pokretom i izrazom iskazuje odnos prema društvu, životu, ratu, slobodi, ključnim događajima epohe, vremenu u kojem živi ali i vremenu koje je davno prošlo i

⁹⁴ Načinila sam latinsko-grčku sintagmu.

ostavilo traga na aktuelni društveno-politički trenutak. Telom kontemplira, saopštava sebe i razume svet, pa se njeno plešuće ja iskazuje kroz misleće, inteligentno telo.

Kako Lorens Lupe navodi „...telo postaje idejom, što otvara njegovu svijest(...) Otuda nužnost 'vježbe' za duh kao imaginaran čitač tijela i geste koja dolazi. Upravo plastičnost duha čini određeni pokret mogućim.“ (Isto, 63)

Igra je, po viđenju Sonje Vukićević, kako društveno lekovita, tako i kadra da svako ljudsko biće spasava od trauma. Oštromnošću autentične umetnice u pozorištu prepoznaje koreografe i koreografkinje koji u stvaralaštvu nose duboku filozofsku misao i ideju, a za koju je spremna da se bori tako što je sintetizuje, sublimese, iskazuje telom. Njeno telo plesačice ne prenosi samo subjektivna unutrašnja doživljavanja i tumačenja uloge, čini mnogo više, tj. ona ga kroz stav, gest, igračke korake, kombinacije i kretanje otelotvoruje, postvaruje ples kao istorijsko-politički govor, komentar, pobunu kao političku koreodramu. Reprezentuje antiratni stav protiv fašizma. Telo shvata i upotrebljava kao osnovni simbol čovečanstva i kosmosa. Osvaja i prikazuje telo antičke muze i antičke heroine, Gencove *Medeje* koja žrtvuje decu zarad politike i države. Sonja Vukićević je borac za ljudska prava, njena opredeljenost je usmerena ka humanosti i borbi za oba pola koja stradaju u *kafkijanskom i kloniranom svetu*, jer Jozef K u takvom društvu može biti žena isto koliko i muškarac.

Čini se da ulogu u *Pomračenjima* Vere Kostić koja u njenoj plesnoj i stvaralačkoj karijeri čini prekretnicu prihvata, između ostalog, i kao testiranje vlastitog tela i njegove sposobnosti, jer ideja za mono-balet dolazi nakon njene telesne, odnosno zdravstvene slabosti. Nakon operacije kukova 2003. godine (a koju je uporno odlagala) ubrzo se vraća na scenu. To vreme dugogodišnjeg odlaganja operacije i bolova koje je trpela i zanemarivala kada bi stala na scenu opisuje kao *igranje iz glave*.

„Dosad sam mislila da sam igrala na mišiće, ali mi je doktor objasnio da je to nemoguće, da sam igrala iz mozga. Nije mi jasno kako sam uspela, ali to je samo potvrda da snaga volje i želja mogu da savladaju sve fizičke nedostatke(...) Tako je došao prisilan prekid u kome sam morala ponovo da naučim da hodam., što je užasno zanimljivo.“ (Đuričić, Aleksandar. 2003. „Povratak Sonje Vukićević“. *Gloria*, 9. jul)

No, iako u svojim radovima oslobađa sebe i druge od čvrstih pravila klasične igre, stava je da avangardni umetnički plesni izraz može da pruži isključivo kultivisano telo, i to tehnikom akademske klasične ili folklorne igre. Prevažilaženje osnova tehnike koja je postavila telo svesnim, može se ući u nov prostor avangardnog iskaza kroz gest i teatar pokreta i istraživati dalje. Telo treba da se vaja kroz dijalog sa klasičnom tehnikom, koja se postavlja kao baza za generisanje mogućih pravaca u pozorištu pokreta; međutim, tehnika bez jakog personaliteta ostaje jalova u svom izražavanju, nekorisna po njenom shvatanju. Stalno izražavanje kroz pokret obnavlja ljudsko biće i daje životnu snagu svakoj jedinki. Plemenitost duha iskazuje se telom. Barokno telo, eterično telo belog nežnog labuda, kao i izraz žene kroz pokret belog baleta odbacuje. „Balet je fantastična profesija, u njemu se gradiš na određeni način. Kod klasike jedino nije dobro što ti ne daje slobodu.“ (Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *News*. 14. januar) Telo na sceni indeksira ličnu i društvenu istinu, nekad nekog jedinstvenog trenutka ili pak večne istine. Za Sonju Vukićević igra je stanje tela i duha, plesom otvara iskrenu komunikaciju žene sa samom sobom, sa vlastitim životom. Kaže:

„Ovaj život, pozorišna publiko, suviše kratak za našu dušu i ovaj svet je isuviše mali za našu maštu. Zbog toga stvarajmo novi svet i otvorimo novi festival. Mašta ima pozornicu na kojoj njeni glumci predstavljaju lažno i istinito, radost i tugu, bezbrižne plićake i tragične dubine života. Kao u infantilnom svetu čistote i u meni se nikad nije kolebala odlučnost da ostanem u svetu umetnosti i da tragam za novim izrazom, novim pokretom, novim jezikom tela i novim pravilima. Prema toj širokoj ljubavi treba se upravljati, poštovana gospodo i umetnici koji ste se ovde okupili da igrate, da se predstavite i posavetujete kako da se alternativna umetnost i avangarda u nama spase od stega i okova i kako da sebe i druge ispunimo istinom.“(Sonja Vukićević na otvaranju prvog INFANT-a u Novom Sadu, Naša Borba, 8-9 juli 1995.)

Igrom sugerise oslobađanje ličnosti, a to je filozofija koju dele sve modernistkinje u plesu.

„U dobroj predstavi koja ima jasnu misao, pruža ti razlog i dovodi te do toga da se skineš, to nije nikakav problem. Nekada te sve vuče na to, predstava te dovede tako snažno i moćno da i ne primetiš, uradiš to, a ne osećaš se golim, jer si mentalno obučen.“ (Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *Blic News*. 14. januar)

Kada se telo postavi u funkciju isključivo igranja za publiku to je način kojim se vodi ples ka estradnoj, diskutabilnoj igri koja ne uključuje kritičke distance niti duboku misao koja pokretom saopštava poruku. Koristi telo kao znak i značenje u igri, tragati za istinom na sceni – tome teži Sonja Vukićević, ali i druge koreografkinje koje uzimam u analizu. Sonja Vukićević iskazuje potrebu da sebe izrazi služeći se raznim sredstvima, a kao svestrana umetnica iz tela pušta jednovremeno glas, reč, misao, pokret u unisonom harmoničnom jedinstvu. Privatnim spoljnim izgledom, načinom oblačenja izražava vlastita opredeljenja - kosmopolitizam, umetnicu koja pripada celom svetu, svim nacijama podjednako. Nada Kokotović svoj kosmopolitizam nomadski živi, kao stanovnik sveta. Sonja Vukićević telo i pokret stavlja u službu univerzalnog globalnog koreodramskog jezika, kojim razotkriva javno i privatno. Novine je opisuju kao obučenu u „ekstravagantnu kombinaciju, nešto između meksičke igračice i dame u crnom viktorijanskog doba, sa nizom perli, lančića, zvončića iz nekog muzeja starina ili pozorišnog fundusa.“ (Irena Krešić, „Ovo je vreme žena“, 7. jun 1992.) Čini se da i stil oblačenja razotkriva gen sklonosti ka prošlosti, istoriji. Kao što svojim predstavama teži totalnom teatru, u kome su uključeni svi elementi podjednako, tako svojim telom teži dostizanju uzvišenog ideala apsolutnog umetnika globalnog sveta koji se izražava kompletnim bićem i svim sredstvima. Suvoparnost baletskih koraka od početka ispunjava unutrašnjom dramatikom, daje im unutarnju dramsku radnju, a simbiozu drame i baletske klasike ostvaruje osvešćenim inteligentnim habitusom. Sonja Vukićević u svojim koreodramama komunicirajući sa istorijom koju tumači ali i koju živi, pleše i glumi ne samo snažne, samopouzdanе ženske likove, već i muške (npr. Jozef K.). Isti princip igranja žena u muškim ulogama imala je i Maga Magazinović, samo što su motivi za takav izbor bili donekle različiti, odnosno Sonja Vukićević želi da putem plesa prikaže *čiste destilovane misli*, jer misao po njenom shvatanju nema pol, i zato Hamleta može da igra žena isto kao i muškarac.

Rečju, sve četiri koreografkinje kroz ples uspostavljaju i utemeljuju potpuno novu tradiciju prikazivanja žene i ženskog tela.

4.6.3.Odnos prema koreodrami

Nada Kokotović je jedina od četiri koreografkinje koja je teorijski analizirala i postavila koreodramu kao komunikaciju tj. - kao jezik, a može se reći i kao jezik nacionalne tolerancije. Koreodrama je medijum ljudskog saopštavanja koji kombinuje različite pozorišne elemente, eklektična forma koja ujedinjuje dramu i pokret. Nada Kokotović u svom teorijsko-praktičnom promišljanju koreodrame povlači paralelu sa upotrebom različitih jezika, dok je u njenim predstavama prisutna multijezičnost, gde svaki lik progovara na drugom jeziku. Na primer: „Gospođicu Juliju“ režira tako da Juliju predstavlja savremenom Nemicom, sluga Žan je rom (igra ga Neđo Osman) a sluškinja je Izraelka. „Svaka ličnost govori svojim jezikom kao izrazom zatvorenosti u svoju klasu i rasu.“ (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun) Njeno poređenje koreodrame i jezika postaje jasnije, jer koreodrama svojim opšterazumljivim telesnim jezikom anulira potrebu kretanja u uskim, krutim okvirima verbalnosti i jezika samo jedne određene kulture i naroda. Za Nadu Kokotović koreodrama, odnosno „jezik je kuća smisla“. (Vukadinović, Maja. 2001. „Jezik je kuća smisla“. *Glas javnosti*. 25. januar) Koreodrama je globalni, svetski, univerzalni jezik i kao takva ima moć spajanja, integrisanja ljudi u multikulturalnoj zajednici, a Nada Kokotović je takvom razotkriva i tretira. Takav stav je potvrdila i praktičnim radom u subotičkom pozorištu koje je reorganizovala, gde je razjedinjene glumce iz srpske i mađarske drame okupila zajedničkim radom u baletskoj sali i na sceni. U svom tekstu o „Koreodrama i jezik“ Nada Kokotović zaključuje:

„Upotreba jezika koji se oko nas čuju, kojima govore naši prijatelji, susedi, to znači bogatstvo i razumijevanje. U tom smislu koreodrama koju zastupam s jedne je strane internacionalna i univerzalna (govori svim jezicima u lingvističkom i medijskom smislu), a s druge bitno antidogmatska i aideologijska (obraća se čulima). Da zaključim – svijet koreodrame je svijet ideja, a ne ideologije, svijet komunikacije, a ne poruka, ona, kako bi to moderna lingvistika rekla, nema jezik, ona jest jezik.“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko*. 19. maj)

Nada Kokotović, dolaskom u Suboticu na čelo pozorišta sa Lj. Ristićem, kao pobornik sinteze u umetnosti stvara totalni teatar, udružuje operu, glumu i balet, odnosno ples. Istražujući i gradeći vlastiti koreodramski jezik otkriva povezanost koreodrame sa ritualom, vraćanje igre svom

prazvoru i prapočetku. Po njenim rečima i uverenju koreodrama je budućnost teatra koji se okrenuo svom izvoru, ritualu:

„...onda sam možda sklona govoriti da je koreodrama budućnost teatra, u tom smislu, kao poslednji stadij tog razvoja. Razvoja, govorim, zato što je razvoj krenuo od rituala pa je doveo do klasičnog baleta pa je bio secesija u periodu definiranja klasičnog baleta, pa je krenulo sve ispočetka sa Isidorom Dankan, koja je sve to negirala, znači od slobodnog plesa, pa je to krenulo kroz sve faze razvoja modernog plesa, pa je to danas, doduše, došlo do minimal densa. Znači, obrnuo se krug koji se praktično vratio nazad u ritual da bi sad ja zapravo, radila gotove forme, gotova rješenja iz svih tih mogućih perioda i razvoja pojedinih umjetnosti...(…) ja nisam čovjek koji je pionir u smislu istraživanja neke nove tehnike ili nekog novog vremena unutar teatra, nego sam, naprosto čovjek koga zanima sinteza svih tih elemenata koji su već jedanput izraženi.“ (Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar)

Koreodramski jezik Mage Magazinović i Smiljane Mandukić je patriotski, nacionalni, to je plesni jezik starih legendi i mitova, a njihova koreodrama postaje *epsko-patriotska*. Međutim, to ne znači da su one kao umetnice i građanke bile duhovno i fizički zatvorene u uskom krugu svog naciona. Obe su živjele u evropskim gradovima, služile se svetskim jezicima, ali su kao pionirke u pozorišnoj umetnosti tragale za plesnim iskazom koji nosi obeležja dramskog i narativnog, a recipira se zahvaljujući kolektivnoj memoriji i koji je uslovljen potrebama društveno-istorijskog trenutka. O svom načinu stvaranja i sklonosti ka dramskom izrazu u igri Smiljana Mandukić kaže:

„Moj prilaz koreografiji bio je različit. Ponekad bi me povukla muzika, a ponekad ideja. Moja najbolja ostvarenja su vezana za dramatične teme, jer volim dramu i snažnu muziku. Radila sam nekoliko stotina koreografija. Iako mislim da je inspiracija koreografa kratka, da je to svetli trenutak mašte i oduševljenja, ipak sam uspjela da svoje ideje i nadahnuća prenesem na nekoliko generacija svojih sledbenika.“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.)

Za Nadu Kokotović koreodrama je širi, globalni jezik multikulturalnog, multietničkog sveta kome sama pripada, odnosno, rekla bih, univerzalni prajezik kojim su govorili Nojevi potomci (pre pada Vavilonske kule) i kojim telesno progovaramo iz arhaične podsvesti.

„O formi koreodrame sama Nada Kokotović kaže: 'Svoje predstave nazivam koreodramama zato što kao scenski jezik upotrebljavam nekoliko osnovnih ljudskih mogućnosti, a to su glas i tijelo. Glas u smislu pevanja i glas u smislu izgovorene riječi. Naravno, koristim i sve ostale elemente koji čine scenu – a to su svjetlo i muzika, prije ostalih. Tako se dobija nova kvaliteta, dimenzija koja predstavama daje posebnost, što nije u potpunosti ni plesni, ni dramski teatar. Ona lebdi negdje u međuprostoru, međužanru, mada je ona sama svoj osebujućan žanr'.“ (Milosavljević, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.)

Za Sonju Vukićević koreodrama predstavlja jezik koji je u stalnoj interakciji i korespondira sa istorijom, jer Sonja Vukićević, na različite načine, u svom intelektualnom polju poseduje prisnost sa istorijom, pa njeno telo reprezentuje *življenu istoriju*. Nada Kokotović sama radi dramaturgiju svojih predstava, a kroz njih želi osvetliti život i društvenu uslovljenost svakog bića. Poput Pine Bauš fokusira se na složenost odnosa polova, na priču o ženi i ženskom principu.

„Svesna je da je svaka ženska ugroženost društveno i istorijski uslovljena. Zato ona, u svojoj umetnosti, ne prenebregava društvene i političke principe. Za nju je svaki najelementarniji odnos muškarca i žene u životu i na sceni društveno uslovljen. Ako je žena ugrožena, to nije samo njeno individualno, već istorijsko pitanje. I kao takvo – privremeno.“ (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun)

Sonja Vukićević jezikom plesa analizira lični život u datom istorijskom trenutku. U njenom radu isprepletane su istorije - lična i društvena. Njena autentičnost i snaga koreografskog izraza ishodi iz duboko ličnog, emotivnog doživljaja, iz velike privatne i scenske individualnosti, iz politike plesno-telesnog „ratovanja“ za ravnopravno društvo, koje neće činiti klonirani kafkijanski ljudi zaraženi Alchajmerovim zaboravom istorije. Plesno telo za Sonju Vukićević je posrednik između istorije i socijalne građanske svesti, ono je medij komunikacije između prošlog i aktuelnog političkog dešavanja, entitet kojim se pokreću društvene promene. U svojim koreodramama tematizuje: vlast koja se izgrađuje na krvi, istoriju koja se ponavlja i prokletstvo njenog zaborava, problem zločina prema čoveku u kafkijanskom i kloniranom svetu.

Četri koreografkinje su visoko obrazovane, ali i široko obrazovane, jer pored studija koje su završavale one proučavaju dela poznatih filozofa, književnika. Maga Magazinović i Smiljana

Mandukić u svojim koreodramskim postavkama inkliniraju ka patriotskim temama koje su, kroz istoriju i srpske mitove, bliske kolektivnom duhu i srpskom društvu, pa njihovo delovanje određujem *epsko-patriotskom koreodramom*, dok Nadu Kokotović i Sonju Vukićević, odnosno njihovo stvaralaštvo uokvirujem sintagmom *političke koreodrame*, jer ih interesuju večne teme kao što su istina, pravda, sloboda, istorija koja se ponavlja, jednakost kao ljudska vrednost i tome slično. Odabiraju dela iz literature pomoću kojih te večne teme koreodramskim sredstvima analiziraju, prikazuju i rešavaju. Sonja Vukićević jednovremeno pleše, ali i putem svoje telesne umetnosti živi istoriju; takođe, vraća se velikim naslovima u literaturi uvek tražeći korespondenciju sa sadašnjim vremenom. Sonja Vukićević povodom premijere Kafkinog *Procesa* i razloga za izvođenje kaže:

„...čovjek ne može da bude nedotaknut vremenom u kojem živi. To vreme je budilo u meni naslove, vraćalo me na pisce koje sam u detinjstvu pročitala. Potpuno prirodno, iz mene su izvirala dela koja je trebalo uraditi na originalan način.“ (Andrejević N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april)

Kao kosmopolitske i jugoslovenske umetnice, Nada Kokotović i Sonja Vukićević, koncipiraju vlastite koreodrame tako da ne nose samo lokalni problem i karakter, već da mogu svojom tematikom da se odnose prema celom svetu, političkoj i drugoj društvenoj stvarnosti. U tekstu Saše Milosavljevića razumevanje koreodrame Nade Kokotović iskazuje se sledećim rečima:

„S druge strane, u svojoj analizi predstave U TRAGANJU ZA IZGUBLJENIM VREMENOM, Zorica Jevremović će pojam koreodrame učiniti još složenijim uvodeći dodatni, u kontekstu estetike svojstvene koreografsko-rediteljskom prosedu N. Kokotović, osoben pojam. Koreodrama, veli Jevremovićeva, podrazumeva postojanje stvarnosnog, baletskog, glumačkog pokreta čija međusobna prožimanja, potiranja i komentarisanja oživljavaju specifično pozorišno ne-vreme, koje se permanentno ukida i zaziva paralelnim repetitivnim muzičke fraze, šuma, dramske replike...“ (Milosavljevic, Saša. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.)

Kako N. Kokotović tako i S. Vukićević u vlastitom konceptu vizije pozorišta unose i problematizuju stvarnost koreografskom analizom i ostvaruju aktuelnost koreodrame. Time su uspevale da prihvaćenost njihovog dela bude jednaka kako kod nas, tako i van naših granica.

Koreodramsko stvaralaštvo Nade Kokotović i Sonje Vukićević izraženo odlikuje – kosmopolitizam i jugoslovenstvo.

4.6.4. Način rada i stvaranja koreografija

U procesu stvaranja i realizacije koreografskih ideja čini se da su četiri analizirane koreografkinje prilično bliske, da imaju slične metodologije i umetničke postupke u radu. Generalno sve četiri polaze od improvizacije, kao sigurnog ishodiša svake kreacije. Ne koriste se klišeom niti nečim što bi se moglo odrediti kao siguran „bezbedan“ metod koji oprobano daje rezultat dopadanja kod publike. Reklo bi se da su koreografije i koreodrame koje stvaraju njihova lična iskustva sa igrom i sa životom, njihova „lična karta“. Jezik im je igra, kojom komuniciraju sa svetom, ali i sa sobom i svojim životima, te im koreodramsko stvaralaštvo pomaže da razviju *unutarnji vid*, pogledaju u sebe i odraze svoje doživljaje i iskustva iz nutrine bića, da osvetle unutrašnji psihički prostor.

Smiljana Mandukić je, specifičnim darom i veštım traganjima iz onih sa kojima je zajednički stvarala izvlačila najbolje u plesnom izrazu što su mogli da joj pruže. Takvu vrstu traganja za pokretom prenela je na članice svoje trupe, koje istim principom u koreo-režiji nastavljaju dalje. Nije mnogo pokazivala pokrete niti zadavala potpuno dovršene forme načina kretanja, već bi samo u naznakama skicirala željeni pokret koji bi predstavljao tek početni impuls za ono što će dočnije uslediti kao koreografska reč ili rečenica, koja treba da bude prilagođena onome ko je scenski izvodi. Nada Kokotović, takođe, postiže otvorenost u radu, jer veliki značaj pridaje improvizaciji. Opisujući svoje doba učenja igre ali i specifičnog koreografskog metoda Nada Kokotović kaže:

„Da nisam bila član upravo Komornog ansambla gdje smo devet godina života svakoga dana, osim nedeljom, bar jedan sat dnevno improvizirali, ne bih stekla poverenje u sebe, osjećanje svog tijela, prostora, muzike i ne bih se mogla baviti koreografijom.“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april)

Nada Kokotović, radeći kao rediteljka i koreografkinja, uobičajavala je dugačke prepodnevne probe, koje bi počinjale od pola šest ujutru i trajale do dva sata, popodnevne probe bi se zakazivale po potrebi. Osim toga, smatrala je korisnim i značajnim da oni koji učestvuju u predstavi imaju razgovor sa stručnjacima kojima je bliska tema koja se obrađuje. Na primer, za predstavu *Long play* koju je radila u Sarajevu pozvala je jednog sociologa i jednog muzičkog kritičara kako bi kroz diskusiju sa učesnicima došli do saznanja pomoću kojih bi dalje promišljali delo koje postavljaju. S obzirom na to da je upućena u različite plesne tehnike (od klasične, preko moderne do džez igre) ali i kao zagovornica sumiranja znanja i iskustva u realizaciji pozorišnog čina Nada Kokotović sa ansamblom primenjuje određenu tehniku koja je odgovarajuća opštem stilu predstave ili se upušta u eklektičnost plesnog izraza. Nije zavisila od jedne igračke tehnike, već je težila idealu simbioze adekvatnih plesnih tehnika i stilova, pomoću kojih je proizvodila punoću i znakovitost pokreta. O koreodrami razmišlja sveobuhvatno, jer je ne posmatra kao estetski teatar, već kao teatar ljudskih misli, istinitosti i života. U svom tekstu *Koreodrama i jezik* beleži:

„Teško je govoriti o teatru danas a da se ne uzme u obzir sveukupnost naših života, jer teatar nije neki drugi život, ili treći život, nego samo ovaj ovdje i sada. (...) Ako shvaćaju teatar kao način razmišljanja o jednom drugom životu koji se dešava na sceni, koji je život mimo onog života koji se živi, onda je to takozvani estetski teatar koji ne vodi računa o tome što jesmo, što nam je važno, zašto se bavimo određenim temama, a ne nekim drugim, zašto govorimo i prikazujemo na sceni jednu vrst ljudi, a ne drugu. (...) Koreodrama je nešto drugo od suvremene drame, od suvremenog plesa, nešto drugo zato što ona upotrebljava i jedno i drugo.“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko*. 19. maj)

Koreodramu analizira i primenjuje kao sumiranje svih tehnika, od klasike, preko različitih stilova moderne igre, džez igre i minimalnog plesa. Posmatra je kao širi i komplikovaniji pozorišni oblik:

„Danas nemamo čiste ideje ni na planu ideologije, a kamoli na planu teatra i mislim da ta miksatura, da ta kompozicija, to razumjevanje, može donijeti novu formu ili višu formu, jednu kompliciraniju formu, eklektičniju, koja može izraziti sve ono što nas brine ili o čem razmišljamo, ili što bismo htjeli da bude.“ (isto)

Sonja Vukićević u korišćenju telesnih tehnika odlazi dalje i izvan plesa, služeći se aikidom, džudom i dr. U svom koreodramskom radu prepušta se prirodnom haotičnom toku ideja koje se nižu u komunikaciji sa saradnicima, poput Pine Bauš pušta svojim izvođačima da nesputano učestvuju sa idejama, a onda ih dalje treba zajednički kombinovati, okretati, gledati iz različitih vizura dok se ne iskristališe zadovoljavajuće rešenje. U tom radu nudi svoje predloge, dok one koji stvaraju sa njom izaziva slobodnim asocijacijama. O nastanku svojih dela i duhovnoj proizvodnji, svesna dualizma koju nosi svaki umetnik, Sonja Vukićević kaže:

„I ja, naravno, nosim depresiju. Naročito sada kada se kao završio rat i kada je mnogo ljudi iz moje bliske okoline izrazito depresivno. Ni meni onda nije lako, ubacuju mi virus depresije, ali ja svoje periode ili, bolje reći, depresivne trenutke 'obavim sama sa sobom'. Nije dobro da svi javno pokazujemo depresiju. Ja se trudim da je učinim komičnom, da ublažim te uticaje okoline, jer ni ja to ne mogu da izdržim. Iz te u suštini duboke depresije koju prećutkujem ja pravim humor. I to je formula po kojoj sam ja 'uvek nasmejana'. Ono svoje drugo ja pokazujem u predstavama. I tumačim. Iz svih mojih predstava, već 15 godina, vrlo se vidi da ja znam to ljudsko stanje mraka. Kroz predstave analiziram sebe.“ (Kupres Radovan, 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar)

U odnosu prema drugim analiziranim koreografkinjama primećujem da je Sonja Vukićević u svom radu najviše lična, da kroz umetničko delovanje emanira intimnost vlastitog ženskog bića.

4.6.5. Prosvetiteljske ideje, putevi samoobrazovanja i doživotnog obrazovanja

Sve četiri umetnice odlikuje osobeno samoobrazovanje za koreodramu kao značajna komponenta njihovih biografija. Usavršavajući sebe kao ličnosti, u vlastoj profesiji usavršavale su ne samo posebne metode i tehnike pripreme igrača za scenu, već i stvaralačke metode i tehnike pomoću kojih su stizale do koreodramskih rešenja i koje će prenositi putem pedagoškog rada potonjim generacijama. Visoka kreativnost i otvorenost u nastajanju koreografskih dela blisko je povezana sa njihovom otvorenošću za samoobrazovanje. Osim toga, sve četiri koreografkinje ispoljavale su ličnu inicijativu i nezavisnost u pozorišnom stvaralaštvu, što se pokazuje kroz igračke trupe i škole koje su samostalno stvarale. Maga Magazinović je 35 godina

vodila svoju „Školu za ritmiku i plastiku“ u Beogradu. Smiljana Mandukić je, takođe, vodila privatnu školu, Studio za moderan balet, u predratnom Beogradu, a po svršetku II svetskog rata bila je postavljena od Ministarstva prosvete za nastavnicu na modernom smeru Gradske baletske škole u Beogradu, za koju se kasnije borila u smislu priznavanja iste kao zvanične stručne škole, sa namerom da se iz nje iznedri profesionalni ansambl moderne igre kao pandan baletskom ansamblu u Narodnom pozorištu. U tim naporima Smiljana Mandukić nije naišla na razumevanje i podršku šire društvene zajednice. Nada Kokotović je pokušala da takvu školu koja bi nudila specijalizovana znanja za teatar pokreta zasnuje u Subotici, ali i u Kotoru i Budvi u okviru budvanskog teatarskog festivala, kao oblik letnje škole. Zamisao je bila da se u Budvi organizuje škola koja bi svoj rad zasnivala na tematskim celinama i koja bi radila u određenim ciklusima. Sa druge strane u Subotici je želela da ostvari višestruku kulturno-prosvetnu ideju i zamisao, a radilo se o organizovanju obrazovnih aktivnosti na pet različitih nivoa: prvi nivo je osmislila kao spoj pedagoško-andragoškog delovanja, odnosno rekreativnih časova plesa na kojima bi pristup imali svi od 5 do 70 godina starosti. Drugi nivo je zamislila da bi bila baletska škola, u kojoj bi se izučavali klasičan balet, moderna i džez igra, muzičko, glumačko obrazovanje i sociologija kulture. Na trećem nivou stajale su poslediplomske studije u trajanju od dve godine za ples i glumu. Četvrti nivo je osmislila kao aktivnu koreodramsku trupu od 10-15 ljudi, a peti nivo je internacionalna baletska letnja škola, koja bi okupljala stručnjake iz celog sveta. Vredna kulturno-prosvetna ideja Nade Kokotović nije ostvarena. Sonja Vukićević vlastite pokušaje formiranja škole za bavljenje pozorištom pokreta čini u Centru za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu, u kome je realizovala pomenute četiri autorske koreodrame. Nažalost, ni jedna od umetnica nije uspela u svojim naporima i nastojanjima da se formira zvanična institucija – osobena škola u kojoj bi se izučavao nov pristup igri i koreodrami, kao i koreodramski stvaralački način rada. Prema rečima Nade Kokotović: „...sve ono što se desilo na planu modernog baleta, što je zapravo svjetska povijest suvremenog plesa, trebamo staviti na ravnopravnu osnovu s klasičnim baletom. Na pragu smo 21. stoljeća i naprosto je nepravедno da tako veliki segment kulture, civilizacije i umjetnosti, ostane nedefinisani i da stagnira.“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april) Otuda, u ovom kontekstu njihovog delovanja pod pojmom škole ne podrazumeva se formalni oblik školovanja kadrova, jer se do njega uz sve napore naših koreografkinja nije doseglo, već oblik pedagoškog ili pozorišnog rada putem koga su samostalno podučavale mlade za svoj specifičan stil igre. Isto su činile

početkom 20. veka i zapadne umetnice poput Marte Grem Doris Hamfri, Isidora Dankan itd., s tim što je Marta Grem ostvarila trajnu školu i sistem pripreme igrača.

Tri koreografkinje (Magu Magazinović, Nadu Kokotović i Sonju Vukićević) odlikuje velika motivisanost za lično usavršavanje, permanentno učenje i samoobrazovanje, kako kroz rad u usmeravanim nastavnim procesima (kao što su seminari, kursevi, letnje škole itd.) tako i u vlastitim plesnim grupama i pozorištu. Sonja Vukićević je, kao aktivna balerina Narodnog pozorišta, svakog leta posećivala školu baleta Igora Uroševića u Rovinju, kao i različite seminare po svetu na koje je imala priliku da ode. Nada Kokotović je svoje školovanje produžila i širila znanje stipendiranim odlaskom u Ameriku, gde uči od čuvenog Žorža Balanšina (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904-1983), ali jednako uči i sve druge forme igre koje primenjuje u zavisnosti od potreba komada koji postavlja. U vezi sa time Nada Kokotović kaže:

„Boravak u Americi pomogao mi je da sve stilove i plesne tehnike naučim iz prve ruke. To se tamo moglo dobro savladati. Koreografija se, međutim, nigdje u svijetu (osim možda u SSSR-u) ne uči. Tu se možete rukovoditi jedino vlastitim osjećanjem i savladavanjem raznih tehnika.“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. 9. april)

Maga Magazinović je sama plaćala svoje dodatne fakultetske kurseve u Evropi, različite letnje škole (Rudolfa Labana i Žak-Dalkroza i dr.) učeći od najjemenitnijih imena svog doba. Smiljana Mandukić je po završetku umetničke Akademije u Beču prešla u Beograd, ali je odabrala za životnog partnera dvadeset tri godine starijeg muškarca, uglednog intelektualca, pisca i pozorišnog reditelja, te joj je kretanje u kulturnim krugovima Momčila Miloševića, a kojima je po svom radu i sama pripadala, pružalo umetničku nadgradnju i za nju imalo pored emotivne, socijalne i sazajnu funkciju. Dakle samoobrazovanje za koreodramu kod sve četiri koreografkinje je u potpunosti bilo samostalno, što znači - spontano, intuitivno, instinktivno, proisteklo i rukovođeno iz njihovih kreativnih potencijala, potreba i svestranih ličnosti. (Jedino izuzimam stipendiranje Nade Kokotović u Americi i rad uz Balanšina što može da se tumači kao usmeravano samoobrazovanje.) Četri analizirane umetnice su bile izvori i subjekti svojih tehnika i metoda samoobrazovanja, čime su dodatno umnožavale date im stvaralačke potencijale, pa im danas možemo dodati predznak – samouke. Njihov autodidaktički položaj u umetnosti je bio kvalitativno drugačiji od umetnica i umetnika koji su bili opredeljeni i formalno školovani za klasičnu igru koja je egzistirala pod krovom subvencionisanih državnih pozorišta i izučavana u

zvaničnoj državnoj baletskoj školi, za razliku od moderne igre i koreodrame koje su tek tražile „mesto pod Suncem“, kako u pogledu pozorišnih kuća tako i obrazovnih institucija. Maga Magazinović i Smiljana Mandukić čine samostalne napore da srpsko patrijarhalno društvo uopšte prihvati i dopusti egzistenciju novog oblika slobodne igre, a Nada Kokotović i Sonja Vukićević postižu da svoje koreodrame uvedu u zvanične institucije - velika pozorišta kao što su Narodno pozorište u Beogradu, Subotičko pozorište i Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu. Sve zajedno osvajale su nepoznat i nov prostor za koreodramu u sredini koja nije uvek iskazivala veliku naklonost ka toj formi pozorišta pokreta, a često nije ni prepoznavala koreodramu kao žanr koji ima pravo na egzistenciju i koji je ravnopravan sa drugim pozorišnim formama.

4.6.6. Sledbenice moderne igre u Srbiji

U stvaralačkom postupku sa svojim igračkim grupama i u svom inovativnom radu kreirale su izvesnu „emocionalnu klimu“ i ravnopravnost u kreativnom dijalogu, te su iz takvih radnih i sociopsiholoških uslova nastajale raznovrsne koreodrame. (Problemom emocionalne klime, efikasnosti rada u nastavnom procesu, pedagogiji, razvijanjem grupne atmosfere i sl. bave se psihološka, pedagoška i andragoška nauka, a četiri koreografinje su sve principe efikasnosti dosledno sprovodile intuitivno vodeći grupe kroz svoj pedagoško-umetnički rad.) Posedovale su iskonsko psihološko znanje kako i na koji način se najbolje može postići grupna interakcija i kako ohrabriti i razviti kreativnost i koreografske kompetencije svojih izvođačica i izvođača, od kojih ne zahtevaju čisto reprodukovanje pokreta (ili to barem čine u maloj meri) već produkovanje, proizvođenje originalnih pokreta, njihovih inoviranih kombinacija i kretnji - a koji su u skladu sa plesачkim habitusom, senzibilitetom, proživljenim ličnim iskustvom igrača. O svom pristupu i odnosu u radu sa pozorišnim kolektivom Sonja Vukićević kaže:

„Počinjem da se družim s ljudima s kojima treba da radim, da ih privatno upoznajem. Ne 'ističem' se u prvim trenucima, dugo, na primer, posmatram rad reditelja s ansamblom i način na koji ansambl reaguje, te tako pronađem neki sistem gde ću sve to spojiti i ubaciti sebe. Nisam neko ko 'zapinje', strašno uporno isteruje nešto što je zamislio, već osluškujem šta su razni ljudi zamislili i ako je to kvalitetnije od moje zamisli, uvek to prihvatom, kombinujem svoje i tuđe

ideje i tako nastaje saradnja i međusobno poštovanje, koje se obično primeti i na sceni.“ (Kupres Radovan, 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar)

Sve četiri koreografkinje imaju podjednaku svesnost o delikatnosti rada sa ljudskim telom, ali i specifično pedagoško umeće kako da izaberu najoptimalniju metodu kojom će osloboditi i izgraditi kreativne individue i razviti njihove umetničke sklonosti i sposobnosti. U svojim plesno-rediteljskim strategijama i odnosu prema stvaralaštvu postavljaju se ravnopravnima sa svojim igračicama i igračima, čime dopuštaju uzbudljivu mogućnost inicijative i zajedničkog stvaranja pokreta i plesa, odnosno stvaranja koreodrama, čime podstiču dalji razvoj pozorišta pokreta u našoj sredini, i to kroz svojevrsno epigonstvo. Na primer: ukoliko povučemo jednu istorijsku kontinuiranu komunikacijsku nit uvidećemo da je delovanje Mage Magazinović i Smiljane Mandukć ostavilo značajnog traga u celom regionu. U Hrvatskoj će kao pioniri moderne igre delovati dugogodišnje Magine učenice Sofija Cvetičanin i Ana (Nej) Maletić (1904-1986) kao jedna od prvih pedagoškinja i koreografkinja savremenog plesa u hrvatskom kulturnom prostoru. Ana Maletić je otvorila vlastitu „Školu za ritmiku i ples“ 30-tih godina 20. veka, a nakon izrastanja iz škole Magazinovićeve usavršavala se u Labanovoj školi u Berlinu. Osmogodišnja „Škola suvremenog plesa Ane Maletić“ (naziv je koji škola dobija nakon smrti svoje osnivačice – 1999. godine), bila je utemeljena na principima rada Mage Magazinović, odnosno Rudolfa Labana, a traje i danas kao samostalna javna srednjoškolska ustanova u Zagrebu. (Obradović Vera 2007, 54) Takođe, Ana Maletić je kao publicistkinja napisala značajne knjige iz oblasti istorije umetnosti igre i vrlo je cenjena u svetu. Iz iste linije plesačke komunikacije dve savremenice i koreografkinje, Ane Maletić i Milane Broš - stižemo do stvaralaštva Nade Kokotović, koja je (od perioda detinjstva do profesionalnog rada) provela više od decenije radeći i razvijajući se u baletskom studiju Milane Broš, kao i u njenoj trupi Komorni ansambl slobodnog plesa. Dakle, komunikaciona nit je jednostavna: Maga Magazinović početkom 20. veka prenosi svoja učenja Ani Nej (udato Maletić), koja putem koreografskog rada na određeni način utiče na učenje Milane Broš, a koja u drugoj polovini 20. veka postaje učiteljica igre Nadi Kokotović. Druga nit koja govori o razvoju koreodrame na našem prostoru kreće sa pedagoškim radom i stvaralaštvom Smiljane Mandukić, čije su učenice umnogome nastavile i produbile njene koreografske i koreodramske težnje: Dubravka Maletić (koreografkinja i voditeljka baletske grupe pri KUD Abrašević, koreografkinja sletova za Dan mladosti), Katarina Stojkov Slijepčević (koreografkinja i profesorka moderne igre u Baletskoj

školi „Lujó Davičó“) mr Nela Antonović (koreografkinja i osnivačica Teatra pokreta „Mimart“), dr Vesna Milanović (istraživačica na polju plesa i koreografkinja koja živi i radi u Londonu), Sanja Krsmanović Tasić (izvođačica Dah teatra, osnivačica, koreografkinja i koreorediteljka Hleb teatra), Olivera Stanojević Mitrović (osnivačica, pedagoškinja i koreografkinja baletskog studija „Adagio“ u Beogradu), Zorana Mihelčić (osnivačica, pedagoškinja, koreografkinja, koreorediteljka baletskog ansambla „Sjene“ u Šibeniku i šibenskog Plesnog festivala), Mirjana Gusić Gulić (plesna pedagoškinja, koja živi i radi u Zagrebu), potom autorka ovog rada i mnoge druge. Učenica Smiljane Mandukić Katarina Stojkov Slijepčević kroz pedagoški rad u beogradskoj Baletskoj školi „Lujó Davičó“ u Beogradu, gde je predavala modernu igru i engleski jezik, iznedrila je generacije mladih koji su svoje umetničko, odnosno koreodramsko delovanje nastavili u okviru „Bitef dens kompanije“. Od 2009. godine (kada je osnovana) „Bitef dens kompanija“ egzistira kao plesna trupa koja se bavi savremenom igrom i istraživanjem na tom polju, a radi u okviru zvanične institucije kulture - Bitef teatra. U promotivnom pozorišnom katalogu kompanije se navodi da je to „prva plesna trupa u Srbiji, vezana za jednu instituciju kulture“. Međutim, prva plesna trupa koja je bila vezana za instituciju kulture i plaćana za svoj rad bila je trupa Smiljane Mandukić koja je, na poziv Bojana Stupice, delovala pod krovom starog Ateljea 212, o čemu je ranije pisano u ovom radu. Do kraja 2015. godine u okviru „Bitef dens kompanije“ izvedeno je devetnaest premijera i preko sedamdeset gostovanja u Srbiji i van nje. „Bitef dens kompanija“ predstavlja svojevrsni produžetak umetničkog delovanja i zalaganja Mage Magazinović i Smiljane Mandukić. Danas za nju većim delom koreografije stvaraju inostrani autori i autorke, a često su to i gosti iz regiona, uglavnom iz Hrvatske i Slovenije. Do sada, za „Bitef dens kompaniju“ koreografisali su: Katarina Stojkov Slijepčević, Gaj Vajcman, Roni Haver, Jasmin Vardimon, Isidora Stanišić, Dalija Aćin, Edvard Klug, Maša Kolar, Leo Mujić, Zoran Marković, Dunja Jocić, Matjaž Farič, Snježana Abramović, Branko Potočan i drugi. Za predstavu „Yesterday“ autorke Jasmin Vardimon rađenu za „Bitef dens kompaniju“ za interpretaciju osvojene su 4 nagrade Udruženja baletskih umetnika Srbije koja nosi ime „Smiljana Mandukić“. Za predstavu „Želeće mašine“ Isidore Stanišić osvojena je, takođe, nagrada „Smiljana Mandukić“, a osvojila je igračica Ana Ignatović Zagorac. Do sada, za igračku interpretaciju u okviru koreodrama „Bitef dens kompanije“ osvojeno je sedam nagrada „Smiljana Mandukić“. Učenice Katarine Stojkov Slijepčević, koje su članice kompanije ili koreografkinje su: Isidora Stanišić, Dalija Aćin, Ana Ignatović Zagorac i dr. Katarina Stojkov Slijepčević je

koreodramom „Žrtve iluzija“ postavljenoj za „Bitef dens kompaniju“ proslavila 40 godina koreografskog i pedagoškog rada. Danas, u okviru repertoarske politike Bitef dens kompanije, pored ostalog, igraju se i predstave za decu i inkluzivne predstave. Napredna ideja Smiljane Mandukić da se iz Gradske baletske škole od bivših đaka, formira jedan profesionalni ansambl savremene igre koji će raditi na promociji slobodne umetničke igre, ali pod krovom pozorišne institucije nije ostvarena za vreme njenog života, već je realizovana 65 godina kasnije, preko njenih naslednica, učenica učenica.

