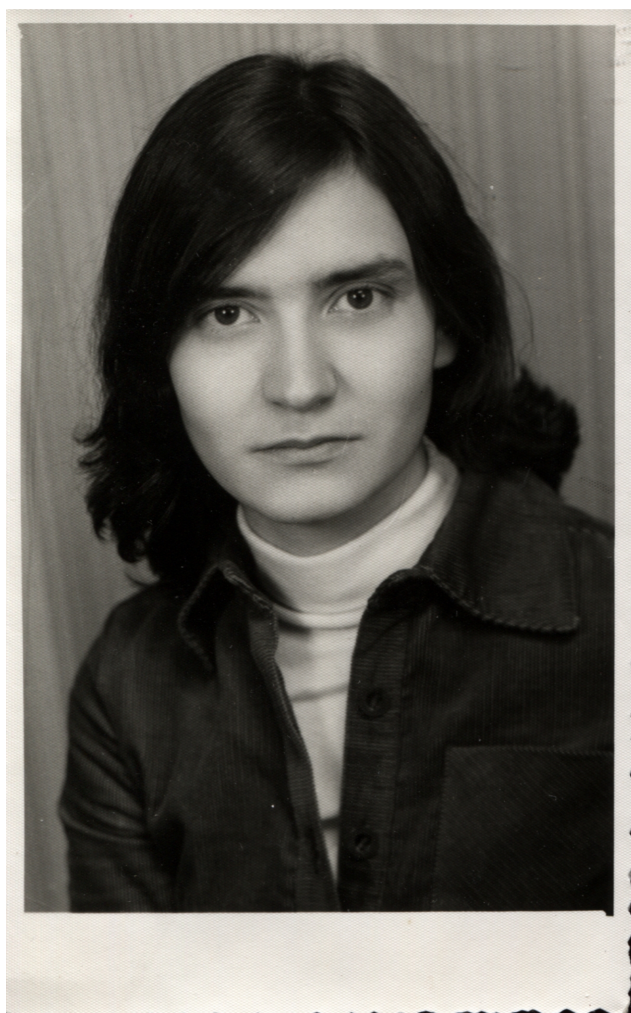


НИНА ДИМИТРИЈЕВИЋА

РИМСКО ПОЗОРИШТЕ



Београд

2019

НИНА ДИМИТРИЈЕВИЋА

РИМСКО ПОЗОРИШТЕ

Приредили Милан С. Димитријевић и Никола Цветковић

Друштво за археоастрономска и етноастрономска истраживања
"Влашићи"
Фондација Николе Цветковића

Београд
2019

УВОД - РИМСКО ПОЗОРИШТЕ У ИСТОРИЈИ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ

„Видео себе какав јест' и какав би
желео бити"

„Medio in vita in theatro sumus"

Као што појаве у природи посматрамо водећи рачуна о околностима којима су проузроковане тако и настанак позоришта односно његове зачетке можемо схватити само као последице различитих услова који су уздигли човека до оног степена, када је примитивни човек свом мистичном плесу у ритму - с музиком додао реч.

Прве етапе у развоју позоришне мисли морале су бити веома дуге. Требало је више хиљада година у којима је човек пролазио кроз различите фазе свога развоја.

А када су из примитивне борбе човека са природом рођене и прве цивилизације и он већ имао за собом извесна искуства, настају нове потребе, нови услови, нове могућности.

Дијалектичко посматрање развитка позоришне уметности, мада је позориште као такво заиста почело да постоји тек са његовим литературним оформљавањем, водиће нас преко разноразних уобличавања поменутих првих зачетака до наглог квантитативног као и квалитативног развоја, пре свега са појавом грчке културе.

„Древна Грчка има право да се назива прадомовином не само трагедије него и позоришта уопште".¹ Грчко позориште чини суштину античког позоришта. А оно представља почетну и најдужу фазу у развоју европске позоришне уметности. И не само то. У доба своје класике оно достиже готово и данас непревазиђене врхове по дубоким, неугашеним спољним ефектима и формалним изражајним могућностима, драмском инстинкту, специфичној инвентивности, генијалној једноставности; животној актуелности уз уметничку пунокрвност. Драма је врхунац хеленске културе.

Ипак очигледна величина и достојанство античког театарa не смеју нас навести да заборавимо да је то ипак позориште, дакле израз духовне надградње једног робовласничког друштва, услед својих унутрашњих супротности осуђеног на непрестану, природно неминовну, декаденцију. За то позориште треба рећи да припада класи робовласника и да није постојало за робове, који су у доба његових највећих домета били сасвим искључени из културног живота.

Ипак, констатујући то, не смемо заборавити да је на тако ниском нивоу производних снага ропство било једини вид производних односа способан да, ослободивши један део људи послова око физичке егзистенције створи тако блиставу културу каква је била грчка.

Разликујемо три нивоа у развоју античког позоришта. То су:

- I. Позориште грчких полиса
- II. Оно епохе хеленистичких монархија

III. Позориште римске републике

IV. Позориште римске космополитске империје

То је сасвим адекватна, опште прихваћена подела према периодима социјално-политичког (дакле економског) развоја и у складу с њим културних кретања уопште грчке и римске цивилизације.

Само изучавање римског позоришта посебно је интересантно пре свега јер на вишем ступњу, дакле са заостренијим противуречностима, много јасније показује погубан одраз поменутог експлоататорског система на развитаку позоришта као културног друштвеног фактора. Оно ће пропасти заједно са друштвом чији је продукт, јер ће му својим специфичним квалитетима на крају угушити истинску снагу. То је та, историјска интересантност позоришта императорског Рима „која се своди на то да он приводи крају дуги процес трајања античког театра. Ликвидирајући последњу везу са робовским и сакралним традицијама ствара театар до крајности светски, религиозан и спектакуларан, тако да ће својим бићем негирати позориште као уметност”.²

Сама та крајња световност, у поређењу с грчким, римском театру даје један нови, веома интересантан, атрибут, тј. он представља везу између грчког позоришта и ново европског које ће с Ренесансом нићи кроз освајање њему тада ближег, не само хронолошки и по доступности, већ и с идејне и формалне стране, римског наслеђа.

Сем тога, прве индикације о позоришном животу на нашој територији датирају из периода освајања истих римских легија у доба Цезара и Августа. Сведочанство о првом позоришном човеку на територији данашње Југославије налази се на доста необичном месту у првој књизи Тацитових Анала (главе 16, 17, 28, 29).

О АУТОХТОНОЈ-НАРОДНОЈ ЛИНИЈИ У РИМСКОЈ ПОЗОРИШНОЈ КУЛТУРИ

ТРАЖЕЊА КРОЗ ИМПРОВИЗАЦИЈУ
ИЗВОРИ:

„Ти си вино, али ти ниси вино,
Ти си глава Паладе Атине;
Ти си вино, али ти ниси вино,
Ти си утроба Озирисова“.
(Kenyon „Greek Papryi“)

Посматрати римску позоришну културу у целом њеном широком комплексу мимичких, ритмичких, акустичких, ликовних, литерарних итд, могућности искључиво као „филијалу“ грчког позоришта, која се још после деградаира, било би више него погрешно.

Пре свега модификујући се према локалним условима и менталитету никако слабом и веома специфичном, дакле практичном духу једног освајачког народа, оно примљено оформљује се у један особени квалитет, који је сем тога упио и аутохтоно римско наслеђе. Јер код Италаца, који су се одувек одликовали даром за мимику, морала се је без сумње нека врста позоришне уметности зачети и изван грчких утицаја. У животу примитивног човека уопште, а нема разлога да би латинско племе у томе представљало изузетак, једна од најважнијих ствари је магија.

Промене годишњих доба, бербе, жетве итд. код ратарских племена свугде и увек обележаване су магичним обредима у којима покрет, дакле плес, често имајући симболичан значај, игра главну улогу. С развитком човека покретима је придодана ритмизирана реч, песма и музика. А онда, кад се персонифицирајући нешто издвојио солиста, родиће се дијалог. Наравно да је било варијација и да су те прве етапе у развоју позоришта морале бити веома дуге, више хиљада година у којима је човек пролазио кроз различите фазе свог оформљења.

Истраживање извора римских сценских игара (*Ludi scenici*) одвешће нас до оквира првобитног родовског уређења, до старих култних обичаја посвећених титанским боговима Сатурну (*Saturnus*), Опсу, Пану, Либеру (*Bacchus*), Пријапу (*Priapus*) итд. а свакако и великог поштовања које остаје везано за богове Пелазга. Део тога задржан је и пренесен до ноћних ритуала Весталки и Матрона у култу мистериозне богиње „*Damnia Mater*“. Ово мало што знамо, а то је уосталом сасвим непоуздано, дозвољава нам да их приближимо примитивним грчким ритуалима о којима уосталом имамо још мање података.

Те далеке зачетке драмске поезије Римљана налазимо пре свега у веселом старинском празнику *Saturnalia*, касније прослављаном целе једне недеље у децембру, у част древног италског божанства земљорадње Сатурна, за кога је било везано веровање о златном веку, када је по мишљењу народа владала свеопшта једнакост и слобода. Отуда особености тог празника, комично извртање односа. Робови су се представљали слободнима, господа су служила својим робовима. Организовале су се раскошне гозбе. Бирао се цар Сатурналија. Но јасно је да су с јачим развојем робовласничких односа такви зачеци драмске радње били брзо угушени.

Затим, пролеће и јесен било је време великих аграрних оргијастичких

славља (обнављање природе, жетва и берба винограда). Њих су сељаци Лацијума обележавали култним обредима за којима су следиле карневалске игре сеоске младежи, прерушене с козјим кожама и маскама, која се између себе добацивала (*versibus alternis*) по Хорацију³ шaljивим, грубим, често подругљивим, чак непристојним реченицама. Такви су се гротескни стихови, који су у себи носили зачетке драмског дијалога називали Фесценини (*Versus Fescennini*). Реч је не сасвим јасног порекла. Помишља се на реч *fascinum* - чини, према чему би фесценини били некакве басме⁴. Међутим више је прихваћено везивање ове речи за име етрурског града *Fescenium*. То би потврђивало везу римског позоришта са етрурским. (Једно време Лацијум је био под влашћу Етрураца). Тако Paratore подвлачи да је обичај маскирања за позоришне спектакле не грчког порекла већ етрурског.

Фесценини су иначе садржавали и сексуални, еротски елеменат - нарочито приликом исмевања младенаца. Дакле, то су такође биле свадбене песме (*epithalamia*) - *Fescenini nuptiales*, које су после нашле одраза у уметничкој литератури (Катул).

Под Фесценинима се такође подразумевају и пасквилне песме које су војници певали подругујући се својим војсковођама, у тријумфалним поворкама и које су се задржале чак до I века пре наше ере.

По сведочанству истог тог Хорација, Фесценини су с временом постепено губили своју безазленост и добијали са развојем друштвених односа политичку поенту. Кроз њих се изражавао класни антагонизам, злобно се исмејавале угледне патрицијске породице. Све се то учинило веома опасним владајућим аристократским круговима, тако да већ *Leges Duodecim Tabularum* (Закони 12 таблица - 450 година пре н.е.) прете ударањем штаповима до смрти онима који састављају злу песму (*malum carmen*) и наносе њоме неком грађанину увреду или срамоту. Таквим и сличним, посебно касније за царства, мерама успела је владајућа класа да уништи самостално народно стваралаштво, да спречи да из њега избије нешто заиста вредно и јако, што се у Грчкој, где класни односи нису у толикој мери били заострени, није десило. Уопште, у Риму је култ био потчињен грађанској власти и није имао оног значаја у грчком смислу.

Ближе позоришту доводе нас игре које су се развиле под утицајем разних суседних народа.

Богати трговачко аристократски градови Етрурије, имајући одавна односе са Истоком, имали су своје специфичне позоришне игре. На молбу Римљана 364. године п.н.е, када је у Риму беснела куга, дошли су етрурски глумци да умилоствиве богове и играли уз звуке флауте без текста, изводећи само лепе покрете телом. Дакле, праве сценске игре, позоришне игре - *Ludi scenici*, долазе у Рим из Етрурије у виду пантомиме. То ће прихватити римска младеж придодавши музици и плесу песму и сатирични дијалог углавном тумачен гестовима и мимиком. Суштинску улогу ипак (то подвлачи Тит Увије) је играла музика и тако ће настати први римски позоришни жанр *satura* (тј. смеша). На све то нас упућује Тит Ливије.⁵ Сатире су изводили глумци лакардијаши који су добили према етрурском *ister* = глумац назив

³Писма књ. II, *Epistula* I, стих 139-155

⁴E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, стр. 11.

⁵Titus Livius, *Ab urbe condita*, књ. VII, с. 2

historiones.

Даља историја сатире није сасвим јасна. Према Титу Ливију из ње настају *exode* приказиване после *atellane*. Највероватније, она се касније сјединила с тим другим обликом народне драме, *atellanom* (*Atellana*, односно *atellana fabula*) - народном комедијом маски, која се јавља упоредо с фесценинима. Назив је добила по кампанском граду Атели (*Atella*, сада Аверс) одакле је од племена Оска дошла Римљанима у време ратова у Јужној Италији негде око 300. године п.н.е. Становници овог града били су предмет исмевања у Риму. Карактеристична одлика Ателане била су четири постојана типа - маски, који су се преносили из комада у комад иступајући чисти или у најразноврснијим спајањима у свакој улози. То су били *Maccus* - плашљива будала, трапав прождрљивац, развратник, обријан, с троструком грбом, магарећим ушима и спљоштеним носом; *Vicco* - хитри, лукави, прождрљиви лажов, шаљивчина и брбљивац, хвалисавац који унеколико подсећа на грчког паразита; *Pappus* - глуп, богат, уображен, смешни, шкрти старац који увек трчи за својом женом или својим благом, тип лаковерног провинцијског поседника; *Dossenus* - зли, грбави старац, сплеткаш, наметљив, тобож учени шарлатан. Око њих породица, слуге (*Sannion*), баук *Manducus* и људождерка, крволочна *Lamia*, као и *Mani* авети умрлих, ужас мале деце.

Ателана је била импровизирана фарса примитивног, анегдотског, садржаја узиманог из живота сељака и занатлија. Гротескна, бучна, пуна покрета, врло зачињена. Вулгарне шале мешале су се и смењивале са шамарима, бежањима, забунама, трчкарањима, ударцима штаповима, говором који се не разуме и слично. Било је доста непристојности па чак и политичке сатире. Првобитно, ателане су изводили лутајући глумци, а касније, одушевивши се њима, и римска аристократска омладина, што се објашњава маскама које су покривајући му лице, штитиле глумца од бешчашћа, везаног по схватањима Римљана за глумачки позив. Поставши и идеолошко оружје владајуће класе ателана се насупрот другим старинским позоришним жанровима одржала у Риму до краја републиканске епохе, добивши чак литературну обраду.

Постојао је још један облик народних представа *Мим* (μῦθος). Он је Римљанима дошао из грчких градова Јужне Италије. Том речју, која је у вези са изразом μῖμῆσις - подражавање, Грци и Римљани су у почетку називали народног импровизатора, лакрдијаша, који је мимиком, гестовима и гласом подржавао разне животиње и људе, као и само његово извођење. Касније су истом речју означавали професионалног глумца - импровизатора и малу сценску представу подражавајућег карактера, коју изводи. Присуство грчког имена никако не сведочи да је римски мим био пореклом из Грчке. Ми смо видели да су његови корени, као и у случају ателане, лежали у народној шаљивој импровизацији извођеној по италским народним празницима, што се касније појавила на римској сцени и као и ателана литературно оформила.

Сва ова тумачења добијена су углавном преко Тита Ливија. Упоређујући их са Аристотеловим о постанку хеленске драме, многи стручњаци говоре о „механичком преношењу хеленске теорије на римску књижевну стварност". У одбрани тог става најчешће се наводи тврдња да се драма Ливија Андроника, која је несумњиво преводног карактера, развила од италске драмске „sature". Али мада у таквим мишљењима делимично свакако има предметне истинитости, ипак се на

крају долази до закључка,⁶ који смо већ истакли, да побројане појаве и то мање више таквог карактера, ипак представљају историјску стварност.

Али оне су наравно, што се тиче глуме и „драмске“ технике, сасвим примитивне ако их упоредимо са тада високо развијеним формама хеленистичког позоришта владајућим у целом „цивилизованом“ свету.

Да грчка позоришна култура завлада Римљанима било је неизбежно, јер су стална освајања подигла не само материјално стање виших римских класа него и њихов културни ниво.

Природно, величина грчког позоришта угушила је оне слабе, самосталне клице. Десило се то негде средином трећег века п.н.е. Почело је са све већим трговачким саобраћајем и упливом грчких колонија у Јужној Италији и на крају њиховим освајањем, на челу са богатим градом Тарентом (272. п.н.е.). Затим, у II веку п.н.е. хеленистичка Грчка и Македонија бивају најзад освојене (148-146. п.н.е.). Многи грчки робови доносе са собом и шарм своје културе и што је посебно важно, са већ прилично превазиђеним сакралним традицијама. Грчки језик, литература, филозофија, уметност, постају модерни у Риму, и тако помажу римским робовласницима да створе своју нову, класну, културу на солидним темељима. То је уосталом било спасоносно за античку позоришну културу.



ЛИТЕРАТУРНО ОФОРМЉЕЊЕ

ТРАГЕДИЈА И КОМЕДИЈА (tragoedia, грч. τραγῳδία - comoedia, грч. κωμῳδία)

Нови период у историји римског позоришта почиње са 240. годином п.н.е., када у периоду друштвеног успона изазваног победоносним завршетком првог пунског рата (264-241. п.н.е.) Грк, ослобођеник родом из Тарента, Ливије Андроник (Lucius Livius Andronicus, око 260-око 204 п.н.е.) на играма у Риму поставља трагедију или комедију, можда и обе, које је прерадио са грчког узора, или, највероватније, само превео.

То је преломни моменат. Наиме у доба Републике Рим наставља грчку позоришну традицију. Са другим елементима хеленистичке културе она је тада пренесена у Рим. Порекло је римској трагедији и римској комедији у угледању и подражавању грчких узора (Од трагичара пре свега Еурипида, а од комедиографа Менандра и других аутора тзв. нове атичке комедије). Наравно талентованији писци уносили су много свога. То је пре свега очигледно из чињенице да је у Риму доминирала комедија док је главни драматуршки облик грчког позоришта била трагедија, која је тамо, још у V. веку п.н.е. достигала велики уметнички домет, док је комедија правила тек прве кораке.

Јер чињеница је да је у тражењу уметничких средстава за изражавање, древноримска драматургија наишла не само на посебне идеолошке проблеме, већ и на месне италске традиције које ће најдубље утицати управо на карактер комедије. Већ по сачуваним фрагментима најближег Андрониковог следбеника Гнеа Невија (Gnaeus Naevius, око 270. п.н.е. до око 201. н.е.) очигледна је веза између фарса италских народних празника и његових комедија.

Иначе у Риму је коначно било две врсте комедија:

Fabula palliata била је обрада грчких комедија, али, јер је у Риму било забрањено исмејавати на сцени римске грађане, радња се дешавала у Грчкој, и глумци су били обучени у грчко одело pallium (ιμάτιον).

Док је *fabula togata* била из римског живота и јављала се у два вида, као *trabeata* (комедије са обичајима вишег друштва, *trabea* = свечана хаљина краљева, конзула и витезова опшивена широким пурпурним рубом), и као *Tabernaria* (о обичајима простог света, *taberna* = крчма).

Палиата је била развијенија. Њени најдостојнији претставници били су свакако Гнеј Невије, Макције Плаут и Публије Теренције. Пре њих, писао их је још Ливије Андроник. Он је и пренео певане делове *cantica* из трагедије у комедију. То је забележио Тит Ливије (VII, 21) описујући специфичност извођења Андроникових комада. Наиме изгубивши глас он је поверавао неком робу певаће *cantica*, дакле извођење вокалног дела, које је он само пратио одговарајућим покретима. За Андроника се претпоставља и да је први применио *контаминацију* (*contaminacio*), спајање елемената више оригинала у једну нову целину - *fabula contaminata* (као што је рецимо Теренцијев *Eunuchus* изведен из два Менандрова комада Ευνουχος и

Κόλαξ). Тако се згушњавала интрига и постизала већа занимљивост. Контаминација је једна од основних карактеристика форме палијате, поред дељења вокалног дела на *diverbia* - дијалоге који се говоре и *cantica* - делове који се певају као соло, дуо или трио, кад већ, по примеру новоатичке комедије није било хора. Тако је римска комедија добила унеколико црте оперете, што је њен нови опште признати атрибут. Палијата је обично почињала прологом у коме је кратак садржај комада. У њему су често иступала тзв. претходна лица и причала публици радњу са којом понекад надаље немају никакве везе. Кратак епилог имао је за циљ да изазове пљескање код публике. Делила сњ, бар код Плаута и Теренција, на пет чинова.

Плаут (Titus Maccius Plautus рођен између 254. и 251, умро 184 п.н.е.) чије име означава најбоље што је створено у римској комедији, изгледа да је у Рим дошао из Умбрије, али не зна се када, и да је започео своју каријеру у позоришту играјући ателане. Живот му је прилично остао мрачан. Приписивали су му око 130 комада. Сачувано је 21 дело (*Amphitrio*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Vidularia*).

Плаут је писао комедије у духу широких народних маса. Не без разлога, Хорације је савњивао комичне личности Плаута са једном од типичних маски ателане - Досеном (*Писма II*, 1, 173.175). Ту се дакле већ не може говорити као код Невија о „можда само италским цртама у грчком сижеу". Али док су комедије Невија значајне, особито тиме што код њих грчка основа прикрива протесте простог плебса против господства аристократије, снаге новца и угњетавања, дотле су Плаутове комедије често само фарса и лакрдија. Мада ипак треба имати у виду робове у Плаутовим комедијама који су практично често његови хероји. Али ипак, Плаут је пре свега, велики мајстор речи и сцене. Његова је комедија пре свега пуна покрета. Стил дијалога обилује изворним латинским језиком и преовлађује карактер буфонаде.

У стваралаштву Теренција (Publius Terentius Afer, рођен у Африци око 190, у Рим доведен као роб, ту ослобођен и умро 159. п.н.е.) није било праве комике ситуације нити других елемената лакрдије и водвиља. Они уступају место упорном интересовању за психологију и карактере људи. Све је прожето сентименталним морализмом. Јасно је да га римска публика није прихватила као Плаута. Иначе, он је написао свега шест комедија. Све су палиате и сачуване су, јер су биле после, због свога карактера, школска лектира. Истичу се *Heautontimorumenos*, *Adelphoe*, *Hecyra* итд. Теренције је последњи значајан представник у Риму комедија палиате. Као реакција на грчки утицај и укус крајем II, и почетком I. века. п.н.е. овладава тогата у римској комедији. Она уводи у комични заплет нове особе и типове са домаћег тла. Ниједно дело те врсте није у потпуности сачувано, али могло би се закључити да су то биле жанр комедије, и то нарочито из живота средњих слојева малих италских градова. Ту је дакле описиван породични живот, значи биле су важне улоге жена (само то нису биле хетере, као у палијати, већ очигледно слободне грађанке. Као аутори тогате, нису се јављали ослобођеници, као Атије или Теренције, него припадници знатних плебејских родова, најзначајнији представник тогата Афраније (Lucius Afranius) био је чак народни трибун.

Средином I. века п.н.е. тогата уступа место литературној ателани и миму. Они представљају даљи корак напред у демократизацији римске комедије, а у исто

време и корак ближе њеном коначном паду, јер је римски плебс, за кога се она модификовала био у ствари не пролетаријат у данашњем смислу, већ просто један лош, паразитски слој. Најзначајнији претставници литературних ателана били су Помпоније и Новије (Lucius Pomponius и Novius, оба I. век п.н.е.). Знамо да су веома много писали, међутим сем нешто фрагмената и већег броја наслова није нам од књижевне ателане ништа сачувано. Народ ју је мање волео од старе импровизоване ателане, и њу убрзо, почетком класичног периода, потискује мим (док је стара, народна ателана и даље живела у маси као популарна фарса и у време царства). Што се тиче мимодраме - литературног мима, њено је најлепше доба оно Цезарово, који је тај жанр више волео јер је ту било теже увести актуелне политичке алузије. Он је био нарочито популаран, јер је у поређењу с другим драмским жанровима највише ишао за натурализмом и слободом од сваке позоришне условљености. Глумци су играли без маске, боси, лако одевени, што је откривало широке видике за уметност мимичког подражавања. Мим је у ствари оличење оног вечитог инстинкта за игру који глуми даје боју кроз сва времена" (Р. Младеновић). Пошто је дуго времена био потпуна импровизација, без икакве садржајне везе између појединих сцена, средином I. века п.н.е. мим добија прву књижевну обраду са два знаменита римска мимографа Decimom Labrietm и Publiem Сиријцем. Поред ласцивности и опсцености, њихова дела карактерисала је политичка алузија. Али они су били први и последњи крупни римски мимографи. Наиме, руководећи се укусом градског плебса коме је био намењен, овај жанр је посебно ниско пао.

Што се тиче трагедије, она се у Републици није уздигла изнад осредњости. И ње има две врсте: *fabula crepidata* била је трагедија са чисто грчким садржајем, а *fabula praetexta* или *praetextata* са римским (садржај је био из римске историје и глумци су носили тогу с пурпурним рубом - *praetexta*, која је била почасно одело римских грађана). У суштини у свему је била у основи дегенерисана грчка трагедија. И ту је било прерада и контаминације, а историја је у ствари била политика окренута у прошлост. Тако је ради прослављања конзула Јунија Брута, представљено свргнуће цара Тарквинија Охолог, које је извршио конзул Јуније Брут Старији, његов легендарни предак.

Но о тим трагедијама у ствари знамо веома мало. Оне су као и крепидате сачуване само у фрагментима. Иначе први песник трагичар у Риму био је Ливије Андроник. Од његових следбеника значајни су поред Невија, Еније (Quintus Ennius, 239 -169 п.н.е.) који се, мада већ Невије узима сижее из римске историје, сматра првим правим творцем „чисто“ римске трагедије. Мада је сижее за своја дела најчешће узимао из грчких оригинала, обрађивао их је врло слободно, дајући предност митовима тројанског циклуса, у односу на друге везане са легендарном прошлошћу Рима. Писао је и *pretextae* (Знамо за два наслова *Ambracia* и *Sabinae*). Његове су трагедије у своје време доживеле у Риму велики успех. У области трагедије истакли су се и песници Пакувије (Marcus Pacuvius, 220 - око 130. п.н.е.), који је био Енијев синовац и ученик, а антички критичари су забележили да му је језик веома извештачен, и Акције (Lucius Accius, 170 - 85 п.н.е.). Дrame обојице биле су познате по снажном полету и крупној патетици, сликовитости описа и импресивним сценама. Акције је дао највише дела од свих римских трагедиографа. Имамо неких 45 наслова његових трагедија на грчке митолошке теме. Састављао је

и претексте (*Brutus, Aeneadae seu Decius*) чији нам фрагменти говоре о његовом заиста искреном патриотизму.

Као званична драма сенатске републике, претекста је постојала само са друштвеним уређењем које ју је родило и пропала је после пада Сената с власти. Слична судбина постигла је и котурнату (*cothurnata* - то је оригиналнији назив крепидате), која такође није имала успех код широког круга гледалаца. За одржавање трагедије и претексте, на сцену се заједно с њима морала стављати од народа вољена сатура која се сјединила са ателаном и била постављана као водвиљ на крају трагедије с задатком да разбије мрачно расположење које је она стварала. Она ће на крају сасвим истиснути трагедију.