Nada Kokotović, pored delovanja u okviru KPGT-a u Subotici i drugim gradovima, svojim alternativnim koreografskim radom ostavila je trag u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, u kome je bila direktorka Baleta u periodu od 1989-1990 i u tom periodu postavila sledeće predstave: „U potrazi za izgubljenim vremenom“ (1989.), „Smrt Smail-age Čengića“ (1990.), „Knjeginja čardaša“ (1989.), „Atlantida“ (1990.), „Jegor Buličov“ (1989.), „Preobraćenje bludnice Taide“ (1990.), „Karlos i Omađijani“ (1990.) i „Čekajući Fortinbrasa“ (1990.). Činjenica je da današnji beogradski Balet Narodnog pozorišta nema alternativnu plesnu truppu koja se bavi istraživanjem pokreta u okviru svog ansambla, kao i da su koreodramske predstave izuzetna retkost u toj kući (svojevremeno ih je sa uspehom postavljao na sceni „Raša Plaović“ Aleksandar Izrailovski, 1953-2005), dok nasuprot tome - u sklopu Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu uspešno se neguje istraživački rad na polju savremene igre i koreodrame, kroz tzv. Forum za novi ples, koji je 2002. godine pokrenula Olivera Kovačević Crnjanski, igračica u koreografskom radu Nade Kokotović u Srpskom narodnom pozorištu. (Krčmar Vesna 2004.) Forum za novi ples aktivno deluje u istraživanju nove plesne poetike i estetike. S druge strane, u vezi kontinuuma novosadskog razvoja moderne igre i slobodnog plesnog pokreta u prvoj polovini 20. veka, tj. pre pojave i delovanja Nade Kokotović u Novom Sadu, mora se napomenuti pregalaštvo i rad Milene Popović-Čutuković (1911-), koja je bila vezana za evropski modernizam, a najviše za učenje Rudolfa Labana, kao i rad Margarete Debeljak (1905-1989), Dalkrozove sledbenice, koja je, pak, u Beogradu posećivala časove ritmike Mage Magazinović, kao i časove jedne od Maginih najboljih učenica, Radmile Cajić. O Mileni Popović i značaju njenog rada piše Ljiljana Mišić, u monografskoj studiji *Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine*. Takođe, Margareta Debeljak je, pored Novog Sada gde je pokrenula rad Baletske škole, pedagoški i umetnički delovala u Banja Luci od 1934. godine, kada formira „Studio za umjetničku gimnastiku, ritmiku i moderni balet“ koji je bio prvi studio

evropskog pravca moderne igre u Bosni i Hercegovini. (Savić 2004.) Margareta Debeljak pre novosadske Baletske škole, osniva i vodi banjalučku školu za modernu igru i to tačno godinu dana pre zatvaranja beogradske „Škole za ritmiku i plastiku“ Mage Magazinović, koja se 1935. godine gasi nakon 25. godina trajanja.

„Kao poklonik modernih shvatanja igre, kakva su postojala u Evropi tridesetih godina, Debeljakova je popularisala ritmičku gimnastiku i moderni balet, a svoja znanja dopunjavala svakog ljeta kada je raspust koristila za putovanja po zemljama Evrope i prisustvo ljetnjim kursevima kakvi su održavani u Salzburgu, Berlinu, Drezdenu. Iskustva stečena u radu evropskih škola primenjivala je i unosila u koncepcije svoga programa koristeći se svim mogućnostima propagiranja ovih ideja. (...) Osim toga, bilo je uobičajeno da prilikom koncerta na kojima nastupaju njeni učenici, pred početak programa, održi predavanje neko od poznatijih pedagoga, o novim stremljenjima u igri ritmici, gimnastici, kao i o značaju takvog rada za psihički i fizički razvoj omladine i za njeno kulturno i estetsko uzdizanje.“(Grbić-Softić 1986, 165.)

Kod Margarete Debeljak primetan je isti prosvetiteljski princip u načinu otvaranja vlastitih koncerata sa uvodnim predavanjem o igri, koje bi držale značajne ličnosti iz obrazovanja ili kulture, koje su sprovodile Maga Magazinović i Smiljana Mandukić na svojim matineima i koncertima. Dakako, ima još dodirnih tačaka između Magazinovićeve i Debeljakove. Obe su imale završenu Učiteljsku školu, dakle pedagoško-teorijsku osnovu za rad sa mladima, a znanje iz umetničke igre modernog evropskog pravca sticale su samoobrazujući se na letnjim seminarima evropskih škola Rudolfa Labana, Emila Žak-Dalkroza, Meri Vigman. Težile su pokretu koji je kao kreativno slobodno ispoljavanje individue, organski srastao sa ritmom i muzikom, ali i ka pokretu i kostimima koji su označavali svojevrstu stilizaciju narodnih igara i folkloru. Margareta Debeljak se bavila i koreologijom narodnih igara. (Savić 2004.) Obe su domaću kulturnu javnost „navikle“ na koncerte svojih škola kao značajne kulturne događaje tj. godišnje izvođenje svojih učenica i učenika pred publiku, koje su upotpunjavale dramskim tekstovima kao predlošcima koreografskih dela. Spajale su dramu i igru, ali i lično učestvovala, plesale u svojim koreografskim postavkama zajedno sa svojim đacima. Povodom prolećnog koncerta studija Margarete Debeljak 1939. godine u Banja Luci davao se veliki publicitet u *Vrbaskim novinama*, a dramski predložak prema Ovidiju sačinio je književnik Tomislav Prpić.

(Slobodanka Grbić Softić navodi da se radi o Ovidijevom delu „Metafora“, ali pretpostavljam da se zapravo radilo o Ovidijevim „Metamorfozama“.)

„Igru i muziku pratilo je recitovanje muškog hora, čime je ovo izvođenje imalo čar i novinu sintetičke umjetnosti koja je u Evropi tog vremena značila avangardu u pozorišnom životu. Igra je komponovana sa mnogo plastičnog i mitskog nadahnuća i dekorativnog poznavanja antičke režije, koja deluje mistički i uvodi nas u sav misterij jedne od toliko legendi Helade.“ (Grbić-Softić 1986, 168.)

Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Margareta Debaljak svom umetničkom radu pridodaju društveno humanitarni angažman. Magazinovićeva je davala koncerte u korist podizanja gimnastičke učionice (1921), u korist fonda za putovanje Škole po domovini (1922), u korist podizanja škole na Kosovu (1923), u korist putovanja škole po Južnoj Srbiji (1923), učestvuje sa *Studentskom folklornom grupom* na velikom balu u korist podizanja Doma za školsku omladinu Bosne i Hercegovine u Beogradu (1936) itd. Za humanitarni rad Magazinovićeva je bila odlikovana: Ukazom Kralja Petra I *Krstom milosrđa* 1914. godine za negu ranjenika i bolesnika u Balkanskim ratovima 1912 i 1913; na predlog ministra prosvete kraljevskim ordenom *Svetog Save četvrtog (IV) reda* 1934. godine i *Jugoslovenske krune četvrtog (IV) reda* 1936. godine. Smilja Mandukić je nakon II svetskog rata saradivala sa Crvenim krstom i davala koncerte u korist ranjenika, dečijih obdaništa, siromašne i nezbrinute dece i druge dobrotvorne svrhe, sa svojim učenicama i kasnije sa Studiom modernog baleta pri KUD Abrašević (Simić 1985, 344) a Margareta Debeljak takođe nastupa sa svojim đacima za dobrobit humanitarnih ustanova, odnosno u tu svrhu će izvoditi koncerte svoje škole u Banja Luci.

„Kritika je počasnno mesto dala igri Margarete Debeljak, koja je plesala solo tačke 'Iz moje domovine' i 'Pesma borbe, sreće i rada'. U njoj je naročito naglasila i razvila socijalnu temu – težnju žene koja se bori za svoja prava majke, radnice i pobornice slobode. (Motiv je uzet iz Čapekove drame 'Majka'). (...) Škola Margarete Debeljak osvajala je simpatije građanstva i time što su sve njene priredbe organizovane u korist humanitarnih ustanova. Prihod je išao u fondove za siromašnu djecu, za uboški dom, za Crveni krst i slično.“ (Grbić-Softić Slobodanka 1986,170-171.)

Može se reći da su koreografinje, pionirke koreodrame na našem prostoru – Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević - tražile lične puteve i načine samoobrazovanja u oblasti moderne igre i koreodramskog stvaralaštva, bilo odlazeći na usavršavanja van zemlje ili učeći kroz saradnju sa dramskim rediteljima u pozorištu. One su se samonaučile, jer početkom a i u drugoj polovini 20. veka, koreodrama nigde nije mogla da se izučava i, kao usvojeno znanje, dalje usavršava. Budući da su sve četiri koreografinje bile osvešćenih obrazovnih potreba, spremne na permanentno usavršavanje i da su kao umetnice sazrevale kroz autodidaktičke prakse – one stvaraju svojevrzni program obrazovanja za koreodramu. Dakle, stvorile su, svojim pedagoškim i umetničkim delovanjem, jednu vrstu obrazovnog programa sa decom i odraslima, koji je potom od njih i njihovih naslednica dalje usavršavan. Sonja Vukićević je ulagala napore da svoj način rada u koreodrami institucionalizuje i prenese kroz svojevrzni oblik škole, o čemu beleži *Politika*:

„Sonja Vukićević radi predstavu po motivima Kafkinog „Procesa“ kroz istoriju – tanga! 'Milism da je značajno', nastavlja Borka Pavićević, 'da ćemo uskoro dobiti i našu prvu školu plesnog teatra koju će voditi Sonja Vukićević...'“ (Politika. 1997. „Mladi u naletu strasti“. *Politika* 12. januar)

Takođe i Nada Kokotović čini iste pokušaje.

Koreografinje su ispoljavale antiratno zalaganje kroz svoj rad. Sonja Vukićević je to činila kroz svoje koreodrame, ali i vrlo direktno, igrajući *Magbeta* ispred kordona milicije u januaru 1997. (Stefanović, Ivana. 1997. „Magbet pred plavim kordonom“. *Demokratija*. 24. januar) Kao i Nada Kokotović iskazuje projugoslovensku ideologiju i orjentisanost.

Sonja: U meni su bujali odgovori na istorijska dešavanja, a onda sam pronalazila velika književna dela koja su o tome već pisala pre mnogo godina. Dakle, ja sam kroz ta velika književna dela davala moj lični komentar na sadašnju istorijsku situaciju. Meni nije bila ideja da pravim predstave o Miloševiću, već da upozorim ljude da se stalno prave iste greške tokom vekova. Sve moje predstave se bave univerzalnim problemima, problemima vlastoljublja, kafkijanstva i kloniranosti. “ (Medenica, Ivan. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević). *Teatron*. 119/120:90-93.)

Koreni feminizma kod Mage Magazinović očitavamo još u njenom ranom detinjstvu i stremljenjima da se u igri izjednači sa braćom, da (makar to bilo samo u mislima) bude kadra da protrči ispod duge. Feminizam i rodna ravnopravnost su kod Mage rano osvešćeni. Smiljana Mandukić po prelasku iz Beča u Beograd nije prihvatila mušku zaštitu, nije razumevala običaj da muškarac u javnosti mora svuda da bude pratnja „nežnijem“ polu, a na pitanje šta bi učinila ako neki muškarci budu nepristojni prema njoj davala je odgovor: *potukla bih se s njima*. Za 30-te godine 20. veka svakako smela izjava jedne bečke dame u Beogradu. Sonja Vukićević je odrastajući u porodici *ratnika*, ali i uz stariju braću poprimila deo muške snage i energije, igrala se dečačkih igara i stekla nadimak „muškarača“. Njena umetnost pokreta je umetnost jednako zastupljenih, prisutnih energija – ženske i muške, jer u svom radu ona traga za čovekom, za ljudskim sadržajem koji nije poglavito muški ili ženski, već obostran, objedinjen u harmoničnoj celovitosti. Nada Kokotović u svojim radovima promišlja položaj žene, a u umetničkom životu percipira i analizira nepravedan i neravnopravan odnos prema njenom stvaralaštvu kao žene naspram Ristićevog kreativnog rada.

Kada je u odnos prema slobodi i patriotizmu Nada Kokotović i Sonja Vukićević zastupaju jedno šire viđenje tog fenomena, one ga ne uokviruju granicama države u kojoj žive. Njihov patriotizam ide izvan, i postaje regionalni, sa tendencijom da se ceo svet stavlja u fokus mogućeg pripadanja. Prema rečima Sonje Vukićević (u tekstu „Život kao kineska kapljica“) ona razmatra ne samo prostor ex Jugoslavije, već opšti problem globalizovanog sveta podjarmljenog diktatu velikih kompanija. Kaže:

„Pitala sam se kako je moguće u ime demokratije ubijati neke druge narode, kako je moguće da se od nas zahteva da budemo veliki a ne daju nam da rastemo i kako svi pristaju na to bez pobune. Drugi svetski rat za mene uopšte nije prestao, kada gledam savremeni svet i Srbiju u kojoj bi ljudi i dalje da ratuju.“(Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. Scena 1-2, XLIII: 158-161)

Rasparčavanje ex Jugoslavije proizvelo je umetničku potrebu za komentarom, dnevnim i političkim, sociološkim:

„Moje definitivno sazrevanje poklapa se sa početkom devedesetih; dolazi do raspada Jugoslavije i mene je bolelo kada je trebalo da igram lake naslove. Ljudi su nastavili da prate pozorišni

repertoar ne shvatajući da je istorija otišla dalje.“ (Medenica, Ivan. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević). *Teatron*. 119/120:90-93.)

Sonju Vukićević želi da se u nekoj budućoj predstavi bavi istorijom jugoslovenskog naroda kroz lične biografije igrača. Za Sonju Vukćević velika dilema jeste - šta nakon rata predstavlja naše telo, koje je najugroženije u svemu tome, i smatra da ništa ne može tako upečatljivo da govori kao ljudsko telo.

Sve četiri umetnice ostavile su značajan trag u pozorišnom životu Srbije. Svojim epsko-patriotskim i političkim koreodramama uticale su na promenu odnosa prema igri, ali i prema drami. Nastojale su da njihovo umetničko, intelektualno, pedagoško i prosvetiteljsko delovanje bude većeg obima, dometa i uticaja, da ostvare pozitivne promene i izvan pozorišnih sala, u široj društvenoj zajednici.

5.0.DISKUSIJA ILI RAZMATRANJE FENOMENA KOREODRAME

Fridrih Niče je promišljajući ljudsko stvaralaštvo izvršio dihotomnu podelu umetnosti, odnosno kulture na apolonsku i dionisku, stvarajući dva estetska konstrukta kao dve raznorodne i preovlađujuće sile, dve antiteze, odnosno suprotstavljene mistične strane i polariteta između kojih se odvija čitav ljudski život. Dionisku umetnost čine gluma, ples, lirsko pesništvo i muzika. Apolonskoj pripadaju slikarstvo, vajarstvo i epsko pesništvo, kao plastične umetnosti. Za Dionisa, kao grčkog boga vina i ekstaze, Niče vezuje obnovu života, svojevrsni delirijum, zanos, strasti i emocije. Takođe, podrazumeva grupu, gomilu. Dionizijski poriv mora da bude iracionalan, ekstatičan, strastven, nemiran, ekspanzivni, razarački, sklon zadovoljenju svih potreba. Odlikuje ga težnja da razara svaku formu i red, tj. dioniski nagon je neobuzdan, nagonski, spontan, strastven, maštovit, intuitivan, stoji u biti dekonstrukcije, razbijanja krutih kanona i u stvaralačkoj aktivnosti koja uvek rađa novo. Za apolonski konstrukt Niče je pretpostavio san, iluziju, privid, lepotu, harmoniju, red, jasnoću, umerenost - sa idejom da je vođen umom i da ga predstavlja pojedinac. Shvatajući ih kao psihološke pokretače koji dominiraju u svemu, pogotovo se odnoseći na svet umetnosti, oba principa postavlja u temelje kulture. Dakako, Ničeov dioniski kult kao svojevrsni obrazac ponašanja uveden je, znatno kasnije, i u psihoanalitičku teoriju upravo preko modela Ida, nesvesnog dela ličnosti koji značajno određuje ljudsko ponašanje. Odnosno, njegovi opisi iracionalnog i nesvesnog uticali su na kreiranje psihoanalitičkog pojma Ida, koji biva izveden, koncipiran iz dioniskog kulta. Dakle, Ničeov dioniski princip bio je svojevrsna Id uvertira, koja se aktualizovala u kulturi pre nastajanja psihoanalitičkog pojma, pa i pre nastajanja same psihoanalize kao nauke. (Krstić, 1988.) Čini mi se da koreodrami možemo ponuditi sagledavanje kroz prizmu dva Ničeova estetska polariteta. Niče je smatrao da je pomirenje apolonskog i dioniskog neophodno za stvaranje naivne umetnosti. Koreodramsko pozorište nosi u sebi, pored ostalih, i potencijal naivnosti. Pokret se od dostignute klasične virtuoznosti vraća ka jednostavnosti i iskrenosti, ka svakodnevnici. Zatim, koreodrama prevashodno jeste igra kolektiva i donosi mistično iskustvo kolektivu. Klasičan balet pružajući koncept iluzije, pripada svetu bajki, sanjarenja i savršenstva, a svojom dekorativnom strukturom egzistira kao duboko elitistički. Apolonski princip jeste svojevrsna težnja za iluzijom, koju nudi retorika i estetika klasične igre. Dakle, u klasičnoj igri apolonski impuls je daleko više zastupljen i dominantniji od dioniskog. Po Niče, u grčkoj

tragediji odvijala se sinteza oba estetska principa. *Austruckstanz* je bio osobeni oblik povratka antičkoj igri i telesnosti, a kao što je istaknuto, istome su težile i naše koreografinje s početka 20. veka. U današnjoj umetnosti do sinteze dva estetska polariteta, apolonskog i dioniskog, dosežemo sa koreodramskim pozorištem koje jeste temeljeno na tragovima antičkog teatra i odnošenja prema telu, ali koje se opslužuje i klasičnom baletskom tehnikom, što nam s druge strane potvrđuje delovanje Nade Kokotović i Sonje Vukićević.

Klasičnu baletsku igru odlikuju vizuelne linije koje su strogo definisane, jasne, koreografski crtež podrazumeva sklad, lepotu, precizne proporcije i geometrijsku uređenost. Narativ, kao i sama scenska postavka se kreće u okvirima iluzije, privida, prezentuje se na prstima „hodajućeg sna“. Individualnost je, s jedne strane, prisutna kroz prizmu obaveznih solista koji nose klasičnu baletsku predstavu, a s druge strane, kroz stvaralačku figuru koreografa. Bajkovitost klasičnog baleta donosi, reprezentuje svojevrsnu sliku bajkoline fantazije. Lepota, red i uzvišenost jesu osnovni elementi klasične igre, lepota, kao i arhitektura pokreta, linija, scene, kostima, savršenost igračkih figura i geometrijski skladnih oblika koreografije.

Apolonski pristup označava red, meru, harmoniju, dok dionizijski označava *stvaralački impuls koji razbija stare, okamenjene oblike i svaki red i rađa novi život*.⁹⁵ Dioniski stvaralački impuls odlikuje modernu igru, koja počiva na zanosu, nagonu, odnosno na instinktivnom pokretu. Moderna, odnosno koreodramska igra jeste igra u zanosu i igra sa zanosom. Ona je produkovala novi život igre. Samo što smisao tog zanosa se na svesnom nivou značajno razlikuje kod savremenog od antičkog čoveka, ne predstavlja namensku nadahnutost božjom energijom, kao što je to podrazumevalo antičko doba. Moderna igra se tvori na iracionalnom, i na dekonstrukciji, na obnavljanju i stvaranju, ona je afirmacija života. Moderna, savremena igra izraženo nosi tendencije dioniskog principa. Spontanost i intuicija su glavni elementi, temelji moderne tehnike. Vratila je igru ka ritualnom, ka improvizaciji, ka zajedništvu, grupi. Kolektivna igra i kolektivni stvaralački duh odlikuje moderan pravac. U koreodramskoj performativnoj praksi svedočimo izraženoj simbiozi klasične i moderne izvođačke tehnike. Na taj način ostvaruje se ekspresivnost u svoj svojoj punoći, a koreodramsko stvaralaštvo na osoben način pomiruje i teži uravnoteženju, skladu, jedinstvu dva estetska konstrukta, harmonizujući ih u

⁹⁵ Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja, *Filozofija*, Interpres, Beograd, 1973. str. 92.

jednoj celovitoj teatarskoj strukturi. Iako njen jezik ostaje metaforičan i simbolički - koreodrama ne stavlja na prvo mesto lepotu izvedenog pokreta, već motivaciju i značenje. Otuda, postaje dvostruko kodifikovana – motivom i znakom pokreta. To najbolje ilustruje tumačenje koje nam nudi Pina Bauš isticanjem da je ne zanima kako se ljudi pokreću već šta je to što ih pokreće. U klasičnoj baletskoj igri ne tragamo za motivacijom pokreta. U koreodrami motivaciju pokreta ne možemo izbeći, što je čini suštinski različitom od klasike. Otuda, prirodno je da igrači koreodrame postaju koautori dela, njihova ekspresivnost, lična istorija i identitet, individualnost, stavljaju u jednak odnos autora i izvođača. Koreodrama organski integriše igru i dramu u jedan entitet. Ujedinjenje ostvaruje do te mere da se pitanje razdvajanja igre od drame sve ređe ili uopšte više ne postavlja. Koreodrama postaje totalni, vizuelno-psiho fizički teatar, često politički i psihološki, koji se oslanja kako na savremene tako i na klasične tehnike igre, uz koautorstvo svih saradnika. Prioritetno ne zavodi publiku ka uživanju, kao što to čine glamurozne baletske predstave, već je uvodi i odvodi u predele igre koji su arhetipski, a koji govore o stvarnosti.

Rečju, Ničeovi konstrukti, dva estetska principa, apolonski i dioniski, odnosno privid i zanos, mogu se jednolinijski dovesti u vezu sa dihotomnom podelom igre na - klasičan balet i modernu, savremenu igru, koje stoje kao opozitne, stilske suprotnosti. Koreodrama čini čudesno mesto kreativnog susreta ta dva principa. Igra primitivnog čoveka služila je spajanju sa prirodom. Moderna igra je, pak, kod savremenog otuđenog čoveka okrenula ka povratku prirodi i prirodnom, odnosno ka samom sebi. Jednako je to činila kao što su dionizijske svečanosti imale za cilj savez između ljudi i savez između čoveka i prirode.⁹⁶ Početkom 20. veka izražena je povezanost simbolističkog teatra i moderne igre, koja je tada bila tek u povoju i predstavljala novu misaonu struju u plesu, koja se instinktivno vraćala ka antičkom kodu, odbacujući svaku artificijelnost klasične igre. Promenila je doživljavanje tela, naročito ženskog tela. Slobodno iskazujući unutarstvu čovekovu prirodu vrši prevrat klasičnih kanona, iz čega proističe prvobitni antagonizam između ta dva domena igre. Umetnost igre kao da se, putem modernog pravca, iznenadno i neplanski vraća dioniskom izvoristu i afirmaciji sveukupnog života. Podstiče novu ekspresiju tela na sceni, koja postaje intimistička, a nov je bio i način traženja postizanja te ekspresije. Intuitivan. Na kraju ovog rada i istraživanja, moguća novoizvedena definicija koreodrame glasila bi: koreodrama je semiotička scenska praksa, permanentno prisutna kroz

⁹⁶ Videti: Fridrih Niče, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1998.

dugotrajnu istoriju igre, služi se glumom, plesom, pantomimom i muzikom, a paradigmatički se uspostavlja u razvoju nemačkog plesnog pozorišta 20. veka pomirujući apolonski i dioniski estetski princip u sebi. U našoj sredini izrazite predstavnice koreodrame bile su: Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević.

6.0.ZAKLJUČAK

Četri analizirane koreografkinje - Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević - činele su i čine deo kulturnog prostora u Srbiji i pokazuju kontinuitet u estetskom i društvenom pogledu. U ovom radu iznosi se i njihova interpretacija evropskog pozorišnog pokreta modernizma u plesu 20. veka (Emila Žak-Dalkroza, Isidore Dankan, Rudolfa Labana i Pine Bauš), čime ih postavljamo u širi kontekst onoga što se dešavalo na polju moderne igre u Evropi. Strategije i prakse naših koreografkinja posmatraju se kao osobena reakcija na dešavanja na umetničkom, društvenom, političkom i istorijskom planu. Njihova pedagoška, umetnička i emancipatorska delovanja bila su zamajac novim shvatanjima plesa i drame, novih ženskih sloboda i načina reprezentovanja ženskog tela i identiteta. Jednovremeno su vodile dvostruku borbu: za ravnopravnost žena i za ravnopravnost koreodrame kao scenske forme, koja je dugo bila skrajnuta u pozorišnom životu Srbije. Utoliko njihov opseg zasluga deluje značajnije.

Maga Magazinović je u našu sredinu, prva od četiri umetnice, prenela nov pravac moderne igre u trenutku kada u kulturnom životu Srbije nije egzistirao klasičan balet, niti kao edukativni formalni oblik škole i časova, niti na redovnom pozorišnom repertoaru. Samostalno je pokrenula i vodila „Školu za ritmiku i plastiku“ punih 25 godina, u periodu pre Drugog svetskog rata. Entuzijastički je razvijala novu žensku svest dvostrukim zalaganjem, tekstovima koje je pisala ali, pre svega, telesnom umetnošću tzv. plastičnom igrom pomoću koje je otvorila nove prostore za izražavanje ženskog bića, koje je u patrijarhalnoj sredini bilo sputavano. Prenela je i interpretirala inovativne tehnike igre koje su razvili evropski modernisti: Emil Žak Dalkroz i Rudolf Laban, a koje su svoje ishodište imale u Delsartovim promišljanjima o scenskom pokretu i ljudskom telu. Takođe, usvojila je emancipatorske ideje Isidore Dankan o shvatanju i

izražavanju ženskog tela i ličnosti, što u tradicionalnoj Srbiji na samom početku nije nailazilo na dobar prijem, društveno odobravanje i podršku. Magu Magazinović, u avanturi uvođenja moderne igre u balkanski prostor, sledila je Smiljana Mandukić, koja je po dolasku iz Beča, jednako prenosila učenja pomenutih modernista, reformatora i inovatora, ali i drugih značajnih modernistkinja u plesu, kao što su bile Gertruda Bodenvizer i Greta Vizental. Dakle, Maga Magazinović i Smiljana Mandukić su u Srbiju, iz šireg evropskog konteksta, prenele ženski ugao gledanja, tumačenja i recepcije moderne igre. Posmatramo ih kao kreativne individue u jedinstvenom društvenom prostoru s početka 20. veka, koji je nagoveštaj emancipacije žena uopšte. Novom formom igre delovale su revolucionarno, ne samo u oblasti pozorišta i utemeljenja koreodramskog žanra, već i na opšte društvenom planu, menjajući poziciju, shvatanja i moć žena. S obzirom na to da su Maga Magazinović i Smiljana Mandukić vlastita znanja prenosila sa istog izvora – iz nemačke kulturne tradicije novog plesa - njihove osobene plesne poetike i estetike bile su u bliskom dodiru - što se naročito očitava u odabiru nacionalnih i drugih tema koje su koreografski analizirale i obrađivale - a katkad su im se teme koreografija čak i podudarale, što možemo da tumačimo kao njihov neposredni odgovor na istorijske okolnosti, ali i kao svojevrsnu poruku koju su odašiljale. Kroz koreodramske postavke, između ostalog, emanirale su patriotske sadržaje, koji su arhetipski upisani u kolektivnu svest srpskog naroda, te njihovu umetničku praksu ovim radom definišemo sintagmom *epsko-patriotska koreodrama*. To je ujedno bio put i diplomatski način da pridobiju što veći broj pristalica i zainteresovanih devojaka za svoju delatnost, ali i da dokažu suštinsku odliku fenomena igre na kojoj su podjednako insistirale, a to je – socijalnost. Kroz igru, prema teorijskim shvatanjima koja su zastupale, možemo da razvijamo ne samo fizičku, već i etičku društvenu obzirnost. S druge strane, tradicionalne sadržaje od nacionalne važnosti i značaja oblikovale su u „neočekivanoj“, avangardnoj, modernoj formi gestualnog izražavanja, prenetoj iz zapadne kulture, čime su evropeizirale i unapređivale patrijarhalno srpsko društvo. Poput svojih evropskih prethodnika i učitelja, prihvatale su ideju da ljudsko biće, odnosno telo treba harmonizovati sa društvom, ali i sa silama prirode i uskladiti ga putem plesa sa najzačajnijim ritmom čiji smo nerazlučivi deo – ritmom kosmosa. To su činile, po uzoru na evropski aktuelni plesni pravac koji je nosio u sebi i odlike spiritualnog, vraćajući igru svom prapočetku, ka njenim ritualnim elementima i oslobođenom ritmičkom pokretu, zasnovanom na prirodnim principima zatezanja i labavljenja, grčenja i opuštanja. Dakako, igru su shvatale i metafizički,

kao svojevrsni ritual telom, kojim možemo da harmonizujemo i učvršćujemo zajednicu. U smislu ideja koje su zagovarale i pristupa modernoj igri ostavile su nam u nasleđe promišljanja i razmatranja u autorskim tekstovima, kojima smo se služili u ovom radu. Nakon prodora u koreografsku umetnost (kao muški prostor reprezentacije ženskog tela) i nakon pionirskog delovanja Magazinovićeve i Mandukćeve, u drugoj polovini 20. veka, kontinuitet na polju razvoja koreodrame čine druge dve značajne umetnice i koreografkinje: Nada Kokotović i Sonja Vukićević, koje su i međusobno saradivale. Obe svoje bazično igračko znanje primaju učeći klasičan balet, što se ogleda u pristupu igri kroz tehniku kojom se služe u pripremama svojih igračica i igrača, ali pri tome odstupaju od normiranih pokreta klasike i klasične postavke ženskog eteričnog tela neizbežno oslonjenog na muškog partnera. S druge strane, obe umetnice su unele eklektičnost u koreografski postupak, služeći se simbiozom i kombinovanjem različitih telesnih tehnika, od pomenute klasične tehnike igre, preko moderne do džez igre. One su, takođe, obrazovane ne samo u domaćoj sredini, već i po inostranim školama i seminarima. Nada Kokotović je, boravkom na studijama u Americi, izučavala različite plesne tehnike, da bi ih kasnije prenosila u pozorišnom radu sa glumcima i doprinela novom shvatanju glumačkog tela. Sonja Vukićević se ne koristi samo raznovrsnim tehnikama moderne igre, koje je učila samoobrazujući se po stručnim seminarima kod nas i u svetu, već unosi u svoj kreativni postupak i tehnike borilačkih veština; ona istražuje kao što je i Rudolf Laban istraživao pokret polazeći od tehnike mačevanja. U domaćem stvaralaštvu scensku reprezentaciju androgino tela I androginosti uočavamo u koreografskom delovanju Sonje Vukićević. S druge strane, Sonja Vukićević umetnički uzor traži i u Pini Bauš i njenom pozorištu pokreta. Nada Kokotović je, pak, putem koreodrame, angažovala publiku kao učesnika u zbivanju – i na taj način rekreirala ritualno pozorište. Odnos prema patriotizmu kod Nade Kokotović i Sonje Vukićević vidimo kao odnos prema zajednici jugoslovenskih naroda koje više nema, pa bi se u današnjim prilikama njihov patriotizam mogao odrediti kao svojevrsni oblik regionalnog patriotizma. One su i pacifistkinje, koje rečju i delom iskazuju kosmopolitizam. Bave se angažovanim pozorištem koje komentariše datu stvarnost i aktuelne društvene probleme, te njihov rad definišemo sintagmom *politička koreodrama*.

Analiziranjem četiri domaće umetnice koreodrame iznova se potvrdilo:

1. Da su i u našoj sredini pionirke moderne igre 20. veka preusmerile igru od klasične akademske igre ka koreodramskom načinu izražavanja i stvaralaštvu.
2. Da su i naše pionirke moderne igre vratile plesu slobodu, zajedništvo, ekspresivnost i ritualnost.
3. Da koreodramska umetnost (koja svoj vrhunac ostvaruje u nemačkom pozorištu pokreta 20. veka) na našem prostoru započinje delovanjem Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, a nastavlja se radom Nade Kokotović i Sonje Vukićević.

Važno je napomenuti da su Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević ne potpadajući pod stereotipne modele žena i ženskog odnosa prema braku i porodici, vlastitim životima konstituisale građanku novog kova. Umetnost koju su stvarale ne možemo distancirati od njihovih načina i stilova života kojim su živele.

Rečju, četiri analizirane umetnice su svojim avangardnim zalaganjem u domenu igre, odnosno umetničkim i pedagoškim delovanjem postale osobena sociokulturološka pojava. Njihovi pedagoško-kreativni postupci donosili su progresivne promene, kako pozorišne tako i socijalne, a takođe doprinele su i novom odnošenju prema ženskom telu dekonstruišući jednovremeno konzervativne umetničke i društvene kanone. Njihovo edukativno bavljenje igrom i telesnom umetnošću bilo je ujedno strategija razvoja slobodne ženske misli, drugačijeg prihvatanja žena u javnom životu i izmena patrijarhalnih tradicionalnih okvira srpske kulture. U opsegu višestrukog delovanja četiri umetnice su menjale, uspostavile i usavršavale kreativan odnos prema ustaljenoj muškoj tradiciji u baletu, odnosno koreografiji, u kojoj su (u prošlosti) delovali uglavnom muškarci kao koreografi, tretirajući ženu i žensko telo na način na koji su oni želeli da egzistira na sceni. Doprinos analiziranih koreografkinja danas sagledavamo kroz proširena znanja o igri, kojima su paralelno emancipovale žensku populaciju i borile se za ravnopravnost polova. Osim toga, iako nisu ostavile konkretnu plesnu tehniku ili sistem (poput Marte Grem) njihovo delovanje se dalje ogleda, nastavlja i usavršava preko novih stvarateljki koreodrame u 21. veku, a koje su potekle iz njihovih škola i igračkih grupa.

Rezultati ovog istraživanja treba da budu u funkciji promene svesti o važnosti koreodrame u našoj umetničkoj istoriji i sredini, budući da se potvrdilo da je koreodrama temeljno izmenila odnos prema dramu i prema igri, kao i prema ženskom telu, ali i stekla

legitimitet u visokom obrazovanju na akademijama umetnosti u zemlji. S druge strane, koreodrama kao fenomen istovremeno doprinosi i afirmaciji žena koje su tome doprinele.

7.0.LITERATURA:

1. Alberti, Lučano. 1974. *Muzika kroz vekove*. Beograd: Vuk Kardžić.
2. Antonijević, Dragoslav. 1990. *Ritualni trans*. Beograd: SANU.
3. Apija, Adolf. 2009. *Muzička inscenacija*. Beograd: Studio Lirica.
4. Argan, Carlo Gulio. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
5. Arhajm, Rudolf. *Novi eseji o psihologiji umetnosti*. Beograd: SKC, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
6. Arijes, Filip i Dibi, Žorž. 2001. *Istorija privatnog života*. Beograd: Clio.
7. Arnhajm, Rudolf. 1981. *Umetnost i vizuelno opažanje*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
8. Bart, Rolan .2010. *Zadovoljstvo u tekstu & Varijacije o pismu*. Beograd : Službeni glasnik.
9. Bart, Rolan. 1971. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
10. Bežar, Moris. 2010. *Pisma mladom igraču*. Beograd: Kornet.
11. Bloh, Ernst. 1981. *O umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Bodrijar, Žan. 2001. *O zavođenju*. Podgorica: Oktoih.
13. Božović, Ratko. 2014. *Igra ili ništa*. Beograd: Čigoja.
14. Bradeley, Karen. 2009. *Rudof Laban*. New York, Routledge.
15. Bulat, Petar i Čajkanović, Veselin. 2007. *Mitološki rečnik*. Beograd: Srpska književna zadruka.
16. Butterworth, Jo. 2012. *Dance Studies The Basic*. London and New York: Routledge..
17. Chevalier, J.– Gheerbrant, A. 1989. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
18. Clarke, Mary & Crisp, Clement. 1987. *Ballerina, The Art of Women in Classical Ballet*. London: BBC Books.
19. Cohen, Selma Jeanne. 1988. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade.
20. Craine, Debra & Mackrell, Judith. 2000. *Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
21. Čapo, Erik. 2008. *Teorije mitologije*. Beograd: Clio.
22. Danilov Jovanović, Dragan. 2009. *Otac ledenih brda*. Beograd: Arhipelag.
23. Davis, Mary E. 2010. *Ballets Russes Style*. London: Reaktion Books Ltd.

24. Dorr, Evelyn. 2008. *Rudolf Laban, The Dancer of the Crystal*. Lanham: The Scarecrow Press, INC.
25. Drndarski, Mirjana. 2001. *Na vilonom vijalištu, o transpoziciji folklornih žanrova*. Beograd: Rad, KPZ Srbije.
26. Drndarski, Mirjana. 1978. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit.
27. Dučić, Jovan. 1995. *Jutra sa Leutara*. Beograd: Ars Libri.
28. Duhaček, Dasa 2014, Studije roda: od Deklaracije o pravima žena i građanki do drugog pola, Centar za studije roda i politike Univerzitet u Beograd – Fakultet političkih nauka.
29. Duhalek, Daša, 2011, Rod i identitet, Ivana Milojević i Slobodanka Markov Ur. Uvod u rodne teorije, Mediterran Publishing, Novi Sad, 359-368.
30. Dunlop-Preston, Valerie. 1995. *Dance Words*, Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
31. Džadžević, Dragoslav. 2005. *Igra.*, Novi Sad: Prometej.
32. Đuričić, Aleksandra. 2006. *Indeks operskih i baletskih libreta*. Beograd: Paideia.
33. Eliade, Mircea. 2015. *Slike i simboli*. Beograd: Factum izdavaštvo.
34. Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit.
35. Fleischer, Mary. 2007. *Embodied Texts: Symbolist Playwright-dancer Collaborations*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
36. Folks, Džulija. 2008. *Moderna tela*. Beograd: Clio.
37. Frajnd, Marta. 1989. “Prve dramske obrade legend o Kosovskom boju”. *Rakovnik*. Beograd, 55-56:221-232.
38. Frezer, Džems Džordž. 1992. *Zlatna grana, studija mađije i religije*. Beograd: Draganić. 1992.
39. Grbić Softić, Slobodanka. 1986. *Osvajanje igre. Balet u Bosni i Hercegovini – od prvih pojava igrača do osnivanja ansambla Baleta 1950*. Sarajevo: Svjetlost.
40. Grejam, Gordon. 2000. *Filozofija umetnosti*. Beograd: Clio.
41. Hoghe, Raimund. 1987. *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*. Paris : L'Arche.
42. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1939. *Narodne igre, III knjiga*, Beograd: Prosveta.
43. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1948. *Narodne igre, IV knjiga*. Beograd: Prosveta.

44. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1957. *Prilog proučavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji*. Beograd: Srpska akademija nauka.
45. Jovanović, Milica. 1999. *Balet, od igre do scenske umetnosti*. Beograd: Clio.
46. Jovanović, Milica. 1994. *Prvih sedamdeset godina – Balet Narodnog pozorišta Beograd: Narodno pozorište*.
47. Jovanović, Raško i Jaćimović, Dejan. 2013. *Leksikon drame i pozorišta*. Beograd: Prosveta.
48. Jovanović, Raško. 1984. *Pozorište i drama*. Beograd: Vuk Karadžić.
49. Jung, Karl Gustav. 1984. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
50. Jung, Karl Gustav. 1984. *Duh i život*. Novi Sad: Matica srpska.
51. Kajoa, Rože. 2002. *Mit i čovek*. Prosveta: Niš.
52. Kajoa, Rože. 1965. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
53. Korićanac, Tatjana. 2000. *Marija Maga Magazinović*. Beograd: Muzej grada Beograda.
54. Krčmar, Vesna. 2004. *Balet, prvih pedeset godina (1950-2003)*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
55. Kreemer, Connie. 1987. *Further Steps, Fifteen Choreographers of Modern Dance*. New York: Harper&Row.
56. Lane, Maryon –Crisp, Clément – Thorpe, Edward. 1978. *La passion de la Danse*, Paris: Grund.
57. Langer, Sjuzan. 1990. *Problemi umetnosti, deset filozofskih predavanja*. Niš: Gradina.
58. Lazić, Radoslav. 2004. *Filozofija pozorišta*. Beograd: Foto Futura, Radoslav Lazić.
59. Lazić, Radoslav. 2003. *Umetnost rediteljstva, uvod u teoriju režije*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
60. Lok, Džon. 1950. *Misli o vaspitanju*. Beograd: Znanje.
61. Louppe, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa.*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
62. Lukić, Darko. 1990. *Misliti igru?*. Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine.
63. Ljubinković, Nenad. 2014. *Naši daleki preci, etimološke studije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
64. Mackrell, Judith. 1992. *Out of Line, The Story of British New Dance*, United Kingdom: Dance Books, 1992.

65. Magazinović, Maga. 1951. *Istorija igre*. Beograd: Prosveta.
66. Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.
67. Magazinović, Maga. 1932. *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*. Beograd: Planeta.
68. Magazinović, Maga. 1932. *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*. Beograd: Planeta.
69. Maletić, Ana. 1983. *Pokret i ples*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
70. Manning, Susan. 1993. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
71. Maričić, Gordan. 2008. *Satirska drama danas: teorija ili teatar*. Pančevo: NNK Internacional.
72. Mišić, Ljiljana. 1986. *Osnovi scenske igre.*, Novi Sad-Zagreb: Akademija umetnosti Novi Sad, Prosvjeta, Zagreb.
73. Mišić, Ljiljana. 2009. *Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
74. Mišić, Ljiljana. 2014. *Velika reka*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.
75. Molinari, Čezare. 1972. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
76. Monahan, James. 1976. *The Nature of Ballet, A Critic's Reflections*. London: Pitman Publishing.
77. Moris, Čarls. 1975. *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.
78. Mosusova, Nadežda. 2012. „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u *Igraj, igray, igray*, U Zbornik radova, Četrnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti, ur. Milena Petrović, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
79. Mršević, Zorica. 1999. *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova.*, Beograd: IP Žarko Albulj.
80. Newlove, Jean & Dalby, John. 2004. *Laban for all*, London: Nick Hern Books.
81. Niče, Fridrih. 2012. *Rođenje tragedije*. Beograd: Dereta.
82. Niče, Fridrih. 1998. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
83. Novaković, Staniša. 1984. *Hipoteze i saznanje*. Beograd: Nolit.

84. Nover, Žan Žorž. 2011. *Pisma o plesu i baletu*. Beograd: Samostalna izdanja D. Ilića.
85. Obradović Ljubinković, Vera. 2007. *Maga Magazinović: umetnost plesa i žensko pismo (pedagogija –feminizam – umetnička praksa)*, magistarski rad, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
86. Obradović, Vera. 2003. *Smiljana Mandukić – ličnost Srпкиnje iz Beča*; U Zbornik matice srpske za scenske umetnosti, 28-29. Ur. Božidar Kovaček. Novi Sad: Matica Srpska 2003.
87. Ognjenović, Predrag. 1997. *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Institut za psihologiju.
88. Partsch-Bergsohn, Isa. 1994. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, New York and London: Routledge.
89. Percival, John. 1970. *Modern Ballet*. London: Studio Vista.
90. Petronijević, Branislav. 1913. *Članci i studije*. Zemun – Pančevo: Napredak.
91. Platon. 2006. *Dela*. Beograd: Dereta.
92. Platon. 1995. *Timaj*. Vrnjačka Banja: Eidos.
93. Platon. 2004. *Zakoni*. Beograd: Dereta.
94. Prelić, Mladena. 1989. „Analiza ženske štampe između dva rata u Beogradu“, /u knjizi:/ Glasnik Etnografskog instituta, knjiga XXXVIII, Beograd: SANU
95. Press D, Stephen. 2006. *Prokofiev’s Ballet for Diaghilev*. Burlington: Ashgate.
96. Raftis, Alkis. 1987. *The world of Greek Dance*. Athens: The International Organization of Folk Art – Unesco, 1987.
97. Rakić, Vićentije. 1946. *Vaspitanje igrom i umetnošću*. Beograd: Prosveta.
98. Rapajić, Svetozar. 1979. *Gluma*.“Beograd: Baletska škola „Lujó „Davičo.
99. Rejna, Ferdinan. 1980. *Rečnik baleta*. Beograd: Vuk Karadžić – Larousse, Zajcev Milica, stručna redakcija i novi tekstovi u Larusovom *Rečniku baleta*, izdanju na srpskom jeziku, Ferdinana Rejne
100. Reyna, Ferdinando. 1965. *A Concise History of Ballet*. London: Thames and Hudson.
101. Ross, Janice. 2007: *Anna Halprin Experience as Dance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

102. Sánchez-Colberg, Ana: "Living Philosophies. 2012. The tanztheater legacy of Kurt Jooss and Pina Bausch", , Bratislava: Laban Conference. 2012.
103. Savić, Svenka. 1994. „Slika žene u baletima praizvedbama na sceni SNP-a (1947-1994)“, naučni skup „125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu“, Beograd: SANU.
104. Savić, Svenka. 2004. *55 godina Baletske škole u Novom Sadu*. Novi Sad: Futura publikacije.
105. Savić, Svenka. 1995. *Balet.*, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
106. Savić, Svenka. 2006. *Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu*. Novi Sad: Futura publikacije, Ženske studije i istraživanja 2006.
107. Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies, An introduction*. New York and London: Routledge.
108. Slapšak, Svetlana. 2001. *Ženske ikone XX veka*. Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja.
109. Stajin, Marej. 2007. *Jungova mapa duše*. Beograd: Laguna.
110. Stodelle, Ernestine. 1978. *The Dance Technique of Doris Humphrey and its creative potential*, Princeton, New Jersey.
111. Šiler, Fridrih. 2007. *O lepom*. Beograd: Book & Marso.
112. Šiler, Fridrih. 2008. *Pozniji filozofsko-estetički spisi*. Sremski Karlovci-Novu Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
113. Šutić, Miloslav. 2002. *Led i plamen*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa.
114. Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
115. Tovstonogov, Georgij. 1984. *Ogledalo scene*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
116. Uzelac, Milan. 1987. *Filozofija igre*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
117. Vološin, Maksimilijan. 1999. *Apoteoza sna*. Beograd: Prozorja, Svetovi.
118. Vuletić, Ljiljana. 2008. *Ksenija Atanasijević, etika feminizma*. Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji: Beograd
119. Woodward, Ian. 1977. *Ballet*. London: Teach Yourself Books.

120. Zaharijević, Adriana. 2008. *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*. Novi Sad: Heinrich Boll Stifung Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu.
121. Zajcev, Milica. 2009. *Igra odraz vremena sadašnjeg*. Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije.
122. Zajcev, Milica. 1998. *Svet u Beogradu*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
123. Žikić, Bojan. 2002. *Antropolgija gesta I*, Beograd: Srpski genealoški centar.
124. Žikić, Bojan. 2002. *Antropolgija gesta II*, Beograd: Srpski genealoški centar.

Periodika:

Maga Magazinović (abecednim reosledom)

1. Đuričić, Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“ Scena 1-2, godina XXXVII, januar-april
2. Đurić, Dubravka. 1996. „Maga Magazinović: kontekst i značenje rada. Pro Femina, br 5-6, zima-proleće, B 92.
3. Jovanović, Milica. 1996. „U salonu Mage Magazinović“. *Politika*. 14. septembar.
4. Mosusova, Nadežda: „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u *Igraj, igray, igray*, U Zbornik radova, Četrnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2012.
5. Mir-Jam. 1932. „Uspeh ritmičke škole g-đe Mage Magazinović“. *Nedeljne ilustracije*. 29. maj
6. Nedeljne ilustracije 1934. „Uspeh plastične ritmičke škole G-đe Magazinović. Zelena frula.“ *Nedeljne ilustracije* 20. maj.
7. Mir-Jam. 1935. „Dvadesetpetogodišnjica jedne umetnosti. Prvi đaci i prvi kritičari g-đe Mage Magazinović“ *Nedeljne ilustracije*. novembar
8. Orlović, Mima. 1996. „Plastička umetnost Mage Magazinović“. Pro Femina, br. 5-6, zima-proleće, B 92
9. Politika. „Susret članova „Abraševića sa Magom Magazinović“. *Politika*. 28. decembar.

10. Savić, Svenka. 1999. „Pedagogija moderne igre kod nas: kako je dosegnuti?. Scena 1-2: 46-57.
11. Zajcev, Milica. 2001. „Maga Magazinović, svestrana ličnost u balkanskoj sredini. Blistavost ženskog duha“. *Danas*. 20-21. januar
12. Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. *Teatron* 94, Godina XXI: 124-125

Tekstovi koje je Maga Magazinović objavljivala u *Politici*, hronološkim redosledom:

1. Magazinović, Maga. 1905. „Obrazovanje ženskinja u Srbiji“. *Politika*. 20. avgust
2. Magazinović, Maga. 1905. „Žene i sport“. *Politika*. 26. septembar
3. Magazinović, Maga. 1905. „Muško mišljenje“. *Politika*. 27. septembar
4. Magazinović, Maga. 1905. „Ima li zanimanja za koje žene nisu sposobne?“. *Politika*. 28. septembar
5. Magazinović, Maga. 1905. „Samoubistvo žensknja u Kitaju“. *Politika*. 1. oktobar
6. Magazinović, Maga. 1905. „Brak kod Francuza“. *Politika*. 2. oktobar
7. Magazinović, Maga. 1905. „Persijanka“. *Politika*. 6. oktobar
8. Magazinović, Maga. 1905. „Kultura i žene“. *Politika*. 7. oktobar
9. Magazinović, Maga. 1905. „Ko je najveći protivnik žena – žene same!“. *Politika*. 8. oktobar
10. Magazinović, Maga. 1905. „Poštovanje žene“. *Politika*. 9. oktobar
11. Magazinović, Maga. 1905. „Ljudi i ljubav“. *Politika*. 10. oktobar
12. Magazinović, Maga. 1905. „Ženski listovi u Nemačkoj“. *Politika*. 10. oktobar
13. Magazinović, Maja. 1905. „Šopenhauer i žene“. *Politika*. 11. oktobar
14. Magazinović, Maga. 1905. „Ženskinje na evropskim univerzitetima“. *Politika*. 12. oktobar
15. Magazinović, Maga. 1905. „Obrazovanje ženskinja kod nas“. *Politika*. 12. oktobar
16. Magazinović, Maga. 1905. „Ženomrsci“. *Politika*. 13. oktobar
17. Magazinović, Maga. 1905. „Elen Kej“. *Politika*. 20. oktobar
18. Magazinović, Maga. 1905. „Igranje“. *Politika*. 21. oktobar
19. Magazinović, Maga. 1905. „Nepraktičnost ženskinja“. *Politika*. 22. oktobar
20. Magazinović, Maga. 1905. „Poljupci kao uzrok razvodu braka“. *Politika*. 23. oktobar

21. Magazinović, Maga. 1905. „Nepravda o ženama“. *Politika*. 27. oktobar
22. Magazinović, Maga. 1905. „Ženski klubovi“. *Politika*. 28. oktobar
23. Magazinović, Maga. 1905. „Pobuna muževa“. *Politika*. 3. novembar
24. Magazinović, Maga. 1905. „Lavrovi venci za pesnikinje“. *Politika*. 4. novembar
25. Magazinović, Maga. 1905. „Najnoviji ženski klub“. *Politika*. 5. novembar
26. Magazinović, Maga. 1905. „Dužnosti porodične i duhovni rad ženski“. *Politika*. 7. novembar
27. Magazinović, Maga. 1905. „Helena Keler“. *Politika*. 9. novembar
28. Magazinović, Maga. 1905. „Sadašnje poljkinje“. *Politika*. 10. novembar
29. Magazinović, Maga. 1905. „Drugarstvo“. *Politika*. 14. novembar
30. Magazinović, Maga. 1905. „Sa jednog posela“. *Politika*. 15. novembar
31. Magazinović, Maga. 1905. „Muslimanke“. *Politika*. 16. novembar
32. Magazinović, Maga. 1905. „Jednoj čitateljki“. *Politika*. 17. novembar
33. Magazinović, Maga. 1905. „Štrajk udavača bez miraza“. *Politika*. 18. novembar
34. Magazinović, Maga. 1905. „Žena dvadesetog veka“. *Politika*. 19. novembar
35. Magazinović, Maga. 1905. „Naše ženske škole i kako nam koriste“. *Politika*. 21. novembar
36. Magazinović, Maga. 1905. „Ženskinje na našem Univerzitetu“. *Politika*. 24. novembar
37. Magazinović, Maga. 1905. „Učešće Persijanki u pobunama“. *Politika*. 25. novembar
38. Magazinović, Maga. 1905. „Može li današnja majka da vaspita svoje dete“. *Poitika*. 28. novembar
39. Magazinović, Maga. 1905. „Rad naših učiteljica u narodu“. *Politika*. 4. Januar

Smiljana Mandukić (abecednim redosledom)

1. A.M. 1954. „Prvi put na sceni. Baletsko veče grupe Smiljane Mandukić“. *Politika*. 16. April.
2. B(ranko).M.D(ragutinović). 1961. „Igrački amaterizam“. *Politika*. 15. april.
3. B.M. 1958. „Moderni balet u Abraševiću“. *Glas rada*. 30-25 srpnja.
4. Božičković, Olga. 1949. „U školi koja odgaja naše nove baletske umetnike“. *Politika*. 17. februar.
5. Čolić, D. „Per Gint baletske sekcije Abrašević“. *Borba*. 19. jul

6. Duga. 1950. „U dečijem svetu ozbiljne igre“. *Duga* br. 267.
7. Đurđević, Vladimir. 1967. „Valjevo: 'Abraševići' iz cele zemlje“. *Politika*. 16. decembar.
8. Filmski svet. 1957. „'Snovi o južnom moru' u našoj zemlji“. *Filmski svet*. br.141: 12 septembar
9. Gostuški Dragutin. 1958. „Amateri i moderan balet“. *Borba*. 25. februar.
10. J.M. 1954. „Beogradske sličice. Savremeni balet“. *Republika* br 476: 14. decembar.
11. Jokanović, Milorad. Pismo uprave KUD „Abrašević“, 7. jun 1960.
12. Jovanović, Milica. 1979. „Visok nivo“. *Politika ekspres*. 12. decembar.
13. Kraut, Vanja. 2002. „Bolje kraj s bolom nego bol bez kraja. *Orchestra*. 21:31
14. Lj. S. 1954. „Baletska ustanova – malo poznata i slabo pomognuta“. *Večernje novosti*. 8. jun.
15. M. G. 1979. „Sutra u Ateljeu 212. Savremeni balet.“. *Politika ekspres*. 9. decembar.
16. M. K. 1969. „Sedam Isidora“. *Večernje novosti*. 13. novembar.
17. M. Sv. „Na koncertu g-đice Mandukić“. *Pravda* broj 332.
18. M.B. 1953. „Matine Gradske baletske škole“. *Borba*. 14. maj.
19. Maletić, Dubravka. 1993. „ Skica za portret plesnog entuzijaste – Smiljana Mandukić, Srpska Isidora Dankan, moja učiteljica“. *Teatron*. 78, 79, 80, godina XVII, februar.
20. Mandukić, Smiljana, 1990. *Govor tela*. Beograd. Sfairis.
21. Mandukić, Smiljana. 1939. „Nekoliko reči o ritmičkim igrama“. Tekst u pozorišnom program povodom Matinea održanog 17. decembra 1939.
22. Mandukić, Smiljana. 1954. „O modernom i klasičnom baletu“. *Naša scena* 91-92: 31. decembar
23. Novaković. O. 1961. „'Od ulice do mansarde'. Veče modernog baleta“. *Dnevnik*. 23. februar
24. *Politika ekspres*. 1977. „Pokret u prostoru“. *Politika ekspres*. 8. jul
25. *Politika ekspres*. 1979. „Žele novu nagradu“. *Politika ekspres*. 28. mart
26. *Politika*. 1973. „Potreba za zvukom“. *Politika*. 2. jul
27. *Politika*. 1974. „Iz današnjeg programa. Baletska emisija *Govor tela*.“ *Politika*. 28. januar
28. Ranisavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar
29. Ranisavljević, R. 1956. „Kulturno-umetnička društva i folklor. Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar

30. S. Č. 1958. „Publici je bliži moderan od klasičnog baleta“ *Večernje novosti*. 9. avgust
31. Samardžija, Čedomir. 1958. „Studio modernog baleta Kulturno-umetničkog društva Abrašević“. *Mladost*. 5. februar
32. Simić, Milutin. 1985. „Studio modernog baleta kud Abrašević“ u knjizi *Kud Abrašević (1945-1980)*
33. Trnavski, Vuk. 1955. „Tragom Isidore Dankan. Balet čiji je dekor i snaga – priroda“. *Politika*. 3. jul.
34. *Večernje novosti*. 1958. „Na festivalu kulturno-umetničkih društava u Beogradu I MODERAN BALET“. *Večernje novosti*.
35. Z. M. 1970. „Zanimljiv pokušaj grupe entuzijasta. Minijaturno baletsko pozorište“. *Večernje novosti*. 23. novembar
36. Zajcev, Milica. 1964. „Balet. Lep uspeh amatera“. *Borba*. 15. maj
37. Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125
38. Zajcev-Darić Milica. 1961. „Slike sa izložbe. Veče modernog baleta Ateljea 212“. *Borba*. 16. april
39. Zajcev-Darić, Milica. 1960. „Moderan balet u Ateljeu 212“. *Borba*. 22. novembar
40. Zajcev-Darić, Milica. 1976. „Odras dometa i mogućnosti“. *Borba*. 17. januar

Rukopisi Smiljane Mandukić:

1. Mandukić, Smiljana. ? „Abrašević“. Rukopis.
2. Mandukić, Smiljana. ? „Filmska škola“. Rukopis.
3. Mandukić, Smiljana. ? „Gradska baletska škola posle Gradski baletski tečaj“. Rukopis.
4. Mandukić, Smiljana. ? „Kako je počeo moderan balet ili putevi modernog baleta kod nas“. Rukopis.
5. Mandukić, Smiljana. ? „Mali Mocart“. Baletski scenario. Rukopis.
6. Mandukić, Smiljana. ? „Muzička akademija“. Rukopis.
7. Mandukić, Smiljana. ? „Period od 1930-1941 Moja škola. Radio. Rukopis.
8. Mandukić, Smiljana. ? „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku svog puta“. Kucano pisaćom mašinom.
9. Mandukić, Smiljana. ? „Sfinga. Baletski scenario u četiri slike“. Rukopis.

10. Mandukić, Smiljana. ? „Slučaj gradske baletske škole“.
11. Mandukić, Smiljana. ? „Statut samostalne baletske grupe Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić“.
12. Mandukić, Smiljana. „Program rada primenjen na časovima Smiljane Mandukić, I, II, III i IV godina“. Neobjavljeno.
13. Mandukić, Smiljana. „Program za rad u Gradskom baletskom tečaju klase Smiljane Mandukić“, I, II, III i IV godina.
14. Mandukić, Smiljana. 1953. „Slučaj Gradske baletske škole u Beogradu“ sa priložima: „Nekoliko reči o modernom baletu“, „Od kakve bi koristi bio za nas moderan balet“, „Predlog za budući rad Gradske baletske škole“.
15. Mandukić, Smiljana. Koncept pisma Bojanu Stupici. 19. septembar 1960.
16. Mandukić, Smiljana. Monolog za predstavu „Od ulice do mansarde“ pod nazivom „Glas devojke“.
17. Mandukić, Smiljana. Pismo Bojanu Stupici. 24. april 1961.
18. Mandukić, Smiljana. Pismo– Musikalische Jugend Osterreichs, na nemačkom 10. mart 1975.
19. Mandukić, Smiljana. Pismo upravi KUD Abrašević. 16. maja 1960.
20. Mandukić, Smiljana.? „Gradska baletska škola u Beogradu“. Neobjavljeno.
21. Mandukić, Smiljana.? „Kakav treba da bude program Gradske baletske škole“.
22. Mandukić, Smiljana.? „Predlog za televizijske emisije baleta“.
23. Mandukić, Smiljana.? „Pravilnik o radu Gradske baletske škole“.

Ostala dokumentacija:

1. Pristupnica grupi modernog baleta Smiljane Mandukić
2. Pismo ponude upućeno od direktora „Beka“ i „Kluza“ grupi Smiljane Mandukić za saradnju sa modnim kucama Beka i Kluz konfekcije. 2. jun 1971.
3. „Zapisnik sa Prve konferencije Gradskog baletskog kursa“ održanog 16. II 1953.

Nada Kokotović (abecedni redosled)

1. Božović, Slobodan. 1987. „Dobronamerni ukus ironije“. *Dnevnik*. 29. januar
2. Ćirilov, Jovan. 1991. „Dnevnik Yu festa. Kiš drugi put među nama“. *Književne novine*. 1.septembar.
3. Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun
4. Đorđević, Puriša. 1989. „Koreodrama u prvom licu“. *Politika*. 4. novembar
5. Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april
6. I.A. 1989. „O Meksiku s ljubavlju“. *Subotičke novine*. 16. april
7. Kokotović, Nada. 1986. „Križa institucionalizovanih teatarā“. *Glas omladine*. 8. oktobar.
8. Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko*. 19. maj.
9. Kopicl, Vladimir. 1987. „Beline plesa“. *Dnevnik*. 9. juli
10. Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, broj 4, Godina XLII, oktobar-decembar 26-28.
11. Krilović, Branka. 201. „Ostala sam bez zemlje, ali nisam bez ljudi“. *NIN*. 1. februar
12. Kujundžić, Miodrag. 1986. „Tango strave igra jeze“. *Dnevnik*. 11. marta.
13. Maksimović, Bogdan. 1996. „Razgovor s Nadom Kokotović“. *Orchestra*. 3, zima.
14. Marković, Dragica. 1989. „Više od igre“. *Večernje novine*. 3. april
15. Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena, Portret Nade Kokotović“ Scena 2, mart-april 2002, godina XXXVIII
16. N.P. 1987. „Molijer fest. Izražajnost plesa“. *Dnevnik*. 16. juli
17. Polja. 1985. „Nije u pitanju samo teatar. Razgovor s Nadom Kokotović“. *Polja*. oktobar.
18. Popov. N. 1989. „U Srpskom narodnom pozorištu. Sedmica gostovanja“. *Dnevnik*. 3. oktobar.
19. Radosavljević, R. 2002. „Subotica kao Holivud“. *Glas javnosti*. 15. maj
20. Radosavljević, Radmila. 2000. „Ristića poštujem, ali ne shvatam“. *Glas javnosti*. 22. jul
21. Rusi, Iso. 1987. „Tek sam ušla u kadar“. *Danas*. 10. februar
22. Šimoković, M. 1991. „U Subotici ove nedelje. Festival plesa i koreodrame“. *Dnevnik*. 21. februar.
23. Šimoković, Marija. 1987. „Šta je zapravo YU fest“. *Dnevnik*. 4. avgust
24. T.B.-Sl.B. 1989. „San u Areni“. *Večernje novosti*. 17. Juli
25. V.K. 1989. „Premijera u Subotici. Približavanje operskom“. *Dnevnik*. 12. avgust.

26. Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar
27. Vladimir, Kopicl. 1989. „Prust: plesna arheologija“. *Dnevnik*. 24. oktobar
28. Vrgoč, Dubravka. 1988. „Nemamo zgradu, ali imamo volju“. *Vjesnik*. 2. avgust
29. Vučković, Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar
30. Vukadinović, Maja. 2001. „Koreograf Nada Kokotović posle devet godina u Beogradu. Jezik je kuća smisla“. *Glas javnosti*. 25. januar.
31. Zajcev, Milica. 2000. „Intimni pogled na umetnost igre, Nova postavka koreodrame Nade Kokotović *Otelo* na sceni KPGT“Teatron 112, broj 112, Godina XXV str122-123.
32. Zajcev, Milica. 2001. „Nada Kokotović. Zagrljaj nakon decenije“. *Danas*. 26. Januar

Sonja Vukićević* (abecednim redosledom)

1. Naša borba. 1995. „Sonja Vukićević na otvaranju infanta. Infant(ilni) svet čistote“. *Naša borba*. 8-9. juli.
2. Azanjac, Dragana. 2002. „Markesov ratnik“. *Astra*. jul-avgust
3. Bogavac, Olivera. 1998. „Snovi na vrhovima prstiju“. *Žena*. 22. avgust
4. Bulatović, Nataša M. 1997. „Traganje za novim izrazom“. *Vijesti*. 27. decembar
5. Burić Taškovski, Milena. 1984. „Svestranost i optimizam“. *Mladost*. 12. novembar
6. Čikarić, Snežana. 1999. „Prepravljam stare predstave jer nisam više ista“. *Politika ekspres*. 4. avgust
7. Ćirilov, Jovan. 1984. „12 festival monodrame i pantomime u Zemunu. Povratak pokretu“. *Politika*. 19. maj
8. Domazet Sanja. 1999. „Jedino su umetnici ostali ljudi“. *Danas*. 11. avgust
9. Durić, M. 1997. „Ruža vetrova“. *Politika*. 26. novembar
10. Durić, Muharem. 1993. „Sonja Vukićević, balerina. Telo kao vrhunac kosmosa“. *Politika*. 24. februar
11. Đekić, Tatjana Nj. 1999. „Više ne brojimo zvezde na nebu“. *Blic*. 12. maj
12. Đokić, Svetlana. 1993. „Život na prstima. Sonja Vukićević“. *Radio TV Revija*. 4. mart. br. 1358.
13. Đuričić, Aleksandar. 2003. „Povratak Sonje Vukićević. Sapunice su najjači sedativi“. *Gloria*. 9. jul

14. Đurić, Maja. 1998. „Biti zajedno“. *Pobjeda*. 10. januar.
15. Golubović, Borka. 1993. „Dug put u drugi svet“. *Ekspres nedeljna revija*. 7.mart
16. Grujić, Jelena. 1993. „Intervju: Sonja Vukićević, balerina, glumica, koreograf. Za plavom pticom.“ *Vreme*. 10. Maj
17. Hribar, Svjetlana. 2007. „U cirkusu u kojem živimo pobijedila je umetnost“. *Novi list*. 2. svibnja
18. Jakanović, B. 2005. „Pukotine u vremenu“. *Politika*. 24.oktobar
19. Jovanović, Milica. 1997. „Ponovno gledanje“. *Politika*. 23. avgust
20. Karadarević, Tanja. 1994. „Sonja Vukićević – život na vrhovima prstiju. Pokreti lutalice“. *Politika TV dodatak*, mart.
21. Krešić, Irena. 1991. „Hronika 25. Bitefa. Nova Isidora Dankan“. *Politika*. 30. septembar
22. Krešić, Irena. 1992. „Nova Isidora Dankan“. *Scena*. 4-5: 35-37.
23. Krešić, Irena. 1992. „U baletskim cipelicama: Sonja Vukićević. Alehemija igre.“ *Praktična žena*. maj. br. 937.
24. Krešić, Irena. 1992. „Umetnice: Sonja Vukićević. Ovo je vreme žena“. *Politika*. 7. Jun
25. Kupres, R. 1998. „Najzad su me pročitali“. *Glas*. 16. septembar
26. Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar
27. Lajović, Vuk. 2008. „Civilizacija kroz istoriju zločina“. *Vijesti*. 6. Jul
28. Lakić, Dubravka. 1997. „Beogradska svlačenja slobode. Preživeti Bergmana“. *Politika*. 26. mart
29. Lee Adair Lawrence, 1985. „Yugoslav Gala Brings New Dance to Belgrade“. *DanceMagazine*, July.
30. M(irjana), R(adošević). 1984. „Razgovor s povodom. Epoha kroz baletski pokret“. *Politika*. 7. maj
31. M. T. 1992. „Sonja Vukićević“. *NIN*. 15. maj
32. Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative devedesetih, Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“ *Teatron* 119/120, broj 119/120, Godina XXVII, oktobar : 90-93
33. Mikača, Vukica. 1993. „Lične stvari: Sonja Vukćević. Igra bez granica“. *Bazar*.br.731. 15. januar
34. Mirković, M. 2006. „Istorija u cirkusu“. *Novosti*. 23. septembar
35. Mitić, Ana Rundo. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar

36. Mitrović, Aleksandar. 2003. „Oni koji su verovali u neke promene ostali su siromašni posle 5. oktobra“. *Nacional*. 14. januar
37. Mitrović, Mirjana. 1998. „Srpski Kafka“. *Duga*. 23. maj
38. Mujčinović, Avdo. 1984. „Izvanredna Sonja Vukićević“. *Politika ekspres*. 17. maj
39. Munjin, Bojan. Sonja Vukićević, „Život kao kineska kapljica“. SCENA 1-2, 2007, broj 1-2, godina XLIII, Januar- jun
40. Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *News*. 14. Januar
41. Nikolić, D. 1993. „Uspeh naših umetnika u inostranstvu. 'Medeja' ove decenije“. *Dnevnik*. 9. septembar
42. Pašić, Feliks. 1991. „25 Bitez – sedmi dan. Posle razvoda.“ *Novosti*. 27. septembar
43. Pašić, Feliks. 1998. „Pomamio se narod“. *Ludus pozorišne novine* 57/58: jun
44. Pašić, Feliks. 1999. „Sa 33 Bitezfa. Ima li izlaza“. *Pobjeda*. 18. septembar
45. Pavićević, Borka. 1998. „Pejzaž posle bitke“. *Pobjeda*. 21. mart
46. Pavlović, Ksenija. 2002. „Iza zatvorenih vrata“. *Inside*. septembar
47. *Politika ekspres*. 1992. „Sonja Vukićević, primabalerina i koreograf. Pobjeda Medeje.“ *Politika ekspres*. 26. april
48. Popović, Svetlana. 1997. „Siromašno veme vuče i siromašan ukus“. *Građanin*. 30. maj
49. Radisavljević, Gordana. 1994. „Pitali smo: abortus ili ne. Ni država, ni crkva, ni muž.“. *Politika*. 15. Jun
50. Radosavljević, R. 1997. „Hrabrost da se sa scene kaže istina“. *Blic*. 7-8 jun
51. Radosavljević, R. 1997. „Ljubavi koje nikada nisu prestale“. *Blic*. 10. novembar
52. Radosavljević, R. 1999. „Ludilo vremena u kojem živimo“. *Glas javnosti*. 26. april
53. Radosavljević, R. 1999. „Ludnica ovog vijeka“. *Pobjeda*. 6. oktobar
54. Radosavljević, Radmila. „Svaki zločin počinje duhovnim samosakaćenjem“. *Pobjeda*. 3. jun
55. Radosavljević, Radmila. 1997. „Poštovanje dolazi sa Zapada“. *Blic*. 27. jun
56. Radosavljević, Radmila. 1999. „Čovek je Božji dar“. *Pobjeda*. 11. maj
57. Radosavljević, Radmila. 2001. „Mali čovek ne može da bude veliki umetnik“. *Glas*. 16. septembar
58. Radosavljević, Radmila. 2007. „Pobjeda u mom cirkusu“. *Novosti*. 22. april
59. Radošević M(irjana). 1995. „Naša 'Medeja – pa Milva““. *Politika*. 4. novembar

60. Radošević, M(irjana). 1990. „Balet u prvom planu: Sonja Vukićević. Kako to rade francuzi“. *Politika*. 10. avgust
61. Radošević, M(irjana). 1999. „Proces uzbudio London“. *Politika*. 30. jul
62. Radošević, M(irjana). 2001. „Među najboljim dizajnerima sveta“. *Politika*. 3. jun
63. Radošević, M(irjana). 1999. „Mrak letnje noći“. *Politika*. 8. septembar
64. Radošević, M(irjana). 1999. „Novi teatar u parku borova“. *Politika*. 1. novembar
65. Radošević, M(irjana). 2001. „Više od gostovanja“. *Politika*. 13. januar
66. Radošević, Mirjana. „Cirkus je nešto tužno“. *Politika*. 13. septembar
67. Radošević, Mirjana. 1995. „Na majskom festivalu u Glazgovu. Trijumf Sonje Vukićević“. *Politika*. 5. jun
68. Radošević, Mirjana. 1998. „Naših petnaest Stokholmskih dana. Od Baltika do Balkana. *Politika*. 30 april, 1-2 maj
69. Radošević, Mirjana. 2006. „Cirkus umesto premijere“. *Politika*. 24. septembar
70. Radošević, Mirjana. 1996. „Večeras u Paviljonu Veljković. Magbet ili njih dvoje u istoriji“. *Politika*. 19. jun.
71. Radošević, Mirjana. 1996. „Na festivalu 'La mama'. Ruža za našu 'Medeju'. *Politika*. 20. novembar.
72. Radošević, Mirjana. 1996. „Bitef teatar kod 'La mame'. 'Medejin' maraton. *Politika*. 27. novembar.
73. Obradović, Lj. 1985. „Kako pridobiti publiku“. *Svetlost*. 28. februar.
74. Tauber, Andreja. 1986. „Malo poguma v koreografijah“. *Delo*. 4. mart.
75. Stojanović, Božana. 1987. „Pred premijeru koreodrame Uroboros“. *Pozorište br 8*. april.
76. Stojanović, Božana. 1987. „Moj kraj je i moj početak“. *Pozorište br. 8*. april.
77. Hribar, Svjetlana. 1988. „Salomom – u 21. Stoljeće“. *Novi list*. 24. maj.
78. Šrot, Marijeta. 1984. „Mnenja, kritike, ocene. Zavidljiva plesna raven“. *Dnevnik*. 13. decembar.
79. Radošević, Mirjana. 1996. „Razgovor sa stvaraocima: Sonja Vukićević, balerina. Haos Magbeta u slobodi“. *Politika*. 29. jun.
80. Ražnatović, Snežana. 1997. „Bunt još živi“. *Pobjeda*. 18. maj
81. Sl. V. 1984. „Sa balerinom Sonjom Vukićević, dobitnicom Zlatne kolajne na Festivalu monodrame i pantomime. Svaki korak – reč.“ *Novosti*. 20. maj

82. Stanković, Radmila. 2006. „Igrala bih kišu“. *Bazar*. 3. novembar
83. Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*. 30. oktobar
84. Stavrić, Ljubiša. 1997. „San o letenju“. *Male novine*. 20. novembar
85. Stefanović, Vladimir. 1993. „Medeja u Edinburgu“. *Politika*. 14. septembar
86. Stevanović, Ivana. 1997. „Magbet pred plavim kordonom“. *Demokratija*. 24. januar
87. Stevanović, Jelena. 2006. „Ljubav je tamo gde sam ja“. *Gloria*. 15. mart
88. Šćekić, Drenko. 1998. „Proces Sonje Vukićević“. *Student br 89*. oktobar
89. Šerban, Minja Katić. 1995. „Razgovor sa Sonjom Vukićević“. *Orchestra*. 2
90. Tanasković, Radovan. 1980. „Sonja Vukićević: Labud ili pače“. *Zum Reporter*. 1. maj
91. Tasić, Ana. 2006. „Istorija i beznade“. *Politika*. 26. Septembar
92. Tauber, Andreja. 1984. „Heterogena kvaliteta in zvrst odrskega izraza“. *Delo*. 12. decembar
93. Teatron jesen 2001/zima 2002 .“ Anketa : pozorišni umetnici o uticaju Bitefa časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju“. *Teatron* 116/117:68-85
94. V.N. 1984. „Poseban doživljaj. Balerina Sonja Vukićević“. *Praktična žena*. 23. jun
95. Vukadinović, M. 1998. „Novo viđenje Procesu. Apstraktni Kafka“. *Politika*. 24. april
96. Zajcev, Milica. 1984. „Prednost fizičkom“. *Borba*. 2. oktobar
97. Zajcev, Milica. 1998. „Tragikomična jedinka u iracionalnom svetu“. *Naša borba*. 7. maj
98. Zajcev, Milica. 1999. „Sonja Vukićević: Glumci stalno moraju da se bave sobom“ *Scena*, 3-4, knjiga I, broj 3-4, godina XXXV, maj – avgust, str 53-55
99. Zdravković, Mirjana. 1985. „Gala koncert solista baleta Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu“. *Književna reč*.
100. Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem“. *Tina* br. 16. 23 jul
101. Ćirilov, Jovan. 2004. „Sonja igračica koja govori“. *News*. 18. februar
102. Zdravković, Mirjana. 1984. „Pomračenja kao obasjanja“. *Scena* 4-5, oktobar D.I. 1998. „Koreografija istorije“. *Demokratija*. 14. april
103. Stanković, G. 2000. „Proces je kuća budućnosti“. *Glas*. 17. april
104. Andrejević, N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april
105. Milanović, I 1998. „Alchajmerova simfonija“. *Vreme*. 25. april
106. R.R. 2001. „Ljudi bez mozga“. *Glas*. 8. jun
107. D.J. 1984. „Sonjin trijumf“. *Bazar*. 22. Jun

108. Nježić, Tatjana. 1998. „Mali čovek u malj dozi“. *Blic*. 26. jun
109. Anđelić, Borislav. 1984. „Nova iskustva i stare dileme“. *Oko*. 7-21 lipnja
110. Stamenković, Vladimir. 1998. „Dubinski snimak“. *Nin*. 9. jul
111. Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul
112. Gr. T. 1997. „Dva najozbiljnija hita“. *Građanin*. 12-13 jul

*O Sonji Vukićević nema preglednih tekstova. Zahvaljujem se umetnici što mi je stavila na uvid ličnu dokumentaciju, na osnovu koje sam ustanovila hronologiju objavljenih tekstova povezanih najčešće sa odigranim predstavama, za koje najčešće programi. Poseban je bio zadatak u ovom radu da se ovi podaci sistematizuju za analizu koreografskog pristupa koreodrami umetnice.

Elektronski izvori:

<https://www.youtube.com/watch?v=aUFXpXVL9F0>

<http://www.nytimes.com/1982/04/18/arts/why-women-dominate-modern-dance.html?pagewanted=all>

http://www.hciti.hr/web/wp-content/uploads/Kretanja-KB_19-20_web.pdf

<http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/Nada-i-Nedjo.html>

http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/Nada-i-Nedjo/Nada_Kokotovic_i_Nedjo_Osman.mp3

<http://www.mediantrop.rankomunitic.org/renata-balzam-subotica-kao-ambijentalna-pozornica-kpgt-a>

https://www.ted.com/talks/daniel_wolpert_the_real_reason_for_brains/transcript

https://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf

http://www.gender.cawater-info.net/knowledge_base/rubricator/feminism_e.htm

<http://routledgesoc.com/profile/feminist-social-theory>

https://books.google.rs/books?id=ITP_AQAAQBAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=Isa+Partsch-Bergsohn+Hans+Brandenburg&source=bl&ots=_kZgsW0uyA&sig=mqzmCIjc6pn3_OdKhuaa3lQxD6U&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwivhp_5q-XKAhUH1iwKHZdvBOYQ6AEIHTAA#v=onepage&q=Isa%20Partsch-Bergsohn%20Hans%20Brandenburg&f=false

<http://www.dw.com/sr/bokser-kojem-su-nacisti-zabranili-pobede/a-17272443>

https://books.google.rs/books?id=IGGMhEEtg04C&pg=PA270&lpg=PA270&dq=Evelyn+Dorr,+Rudolf+Laban,+The+Dancer+of+the+Crystal&source=bl&ots=-SdDaNMt3R&sig=GOF8iZg2z7j5nO6PfvP7VQHZsAg&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwjU3bm_hvKAhWDiSwKHd3BAGkQ6AEIMzAD#v=onepage&q=Evelyn%20Dorr%2C%20Rudolf%20Laban%2C%20The%20Dancer%20of%20the%20Crystal&f=false

<http://www.dw.com/sr/multikulturalnost-ne-sme-bit-samo-utopija/a-18077909>

Periodika - Pina Bauš:

1. Lind, Ingela. 2004. „Bezuslovna ljubav za ljude“, *Politika*, 20.mart
2. Zec, Petar. 2004. „Moć nestvarnog“. *Politika*. 22. mart
3. Ćirilov, Jovan. 2004. „Neukusno biti ukusan“. *Blic*. 17.novembar
4. Stokić, Jovana. 2005. „Uživo iz Njujorka“. *Danas*. 1.novembar
5. Miljković, Simonida. 2011. „Inspiraciju za film dobio sam od U2“. *Blic*. 27. juli

8.0.DODACI

8.1.BIOGRAMI

8.1.1.Maga Magazinović (1882, Užice – 1968, Beograd)

1882. - rođena u Užicu 14. oktobra kao treće dete u porodici. Prvo muško dete, Konstantin umro je nakon šest nedelja, nakon njega rođena je njena sestra, Dada, potom Maga⁹⁷, kasnije mlađa braća Miloš, Milutin, Danilo, Aleksandar i sestra Zora.

Majka Stanka, domaćica. Otac Risto, izučio terziski i jorgandžijski zanat, vlasnik dućana u Užicu, krojač u Narodnom pozorištu u Beogradu.

1884. – majka je odvodi na sabor u Jelovu goru gde je prvi put videla narodno kolo. Trčala je pokušavajući rukom da zadigne suknje devojkama u kolu ne bi li videla kako igraju.

1888. - polazi u Osnovnu školu zajedno sa svojom sestrom Dadom.