ОРГАНИЗАЦИОНА СТРУКТУРА РИМСКОГ РЕПУБЛИКАНСКОГ ПОЗОРИШТА

Првобитно, сценске су се представе као и у Грчкој давале на редовним општенародним великим празницима, четири пута у току године, када су постављане и циркуске представе. Још у IV. веку пре наше ере помињу се „римске игре“ (*ludi Romani*) у септембру. Али процват театра, као што смо већ напоменули, почиње тек крајем III. века п.н.е. Утврђују се игре у част бога Аполона (*ludi Apollinienses*) у јулу 200. године п.н.е., плебејске игре (*ludi plebei*) у новембру, а 194. године п.н.е., у вези с распрострањањем малоазијског култа богиње Кибеле (*Cybele*) - игре у част те *Magna mater*, у априлу (*ludi Megalenses*) на којима су биле представљене нпр. четири комедије Теренција. Спектакли су улазили у састав ритуала. Самим тим, њихова организација налазила се у надлежности државних чиновника - претора и едила којима су зато одобраване из државне благајне специјалне суме. Посећивање спектакла било је бесплатно. Тесне органске везе са култом, као у Грчкој, међутим није било. То се лепо види и из чињенице да је само постојање позоришта у Риму било предмет ватрених дискусија. Њихово подешавање према култним празницима била је чиста формалност. У Риму, сценске представе се, већ током II. века п.н.е., нису везивале само с култом. Сем редовних, уобичајених, игара, све више се сваком могућом приликом приређују и ванредне, за освећење храмова, јавних зграда, затим испуњавање завета (*ludi votivi*) а и тријумфи војсковођа често су били обележавани тријумфалним играма, које је организовао војсковођа, тријумфатор. Такође су и потпуно приватна лица, угледни богати Римљани, давали представе приликом свадби (*ludi nuptiales*), као и погребне игре (*ludi funerales*). Тако је нпр. забележено да је Теренцијева комедија *Adelphoe* постављена 161. п.н.е. на погребним играма у част војсковође Емилија Павла. Очигледно, организовали су овакве спектакле не државни чиновници, већ приватна лица - дародавци који су желели да на тај начин стекну већу популарност и омогуће себи политички успех. То се уосталом односи и на чиновнике који су често трошили више него што је држава одобравала у тежњи да им спектакли буду што раскошнији. Ипак конзервативни кругови сената увек су настојали да смање те издатке.

Јер рад у позоришту у Риму никада није сматран нечим часним, великим и лепим као у Грчкој, где је био намењен боговима, већ професионалним радом за новац и самим тим за Римљане нечим ниским. Стога, учешће у таквом спектаклу у својству драматурга или глумца није у Риму било нешто за поштовање. Драматурзи су, а посебно глумци и музичари, припадали најнижим класама друштва. У доба царства, угледни грађани већ постају и граматичари и ретори али не и глумци. Међутим у циркусу *ludus Troiae* деца имућних, па и царских породица изводе разне војничке вештине. За разлику од грчке позоришне праксе песник није састављао музику и није сам био режисер. Он је само продавао текст комада. А музику је састављао посебни композитор. (Нпр. за Плаута - Марсипор, Опијев роб, за Теренција - Флак, ослобођеник Клаудија).

Што се тиче глумаца (*actores*), извесно је да су извођачи фесценина, мима, ателана и сличних народних импровизација из дубина римске праисторије и историје били аматери а не глумци по занимању. Први професионални глумци, који

су истовремено обично били и аутори онога што су изводили, били су Етрурци. Назив *histriones* задржао се и касније. Са одомаћењем грчког позоришта као глумци наступају робови и ослобођеници, једно време нарочито грчки. Тим се ниским социјалним саставом глумаца објашњава што су за лошу игру они понекад подвргавани телесним казнама.

Тако у комедији Плаута *Ковчежић* директор трупе на крају комада говори: „Глумци ће скинути своје костиме, а после тога ко је грешио у игри биће истучен, а ко није пиће“. Број глумаца није никада, као у грчким комадима, био ограничен. Жене нису на позорници, сем у мимима наступале. Мушкарци и жене су, ван позоришних комада, учествовали и у играма (*pyrrhicha*) налик на балет. Уопште, у том погледу Италија је увек била либералнија. У време републике и царства, глумци су састављали трупу (управо „стадо“ - *grex* - *greges caternae*). Иницијатива је била сасвим приватна. Трупом је руководио „директор“ (*dominus gregis*). Уколико су били у питању играчи мима то је био *архимим*, а ако је трупа била женска са истим функцијама - *архимима*. Дакле, постојала је подвојеност према позоришном жанру. „Директор“ је био режисер и менаџер трупе, често и главни глумац. Он је ступао у контакт са лицем које је давало игре. Договарали су се о томе шта ће и када бити играно и о платама. Он је посредовао између организатора и писца и регулисао ауторска права уколико је позориште узимало неко дело на приказивање за свагда. Ако су глумци били робови, хонорар су добијали њихови власници. Зато је обучавање робова глумачкој вештини било у Риму веома уносно, па су робовласници то широко практиковали, дајући младе талентоване робове на учење великим глумцима. На тај начин, по први пут у Риму, глумачко образовање постављено је на солидну основу. Образовали су се у школама што је довело до брзог и плодносног развоја професионалне глумачке уметности. Плаутови и Теренцијеви комади садрже многа указивања на покрете, гестове, па чак и мимику глумаца. Међу глумцима рано се развија и такмичење. Победник је добијао палму. Међутим све то ипак није уздигло глумачки сталеж на неку висину. Ропски положај већине глумаца имао је за последицу мањи културни ниво. Сем тога многи од њих били су пореклом странци и нису довољно добро владали латинским језиком. Затим сталеж је био веома многобројан, и глумаца је било разних категорија. Упоредо са извођачима, да тако кажемо уметничких облика, трагедија и комедија (*tragoedus* - глумац трагедије и *comaedus* - глумац комедије) постојали су и извођачи нижих облика драме *mima*, *pantomima*, *pyrrhicha* итд. (*mimus* а жена *mima* односно *pantomimus* и *pantomima*) које је народ често више ценио. Они су разгранали глуму, али и снизили уметнички ниво. По некад су наступали и обнажени (Valerius Maximus II, 10, 8). Мим је грчког порекла и могуће је да је тога било и у Грчкој, но свакако не из истих побуда. Из наведеног је очигледно да *mimae* нису сматране ништа бољим од обичних проститутки. Али маса је то волела а народ је краљ. Статус глумачког сталежа се поправљао мада они још увек немају грађанска права изузев извођача ателане. Глумаца има богатих и цењених. Многима су се и имена сачувала. Тако је у доба Цицерона обожавана уметност трагичког глумца Езопа (Aesopus) а нарочито Росција (Roscius) који је у почетку наступао у комичним а доцније и у трагичним улогама. Он је пореклом роб и био је један од најбољих учитеља глуме. Имао је своју глумачку школу из које су изишли познати глумци

Ерос и Панагрус. Он је и један од првих теоретичара глумачке уметности, но његово дело о томе нажалост није сачувано.

Сад глумци постају актери друштвених догађаја али не увек похвалних. Већ с првим веком пре наше ере Рим је пливао у скандалима у којима нису ни глумци изостајали. Почиње општа декаденција глумачке уметности особито кад се у глумачки сталеж уводе и гладијатори, циркуски борци са животињама, рвачи и жонглери најнижег ранга (О томе посебно интересантно пише др Младеновић у наведеном раду).

АРХИТЕКТУРА ПОЗОРИШТА

У почетку наравно, па ни готово за све време римске републике, није било сталног здања. Евентуално од дасака за извођење је подизана бина са застором као позадином, да би се по његовом завршетку порушила. Седишта су, када их је било (јер забележено је да је 599. год. п.н.е. Сенат, страхујући за јавне обичаје, забранио да се убудуће уз сцену постављају седишта) била црвена, а декорације уопште примитивне. Све без веће архитектонске занимљивости.

Касније, ствара се перманентно позориште као последица развоја драме и напредовања архитектуре, вајарства, сликарства, занатства и томе слично, али и друштвене свести, јер се конзервативни Сенат дуго одупирао (тако је 154. године п.н.е. обустављено, са образложењем да је то заштита од хеленистичког утицаја, зидање почетог по грчком обрасцу, каменог позоришта). Стално позоришно здање у прво време је од дрвета. Помиње се Скалусово позориште, саграђено око 58. год. п.н.е. за 80.000 гледалаца. Три године доцније подиже у Риму Помпеј (*Theatrum Pompei*) прво камено позориште по грчком узору, са око 40.000 места.

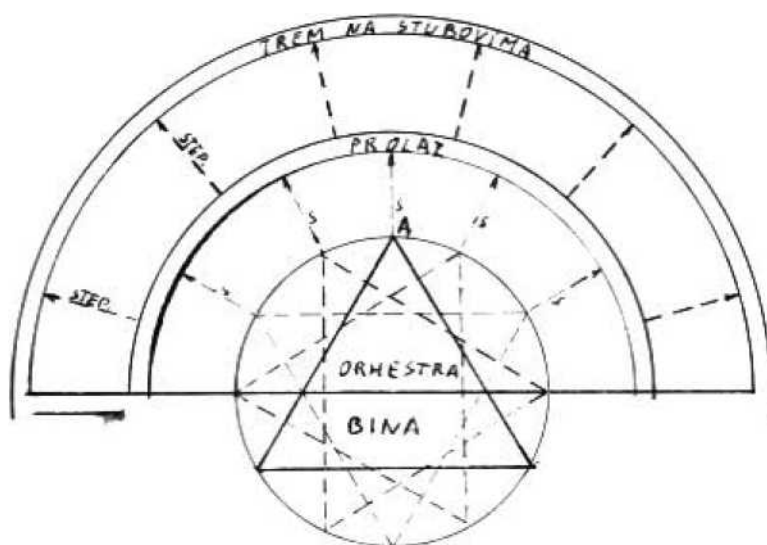
(Плаутови и Теренцијеви комади представљани су на позорници од дрвета - *pulpita*).

У периоду римске величине, док је позориште још давало класичне драмске представе односно у периоду Републике и почетка Империје, углавном је грађено по истом плану, и грчког је порекла, али са својим специфичним одликама.

Главни материјал по том питању, поред наравно сачуваних остатака, је јединствено дело о Архитектури римског писца Витрувија - Marcus Vitruvius Pollio *De architectura libri decem*. Живео је у доба Цезара и Августа, дакле, у I. веку п.н.е. У књизи V, неколико глава је посветио позоришту (V,3,5-8).

Витрувије пре свега говори да грађењу позоришта треба приступити одмах по завршетку градског трга, избравши „здрав положај”. Из овога је јасно какав је значај у животу античког града имало позориште. Затим, угледајући се на своје грчке претходнике, поклања велику пажњу акустици и објашњава на који се начин остварује максимално добра. При том, поред пропорција и сличног, објашњава читав један сложен систем металних или од печене глине посуда по величини у складу с величином позоришта. Оне су, постављане испод седишта у специјалне отворе, омогућавале да звук чист, јасан и довољно јак допире и до највиших седишта. Јер та огромна камена позоришта нису, као рецимо она дрвена на спратове, сама по себи довољно акустична.

Затим даје детаљан опис самог објекта у поређењу са грчким.



Основе римског позоришта по Витрувију
(Архитектура Старог века, Београд 1952)

A - је основа гледалишта. У њој лежи теме првог од четири равнострани троугла помоћу којих се према Витрувију ради план римског позоришта. Бина је нешто већа од грчке, а испред ње, код D - нема седишта.

У римском позоришту (*Theatrum* грч. θέατρον) гледалиште (*cavea* грч. κάλιον или *spectacula*) / се састојало од концентричних полукружних редова камених степеничастих седишта (*gradus*) са појасевима за пролаз (*diazomata*) било је подељено зидом (*praecinctions baltei*) на нивое (*maeniana*), и то: *ima cavea*, *media cavea* и *suma cavea*. Ту се седело према рангу. Гледалиште је било у облику полукруга, чији је пречник одговарао ивици сцене.

Од оркестре радијално су полазиле степенице (*scalae*) према засвођеним излазима (*vomitoria*) делећи гледалиште на клинасте секторе (*cuniae*). Простор за гледаоце често се завршавао тремом са стубовима - *porticus*, чији је кров у истој висини са позадином бине.

У подножју, испред бине, био је раван полукружни (док је грчки у облику четвртине круга) простор оркестра (*orchestra* грч. ορχήστρα) резервисан не више за хор (јер га једно време уопште није ни било), већ за седишта сенатора, чини се још од 194. године, када је у још дрвеним позориштима за њих одвојен простор уз позорницу.

Центар је била бина (*scaena* грч. σκηνή). Сценска површина у римском позоришту (*pulpitum, proscaenium*), била је уздигнута у просеку око 1,5 м и веома пространа (она у Оранжу рецимо широка је око 65 метара, и дубока око 6 метара).

Фасада сцене (*scaenae frons*) била је најчешће обложена мермером и богато декорисана. Ту су биле нише са жртвеницима.

Као и у грчким позориштима бина се завршавала архитектонски обрађеним зидом украшеним стубовима и нишама на два или три спрата. На њему су била троја или петора врата. Покривена је кровом. С обе стране је зид. Она је у комплексу с гледалиштем над којим нема зиданог крова. Да би се гледаоци заштитили од јаког сунца или кише разапинано је огромно, богато обојено, често

пурпурно, платно - *velarium*. Оно је најчешће из три дела, а Огист Роке⁷, истиче да је с јачањем римске моћи бивало везено златом и свилом и прављено од најдрагоценијих тканина. Удобности су доприносили и водоскоци, којих се читав систем нпр. може реконструисати у Великом позоришту у Помпеима. Они су освежавали гледаоце у паузама.

Иза бине - *postscenium* су одељења, као и у хеленској позоришној грађевини, намењена глумцима, смештају допунских позоришних декорација и сл. Ту су често такође прављени портици.

Прилаз споља зависио је од места на коме је позориште саграђено; ако је на падини брега, као у Оранжу, степенести прилази налазе се дуж огромних зидова гледалишта а код позоришта на равном терену седишта су на сводовима, са више галерија, па су и прилази тако решени. У приземљу око позоришта су аркаде, тремови. Ту се улази на многа степеништа, пењући се свако се грана и сужава, и води гледаоце у све делове појединих сектора.

Спољна фасада зграде има неколико спратова и украшена је стубовима, пиластрима, аркадама, триглифима, статуама итд. При градњи и архитектонским украшавањима примењују се сва три грчка стила али већ у њиховој декадентној - хеленистичкој фази.

Готово сваки већи град имао је своје позориште. Од римских камених позоришта у самом граду чувено је још Марцелусово које је започео Цезар а завршио Август године 11. п.н.е. (име је добило по царевом зету) у њему је било места за 30000 гледалаца.

Врло добро очувано је римско позориште у Оранжу, затим постоји знатан број таквих рушевина у Помпејима, Остији, Сегести, Херкулануму, Таормини, у Африци (Тигмад, Тебеса), Азији (Аисана, Лаодикеа, Пергам, Церах) итд.

Код нас су таква позоришта имали Сплит (*Spalatio*), Љубљана (*Emona*), Сисак (*Siscia*) итд. Али највеличанственији споменици те врсте на нашој територији, и то из римског императорског доба, налазили су се без сумње у Пули. Велико позориште, *Theatrum Iuliae*, могло је да прими око 10.000 гледалаца. Но од њега као и другог римског позоришта у Пули једва је остало неколико камених блокова. И то друго је било импозантно, налазило се иза зграде данашњег Археолошког музеја, имало је огромну позорницу са пет улаза и три спрата дрвених седишта.

⁷Auguste Rouquet, *Les spectacles atravers les ages*, Paris, 1931, том I, стр. 18.

ПОЈЕДИНОСТИ О ИНСЦЕНАЦИЈИ

И само остваривање комада на сцени има своје законитост и своју дијалектику у оквиру позоришта чији је елеменат.

Позоришна уметност је комплексна и као такву је морамо посматрати. Драматургија се увек налази у функционалној зависности од театарске технике у целом широком смислу те речи. Особности последњег далеко нам боље објашњавају начин и методе рада драматурга чиме су фактори и литературног значаја.

Позориште у себи обједињава ликовну уметност у свим њеним видовима. Што се тиче саме инсценације рад ликовних уметника ту се распада на две принципијелно различите области: на оформљење сценске површине с једне стране и на оформљење спољашњег обличја дејствујућих на тој површини глумаца с друге стране.

Дакле, прво просторно обликован и осликан декор. У древним италским народним обредима и играма присутни су већ елементи декорације (разни реквизити, декоративни застори итд.). Мада наравно нема праве сценске технике. При стилизацији декора и костима углавном се као уосталом и касније ангажују сами глумци.

Усвојивши грчку драматургију древно римско позориште прихвата и принципе грчке декорације. Међутим са изменом драмске тематике и композиционе структуре, ликвидацијом хора и настајањем с временом драматског спектакла, у правом смислу те речи, мења се оно примљено.

Сама реч декорација долази од латинског *decoro* = украшавам. Маска од позно латинског *mascus, masca* = образаина.

За сам централни проблем како су се остваривале на сцени римска комедија и трагедија у овој епохи (III до I век п.н.е.) извори су пре свега сачуване комедије, затим дидаскалије за њих и пролози, древни коментари Теренцијевих комедија и илустрације у неким од сачуваних рукописа. Призори из комедија сачувани су и независно насликани. Као рецимо на цртежу на једној вази сцена из „Хвалисавог војника“ Плаута. Индикације о сцени пронађене су и по разних текстовима.

Тако Витрувије свестрано описујући архитектуру сцене говори и о одређеним правилима њене организације „Средња врата (*porta regia*) морају добити украс краљевске ауле, десно и лево су гостинске собе (*hospitales*). Покрај тога је простор за декорацију, а та места Грци зову *περίαχίους* по томе што су ту направе које имају простране покретне призме; свака је са три врсте декорација. Оне се окрећу и мењају лице декорације на прочељу кад се раци или о промени у комаду, или о доласку богова са неочекиваном грмљавином. Крај тих места, излазе напред споредни зидови који отварају прилаз, један с трга, други из вана. Позорнице су троврсне; једна је за трагедије, друга за комедије а трећа за сатире. Њихове су декорације међусобно сасвим различите. За трагедије се постављају кулисе са стубовима, забатима, статуама и краљевским предметима; за комедије служе приватне куће и балкони, па призори по прозорима у имитацији и у облику обичних

зграда. За сатирске комаде се кулисе украшавају дрвећем, пећинама, брдима и осталим сеоским предметима груписаним у облику сеоског пејзажа".⁸.

Витрувије разликује три главне декорације бине:

1. *Scena tragica* (представља краљевску палату или храм);
2. *Scena comica* (стамбена кућа са прозорима и балконима или улица);
3. *Scena satyrica* (која представља предео).

Архитектура декорација допуњавана је сликаном - кулисе. Тако се формирала перспектива и атмосфера око глумаца. Она се развија у свом илузионистичком, посебно за трагедије карактеристичном, аспекту са спектакл - комадима каснијег периода.

Док је у почетку довољан само симбол, а то су углавном наслеђена грчка правила, касније има превише драперије и боја да је према сачуваним сликама могуће правити чудна поређења са барокном сценом. Тако се формирала перспектива и атмосфера око глумаца, сем тога у глуму не уносе нове могућности и димензије. Помиње се неки Клаудије Пухлер који је у декорације унео уметнички смисао.

За разлику од грчког, у римском позоришту већ постоји завеса (*aulaeum, siparium*). Она није као код нас dizана у почетку представе већ су је спуштали доле (*premere*) у специјални жљеб који је чинио двоструки зид *scenae frons*. Када је позорницу требало за моменат заклонити да би се позадина изменила или на крају представе ,помоћу конопца и специјалних витала завеса је dizана у вис (*tollere*). Тај се механизам сасвим лепо може видети у Помпејима. Завеса је веома важна не само с те формалне стране већ и као специјални сценски ефекат, са својим сугерирањем тајне и стварањем одређене психозе, како истичу позоришни стручњаци.

За изванредне ефекте постојале су нарочите справе (*machinae*). У почетку, док римско позориште није ишло за илузионизмом, таква техника је била слабо развијена (рецимо комади Плаута, које је уосталом он сам режирао, не захтевају апсолутно никакве нарочите машине за сценску илузију). Али касније, за време царства видећемо до којих ће се граница претеривати. Прихватају се и развијају грчке позоришне машине *εγκύκληκα*, *κεραυνοσκοτειον*, *βροντειον* итд. Отвор на поду и степенице које су од доле водиле, тзв. „Харонове степенице" омогућавали су ефектно излажење из подземног света фурија или сенки. То су фантоми - *phantasma*, грч. *φάντασμα*. С бочне стране, иза декорација у виду облака, постојала је платформа. Она је, када би то радња захтевала, бивала истурена са потребним божанством (*deus ex machina* - грч. *θεός από μηχανής* - чудо) и омогућавала учешће бића која лете, као на пример Икара. Много се употребљавала и *pegma*, машина представљена платформом која се dizала и спуштала, тако да је рецимо Прометеј са својом стеном, могао нагло пропасти у Хад.

На крајевима сцене били су свирачи. Музика је такође веома важан елемент инсценације о коме се мора водити рачуна. Што се тиче сцене за плесна извођења значајније разлике није било.

Али не мање значајни проблем од питања изгледа сценске површине неоспорно је опрема глумаца. Ту можемо говорити о костимима и маски:

⁸Vitruvius Marcus Pollio, *О архитектури* (превео с латинског Др Матија Лопец), Сарајево 1951, V, 6,.

Костими

Костимом глумци мењају зависно од улоге форму и изглед свог тела. Костим помаже публици да лакше и брже схвати средину у којој се комад дешава, ситуацију глумца, занат, тј позив личности, па чак и њене душевне особине. Он заједно с маском дочарава публици илузију.

Што се тиче костима на римској сцени они су се мењали према карактеру комада употребом било *pallium*, било *togae* или *togae praetextae*.

У *fabulae Graecaniae* носио се *hiton* (χιτών) - туника са рукавима краљева и краљица која је падала до земље. Била је највероватније као и у Грчкој украшене тракама врло живих боја за срећна лица. Несрећни и бегунци носили су сиве, зелене и плаве траке. Лица у жалости била су одевена у црно. Озго је ношена нека хаљина налик на огртач.

Костими су се такође могли поделити на трагичне и комичне, које се две групе суштински разликују, а наравно могли би издвојити и сатиричне.

Глумци комедије проширивали су кукове, правили велике стомаке, или им је требало сашити грбу. Све се то најлепше види на сачуваним представама у теракоти или сликама. Била је развијена и симболика боја. Рецимо у Палиати, плашт - *pallium* био је за старце бео. Млади људи су имали двобојни огртач. Паразити су се појављивали са затвореним огртачем, код сводника је био шарен, а код хетера „жут као злато у знак њихове похлепе" (како примећује један од древних коментатора Теренција). Робови су били обучени у кратке шаљиве огртаче, „или за то да би они напомињали њихову ранију беду, или зато да би они били окретнији од других". Тиме је подвлачено класно презрење према тој социјалној категорији. Боја одеће је варирала и према душевном стању личности. Бела боја означавала је радост, прљав, стар огртач, тугу.

Допуна костима, разни украси, оружје и слично, омогућавали су лакше разумевање, и доприносили ефекту. Тако су се богови и богиње одликовали својим знаковима, штитом, гласничким штапом (*caduceus*, грч. κηρύκειον), трозупцем итд.

Обућа је такође била од значаја, тако да су чак и њени називи фигуративно означавали трагедију или комедију, пошто се према главним жанровима драме и она такође мењала.

Cothurnus, грч. κόθορνος и *fabula cothurnata*;

Crepida грч. κρηπίς и *fabula crepidata*.

Сигурно је да је грчка трагедија била називана *cothurnato*, док се за назив *crepidata* само верује да је постојао.

Што се тиче сандале - *soccus* она је фиг. означавала комедију.

Културне су биле ципеле са веома дебелим дрвеним ђоном. Преко њих се, као и осталог дела костима, а и прилагођавањем гласа, постизало доминирање протагониста или уопште богова и хероја. Играчи мима наступали су босоноги. На то указује и њихов назив *planipedes*.

Спектакуларна основа, трагедија пре свега, и то већ у време Републике, изражавала се кроз присуство на сцени десетина и стотина статиста обучених у живописне костиме уз показивање оригиналних реквизита: драгоцених посуда, ћилима, раскошних ратничких опрема источњачких царева итд. Дакле, и одећи је глумаца поклањана велика пажња и даваоци игара често су се надметали њиховом раскошношћу.

Маска персона

Обичај маскирања за позоришне спектакле у Риму није чисто грчког, већ етрурског порекла, како истиче Параторе⁹ повезујући термин *persona* са значењем термина *phersa*.

У Риму се користила у време карневалских свечаности. А од сценских игара, са изумирањем култних основа, дуго времена искључиво за приказивање ателана с већ наведеним последицама. Иначе у трагедијама и комедијама римски су глумци супротно грчким дуго времена играли без маске, јер између осталог, њихов број није био ограничен да би то било потребно надокнађивати као у Грчкој употребом маске која се често мењала. Довољне су биле перике којима су карактерисани типови и свакако нешто шминке. У римској драми маска се појавила тек отприлике крајем I. века п.н.е. заслугом чувеног глумца Росција. Јер са монументалноћу позоришта неопходно је било костимом, па и маском, увеличати физичке и моралне квалитете дејствујућих лица. Сви гледаоци сада нису могли да виде мимику глумчевог лица и неопходно је било вештачки га повећати. Али аристократском гледаоцу, који је седео у оркестри или првим редовима одакле се све лепо видело, то се није свидело. Росције је тешко победио и то тек пошто је пристао да скине са себе „бешчашће“ глумачког позива одрекавши се хонорара као и глумци ателане. Затим, она се учврстила у римском позоришту на задовољство маса које су седеле далеко од сцене.

„Реформа Roscia дакле је означавала не само приближавање римског позоришта грчком већ и дефинитивни корак према демократизацији његових изражајних средстава“.¹⁰

Сада се употребљавају огромне маске. Као и у античком театру, оне су биле у јединству да периком и навлачиле се преко главе образујући нешто као шлем са отворима за очи и уста.

Ради неопходног појачања гласа уста су на маски-шлему била огромна са великом шупљином, разјапљена и левкаста у виду звучника, често са металним резонаторима изнутра, тј. са плочицама од бронзе и листићима од калкофоне. Биле су у почетку највероватније од коре дрвета или коже, касније су резане од дрвета или прављене од платна. И маске су се делиле у две велике категорије:

Трагичне су понекад имале узвишење (οὔκος) као и грчке, над челом.

Од комичних многе су са наглашеним природним недостацима: разне чворуге, обешен подбрадак и сл.

А постојале су и сатиричне (оне су често са петловим перима) које су мање важне.

На маскама се згушњавао типичан израз трагичне или комичне емоције у гримасу патње или гримасу смеха.

Главни извор нашег познавања маски античког европског театра датира из римског периода, па је за њега посебно поуздан. То је каталог масака Полукса (II век п.н.е.). Он набраја 44 мушке маске (17 трагичких и 27 комичких) и 25 женских (8 трагичких и 17 комичких).

Описујући их Полукс даје делимично и њихов симболизам.

9E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, стр. 11.

10С. Мокульский, *История западноевропейского театра*, Москва 1936. стр. 102.

При разликовању полова играла је поред фризура главну улогу брада. Важну улогу имала је и боја лица. Људи су имали лице мрко од живота на чистом ваздуху. Бела кожа жена подсећала је на заточеност у женским одељењима.

Што се тиче година главна ознака је била боја косе, којој је додавана код људи одсутност или присутност и боја браде. Бела и сива боја карактерисале су старост, мрка зрело доба, плава младост.

Да би се дочарао друштвени положај понекад је био довољан неки детаљ, украс, злато и накит хетере, пурпурна трака своднице, огромна власуља разметљивца.

Понекад сама професија утискује свој знак на физиономију: гласник се познаје по својој оживљеној боји, паразит по својим ушима, деформисаним снажним ударцима ...

За разлику од маске драме, пантомимичари су носили маске направљене са затвореним устима, јер они нису ништа говорили. А маске са широко отвореним устима многим се нису чиниле лепе. (О томе говори још Лукијан у свом *Дијалогу о плесу*).