1892-96 – završava četiri razreda Realke u Užicu. U Realci je zavolela fiziku i tako izabrala pri upisu na fakultet prvo fiziku i hemiju.

1896. – početkom avgusta preseljava se sa roditeljima u Beograd (zbog očevog privrednog sloma). U Beogradu njen otac dobija posao u krojačnici Narodnog pozorišta.

1896-98 – ide u Višu žensku školu u Beogradu. Ide na časove gimnastike i igranja istorijsko-društvenih plesova i narodnih kola kod Slavke Vasiljević, a crtanje uči od Nadežde Petrović.

- Od upale pluća umire joj brat Aca u trećem razredu osnovne škole.

⁹⁷ Podaci sa biogram sakupljeni su iz autobiografske proze Mage Magazinović *Moj život*, knjige Tatjane Korićanac *Marija Maga Magazinović* i teksta Nadežde Mosusove „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u Zborniku radova 14. Pedagoškog foruma scenskih umetnosti FMU. Takođe, veliku zahvalnost za podatke kojih nije bilo u literaturi dugujem Maginoj prauunci Mirjani Vučković, Maginoj rođaki profesorki Dragani Popović.

1898. – Završava Višu žensku školu sa odličnim uspehom i položenim učiteljskim ispitom, u izveštaju izaslanika Živkovića preporučena je za produžetak školovanja u Švajcarskoj.

1898. – upisuje se na Filozofski fakultet Velike škole u Beogradu kao vanredna studentkinja (bez prava na indeks i bez prava da pred komisijom polaže ispite) i sluša hemiju i fiziku, uz to uporedo sluša nemački, ruski, latinski, srpski, filologiju, teoriju književnosti; krajem semestra počinje da sluša filozofiju kod prof. Branislava Petronijevića.

1899. – Razgovara sa profesorima o nedovoljnim pravima vanrednih slušalaca, uspešno menja dotadašnju praksu i postaje prava studentkinja, stiče indeks kao vanredni student. U isto vreme peva u Akademskom pevačkom društvu *Obilić*, u kome su vanredne učenice činile većinu ženskog članstva.

1900. – Maga prisustvuje koncertu na kom gostuje violinista Jan Kubelik i to oseća kao svoj prvi doživljaj visoke umetnosti.

1902. – Mora da se odrekne svoje prve ljubavi, Branka Popovića, kao devojka bez miraza. To je uslov da bi ga otac poslao na studije u inostranstvo.

- Piše svetosavski temat *O apstraktnim idejama* koji je nagrađen trećom Svetosavskom nagradom sa 5 napoleona u zlatu.

- U Jagodini polaže učiteljsku maturu u Učiteljskoj školi da bi se upisala kao redovan slušalac na filozofsku i pedagošku grupu.

1903. – Udaje joj se sestra Dada, Branko Popović, njena prva ljubav, je kum na njenom venčanju.

- Branko Popović odlazi na studije u Minhen.

1902-09. – Aktivna je kao članica amaterske pozorišne trupe *Abrašević*, gde glumi u predstavi *Suton* (Iva Vojnovića).

1903. – Prevodi sa ruskog drame Maksima Gorkog *Na dnu*, *Palančani*, *Deca sunca* i *Ko je kriv* od Henrika Sjenkijevića i *Rozu Bernd* Gerharta Hauptmana. S nemačkog prevodi *Žena s predrasudama* Hajnriha Fridriha.

– Osniva *Klub studentkinja* koji se bavi prevođenjem dela ženskih pisaca socijalista – Elen Kej, Klare Cetkin i drugih

- Upisuje se na Pravni fakultet s jednim razlogom – da otvori vrata ženskim studentima u tadašnji muški domen studija.

1904. – Zamenjuje do kraja školske godine učiteljicu Osnovne škole u Klokočevcu, okrug Krajinski.

- Diplomira na Filozofskom fakultetu kao redovni slušalac i kao prvi ženski kandidat na svojoj grupi. Pismeni ispit iz filozofije i pedagogije zamenjuje tezom *O stavu dovoljnog razloga* – prva studentkinja koja je napisanom tezom zamenila pismeni ispit na diplomskom ispitu..

- Tri puta putuje u Bugarsku u posetu bugarskim kolegama i sa profesorima, sa društvom *Pobratimstvo* i na otvaranje Jugoslovenske izložbe u Sofiji.

1905. – Radi kao praktikant u Narodnoj biblioteci i postaje prvi ženska službenica – prva praktikantkinja u NB.

- Ministar prosvete je postavlja za prvu klasnu učiteljicu u Šapcu, zbog čega je razrešena dužnosti u Narodnoj biblioteci.

- Magina majka se razboljeva od upale pluća i zbog toga Maga ne odlazi u Šabac, tako ostaje bez posla.

1905/06. – saraduje u listu *Politika*, najviše piše za rubriku *Ženski svet* i za *Feljton* i postaje prva žena u novinarskoj profesiji.

1906. – Počinje da predaje u Višoj ženskoj školi kao klasna učiteljica. U Prvoj ženskoj realnoj gimnaziji počinje da predaje psihologiju, logiku, nemački i srpski jezik.

1907. – Gostuje Mod Alan u Beogradu, kao sledbenica slobodne igre Isidore Dankan. Nadežda Petrović je upoznaje sa Magom i Maga od Mod Alan dobija pohvale za pokazane korake naše igre i podstrek da se bavi plesom.

1908. – Polaze profesorski državni ispit sa tezom *O instinktu*.

1909. – Odlazi u Minhen da doktorira o svom trošku, pošto ne dobija podršku na konkursima Ministarstva prosvete.

- Upoznaje čuvenog šekspirologa i pozorišnog stručnjaka Jocu Savića.

- Ponovo susreće prvu ljubav, Branka Popovića.

- Upoznaje se sa radom teozofa Rudolfa Štajnera, upoznaje se sa njim i sa Eduardom Šireom, francuskim filozofom, piscem i publicistom.

1909-10. – iz Minhena odlazi u Berlin u čuvenu *Glumačku školu Nemačkog pozorišta* Maksa Rajnharta.

- Upoznaje budućeg muža, Gerharda Gezemana. Upisuje se i na Berlinski univerzitet, studira nemački jezik i književnost, istoriju pozorišta i muzike iz doba renesanse.

1910- Odlazi na časove u školu Elizabete Dankan, sestre Isidore Dankan u Grunevaldu.

- Pohađa i časove klasičnog baleta kod balerine Berlinske opere, Šarlote Šniter.
- Vraća se u Beograd, nastavlja svoj posao u Prvoj ženskoj realnoj gimnaziji
- Sa dr. Zorom Pricom 10. novembra otvara *Školu za deklamaciju, estetsku gimnastiku i inostrane jezike*.
- U Berlinu gleda trupu Djagiljeva *Ruski baleti*.
- Veri se sa Gerhardom Gezemanom, nemački slavista, folklorista, profesor na Univerzitetu u Pragu.
- Posećuje Švedsku i Dansku.

1911. – 14. aprila prikazuje prve rezultate rada svoje škole na premijernom koncertu u sali *Opere* (današnji bioskop Balkan).

- Maja meseca odlazi u Kil (Nemačka), na letnji semestar ciklusa predavanja iz umetnosti.

- Od 24. juna do 24. septembra provodi na kursu Žak-Dalkrozovog ritmičko-plastičko muzičkog vaspitanja, na Konzervatorijumu kod pijanistkinje Minete Vegman koja je uvela predmet „metoda Žak- Dalkroza“.

- Vraća se u Beograd i menja naziv svoje škole u *Škola za ritmiku i plastiku*.

1912. – Za *Politiku* piše propagirajući naučeno u Dalkrozovoj školi.

- U februaru na zabavi Ženskog saveza izvodi scene iz Šekspira (*San letnje noći*) kroz recitaciju, pesmu, igru.

- 10. maja izvodi Matine u sali građanske Kasine.

- Učestvuje na dobrotvornoj priredbi Ženskog saveza u korist analfabetskih tečajeva u Narodnom pozorištu 12. maja i prikazuje scenu iz *Sna letnje noći*, dobija izuzetno pohvalnu kritiku o glumi, pesmi i igri njenih plesačica.

- 10. maja održava ispitni Matine u sali Građanske Kasine, pred početak izlaže predavanje „O cilju i značaju Ritmičke gimnastike. Na klaviru na časovima, kao i na Matineu pratila je Ksenija Atanasijević.

1912-13 – Radi kao dobrovoljna bolničarka tokom Balkanskih ratova u Vojnoj akademiji i svojoj gimnaziji.

1913. – Na svadbi koleginice dr. Zore Price i Živana Krstića u februaru je stari svat (tj. kuma po današnjem shvatanju).

- U junu mesecu odlazi u Berlin, prati festival Žak-Dalkrozovog Instituta ritmike u Helerau - upisuje se na redovni kurs kod Dalkroza.

- Majka joj boluje od zapaljenja pluća.

- Udaje joj se sestra Zora za dr. Mišu Pantića. Zora Pantić je bila Magina mlađa sestra. Studirala je Nemački jezik i književnost (apsolvirala). Udala se za Dr Milivoja Pantića, kasnije sanitetskog generala. Živeli su neko vreme u Beču gde im se rodila ćerka Meri. Po povratku u Beograd, Zorin suprug je bio lični lekar kralja Aleksandra, a posle kraljeve smrti ostao je lični lekar kraljice Marije. Sve tri njihove ćerke (Meri, Ana i Olivera) su od detinjstva do udaje bile članice Magine Škole za ritmiku i plastiku i folklorne grupe.

1914. – U aprilu sahranjuje majku.

- 1. marta ukazom Kralja Petra I odlikovana je *Krstom milosrđa* za negu ranjenih i bolesnih u Balkanskim ratovima 1912 i 1913.

- Udaje se za Gerharda Gezemana 11. maja, unapređena je u redovnu nastavnicu Prve ženske realne gimnazije. Njen muž dobija posao profesora u Prvoj muškoj gimnaziji i lektora beogradskog Univerziteta.

- U avgustu gine joj najmlađi brat Danilo-Cane u boju na Mačkovom kamenu.

1915. – Prvi svetski rat – napuštaju Beograd, dobijaju sina Harolda tj. Rajka.

- Gubi oba brata u ratu.

- Radi kao dobrovoljna bolničarka u Kragujevcu i Vranju.

- Gezeman prelazi Albaniju sa našom vojskom.

1916. – Gubi sina Haroda - Rajka, umire od srdobolje kada je imao četrnaest meseci. Sahranjen je u porodičnoj grobnici Magazinovića na Novom groblju kao Rajko Gezeman.

- Maga odlazi u Švajcarsku da obiđe Gerharda koji je na lečenju od tuberkoloze.
- Provodi tri meseca u Institutu „Žan Žak Ruso“ u Ženevi kod Dr. Klapareda.
- Gleda nastup Isidore Dankan, koja izvodi *Rusku revoluciju*, na Šopenov *Posmrtni marš*.
- Razilazi se sa suprugom Gerhardom.

1917. - 10.septembra rađa ćerku Rajnu u Lucernu.

- Na zahtev Ljube Jovanovića, ministra sa Krfa piše referat o svojim zapažanjima prilika u okupiranoj Srbiji. Od ministarstva prosvete dobija zahtev da proučava organizaciju i tipove srednjih škola u Švajcarskoj i da šalje izveštaje na Krf.

- Sluša predavanja Lenjina i Plehanova u Cirihu, Lenjinovo predavanje je bilo u prostorijama vegetarijanskog restorana.

1918. – Vraća se sa ćerkom Rajnom u Beograd.

1919. – U privatnoj gimnaziji *Dom učenica srednjih škola* dobija posao i predaje ritmiku umesto gimnastike.

1920. – Ukazom Nj. V. Kralja Petra I unapređena je u profesorku Prve ženske realne gimnazije.

- Časove svoje Škole drži u hodniku Druge muške gimnazije, brzo se odustaje od toga zbog hladnoće betona, prolaznosti kroz hodnik itd.

- 22. maja izvodi Matine iz ritmičke gimnastike u sali Manježa.

- jun izvodi Matine u Zemunu, priređen za školsku omladinu, u korist ratne siročadi.

1921. – Donosi odluku da početkom januara obnovi svoje kurseve iz Ritmike, prvo radi u stanu. Za tri meseca sprema ispitni Matine u Manježu, koji izvodi 14. maja. Uvodno predavanje drži lično na temu „Delsartizam kao osnov moderne umetničke igre“.

- U februaru na zabavi Kola srpskih sestara na Kolarcu izvodi tri koreografije: *Srbijanka*, *Molitva*, *Šubert*.

- Učestvuje na zabavi *Društva za prosvjećivanje žene*, sa programom: *Na studencu, Cigančica, Šopen-vals- a- mol.*

- 12. juna izvodi Matine u korist Zaštite Dece u Manježu.

- 29. juna prikazuje svoj rad na Matineu u Sarajevu.

- 11. decembra učestvuje na zabavi *Jevrejskog-Ženskog društva.*

1922. – 4. marta učestvuje na zabavi *Dunavskog kola jahača.*

- 25. marta učestvuje na Matineu *Ženskih osnovnih škola* u Manježu.

- 4. aprila gostuje sa svojom „Školom za ritmiku i plastiku“ u Novom Sadu.

- Odlazi u Minhen na letnji kurs kod dr. Rudolfa Bodea gde uči njegov pravac ritmike tzv. *izražajnu gimnastiku* i kod Karla Lahuzna uči principe koreografije novog smera igre.

1923. – Razvodi se od Gerharda Gezemana.

- U Minhenu pohađa letnje kurseve ritmike, plastike i savremene umetnosti telesne kulture kod dr. Rudolfa Bodea, Rudolfa Labana i dr. Bes Menzendik.

- Ostvaruje uspehu ispitnu priredbu u maju mesecu na kojoj su se istakli Milorad-Mile Jovanović i Ana Nej (kasnije Maletić).

- U „Prosvetnom glasniku“ izdaje članak o školama u Švajcarskoj.

1924. – 24. januara gostuje sa svojom „Školom za ritmiku i plastiku“ u Novom Sadu.

- Dobija odobrenje od Ministarstva prosvete za Seminar za učiteljice ritmike i plastike u Beogradu.

- Njenu Školu za ritmiku i plastiku posetio je Rudolf Laban.

1925. – Postavlja jedan čin iz Šekspirovog komada *San letnje noći* i balet Rikarda Drigoa *Svetkovina Bahusa i Flore.*

1926. – 18. maja prikazuje u Manežu folklornu scenu *Jelisavka, Obilića majka* na stihove Mihaila Sretenovića u stilu narodne poezije uz klavirsku pratnju.

1927. – 14. februar prikazuje u pozorištu na Vračaru *Jelisavku majku Obilića, Molitvu Kosovke devojke* na muziku Gvida Havlasa i *Smrt Majke Jugovića* na muziku Koste Manojlovića (*Igra udovica*).Uvodno predavanje Ljubica S, Janković.

- Drži tronedeljni kurs ritmike i plastike u *Sokolskom društvu* u Splitu.

1929. – 12. maj izvodi Koncert Škole za ritmiku i plastiku u pozorištu na Vračaru.

- Pohađa letnji kurs igre kod Rudolfa Labana u Lauenštajnu.

1930. – Učestvuje na Kongresu umetničke igre 19.-25. juna u Minhenu, a u julu pohađa kurs Rudolfa Labana u Bajrotu.

1932. – U izdanju Planete iz Beograda izlaze iz štampe dve njene knjige: *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* i *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*.

1934. – U junu u Beču prisustvuje Kongresu umetničke igre.

- 16. jul na predlog ministra prosvete odlikovana je kraljevskim ordenom *Svetog Save četvrtog (IV) reda*.

1935. – U Narodnom pozorištu u Beogradu daje svoj jubilarni i završni koncert *Škole za ritmiku i plastiku* kojim proslavlja 25. godina rada Škole.

- Prikazuje koreodrame *Molitva u Gračanici, Kosovski boj* i folklornu scenu *Kosidba*.

1936. – Osniva *Studentsku folklornu grupu*.

- 8. mart veliki bal *Prosveta* – učestvuje sa *Studentskom folklornom grupom* u korist podizanja Doma za školsku omladinu Bosne i Hercegovine u Beogradu.

- u Berlinu gostuje sa *Studentskom folklornom grupom* na ceremoniji otvaranja XI Olimpijskih igara.

- 29. avgusta do 6. septembra sa *Studentskom folklornom grupom* gostuje u Carigradu.

- 20. april na predlog ministra prosvete odlikovana je kraljevskim ordenom *Jugoslovenske krune četvrtog (IV) reda*.

1937. – Sa svojom folklornom grupom gostuje u Carigradu i u Nici na Festivalu narodnih igara.

1938. - 2. januar učestvuje sa folklornom grupom na Sveslovenskom vašaru Kola srpskih sestara.

- 27. januar učestvuje sa folklornom grupom na tradicionalnoj Svetosavskoj zabavi u Oficirskom domu (današnji SKC).

- 17. februar učenice njene Škole učestvuju u Duhovnoj akademiji Ženskog hrišćanskog pokreta u cilju propagiranja akcije pokreta

- 19. mart učestvuje sa folklornom grupom na Sveslovenskom balu Kola srpskih sestara u Oficirskom domu.

- 21. mart učestvuje na ponovljenom Sveslovenskom balu Kola srpskih sestara u dvorani Kolarčevog univerziteta. Maga na otvaranju govori o značaju folklorne igre.

- 9. april prikazuje balkanski folklor u dvorani Kolarčevog univerziteta i drži predavanje s temom: „Srodnost igara balkanskih naroda“.

- 9-12. jun gostuje u Hamburgu. Međunarodni kongres nacionalsocijalističke zajednice *Snaga kroz radost* na kome učestvuje sa Studentskom folklornom grupom.

- 13-15. avgusta gostuje sa Studentskom folklornom grupom u Nici na svečanostima nacionalnog folkora, u slavu mira i bratstva svih naroda.

-31. avgust povodom gostovanja Hju Rosa prikazuje narodne igre Južne Srbije, u sali Kolarčeve zadužbine.

- 15. novembar povodom posete francuskih zvaničnika izvodi narodne igre u sali *Društva prijatelja Francuske*.

1939. – 8. mart Veče odbora gospodica Beogradskog ženskog društva na Kolarčevom univerzitetu, u korist Đačke trpeze

1940. – 2. januar učestvuje sa Studentskom folklornom grupom - Srpsko veče Kola srpskih sestara.

- 27. januar učestvuje sa Studentskom folklornom grupom na Svetosavskom balu u Oficirskom domu.

- 4. april učestvuje sa Studentskom folklornom grupom na drugoj Budvanskoj večeri na Kolarčevom univerzitetu.

1941. – Ćerku Rajnu udaje 1. februara za Ristu Popovića (1906.-1989.) On je bio profesor Psihologije. Predavao je u Baletskoj školi “Lujó Davičó” i u Učiteljskoj školi (današnji Učiteljski fakultet).

- Odlazi u penziju 15. jula.

1942. – Prosvetni glasnik objavljuje njene članke: „Razmišljanja o budućoj ženskoj srednjoj školi“, „Teškoće pri ocenjivanju učenika“, „Prosvjećivanje naroda u današnjoj Nemačkoj“

1943. – 27-28. mart gostovanje Studentske folklorne grupe u Šapcu, sa njenim koreografijama.

- *Jelisavka, majka Obilića* se izvodi na Kolarčevom univerzitetu.

1945-48. – Vodi folklornu grupu na *Kolarčevom univerzitetu*.

1946. – Jedna grupa njenih učenika folklorá se odvaja od njene grupe koju je okupila odmah posle rata i nazvala „Grupa Mage Magazinović“ i odlazi u KUD Abrašević. Iz „Grupe Mage Magazinović“ izrasli su: Milivoje Ivanović, Branko Marković, Jelena Mihajlović, Gradimir Hadžislavković, Mira Sanjina, Dušan Milenković i drugi.

1948. – U novoosnovanoj državnoj Baletskoj školi „Lujó Davičó“ drži časove ritmike, folklorá, istorije igre i istorijske igre. U toj školi radi kao penzionerka pod ugovorom do 1954/55 školske godine.

1949. – Jul osnova se pri Savezu kulturno-prosvetnih društava Beograda Koreografski centar i Maga postaje član tog centra koji je trebalo da se bavi obradom srpskih narodnih igara.

1951. – U izdanju Prosvete izlazi joj iz štampe knjiga *Istorija igre*. Počinje da piše autobiografiju koju nije objavila za života.

1954. – Radi scenario, koreografiju i režiju za folklornu scenu *Jelisavka, majka Obilića* u okviru proslave desetogodišnjice OKUD *Ivo Lola Ribar*.

1963. – U Kud-u „Abrašević“ registrovan je susret članova sa Magom Magazinović, koja je tada evocirala sećanja na prve dane osnivanja Društva početkom XX veka.

1968. – Umrta je 8. februara u 86. godini života u Beogradu.

8.1.2. Smiljana Mandukić (1908, Beč – 1992, Beograd)

1908. – Rođena u Beču, 16. juna. Smilja⁹⁸ je jedino dete u porodici. Otac Vladimir, rodom iz Vršca, radio u diplomatiji: majka Olga Spindler, slovenačkog porekla, rođena u Sarajevu. .

1910. – Umire joj majka, prihvata je tetka, sestra njenog oca i teća, tj. zet Dr. Petar Zepenjak koji su živeli u Vršcu. Njen otac započinje život sa drugom ženom; rano detinjstvo provodi u Vršcu gde ide u osnovnu školu.

1918. – Umire žena (možda tetka) koja je brinula o njoj kao majka nakon majčine smrti.

- Vraća se kod oca u Beč i ide u srednju školu.

? - Srednju školu završava u Beču (1924-26. ?), francuski jezik uči u jednom ženskom pansionu blizu Pariza. Govori tečno nemački i francuski jezik.

1923. – Leto provodi u Vršcu i pohađa časove baleta kod balerine Olge Šmatkove, solistkinje beogradskog Baleta. Nastupa na završnom koncertu i ima uspeha kod publike, zbog čega otac Vladimir pristaje da je upiše u najbolju Baletsku školu u Beču (koju je vodila bivša primabalerina bečke Opere, Cecilija Čeri).

1926. – Gubi interesovanje za klasičan balet i njegovu tehniku gde je neophodno svakodnevno ponavljanje istih pokreta.

⁹⁸ *Podaci o delu Smiljane Mandukić, a za koje dugujem veliku zahvalnost, dobijeni su od Milice Zajcev koja mi je dala nasleđenu arhivu, kao i od Dubravke Maletić, koreografkinje, učenice i dugogodišnje solistkinje u trupi Mandukićeve, koja je godinama akribično pratila i skupljala sve programe i informacije o stvaralaštvu Smiljane Mandukić. Na inicijativu i predlog Dubravke Maletić UBUS je postavio spomen ploču na kuću u kojoj je živela S. Mandukić na Trgu Nikole Pašića 6. u Beogradu. Dubravka Maletić ujedno je kratko bila i učenica Mage Magazinović u beogradskoj Gradskoj baletskoj školi. Do zvaničnih podataka o školovanju u Beču nisam uspela da dodjem, te su ovde unete informacije o školovanju, kao i godine na osnovu kazivanja Smiljane Mandukić. Od literature za biogram su korišćene sledeće knjige: Smiljana Mandukić, *Govor tela*; Milica Zajcev, *Igra odraz vremena sadašnjeg*; Milica Jovanović, *Prvih sedamdeset godina, Balet Narodnog pozorišta u Beogradu*; Larusov *Rečnik baleta*, Milutin Simić, *Kulturno umetničko društvo „Abrašević“ Beograd 1945-1980*. Dubravka Maletić, „Skica za portret plesnog entuzijaste – Smiljana Mandukić“ u *Teatron* 78, 79, 80.

-Odlazi na privatne časove kod Gertrude Bodenvizer, profesorke ritmike i moderne igre, koji su održavani u prostorijama akademije: “Akademie Fur Darstellende Kunst”.

? – Pohađa časove Grete Vizental, sledbenice Isidore Dankan, uči akrobatiku kod Edi Polca, uči tehnike Labana i Dalkroza, i igru Elinor Tordis koja je u bečku Akademiju unela ideje popularne gimnastike i plesa.

- 4. septembra izvodi “Umetničko baletsko veče g-đce Beba Bee Smiljane Mandukić, člana i učenice poznatog bečkog Čeri Baleta, u sali Hotela Srbija”. Pseudonim uzima zbog oca koji se protivio njenim javnim istupanjima kao igrāice.

1927. – Prvi put profesionalno nastupa u Vršcu, pod umetničkim imenom “Beba Be”, jer se suočavala sa velikim protivljenjem svog oca da se profesionalno bavi igrom.

- Mis Jugoslavije iz inostranstva.

1928. – 27. januar igra na Svetosavskoj zabavi udruženja kolonije S.H.S. u Beču. Izvodi dve igre: *Humoreska* (muzika: Dvoržak) I *Begunac* (muzika: Rahmanjinov)

- 4. decembra ima prvi “Matine baletnih igara Smilje Mandukić” u sali Luksor u Beogradu. Za taj samostalni koncert na klaviru je prati Lovro Matačić, jedan od najvećih jugoslovenskih dirigenata. Igra na muziku S. Rahmanjinova, F. Šuberta, S. Prokofjeva, L. Matačića.

1929. – 15. juni igra na baletskoj večeri u Tulnu.

- Dolazi u Beograd na audiciju za igrāice u Baletu Narodnog pozorišta. Igra kratke solo uloge, igra i akrobatske scene npr. kada okačena na cug leti preko pozornice.

1930. – Stiče diplomu Akademije – “Akademie für Darstellende Kunst”u Beču, odsek Umetnička igra (Kunsttanz) u klasi Gertrude Bodenvizer.

1930/31. – Traži od Ministarstva prosvete u Beogradu dozvolu za otvaranje škole za ritmiku i plastične igre i počinje da radi na afirmaciji moderne igre u našoj sredini.

1931. – Stiče dozvolu Ministarstva prosvete za otvaranje škole za ritmiku i plastiku. Škola prima siromašnu decu besplatno i vaspitava u smeru moderne slobodne igre.

1931- 40. – Vodi časove jutarnje gimnastike na Radio Beogradu, pokušava da pokrene i aktivira žensku populaciju, odnosno žene koje kao domaćice provode vreme u kući.

1937. – 15. oktobar izvodi koncert sa svojom grupom na Kolarčevom narodnom univerzitetu.

1939. – 17. decembar izvodi “Matine Studija ritmičkih igara Smiljane Mandukić” u Pozorištu na Vračaru (Narodno pozorište). Na program su: *Igra s pločama*, *Vesela igra* (muzika: Dvoržak-Krajsler), *Iz Šubertovog albuma* (muzika: Šubert), *Prolećne radosti* (muzika: Moris Ravel), *Let bubamara* (muzika: Rimski Korsakov), *Jesenja pesma* (muzika: Čajkovski), *Andaluska igra*, *Dečiji nestašluci* (muzika: De Falja), *Na životnoj stazi* (muzika: Manuel de Falja), *Andaluska igra* (muzika: Manuel de Falja), *Pokret* (muzika: Hendl); u drugom delu programa: *Ritam* (De Falja), *U kvrgama*, *Fiks ideja* (muzika: Debisi) *Na životnoj stazi* (muzika: Fe Falja) *Borba* (muzika: Sergej Rahmanjinov), *Tužna povorka* (muzika: Rajičić). U programu Matinea daje uvodni tekst “Nekoliko reči o ritmičkim igrama”.

1940. – Izvodi “Matine Studija ritmičkih igara Smiljane Mandukić” u Pozorištu na Vračaru. Na programu su: *Iz Šubertovog albuma* (muzika: Franc Šubert), *Ave Marija* (muzika: Franc Šubert), *Anitrina igra* (muzika: Edvard Grig), *Arabeska* (muzika: Klod Debisi), *Tužna povorka* (muzika: Stanojlo Rajičić)

- 15. oktobar prekida se saradnja sa Radio Beogradom, na kome je držala časove jutarnje gimnastike.

1941. – 27. marta sa dvora joj otkazuju redovni čas koji je držala Princezi Jelisaveti Karađorđević.

- U bombardovanju Beograda 6. aprila gubi sve materijalno što je imala, pošto bomba pada na njen baletski studio i stan u kome su živeli ona i njen životni partner, kasnije suprug, Momčilo Milošević, pisac i reditelj, tada upravnik Državne štamparije, koji je nepravedno posle rata obeležen kao kvizling. Nisu imali dece. Tokom okupacije drži časove u stanu u ulici Narodnog fronta 78, u nepodesnom prostoru za časove igre, gde je katkad čuvan bolnički material koji je ilegalno odnošen pokretu otpora.

1941- 46. – Postaje i radi kao honorarna nastavnica Ritmike i scenskih kretnji pri Muzičkoj akademiji u Beogradu i na dramskom odseku iste akademije.

1942. – “Matine Studija ritmičnih igara Smiljane Mandukić u Pozorištu na Vračaru. Na programu su: *Molitva* (muzika: Franc Šubert), *Popodne jednog fauna* (muzika: Klod Debisi), *Ingridina tugovanka* (muzika: Edvard Grig) *Igra sablasti* (muzika: Stanojlo Rajičić) *Mašina* (muzika: Stanojlo Rajičić; igru izvode učenice Loli Volinski, Sonja Dojčinović, Olga Spiridonović, kasnije poznata glumica, Lj? Cvetić, Danica Mokranjac, kasnije poznata glumica).

1943. – 19. februar daje koncert *Moderni balet Smiljane Mandukić*, na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Uvodno predavanje “O ritmičkim igrama” na koncertu daje Todor Manojlović, književnik. Izvodi sledeći program: *Prvi koraci igre*, *Delfiske igračice*, *Pastirska igra*, *Ingridina tugovanka*, *Trilogija žene – devojaštvo, materinstvo, poslednja borba*, *Iz Šopenovog albuma*, *Hinduske igre – igračica sa zmijom, igra pred idolom, Đavo i žena, Egzotična igra pred vatrom*.

– 15. oktobra daje koncert *Moderni balet Smiljane Mandukić*, na Kolarčevom univerzitetu. Uz program ide i reklamni letak za Studio modernog baleta koji ima dva tečaja: za početnice i mlađe učenice i tečaj za odrasle; daje se i objašnjenje vežbi, odnosno načina rada u Studiju.

1944. – Mart-april izvodi koncert *Moderni balet Smiljane Mandukić*, na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Uvodno predavanje “O ritmičkim igrama” daje Smilja Mandukić. Na program su: *Iz dečijeg carstva – Humoreska*, *Po ugledu na starije*, *Kitajska igra*, *Na času muzike; Na životnom putu – Devojačka igra, Igra ljubomorne, Na putu u život*; u drugom delu: *Pojedinačni i grupni pokreti – Ritam; Iz Per Ginta – Anitrina igra, Ingridina tugovanka, U pećini gorskog cara; Koriolan* (u svakoj igri data je plastična ilustracija pojedinih scena istoimene Šekspirove tragedije).

1945. – Nakon oslobođenja zajedno sa Ninom Kirsanovom, Radmilom Cajić, Miletom Jovanović, Olgom Grbić-Tores daje koncerte sa svojim učenicama u korist ranjenika, obdaništa i druge dobrotvorne svrhe.

- 3. avgust sa baletskim studijom učestvuje na *Velikom kermesu* koji priređuje kulturni odbor III regiona u Pionirskom parku preko puta Narodne skupštine u Beogradu.

- 12. oktobar učestvuje na zajedničkoj dobrovoljnoj priredbi na Kalemegdanskoj terasi namenjenoj siromašnoj nezbrinutoj deci.

1946. – 5. maja *Matine baleta Studia Smiljane Mandukić* u korist dečijih obdaništa.

- 12. maja *Matine baleta Studia Smiljane Mandukić* u korist dečijih obdaništa.

- Povodom proslave 7. jula Učestvuje u programu koji organizuje Gradski odbor Antifašističkog fronta žena kod Hajdučke česme u Beogradu.

- 15. decembar nastupa sa svojom grupom na Koncertu na Kolarčevom univerzitetu, koji je zakazao treći reonski odbor Crvenog krsta.

1947- 49. – Radi kao honorarna nastavnica Scenskih kretnji na Visokoj filmskoj školi u Beogradu do njenog priključenja Akademiji za pozorišnu umetnost 1950. godine.

- 23. marta *Baletsko veče Studia Smiljane Mandukić*, u Velikoj dvorani Kolarčevog univerziteta, u korist omladinske pruge.

1947.- 23. marta priređuje u korist omladinske pruge “Baletsko veče Studia Smiljane Mandukić” u Velikoj dvorani Kolarčevog univerziteta.

– Priređuje baletsko veče na Velikoj sceni Kolarčevog narodnog univerziteta. Program: *Oko vatre* (muzika: Manuel de Falja), *Igra zavodnice*, *Delfijske igračice*. Na predstavi u koreografijama Mandukićeve gostuju dve balerine Narodnog pozorišta: Danica Živanović i učenica ruske škole i koreografkinja, Jelena Vajs.

- 18. maja *Matine baleta Studia Smiljane Mandukić*. Izvodi sledeći program: *Kolo*, *Vals*, *Lutke*, *In memoriam palima za slobodu*, *Igra u strahu pred zmijom*, *Igra s velom*, *Proleće*, *Leto*, *Jesen*, *Mašina*, *Noć na golom brdu*.

- Dobija pismo od Ministarstva prosvete da se njene koreografije ne mogu izvoditi na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu. Pismo potpisuje Ljubica Kašikić.

1947. – 5. jun izvodi *Umetničku priredbu baletskog studija Smiljane Mandukić*, u Domu kulture IV rejona, sala Sindikalnog doma u Beogradu.

- 4. oktobar učestvuje sa učenicama Studija na priredbi koju priređuje Odbor Crvenog krsta u sali Doma kulture III rejona.

- 11. novembar učestvuje sa baletskim divertismanom na pozorišnoj večeri slovenskih autora koju priređuje V frontovska orgaizacija III rejona.

1948. – 20. marta učestvuje sa članovima baletskog studija na priredbi u Domu kulture III rejona.

- 5. juna daje „Umetničku priredbu baletskog Studia Smiljane Mandukić“ u Domu kulture IV rejona u Beogradu.

1949. – Ministarstvo prosvete je postavlja za nastavnicu Gradske baletske škole i u svojstvu umetničke rukovoditeljke Gradskog kursa baleta 17. marta. Gradska baletska škola je imala formu četvorogodišnjeg tečaja, a pored nje u školi su predavale i Sonja Dojčinović (plastične igre), Danica Živanović (klasičan balet) i Olga Grbić-Tores (španske igre). Učenici nisu sticali diplome po završetku četvorogodišnje škole.

1950. – Zahvalnost Omladinske organizacije Beogradskog univerziteta na pomoći i spremanju baletskog dueta za Aprilski festival Narodne omladine Beogradskog univerziteta.

1951. – U pozorištu “Boško Buha” na sceni Kolarčevog narodnog univerziteta postavlja koreografiju za predstavu *Snežana*, u režiji Momčila Miloševića. Komad je doživeo 34. epizode.

1953. – 16. februar prva konferencija Gradske baletske škole gde se raspravljalo o statusu škole i položaju učenica.

- 10. maj. 9. januar izvodi *Matine baleta gradske baletske škole*, Narodno pozorište u Beogradu.

- 4. april učestvuje na priredbi Crvenog krsta.

- 15. april dobija pismenu zahvalnost od Crvenog krsta.

1954. – 10. januar učestvuje u programu *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*. Dom kulture Braća Stamenković.

- April prikazuje veče baletske grupe Gradske baletske škole. Na programu: *Mladost*, (muzika: List-Paganini) *Jesen* (muzika: Čajkovski) *Poslednja igra* (muzika: Sergej Rahmanjinov), solo izvodi Vanja Kraut, *Iz zemlje lotosa* (muzika: Čirli Skot) *Na pijaci* (muzika: Musorski) *Junačka igra* (muzika: Marko Tajčević) solo izvodi Jovan Despotović, *Vragolan* (muzika Grig) solo Danica Popović, *Susreti i sukobi* (muzika: Tajčević) *Kleopatra* (muzika: Stanojlo Rajičić) solo izvodi Zona Matejić, *U Trianonu* (iako je *Revolucija bila na pomolu*, *Kraljica se najradije*

zabavljala igrom) (muzika: Hendl, Hajdn, Mocart) *Jovanka Orleanka* (muzika: Bah) *Smrt majke Jugovića* (muzika: Stanojlo Rajičić) solo: Jelica Golubović.

- 24. april daje *Veče baleta* u sali Dečijeg pozorišta na Čukarici.

- 4. decembar daje koncert "Savremeni balet. Umetnički rukovodilac i koreograf Smiljana Mandukić", na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Na program: *Vizantiska igra, Kobold, Jesen, Iz zemlje lotosa, Pisma o ljubavi, Mladost, Poslednja igra, Kroz stradanje do pobeđe*. U drugom delu: *Susreti i sukobi, Kratki doživljaji, Jovanka Orleanka, Junačka igra, Smrt majke Jugovića*.

- 31. decembar u novosadskoj *Našoj sceni 90-91* objavljuje članak "O modernom i klasičnom baletu".

1955. – Po preporuci Mage Magazinović, osniva baletsku sekciju pri KUD "Abrašević" u Beogradu. Ostvaruje plodnu saradnju sa tadašnjim predsednikom društva, Milanom Kićevićem, koji je podržavao modernu igru. To je prva amaterska baletska sekcija u Beogradu.

- 9. januar izvodi *Matine modernog baleta gradskog baletskog tečaja*, Radnički univerzitet.

- Sa članicama baletske grupe snima muzički film *Snovi s južnog mora* u Dubrovniku.

1956. – 8. januar izvodi *Matine modernog baleta gradskog baletskog tečaja*.

- Kud "Abrašević" otvara svoju dečiju scenu. Izvodi bajku za decu Milenka Misailovića *Večiti cvet*, na muziku Dušana Miladinovića, u režiji Vukašina Erakovića za koji je postavila koreografiju. Predstave se izvode svake nedelje pre podne.

- Na preporuku Mage Magazinović Kud-u "Abrašević" Smilja počinje da vodi baletsku sekciju.

- 14. jun daje sa baletskom sekcijom *Baletski koncert KUD "Abrašević"* na Kolarčevom univerzitetu. Izvodi se svita Edvarda Griga *Per Gint*.

- U junu na Kolarčevom narodnom univerzitetu izvodi celovečernji koncert. Veliki uspeh postiže Grigova svita *Per Gint*. Baletska sekcija u KUD-u "Abrašević" se povećava i broji 80 članova.

1957. – Hose Limon u decembru prisustvuje radu i probi baletske sekcije u “Abraševiću”; beleži u knjigu utisaka oduševljenje sa onim što je video.

- *Per Gint* sedam ili osam puta izvođen u Beogradu. Sedamnaest nastupa ostvaruje sa drugim sekcijama Abraševića.

- Dva samostalna koncerta Studija modernog baleta pod nazivom *Veče modernog baleta*: u Beogradskom dramskom pozorištu i u Domu JNA. Gostovanja u Valjevu i Kragujevcu.

- 4. maj *Per Gint* se izvodi u Valjevu.

- 31. decembar daje koncert (zajedno sa folklorom) povodom dočeka Nove godine u Hotelu Mažestik u Beogradu.

- 19. maj *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*, Pozorište “Boško Buha”.

- 24. maj izvodi koreografiju *Guliver među patuljcima* (muzika: Grig) na Završnoj priredbi festivala kulturno-umetničke delatnosti dece Beograda, u okviru proslave Dana mladosti, na Kolarčevom univerzitetu.

- Za Televiziju Beograd snima koreografiju *Elegija*, igraju: Meri Landa i Petar Cvejić.

1958. – Sekcija se brzo širi, menja naziv u *Studio modernog baleta*. Gostuje se širom zemlje sa koreografijama Smilje Mandukić.

- Vodi i dečiju i omladinsku grupu.

– Baletska sekcija ostvaruje uspešne rezultate, 21 koncert, odlazi na prvo duže gostovanje u Hrvatsku i Sloveniju.

- Mart, učestvuje na V nagradnom festivalu amaterskih kulturno-umetničkih društava koji je održan u čast VII kongresa Saveza komunista Jugoslavije. Izvodi *Nokturno* (muzika: Milivoje Kebler) i osvaja prvo mesto koje deli sa baletskim ansamblom “Ivo Lola Ribar”.

- Baletska sekcija dobija zvanično naziv *Studio modernog baleta*.

- Vodi i koreografije za pionirsku grupu pri "Abraševiću" sa kojom daje samostalne nastupe i izvodi komad *Trbonja, dugonja, vidonja* u saradnji sa dramskom sekcijom, komad je tokom godine izveden 13 puta.

- Član je organizacije – Associate of the Dance Notation Bureau, New York.

-23. februar na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu izvodi: *Nokturno* (muzika: Kebler), *Smrt majke Jugovića* (muzika: Stanojlo Rajičić) i *Etidu* (muzika: Sergej Rahmanjinov).

- 13. maj "Baletski koncert Gradskog baletskog tečaja" na Kolarčevom univerzitetu.

- 11-30. jula ostvaruje gostovanja u Zagrebu, Karlovcu, Novom Mestu, Ljubljani gde izvodi dva koncerta, Rovinju i okolini izvodi deset koncerata, od kojih je jedan izveden u bolnici za TBC kostiju.

- 24. septembar na godišnjoj skupštini *Abraševića* posebno je pohvaljen njen rad.

1959. – Obnova *Per Ginta*.