Сем типичних, постојале су и специјалне маске. Богови, хероји, велике легендарне или историјске личности носили су нарочите маске које су их откривале гледаоцима. Затим специјална маска била је за улогу Едипа коме су ископане очи, за Ериније које имају змије место косе, Актеона с роговима јелена и сл.

Међу специјалнима су постојале и често веома реалистичне индивидуалне - портретне маске. Нпр. у претексти *Октавија* (убрајана је међу Сенекине трагедије али се стручњаци данас углавном слажу да није његова), тема је трагична судбина напуштене Неронове жене Октавије, коју је он прогнао а затим убио. Као лице јавља се и сам Сенека и држи дуго филозофско политичко предавање. За сваку од тих личности прављена је одговарајућа индивидуална маска.

ПУБЛИКА

"Гледалац је у односу према сценском стварању у исти мах и модел – и сврха читаве ове уметности".

Бора Глишић

На позоришним представама у Риму сакупљала се огромна маса људи, што је очигледно из броја места у позориштима. Били су разноврсног социјалног састава. Међу њима су биле жене и деца а и робови. Последњима је једно време био забрањен приступ, у другом периоду било им је дозвољено да присуствују али не и да седе. Они су једини по правилу плаћали улазнице.

У периоду величине римског позоришта седишта су готово редовно била камена и хладна, па су гледаоци ради веће удобности доносили јастуке¹¹ или их унајмљивали од људи (називани су *locari*), чије је занимање било да увукавши се рано у позориште после скупо продају она боља седишта богатим грађанима.¹²

Седело се према друштвеном рангу. Места намењена обичним грађанима била су обележена танким линијама угравираним у камен и бројевима, тако да је сваки седео на место које је одговарало броју његове тесере (*tessera*) коју би унапред дао (Тесера је античка улазница у облику новчића и најчешће од кости). Матронама су припадала седишта на задњој галерији. Најдоњих 14 редова уз оркестру од 67. године (*Lex Roscia theatralis de XIX ordinibus*) или можда и пре, беху само за витезове. Две ложе изнад бочних улаза биле су почасна места за главне магистрате и свакако посланике. Сенатори су седели у самој оркестри. У центру, при улазу у оркестру, на узвишењу (*tribunalia*) је са стране ложа принцепса - цара и даваоца игре, са друге весталки и царице.

Пре императорске епохе Римљани су представама присуствовали неподељени по категоријама. Август је означио одвојена места за војнике, ожењене људе, млађе људе, жене итд.

Designatores су водили гледаоце до: њихових места. Постојао је посебни *Designator Caesaris* намењен пријатељима и ослобођеницима цара.

Једно време био је обичај да се на представе долази обучен у бело што ће се међу аристократима дуже неговати. Да би то илустровао, Огист Роке наводи,¹³ један Марциалов (*Martialis* I век п.н.е.) епиграм: „Сам међу свим редовима Хорације је присуствовао представи у црном огртачу, док су сав свет и витезови и сенат чак и света личност самог владара били обучени у бело; али на једном снег поче обилно да пада и Хорације је био обучен у бело као и други”.

Под портиклом изнад седишта и оним у постсцениуму гледаоци су се шетали или одлазили да се заклоне од кише. Када је превише јако летње сунце усијавало камена седишта, све се прскало (*spargere*) намирисаном водом која се избацивала у ваздух помоћу пнеуматичких пумпи.

Публика је била недисциплинована и веома шумно је реаговала пратећи комад (лепу слику тога даје Плаут у прологу комада *Poenulus*). О култури, идејној и

¹¹Juvenal, *Satires* III, стих 154.

¹²Martialis *Epigr.* V. 24.

¹³Auguste Rouquet, *Les spectacles atravers les ages*, стр. 18.

уметничкој, укусу, правилном естетском разумевању ту не може бити ни говора. Позориште у Риму никад није било вид образовања и културе.

Народ је изражавао незадовољство звиждањем (*sibilia*) и лупањем (*fremitus*) позивајући тиме глумца да се губи (*ei cere*=извиждати). Допадање је публика показивала плескањем (*applausus*). Њега је могао и сам глумац да захтева и у току а не само на крају игре (*plaudite!*). Посебан знак допадања било је тражење понављања (*revocatio*).

ПОЗОРИШТЕ ИМПЕРАТОРСКОГ РИМА

Оштре класне борбе и грађански ратови с краја постојања Римске сенатске републике завршавају се 30. године п.н.е. установљењем новог политичког уређења у циљу консолидације постојећег друштвеног. То је војна диктатура робовласника у оквирима огромних области моћне космополитске империје. „Шест земљопоседника поседовало је пола Африке, Нерон их даде убити“. (Плиније). Ова реченица сама по себи својом аргументацијом илуструје ту основу и води нас према самом проблему пре свега уопште култури и уметности и најзад позоришту царског Рима. С Августом литература је у зениту. То је „златни век“ књижевности. Значајан је и успон ликовне уметности. Но ипак већ тада јављају се тенденције које ће довести до пада. Пре свега тада почиње процес исчезавања слободног италског сељаштва и пораст декларисаног градског становништва. А из тога произилази настојање да се уметност одврати од друштвених питања и самим тим јој се одузима права идејност. То се врши притиском цензуре. Што се тиче позоришта оно је у великој космополитској империји већ одавно без религиозне основе већ просто забава с којом се тргује, тако да фактички није успело да себи обезбеди чак ни релативно адекватне друштвене позиције. То се повратно одразило на стил и карактер позоришних представа. Сада се инсистира пре свега на спољашњим ефектима и формалним уопште изражајним могућностима, насупрот ранијег ипак директног и дубљег изражавања садржаја. Јер сада се у позоришту посебно потенцира она политичка улога. У Риму, пре свега цареви, почевши још са Августом, користе га за обмањивање и подмићивање маса. Стекавши такву функцију, дакле карактер - крајње алитературни, чисто спектакуларни, оно нагло букне прејаким сјајем декора, задивљујућим егзибицијама, виртуозношћу, чулношћу, док у једном моменту не раскине уметничке оквири и постане циркус. Јер поводило се за укусом маса - плебса. Тенденциозно пресићено, бучно, пуно излишних покрета, лудила боја то је развој режије, али на погрешном путу. Атмосфера - естетика је нездрава. И ту у безсадржајности и вулгарности, грчки образац се готово потпуно изгубио.

ДРАМАТУРГИЈА - ЛИТЕРАРНА ДРАМА

Почевши са епохом принципата Августа драматургија се коначно више није могла много развијати. За њу није било места у насталим друштвеним кретањима. Дошла је криза. Август је настојао блиставим раскошним представама да одвуче народ од политичке борбе. А већ искварени плебс то је и тражио, мање озбиљности а више ефектности, визуелне изражајности у драмској уметности. Истина на сцену су и даље по некад стављани, као „класични“, комади: трагедије Атија и Пакувија и комедије Плаута и Теренција. Само акценат није био на фабули већ на инсценицији поражавајућем блеску и богатству и виртуозној глуми. Сем тога, исте класичне комаде глумци који су их имали на репертоару, изводили су чешће у провинцијским градовима него у Риму. Нове трагедије и комедије готово уопште нису писане. Када

се то изузетно ипак дешавало узимани су стари митолошки садржаји који су испуњени богатством могли да занесу својом фантастичноћу.

Тако је 29. године пре наше ере, после победе Октавијана код Акција, са великим успехом била приказана трагедија Варија Руфа (Lucius Varius Rufus) *Тијест*. Она није сачувана. Каснији критичари ценили су је више од других савремених и сматрали је не гором од грчких класичних. Трагедије републиканца Асинија Полона (Gaius Asinius Pollio, 76. п.н.е. - 5. н.е.) такође изгубљене, вероватно су више биле декламације него праве драме намењене сцени. Слављена је и Овидијева (Publius Ovidius Naso, 43. п.н.е. - 17/8. н.е.) трагедија *Медеја* но сумња се да је уопште постављена на сцену.

Уосталом сам Овидије предлаже Августу да забрани позориште као школу моралног изопачавања ... *Ludi quoque semina proebent Nequitiae: tolli theatra iube* (У свом делу *О позоришту* Бора Глишић је издвојио те веома интересантне стихове). Према позоришту заузимају строг став и Тацит и Сенека. Јасно је колико је био пао његов значај.

Филозоф, историчар, идеолог опозиционе цезаризму сенатске аристократије Сенека (Lucius Annaeus Seneca, око 4. п.н.е. - 65. н.е.), Нероноф васпитач и, што се посебно одразило, добар ученик реторске школе, био је такође драмски песник. Пошто су се од римских трагедија, и то не само из овог периода, једино његове више или мање потпуно сачувале и самим тим представљају јединствен сигуран извор за разумевање ове врсте римске литературе, његов драмски рад је посебно интересант. Трагедије је писао највероватније у младости. Оне су са митолошким садржајем и такође намењене декламацији, односно читању пре него сцени, па свакако нису на њој ни приказиване. Оставио је девет трагедија. Угледао се на грчке оригинале задржавајући чак класичну композицију, посебно на Еурипида и Софокла а утицала је на њега, нарочито у *Федри* и *Медеји*, и Овидијева склоност за описивање патолошких стања. Обради митолошких садржаја придаје Сенека свој специфични филозофско морализаторски акценат показујући до каквих страшних престапа слабог човека могу довести страсти. Та филозофско дидактичка тенденција изразила се посебно кроз огромне, дугачке сентенције и тираде - монологе које он ставља у уста лица из својих комада. То им посебно даје чисто литературни карактер. То су специфични филозофски трактати у форми дијалога. Али личности су му више монструозне него трагичне, јер губе људске размере. Тежиште је на тој декламационој патетици потенцираној пре свега снажним дивним изразима чиме су презасићене. Ти реторски и многи митолошки украси претерано су нагомилани.

Бежи подсећајући нас на силину безумне буре
Бржи од Кора који скупља облаке
Бржи од блеска пламена што га пренесе звезда
Када гоњена ветром пружи свој дуги
Сјајни реп.

Такав је Хеспер гласник ноћи који скупља тмине
Купан у мрачном мору
А затим постаје разбивши ноћ

Сјајни Луцифер.

Fugit insanae similis procellae,
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiente flamma,
stella cum ventis agitata longos
porrigit ignes.

talis est, primas referens tenebras,
nuntius noctis, modo lotus undis
Hesperus, pulsus iterum tenebris
Lucifer Idem.

(*Phaedra*)

Свакако то нема везе са макако љупким трчањем по сцени и лепа је илустрација повлачења у књиге, дакле одумирања као сценског жанра најпре трагедије а затим и комедије. Трагедије Сенеке су до крајњих граница не драматичне јер се покрети и гестови личности описују и игра глумаца постаје потпуно излишна. А такође и форсиране бајковитог и још раније испољено удаљавање од животне актуелности, наглашава идејно сиромаштво. Трагедије које су биле око њега оставио је Сенека Тациту да их описује. Наравно не може се рећи да идејности у актуелном смислу уопште нема. Радња се по правилу дешава по дворовима. А они су код њега пуни најпрљавијих страсти и злочина. Недостатак идеје, као и немогућност актуелизирања, такође изазива премештање пажње на уско формалне проблеме виртуозитета сваке врсте визуелних и акустичних атракција.

У тој тежњи за виртуозношћу изражајних могућности долази до диференцијације вештине глумаца и јединствени синтетички жар републиканског театра разбија се и распада на декламациону технику, вокално извођење и плес. То је опште прихваћено објашњење тока пропадања. А узроци су познати, то су економско политичке противуречности. Музика је остала повезана са свим, и то богата и као пратња и у интерлудијима. У првом случају имамо облик извођења коме су биле намењене трагедије Сенеке и који очигледно није био популаран код широких маса, а одговарао је само уском кругу образованих љубитеља, у његовом случају и истомишљеника.

Много приступачније било је естрадно извођење певача солисте, често у позоришном костиму па и с маском, арија на митолошку тему уз пратњу оркестра или хора, по некад оба. Такве патетичне арије које су изражавале страст Федре, безумну злобу Медеје, лудило Херкула и томе слично биле су обично илустроване кретањем и гестовима али не самог певача већ његовог помоћника. Таквом се праксом некад користио Ливије Андроник. Управо у том жанру волео је да се појављује император Нерон, који је уобразио да је велики уметник. Покрет и плес био је веома популаран. Раскошни плесни спектакли пантомиме и пирхе имају главно место у позоришту Римске империје. Тако су могле да се изводе не само целе трагедије већ и одвојене, на шта се сад она често своди, митолошке и друге сцене.

Овидије је писао¹⁴ да су његови стихови „играни“ у позоришту. Поново се отвара она народна, лакардијашка, мимичарска линија у римској позоришној култури.

ПАНТОМИМА И ПИРХИКА

Пантомима (*pantomimus*) је била сценска представа мимичара солисте, нешто као балет једне особе уз пратњу фруле. Касније, она постаје један вид лирске трагедије, како је већ објашњено, која ће се оформити у сасвим посебан позоришни жанр. У пантомими, илуструјући текст, који су други певали, један пантомим је наизменично под разним маскама тумачио разне личности. Сцене су често биле веома сложене и многи савременици са дивљењем описују до какве су се виртуозне изражајности тела и руку уздизали најбољи пантомимичари.

Најславнији пантомимичари солисти били су Пилад и Вафил који су живели у доба императора Августа на самом почетку н.е. Они су први учврстили на римској сцени тај распрострањени у Грчкој жанр. Пилад се одликовао улогама хероја, док је Вафилова уметност имала лирски тон. Он је био најбољи у страшним и нежним улогама, пре свега женским (његово врхунско достигнуће било је улога Леде). Оба су имала много ученика и следбеника и слава им је превазишла славу великих драмских глумаца Езопа и Росција.

Пирхика (*pyrrhicha*) је била масовни плесно-пантомимички спектакл, који је често изводило неколико стотина играча и играчица. Садржаји за њу су такође узимани из митологије и игра је исто била одвојена од речи. Пажња се углавном обраћала на раскошне декорације и разноврзне сценске ефекте. Апулеј (Apuleius II век н.е.) у делу *Asinus aureus* или оригинално *Metamorphoses* у књизи 10 описује сцену за једну пирхику. На позорници је била направљена од дрвета читава планина покривена травом и са усађеним живим зеленим дрвећем међу којим је текао поток. На крају спектакла ово је брдо пропадало кроз позорницу.

О њима је писано доста, па их прилично добро познајмо. Наравно, у питању су критике, јер ту су, као што је већ речено, играли, полунаги и наги играчи и било је много еротике, чак порнографије. Сладострасност и чулност појачала се кад су у II веку п.н.е., почеле да наступају жене играчице. И док је у I. веку н.е. улогу Леде изводио пантомимичар Вафил, сад је она била много узбудљивија, јер ју је изводила жена. У Риму су нарочито много биле цењене шпанске играчице из Кадикса које су биле познате по својој лепоти и бестидности. Све у њиховом извођењу било је усмерено на голицање чула гледалаца: еротски покрети, саблажњујуће позе, кратке и прозачне тунике називане *subuculae*, и на крају потпуна нагост пружана сваком погодном приликом (нпр. за представљање Венере која излази из морске пене или за „игру пролећа“). А какав је то културни феномен када се мора забрањивати деци да одлазе у позориште. Са мизансценском необузданашћу ускоро се за призоре где је била потребна тражила права крв, па ју је и било пре него у драми. Зато су оне биле много привлачније, мада их уосталом не треба тако стриктно одвајати од осталих сценских игара.

¹⁴*Tristia*V, 7, 25.

По провинцијама су, поготову и старијим Римљанима неразумљиве, учене трагедије гледаоцима биле далеке, између осталог и због језика. Највероватније у античким уопште, а не само римским позориштима конкретно на нашој територији, програм се сводио на мирне, мимичке трагедије, пантомиме и сличне, док су класичне драмске представе, ако су уопште постављане, приказиване веома ретко.

То је била потреба народа свакоме доступна. Филозофи и црквени оци узалуд су касније, један за другим, грмели против њих. Пуних десет векова након пропасти Западноримског царства мимички театарски инстинкт трансформисао се поново у чист религиозни церемонијал. То је било једино решење.

КАКО СЕ СВЕ СВРШИЛО - ПРЕДСТАВЕ ЦИРКУСА И АМФИТЕАТРА

ПРИКАЗ И РАЗМАТРАЊЕ

Мада су мими и пантомиме уживали заиста велику популарност они се ипак не могу ни поредити с много омиљенијим и распрострањенијим, још у доба републике, представама циркуса и амфитеатра.

Јувенал (*Сатире* X, 78) каже да је народ дошао дотле да жели само *panem et circenses* - хлеба и циркуских игара. Сви велики градови имали су своје циркусе, па чак и више њих. Рим који у доба Републике има само један циркус броји их у време касног царства читаво туце.

Циркус, односно *Circus*, био је пре свега намењен чувеним тркама двоколица, тако омиљеним да су чак и цареви силазили у арену. А затим и борбама гладијатора и животиња. Слично као и грчке циркусе сачињавала га је дугачка овална арена, којој се по средини пружао низак зид украшен статуама, обелисцима и трношцима - *spina*. Запреге су га седам пута обилазиле, почевши на знак магистрата који је свечаношћу управљао. Кочијаша су имали огртаче разних боја зелене и плаве, беле или црвене. Маса се кладиле и бурно навијала, скакала и викала. Докле је то ишло лепо илуструје догађај који нам прича Lactantius. Цареви који су такође имали своје омиљене коње и љубимце кочијаше бивали су такође обузети општим узбуђењем. Тако је Каракала када су почели да звижде једном његовом возачу заповедио гардистима да казне безобразнике. На које су речи они јурнули међу седишта и не бирајући много ударали и убијали све које су могли да дохвате.

На улазној страни арена се завршавала сегментасто а на супротној полукружно. На бочним странама и око полукружног дела ређају се степеничаста седишта. Ту су и сводови и аркаде као и у амфитеатрима. Испод седишта су тремови. С обе стране огромне украшене капије на улазу су одељења за тркачка кола. Између гледалишта и арене су ограда и ров око 3 метра широк и дубок. Све је монументално. Чувени циркус Maximus који датира још из доба краљева, један од најстаријих у Риму, могао је по Дионисију да прими преко 150.000 гледалаца, Плиније изјављује 250.000, а после ограђивања и проширивања у IV веку може да прими 365.000 људи према *Notitia urbis romanae*. У њему је посебно интересантна царска ложа чији су остаци и до данас сачувани. Она је била у саставу саме палате. Владару је требало само да изиђе на једну терасу која је доминирала читавим циркусом. Из доцнијих епоха чувени су Неронов циркус, затим циркус Фламинија и Максенцијев, од кога има још нешто остатака. Такође су много грађени и у мање значајним градовима па чак и сасвим малим (Бовил, Помпеи, Оранж, Фрежис итд). Све је почињало, то се бар односи на оне игре у циркусу Максимусу, свечаном процесијом (*ротра*) што разумљиво указује на религиозне корене. У њој се имитирала тријумфална поворка. Приређивач игара водио је поворку са капитола у циркус, обучен као војсковођа тријумфатор и на колима. Носио је пурпурну тогу тунику извезену палмама док му је роб над главом држао венац од храстовог лишћа од злата итд. Ушавши у циркус кроз велика врата прави се круг и зауставља испред свечане царске ложе односно ложе оног који је играма управљао (она се називала

пулвинар). Самим тим, или можда више због велике популарности ових представа, возачи кола, мада робови или уопште људи нижих класа, нису сматрани ниским и безчасним. Јувенал упоређује богатство једног возача са имовином стотине адвоката. Добијали су палме, велике суме новца, ослобођење. Сачувала су се чак имена многих. Наводи се Scopus, Pompeius, Musculus, Pompeius, Eraphrodisus, Diocles, коме је 150. године н.е. подигнут споменик и други. У театрализованим бојевима узимали су учешћа читави легиони. Циркус је обично служио не само као *hippodromus* већ и као *stadium* и *palestra*. На нашој територији било их је више, нпр. у Sirmiumu – Сремска Митровица.

И саме гладијаторске игре имају свој култни извор. Henry Lyonnet у свом раду о циркусу указује на везу гладијаторских борби са етрурским церемонијама у спомен умрлима, када се сматрало да је највеће поштовање исказано манима ако се крај посмртних остатака човека који се жали побиију затвореници или робови или приморају да сами узајамно пролију крв. У Риму су те игре изгледа први пут организоване 264. године п.н.е. Тада је учествовало три пара гладијатора. Пошто их је једном опробао народ бива одушевљен њима и долази тренутак када та страст добија такве размере да је сенат принуђен да их службено прихвати. И онда се наравно настоји да се оправдају и уздигну.

У *Historia Augusta (Pupienus et Balbinus, 8, 5, 6)* постоји ово заиста занимљиво место: „*Unde autem mos tractus sit ut proficiecentes ad bellum imperatores munus gladiatorium et venatus darent, cremiter dicendum est. Multi dicunt apud veteres hanc devotionem contra hostes factum, ut civium sanguine litato specie pugnarum se Nemesis, id est vis quaedam Fortunae, satiaret*”.

Дакле, то се проливала крв гладијатора да би били поштеђени животи римских грађана - војника. Гладијаторске игре имале су за циљ и да се распали љубав према оружју. Да се изазове ратоборност код младежи. Ливије то нарочито истиче (*Livii lib. 41*). У таквим инсценираним борбама у циркусу узимала су учешће деца имућних па и царских породица учећи се војничкој вештини.

Али временом, то се до крајности профанисало и утопило у чулности и одвише крви, претворивши се у средство за поткупљивање маса, падајући све ниже.

У императорској епохи оне се одликују крајњом суровошћу и нехуманошћу. Међутим и тако образовани људи као рецимо Плиније Млађи или раније Цицерон налазе за њих речи оправдања, тражећи само мало више разноврсности и мање расипања људских живота.

АМФИТЕАТАР

Амфитеатар (*Amphiteatron - Amphitheatrum*) је творевина царског Рима. Развио се од грчког позоришта и име му је грчког порекла (*αμφι-θέατρον*), међутим у погледу намене је чисто римски. Крвавим људским месом Грци се никада нису одушевљавали. Шта више, ретко који грчки град је и под Римљанима имао амфитеатар. У римским амфитеатрима приказиване су посебно крваве гладијаторске борбе.

Прва зидана грађевина ове врсте подигнута је у Риму за време Staciliusa Taurusa око 29. године н.е, али је за време пожара изгорела. Основа им је елиптичног или кружног облика. Представљају два спојена театра. Око арене која је

у средини, концентрично се развијају степенаста седишта и пролази. Испод седишта су магацини и просторије за припрему, кавези са зверима и сл. Многа степеништа омогућују лако комуницирање. Споља, то су вишеспратне монументалне грађевине с фасадом украшеном стубовима, аркадама и евентуално скулптурама.

Најзначајнији је Колосеум према латинском *Colosseum* = колосални или друкчије *Amphitheatrum Flavium* (I век н.е.), који је примао највероватније око 50.000 гледалаца. Његову изградњу почео је Веспасијан а довршио га је његов син Титус. Сличних остатака амфитеатра има и у Верони, Пули, Херкулануму, Помпејима итд. наравно то су грађевине мањих размера. Јединствени споменици по површини готово једнаки Колосеуму су амфитеатри у ПUTEОЛИМА и Капуи.

У њима, представе су биле разноврсније: опсенари, акробати, дресери, деца, играчи, огромни оркестри (до 1000 људи), са дувачким и жичаним инструментима. Главно место заузимале су популарне крваре борбе гладијатора. Борили су се робови непријатељских племена и звери разних родова. У дуелима или масовно када су то најчешће биле сцене лова (*venationes*) или још крвавија растрзања ненаоружаних људи. Тако су кажњавани преступници, осуђеници на смрт пре свега хришћани. То је почео Нерон окрививши их да су виновници огромног пожара у Риму који је избио 64. године. Гладијаторске борбе је забранио Хонорије 404. године.

Да би представе биле занимљивије осуђеници на временске казне у арени (*damnatio ad ludum*), као и робови, давани су у специјалне школе где су се учили руковању оружјем. Гладијатор је, и када би победио у арени, остајао и даље потпуно власништво свога господара и практично није добијао ништа.

У арени су се чак инсценирале, пошто би се помоћу специјалних уређаја напуниле водом, поморске битке. Оне су извођене чак са бродовима. Тако је забележено да је Цезар приредио у амфитеатру битку са две флоте са укупно 2000 веслача и 1000 војника.

Посматрањем таквих призора будили су се најгори животињски инстинкти. Светоније прича да је Калигула једног дана, када му је недостајало осуђеника, просто убацио у борбу неколико гледалаца. Све те представе, које по својој суштини имају мало заједничког с позориштем, временом су се на специфичан начин театрализовале добивши садржајно оформљење, историјско или митолошко.

Гладијатори су изигравали борце на зидинама Троје, тако што би један део њих представљао Тројанце а други Грке (*Ludus Troiae*). Хришћане бацане зверима облачили су у митолошког певача Орфеја, свештеника Деметре или Сатурна. Жене преступнице присиљавали су да изигравају Пасифају или Европу које се венчавају с биком. Преступнике су спаљивали на ломачи у костиму Херкула. Или кидали на точку као Иксиона. Засићеност је тражила нешто ново. Крајњи натурализам и физиологизам који су се и даље повећавали увијани су сада у чаровитост. Као и у позоришту ту је овладавала раскош, тенденциозна ефектност, костими су били заиста скуповени. Тако се забављао велики Рим и уживао посматрајући како се кољу ухрањени робови, показујући своју моћ и опомињући све непријатеље пре свега бунтовне робове.

Спектакли су трајали више дана. Представе су се давале од јутра до вечери. Преко њих, Нерон је стекао велику популарност међу нижим слојевима градског становништва. Осим обичних издавања жита сиромашним Римљанима, Трајан је

рецимо у једном од својих даривања давао чак по 500 сестерција на човека. Трајан је и бројем и раскошношћу спектакала превазишао и најдарежљивије своје претходнике. После успешног рата у Дакији, где је добијен огроман плен, представе су даване 123 дана. На сцени се борило 10.000 гладијатора и мучило 11.000 дивљих звери. Представе у амфитеатрима су биле веома скупе, самим тим даване су ређе и биле привлачније.

Представе позоришта и циркуса су испрва одвојене. Позориште је неговало драмску уметност свих врста и балет, а циркус (да као и многи сведемо све побројано на тај израз) циркуске трке, гладијаторске игре, *venationes*, *Maumachiae* и сл. Али током II и III века на представама све више осваја мешани програм, који постаје крволочнији. Тако да се у касном царству доносе посебни закони којима се регулише степен крволочности.¹⁵ Сензације и циркуски сјај, голицање живаца, такмичењима и борбама, и чула, наготов сваке врсте, све је то сада функција и садржај римског позоришта.

А онда зграде које су првобитна служиле за позоришне представе све више се, од друге половине III века, употребљавају за гладијаторске игре и циркуске представе уопште. Било је то време када је драмска књижевност морала да уступи место занимљивијем програму који је више одговарао грубом укусу најширих маса. Позоришта освајају прво разне балетске, акробатске и жонглерске тачке. А касније, она се адаптирају чак и за поморске битке - *наумахије*. За нека позоришта у Галији утврђено је да су од почетка зидана као полуамфитеатри (француски - *demiaphitéatres*) као скромније замене скупљих амфитеатра (*Sanaxay*, *Lillebonne*, *Drevant* itd). По старим записима и ископинама очигледно је да се она све више накнадно дограђују и прерађују за циркуске игре. Да би се избегли несрећни случајеви у време гладијаторских игара или када су у оркестру пуштане дивље звери подизана је висока мермерна балустрада, која је у исто време, као и предњи зид хипосценија, непропустљива за воду како би се оркестра могла пунити водом за поморске битке и сличне измене. Тако је рецимо код нас адаптирано позориште у Стобима (*Stoboi*). Од самог почетка, потпуне уређаје за циркуске представе имали су код нас амфитеатри у Пули (*Pola - Julia Pollentia Herculanea*) и Солину (*Salona*).