- Ostvaruje isti broj nastupa sa svojim Studijom kao i prethodne godine. Turneje po Bosni I Hercegovini, Hrvatskom primorju, Makedoniji. Daje koncerte u okolini Beograda i Beogradu, posebno za Dan žena.

- 25. aprila učestvuje sa Studijom modernog baleta u program otvaranja Doma kulture "R.Rajković" pri fabrici "Partizanka" u Beogradu.

- 17. maj *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*, u čast četrdesetogodišnjice SKJ I SKOJ-a i desetogodišnjice rada Gradske baletske škole, Kolarčev narodni univerzitet.

- 25. oktobar učestvuje sa trupom iz "Abraševića" na Svečanoj priredbi povodom 40-ce KPJ i štrajkova zanatskih radnika.

1960. – U prvoj polovini godine Studio modernog baleta najčešće nastupa u programima sa recitatorima.

- Učestvuje na festivalu kulturno-umetničkih delatnosti Narodne omladine opštine Savski venac.

- Učestvuje na proslavi 55 godina društva "Abrašević" u Šapcu.

- Učestvuje na proslavi Dana armije u Domu JNA u Obrenovcu.
- 16 – 29. jula gostovanje Studija modernog baleta u Bosni i Hercegovini i na Hrvatskom primorju. Prvi nastup održavaju na Stadionu u Zenici, potom na Stadionu u Mostaru, pa u Splitu i Vodicama.
- 12. maj premijerni koncert “Sekcija modernog baleta Abrašević” na Radničkom univerzitetu u Beogradu. Program podeljen na dva dela: “Krug ljubavi” i “Od ulice do mansarde”. Jovan Despotović, raniji član sada nastupa kao gost iz Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. U program učestvuje 70 članica i članova sekcije.
- 16. maj Smiljana Mandukić podnosi pismenu ostavku Kud-u “Abrašević”. Uprava 7. juna prihvata ostavku sa željom da se i ubuduće nastavi saradnja.
- Bojan Stupica angažuje osam odabranih devojaka, koje su u njenoj grupi školovane po njenom sistemu moderne igre, za baletski ansambl pozorišta Atelje 212. Nastupaju pod nazivom “Savremeni balet” i igraju u okviru Kamerne scene Ateljea 212 i tokom pozorišne sezone odigrale su 22 predstave u toj pozorišnoj kući.
- Prva predstava u Ateljeu 212 je odigrana sa sledećim programom: *Od ulice do mansarde*, *Elegija* (S. Rahmanjinov), *Ljubavna pesma* (Santos), *Navijači i sportisti*, *Kratak doživljaj*, *Treći čovek* (na ruske romanse). Kostimografkinja: Vera Borošić, scenograf: Vladislav Lalicki.
- 31. decembar *Od ulice do mansarde* izvodi balet Ateljea 212 u Velikoj dvorani Doma Sindikata. Režija i koreografija Smilja Mandukić.
- 1961.– 14. januar *Od ulice do mansarde*, gostovanje Ateljea 212 u Domu kulture “Vuk Karadžić” u Beogradu.
- Priređuje Veče modernog baleta Ateljea 212 u dvorani Doma sindikata. Na programu: *Slike sa izložbe* (M. Musorski) *Kijevska kapija*, *Na pijaci*, *Bidlo*, *Katakombe*, *Slike sa jedne savremene izložbe* (na muziku modernih kompozitora), *Senke*, *Ritam čelika*. Kostimi: Slavica Lalicki i Ana Nestorović; scenografija: Vladislav Lalicki. U *Borbi* od Milice Zajcev za koreografiju *Senke*, koja je za temu imala problem zatočenica koncentracionih logora, dobija pohvalnu kritiku.

- 1. juli učestvuje sa trupom "Abrašević" na Svečanoj akademiji povodom proslave 20 godina revolucije 1941-1961 u Sali Radničkog univerziteta "Đuro Salaj".

- 13. april *Slike sa izložbe* u Velikoj dvorani Domu sindikata.

1961/62.– *Savremeni balet* Smiljane Mandukić nastupa u Beogradu i unutrašnjosti kao zasebna baletska trupa. Izvode zapažene koreografije: *Od ulice do mansarde* i *Slike sa izložbe* (muzika: Modest Musorski)

1962. - 14. januar *Od ulice do mansarde* gostovanje Ateljea 212 u Domu kulture "Vuk Karadžić" u Beogradu.

- 1. februar izvodi *Sećanje na leto*, celovečernji program u Velikoj dvorani Doma sindikata.

- 17. februar repriza *Sećanje na leto*, u Domu sindikata.

- 8. mart učestvuje sa trupom u programu povodom međunarodnog dana žena "Koncert odabranih tekstova, muzike i baleta - žene umetnici", Velika dvorana Doma sindikata.

- Kreira solo numere, duete i grupne igre kao svojevrsni komentar na moderno društvo, ljudsko stradanje i dehumanizovanost savremenog sveta. Bavi se ženama gde uočavamo rodnu osvešćenost u koreografiji *Senke*.

- 18. Maj *Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić* na sceni Ateljea 212. Program na muziku domaćih kompozitora.

- Na molbu Kud-a "Abrašević" postavlja koreografiju u predstavi *Balada o crnom čoveku* sa dramskom sekcijom Društva. Naročito je zapažena koreografska scena crnačkog pogreba.

- 11, 13, 14. septembar koreografiše *Zabavno septembarsko veče*, u Velikoj dvorani Doma sindikata u Beogradu. Pored modernog baleta nastupaju Đorđe Marjanović, Anica Zubović, Radmila Karaklajić, meksikanski tri "Paloma" i Ljubiša Stepanović.

- 22. decembar učestvuje na svečanoj akademiji u cast dana JNA u Domu culture u Pančevu. Njena grupa nastupa sa sledećim programom: *Vizantiska igra*, *Istočnjačka ljubavna pesma*, *Anitra*, *Romansa*, *Lola*, *Havana Gila*, *Bršljan*, *Misurli*, *Tabu*, *Deca Pireja*.

1963. - 15. maj učestvuje sa trupom u program "Melodije koje su osvajale svet 1925-1945 I 1945-1963", organizatori Koncertna poslovica Srbije i uprava stadiona Tašmajdan.

- Na sopstveni zahtev, po priznanju potpunog umetničkog staža, traži razrešenje iz škole gde je bila umetnička rukovoditeljka Gradskog kursa baleta.

- Na molbu Kud-a "Abrašević" privremeno se vraća za umetničku rukovoditeljku.

- 20. decembar izvodi koreografije za svečanu akademiju u čast dana JNA u Domu kulture. Izvodi sledeće koreografije: *Udovice, Turski marš, Logor, Tabu, Balada o trubi, Mali cvet, Lola*.

- 28. decembar održan je svečani susret članova sekcija Društva sa Magom Magazinović u prostorijama "Abraševića" na inicijativu koju pokreće S. Mandukić.

- Sa većinom članica Studija izvodi večeri modernog baleta u Ateljeu 212.

1964. – Priređuje večer baletskog studija Kud-a Abrašević. Na programu: *Ljubavni ples* koji izvode solisti Milka Antarorova I Miodrag Panić, *Mali cvet* izvodi Mirjana Bosnić, grotesknu igru izvode Milka Lotina I Mirjana Nedeljković, *Noć veštica* (muzika S. Bešej) glavnu žensku ulogu igrala je Katarina Čolić, a mušku ulogu Đorđe Ojdanić.

- Studio modernog baleta koji vodi pri "Abraševiću" osvaja prvu nagradu na IX festivalu amaterskih Kud-ova Beograda.

- 3. april Baletska tribina u NU "Braća Stamenković" Smiljana Mandukić govori o modernom baletu i koreografiji, igre demonstriraju članice i članovi njene grupe.

1965. – Prvomajska priredba Kud "Abrašević" izvodi dve koreografije: *Bure vesnik* i *Egzodus*.

- Učestvuje na "Svečanom koncertu" kojim KUD "Abrašević" obeležava 60-tu godišnjicu svoga postojanja i rada, u Velikoj dvorani Doma sindikata.

- 29. oktobar predstavnici "Abraševića" u poseti kod predsednika Centralnog veća Saveza sindikata Jugoslavije, Svetozara Vukomanovića Tempa, uveče izvode svečani koncert na kome učestvuje sa Studiom modernog baleta, direktan televizijski prenos.

1966. – X nagradni festival Saveza KUD Beograda gde Smiljana Mandukić dobija prvu nagradu za koreografiju.

- 30. maj daje koncert u okviru “Abraševića” zajedno sa horskom i folklornom sekcijom *Putovanje Meridijanima*.

- 18. decembar učestvuje na reviji najboljih solista i ansambala kulturno-umetničkih društava “Amateri Belog grada 1966”, u Velikoj dvorani Doma sindikata.

- Sa njenim odlaskom u penziju Gradski baletski tečaj prestaje sa radom.

1967. - 8. jun *Baletsko veče “Plove lađe naših snova”*, izvodi Studio modernog baleta u koreografiji Smiljane Mandukić, Dom omladine Beograd.

- Juli susreće se sa Alvinom Ejliom na Holandskom festivalu.

- 16. septembar učestvuje na Koncertu zabavnih melodija i modernog baleta iz Beograda u Tivtu.

– 9-18. decembar učestvuje na Prvom susretu Kud-ova u Valjevu sa Kud “Abrašević” Studio modernog baleta.

- 25. decembar učestvuje sa trupom na “Svečanom koncertu” u Velikoj dvorani Doma sindikata. Dve predstave u istom danu.

- Sa Studijom modernog baleta ostvaruje 17 nastupa. Gostovanja u Crnoj Gori. U Tivtu slab odziv publike.

- 8. decembar “Umetničko veče” Studija modernog baleta u Ateljeu 212. Prihod koncerta u humanitarne svrhe za kupovinu terapeutske opreme za beogradske bolnice u kojima će se lečiti invalidi iz Drugog svetskog rata.

1968. – Ostvaruje saradnju sa omladinskom scenom “Dadov” koja je bila rasadnik pozorišnih stvaralaca. Vodi dalje studio i trupu savremene igre, tj. paralelno se bavi pedagoškim i koreografskim radom.

- 22. maj premijera u amaterskom pozorištu “Abrašević” komada *Vojskovođe* od Novice Simića, režija Slobodan Radović, učestvuje sa Studijom modernog baleta.

- Nastup Studija modernog baleta u čast Dana mladosti, koreografija *Za slobodu* (muzika: Šostakovič) koju 12 bosonogih igračica izvodi se pred predsednikom Titom i drugim gostima.
 - 2. oktobra na sednici Predsedništva Kud-ova dogovoreno da se Smiljana Mandukić predloži odlikovanje predsednika Republike.
 - 18. oktobar nastup Studio modernog baleta u Domu omladine.
 - 19. oktobar nastup Studio modernog baleta na Kolarčevom univerzitetu.
 - 24. novembar nastup Studio modernog baleta - XI nagradni festival Saveza KUD Beograda dobija I nagradu za koreografiju *Alegro Barbaro* (muzika: Bela Bartok). *Na mesečini, Allegro Barbaro, Za slobodu i Bluz* su bile izvedene koreografije.
1969. – U izveštaju o radu Kud-a “Abrašević” navodi se da je baletska sekcija najsigurniji oslonac Društva.
- U drugoj polovini godine dolazi do nesporazuma između Smiljane Mandukić i “Abraševića” i odlučeno je da raskinu ugovor 1. januara 1970. godine. Konstatovano je da je nastupala sa grupom devojaka pod imenom Baletska grupa Smiljane Mandukić, a ustvari se radilo o Studiju modernog baleta “Abrašević” .
 - Osniva svoju trupu pod imenom *Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić* koja je izrasla iz baletske sekcije “Abraševića” i u okviru koje nastavlja da stvara igračice i igrače za modernu igru (često od potpunih početnica/ka do profesionalnih igračica i igrača) i kreira koreografije. Programe trupe izvodi u okviru Muzičke omladine Srbije po unutrašnjosti Srbije i na beogradskim scenama.
 - 13. novembar prva predstava koju izvodi sa svojom novoosnovanom trupom bila je *Bosonoga igračica*, posvećena životu i delu Isidore Dankan, RU “Veselin Masleša”. Predstava je fragmentarnog koncepta I izdvojena na sledeće celine: *Prvi susret s muzikom, Primavera, Poljubac, Put u Grčku, Moja škola, Put u Rusiju 1905. Godine, Moja deca su mrtva, Amerika, Moskva 1921. godine, Zbogom prijatelji*. Sama piše scenario. Tekst čita Danica Mokranjac, glumica.

- 19. novembra predložena je od strane "Abraševića" za nagradu "Zasluge u kulturno-umetničkom amaterizmu".

- 27. novembar potpredsednik izvršnog veća Skupštine SR Srbije Aleksandar Bakočević uručuje joj odlikovanje – orden rada sa srebrnim vencem - kao istaknutoj i zaslužnoj radnici na polju kulturno-umetničkog amaterizma, a na predlog Saveza KUD-ova.

- 31. decembra ponovo daje pismenu ostavku i obrazlaže svoje razloge. Smatra da su potrebe Kud-a za baletom male, i da retko nastupanje narušava volju članovima, a nemaju uslove ni za svakodnevno vežbanje. Te uslove dobija u RU "Veselin Masleša".

1970. - Učestvuje sa trupom Balet Smilje Mandukić u program "Veče Milivoja Živanovića", povodom 50 godina umetničkog rada, u Domu omladine u Beogradu.

– 6. novembar izvodi koreodramu *Bosonoga igračica*, Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić, pozorište Dadov.

- 20. novembar učestvuje sa trupom na ekstravagantnoj modnoj reviji gde je "moda u službi brutalnog teatra i golog filma" u Domu omladine u Beogradu.

1971. – *Metamorfoze*, Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić, pozorište Dadov.

- 9. april Priređuje baletsko veče "Metamorfoze" u sali NU "Veselin Masleša".

1972. – 2. januar na sceni Ateljea 212 prikazuje nastup svoje trupe "Beogradski savremeni balet" pod nazivom *Ritmovi XX veka* na muziku savremenih kompozitora. Na program su: *Govor tela*, *Metamorfoze*, *Čovek –automat* koji je igrao Đorđe Ojdanić, *Kreolska misa* (muzika: Ramirez), *Džez u simfoniji* i *Zanos hita*, *Poljubac* (muzika: Rodrigo).

- 2. i 3. oktobra raspisuje audiciju za Kamernu scenu savremenog baleta u prostorijama Doma omladine Vračara.

1973. – Snima za Televiziju Beograd *Elektronsku poemu* (muzika: Vrez).

- 2. januara koncert *Govor tela* u Ateljeu 212 u Beogradu.

- Učestvuje sa trupom u programu Veče sećanja povodom 100-godišnjice rođenja Nadežde Petrović, u Narodnom muzeju u Beogradu. Izvodi dela Sikovskog, Romireza, Rodriga i Varezea.

1974. – Izvodi sa Beogradskim savremenim baletom *Ritmove XX veka* na Kolarčevom univerzitetu.

- Snima za televiziju *Metamorfoze* (muzika: Guellon).

- 28. januar prikazuje svoj rad sa grupom u baletskoj emisiji “Govor tela”, režija Arsa Milošević, Drugi program Televizije Beograd. Na programu su: *Elektronska poema* (muzika: Varez), *Metamorfoze* (muzika: Gijo).

- 15. maj gostovanje Beogradskog savremenog baleta u Čačku. Na programu: *Govor tela, Glas žene, Metamorfoze, Pokušaj vraćanja u život, Čovek –automat, Poljubac, Zanos hita, Džez u simfoniji*.

1975. – 26. maj izvodi premijeru Beogradskog savremenog baleta u Domu kulture Studentski grad. Na program su: *Govor tela – Ravnoteža, Uklapanje u prostor, Ritam čelika, Harmonije, U poteri za vremenom; Glas žene, Oblici i zvuci, Ljubavna igra, Elektronska poema, Čovek – automat, Kiša i vetar, Plava ptica, Divlje proleće, Zanos hita*.

- 21. oktobar izvodi *Koncert Beogradskog savremenog baleta Smiljane Mandukić* povodom Dana oslobođenja u Domu kulture Studentski grad u Beogradu. Na programu: *Logor, Glas žene, Oblici i zvuci-ljubavni ples, Dokolica, Kreolska misa, Poljubac, Čovek-automat, Džez u simfoniji, Divlje proleće, Zanos hita*.

- Umire joj suprug, Momčilo Milošević. Bio je književnik, profesor, upravnik Glumačko-baletske škole, načelnik Opšteg odeljenja Ministarstva prosvete, upravnik Državne štamparije.

1976. – 11. januar snima za Radio televiziju Ljubljana koreografiju za TV izvođenje u emisiji *Ljubljanski dani plesa*, režija Mojca Vogelnik.

- Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić učestvuje na Ljubljanskom festivalu baleta.

1976-83. – Trupa učestvuje na Jugoslovenskom festivalu slobodnih i baletskih trupa.

1977. – 7. mart. snima za Radio televiziju Beograd koreografiju *Prostori*, (muzika: Branimir Sakač), režija: Milica Dragić.

- 8. juli emituje se emisija *Pokret u prostoru*, gde se prikazuju *Prostori*.

- Na drugom susretu kamernih ansambala u Ljubljani “Beogradski savremeni balet” je dobio prvu nagradu kritike za koreografiju *Logor* i pionirsko delovanje u sferi modernog i savremenog baleta.

- Nastup *Beogradskog savremenog baleta* u Centru za kulturu i obrazovanje Rakovica, 26. maj.

- 13. oktobar nastup *Beogradskog savremenog baleta* na priredbi povodom promocije knjige pisaca amatera IMR-a vezano za 50-to godišnjicu IMR-a u Centru za kulturu i obrazovanje Rakovica,

1978. – 10. januar koncert Beogradskog savremenog baleta u Domu kulture Studentski grad, na programu: *Epitaf za Kir Stefana, Kreolska misa, Džez u simfoniji, Poljubac, Divlje proleće, Ludo veče*.

- 12. maj snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Dozvolite da se obratimo*, režija: Lidija Veljanova i Dragoš Smiljanić.

- 7. maj emituje se emisija *Dozvolite da se obratimo*.

- 25. mart koncert Beogradskog savremenog baleta u sali Kolarčevog univerziteta.

- 12. novembar snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Muzička radionica*, koja se pri emitovanju zvala *Muzički atelje*

- 25. novembar koncert Beogradskog savremenog baleta u Studentskom kulturnom centru u Beogradu.

1979. – april nastupa sa Beogradskim savremenim baletom na Ljubljanskim danima plesa, gde se okuplja 12 najboljih grupa slobodnog plesnog izraza iz cele zemlje.

- 24. maj koncert Beogradskog savremenog baleta u Domu kulture Studentski grad.

- 26. novembar učestvuje sa Beogradskim savremenim baletom u kontakt programu *Kad se podvuče crta* u Domu kulture Studntski grad.

- 10. decembar proslavlja desetogodišnjicu ansambla “Beogradski savremeni balet” na sceni Ateljea 212. Prikazuje retrospektivno svoj koreografski rad, između ostalog, to su koreografije: *Slikari i modeli*, *Roboti*, *Epitaf za Kir Stefana*, *Na kraju duge*, *Karmina Burana*, *Meditacije* (T. Drim), *Zapevke* (D. Radić), *Ćele kula* (D. Radić). U prostoru između koreografskih scena svirali su gitarista, Uroš Dojčinović i Goran Čavajda, kasnije bubnjar poznate grupe “Električni orgazam”.

- Snima za televiziju *Ćele kulu* (Dušana Radića) u režiji Jelene Genčić i Milice Dragić povodom 175. godina Prvog srpskog ustanka. Ulogu Karađorđa igra Đorđe Ojdanić (dugogodišnji profesor fizičkog vaspitanja u Prvoj beogradskoj gimnaziji).

- 15. decembra emituje se *Ćele kula* na Drugom program Televizije Beograd.

1980 – 1985 - Priređuje godišnje koncerte svoje grupe i aktivno stvara.

1981. – 10. april snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.

- 5. jun snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.

24. decembar koreografija *Magnifikata* snima se za emisiju *Kroz istoriju/novogodišnji program* za Radio televiziju Beograd.

1982. – 29. mart Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić gostuje na Velikoj sceni Ateljea 212.

- 7. maj snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.

- 18. maj Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić gostuje na Velikoj sceni Ateljea 212. Koreografije na muziku savremenih kompozitora.

- 22. novembar snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Petkom u 22*.

1983. – Učestvuje na II muzičkoj jeseni u Svetozarevu, 14. novembra, na program su: *Magnifiko* (muzika: V. trifunović) *Senke u raju* (muzika: G. Maler) *Catharsis* (Z. Hristić) *Resavska pećina*

(muzika: Arsenije Jovanović), *Arion* (V. Trajković), *Sekvence '81* (H. Hancock) i *Roboti* (Kraftwerk) Igraju: Vesna Milanović, Mare Sesardić-Kolundžija, Mirjana Gusić, Miljana Marković, Vera Obradović, Ksenija Vuletić, Marija Kreća, Suzana Popović, Zorana Peković, Đorđe Ojdanić, Ljupče Đorđević.

- 21. februar koreografiju *Prelidijum za sutra*, snima za Radio televiziju Beograd.

- 13. maj snima koreografiju za emisiju *Simfoniski epos* za Radio televiziju Beograd.

- Učestvuje sa trupom na Danima kulture Vračara 5-11. decembra.

- Učestvuje sa trupom na Jugoslovenskim susretima mladih 19. maja, Majski dani baleta, Koncert istaknutih jugoslovenskih slobodnih i baletskih trupa – *Igra zove*, Narodno pozorište – Scena u Zemunu. Koreografije: *Pećina*, (A. Jovanović) *Sećanje na Indiju* (R. Šankar) igra Sanja Krsmanović i koreografija Nele Antonović (rađena u sklopu trupe Mandukćeve) *Proviđenje* (muzika: Dejan Stefanović) igra Vera Obradović. S. Mandukić je podsticala koreografsko stvaralaštvo svojih učenica.

- Učestvuje na „Ljubljanskim danima plesa“

1984. – 5. jul, Kalemegdanski sutoni u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić, na programu: *Arion*, *Proviđenje*, *Sećanje na Indiju*, *Sirinks*, *Akatist* („Freske“), *Igra koza*, *Roboti*, *Komadi za flautu*, *Divlje proleće* (u koreografiji Vesne Milanović). *Sirinks*, *Igra koza* i komadi za flautu su muzička intermeca, a muzički gost programa je flautista, Dejan Gavrić. Igraju: Vesna Milanović, Sanja Krsmanović, Vera Obradović, Marija Kreća, Olivera Stanojević i Suzana Popović.

1984. – “Beogradski savremeni balet” gubi deo članstva, pošto se Mare Sesardić-Kolundžija (u Beogradu udata za Jovana Kolundžiju) odvaja i odvodi otprilike polovinu igračica i formira svoju trupu pod nazivom “Dankan”.**

1985. – “Beogradski savremeni balet” gostuje u Sarajevu 27. oktobra u Domu mladih, u okviru Oktobarskih dana kulture, sa celovečernjim programom pod nazivom *Ritmovi XX veka*. Na program: *Svečanost* (muzika: V. Trifunović), *Sećanje na Indiju* (R. Šankar), *Arion* (V. Trajković); *Pećina* (A. Jovanović) ****; *Divlje proleće* (Solomon I Lori), *Neki novi ritmovi* –

Nešto sasvim lično (muzika: Vladimir Ljubinković i *Piromanija* (muzika: Alan Parsons). Igraju: Marija Kreća, Miljana Marković, Olivera Stanojević, Zorana Peković, Vera Obradović, Ljiljana Miškov, Dragana Pavković, Đorđe Ojdanić i Ljupče Đorđević.

- Snima televizijsku emisiju o svom radu pod nazivom “Govor tela”, reditelj: Srboljub Božinović

1986. – 6. novembra *Ritmovi XX veka* u Ateljeu 212, celovečernji program.

1989. – Koncert na Kolarčevom narodnom univerzitetu.

- Snima za Televiziju Beograd *Smrt Majke Jugovića* (muzika: Rajko Maksimović) režija: Milica Dragić.

- 19. juni koncert *Beogradskog savremenog baleta*, Ciklus: Podijum mladih, *Smrt majke Jugovića*, povodom 600 godina od Kosovske bitke.

1990. - Izlazi iz štampe njena knjiga *Govor tela, iskustvo modernog baleta*, izdavač: Sfairos, Beograd.

- 6. novembra promocija knjige u Umetničkom paviljonu “Cvijeta Zuzorić”, izvode se tri koreografije, jedna od njih je *Smrt majke Jugovića*, a o knjizi govore: Milica Zajcev, Jovan Ćirilov, Ivanka Udovički I Dubravka Maletić.

1992. – U bolnici “Dragiša Mišović” u Beogradu umire 12. maja. u 84 godini života.

**Mare Sesardić Krpan danas predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, na Katedri za glumu, Scenski pokret i osnove plesa. Po ugledu na Smiljanu Mandukić priređuje svoj prvi nastup svoje trupe u Ateljeu 212, 1985. godine pod nazivom *Kad zagrizem jabuku*.

***Opis koreografkinje: “Legenda, po Platonu: Ariona su delfini posle brodoloma izbacili na obalu. On zamišlja da su to lepe Undine. Igra sa njima, a kada one nestaju on kreće dalje svojim putem.”

****Opis: “Dva seljaka kreću u pećinu. Kamenje, ptice, žabe, zmiје poprimaju u njihovoj fantaziji oblik lepih devojaka. San i java!”; *Karmina Burana* (K. Orf) opis: “Lutajući kaluđeri se pri jednom susretu zabavljaju i opet vraćaju molitvi.”

8.1.3. Nada Kokotović (1944, Zagreb)

1944. - Rođena 2. aprila u Zagrebu, iz mešovitoг braka, pola je Srпкиnja, a pola Hrvatica u porodici. Nada⁹⁹ ima dve sestre. Majka i otac su bili socijalisti.

1951. - Polazi u osnovnu školu.

1956-1963 - Uči balet u plesnom studiju Milane Broš (1930-2012) u Zagrebačkom pionirskom kazalištu (danas Zagrebačko kazalište mladih).

1953. - Upisuje Srednju baletsku školu u Zagrebu. Napušta Baletsku školu 1956 i odlazi u Pionirsko kazalište. Od 1956 nastupa na TV.

1958-1964. – Članica u Zagrebačkom pionirskom kazalištu, radila sa Silvom i Milanom Bros (danas Zagrebačko kazalište mladih).

1958-1964. – Članica u Zagrebačkom pionirskom kazalištu.

1960-1965.- Pohađa plesne tečajeve i usavršava se kod bračnog para Saharov na Akademiji u Sieni, u Italiji – Accademia Musicale Chigiana.

⁹⁹ Biogram je autorizovala Nada Kokotović, na čemu joj dugujem veliku zahvalnost. Podaci za biogram prikupljeni su zahvaljujući profesorki Svenki Savić, Centru za Rodne studije u Novom Sadu, Arhivu SNP-a, dr Mirjani Brković, upravnici centralne biblioteke, Juditi Plankos iz Subotice, Pozorišnom muzeju u Beogradu. Korišćeni su i podaci iz razgovora sa Nadom Kokotović i Neđom Osmanom, koji je priložen u dodatku. Deo podataka je korišćen iz online arhive KPGT-a, dostupno na <http://www.kpgtyu.org/>

1962-1969. – Profesionalno igra u Komornom ansamblu slobodnoga plesa – KASP – u Zagrebu, koji 1962. godine osniva Milana Broš, koja je bila u dodiru sa koreografkinjom Anom Než Maletić, učenicom Mage Magazinović.

1963. – Završila Klasičnu gimnaziju u Zagrebu i upisuje filozofiju i francuski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu-

- Vraća se u Baletsku školu.

1964. – Nagrada za koreografiju „Aleksandar Saharov“ u Sijeni u Italiji.

1965.– Završava Baletsku školu u Zagrebu.

- Nagrada za koreografiju Grand-Prix u Parizu.

– Profesionalno igra u „Opera da camera di Milano“ i gostuje u Japanu i na Filipinima.

1966-1971. - Profesionalno igra u Baletu Hrvatskog narodnog kazališta (HNK) u Zagrebu.

1970. – Počinje koreografsku karijeru: radi svoj koreografski debi u dramskoj predstavi po M. Krleži, *Kraljevo*, sa rediteljem Dino Radojević u Dramskom kazalištu “Gavella”.

1971. – Radi projekat za Muzičko Bijenale u Zagrebu – predstava *Lied* na muziku Ive Maleca – Nagrada „Sedam sekretara Skoja“.

- Koreografiju u drami *Hamlet u selu Mrduša Donja*, Ive Brešana, režija Božidar Violić; učestvuje na Dubrovačkim letnjim igrama; nagrada za baletsku predstavu *Lied* na muziku Ive Maleca; koreografija u drami *Priča o vojniku*, muzika Igor Stravinski, režija V. Gerić.

1972. – 1976. - učestvuje na Dubrovačkim letnjim igrama kao saradnica za Scenski pokret

1972. - Saradnica je za Scenski pokret na predstavi *Woyzeck*, G. Bihner, režija Vladimir Gerić, Teatar ITD, Zagreb

- Saradnica je za Scenski pokret na predstavi *Macbett*, Ežen Jonesko, režija T. Durbešić. Teatar ITD, Zagreb

1973.– Radi plesni projekat *Nakupljanje, na muziku*, I. Kuljerić, za Muzičko Bijenale u Zagrebu.

- Učestvuje na Dubrovačkim letnjim igrama.

- Upisuje Režiju na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu.

1974. - Postavlja balet 7 + 7 u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

1974. – 1975. Dobija jugoslovensko-američku stipendiju (Airex) za jednogodišnju specijalizaciju u SAD.

1975. – 1976. Dobija Fordovu stipendiju za New York City Balet.

1975. – Lična je asistentkinja Žorža Balanšina u Njujork Siti Baletu, radi i postavlja *Ariadnu na Naksosu* u Njuorškoj državnoj operi. Režira u pozorištima Off-Off-Broadway i Allice Tully Hall.

1975. – Radi Plesni Projekat, *Korant*, na muziku L. Lebič, za Muzičko Bijenale u Zagrebu.

1976. – Suradnica je za Scenski Pokret u predstavi *Edip na Kolonu*, u režiji Billa Gaskila, Dubrovačke letnje igre.

1976. - Povratak u Jugoslaviju.

- Suradnica je za Scenski pokret na predstavi *Kako je Odisej susreo Kiklopa*, Euripid i Carić, režija M. Carić.

1977. – Kao pomoćnica reditelja i koreografkinja ostvaruje prvu saradnju sa Ljubišom Ristićem, zajedno postavljaju predstavu *Michelangelo Buonarroti*, po Miroslavu Krleži, Splitsko ljeto, u Splitu.

- Ulazi u emotivnu partnersku zajednicu sa Ljubišom Ristić.

- Sa Ljubišom Ristićem, Dušanom Jovanovićem i Radetom Šerbedžijom osniva KPGT u Zagrebu. Okupili su se u radu na predstavi *Oslobojenje Skoplja*, u produkciji Centra za kulturnu djelatnost Socijalističkog saveza omladine Zagreba, premijera je održana u jednom srednjoškolskom dvorištu u Zagrebu.

– Vodi sa Ljubišom Ristićem KPGT. Saradnja traje do 1991. godine.

– Radi projekat za Muzičko bijenale u Zagrebu, predstava *Pan – plesne slike* (muzika N. Devčić, festivalski ansambl).

- Radi koreografiju za predstavu *Kakav kupleraj*, Ežena Joneska, režija I. Kunčević, u Teatru &TD,

1978. – 1. april, premijera prve predstave koju naziva **koreodramom** - *Toska* u Celju i u Zagrebu u ITD teatru i saradnji sa Slovenskim ljudskim gledališćem iz Celja. Potpisuje se na plakatu kao **koreograf koreodrame i koreorežiser**. Režiser koreodrame je Ljubiša Ristić.

- Avgust, predstava *Toska* se izvodi na XXIV Splitskom ljetu, na Velikom i Malom Kašteletu.

1978/79. – Radi koreografiju i kao pomoćnica reditelja za predstavu *Kamov smrtopis*, S. Šnajder, reditelj Ljubiša Ristić, Drama Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

1978. – Vodi sa Ljubišom Ristićem KPGT. Saradnja traje do 1991. godine.

- 4. avgust premijera *1918 Hommage à Krleža*, koreografkinja i pomoćnica režije, Hrvatsko narodno kazalište Split.

1979. - Predstava *Kamov smrtopis*, učestvuje na Sterijinom pozorju u Novom Sadu.

– Sarađuje za TV film *Balade Petrice Kerempuha*, prema Miroslavu Krleži, režija Ljubiša Ristić, TV Zagreb.

– Dolazak u Beograd u kome ostaje do 1985.. U Beograd je došla kad je Ljubiši Ristiću umro otac, po želji njegove majke.

1980. – Radi kao saradnica na scenariju za film, koji snima sa Ljubišom Ristićem, *Luda kuća* za Jadran film Zagreb, prikazan je u okviru informativnog programa filmskog festivala u Puli.

- 15. septembar radi koreografiju za predstavu *Hamlet*, režija Ljubiša Ristić, Hrvatsko narodno kazalište Split, Bitef.

– Radi koreografiju za predstavu *Držićev san*, režija Ljubiša Ristić, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

1981. - Radi koreografiju i kao pomoćnica režije za predstavu *Misa u a-molu*, režija Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana.

- Saraduje na eksperimentalnom filmu *Kugla glumište*, režija Ljubiša Ristić, TV Beograd.

- 14 Bitef, izvodi se predstava *Hamlet*, režija Ljubiša Ristić, Hrvatsko narodno kazalište Split.

- **Koreodrama** *Don Kihot je otputovao u san*, (koju je izvela Ivanka Lukateli) na 8. festivalu monodrame i pantomime u Zemunu proglašena najboljom predstavom.

- KPGT odlazak na turneju u Australiju sa predstavom *Oslobodjenje Skoplja* D. Jovanovića.

- Radi kao koreografkinja i pomoćnica reditelja predstavu *Persijanci*, po Eshilu, režija Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče u Ljubljani.

1982. – Februar radi koreografiju i režiju **koreodrame** *Otelo je ubio Dženis*, u Narodnom pozorištu u Beogradu.

- 12. novembar *Otelo je ubio Dženis*, gostovanje u Cankarijevom domu u Ljubljani.

- Radi režiju i koreografiju za **koreodramu** *Lizistrata*, Aristofan i S. Foretić, HNK u Splitu.

- Apsolvirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

- Odlazi sa pozorištem KPGT na turneju od tri meseca sa predstavom *Oslobodjenje Skoplja*, D. Jovanovica po SAD-u.

1983. - 15. juli radi koreografiju predstave *Nabuko*, režija Paolo Madeli, 29. Splitsko ljeto.

- 12, 13, 14 avgust radi predstavu *Vojna tajna*, Dušan Jovanović, režija Ljubiša Ristić, 29. Splitsko ljeto.

- Radi mjuzikl *Tijardović, život i vrijeme*, I. Tijardović, Ristić i M. Smoje, koreografija Nada Kokotović, Hrvatsko narodno kazalište Split, Splitsko ljeto.

1984. – Osniva sa Ljubišom Ristićem Godo fest u Beogradu.

- 31. decembar radi koreografiju i kao pomoćnica režije za predstavu *Karmina Burana* u Sava centru u Beogradu, režija Ljubiša Ristić.

- koreografkinja i pomoćnica režije na predstavi *Persijanci*, Eshila na Festivalu u Adeleide u Australiji.

1985. - zajedno sa Ljubisom Ristićem preuzimaju Subotičko narodno pozorište.

– 2 i 3 april radi režiju za Gala koncert baletskih umetnika Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu.

- 12. oktobar izvodi se premijera predstave *Madač Komentari*, prema drami Imrea Madača, u Subotici.

- Režira predstavu *Čovekova tragedija*, režira je zajedno sa Ljubišom Ristićem.

1986. – 15. juli radi režiju i koreografiju **koreodrame** *Otelo*, prema drami Vilijama Šekspira, Šekspir fest na Paliću.

- Radi režiju i koreografiju koreodrame *Pukovnik*, po tekstu romana *Pukovniku nema ko da piše*, Gabrijela Garsije Markesa.

- 8. decembar radi režiju i koreografiju **koreodrame** *Sajgon*, prema motivima iz romana *Ljubavnik*, Margaret Diras.

- Radi režiju i koreografiju predstave *Mizantrop*, prema drami Molijera, Molijer-fest.

- 1. juli počinje Yu fest koji organizuje sa Ljubišom Ristićem, u gradovima Subotica, Budva, Kotor. Osniva sa Ljubišom Ristić letnji festival Budva grad teatar.

- Gostovanje u Meksiku na Cervantino festivalu.

- Emotivna partnerska zajednica sa Ristićem ulazi u krizu.

1987. – **Koreodrama** *Anita Berber* (muzika: Čajkovski, List, Mocart, Šenberg, Ravel) premijerno je izvedena u Milhajmu, Nemačka.

- *Anita Berber* otvara festival u Budvi, gde osniva letnju otvorenu pozorišnu školu sa Ljubišom Ristić.

1988. – 8. jul radi režiju i koreografiju za predstavu *Long play*, prema tekstu Gorana Stefanovskog, za Narodno pozorište u Sarajevu.

- 13. juli radi koreografiju predstave *Bloody Mary*, režija Ljubiša Ristić, projekat Lendel, Šerbedžija, Kokotović, Ristić, muzika Gabor Lendel, YU fest.

- Sedmodnevno gostovanje u Berlinu i gostovanje u Milhajmu u Nemačkoj.

- Emotivno se razilazi sa Ljubišom Ristić, ali nastavljaju profesionalnu saradnju do 1991. godine. Na poziv Želimira Žilnika prelazi da radi za Televiziju Novi Sad.

1989. – Postavlja predstavu *Long play*, Goran Stefanovski, za Narodno pozorište u Sarajevu.

- 1. jun radi režiju i koreografiju **koreodrame** *San letnje noći*, muzika Rekvijem, V.A. Mocarta, režiju i koreografiju postavlja u Meksiko Sitiju na predlog Hoze Luis Kruza, u areni sa 245 metara u prečniku.

- 12. avgust radi režiju i koreografiju **koreodrame** *Plavobradi*, muzika Mitar Subotić prema operi Bele Bartoka, YU – fest. Premijera je najavljena kao mogući prilog raspravi o feminizmu.

- 14. oktobar radi koreografiju drame u dva čina *Jegor Buličov*, muzika Davor Roko, režija Dušan Jovanović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 2. septembar radi koreografiju za predstavu *Aretej*, Miroslav Krleža, režija Dušan Jovanović, muzika Toma Prošev, YU – fest.

- 21. oktobar, radi režiju i koreografiju koreodrame *U potrazi za izgubljenim vremenom*, Marsel Prust, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 27. oktobar, radi koreografiju operete u tri čina *Knjeginja čardaša*, muzika Imre Kalman, libretto Laslo Vegel, režija Nikta Milivojević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 29. decembar radi režiju i koreografiju koreodrame *Preko sedam mora*, prema drami Lasla Vegela, muzika Gabor Lendel, Mala sala Subotičkog narodnog pozorišta, YU – fest.

- 30. decembar **koreodrama** *Mala mađarska pornografija*, prema delu Petera Esterhazija. YU – fest i Festival MES u Sarajevu.

- Učestvuje sa koreodramom *Pukovnik* na Međunarodnom pozorišnom festival u Kostariki.

1990. – 3. mart radi režiju i koreografiju predstave *Smrt Smail-age Čengića*, (Simfonijske igre Gabora Lendela po motivima speva Ivana Mažuranića), Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 24. mart radi koreografiju scenske kantate *Atlantida*, Manuel de Falja & Ernesto Halfter, libretto prema poemi Žasinta Verdagera, režija Ljubiša Ristić, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 25. jun radi koreografiju za predstavu *Preobraćenje bludnice Taide*, po Hrosviti, režija Saša Malešević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 30. jun radi koreografiju predstave *Karlos i omađijani*, Piter Barns, muzika Predrag Vranešević, režija Goran Vukčević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

23. septembar radi koreografiju predstave *Čekajući Fortinbrasa*, po Dubravki Knežević, muzika Gabor Lendel, adaptacija i režija Vladimir Lazić, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- Pokreće “Emergency exit” u Subotici – Festival plesnog teatra i koreodrame za koji je kao umetnička direktorka festivala napravila selekciju predstava i plesnih grupa iz Jugoslavije i inostranstva.

– 29. decembra radi režiju i koreografiju koreodrame *Nojeva barka*, muzika Mitar Subotić, Narodno pozorište u Subotici.

1991. - 23. februara održava Prvi internacionalni festival plesnog teatra “Emergency exit” u Subotici.

- 19. avgust postavlja režiju i koreografiju za koreodramu *Mansarda*, prema Danilu Kišu. Predstava je izvedena u Sarajevu u okviru Yu festa.

- Radi kao asistentkinja režije i koreografkinja predstave *Misa u A-molu*, prema delu *Grobnica za Borisa Davidovića*, Danila Kiša, autor, reditelj i scenograf Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče, YU – fest.

– Diplomira na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, na Odseku za filmsku i TV režiju i bavi se televizijskom režijom.

- Prelazi na Televiziju Novi Sad, na poziv Želimira Žilnika.

- Nagrada Hrvatskoga instituta za pokret i ples za zasluge u razvoju suvremenoga plesa.

- Sa koreodramom *Nojeva barka* gostuje na sceni Doma mladih u Sarajevu, u okviru programa 7. Sarajevske zime.

1989-1990. – Šef Baleta u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.

1992. – Emigrira sa glumcem Neđom Osmanom, u Nemačku, gde živi i radi kao koreografkinja i rediteljka do danas. Počinje s radom ispočetka u drugoj zemlji i kulturi.

1993. – Radi koreografiju *Carmen*, J. Ulricha,

- Radi koreodramu *Don Quijote*, H. Zender u Štuttgartu.

1995. – Radi predstavu *Hamletmašina*, Hajnera Milera, u Teatralu u Uni. Tekst joj je poklonio pisac na Bitefu 1978. godine, predstava je rađena sa glumcima iz cele Evrope. Izvodila se u 24 prostorije podruma stare pivare.

1995. - Osniva sa glumcem Neđom Osmanom, koji je kao član Teatra Pralipe angaziran u teatru Mülheiman der Ruhr kod Roerta Ciullia, – Theater Exit u Uni, gradu blizu Dortmunda.

1995. - Radi koreodramu, *Gospođica Julija*, Strindberg.

1995. - Radi predstavu *Goya*, Tanz Forum, Keln.

1998. - Radi koreodramu *Molloy's Schwester*, S. Beckett u Braunšvajgu.

1996. – U Nemačkoj, u Kelnu, zajedno sa Neđom Osmanom, glumcem, osniva TKO teatar, akronim od Teatar Kokotović Osman. U teatru TKO bavi se posebno „postratnom dramaturgijom“, ali tom temom koju naročito analiziraju žene pisci. U Nemačkoj režira od Konstanze, preko Štutgarta, Tibingena, Sarbruckena, Kelna, do Vicburga, Kaiserslauterna, Berlina do Züricha, Beograda, St. Petersburga, Bitole, Rijeke

Dalji podaci u Biogramu dati su u formi u kojoj su dobijeni od koreografkinje.

In Vorbereitung:

2016: “Sterben in Kroatien” von Slavenka Drakulic (Theater tko Köln) Regie

2016: “Wer hat Angst von Virginia Woolf” von Edward Albee (Nationaltheater Rijeka, Kroatien)

2016: “Orlando” Oper von Fridrich Händel (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie

Arbeiten seit 1992

2015: “Familienportraits” von Karen Köhler, (Theater tko Köln) Regie, Choreografie

2015: “Kassandra” nach Christa Wolf, Tanztheater (Theater tko Köln) Regie, Choreografie, Dramaturgie

2015: “Der unbekannte Vogel”, Oper von Martin Derungs UA (Rigiblick Theater Zürich), Regie

2014: 鉄schwarzbrot • von Davor Spisic, (Theater tko Köln) , Regie, Raumkonzept Nada Kokotovic

2014: “Kassandra” von Christa Wof, (CO-Produktion Pfalztheater Kaiserslauter und Theater TKO), Regie, Choreografie Nada Kokotovic

2013: “I Pagliacci”, Oper von Leoncavallo/Derungs (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie

2013: “Rukeli” nach dem Text „Zigeuner-Boxer“ von Rike Reiniger (Theatert tkoKöln) Regie, Dramaturgie

2013: “Elses und andere Geschichten” von Nada Kokotović und Nedjo Osman, (Theater tko Köln) Regie, Bühnenbild

2012: “Elses Geschichte” UA nach dem Kinderbuch von Michail Krausnik, für die Bühne bearbeitet von Nada Kokotovic und Nedjo Osman, (Theater und Orchester Heidelberg), Regie, Bühnenbild

2012: “Der Mann im Flur” nach dem gleichnamigen Roman von Marguerite Duras

(Flur3) Tanztheater, (Theater tko Köln), Regie, Choreografie, Raumkonzept

CO-Produktion Theater TKO und Tanztheater Skopje, Mazedonien

- 2011:** "Medea" von Euripides/Müller, (Stadttheater Bitola, Mazedonien), Regie, Choreographie
- 2011:** "Unter Tage" von Sigrid Behrens, (Theater **tko** Köln) Regie, Bühnenbild
- 2011:** "Hamletmaschine" von H. Müller, Tanztheater (Theater **tko** Köln), Regie, Choreografie, Bühnenbild)
- 2010:** "Tosca" von Gioia, Zuppa (Vera Komissarzhevskaya Theatre St Petersburg)
co Regie, Choreografie
- 2010:** "Sisyphos Mythos" von Albert Camus, Tanztheater (Theater **tko** Köln), Regie, Choreografie, Bühnenbild
- 2010:** "Beggars' Opera" von B. Britten (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie, Choreografie
- 2010:** "BRD Fragmente" UA (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2009:** "Spuren der Verirrten" von Peter Handke, Tanztheater (Theater **tko** Köln), Choreographie, Regie, Bühnenbild
- 2009:** "Das Leben ist Traum" von Calderon dela Barca (Sloßtheater Moers), Regie, Bühnenbild
- 2008:** "Hänsel und Gretel" Oper von Engelbert Humperdinck (Mainfranken Theater Würzburg)
- 2008:** "Paarweise" Tanztheater (Theater **tko** Köln), Choreographie, Regie, Bühnenbild
- 2007:** "Unter Tage" von Sigrid Behrens UA (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2007:** "L'Orfeo" von Claudio Monteverdi (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie, Raum Idee, Choreografie
- 2007:** "Familiengeschichte, Belgrad" von Biljana Srbljanovic (Theater **tko** Köln), Choreographie,
Regie, Bühnenbild
- 2006:** „Peer Gynt“ von Henrik Ibsen (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild

- 2006:** "Kleinbürgerhochzeit" von Bertolt Brecht (Theater **tko** Köln), Regie, Bühnenbild
- 2005:** „Acht Frauen“ von Robert Thomas (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2005:** „Il Barbiere di Siviglia“ Oper von Giovanni Paisiello (Die Rathaus Oper ,Konstanz) , Regie
- 2005:** "Tritte und andere Stücke" von Samuel Beckett (Sommer Theater Konstanz/Überlingen), Regie
- 2005:** „Macbeth“ von W. Shakespeare (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2005:** „Drei Schwestern“ nach Anton Tschechow, ein Tanz-Projekt (Theater **tko** Köln), Choreographie, Regie
- 2004:** „Hotel Europa“ von Goran Stefanovski (Theater **tko** Köln), Regie zusammen mit Nedjo Osman
- 2003:** „Quartet“ von Heiner Müller (Theater **tko** Köln), Regie, Bühnenbild
- 2003:** „Courage: Überlebensstrategien von Mütter“ ein Projekt von Nada Kokotovic und Christel Jörges (Theater **tko** Köln), Regie, Bühnenbild Nada Kokotovic
- 2003:** „Hamletmaschine“ von Heiner Müller (CZDK Belgrad), Regie, Dramaturgie, Choreographie
- 2002:** „Zebrastreifen“ ein Projekt von Nada Kokotovic (Theater **tko** Köln), Regie, Choreographie
- 2002:** "Struwelpeter" von Julian Crouch und Phelim McDermott (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2002:** "Drahtseilakt", ein Projekt (Theater **tko** Köln), nach dem Essaybuch von Dubravka Ugresic, „Kultur der Lüge“

2002: „Sommersalon" von Coline Serreau (Landes Theater Tübingen), Regie, Choreographie, Bühnenbild

2001: "Richard III " von W. Shakespeare (Theater **tko** Köln), Regie, Choreographie, Bühnenbild

2001: "Philoktet" von Heiner Müller (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild

2001: "Nashorn" von Eugene Ionesco (Landes Theater Tübingen), Regie, Bühnenbild (nicht ausgeführt)

2001: "Cigla" von Filip Sovagovic (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild

2000: "Tanz Palast", eine musikalische Reise, nach dem Stück "Le Bal" Theatre du Campagnol (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie und Bühnenbild

2000: "Clockwork Orange 2004" von A. Burgess (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild

1999: "Belgrader Trilogie" von Biljana Srbljanovic (**tko** Choreodrama/Romano Teatro), Regie, Bühnenbild

1999: "Belgrader Trilogie" von Biljana Srbljanovic (Stadttheater Nordhausen), Regie, Bühnenbild

1999: "Mein Engelchen, mein Äugelein, mein Stern", ein Theaterprojekt von Christel Jörges und Nada Kokotovic nach "Goethe und die Frauen" (Frankfurt am Main) Regie, Raumkonzept und Choreographie

1999: "Die Zofen" von Jean Genet (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild und Choreographie

1998: "Mein Liebling bist du" von Chris Ohnemus (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild

1998: "Die Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky & Ramuz (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild, Choreographie

1997: "Lysistrate" von Aristophanes (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild, Choreographie

1997: "Die Geschichte der Carmen", ein Projekt (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild, Choreographie

1997: „Joko feiert seinen Jahrestag" von Roland Topor (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild

1997: "Ein Tag, eine Frau, ein Mann", ein **tko** Projekt (Choreodrama/Romano Theatro), Regie, Bühnenbild, Choreographie

1996: Gründung des **tko** Choreodrama/ Romano Theatro, Köln

1996 "Black Rider" von Wilson, Waits, Burroughs (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie

1996: "Medea" von Euripides/Müller (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie

1995: "Goya" von Jochen Ulrich (Tanz Forum Köln) Co-Choreographie

1995: "Molloy's Schwester" nach Samuel Beckett (LOT Theater Braunschweig), Regie

1995: "Julie" nach Arnold Strindberg, (Theater **Exit** Unna) , Regie, Choreographie

1995: Gründung des Theaters **Exit** Unna

1994: "Blaubart" von Bela Balasz (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie

1994: "Hamletmaschine" von Heiner Müller, ("Theatrale“, Unna), Regie, Choreographie, Dramaturgie

1993: "Don Quijote", Oper von Hans Zender (Stuttgart Oper), Choreographie

1993: "Carmen" von Jochen Ulrich (Tanz Forum Köln), Choreographie-Mitarbeiterin

1993: Workshop-Leiterin für Bühnenangehörige, Theatertreffen Berlin

1992: "Nachtasyl" von Maxim Gorki (Theater a. d. Ruhr, Mülheim) Regie-Mitarbeiterin von Roberto Ciulli

8.1.4. Sonja Vukićević (1951, Valjevo)

1951. – rođena 12. juna u Valjevu.

- Sonja¹⁰⁰ od pete godine živi u Beogradu. Otac Đoko bio je crnogorac, po zanimanju vojno lice, general i narodni heroj, majka Olga iz familije Sorgo koja je došla iz Beča, po zanimanju profesorka Istorije, ima dva starija brata, Slobodan, mašinski inženjer i Vladimir, filozof, profesor Estetike u Nemačkoj i na Cetinju. Sa roditeljima se selila 28 puta, dok se nisu doselili u Birčaninovu ulicu u Beogradu, gde odrasta. Deda po majci je osnovao prvi biciklistički savez u Kragujevcu..

- Ime Sonja joj je dala majka po revolucionarki iz Sovjetskog Saveza za vreme II svetskog rata.

- Odrasta uz braću, ne ide u predškolsku ustanovu.

1958. - Polazak u prvi razred Osnovne škole „Petar Petrović Njegoš“ u Beogradu.

1959. – Polazak u Baletsku školu “Lujko Davičo” u Beogradu, klasa Olge Jakovljević.

1966. - Završava osnovnu školu.

1966/67. – Upisuje se u Treću beogradsku gimnaziju. Paralelno ide u Baletsku školu „Lujko Davičo“, na časove iz igračkih predmeta.

1967. – 21. novembar recituje na ruskom jeziku, uz orkestarsku pratnju, pesmu Vladimira Majakovskog *Levi marš* u Savremenom pozorištu, na Svečanom koncertu učenika muzičkih škola „Mokranjac“, „Stanković“ i „Slavenski“ i Baletske škole „Lujko Davičo“ u čast 50 godina Oktobarske revolucije i Dana Republike.

¹⁰⁰ Biogram je sastavljen zahvaljujući ljubaznosti i ukazanom velikom poverenju Sonje Vukićević, koja mi je nesebično pozajmila kompletnu dokumentaciju iz lične arhive pri izradi ovog rada. Takođe, za biogram je korišćena dokumentacija Pozorišnog muzeja u Beogradu.

1968. – 21. aprila igra u koreografijama na koncertu Baletske škole „Lujó Davičó“ u Narodnom pozorištu u Beogradu.

1969. – 27. aprila igra u koreografijama povodom proslave pedesetogodišnjice SKJ kada Baletska škola „Lujó Davičó“ priređuje *Koncert svojih učenika*, Narodno pozorište u Beogradu.

- 10. jun piše molbu da joj se odobri prisustvovanje audiciji u Narodnom pozorištu u Beogradu.

1969/70. – Četvrti razred gimnazije upisuje u Baletskoj školi „Lujó Davičó“.

1969. - 30. juna polaže audiciju za prijem u baletski ansambl u Narodnom pozorištu u Beogradu

- Primljena je kao honorarna saradnica u Balet Narodnog pozorišta u Beogradu. Savet NP donosi odluku da joj se omogući nesmetano završavanje Baletske škole uz povremeno učestvovanje u predstavama uz određenu naknadu.

1970. – Jun, diplomira u Baletskoj školi “L. Davičó”.

- 24. juna polaže audiciju u Narodnom pozorištu..

- 31. avgusta donosi se rešenje da je primljena na probni rad u Balet NP i počinje rad 1. oktobra u trajanju od godinu dana.

1971. - 1. oktobra - postaje stalna članica Baleta NP u Beogradu.

- 17. januar, prva solistička uloga u predstavi *Huan od Carise*.

1972. – 18. mart igra u predstavi *Bahus i Arijadna*.

- Igra u predstavi *Golem (čovek od blata)*, Dimitrija Parlića, lik Debore. Tu predstavu igra i na gostovanju NP u Madridu.

1973. – Igra u predstavi *Pikova dama*, Opera NP.

- Snima za Radio televiziju Beograd baletske emisije *Na pragu sna* potom *Razapete i Svetovi...R*.

1974. – 4. jula premijerno izveden balet *Darinkin dar* (Igra ulogu Darinkine ćerke, kasnije igra i glavnu ulogu majke).

- oktobra *Darinkin dar* otvara šesti BEMUS u Beogradu.

- tokom leta u Firenci upoznaje Morisa Bežara koji joj nudi angažman u svojoj trupi.

1975. – Igra glavnu ulogu u baletu *Kineska priča*, kada se razbolela balerina Višnja Đorđević, alternaciju je morala da pripremi za 24 sata.

1976. – 28. februar igra ulogu Mercedes u predstavi *Karmen*, koreografkinje Vere Kostić, za 20. godina rada Lidije Pilipenko.

- igra u ansamblu u II i IV činu *Labudovog jezera*, a u III činu igra *Špansku igru* u Narodnom pozorištu.

1977.– Januar igra stilizovanu *Špansku igru* u baletu *Krcko Oraščić*.

- U Narodnom pozorištu u Beogradu posećuje radionicu moderne igre koju drži plesačica Irina Kompton.

- April snima *Baletske minijature*, emisiju za Radio televiziju Beograd.

- Igra u trupi „Moriska“ koja neguje modernu originalnu ritmiku i snima za TV Beograd.

- Avgust, snima *Stav te pamet na komediju* prema delu Marina Držića u Kotoru.

- Igra ulogu Aksinje u *Katarina Izmailova*.

- Igra u baletskoj grupi Ivanke Lukateli, sa kojom snima emisije za Radio televiziju Beograd i novogodišnji program.

- Snima za Televiziju Skoplje novogodišnju emisiju „Za ovu noć“ u režiji Antona Martija.

- Snima „Čast mi je pozvati vas“, deset zabavno-muzičkih emisija.

1978. – Februar igra Mirtu u baletu *Žizela*.

- 15. i 18. mart igra ulogu Vizije dve premijere *Faust*, u sceni Valpurgijska noć.

- 11. septembar igra: *Adađo*, (muzika: K. V. Gluk) *Smrt labuda* (muzika: Kamij Sen Sans) u „Beogradski kamerni balet Dušana Trninića“ izvodi *Kamerno baletsko veče*, Atrijum Narodnog muzeja.

- Septembar snima turističko propagandni film o Beogradu za zapadnonemačku televiziju, koreografija Dušan Trninić.

- Novembar igra ulogu robinje Rumunke u obnovljenoj *Ohridske legende*, u koreografiji Pije i Pina Mlakara u Narodnom pozorištu u Beogradu.

- Za ulogu Rumunke dobija priznanje: godišnju nagradu Narodnog pozorišta.

1979. – Januar igra ulogu Dadilje u *Romeo i Julija* Narodno pozorište u Beogradu.

- rešenjem Saveta Opere i Baleta raspoređena je na mesto soliste baleta u Narodnom pozorištu.

- Gostovanje u Ljubljani sa baletima *Romeo i Julija* i *Katarina Izmailova* na Osmom baletskom bijenalu.

- 30. septembar igra duet u, *Las pasiones* Baletsko veče u Narodnom pozorištu.

- Opčinjena baletom iz Londona Ramber „Surovi vrt“, prema delima i biografskim podacima Frederika Garsije Lorke.

- 22 april igra u *Noći u vrtovima Španije*, II susret jugoslovenskih baletskih umetnika (Ljubljana).

- Igra u predstavi *Korak* (muzika: Zoran Hristić) u koreografiji i režiji Milorada Miškovića, u Sava centru.

1980. – 7. februar igra *Baletsko veče*, gostuju Majna Gilgud i Džonatan Keli.

- leta provodi aktivno u internacionalnoj školi baleta Igora Uroševića u Rovinju.

1981. – Operacija meniskusa.

- Jun, jul, avgust provodi u letnjoj školi Igora Uroševića u Rovinju, gde upoznaje budućeg muža, Branislava Popovića.

1982. – Udaje se za Branislava Popovića, stomatologa, koji kao muzičar svira u grupi „Zdravo“, svira saksofon i klavir.

- 26. marta rađa ćerku Hristinu Popović.

– Koncert na Kanli-kuli u Herceg Novom, *Novi grade, sjediš na kraj mora*.

1983. – Jun učestvuje na 11. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu sa insertom iz predstave *Etide*.

- igra u Španskoj igri u obnavljenom *Ščelkunščiku*, Narodno pozorište u Beogradu.

1984. – Maj igra solo u koreografiji *Pomračenja Vere Kostić*.

- Jun u ulozi Afroditine sveštenice igra u *Trijumf Afrodite*, Narodno pozorište u Beogradu.

- Juli igra *Pomračenja* na Godo festu u Beogradu.

- Februar igra *Sećanje* (muzika: Dvoržak) i *Ritam* u *Poziv na igru, od valcera do bluz*.

- Decembar *Pomračenja* gostuju u Ljubljani, festival *Ples- gledališče*, u Zagrebu na sceni „Moša Pijade“.

- Gostuje sa predstavom *Pomračenja* na Desetim svečanostima Ljubiša Jovanović u Šapcu.

- 11.novembra izvodi *Pomračenja* na sceni Ateljea 212 u Beogradu.

- U novembru *Pomračenja* gostuju u Sarajevu u hotelu Holidej In.

- Igra u koreodrami *Godo* Nade Kokotović.

- 18. marta *Braća Karamazovi*, režija Ljubiša Georgijevski, Narodno pozorište u Beogradu.

1985. – koreografiše i igra u drami *Dozivanje ptica*, režija Haris Pašović, u JDP u Beogradu.

- Februar gostuje sa predstavom *Pomračenja* u Kragujevcu.

- Koreografiše i igra u dramskoj predstavi *Poslednji dani čovečanstva*, režija Gorčin Stojanović, JDP u Beogradu.

- Maj igra ulogu Albanke u *Ohridskoj legendi*, NP.

– Časopis „Dancemagazine“, o njoj piše Lee Adair Lawrence povodom Jugoslovenskog gala baletskog koncerta na kome izvodi *Sećanje na prijatelja*.

- Jul učešće na Dubrovačkim letnjim igrama sa predstavama *Pomračenja*, i *Trijumfi* - Catuli Carmina i Trijumf Afrodite, (muzika: Karl Orf), koreografija: Milko Šparemblek.

- Gala koncert solista baleta Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu, izvodi *Sećanje na prijatelja*, koreografiju Vere Kostić kao omaž Indiri Gandhi inspirisanu induskom igrom (muzika: Ravi Šankar).

- Igra *Sećanje na prijatelja* na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, a Sonja Vukićević je i član žirija festivala.

- muž je napušta odlaskom u Afriku.

1986 - Oktobar igra ulogu Kapetan Kuka u *Petar Pan* na zemunskoj sceni Narodnog pozorišta.

– Maj igra duetni balet *Quo vadis*, (muzika: Slobodan Habić) koreografija Vera Kostić, predstava je izvedena na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, čemu prisustvuje Indira Gandhi,

- Duet iz predstave *Quo vadis* je prikazan na Trećem gala koncertu baletskih umetnika Jugoslavije u Domu Sindikata i u Sloveniji na Gala koncertu baletskih umetnika iz cele Jugoslavije – IX srećanje baletnih umetnikov „Dnevi plesa 86“.

- Razvodi se.

- April igra u baletu *Jelisaveta* (muzika: Zoran Erić), koreografija i režija Lidija Pilipenko, proslava 20. godina rada Ivanke Lukateli.

– *Quo vadis* otvara treći Gala koncert baletskih umetnika Jugoslavije.

1987 - 14. mart igra u koreodrami *Uroboros*, koreografija i režija Damir Zlatar Frej, glavna uloga Sonja Vukićević, scena Tribine mladih Kulturnog centra u Novom Sadu. Povređeno koleno i ligamenti na pretpremijeri. Premijeru izvodi pod inekcijama.

- Zbog povrede prinuđena da napravi pauzu.

1988. – februar igra ulogu Salome u predstavi *Saloma* Narodno kazalište „Ivan Zajc“ u Rijeci.

- 25. maj igra dramatični solo na poslednjem sletu za Dan mladosti na Stadionu JNA, (muzika: Ksenija Zečević) režija Paolo Mađeli, koreografija Damir Zlatar Frej.

- Aril, koreografiše za mjuzikl predstavu *Vilijeva menažerija* (muzika: Aleksandar Sanja Ilić) režija Petar Zec, Pozorište na Terazijama u Beogradu.

- Učesnik na otvaranju.16. Festivala monodrame i pantomime, *Mali snovi Voltera M.*, van konkurencije.

– Jul igra ulogu muze Terpsihore u predstavi „*Pruži mi ruku Terpsihora*“, koreografija Vladimir Logunov, festivalska produkcija, Grad teatar Budva.

- Igra *Bolero*, koreografija Damir Zlatar Frej, (muzika:Moris Ravel), festivalska produkcija, Grad teatar Budva.

- Decembar igra u predstavi *Mala sirena*, režija Petar Zec, u Sava centru u Beogradu.

1989. - 7. april. koreografiše u predstavi *Dozivanje ptica*, režija Haris Pašović, (muzika: Zoran Erić) povod Jubilej jugoslovenskog dramskog pozorišta, 41. godina od osnivanja.

- Maj igra u svojoj koreografiji *Krcko Oraščić (Hrestač dve)* sa Mirjanom Karanović, (muzika: Čajkovski) i igra u koreografiji Vladimira Logunova *Cartoon*, (muzika: Zoran Erić) na Susretu jugoslovenskih baletskih umetnika u Ljubljani.

- Oktobar, igra ulogu Gospođe Verdiren *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marsela Prusta, koreografija i režija Nada Kokotović, SNP, Novi Sad.

- Decembar igra u baletu *Samson i Dalila*, (muzika: Kamij Sen Sans), koreografija Lidija Pilipenko, Narodno pozorište u Beogradu.

- Igra ulogu Žene u predstavi *Altum silencijum*, koreografija i režija Mark Bogart (muzika: Stevan Divjaković), Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu.

1990. – Tokom jula na seminaru u Francuskoj – „Contemporary Days“ u Eks-an-Provansu, radi sa An – Mari Reno, i gleda predstavu „Triton“ Filipa Dekuflea na muziku naših narodnih kola u Avinjonu.

- 11. april *U potrazi za izgubljenim vremenom*, gostovanje u Sava centru u Beogradu.

- Radi koreografiju i igra u predstavi *Ruža vetrova*, režija Haris Pašović.

1991.– 30. mart, 21. april. igra i koreografiše u koreodrami *Medeja*, pisac Arpad Genc, (muzika: Zoran Erić) režija Ivana Vujić, Bitef teatar. premijerno izvedena na Kalemegdanu, Bitef teatar.

- Maj koreografiše u predstavi *Ko se boji Virdžinije Vulf* Edvarda Olbija, (muzika: Davor Roko) u režiji Dušana Jovanovića, Beogradsko dramsko pozorište.

- 11 jun igra i koreografiše u predstavi *Mario i madioničar*, Tomasa Mana, u režiji Nikite Milivojevića, Jugoslovensko dramsko pozorište.

- 19-29 jul. gostuje u Italiji u gradu Cividale, na „Mittelfest-u“, na prvom Mitelfest festivalu Pentagonale, sa predstavom *Medeja* u režiji Ivane Vujić.

- April igra ulogu Sudbine u baletu *Karmen*, u koreografiji Vladimira Logunova, (muzika: Rodion Ščedrin), Narodno pozorište.

- April modni hepening Kuće mode „Zmaj“, kandidatkinja za najelegantniju ženu godine.

- Ostvaruje prvu dramsku ulogu u predstavi *Čudotvorac*, u režiji Harisa Pašovića, Narodno pozorište Subotica.

- Igra kao glumica, i radi kao koreografkinja, kostimografkinja u predstavi *Put za Nikaragvu* po Danilu Kišu, u režiji Harisa Pašovića, Narodno pozorište Subotica – YU- fest.

- Avgust *Čudotvorac*, Kiš-fest u Beogradu.

- 25. Bitef – igra *Medeju*, pisac Arpad Genc, režija Ivana Vujić.

- Godišnja nagrada Fonda za kulturu Beograda '91.

- Nagrada publike Bitefa '91 i Bitef teatra.

- Predstava *Majka hrabrost*, režija Lenka Udovički, Pozorišno preduzeće Doma omladine, Beograd.
- 29. decembar igra u koreodrami *Nojeva barka* Nade Kokotović, Narodno pozorište u Subotici.
- 1991. - Igra u koreodrami *Nojeva barka* Nade Kokotović, Narodno pozorište u Subotici, na festivalu koreodrame „Emergency exit“..
- 1992. – Januar koreografiše u predstavi *Zapali me*, prema tekstu Lenford Vilsona, režija Alisa Stojanović, Beogradsko dramsko pozorište.
- 6. mart predstava *Lakrdijaš*, režija Irfan Mensur, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- 16. mart igra ulogu Majke u baletu *Vaskrsenje*, (muzika: II simfonija, Gustav Maler) koreografija i režija Lidija Pilipenko.
- April, nagrađena na 20. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, nagrada Zlatna kolajna za glavnu ulogu. Predstava *Medeja*, pisac Arpad Genc, režija Ivana Vujić.
- Maj radi koreo-reviju kuće mode „Zmaj“, *Trend 92*, muzika Sanja Ilić, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- 26. septembar igra *Medeju* za prvi festival „Mlad otvoren teatar“ u Skoplju.
- 7. oktobar koreografiše i igra i glumi ulogu grobara i glumca u predstavi *Hamlet*, režija Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- 23-29. avgust. predstava *Medeja*, gostuje na festivalu u Edinburgu.
- Decembar učestvuje sa predstavom *Medeja* na festivalu „Dani beogradskog eksperimentalnog teatra“ – *Eksperiment u pokretu*- u Bitef teatru.
- 1993. – 27. januar koreografiše u predstavi *Plava ptica*, Moris Meterlink, režija Irfan Mensur. Jugoslovensko dramsko pozorište.
- U februaru na probi *Plave ptice* na kojoj je uvežbavala glumicu Dijanu Sporčić pala je kroz otvor na sceni u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Posle osam dana igra u *Hamletu* sa kragnom.

– koreografiše i igra u predstavi Gorčina Stojanovića *Majn Kampf* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

- Januar koreografiše i igra u predstavi Irfana Mensura *Plava ptica*, Moris Meterlink, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

– postavlja baletske inserte i igra u predstavi Irfana Mensura *Nišinski* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Poslednje dve predstave igrala je sve igračke uloge koje su bile deo predstave.

- Igra u predstavi *Čudotvorac*, režija Haris Pašović, KPGT.

- Mart radi koreografiju, scenografiju i režiju hepeninga, modna revija Verice Rakočević, hotel Hajat, Beograd.

- igra Nojevu barku, koreodrama Nade Kokotović, KPGT.

- 20. jun *Majn Kampf*, režija Gorčin Stojanović, JDP.

– 1. decembar postavlja baletske inserte i igra u predstavi Irfana Mensura *Nišinski* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Poslednje dve predstave igrala je sve igračke uloge koje su bile deo predstave.

1994. – odlazi u penziju iz Narodnog pozorišta.

- Januar koreografiše i igra lik Brajan Ino u predstavi *Zigi, zvezdana prašina*, prema tekstu Marije Soldatović, režija Milorad Milinković, Sonja Vukićević, Bitez teatar.

– učestvuje u filmu Bore Draškovića *Vukovar jedna priča* u ulozi Ridje.

- Dobitnica Zlatnog Zmaja kao šik persona meseca maja.

- koreografiše i igra u predstavi *Kralj Lir*, Viliijema Šekspira, rediteljka Karen Džonson, premijera na Petrovaradinskoj tvrđavi – Novosadski letnji festival, Srpsko narodno pozorište i Barski Ljetopis.

- 23. septembar koreografiše i igra ulogu Anđela u predstavi *Poslednji dani čovečanstva*, Karl Kraus/Nenad Prokić, režija Gorčin Stojanović.

- Svečano otvaranje prostora Velike Barutane sa predstavom *Medeja*.

- Modna revija Verice Rakočević *Ljubav*, igra Sonja Vukićević, skulpture Olga Jančić, fotografije Vukica Mikača, peva Jadranka Jovanović, stihove kazuje Tanja Bošković, hotel Hajat, Beograd.

- 4. decembar *Medeja* gostuje u Amsterdamu, Melkweg theatre.

1995. – Maj koreografiše i igra glavnu ulogu u multimedijalnoj predstavi, art performansu *Nacio*, (muzika Džon Koban) režija Mark Hoker, profesor na arhitektonskom fakultetu u Londonu i Glazgovu, internacionalna trupa škotskih i jugoslovenskih umetnika, učestvuje na Mej fest festival u Glazgovu, dobija nagradu, od kritičara „Heralda“ i „Spektre“ dobija najviša priznanja, maj.

- Jun koreografiše i igra u predstavi *Zli dusi*, Dostojevski, režija Ana Miljanić, Paviljon „Veljković“.

- *Medeja* gostovanje u okviru programa „Budva fest“.

- *Medeja* gostovanje na Dimitri festivalu u Solunu u Grčkoj.

- *Medeja* gostovanje u Dramskom teatru u Skoplju i Ohridu.

- Predstava *Don Žuan*.

1996. – 22. mart Učestvuje u hepeningu u Bitef teatru *Ekstrem (Second hand Valerija Vuković)* gde se pojavljuje „obučena“ premazom od aleve paprike.

- 19. jun ostvaruje autorsku koreodramu *Magbet/ONO* u CZKD, muzika Zoran Erić, prvi put je kompletni autor, radi kostime, scenografiju i koreografiju i igra Ledi Magbet, predstavu posvećuje glumcu Žarku Lauševiću,

- Koreodrama *Magbet/ONO* učestvuje na 30. Bitefu.

- 17. avgust koreografiše u predstavi *Banović Strahinja*, Borislav Mihajlović Mihiz, režija Nikita Milivojević, muzika: Zoran Erić, koreografija: Sonja Vukićević, produkcija Budva grad teatar, ista predstava zatvara 30. Bitef.

- Igra povodom 130 godina oslobođenja Kikinde, *Umeće trajanja*, po scenariju Pere Zubca, reditelj Jovan Ristić, kompozitor Miroslav Štatkic.

- Novembar gostuje sa predstavom *Medeja* na festivalu pozorišta „La mama“ u Njujorku, izvodi preko deset predstava na festivalu.

- Igra ulogu Olge u filmu Puriše Đorđevića *Tango je tužna misao koja se pleše*.

1997. - 12 januar Borka Pavićević najavljuje u „Politici“ da će otvoriti prvu školu plesnog teatra koju će voditi Sonja Vukićević.

- 23. januar u ponoć izvodi delove iz koreodrame *Magbet* na beogradskoj ulici ispred kordona milicije.

- 11. februar učestvuje u protestu studenata beogradskih univerziteta.

- Postavlja scenski pokret za predstavu *U plamenu strasti*, režija Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište.

- 26. mart Ingrid Bergman u intervju za „Politiku“ izjavljuje da joj je predstava *Magbet* pomogla da razume šta se na političkom planu dešava u našoj zemlji.

- 28. maj radi kao koreografkinja na predstavi *Saloma* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Scenski pokret pravi od tehnike pokreta iz aikida.

- 25. maj radi scenski pokret i izbor muzike u predstavi *Gorski vijenac* reditelj Branislav Žaga Mićunović. Koreografiju pravi više rediteljski, kao pokretne slike – *poput misli koje se kreću u teškoj grobnici*. S tom predstavom je otvoreno Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici.

- Maj učestvuje na Festivalu internacionalnog alternativnog teatra u Podgorici sa koreodramom *Magbet/Ono* u Podgorici. Dobija nagradu za izuzetan autorski doprinos, koreografski, rediteljski rad i izvođenje.

- Roberto Ćuli gostuje u Beogradu i poziva *Magbet/Ono* u Milhajm, na Festival postjugoslovenskog pozorišta.

- 2. jun učestvuje na Sterijinom pozorju u Novom Sadu sa predstavom *Banović Strahinja*, režija Nikita Milivojević, za koju postavlja scenski pokret. Predstava je nagrađena kao najbolja predstava na Sterijinom pozorju. Takođe, gostuje i sa predstavom *U plamenu strasti*, JDP.
 - 10. jul gostovanje u Budva grad teatru: *Magbet/ Ono* takođe gostuje i sa predstavama *Gorski vijenac*.i *Saloma*. *Magbet ono i Gorski vijenac* štampa beleži kao „dva najozbiljnija hita“.
 - 15. jul *Magbet/Ono* otvara Međunarodni festival u Mariboru.
 - Jul *Magbet/Ono* gostovanje na 28. Primorskom festivalu u Kopru. To je prvo učešće jedne beogradske prestave na prostoru ex Jugoslavije.
 - Kandidatkinja za izbor najelegantnije žene godine na modno-teatarskom performansu „Zlatni zmaj“ u JDP.
 - 23. oktobar prvi je dobitnik nagrade UBUS-a „Dimitrije Parlić“ za koreografsko ostvarenje za *Magbet/ONO* i interpretaciju uloge Ledi Magbet.
 - Oktobar učestvuje sa *Makbet/Ono* na Festivalu postjugoslovenskog pozorišta u Milhajumu – „Pozorišni pejzaž post-Jugoslavije“ u „Theater an der Ruhr“ u Milhajmu, na poziv Roberta Čulija. Imaju turneju po univerzitetskim gradovima na poziv festivala u Erfurtu. Gostuju u Ptuju, Kopru.
 - Deo TV emisije „Fantazija“ posvećen njenom radu.
 - Priprema autorsku koreodramu *Proces* u CZKD.
 - Novembar gostuje u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu povodom nagrade Ubus-a.
 - 10-18 novembar učestvuje sa predstavom *Gorski vijenac* na Drugom jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu. Predstava dobija nagradu tri „Ardaliona“, za savremeno tumačenje dela „protiv krvavih bojeva i umiranja“.
1998. – 15. april ostvaruje autorsku koreodramu *Alchajmer simfonija*

- 25. april ostvaruje autorsku koreodramu *Proces* prema romanu Franca Kafke u CZKD, koji je bio jedina jugoslovenska predstava iste godine na Bitefu. Pokret kreiran od elemenata karatea i uz pomoć Mikija Manojlovića koji je pomogao u prenošenju tehnike Pitera Bruka.
- Gost TV emisije „Letopis“ na Trećem kanalu Televizije Beograd.
- 29, 30, 31. maj sa predstavama *Alchajmer simfonija* i *Proces* otvara godinu kulture u Stokholmu.
 - dobija Sterijinu nagradu za scenski pokret u predstavi *Gorski vijenac* koju je radila za Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici.
- 22. septembar koreodrama *Proces* učestvuje na 32. Bitefu.
- 5-6. oktobar učestvuje na 23. Internacionalnom teatarskom festivalu u Skoplju - MOT, sa dve predstave: 5. oktobar *Proces* i 6. oktobar *Alchajmer simfonija*.
- 1999. – ostvaruje autorsku koreodramu *Mrak letnje noći* prema komediji *San letnje noći*, u CZKD, izveden u okviru 33. Bitefa iste godine.
- 20 – 24. juli *Proces* gostuje u londonskom „The Gate Theatre“. Kritika londonskog „Gardijana“ ocenjuje predstavu sa tri zvezdice.
- 9. septembar učestvuje sa koreodramom *Mrak letnje noći* na 33. Bitefu.
- 16, 17, 18. oktobar *Proces* gostuje na festivalu u Italiji, Teatri di Vita, Parco dei Pini, Bolonja.
- Radi koreografiju za predstavu *Čorba od kanarinca*, režija Vida Ognjenović, Atelje 212. Pored turneje po zemlji, predstava je gostovala u Beču i Cirihu.
- 2000. - 1.mart predstava *Nora*, režija Branislav Mićunović, Jugoslovensko dramsko pozorište.
 - 29 mart-4.april učestvuje na salonu dizajna „Futurshow 3000“ blizu Bolonje, među sedam najodabranijih svetskih scenografa, prikazuje scenografiju iz *Procesa*.
 - Obnavlja *Magbet* u CZKD ali sada sa Mirjanom Karanović.
 - 24. april izvodi obnovljenog *Magbeta*.

- April učestvuje na beogradskoj reviji 7 ComTrade Fashion Week.
 - Jun priprema predstavu *Balada o vojniku* za Budva grad teatar, festivalska produkcija (muzika: Zoran Erić).
 - Septembar član je kompletno ženskog žirija 34. Bitefa.
 - Oktobar učestvuje na 8. beogradskom ComTrade Fashion Week-u i prikazuje koreografiju za prezentaciju modne firme Evita Peroni.
 - Radi koreografiju za ciklus predstava, triptih pod nazivom „Rekvijem za XX vek“ u Crnogorskom narodnom pozorištu u Podgorici.
2001. – 12. januar ostvaruje gostovanje sa predstavom „Rekvijem za XX vek“ Crnogorskog narodnog pozorišta u Narodnom pozorištu u Beogradu.
- Februar glumi lik Madam u predstavi *Leda*, Miroslava Krleže, režija Dejan Mijač, u Ateljeu 212.
 - Svoju trupu iz CZKD premešta sa radom u Bitef teatar na poziv Nenada Prokića i obnavlja *Makbet/Ono, Proces i Mrak letnje noći*..
 - 8. april *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
 - 12. i 28. april *Proces*, Bitef teatar
 - 20. i 30. april *Magbet/Ono* Bitef teatar
 - 3 i 11 jun *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
 - 8 i 20 jun *Proces*, Bitef teatar
 - 15 i 16 jun *Magbet/Ono* Bitef teatar
 - 27 jun ostvaruje izložbu skulptura sa Cvijetom Mesić u Ateljeu 212.
 - Učestvuje na međunarodnom festivalu MOT u Skolju sa predstavama *Mrak letnje noći* i *Rekvijem za XX vek*.

- Jun ostvaruje izložbu skulptura sa Cvijetom Mesić u Ateljeu 212.
 - Učestvuje na međunarodnom festivalu MOT u Skoplju sa *Mrak letnje noći* i *Rekvijem za XX vek*.
 - Oktobar učestvuje na 10. Beogradskom Or fashion week.
 - 6. i 18. novembar *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
 - 7. i 22. novembar *Proces*, Bitef teatar.
 - priprema koreodramu *Apsurd* u Bitef teatru.
 - 2. decembar predstava *Supermarket*, režija Alisa Stojanović.
2002. – igra u predstavi Tomaža Pandura *Hazarski rečnik* u Sava Centru. U Beogradu igra od 29. juna do 7. jula, od septembra u Ljubljani.
- Radi koreografiju za predstavu *Kuća lutaka – Tobelija*, režija Nik Goršič, koprodukcija Crnogorsko narodno pozorište i festival „Ex ponto“ iz Ljubljane. Gostuje na Ohridskom letu i na Heraklejskim večerima u Bitolju.
 - Učestvuje u predstavi *Sumrak bogova*, po A. Kamiju, režija Tomaž Pandur, Crnogorsko narodno pozorište.
 - Igra u ulozi Medijum u filmu Miroslava Lekića *Lavirint*.
 - Umire joj otac.
2003. – igra ulogu majke i oca Karamazovih u predstavi Tomaža Pandura *Sto minuta*, (Pandur Theaters i Ljubljanski Festival) koja je gostovala na festivalu u Čividaleu i ostvarena dvomesečna turneja po Španiji, od Tenerifa do Madrida, i u Kolumbiji.
- 23. maj zbog zastarele povrede na otvaranju JDP-a pojavljuje se sa štakama, a njenu ulogu u *Hazarskom rečniku* preuzima njena ćerka Hristina.
 - Nekoliko dana nakon operacije oba kuka (koju je odlagala 10 godina) ponovo se pojavila u predstavi *Hazarski rečnik*.

- Učestvuje sa predstavom *Hazarski rečnik* na „48. Sterijinom pozorju“ u Novom Sadu.
 - 26. oktobar igra u predstavi *Sto minuta* Tomaža Pandura, produkcija Pandur.Theaters i Ljubljanski festival.
- 2004.- Predstava *Sto minuta* na IX Festivalu „Ibero Amerikano“ osvaja prvo mesto u Teatro de Bogota, u Kolumbiji. U predstavi igra sa ćerkom Hristinom.
- Radi scenski pokret za predstavu *Konte Zanović*, produkcija Grad teatar Budva.
 - 22. avgust prestava *Sto minuta* u Grad teatru Budva, nagrada predstavi za unapređenje pozorišne umetnosti.
 - Gostuje sa predstavom *Sto minuta* na Mitelfestu, u Italiji u Čividaleu.
 - Radi scenski pokret za predstavu *Montenegro bluz*, režija Radmila Vojvodić, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica.
2005. – Udaje joj se ćerka Hristina za Slobodana Mijina, slikara.
- Izvodi performans *Tango večnosti*, na otvaranju 50. Sterijinog pozorja.
 - Igra u predstavi Tomaža Pandura *Hazarski rečnik* u Sava Centru.
 - U oktobru predstavlja svoje skulpture u sklopu performansa *Pukotine* zajedno sa radovima slikara Slobodana Mijina, u istom performansu učestvuje njena ćerka, glumica, Hristina Popović Mijin koja u kostimima Sonje Vukićević čita tekstove Sonjinog brata, Vladimira Vukićevića, iz istorije umetnosti. Sa tim performansom učestvuje na festivalu u Puli – „Puf“ i otvara dane kulture u Pančevu.
 - Performans osvaja nagradu „Zlatni oblak“ u Puli.
2005. – Osmišljava i izvodi performans *Tango večnosti* za otvaranje jubilarnog 50-og Sterijinog pozorja u Novom Sadu.
- Sa predstavom *Montenegro bluz* CNP-a učestvuje na 50. Sterijinom pozorju.
2006. – Februar gostovanje od mesec dana sa *Sto minuta* po Španiji i Tenerifima.

- 23 i 24. septembar izvodi autorsku koreodramu *Cirkus istorije*, ideja, koreografija i režija, Bitef festival. Skandal na premijeri, otkazana predstava, publika vraćena posle sata čekanja, zbog kvara agregata.

- Decembar *Cirkus istorija* na repertoaru Jdp-a

2007. – igra u ulozi Ženska persona u filmu Miše Radivojevića *Odbačen*.

- April dobija Nagradu grada Beograda za autorsku koreodramu *Cirkus istorija*, što je bila i prva samostalna produkcija Bitefa u četrdesetogodišnjoj istoriji tog festivala.

- Maj *Cirkus istorija* gostuje u Zagrebačkom kazalištu mladih i na Festivalu malih scena u Rijeci, sarajevskom Mes-u. Dobija nagradu „Avazov zmaj“.

- *Cirkus istorija* se proglašava najboljom predstavom beogradske pozorišne sezone (pored predstave *Brod za lutke*)

– 19-25 maj sa koreodramom *Cirkus istorija* učestvuje na festivalu Viner festwohen (Wiener Festwochen) u Beču, što je prvo gostovanje na tom festivalu nekoga sa jugoslovenskog prostora. Izvodi se u prostoru Muzeja Kvartir u Beču.

- *Cirkus istorija* na 52. Sterijinom pozorju u Novom Sadu.

- Juli gostuje sa predstavom *Cirkus istorija* na 13. Međunarodnom kazališnom festival u Puli, “Puf” i osvaja nagradu Oblak, za scensko promišljanje.

- 15. juli gostuje sa predstavom *Cirkus istorija* na Mitelfestu u Cividaleu, u Italiji.

- Novembar za koreodramu *Cirkus istorija* od međunarodnih novinara i kritičara dobija nagradu Avazov zmaj kao najbolja predstava na fesitvalu Mess u Sarajevu.

- Član upravnog odbora Narodnog pozorišta u Beogradu.

- 7. decembar dobija kao penzionerka posebno priznanje za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi.

- 27. decembar radi scenski pokret za predstavu *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, režija Dušan Jovanović, Atelje 212.

2008. – Postavlja scenski pokret u predstavi Aleksandra Popovskog *Kandid ili optimizam* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

- 1. jula sa *Cirkus istorijom* otvara festival u Budva grad Teatru. i osvaja nagradu “Grad teatar”.

- Priprema se *Kaligula* Tomaža Pandura, festivalska produkcija Budva grad teatra i pozorišta “Gavela” iz Zagreba. U predstavi saraduje sa ćerkom, Hristinom. Nakon mesec dana uprava prekida rad na projektu.

- Septembar gostuje sa *Cirkus istorijom* na 13. Bijenalu umetnosti u Pančevu, gde se prikazuje njen celokupan rad i fotografije. Izvodi se u “Petrohemiji”, na mestu koje je 1999. bilo bombardovano.

- Predstava *Kandid ili optimizam* u Jdp.

– 27. decembar emituje se dokumentarna emisija “TV Feljton –Sonja”, Radio televizija Srbije.

2009.– Dobija Sterijinu nagradu za predstavu *Kandid ili optimizam* u JDP

2010. – Postavlja režiju i koreografiju za hor za scensku kantatu *Carmina Burana* u SNP u N. Sadu.

2011. – dobija od Udruženja baletskih umetnika Srbije Nagradu za životno delo.

- 15. avgust radi scenski pokret u predstavi *Konte Zanović*, režija Radmila Vojvodić, Crnogorsko narodno pozorište i Grad teatar Budva.

– režira predstavu *Rodoljubci* u SNP u N. Sadu

2012. – 5. januara ćerka, Hristina Popović, iz ljubavi sa hrvatskim glumcem Bojanom Navojcem rodila je Sonjinu unuku Luču.

2015.– Učestvuje na Internacionalnom festivalu alternativnog teatra „Fiat“ u Podgorici sa *Čovek u prostor*, izložba njenih scenografija.

- radi scenski pokret za predstavu Dina Mustafića *Mali mi je ovaj grob* u Bitef teatru

– učestvuje u ulozi Old Women u filmu Dejana Zečevića *Procep*

8.2. Tekstovi Mage Magazinović iz *Poitike* iz 1905. godine

7. oktobar 1905.

Kultura i žene

Nemci su se ozbiljno zabrinuli šta će sve biti sa njihovim rođacima s onu stranu kanala La Manša i Atlanskog okeana.. Točak kulture kreće se u Engleskoj i Americi tako brzo da nema kad da pazi na stare običaje i navike. To je Nemce jako zabrinulo. Njima je naročito krivo što taj mahnuti točak kida tradicionalne veze između društva i žene, koja je “kruna stvorenja i večiti nosilac ideala”, te se ona izopačava i udaljuje od svog prirodnog poziva.

Američani, u kulturnoj utakmici sa Evropljanima, nemaju mnogo vremena da ga posvete svojim ženama, te to čini da one gube “dobar deo od svoje nežnosti, dražesnosti, tik najlepših osobina ženskog roda”. Amerikanke su propovedačice krajnje umerenosti, protivnice duvana, pozorišta i najskromnijeg zadovoljstva. Zato su one strasne naučnice, puristkinje, moderne sveznalice, i kritičarke svega. To je uticalo da postanu hladne, podsmešljive, zajedljive i računđizije. Sa ovim izopačenjem ženskinja nastupio je zastoj na polju umetnosti i nauke.

Engleska, kao u svemu, tako i u ovome liči na Ameriku. Jednostranost i šablonstvo otimaju maha u životu. Porodični život gubi stari čar, miloštu i volju za život. Na mesto toga dolazi neosetljivost otupelih srdaca, kao očevidna posledica jake utakmice. To se naročito ističe u Londonu i velikim gradovima. Jedino su u Irskoj ostale žene čitave.

Po mišljenju Nemaca Engleskinje su izgubile bitne ženske osobine, koje se ogledaju u moći mačkastog ulagivanja, koje se tako dopada muškarcima. Izgubile su osnov dražesnosti: prirodnost i naivnost.

Nije daleko vreme kada će se engleski porodični život sasvim izmeniti. Živeće se po pansionima, hraniti se po restoranima, deca će se telefonom vaspitati, a žene će se sve više odricati materinstva.

Isto je i sa ruskom ženom. I nju je zaneo vijor zatalasane atmosfere današnjeg kulturnog društva.

Jedna nemačka žena, kažu Nemci, ide pravim putem. Ona prima kulturu, razvija se uporedo sa njom, ali pored toga ostaje i dalje ženom i majkom. Nemica nije više samo bajka Grethen, koja zanosi pesnike svojim vilinskim osobinama i svojom prostotom. Ona se probudila iz dugog sna, stresla je sa duše sve detinje i detinjaste snove, i postala odraslo lice, svetska građanka.

U svojoj težnji da sebe usavrši nije udarila stranputicom. I čovek budućnosti mora biti zadovoljan takvom ženom, koja razvijajući se nije postala karikaturom, već ostala u suštini žena, koja sleduje svome prirodnom pozivu.

Tako Nemci, iz velikog patriotizma, misle da su im i žene najsavršenije na svetu. Sve im druge žene nisu po gustu. A da pravo kažem, i njihove su žene kao i sve ostale na svetu: raznovrsne!

11. oktobar

Šopenhauer i žene

Ni jedan od velikih mislilaca nije pisao i govorio o ženama tako nepovoljno kao Šopenhauer. Međutim on nije bio ni u koliko ženomrzac u svome privatnom životu. Naprotiv, niko nije toliko trčao za ženama i tako rđavo prolazio kod njih, kao on. Nije bez razloga mišljenje da je njegov nepovoljan sud o ženama imao uzroka u tim njegovim neuspesima po Vajmarskim salonima. Koliko su postupci Šopenhauerovi bili podloženi uticaju ženskom, najlepše se vidi iz one anegdote o njemu za vreme njegova bavljenja u Italiji. On je jako želeo da se upozna sa Bajronom koji se takođe bavio u to doba u Italiji. Jednoga dana kad je Šopenhauer šetao sa svojom lepom prijateljicom ona, spazivši Bajrona uzvikne ushićena: “Gle, engleskog pesnika!” I taj ton toliko se kosne srca ženskog “neprijatelja” da se ne htedne upoznati sa Bajronom. I taj čovek je pisao o ženama ovako:

“Sam pogled na ženu pokazuje da ona nije opredeljena ni za velike umne ni fizičke napore. Ona ne plaća danak životu delanjem već trpljenjem... Ona je namenjena tihom beznačajnom životu.”

“Žene su celog svoga veka detinjaste, površne, plitkoumne, rečju: velika deca”.

Po njegovom mišljenju žene čine sredinu između čoveka i dece. Njemu su devojke svojom kratkovečnom lepotom samo mamac prirodi, da ih čoveku radi onog kratkog fantastičnog vremena zaljubljenosti, natovari na vrat za ceo vek.

Jedino ozbiljno zanimanje devojaka i mladih žena jeste zalučivanje muškaraca.

Kao nesavršenije, žene sazrevaju i stare pre čoveka. Čovek dostiže, najveći stepen svoga duhovnog razvića u dvadesetosmoj, žena već u osamnajestoj godini. Žena kao i dete živi u sadašnjosti, a čovek u sadašnjosti spaja i prošlost i budućnost.

Žene, kao i kratkovidni, vide bolje iz bliza, zapažaju sitnice i detalje u životu, nasuprot čoveku čiji je vidokrug širi, koji duhom prodire u suštinu života, prelazeći preko svakodnevnih sitnica.

Između ljudi vlada od prirode samo ravnodušnost, ali među ženama vazda neprijateljstvo. To je otuda što su one sve konkurentkinje jedna drugoj na polju ljubavi. Pri samom susretu na ulici dve nepoznate žene gledaju se kao Gvelfi i Gibolini. A kad se upoznaju onda nastaje među njima uzajamno obmanjivanje i pretvaranje. Otuda nije ništa tako smešno kao kad žene jedna drugu stanu hvaliti.

Čovek sam sebi određuje svoj rang u društvu radom svojim i ličnom vrednošću, ženin se rang određuje time, kome se čoveku ona dopada.

Pogrešno ljudi zovu žene lepim polom. Samo je ljubavnim nagonom zaslepljeni čovek mogao nazvati taj pol niskog rasta, uskih pleća, širokih kukova i kratkih nogu – lepim; on bi se daleko pre mogao nazvati ružnim polom.

Žene nemaju smisla ni za muziku, ni za poeziju kao ni za ostale umetnosti; šta god rade na tome polju sve je to majmunisanje, i afektacija. Kao primer za tu žensku nesposobnost da shvati umetnost, navodi Šopenhauer što se nažalost doista često dešava naime: na koncertima, u pozorištu, operi, izložbama, na najzanimljivijem mestu i kod najzanimljivijeg predmeta žene produžuju ili počinju svoje ćaskanje. I stari Grci su s potpunim pravom zabranjivali pristup u pozorište. Barem su slušali s mirom.

Kult dame sasvim je nešto lažno, pošto je žena inferiorna čoveku. Ona nije dostojna nikakvog divljenja ni poštovanja. Evropska dama je jedan pojav, koji ne treba da postoji. Žena je određena jedino da bude domaćica i dadilja dece.

Dama u Evropi uzrok je što su žene nižih staleža u tako jadnom položaju.

Šopenhauer je za mnogoženstvo. Samo, veli on, može biti govora o regulisanju poligamije, nipošto diskusije o njenom pravu postojanja.

Pošto jednom čoveku treba više žena, to će on biti obavezan da ih sve izdržava. Time će se žena povratiti svome prirodnom položaju i dama, taj monstrum hrišćansko-germanske gluposti iščeznuće sa njenim smešnim pretenzijama na poštovanje i divljenje a ostaće samo žena.

Da je Šopenhauer nešto bio zakonodavac on bi ženama dodelio još gore i jasnije mesto u svetu nego što ga danas imaju.

Žene se mogu sasvim utešiti zbog ovakvog Šopenhauerovog mišljenja kad se zna, da je ono bilo prosto izliv njegovog jeda zbog neuspeha kod žena.

13. oktobar 1905.

Ženomrsci

Žena može najbolje proučavati i upoznati čovekovu prirodu na ženomrscima. Svaki od njih voleo je jednom u životu kakvu ženu – voleo je ne svakidašnjom ljubavlju običnih ljudi već plamom i silinom osobite duše. I u izlivima mržnje, prouzročene razočarenjem u ljubavi, ženi i životu oni najbolje odaju zahteve čovekove naspram žene i mišljenje njegovo o njoj.

Najveći moderni ženomrsci jesu Niče i Strendberg. Ipak nijedan čovek nije izustio uzvišenijih misli o materinstvu od Ničea. On kazuje proročkim glasom da će svet spasti žena kao mati. Nijedan njegov savremenik nije toliko naglasio značaj lepoga i zdravoga braka za usavršavanje i uzdizanje čovečanstva kao on rečima:

“Ah to siromaštvo duša udvoje!

“Ah ta prljavština duša udvoje!

Ah, to sićušno nasleđivanje duša udvoje! (mnogo mnogima – tako zborashe Zaratustra). I onim mestom gde govori o brakolomstvu današnjem opravdavajući brakolomnicu rečima:

“Ja jesam prekršila brak, ali je najpre brak slomio mene”. Nijedan pesnik nije divnije opevao veliku, istinsku ljubav jakih duša. Niti je ijedan psiholog našega doba dublje se zaronio u more čovekove duše.

Čovek je za Ničea biće komplikovano, složeno iz “više duša” te je čovek sam sebi tajanstven. Žena je naprotiv biće dovršeno, jednostavno. Ono što u ženi odista vredi jeste njena ženskost; sve ostalo što bi u njenoj duši ličilo na čoveka čini je neprirodnom – unakaženom.

On nije baš tako galantan kad govori o ženama. Ali da mu se i oprostí rečnik i one silne zoološke komparacije – jedno mu se mora zameriti. Naime, on prirodu ženine duše zamišlja kao kakvu ravan dok u čovekovoju duši gleda morske dubine i nebeske visine, doline i nedogledne vrhove. Prema razdeli ljudi na: ribe, bivole i paunove, on deli žene: na mačke, krave i majmunice. Njegove simbolističke životinje jesu takođe suprotnih rodova: orao i zmije.

Po mišljenju Ničeovom žena je nesposobna za veliku, divnu ljubav kao što je čovekova.

Takvo Ničeovo shvatanje i izjašnjenje sasvim je pojmljivo. Njemu je bila potrebna uzvišena ženska duša koju bi mogao voleti i on je žudeo da je ima. Ne našavši je, slučajno, razočarao se u prosečnoj ženi i prosečnoj ljubavi što je ona pruža. Razočarao se stoga što je vrednost njenu merio merilom kojim bi mogao ceniti vrednost njegove, prave žene.

Da se Niče susreo u životu sa jednom jakim ženom, u čijoj su duši harmonično razvijene njene i ženske i čovečanske osobine, i koja je osposobljena tim za pun veliki život – on bi sasvim drukčije mislio i govorio o ženama.

Žene, shvatajući položaj Niče-a te ognjene, vulkanske i silovite duše, kojoj je malo svega što joj običan život daje – a koji se mimoišao s pravom ženom a susretao samo s “mačkama, kravama i majmunicama” sasvim će mu oprostiti takvo mišljenje o ženama. Utoliko pre što prosečna žena, žena mase, sasvim odgovara njegovim kontracijama.

Kriv je udes što mu je na put izvodio obične, sićušne žene – a on, onakav kakav je bio, morao ih je prezirati i biti ženomrzac. Ali svi ljudi nisu geniji a među ženama ima i takvih koje stoje daleko nad mogućnošću da se na njih odnose Ničeove reči.

21 oktobar 1905.

Igranje

Ova lepa veština počinje povraćati onaj svoj značaj koji je nekada imala kao jedno vaspitno sredstvo za oblagorođavanje ukusa za lepo u formi i kretanju. Još stari Grci i Rimljani, na vrhovima svoje visoke kulture, gajili su tu korisnu veštinu. Nesumnjivo je da se kod ženskog podmlatka igranjem budi i razvija ukus za lepotu i plemenitost u pokretima; da se razvija umešnost i mekost u kretanju.

Kad govorim o igranju ne mislim na “naše” vrtoglave valcere, ubistvene brze polke i druge nezdrave igre. Već na sve one igre u kojima ima maha slobodan pokret. A takve su prvenstveno narodne igre. Mi, Sloveni, u pogledu lepote narodnih igara nemamo se sašta postideti pred ostalim narodima. Samo što bi te igre trebalo oplemeniti, usavršiti.

Englezi su u tome pravcu već prilično uradili. Oni imaju i za to naročite nacionalne ustanove; i početkom maja svake godine priređuju se u “kraljičinoj sali” hotela “Narodni dom” balovi s odabranim narodnim igrama – Šekspirovi balovi. Osobito se primenjuju narodni motivi u četvorkama: lansovima, kadrilima. I tako je npr. ove godine na tim balovima davat kadril: “Mletački trgovac”, pa “Mnogo vike ni oko čega” “Ukročena goropad” itd., sa kostimima koji odgovaraju tim komadima Šekspirovim. Time se dobilo pored negovanja ukusa za pravu lepotu u igri i samo zadovoljstvo što ga daju studija i poznavanje imenovanih komada.

Kako mizerno prema tome stoji učenje igranja po našim “tanešulima”, prašljivim i nezdravim. Učenje isključivo vrtoglavih igara, dok se preko srpskih prelazi brzo prosto kao od bede. Kako je to jedna parodija na lepu veštinu igranja u slobodnom vazduhu, u punoj svetlosti, kao što se igralo kod starih Grka, kod kojih se u igru unosile gracije, života, izraza, individualiteta. A igra može biti lepa jedino ako se oslobodi pritiska obligatnosti, uniformisanja i

salonske ukočenosti. Vreme za igru nije zima ni noć već kao kod pametnih Engleza: proleće i dan.

Jedino u tome slučaju ako igranje prestane, kao i muzika što je, više biti samo ciglo sredstvo za uzajamno lovljenje mladića i devojaka s predračunom na udadbu i ženidbu, već ako postane slobodna veština, koja služi vaspitnim ciljevima: razviću i usavršavanju estetičkih osećanja i ulepšavanja života, jedino u tom slučaju povratice ona onu važnost koja joj pripada.

27. oktobar 1905.

Nepravda o ženama

Sastale se nekoliko dokonih žena, pa se tako razgovarale o svemu i svačemu. Najzad se zapodene pitanje o tome: sa šta se to ljudi podsmevaju ženama i večito ih u svima ozbiljnijim životnim pitanjima zapostavljaju. Dogovore se tako one da pođu po svetu i da izvide, proučavajući ženski život, u čemu je stvar. I što rekle, to i učinile.

Pošle na sve četiri strane sveta, te gledale, slušale, ispitivale kako žive žene. Pa kad su se posle urečenog vremena sastale na uređenom mestu da zajednički reše to pitanje i podnele po dogovoru pismene izveštaje o svome radu, na njihovo kolosalno iznenađenje njihovi su se izveštaji potpuno poklapali u sledećim tačkama:

1. Samo polovinu svoga vremena troše žene na ćaskanje, torokanje i ogovaranje, spletkes i besposlice.
2. Polovinu od one druge polovine zauzima oblačenje, kićenje, kindurenje, provodnje i posete.
3. Od preostalog vremena dobra polovina ide na razne manevre da se očaravi mladoženja; da se ulovljeni muž održi u kordi; ili da se pronade, osvoji, vešto od muža sakrije kućni prijatelj.

A sve ostalo vreme upotrebe žene na ozbiljan, koristan rad i svoje lično usavršavanje.

Prema tome, jednoglasno su rešile, da ljudi prosto iz zlobe i pakosti i potpuno neosnovano i nepravedno osuđuju i zapostavljaju žene.

08. novembar 1905.

Dužnosti porodične i duhovni rad ženski

Adela Gerhaft i Helena Simon u svome delu: 'Materinstvo i duhovni rad' ukazale su na jednu teškoću pri rešenju jednoga od najtežih problema: Kako da se dovode u saglasnost zahtevi braka i zahtevi poziva. Pitanje ovo danas je na dnevnom redu i njime je ženski pokret ozbiljno i jako zauzet. Jedni hoće problem da reše na taj način što hoće ženu da oslobode svakog kućevnog rada i vaspitačke dužnosti, a to je moguće izvesti ustanovom zajedničkih kuhinja, pansiona, mesto pojedinačnog gazdinstva. Drugi prosto presecaju Gordijev čvor iznoseći da se žena ne može zanimati radom van kuće a da to ne bude na uštrb njenih dužnosti kao žene, majke i domaćice. Razume se da su ta oba gledišta ekstremna i prema tome ni na jednom od njih nema puta za pravilno rešenje samog problema. Nemica Ana Papric, govoreći o ovome pitanju, pomiče ga za jedan korak bliže cilju formulišući ga kao 'kćerinstvo i duhovni rad'. Ženski pokret dao je pristup devojkama u gimnazije i na univerzitete ali se do sad nije vodilo računa o pitanju: Pruža li domaći život mladim devojkama mogućnosti da ta svoja prava upotrebe? Ne. Dečaci u jednoj istoj porodici uživaju mnogo veću pažnju nego devojčice. Dečak se mirno sprema i radi, u najzgodnijem delu kuće, dok se devojčici nalaže da uz lekciju pripazi na mlađu decu, da potpliće čarape i da spremi poklone rodbini za Božić i rođendane. Dođe li poseta, ona je tu da posluži, da zabavi goste. Dečakovo slobodno vreme pripada njemu, dok ga devojčica posvećuje kući, braći, sestrama i roditeljima. Koliko je devojaka pušteno u gimnaziju jedino pod uslovom da ne prenebregnu svoje domaće i društvene dužnosti!

Ženskinju pade u deo uvek manje vremena i manje sredstava za više i stručno obrazovanje nego muškima. To je posledica pogrešne pretpostavke da sinu treba dati mogućnosti da stvori sebi nezavistan položaj, a kći će se već udati pa će time 'ispuniti svoj prirodni poziv', a zaboravljajući pri tom da uslovi za stupanje u brak postaju za ženskinje sve teži i teži. Ana Papric rešava to pitanje ovako: 'Devojka treba da bira između rada u kući i kakvog slobodnog zanimanja s obzirom na svoje fizičko-psihičke sposobnosti i naklonosti i da se podela rada i u porodici kao i u društvu ima obzirati jedino na individualne sposobnosti a nikako ne na pol. Takvo rešenje problema zasad je jedino moguće i jedino pravedno.

14. novembar 1905.

Drugarstvo

Stara tema o čistom prijateljstvu između čoveka i žene, razume se mladih, vaskrsla je u poslednje vreme u literaturi. Stvar je došla uporedo sa zahtevima i pokušajima ženskog pokreta, da se izmeni vaspitanje žensko. A time promenjenim vaspitanjem mladih devojaka postalo bi ophođenje između oba pola mnogo slobodnije – u lepom smislu reči: 'slobodan' tj. nepritvorno i neusiljeno. Ovakva mlada devojka, kakvu nam daje današnje 'čisto žensko' vaspitanje, razume se da će, pošto je detinjstvo i prve devojakčke godine provela na majčinom krilu, sasvim odvojena od muškog sveta, zaludeti se prvim 'junakom' s kojim se susretne na balu, ili na koncertu, žuru itd. Ona će sve svoje snove i lepe maštarije o životu oličiti u njemu, i time će biti isključena mogućnost, da ga pozna i oceni kao čoveka.

Slobodno, zajedničko vaspitanje, studija, žensko zanimanje slobodnim pozivima, sve će to reformski uticati na opštenje žene i čoveka, menjajući ga u korist prirodnosti, iskrenosti. I time će se mlada devojka uveriti, *da prvi igrač u kadrilu nije baš on*, tako isto kao što to nije ni profesor literature, koji zna pričati tako lepo o toliko lepim stvarima. Slobodnijim, prirodnijim vaspitanjem devojka bi dobila mogućnost, da ljude ceni prema njihovoj ličnoj vrednosti, pa bi prema tome mogla izabrati sebi druga za život prema svojim ličnim potrebama i naklonostima.

Kad bi se prirodnijim i od predrasude slobodnijim vaspitanjem omogućilo drugarstvo između mladića i devojaka – a ono je psihološki potpuno moguće – onda bi time bila oba pola u dobitku. Ženskinje bi postale svestranije, realističnije; muškarci bi dobili u utančanosti osećanja, u taktičnosti, usrdnosti. Oba bi pola dopunjavali jedan drugog, mogli bi mnogo dati jedan drugome.

Danas je gotovo sasvim nemoguće drugarsko ophođenje među mladićima i devojka. Tu se uvek ispreče konvencionalni obrziri, etika, lakomost i pritvorstvo s obe strane i ono uzajamno lovljenje mladića za muža i devojke za 'avanturu'. Devojke se uče koketeriji, uče efektiranju, izveštačenoj naivnosti; mladići se opet uče 'osvajanju', 'uspesima', polazeći pritom uvek od iskustva što su ga stekli ophođenjem sa sumnjivim ženskinjem.

Od evropskih naroda jedino su Englezi, čije ozbiljno vaspitanje oba pola omogućava odnos čiste družbe, slobodne od ljubakanja. Mladež oba pola radi i zabavlja se tako prirodno, neusiljeno, studira zajedno, prave izlete, šetnje, i to često samo po dvoje zajedno. Pri tom se daleko ređe dešavaju 'nesrećni slučajevi' nego što se to dešava u nas gde su 'pristojne' devojke odeljene od muškaraca kineskim zidom od etikete, pravila učtivosti i tradicije.

Engleskinjama ne treba uvek mama ili tetka da je čuva. One u svome solidnom obrazovanju i vaspitanju imaju najbolju zaštitu. Devojke iz dobrih, čestitih porodica idu na bal ili u pozorište često same ili u društvu sa drugovima, i niti roditeljima, niti čaršiji pada na pamet da od toga pravi bauka, kao da će se devojka tim kompromitovati. Žena ide u pratnji prijatelja muževljeg, i to se ne smatra za nepristojno i nečasno. Isto tako se ne bdi ulicom nad verenicima kao kod nas; mi ih u kući ostavljamo puno same i bez nadzora, a pred čaršijom hoćemo da očuvamo prividnu pristojnost!

Kad se iz ophođenja između mladih ljudi i devojaka izbace sve predrasude, sve lažnosti i pritvorstva i svaki gadni poseg na računski, ćivtinski brak bez ljubavi, onda će pravo drugarstvo postati moguće. A to će biti onda, kad se izmeni vaspitanje i jednog i drugog pola, osobito ženskog.

Srećom, mi ćemo imati podosta da čekamo na to vreme, jer se naši pedagozi od zanata jako boje da omladina oba pola opšti među sobom. Strahuju ljudi da 'vatru i slamu sastavljaju'.

15. novembar 1905.

Sa jednog posela

Žena danas mora znati ne samo ono što se kuće tiče, već mora pratiti i život naroda i čovečanstva, pratiti postanak i razvitak pojedinih društvenih pitanja, pratiti literaturu, umetnost, politiku. Sve je to mora interesovati, ako neće da tako izostane za čovekom da on nemadne sa njom više o čemu razgovarati do jedino o tome: 'Šta će za ručak?'

I tako, eto, uz jednu, na prvi pogled tako svakidašnju temu: kujnu i kuvanje, nadovežu se druga pitanja sa kojim ona stoji u vezi, kao pitanje o zadatku ženskom u porodici i društvu, o sadašnjem vaspitanju ženske omladine, o mahnama i vrlinama toga vaspitanja itd. itd., pa čoveku prođe vreme vrlo prijatno na jednom takvom poselu, gde se nisu visokoučenim stilom raspravljala krupna pitanja pretencioznim tonom, nego gde se, zabavljajući se, tonom prijatnim i bezpretencioznim, a ipak ozbiljno, pretresalo jedno skromno pitanje.

17. novembar 1905.

Jednoj čitateljki

Još i sad kao da vas gledam onako uzrujanu s izrazom plemenite srdžbe na licu, kada ste se digli i uložili protest protivu nepravde koja se čini ženama. Govorili ste lepo, iskreno, toplo i branili ste žene, koje ljudi sa svih strana napadaju i omalovažavaju, i najzad ste s najvećim ubedeњem rekli: 'Zašto vidite samo ono rđavo kod žena? Zašto govorite i pišete jedino o njihovim mahnama i onome što rđavo misle i čine? Zar mislite da su sve žene takve i da nema pravih žena? Varate se! Zar ono što govorite i pišete o njima da važi i za moju majku? Nikada!

Vi ste u pravu, gospođice. Istina je da nije sve trulo i rđavo u životu našega ženskinja. Istina je da nije moguće da one jedino imaju mahna i da su im postupci vazda samo lakomisleni, sićušni i rđavi. Istina je i to da se sve što se zlo govori i piše o ženama ne može odnositi na Vašu, moju i dosta drugih majki i da je njihov život ispunjen radom, brigom, trudbom, a da nije pust, prazan i besadržajan. Sve je to istina, pa svemu što se govori o ženama ipak ima mesta. Naše majke, starinske žene sa svojim čvrstim religioznim, moralnim ubedeњem i čistim nacionalnim osećanjem živele su i radile u kući i porodici, rađale i gajile decu, bile muževima verne i iskrene pomoćnice u životu. Ali one su odživele svoj život, one od njih koje su još u životu ipak pripadaju prošlosti, prošlosti, koje se možemo radi njih sećati uvek s čistim zadovoljstvom. Ali danas živimo mi. Mi koje smo se vaspitavale u školama, počinjući od naše Više ženske škole, koja nam nije mogla dati pravog zdravog vaspitanja, pa naši 'Viši zavodi za vaspitanje devojaka' i Austriski, Švajcarski i ostali katolički klosteri u kojima su nas, to smem otvoreno reći, sistematski kvarili i unakažavali, ubijali u nama prava religijska i moralna osećanja, a učili nas laži, pritvorstvu, 'luksuznim radovima', papagajskoj francuskoj i nemačkoj konverzaciji. U

kojima su nam govorili na časovima šarene reči a van njih nam vaspitači svojim radom i životom davali ugled samo za laž, podlost, svirepost, nepravdu, gdege čak i brutalnost. Otuda današnje naše žensko pokoljenje gore od prethodnog, otuda je tako da je sve što se ružno o njemu govori u istinu često mnogo jadnije od prekora što ih dobacuju našem ženskinju.

Naše majke, videći da im oskudeva znanje i da ono njihovo nije više za život, dale su nas u škole i zavode i klostere da bismo postale savršnije. Ali su nas dale u ruke vaspitačicama koje ne poznaju života, ili kaluđericama, stvorovima sa razbijenim životom i zamrlom dušom, ili raznim problematičnim ličnostima, koje su umele loviti ribu u mutnoj vodi; dale su nas u razne devojačke škole koje su osnovane jedino 'kšefta' radi i u visoku žensku školu sa kojom se i dan danas ne zna šta se hoće i kako treba da se radi u njoj. Davale su nas i u gimnazije kad su nam g.g. ljudi milostivo dopuštali i tamo su nas ismevali đaci i profesori; zvali nas guskama, ćurkama; na nas su obraćali pažnju jedino ako smo postarije i polepše. A svud su nas terali da bubamo napamet stvari suhoparne, dosadne kao da smo na robiji. O našoj duši, o našem osećanju, o stvaranju našeg karaktera niko se pod Bogom nije starao.

Zato je danas ženskinje po našim varošima, osobito u Beogradu nakaznog vaspitanja, doista moralno nezrelo za život i lakomisleno. Izgubilo je one lepe osobine koje su krasile majke naše, a daleko zaostale iza toga da je na istom nivou sa modernom evropskom ženskinjom – Engleskinjama, Skandinavkama, Ruskinjama.

Sami, gospođice, metnite ruku na srce i recite koliko je devojaka i mladih žena u Beogradu koje kao vi znadu kuvati, spremati kuću, voditi kućne knjige, šiti za sebe i za porodicu, a uz to još čitaju 'Književni glasnik', 'Iskru' i ostale srpske časopise. Malo je takvih. Većina se zna samo namoditi i našminkati, koketovati, ogovarati po žurovima i osvajati srca naših salonskih i uličnih 'lavova'; znadu još i priređivati zabave u patriotskim i humanim ciljevima i pritom se dobro provoditi. Znadu deklamovati zvučne patriotske fraze i pućiti se na svakoga ko im istinu dobaci u lice, ko kritikuje njihov ništavni rad i besni, slepi, prazni život.

A za sve to, gospođice, krivo je više njihovo vaspitanje, krivo je ovo prelazno doba u kome žive, krivi su ljudi koji vole i traže takve žene, krivo je društvo i sve drugo više od njih samih. Ali ipak deo odgovornosti pada i na njih.

Eto gospođice zašto se o njima piše i govori rđavo.

19. novembar 1905.

Žena dvadesetog veka

Nova Eva vrlo je česta i omiljena beletristička tema našega doba. Njene su skice, fotografije i portreti vrlo različni i mnogobrojni što zavisi koliko od predmeta toliko i od umetnika. Osobito je interesantna slika ženina u delima Marsela Prevo-a. On drži da će onda kada se žene budu zanimale ozbiljnim pozivima iščeznuti iz ophođenja čovekova sa ženom svaka iskrica galanterije i žena će svoju ljubav prema čoveku – ako je uopšte bude tada osećala – veoma skrivati od njega.

«Pošto će ljudi i žene baveći se istim poslovima postojati u navikama sve sličniji među sobom, ima izgleda da će pri zaključivanju brakova osećanje dobijati sve neznačajniju ulogu. Ali ti brakovi iz drugih razloga – međusobnog ponavljanja i sličnosti u navikama – neće biti nimalo manje usrdni i dugoveki od današnjih: supruzi će tada biti ortaci (što rekao jedan naš ministar) – i vezivaće ih i ako ne zanosna ljubav, a ono uzajamno poštovanje i razumni uzajamni interesi. Žena će postati ozbiljnija, egoističnija, pošto se u životu neće rukovoditi strašću, koja zahteva više samopregorevanja i zaslepljenosti. Isto tako će žena dvadesetog veka biti manje nežna mati. Taj fakt se javlja već u engleskom porodičnom životu, a Engleskinja je svakako bliža budućoj ženi od žene romanskih rasa. Domaće ognjište izgubiće svoju toplinu i onu intimnost, ugodnost. Žena će se izmeniti u ovome pravcu: mnogo više intelektualizma a manje osećajnosti; manje strasti i stidljivosti a više otvorenosti, više smisla za lične interese, više razumnog egoizma, koji ipak ne isključuje simpatiju prema čoveku; manje čarobnosti i bajne ljupkosti a više samosvesti i samouverenja; manje nežnosti a više razuma.»

To je njegova slika moderne ili bolje buduće žene. Ali ja držim da je ta slika netačna, jer život nije mogao dati primera takvih i u tolikoj meri da se može generalisati i doneti ovakav sud o budućoj ženi, koja će morati biti savršenija ličnost, potpuniji individualitet od sadašnje.

Kao takva biće podobna da uporedo s tim što će shvatati dublje, ona će dublje i jače i da oseća. Jer se usavršavanjem i razvitkom ličnosti jača sav fiziološki i psihološki život njen. A

hladnoća i bestrasnost Engleskinja kao i Engleza nije ni u koliko znak veće kulture već jedino bitna karakteristika rase. A to valja strogo odvajati jedno od drugog.

Pogrešno je i mišljenje da će buduća žena biti manje nežna mati od dosadašnje. Ne, pre će biti da Marsel Prevo kao i mnogi drugi nije raspoložen prema budućoj ženi iz velike ljubavi spram sadašnje. Pa otud je slika nove Eve kod njega više iz fantazijom stvorenih negativnih crta nego iz onih koje se u stvarnosti pojavljuju.

21. novembar 1905.

Naše ženske škole i kako nam koriste

Tako se zove knjiga g-đe Adele Milčinović, Hrvatice iz Siska. To je upravo proširen istoimeni članak koji je izašao u «Novom Listu» 1904. godine. Pisac najpre govori o «stručnim» (radničkim) školama, iznoseći svu neharmoničnost sprema i vaspitanja, što iznose devojke iz tih škola, sa životnim potrebama onih društvenih klasa čija deca pohađaju te škole – to su radnici, sitni trgovci i zanatlije, čije se kćeri u stručnoj školi načine «gospođicama» te su posle iz svoje klase, po navikama, ispale a u «više» krugove po nemaštini nepristale.

Nije bolje ni sa Merkurovom školom, koju devojke kad svrše imaju prava da traže službu u trgovinama, pisarnicama, prodavnicama. Zanimanje to donosi im 30-35 kruna mesečno, a stan i hrana staje 35-40 kruna u Zagrebu! Eto koliko daju te škole koristi u pogledu sprema za život. Dakle ni jedne ni druge škole ne odgovaraju stvarnim potrebama.

Prelazi potom na klostere, kao vaspitališta i na učiteljsku žensku školu, koja je takođe, klerikalna. To su internati i gđa Milčinović jako naglašava njihovu nepodesnost u tome pogledu. Stojeći na modernom pedagoškom stanovištu pisac dokazuje štetnost internatskog srednješkolskog vaspitanja, koje ograničava slobodu kretanja vaspitanika i redovno sputava individualnost vaspitanika. A najveće zlo od internata jeste u tome što su oni rasadnici mnogih fizičkih bolesti (npr. sušice) pa i moralnih. Naročito je od štetnih uticaja na karakter devojaka ona manastirska lažna pobožnost, koja povaniše svako religijsko i moralno osećanje u čoveku.

Pored svega toga zla s vaspitne strane, ni s obrazovanjem u klosterima ne stoji bolje. Tu se sve nastavno gradivo prelije u pričice: u pričama je botanika, geografija, fizika, hemija, itd. A to nije radi olakšanja shvatanja kod učenika već radi toga da se iz svakog predanja izvuče naravoučenije po 'crkvenskom'.

Što je najgore, veli g-đa Milčinović jeste to da mlađi muški svet te devojke, vaspitane u manastiru, obavije nekom maglicom romantičnosti i tajanstvenosti. Sama ih literatura redovno prikazuje kao anđele, kojima jedino nedostaju krila pa de se vinu u oblake. Devojka se smatra kao leptirak, lutkica s kojom se može po volji zabavljati. I što devojka manje zna misliti i promatrati – to je bliže idealu. 'Moram otvoreno reći da su mi ta kolena, jogunasta i leptirasta, biće vrlo prijatna. Ona hoće da se zabavljaju i mi ih iz galanterije zabavljamo. One su redom plitke kao pačija glava, i njihove duševne bure su 'bure u lončiću'. Ali im to daje nečega bižuterijskog, pikantnoga, bar za časak'. 'Interesantna je ta ispovest' veli g-đa Milinčević jer je iskrena. I ja shvatam dobro reći 'bar za časak'. Samo kako izgleda kad se onaj 'čas' produži na vaš život?' Gospođa Milinčevićevka zastupa mišljenje da srednje škole ženske valja iz osnove reformisati i postaviti ih na zdraviju, privredniju osnovu.

Kad bi naše devojke polazile na više škole ne s težnjom da postanu 'slične' muškarcima, već da se uzdignu na isti duševni nivo s njima, ostajući i dalje ženskinjem, onda im se ljudi ne bi smejali ni rugali kao plavim čarapama i lošim kopijama njih samih.