Циркуским играма посвећено је толико места не само јер су оне истиснуле, сродивши се и заменивши их, позоришне традиције, већ и јер се кроз њих може видети римски дух. Оне наине указују да хеленизам није дубоко продро у римско друштво већ је захватио само ограничене кругове а домаћи обичаји везани са далеком старином сачували су свој ранији карактер и чак се још више распростирани. Сем тога ово је дивно отсликана моћна агонија тог друштва уопште.

„Тако је у потоцима прљавштине и крви доживљавао древни Рим своје последње године“.¹⁶

¹⁵Cod. Theodos. XV, 12, 1; Just. XI, 441.

¹⁶ Морозов А. Р., Историја европејској сцени, II. 1919.

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев А. Д, *Происхождение театра*, Ленинград 1959.
- Boll Andre, „Le décor théâtral", *Les spectacles atravers les ages I*, Aux editions du cygne“, Paris 1931,
- Будимир Милан, Флашар Мирон, *Преглед римске књижевности*, Београд 1963,
- Vitruvius Marcus Pollio, *О архитектури* (превео с латинског Др Матија Лопац), Сарајево 1951.
- Глишић Бора, *Позориште* (историјски увод у проучавање сценске уметности), Београд 1964.
- Гоу Др Џем, *Увод у изучавање грчких и латинских школских класика* (са француског прерађеног издања од Саломона Ренака превео Миливоје Ј. Поповић), Београд 1903.
- Дератани Н. Ф., Нахов И. М., Полонская К. П., Чернявский М. Н., *История римской литературы*, Москва 1954.
- Larroujnet Gustave, *Etudes d'histoire et de critique dramatiques*, Paris 1892.
- Lyonnet Henry, „Les cirques”, *Les spectacles atravers les ages I*, Aux editions du cygne“, Paris 1931,
- Младеновић Др Ранко, „Позориште између две историје у античкој прошлости", *XX век*, 1938, бр. 3.
- Мокульский С., *История западноевропейского театра*, I Антика и театр, Москва 1936.
- Moussinac Leon, *Le théâtre des origines a nos jours*, Paris 1957.
- Несторовић Богдан, *Архитектура старог века*, Београд 1952.
- Paratore E., *Storia del teatro latino*, Milano 1957.
- Pignare Robert, *Histoire du théâtre*, Paris 1945.
- Радојчић Светозар, „Од Дионисија до литургиске драме", *Зборник музеја позоришне уметности*, Београд 1962.
- Rouquet Auguste, "De la naissance du spectacle", *Les spectacles atravers les ages I*, Aux editions du cygne“, Paris 1931, стр. 18.
- Ружић Милутин, *Преглед историје уметности I* (скрипта), Сарајево 1963.
- Театральная энциклопедия*. Том 2, Гловацкий-Кетуракис, главный редактор П. А. Марков, Москва 1963.
- Черип Др Јосиф, *Римске старине* (превео с мађарског М. А. Јовановић), Нови Сад 1901.

ДВЕ НИНИНЕ ПЕСМЕ¹⁷

Нина Димитријевић је поникла у знаменитој породици Сергија Димитријевића, чија је мајка Софији Караулова, из Вологде – па има нешто и руског порекла. Расла је и развијала се у изразито интелектуално стваралачком окружењу. Захваљујући Бапки Софији, још у детињству је научила руски језик, и у великој мери је однегована на основама богате руске културе и класике и најдаље српске лирске и епске традиције. Као што је својевремено њен отац наизуст казивао стихове из *Демона* Љермонтова, тако она и данас, у одмаклим 60-тим годинама, рецитије стихове најпознатијих руских класика Пушкина, Љермонтова и других. Дипломирала је на чистој физици на Природно-математичком факултету у Београду, са просеком који јој је омогућио упис на магистарске студије.

Нешто од поменуте поетске литературе причује се и у њене две песме: *Симетрија* и *Када те поведу*, објављене у шапирографисаној публикацији *Руковет*¹⁸. Ти стихови пуни су разнолике и вишеслојне симболике, често космичког, али и општијег, универзалног карактера, на коју ћемо овде укратко указати.

У песми *Симетрија* (грчко *συν*) предметак у сложеницама са значењем: заједно, истовремено као и *скуп*, што значи и *равномерност*¹⁹, Нина Димитријевић помиње чекање зоре, буђење у *сутон*, клатно од *сата*, *секунде*, и то у езотеричном контексту *бескрајне тајне*, *тајне у цвету* и сл. Зора је у многим цивилизацијама *симбол буђења у поново нађеној светлости*, и стиже после дуге ноћи. Зора је, према Библији, знак *моћи небеског Бога* и најава победе над тамнилом и мраком, као и над светом злих²⁰. Зора оличава и поново нађену *светлост*, којој се поетеса обраћа посебно у другој песми *Кад те поведу*. А поменуто буђење у сутон може донекле да кореспондира са Бодлеровом песмом *Јутарњи сутон* и поменом *дрхтаве зоре* у ружичастој и зеленој хаљини.

¹⁷ Међу *Аутопоетичким* белешкама IX, 9. VIII 2017, записао: *И поред намере да не пишем о другоразредним и трећеразредним песницима, којима можда и сам припадам, јутрос доста интензивно писао уводно за Две Нинине песме, и то после десет-петнаест дана паузирања, ч а м о в а њ а, болесничке сусталости, клонућа... Пријатно изненађен што ми се, после толико времена, прибирају списатељске снаге и енергија што су биле замрле. Списатељство се остварује и као креативна имагинација усмерена ка делатном мишљењу. А у Недомислима VI (иста плава свеска), забележио: Јуче, после више од три и по месеца, радни сусрет са М.С. Димитријевићем (због мог дужег боравка у Беновићима). Милан донео низ докумената пронађених у архиви/оставитини Сергија Димитријевића. Прво је изнео умрлицу деда Велимира Анђелковића (1934) из које се могло извући подоста тога о месту рођења најстаријих Анђелковића као и о силаску из Рупља у Косанчић. Полако се употпуњује део родослова наше фамилије по мајци, уз помоћ изворне грађе. Грађа је скоро увек везана за извесна догађања, међуљудске односе, историјске процесе, хронологију, збивања и др.*

¹⁸ ООИР, др Јован Данић, Падинска скела, В одељење.

¹⁹ У Речнику филозофских појмова *симетрија* (symmetrie) – „равномерност“ облик неког предмета код којег од средине према двама странама један за другим следе једнаки елементи форме на један начин – Приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер, БИГЗ PUBLISHING, Београд, 2004, стр.568.

²⁰ Ж. Шевалије – А. Гербран, *Рјечник симбола – митови, сни, обичаји (...)*, Загреб, 1987, стр.808.

Обузета временом, сатом, часовником, кружним цикличним кретањем које упућује на васељенску довршеност²¹, Димитријевићева се пита:

„Како заронити у клатно од сата,
како тражите секунде у суду“.

Она би из тог бескрајног кретања да изађе из времена које означава космички поредак како би пронашла неки други свет. И ту се уплићу снови, уздаси, заборав, езотерије у *тајни у цвету*, као одсеви интимае, и жеља да *изгубљени погледи*

„запишу уздахе минулих часова“.

Друга песма почиње стиховима:

„Кад дан, својом светлошћу растера сан;
кад ноћ, сунцем спаљена, изгуби моћ“

што су озрачени космичком симболиком, пре свега сунцем, светлошћу, а ту је и ноћ која оличава прекосмогонијску таму. Пренаталну ноћ спаљује свевидеће сунце што представља срце васељене; а дан који може да испољава једну етапу духовног успона, светлошћу растерује сан.

У обадве песме Нина Димитријевића прозорима, који су отворени светлости и зраку и указују на способност примања²², поклања знатну пажњу. Према словенској митологији, прозор је повезивао човека с космосом, небеским светилима и природним стихијама...²³ Поетесу привлаче прозори, стакла, огледала, светла окна:

„Покушавам у покретима тишине
да закорачим кроз светле прозоре.
Сећам се речи и гранама заклоњених прозора.
Деца расту заједно са платанима.“

Прозори симболизују земаљску прихватљивост, пријемљивост у односу на оно што долази с неба из васионе, и као такви заклоњени су гранама које могу означавати извештај спој између овог земаљског и оног астралног света.

21 Џ. К. Купер, *Илустрована енциклопедија симбола*, Нолит, Београд, 2004, стр.188.

Аутопоетичко, 10. VIII 2017: Повише тема сам захватио у свом досадашњем списатељском делању. На пример, у уводном тексту за **Приличје мисли о песничкој младости** (студијско мемоарско о Т. Петровићу) унета су нека важнија опажања о с е ћ а њ и м а и успоменама. То ми је олакшало тумачење првих стихова из **Оде Сунцу** Светолика Станковића, помоћу анализе симбола и мотива и разматрања њихове лирске осмишљености. При том је било потребно успостављање неког ширег контекста. **Недомисли**, истога дана: За Зборник IX „Развој астрономије код Срба“, писао о Нининим песмама, уз консултовање одговарајућих речника за космичко. Подоста тога урадио, и где чуда, то ми је дало снаге да се одлучим и пођем до Алеје заслужних грађана, да се поклоним сенима драгих учитеља и родитеља... Изгледа да **писана песничка реч**, можда више од изговорене, јер носи у себи неку магијску снагу и неслућену енергију, пошто се архаичним набојем разликује од колоквијалног језика.

22 Ж. Шевалије – А. Гербран, *Рјечник симбола*, стр. 536.

23 *Словенска митологија – Енциклопедијски речник*, Београд, 2001, стр. 450.

Последњи стих је упућен деци што расту са *платанима*, а то значи стасито, високо и разгранато. Нини Димитријевић, која је завршила Класичну гимназију, знана је грчка традиција према којој платани (*platanus*) отеловљују ученост, зналаштво²⁴ као и извесну физичку и моралну надмоћност. У древној Атини, високопарне академске расправе водиле су се под једним платаном. А наша поетеса је такође расла и одрастала у сенци небосежних платана што су досезали до самих њених прозора (у последња три стиха прозоре помиње два пута) и разастирали широке, гранате крошње прстенастих листова. Оно што је лирски проживљавала то је на свој начин саденула у наведене стихове,²⁵ који откривају њену даровитост и потребу да се даље развија.

НИНА ДИМИТРИЈЕВИЋ

СИМЕТРИЈА

Корачам и зовем, певам а не могу
заборавити твоје очи плаве.
Будим се у сутон или чекам зору
а онда срећем бескрајне тајне.
Како заронити у клатно од сата,
Како тражите секунде у суду.
Колико уздаха, заборава, снова
и зашто људи да не сретну
сјајну Вашу руку у води
у тајни, у цветну.
А онда опет.
Као на прозору, као на стаклу,
Као да негде лево пише,
на десној страни, на некој слици
од леве стране, види се више.
Од срца су се погледала огледала.
Смрвљених зуба расути страх
гутај ко течност, лижи ко прах.

24 Џ. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, стр. 132.

25 Завршавајући овај текст 18. VIII 2017, у **Аутопостичком** истакао: *Рад на промишљању, коментарисању песама са космичком тематиком, које треба публиковати у Зборнику IX „Развој астрономије код Срба“, оживљава па се и шири изванредан креативан утицај међу пријатељима и сарадницима. Појединци се јављају и траже да прочитамо и валоризујемо њихове стихове, ако су ваљани да их укључимо у Зборник.*

Недомисли, 18. VIII 2017: *Све, и када су критичка указивања – најопроданија и свест их као такве прихвати, ипак болно погађају оне песнике који су оптерећени сујетом. А таштина, која је јача од стида, понекад је основа свега, па и онога што називамо свеићу.*

КАДА ТЕ ПОВЕДУ

Када дан, својом светлошћу, растера сан;
када ноћ, сунцем спаљена изгуби моћ.
Мораш тад, свога срца сломити склад,
јер сви људи што дома немају
на пут се спремају.
Тада желим да моји изгубљени погледи
запишу уздахе минулих часова.
Покушавам у покретима тишине
да закорачим кроз светла окна.
Сећам се речи и гранама заклоњених прозора.
Деца расту заједно са платанима.

НИКОЛА ЦВЕТКОВИЋ и МИЛАН С. ДИМИТРИЈЕВИЋ

ПРИЛОГ БИОГРАФИЈИ НИНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ (1948-2019)

Нина Димитријевић је рођена, заживела и одрасла у високо интелектуалној и научно-студијски усмереној породици Сергија Димитријевића и његове одане животне сапутнице Надежде²⁶, рођене Анђелковић, која је свога супруга стваралачки пратила, у свему подржавала, бринући са великом пажњом о његовим рукописима и књигама, током пуне четири деценије; борећи се својски и за његово здравствено истрајавање.

Нина, као средња кћи ове бројне породице, укорене у словенска, руска изворишта (баба Софија Караулова, родом из Вологде, потицала је из чиновничке, а по деди из уважене свештеничке породице). Бапка Софија Димитријевић, оставила је снажан духовни печат, како на развој Нининог брата, названог по деди Милану, старом српском социјалисти, тако и на лепотну, крхку и сјајнооку девојчицу Нину.

Узрастајући у овој породици, Нина је основношколске дане провела у оближњој школи “Јован Миодраговић”²⁷, где се на свој начин истицала првим дечјим песмама, које заслужују пажњу у оквиру једне од наредних породичних (Николиних и Миланових) монографија. Од баке по мајци, од свих унучади вољене *баба Роске*, као и од своје мајке, упила је и попримила топлину људске душевности, отвореност према свету, ширину погледа на међуљудске и друштвене односе, а била је међу понајбољим ђацима поменуте школе; где је

26 Рођена сам у Београду, у Градској болници на Звездари 15 X 1948. год. И одатле донета у своју родну кућу на општини Врачар, где је тад живела наша породица, Булевар Револуције (сада Булевар Краља Александра) 126, 4 спрат ст. бр. 13... У том стану сам живела 26 година. Од мога рођења па до 16. године, са нама је боравила у истом домаћинству и очева мајка, права Русиња, која је била зубни лекар - докторка. - Аутобиографска белешка Н. Димитријевић с почетка 2010. године.