Ovu simpatičnu knjižicu valjalo bi da pročita svaka i naša devojka. Utoliko pre što su vaspitne prilike u kojima se naša ženska omladina gaji, slične, vrlo slične hrvatskim.

24. novembar 1905.

Ženskinje na našem univerzitetu

Broj ženskih studenata na našoj Velikoj Školi, sadašnjem Univerzitetu znatno raste. Ove godine on se uvećao na osamdeset. Kao što se vidi to nije baš tako mali broj za našu Srbiju.

Najviše ih studiraju filosofiju, pa tehniku, a od ove godine učinjen je pokušaj da ženske studiraju pravne nauke. Dakle njima je dopušten pristup na sva tri fakulteta univerzitetska. Pa da

li je to njihova zasluga, da se zapitamo? Ni u koliko. Dok ženski studenti u Evropi zajedno sa naprednim ženskim udruženjima s velikom borbom osvajaju stopu po stopu zemljišta za naučnu kao i za praktične delatnosti dotle su naše ženskinje sve što imaju u tom pogledu dobile srećnim slučajem.

Da vidimo kako se one koriste tim povoljnim prilikama i u koliko se njima koriste. Poznavajući dobro život i rad ženskinja na Univerzitetu, slobodno ih sve smem podeliti u tri grupe. U prvu, najmalobrojniju grupu dolazi ono nekoliko ozbiljnijih, otresitijih, trezvenijih devojaka, koje su svesne svoga položaja i koje zbilja rade dok su u školi koliko god im to dopuštaju njihove prilike osobito materijalne.

Drugu grupu čini znatno veći broj 'štrebera' koje uredno pohađaju časove, ispite i dočepaju se diplome, da onoga dana kad je dobiju zaklope knjigu svoga stručnog znanja i da je više nikad ne otvore. Njih se ne tiče ništa pod nebom do časovi, tabaci, ispiti i diplome. Javni rad njihovih drugova i naš društveni, osobito politički život za njih je od isto tako malog interesa kao i društveni život kakve Dahome ili Kaplaida.

Treću grupu čini poveliki broj devojaka koje idu na časove prosto da ne sede kod kuće bilo iz mode, duga vremena, ili da se pozabave i pokažu svoje toalete stiču se one pod krov ovoga hrama nauke. One se obično lepo provode, ne urade ništa niti polože ispite da bi došle do svedodžbi ili diploma. Tako broj studentkinja raste ali se karakter grupa ne menja.

Dok studenti imaju toliko udruženja i klubova, u kojima se, mada često i pogrešno, ipak radi, kreće, živi, dotle sve tri pomenute grupe imaju to zajedničko: jedan užasan pasavitet i indiferentnost prema širem radu. Sav rad van časova seminara i ispita dosadašnjih studentkinja svodio se na sudelovanje u 'odborima za proslave, balove, koncerte', na šivenje pantljičica, kupovanje čioda i posluživanje o slavi školskoj. Nikakva vidljivijeg rada u pojedinim družinama koje već postoje nisu one dosad pokazale. Za ovo se mogu donekle opravdati time što su ih same kolege njihove uvek predusretali kao 'dame' kojima se valja pre svega udvarati, a nikako kao drugarice sa kojima treba ozbiljno raditi.

Ali su ženskinje na Univerzitetu krive za to što se međusobom ne organizuju, što ne stvore svoj ženski klub sa ciljem kakav odgovara njihovim potrebama. I u takvom ženskom klubu mogle bi one raditi slobodno i bez bojazni da će kolege po tradicionalnoj svojoj

uobraženosti potcenjivati njihov rad i smejati mu se. Potreba takve organizacije u toliko je veća što je veći broj studentkinja, koje ovako nemaju nikakve bliže veze među sobom i ničega zajedničkog sem studentskog imena.

Ni na jednom univerzitetu sem našeg nisu ženskinje tako nemarne, ravnodušne prema akutnim nacionalnim i opšte čovečanskim pitanjima kao kod nas.

25. novembar 1905.

Učešće Persijanki u pobunama

I ako je položaj ženskinja u Persiji vrlo bedan i ponižljiv, ipak ima prilika kad one imaju sreću da igraju značajnu ulogu. To je za vreme buna. Tu su vazda žene prve.

Prema muhamedanskom crkvenom pravu, žena ne može izaći pred sud, ni biti osuđena. Na ulici je niko ne sme, ne samo udariti već ni dotaći je se. Te otud potiče i to žensko preimućstvo – jedino na istoku – u pobunama. Žena je vazda zakrivena iza svoje čadre, koja čini te je niko ne može poznati; a zderati joj čadru smatra se kao svetotatstvo, za koje čovek odmah plaća glavom.

Priča se za jednog Evropljanina, da se na ulici drznuo da podigne čadru jednoj persijskoj dami, i da ga je narod na mestu ubio. Kakva grdna ironija takav običaj prema našim običajima, koji dopuštaju našim ljudima da vređaju na ulici, govorom, pogledom i na vazdan raznih načina čak i ono ni krivo ni dužno ženskinje što mirno prolazi pored njih!

Koristeći se tim običajem, da je žena na ulici neprikosnovena Persijanci pri pobunama, koje na istoku nisu retke, istave uvek žene svoje napred, a oni hrabri sinovi Irana, stupaju iza njih krijući se za njihove široke čadre. I ostavljaju svoje zaklone tek onda kad opkole neprijatelja.

Kažu, da žene učestvuju u bunama s neobičnim oduševljenjem i predanošću i da u njihovom držanju u takvim prilikama nema ni iskre plašljivosti koje se tako štedro pripisuje ženama.

28. novembar 1905.

Može li današnja majka da vaspita svoje dete?

Hladno i objektivno kad razmotrimo to pitanje vodeći pri tom računa o svima onim činiocima od kojih zavisi rešenje njegovo, mi moramo dobiti negativan odgovor. Majka danas ne može da vaspita svoje dete. U svima slojevima društvenim: žena je u naše vreme tvorac detinjeg tela ali ne i duše njegove. Materinstvo sadašnje žene polutansko je i nepotpuno. Pretežniji deo materinstva je uloga vaspitačice a ona je danas, iz najrazličitijih uzroka, nedostupna ogromnoj većini žena.

Ono što ženi radničke klase onemogućava da bude prava mati, da detetu svakome stvori i dušu, to je nevolja i nemaština, koja i fizički i duševno toliko iscrpljuje radnicu, da joj ne ostaje snage i vremena ni za fizičko gajenje deteta, a kamoli za vaspitanje njegovo. A majka je isto što i umetnik. Ona nesme dati detetu život a da od njega ne stvori čoveka – u protivnom nije majka već mašina za proizvodjenje dece. Majka je prava ona koja da detetu i telo i dušu zato je današnja majka rđav veštak a ne pravi umetnik, čije je delo potpun stvor.

U višem svetu majka je isto tako malo vaspitačica svoje dece kao i u radničkoj klasi. Otmena dama, koja se često hvata da sav život 'posvećuje svom detetu' (a mi svi to dobro znamo koliko je to tačno) mesto da vaspitava svoje dete, većinom mu svojim bolesnim shvatanjem života, svojim raslabavljenim nervima, ništavnom sujetom i hiljadama sićušnih kaprisa zagorčava detinjstvo, ona iz bojazni da ne poružnja neće ni da hrani sobom dete već i tu fizičku vezu između majke i deteta nasilno kida a već o onoj duševnoj zajednici njihovoj ni reči ne može biti. Njoj toaleta, primanje posete, 'društvene obaveze', koje ona redovno pretpostavlja materinskim dužnostima a iz prostog razloga što nije toliko razvijena moralno da bi ih shvatila – oduzima sve vreme i svu snagu. Te se tako na tome mestu položaj radenice majke i majke dame, i pored najsuprotnijih uzroka, izjednačuje, obema onemogućava da budu prave majke.

Pedagogika međutim postaje nauka budućnosti, nauka ženina 'dečije' ili vaspitno pitanje komplicira se sve više i dobija sve veći značaj i uglednije mesto među modernim sociološkim pitanjima. Elen Kej izrekla je ovu svetu istinu: 'Devetnaesto stoleće pripada ženi, dvadeseti vek detetu'.

Kao god što se čovek bori danas da izvojuje sebi život dostojan čoveka tako isto i dete ima pravo da dobije detinjstvo dostojno budućeg čoveka. Dečija prava na detinjstvo isto su tako pravedna i duboka kao i čovekovo pravo na čovečan život.

Deci siromašnih klasa moraće se dati hiljadostruko u svima pravcima, deci bogataša moraće se u jednom pravcu stotruko dati u drugom stotruko oduzeti.

Pa da se zapitamo da li je današnja žena kriva što današnje dete nema svoga detinjstva, je li njena krivica što nije prava majka? A strahujemo li od pojedinačnih slučajeva i shvatimo stvar u njenoj opštosti, onda krivicu ne možemo baciti na današnju ženu. Na nju pada jedan razlomak odgovornosti – nikako sva težina njena. Dečije pitanje nije pitanje isključivo pedagogike, već daleko zamašnjeg značaja. Ono je jedan socijalni problem, koji nikakva čista teorija ne može zameniti. Niti ga može rešiti ovakav ili onakav rad pojedinih majki, neobičnih izuzetnih ličnosti. Vaspitno je pitanje jedno važno društveno pitanje. A takva pitanja se ne rešavaju ni našim 'patriotski – ćutke' prelaženjem preko njih, ni otvaranjem zabavišta, materinskih škola, zavoda za vaspitavanje devojaka, zavoda za napuštenu decu, itd., već preobražajem ekonomskih i moralnih odnosa u društvu.

04. januar 1906.

Rad naših učiteljica u narodu

Koliko srpska učiteljica svojim neposrednim uticajem, rečju, delom, primerom, utiče na buđenje nacionalne i čovečanske svesti u našem seljačkom svetu?

Srpska učiteljica radi u školi, na časovima, ali ne i u narodu. Svest narodna je u rukama učiteljskog staleža – naš narod – ogrezao u neznanju i praznoverju, to ilustruje kako i koliko radi učitelj u narodu.

Kod nas postoje škole, ali pismenost sama se vrlo slabo širi u narodu, a kamoli da se narod uzdiže intelektualno i moralno. Naša današnja učiteljica ne radi kako bi trebalo u narodu iz dva razloga: Prvo, nema mogućnosti za to; drugo, i kada bi imala mogućnosti – ne ume da radi

šta i kako bi trebalo. S malom učiteljskom platom – ne može da radi na prosvjećivanju naroda. 'Kada čovek misli samo o hlebu on ne može lepo misliti'.

Drugi razlog – One ne znaju potrebe sadašnjosti ni čovečanstva ni našeg naroda. One narod ne poznaju ni blizu onoliko koliko je potrebno za uspešan rad u njemu.

Naše učiteljice ulaze mlade u narod. I one koje hoće da rade, ne znaju da im se opšteći s narodom valja razgovarati njihovim jezikom – da im se valja kao i do dece spustiti intelektualno do seljaka, ali nikako i moralno.

Da li će naša ženska učiteljska škola obrazovati nam doista sposobne učiteljice za pravi učiteljski poziv poziv, za rad u narodu, ili će i ona davati samo dobre i rđave nastavnice osnovnih škola? I da li će jednom naša gospoda što prave budžet opametiti se i skresati ga na dispozicionim i špijunskim fondovima i utrojiti odeljke za narodnu prosvetu.

8.3.Učenice i učenici Smiljane Mandukić (period nakon II svetskog rata)

1. Antarorova Milka
2. Antić Olga
3. Antonijević Tamara, solistkinja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu

4. Antonović (Radovanović) Nela, magistarka tehnologije, koreografkinja trupe „Mimart“
5. Bešlić Lidija
6. Bijelić Mirjana, pedagoškinja igre
7. Bosić Mirjana
8. Božičković Olga, publicistkinja
9. Božović Maja
10. Branislav Drašković
11. Cvejić Petar, televizijski reditelj
12. Čalić Biljana
13. Čolić-Stojkov Katarina, profesorka engleskog jezika i pedagoškinja u baletskoj školi „Lujko Davičo“, koreografkinja
14. Dabetić Olga, balerina
15. Dekić Zorica
16. Despotović Jovan, solista Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu
17. Dražić Ljuljana
18. Đorđević Ljupče
19. Golubović Jelica, pedagoškinja igre
20. Gusić (Gulić) Mirjana, pedagoškinja i koreografkinja
21. Ilić Verica, slikarka
22. Jonić Olivera, pedagoškinja igre
23. Jovičić Aleksandra
24. Kojadinović Gordana, operna pevačica
25. Kojadinović Natalija, balerina
26. Komnenović Milena
27. Kraut Vanja, istoričarka umetnosti
28. Kreća Marija, ekonomistkinja
29. Krsmanović Sanja, dugogodišnja članica „Dah teatra“
30. Kuršinović Ljubinka
31. Landa Meri
32. Latinkić Nada
33. Maletić-Antonijević Dubravka, pedagoškinja i koreografkinja

34. Marković Miljana
35. Matejić Zona, profesorka francuskog jezika
36. Maurinac Đuzepe, profesor fizičke kulture
37. Mihajlov Sonja
38. Mihajlović Suzana
39. Milanović Dušica
40. Milanović Vesna, teoretičarka igre i koreografkinja
41. Milošević Slobodanka
42. Miroslavljević Ljubica
43. Mitić Lidija, andragoškinja
44. Mokranjac Aleksandra, arhitektinja i spisateljica
45. Mokranjac Danica, glumica
46. Mujanović Jadranka
47. Nikolić Miroslava, pedagoškinja i koreograf
48. Obradović Marija,
49. Obradović Vera, profesorka i koreografkinja
50. Ojdanić Đorđe, profesor fizičke kulture
51. Pačić Marina, profesorka
52. Pavić Svetlana
53. Peković Zorana, profesorka engleskog jezika, pedagoškinja i koreografkinja
54. Petrović Divna
55. Petrović Zagorka
56. Petrović Zorana
57. Popović Suzana
58. Popović Suzana
59. Pujaković Gordana
60. Radovanović Sonja
61. Rakić Olja
62. Sekačić Ksenija
63. Sesardić Mare, profesorka i koreografkinja
64. Spasojević Slađana

65. Spiridonović Olga, glumica
66. Stamenković Verica
67. Stanisavljević Saša
68. Stanković Ružica, pravnica i pedagoškinja igre
69. Stanojević Olivera, pedagoškinja i koreografkinja tečaja i grupe „Adagio“
70. Stanojević Slobodanka
71. Stefanović Smilja
72. Subotić Bora, pedagog i koreograf
73. Šehić Tatjana
74. Šerbula Ljubica
75. Šofranac Dijana
76. Tomašević (udato Šehić) Tatjana plesna umjetnica, savjetnica za interkulturalna pitanja u obrazovanju pri vladi Donje Austrije.
77. Vajs Jelena, solistkinja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu
78. Volinska Loli
79. Vučković (Marković) Olga, pedagogškinja baleta i koreografkinja
80. Vujisić Leposava
81. Vuletić Ksenija

Podaci su dobijeni iz arhive Dubravke Maletić i iz programa nastupa „Beogradskog savremenog baleta“ Smiljane Mandukić.

8.3. Razgovor sa Nadom Kokotović i Neđom Osmanom

Audio i foto arhiv Simić

Beleška urednika sajta Dragoslava Simića: „Umetnički par Nada Kokotović i Neđo Osman“

<http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/Nada-i-Nedjo.html>

Umetnički par Nada Kokotović i Neđo Osman nekadašnji članovi pozorišta Ljubiše Ristića KPGT žive u Kelnu gde imaju svoje pozorište. Oni su gostovali nedavno u Beogradu sa predstavom „Gospođica Julija“, o čemu smo tada razgovarali.

(Zvona)

Neđo:

Najteže je pričati život, jer život u jednoj rečenici, život u jedan sat, život u jednom filmu ili život u jednoj pozorišnoj predstavi, reći to... to je premali prostor. Ne znam šta bi rekao na početku, ja sam zadnjih deset godina u Nemačkoj, otišao sam sa trideset jednom trideset dve godine, znači živio sam trideset dve godine u Jugoslaviji, u bivšoj Jugoslaviji, znači to je jedan život od tih trideset dve godine.

U Skoplje gde?

U Skoplje, u Makedoniju. Da. Sa trideset dve godine normalno da su se dešavale razne stvari. Ja dolazim iz jedne romske i da kažem ciganske familije, tata mi je radio, u... kako se kaže, u železnici, kao mašinobrar, mama mi je radila u teatru kao čistačica. Bili smo četvoro dece, svi smo bili sinovi, sestre nemam. Išli smo svi u školi, nismo bili bogati, nismo patili, za hleb ili za to, imali smo hleba, imali smo paradajza paprike puno smo se smejali i bilo je svadbe kod nas. To se zna kod Roma kako je svake nedelje.

Cigani ili Romi?

Pa, ja u principu pričam Cigani, ali po potrebi ako treba neko ako zaželi ja mogu da kažem i Romi, mada ja sam Cigan. Hoću da kažem s ovim, zapravo, da smo živeli srećno. Pričam sad svoj život do svojih sedamnaest, osamnaest godina. Ja sam bio najmlađi od tih četvoro braće, a ja kao najmlađi do ne znam tamo svoje četvrte pete godine mama me je uvek nosila u teataru, pošto nije imala gde da me ostavi kod kuće, pa me je uvek nosila, pa me ostavljala ne znam po nekad

na operi po nekad u baletu, ali moram reći ne na drami, pa sam se kasnije uvek pito kažem baš interesantno, zašto me nije na drami nosila nego uvek me na operi ili na baletu me nosila, a najviše na baletu mene nosila mama, ali to nije bilo nešto kasnije što sam ja razmišljao sad da ću ja sad postati plesač ili operiski pevač ili ne znam ono, nego jednostavno me je nosila znači mama ono... u tom mraku na probama, i za čudo nisam ni plakao, očito da mi je bilo jako lepo...

Nado, Vi ovo možete da komentarišete, ne morate Vi da ćutite dok pričamo nas dvojica?

Nada:

Da, da, naravno, ne, ja ovo je jako slatko što on priča, zapravo, ovo što je rekao sad *nisam razmišljao o tome da ću postati plesač ili operiski pjevač*, naravno da nisi u s pet godina razmišljao o tako nečem, nisi razmišljao ni da ćeš biti glumac, mada ima on ima on ima vrlo zanimljive priče o tome kako je on zapravo kasnije u životu otkrio da je imao sklonosti prema teatru, još mnogo ranije, ne samo ta činjenica da je sa mamom odlazio u teatar nego i što je djecu sakupljao, pa je djeci pričao priče, pa ih je zabavljao i uvek je imao djecu oko sebe, uvek je pravio predstave.

Nedo:

Da, pošto u to vreme nije bilo ovih dečijih jasla i kako se zove ?? ili to tako da sam ja jedan bio od prvih zapravo koji je otvorio u tom naselju, tamo gde smo mi živeli, da kažem dečije jasle pošto, su mame svi radili i očevi a pošto svi su znali da ja volim decu tako da kod mene su uvek dolazili njih sedmoro osmoro ili desetoro dece da ih ostavljaju da ih čuvam, s tim što sam ja izigravao glumca i radio teatar a oni su se smejali tako da je to zapravo sad što je Nada rekla da sam u to vreme još krenuo sa tom svojom karijerom glumačkom, ali neznajući, zapravo ja sam se samo veselio i hteo sam da se deca smiju, jer mi je bilo to lepo kad su se oni smejali. Da...onda kasnije sam počeo sportom da se bavim i to od svoje jedanaeste dvanaeste godine već, počeo sam sa atletikom, trčao sam na osamsto metara pa onda sa košarkom, završio sam sa rukometom i to sam profesionalno igrao i čak sam bio tamo osamdesetih ili seamdeset i devete, čini mi se, u Nemačkoj, u Fortuni sam igrao. I onda sam se vratio zato što... imao sam dva problema u životu, bio sam uvek vezan za mamu i za Jugoslaviju. I vratio sam se, nisam mogao izdržati, uvek sam imao problem, uveče kad sam dolazio u tom hotelu tamo slušao sam naše pesme i kažem idem! I da, to je bilo sve do osamnaeste godine, završio sam srednju tehničku školu,

Kad ste otišli u Nemačku?

Pa u Nemačku sam otišao sedamdesetosme ili...

Koliko ste imali godina tada?

Devetnaest ili dvadeset ...onda sam se vratio, u to vreme sam išao malo u teatru, u teatar (imam probleme sa srpskim jezikom ponekad pa, sa gramatikom, u zadnjih deset godina imam ovaj problem inače nisam imao ove greške, pošto tamo ne znam ni sam šta pričam, pošto sve se pomešalo, i nemački i romski i sve i srpski i hrvatski). Znači, vratio sam se, mada sam u to vreme već išao polako na probe u teatru Roma – Pralipe, jer mi je brat već bio u teatru, ovaj stariji brat, tako da sam ja išao ono da gledam probe samo. I kad sam se vratio iz Nemačke onda su mi predložili da li bi ja hteo da budem u teatru i tako sam onda prihvatio. Odigrao sam prvu ulogu, to je bilo u *Edipu*, onda je došla druga, treća predstava, i nakon treće predstave došao sam do tog prvog svog poziva iz Subotice kad me je Nada pozvala da igram *Otela* u Subotici.

Nada:

Dobro, ali ti si već bio u Subotici, jer je teatar „Pralipe“ bio u Subotici. Mi smo radili jedan veliki projekat zajedno *Nepušači*, pa je onda, pošto sam te ja videla tamo u toj predstavi, onda sam kad sam trebala *Otela* odlučila da ti igraš, ali mislim da si zaboravio dva važna momenta da si ti radio u željeznici isto, kao radnik, to mi se čini jako važno, znači ta sprega taj taj dijagonala između teatra i radnika u tvornici - mislim da je to strašno važno, da si ti u jednom periodu života radio obadve stvari paralelno i onda si se na koncu naravno odlučio za ovu jednu stvar.

Nedo:

Ja sam sve, zapravo bavio sam se i sportom, bio sam i radnik u železnici i na probe sam išao.

Ali kako ste uopšte došli do pozorišta, osim što ste kao amater bili u pozorištu?

Nada:

Ne, pozorište „Pralipe“ nije bilo amatersko, mislim ono je bilo amatersko pozorište utoliko što su oni bili amateri, pošto nisu imali akademiju, ali je ono bilo profesionalno pozorište, nisu imali

zgradu a *Pralipe* teatar je već u ono vrijeme gostovao po cijeloj Evropi, na svim festivalima, znači u nekom smislu je to bio profesionalni teatar, jedan od najvažnijih avangardnih teataru u Jugoslaviji bivšoj.

Nedo:

U to vreme, mislim, sad pričam o Evropi, osim što je Kpgt išao van Jugoslavije, to je bio „Pralipe“ i Mladinsko gledališće, čini mi se. Jugoslaviji... Kažem onda sam išao na probe u „Pralipe“ pošto mi je bio tu brat i onda je došla ta prva uloga moja u *Edipu*, onda smo bili u Subotici na tom festivalu, kad su stigli Nada i Ljuša tamo, bili smo na tom prvom festivalu njihovom, onda smo se vratili i onda se Nada javila i pitala da li bi ja došao u Suboticu da igram *Otela* i onda odigrao sam *Otela* i onda je krenulo zapravo sve to što je krenulo, a to je ta nova stranica mog života. Hoću da kažem da sam sve do pre nego što sam stigao Subotici moram reći da je bilo nešto drugo u mom životu, bila je ta Makedonija i to „Pralipe“ i to putovanje na neki način i sa svim svojim shvaćanjima i razmišljanjima i slike ciganske i tako dalje. Ovo u Subotici, kad sam došao, sve se to razbilo, zapravo ja sam reko to je meni bilo ko da sam stigo u Holivud, ja sam tek kad sam stigao u Suboticu ja sam zapravo video Jugoslaviju. Čudno, ja sam i pre toga išao po čitavoj Jugoslaviji, ali tek kada sam došao u Suboticu onda sam zapravo video. Tu su bili glumci sa svih strana, iz čitave te Jugoslavije. Bio je Šerbedžija, Ljuba Tadić iz Ljubljane Ratko Polič, to je dan danas najlepší period mog života.....i ne znam da li ću uspjeti nešto od toga da zaboravim, to je jako teško.

Što bi ste zaboravili?

Nedo:

Pa ne znam zato... zato što je teško...

Nada:

Zato što je danas vrijeme zaboravljanja, mnogi su zaboravili mnoge stvari.

Nedo:

I zato što je teško, uvek kad se setim toga to je jako teško, uvek kad je nešto lepo to je teško. da ja sam tamo stekao svoje ime, svoju karijeru sam počeo i tamo sam zapravo video da nema razlike, svi smo mislili jedno, svi smo disali jedan vazduh, sve je to bilo jedno...tu nije bilo nikakvih granica. Ja znam ispao je jedan problem sa jednim kolegom, koji mi je, ne znam sad da li je bilo u šali ili nije, pre predstave nazvao, rekao kao nešto ciganin i tako nešto, i tu je bilo malo nekog koškanja i neka svađa i onda je Nada došla i rekla: „Šta je je bilo to, reci mi?“ Ja nisam hteo to da kažem. Krenula je predstava, nakon predstave stigo je Ljubiša i čuo je za to, uzeo me je i kaže: „Reci mi šta je bilo, ko ti je to reko?“ Ja kažem nema veze, nisam hteo da kažem da ne bi taj kolega dobio otkaz i to. On kaže: „Reci mi pošto znam sve, jer ovde nema cigana, nema srba, nema hrvata – ovo je Jugoslavija.“ I onda sam ga zamolio da se ne desi nešto i onda je on razgovarao s tim kolegom i on je ostao, nije mu dao otkaz, ali...taj kolega mi je došo i onda mi se izvinjavao i rekao da neće se to nikad desiti i da nije tako mislim i tako dalje. Ovo je nešto o tom mom početku jednostavno mogu reći sa ovim raspadom ja sam sebe doznao ko sam bio i šta sam zapravo... ne znam, možda to neće biti nekome dobro ili možda je to već patetično ili ne znam kako da to sve nazovem, ali možda imam pravo to ja za sebe da kažem – ja sam zapravo sa raspadom ove Jugoslavije doznao da sam ja Jugosloven i sad ću reći možda nešto što niko neće da čuje, možda i ne treba da niko to shvati bukvalno, ali ja sam saznao za sebe da sam komunista. To je sad jako smešno, možda se neko i boji od toga da to kaže, to ne smeš na Zapadu ni spomenut itd, čak ne samo na Zapadu, čak i ovi naši odavde koji su čitav život bili komunisti. Ja kao Cigan nikad nisam bio, niti me pito neko da budem ja u nekoj organizaciji niti sam razmišljao o tome, jedino što sam kući samo slušao od mog tate, pošto moj tata je bio partizan, i stalno, svako veče to nam je bilo ko uspavanka. Tata nam je uvek pričo o tome, kako su bili partizani, kako su tukli Nemce i tako dalje. I sve mi je to bilo dosadno, dok nije se raspala Jugoslavija, onda sam zapravo doznao da sam ja komunista, da sam ja partizan. I sad ne zam kome da pričam, da pričam svom sinu to, nekako ne pali, pošto ne zna ništa o tome, pošto je on u Nemačkoj i tamo je odrastao... pa sad ono što je pričao moj tata meni sad ja pričam sebi to pre spavanja, kakva je bila Jugoslavija i kako mi je bilo u Jugoslaviji i kako smo mi živeli dobro. Ne znam, jednostavno, samo mogu reći da mi je bilo jako lepo i da ću sigurno do kraja života živeti sa prošlošću, ali neće mi biti teško, sigurno, to što ću ostati sa prološću.

Nada:

Ne znam... Neđo je jako ljepo pričao, moram reći tako da je dosadno možda da ja ponavljam neke stvari ,koje naravno kad se radi o meni bi možda malo drugačije izgledale, ali bi bile vrlo slične ovome što je Neđo rekao.

Ja sam Jugoslaviju doživljavala kao svoju domovinu, kao nešto samo po sebi razumljivo, možda zato što sam mnogo putovala po Jugoslaviji mi je bilo prirodno da sam u Ljubljani pa u Skoplju, pa u Sarajevu, pa u Kotoru, Budvi, pa u Splitu, pa u Zagrebu, pa u Beogradu, pa u Subotici, u Novom Sadu. To je meni bilo toliko razumljivo, već moram priznati da mojoj sestri nije toliko samo po sebi razumljivo, jer se ona manje kretala po Jugoslaviji. Možda tu ima nekih nijansi znači među ljudima, mada ona isto tako misli, moja sestra mlađa koja živi danas u Zagrebu, za razliku od moje starije sestre koja je nažalost udata za jednog Hrvata, koji je malo malo veći Hrvat nego što se meni sviđa, pa je onda to već u jednoj mnogo blažoj formi. Znači moram priznati da to očito se pokazalo svih ovih godina da je vjerovatno imalo veze koliko su ljudi međusobno komunicirali, jel ja znam ljude u Sloveniji koji nikada nisu izašli iz Slovenije koji su se, doduše, u ono vreme, na ovaj ili onaj način, osećali Jugoslovenima, ali ima onih koji su se samo Slovencima osećali i u ono vrijeme i, ne znam ,pre dvadeset trideset četrdeset godina, to je bilo dosta šaroliko osjećanje, ali mislim da ta osnovna linija pripadati Jugoslaviji je bilo nešto samo po sebi razumljivo, što je onda proizlazilo i iz tog osjećanja, a i iz ideološkog osjećanja, mislim da su to neke osnovne linije socijalizma i komunizma nešto što su nas, možda te starije generacije naravno pretpostavljam i sigurno obilježile. Eto, ja to sada živeći u Njemačkoj zadnjih deset godina još mogu mnogo preciznije definirati i opisati. Ja se sjećam kad sam sedamdeset i pete šeste, četvrte pete šeste, bila u Americi i vratila sam se u Jugoslaviju, ja sam u ono vrijeme mogla ostati u Americi sa neko mojih godina ili u ono vrijeme sam ja ne znam trideset godina ne znam i mojih sposobnosti i mogućnosti bi reko jao Amerika ja ću sad ostati tamo ne znam šta raditi karijeru ja sam mogla to ja bi danas vjerovatno bila direktor Njujork Siti baleta jer sam u ono vrijeme tamo surađivala sa Balanšinom i tako dalje, sad to su male stvarčice al oću reći zbog čega sam rekla da sam se ja vratila jer sam rekla jao da se vratim u zemlju gdje mogu ljevičarstvo svakodnevno živiti. e sad kad kažem to to naravno može imati raznorazne konotacije ja ću sad reći ljevičarstvo odnosno ljevstvo ljevicu ne znam kako da formuliram gramatički tu riječ - to znači da nije važno jel je neko crn bjel ili je žut ja kad sam uzela ne ja naravno znam da su Cigani bili građani drugog reda da su Albanci bili građani drugog reda u našoj zemlji da ja naravno znam sve negativnosti koje su se nataložile nažalost nakon onih prvih godina zanosu i

pobede nad fašizmom i formiranja druge Jugoslavije i tako dalje ja nisam isto bila nikad komunista niti moji roditelji. moji su roditelji uvek bili socijalisti i moja majka i potičem iz takve porodice međutim i pitanje religije i pitanje položaja žene u društvu i pitanje nekih osnovnih pravdi nekog morala ne znam čini mi se s jedne strane čovek to svaki nosi naravno iz porodice a s druge strane mislim da je nama to to društvo dalo ja sam potpuno u to uvjerila.

Nedo:

Mogu samo ovo da kažem, što malo pre nisam spomenuo možda je i bilo tih nekih problema u toj bivšoj Jugoslaviji, na primer što se tiče religije ili ne znam kojih sve drugih problema što slušamo sve ove godine da su postojali onda, ali nije bio sigurno toliko veliki razdor da bi se desilo ovo što se desilo...jer jugoslovenstvo je nešto drugo, jer jugoslovenstvo nije to po meni sad da li je neko, koja je republika davala više novaca za armiju, ili zato što ovamo su bili katolici, a tamo pravoslavci...tako

Nada:

...ovamo su bili katolici a tamo pravoslavci...

Nedo:

.. muslimani, tako da to nije bilo razlog da se Jugoslavija raspadne.

Nada:

Očito je bilo.

Mislim da je bitno reći da smo mi u Njemačkoj stranci. to je najvažnija stvar, a biti stranac u bilo kojoj zemlji jeste strašna stvar. to ea opet ja govorim o građanima drugog reda ea to vam možda niko neće reći jasno to niko neće reći u lice svi će reći pa ne pa nije to tako ali je to tako to se na svakom koraku prepoznaje prije svega zato što ne govorimo jezik da nas ne prepoznaju da smo stranci možda da govorimo jezik potpuno bez akcenta potpuno bez greške možda ne bi u prvom trenutku al bi u drugom trenutku shvatili da smo stranci i onda tu već kreću problemi znači prvo je to otežavajuća okolnost da smo stranci, druga otežavajuća okolnost da dolazimo sa Balkana odnosno iz bivše Jugoslavije, koja je potpuno anatemisana, naravno to se zna, ea tamo ono čoveka pitaju šta si ti ne znam pa odakle pa onda ja sad kažem iz Hrvatske ja ne kažem da sam

Hrvatica pošto sam i tako pola pola nego iz Hrvatske pa onda kao onda to je nešto malo bolje pa iz Makedonije je nešto isto malo bolje nego iz Srbije, ali to je potpuno sve zanemarljivo jel je to ta Jugoslavija to je bila znači to su sve otežavajuće okolnosti pa onda još što sam žena, i tako dalje, a on što je Cigan pa imamo sve samo minuse ovaj ea

međutim stvar je u tome što sam ja lično uopće u to sumnjala da bi mogla tamo da živim i radim jer nisam o tome razmišljala jer sam se tamo našla jer sam odlučila da odem jer nisam htela sa ničim što se na bivšim prostorima Jugoslavije od devedeset i prve od zapravo pobjede Tuđmana tridesetog maja izbora Tuđmana tridesetog maja devedesete više nisam htjela imati s tim veze ea i otišla sam u Njemačku i nisam imala apsolutno ništa tamo niti pripremu niti bilo šta niti znala jezik ni ništa Neđa je imao tu sreću da je tada *Pralipe* već ea devedesete ea devedeset i prve u januar februar mart bio tamo jer je imao prvu premijeru teatar *?anderu??* i zatim od devedeset i prve od septembra je već imao ugovor tako da je došo tako da je njemu zapravo tih prvih četiri godine pet godina bilo lakše utoliko što je on imao svoje mjesto u društvu u njemačkom pozorištu jer je on bio u jednom jako dobro etabliranom pozorištu jer je to bilo *Pralipe* teatar je apsolutno bio doživio jedan neverovatan uspjeh oni su putovali po cijeloj Njemačkoj po cijeloj Evropi, novine su ih bile pune, oni su bili jedan egzotika, ali u pozitivnom smislu egzotika.

međutim kako Neđo u zadnjih dana slušam na intervjuu uvijek kaže nešto što se tiče Zapada. posebno oni troše svaku robu toliko koliko im treba ili toliko koliko ovaj je mogu iskoristiti iza toga ju bace tako da danas *Pralipe*...

Neđo:

Pralipe više i nije to ovo što smo sad rekli pet godina jer su potrošni? kupili su prodali i toliko ono...

Nada:

I pošto je Neđo otišao devedeset pete iz *Pralipe* onda smo mi imali potrebu da napravimo svoj teatar znači mi tek imamo devedeset pete čovek je trebao preživjeti i do devedeset pete i kako se to desilo kad je znači Neđo u pitanju onda se zna on je bio u teatru *Pralipe* s njim je u tom smislu bilo sve u redu, ali ja nisam imala apsolutno ništa i počela sam potupno iz početka šta to znači jedan odrastao čovjek neko ko je u ovoj zemlji ea imao zapravo mnogo učinila sam čini mi se

izuzetno mnogo učestvovala u nekim bitnim stvarima ea na pozorišnom planu i ea prethodno do osamdesete godine kad sam došla u Suboticu odnosno u Beograd, ja sam već u Hrvatskoj i završila plesačku karijeru i započela koreografsku karijeru i započela studirati režiju i završila režiju i bila kritičar baleta i sve sam to završila i doša sam u Beograd sa jednom formiranom slikom o tome šta bi ja htjela zapravo radit. Srela sam Ristića negde tamo sedamdeset sedme i počeli smo zajedno radit KPGT sedamdeset i osme i došli smo u Beograd kad mu je umro otac na želju njegove majke jer vjerovatno bi ostali ne znam negdje drugde u Jugoslaviji od osmdesete do osamdeset pete bila u Beogradu znači od jeseni osamdeset pete u Subotici iza toga sve to što smo radili što sam već rekla svi ti festivali cjeli taj teatar sva... ta Grad teatar Budva i tako dalje do devedeset i prve kad sam ja prešla na Televiziju Novi Sad na poziv Žilnika pošto sam ja zapravo filmsku režiju završila, a krenula sam u Novi Sad pošto sam se već u privatnom životu rastala sa Ristićem osamdeset i osme i onda je nekako znate jedan život ima obično neku formu ili neki prostor i neko vrijeme i naša veza je znači u ozbiljnom smislu ea trajala od sedamdeset i sedme do osamdeset i šeste osamdeset osme se to nekako jasno bilo da to mora da se u privatnom smislu ristanemo. Međutim mi smo dalje radili do devedeset i prve dok ja nisam onda otišla na televiziju Novi Sad i iza toga otišla iz Jugoslavije. pošto nisam mogla zapravo mislim moja pozicija posebno čudna možda da sam ja bila dalje sa Ristićem ea možda ja ne bi otišla iz Beograda uopće možda i njegov život ne bi izgledao tako kako izgleda, ali pošto sam se ja rastala ranije od Ristića, ja sam rođena u Zagrebu živila sam tamo mada sam polu Srпкиnja polu Hrvatica, ali moj prostor nije bio ni tamo jel tamo nije dolazilo u obzir u političkom smislu niti ovdje niti po nacionalnom pitanji ni po kojem, ja sam govorila jedan hrvatski književni jezik mene su gledali već pomalo čudno i u Novom Sadu već je krenuo rat već je to meni bilo apsolutno nemoguće da ja ostanem tu jer se ni sa čim od toga nisam slagala, ja jedino što danas uvijek ću cjeli život vjerovatno ponavljati ti razgovori ta putovanja što su činili predsjednici ea odnosno članovi predsjedništva Jugoslavije to je trajalo nekih godinu i po dana koliko su oni putovali, ja mislim da je trebalo trajati pet deset petnaest dvadeset sto godina, ali ovo što se desilo se nije smjelo desiti, ja znam da ima ljudi koji vole da je Hrvatska ja znam da ima ljudi što vole da je Jugoslavija ili što vole da je Srbija koji vole da je Crna Gora koji vole da je Sandžak koji vole da je Kosovo koji vole da je Slovenija koji vole da je Republika Srpska naravno da ima takvih ljudi, ali ja volim da je Jugoslavija koja je bila te Jugoslavije nema i ja znači nemam svoje zemlje ja sam apatrid u smislu Krležinog Areteja i ja živim sada u Njemačkoj i živiću bilo gdje

gdje mogu da radim, ja recimo u Hrvatskoj ne mogu da radim, mene suviše vezuju cjeli taj moj prethodni život i to taj si bio tamo oni su svi zaboravili da su živili u Jugoslaviji, da su bili komunisti, i ostalo, ali nisu meni zaboravili da sam ja živjela u Srbiji da sam bila sa Ljubišom Ristićem da smo radili KPGT tako da ovaj ea mislim da se to ne smje zaboraviti da su i Srbi i Hrvati i Muslimani ubijali, rušili i uništili ovu zemlju. da se ne smje nikada zaboraviti da se ne smjemo praviti ludi kao da ne znamo da su Hrvati Srbi i Muslimani posle su oni u najozbilijem smislu učestvovali naravno i Albanci ubijali rušili i uništili ovu zemlju, naravno da su i Slovenci tu učestvovali u nekom drugom smislu i Makedonci, ali oni nisu konkretno u tom smislu rušili niti Sarajevo niti Bosnu niti Mostar niti Vukovar niti Zenicu niti Liku i mislim da je to apsolutno nedopustivo, neoprostivo i tu nemam uopće riječi to je to je za mene gotovo završeno onog trenutka bilo, kad sam napustila ovu zemlju, mada nisam mogla sanjati da bi se ovo moglo desiti, ja mislim da je to apsolutno strašno i tužno i ja nemam evo nemam zemlje nemam zemlje i zato sam u Njemačkoj ne znam do kad i da li ne znam da li ćemo se vratit evo sad nas zovu, ne da se vratimo nego da radimo ovdje, to vjerovato hoćemo, mostovi se moraju ponovo stvarati ja volim ovaj prostor i prostor cjele Jugoslavije kao i prije, ja plačem kad dođem u Sloveniju ja plačem kad dođem u Srbiju ja plačem kad dođem u Hrvatsku, meni je to sve isto i dalje, ja gledam prema tome kog dana se probudim, jedanput gledam kao na crnu rupu, jedanput gledam kao na crvenu krvavu rupu, jedanput gledam kao na svjetlu rupu, ja se slažem, ljudi imaju pravo da misle što hoće da učestvuju u čemu hoće, ali svaki čovjek mora da izvrši svoj izbor, ja sam svoj izvršila.