27 Завршила сам у Београду, на Врачару, четири разреда основне школе. Првих три разреда у Основној школи „Јован Миодраговић“ (као одличан ђак); а четврти разред у новосаграђеној Основној школи „Сава Ковачевић“ са истим успехом.

Нагласимо да су Нини родитељи велику пажњу посвећивали учењу страних језика, па је Нина имала допунску наставу из француског а повремено јој је приватне часове држао и сусед Владимир Скерл, нарочито у периоду похађања Класичне гимназије.

представљала и поједина литерарна остварења²⁸, својственим начином њиховог рецитаторског исказивања, са ведрим духом и осмехом.

Школовање наставља у елитној Класичној гимназији, у којој је такође читаво време била одлична.²⁹ И у овој школи активно је суделовала у раду литерарне секције са стиховима који су величали народноослободилачку борбу, патриотизам, човештво, уносећи у све то лирске тонове и нешто од бранковске мелодиозности, са понекад неправилним римама³⁰. Укажимо да је и у каснијим годинама наставила са писањем стихова, па је чак у неким приликама уређивала скромне шапирографисане публикације. Половином шездесетих година, ношена полетом знања и познавања Руског језика, скоро као матерњег, захваљујући пре свега баки Софији, уписала је студије овог језика на Филолошком факултету. И касније, током читавог живота, истицала се врло добрим познавањем овог

28 У дугом периоду истрајног сређивања архиве/оставштине оца Сергија, Милан је наишао на неколико рукописних песама Нине Димитријевић што их је написала у периоду од 1957. до 1962. Вредна је помена њена љупка песма посвећена сестри Лидији, која почиње строфицом:

Моја сестра Лидија
Почела да гуче
Кад се нагнем
Да је гледам,
За косу ме вуче.

10. III 1957.

Ове стихове је на писаћој машини, својевремено укуцала Нинина мајка Нада Димитријевић, што је вазда била спремна да, у овом смислу, помогне најпре своме супругу, знаменитом научнику, потом сину, па и сестрићу Николи.

Међу сачуваним Нининим основношколским песмицама налази се и она под насловом *Матија Губец*, писана по узору на сличну истоимену песму њеног брата Милана. У монографији *Астроном – песник – друмовник Милан С. Димитријевић*, скрећемо пажњу на стихове о Матији Гупцу, уз указивање на присуство спонтаних и неправилних рима, али и на велику љубав према крупним историјским темама и мотивима. – Н. Цветковић, *Астроном – песник – друмовник Милан С. Димитријевић*, Публикације Астрономског друштва „Руђер Бошковић“, св. 14, Београд, 2015, стр. 133.

У другом тому дигитализоване истоимене монографије, Димитријевићу је постављено питање о мотивима и разлозима певања о овом народном јунаку, што он објашњава утицајем познатог Шеноиног романа.

Поменимо узгред и допадљиву песмицу *Орач* (1958), као и *Песму о птицама* (10. IV 1957).

29 После четворогодишње основне, уписана сам у први разред Класичне гимназије у Београду – у последњу генерацију, код које су постојали млађи разреди. Школа је укинута и после нас више се у Београду није могло завршити четири разреда основне школе и осам гимназије, као што имам ја. Осам година сам учила латински језик и шест старогрчки. Одмах после четвртог разреда основне школе, постала сам ученик професора (и то угледних) са завршеним факултетом. (Зграда школе, што можда није важно, прво је била близу Каленићеве пијаце, прекопута биоскопа „Божидар Ација“, а потом код Цветног трга, када смо у завршним годинама били ученици класичног смера у Осмој београдској гимназији

Свих осам разреда гимназије била сам одличан ђак, а у задња два разреда имала сам на крају године у сведочанствима све саме петице. Матурски рад сам написала и одбранила, и то са одличном оценом, из латинског језика и књижевности.

Носиле су се црне дугачке кецеље (једно време продаване су и шивене). Мој брат Милан био је у разреду испред мене. Његове старе уџбенике педантно сам увијала у пак

веома лепог словенског језика, али и доста широким и свестраним знањем руских класика. Догађало се да њен отац Сергије наизуст исказује почетне делове Љермонтовљевог *Демона*, а да Нина, у потоњим тренуцима, то настави на себи својствен начин. То је врсне зналце и лекторе за руски језик и књижевност, доводило до великог изненађења и усхита, па су је понекад молили да понови неку од песама Пушкина, Њекрасова и других знаменитих руских великана.

Пошто су се у њеном родном дому, посебно од стране оца, почеле да “уздижу и вазносе” природне науке, нарочито физика, то је значајно утицало на Нинино одређење да пређе на ову Групу на Природно-математичком факултету у Београду. Уз знатне напоре, велику подршку родитеља, изузетан труд мајке Надежде, успела је да дипломира и то са просеком који јој је пружио прилику да упише магистарске студије. Она се поносила овом чињеницом и често је истицала, указујући при том на личне стваралачке потенцијале.

После уписа на постдипломске студије, примљена је у Универзитетску библиотеку “Светозар Марковић” у Београду, где је провела читав радни век, све до пензионисања. Радећи у овој знаменитој установи, повремено је имала и одређених здравствених проблема, због којих је каткада одсуствовала дуже време.

Осврнимо се на помињање Нине Димитријевић, у ширем контексту монографије “Астроном – песник – друмовник М. С. Димитријевић”. Пошто је имала снажну меморију, понекад нам је казивала детаље из породичног живота, што су се односили на породицу Анђелковић.³¹ У периоду детињства, а и касније, повремено је боравила код родбине у Лесковцу, где је помагала својим теткама (Загорки Цветковић и Ради Костић) у пословима што су се односили на домаћинство. Пратила је и мајку Надежду у посетама гробу своје баке Роске Анђелковић која је посебно волела и изузетно пазила и чувала,³² при боравку и у Београду и у Лесковцу.³³ Треба поменути да је Милан у оквиру своје дечачке називи издавачке активности помињао и сестру Нину.³⁴ У поменутој књизи се помиње и њихово заједничко летовање са родитељима на планини Кукавици. Нина је пратила свога брата у играма међу стаситим дрвећем овог горја и у шипражју које их је скривало. При том су се догађала нека врста детињских истраживања и претраживања.

У рукописном делу другог тома монографије о Милану С. Димитријевићу захваћене су појединости о начину живота, забављању дечјим играма и сл. са млађом сестром Нином. Ту Милан експлиците истиче како су у предшколском периоду били врло блиски, присни и нераздвајни. Приликом забављања стварали су и обликовали свој маштовити свет, а

папир, као и све друге своје школске књиге и свеске. После, у једном моменту, продаване су пластичне фолије, пластичне корице за свеске, као и етикете, како би се уписало име и назив уџбеника или свеске. Једно време, лепила сам на те увијаче и сличицу.

Гимназију сам завршила без наочара; сада имам диоптрију -6,5 на левом оку, и -4,5 на десном. А у тој школи ме је чак професор предвојничке обуке учланио у Стрелачки савез.

30 Поменимо илустрације ради песму *Рађање наше републике*, написану 29. XI 1960, док је била ученица II/1 разреда Класичне гимназије и другу песму, под мало неспретним називом *И некада су били први мајеви*, слично интонирану, уз истицање радништва, борбе, слободарства... написану 5. маја 1962. и врло лепо прекуцану, вероватно уз подршку оца и материне предусретљивости. Од њих се донекле разликује песма *Ноћ*, што је приказана као девојка у тамном велу, која рукама обухвата свет; а њен огртач је посут сјајним звездама... Стихови су написани јула 1961.

31 Н. Цветковић, *Астроном – песник – друмовник Милан С. Димитријевић*, Београд, 2015, стр. 73.

32 Исто, стр. 107.

33 Исто, стр. 108.

34 Исто, стр. 132.

догађало се да у приповедању, једно од њих започне имагинативну приповест, коју би друга особа фикционално надограђивала.

У једном периоду живота, Нина је била заинтересована за културно-уметничка догађања различите врсте, за одласке у биоскоп, повремено на нека предавања и ликовне изложбе. Тако на пример, сачувана је фотографија са промоције књиге проф. др Слободана Костића, одржане у крипти цркве Светог Марка у Београду. Нина седи у реду поред врсног проф. др Драгише Бојовића и Николе Цветковића.

Нина је, као и готово сви чланови њене породице, била љубитељ филмске уметности. Радо је посећивала оближње биоскопе, а са родитељима, понекад само са оцем, ишла је на одабране филмске представе у Руском дому, пратећи нарочито пројекције филмова који су екранизовали књижевна дела руских класика.

Овде смо у кратким назнакама указали на важније појединости из Нинине биографије, користећи поред изворних докумената, мемоарска казивања и лична сећања, богату породичну архиву и расположиве податке. Скренули смо пажњу на почетничко певање наше сестре у школским данима, што се евентуално може и даље разрађивати. Ово је само један прилог који делимично осветљава поједине периоде Нининог живота.

ФОТОГРАФИЈЕ



Нина у рукама мајке Надежде и Милан на крилу оца Сергија



Нина у друштву Бапке Софије и оца Сергија





Нина са оцем Сергијем



Нина из 1965. године



Милан, отац Сергије и Нина, јул 1972.



Нина у Охриду.



Нина са мајком Надеждом у Охриду



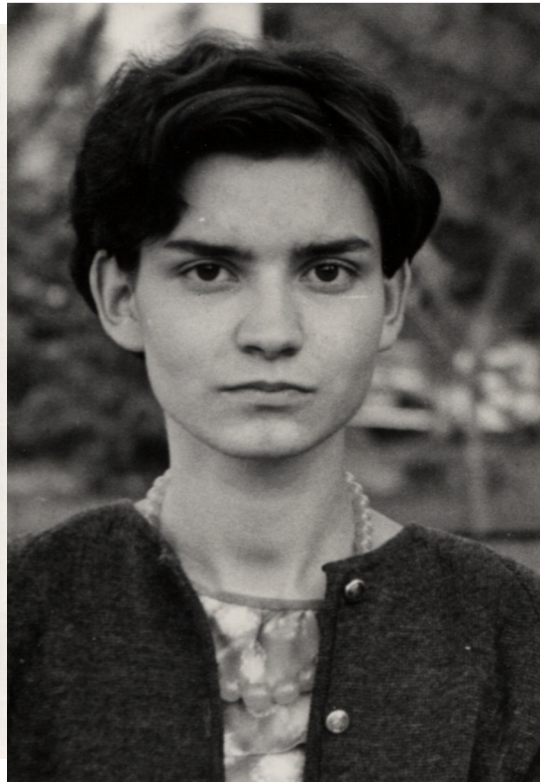
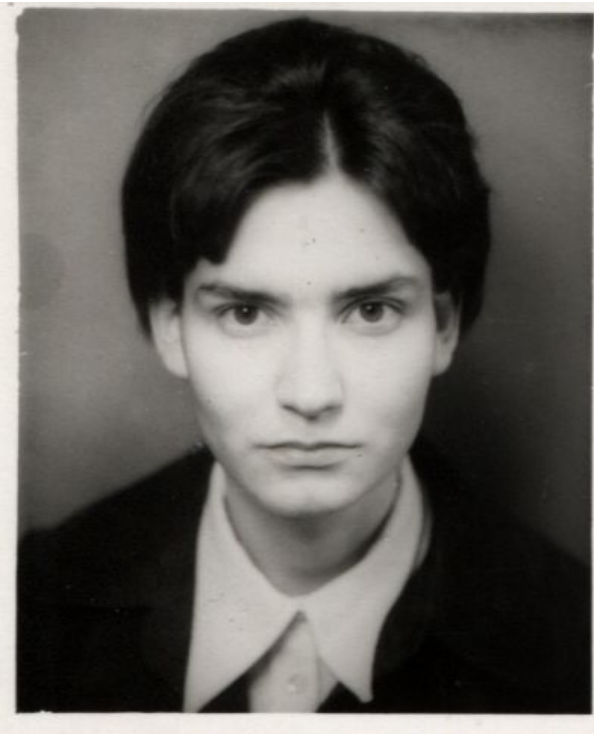
Нина у Охриду



Нина са братом Миланом 1965. године



На представљању књиге проф. др Слободана Костића, Крипта цркве Светога Марка, сестра Нина између проф. др Драгише Бојовића и брата Николе Цветковића



САДРЖАЈ

УВОД, РИМСКО ПОЗОРИШТЕ У ИСТОРИЈИ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ.....	?
О АУТОХТОНОЈ-НАРОДНОЈ ЛИНИЈИ У РИМСКОЈ ПОЗОРИШНОЈ КУЛТУРИ	?
ЛИТЕРАТУРНО ОФОРМЉЕЊЕ	?
ОРГАНИЗАЦИОНА СТРУКТУРА РИМСКОГ РЕПУБЛИКАНСКОГ ПОЗОРИШТА	?
АРХИТЕКТУРА ПОЗОРИШТА	?
ПОЈЕДИНОСТИ О ИНСЦЕНАЦИЈИ	?
ПУБЛИКА	?
ПОЗОРИШТЕ ИМПЕРАТОРСКОГ РИМА	?
КАКО СЕ СВЕ СВРШИЛО - ПРЕДСТАВЕ ЦИРКУСА И АМФИТЕАТРА	?
ЛИТЕРАТУРА.....	
Никола Цветковић: ДВЕ НИНИНЕ ПЕСМЕ	
Никола Цветковић и Милан С. Димитријевић: ПРИЛОГ БИОГРАФИЈИ НИНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ (1948-2019)	
ФОТОГРАФИЈЕ	

Нина Димитријевића
РИМСКО ПОЗОРИШТЕ

Издавачи:

Друштво за археоастрономска и етноастрономска истраживања
"Влашићи"
Фондација Николе Цветковића

Рецензенти:

Душан Цветковић
Драгојла Дуда Цветковић

Уредник:

Александра Бајић

Корице:

Фотографија Нине Димитријевића

Штампа:

Копирница СОРУ, Лесковац

Тираж:

50

ISBN:

