

Igor Borozan
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**LICE I MASKA:
POSLEDNJA ULOGA TRAGETKINJE VELE NIGRINOVE***

Apstrakt:

Slučaj Vele Nigrinove obeležio je javni život Beograda na razmeđi devetnaestog i dvadesetog veka. Slavna tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu paradigmatički je označila jedno doba. Dekadencija, stilizacija, izražena osećajnost bile su bitan deo umetničkih strategija, ali i jedan od načina života građanstva krajem devetnaestog veka. U takvoj intelektualnoj klimi manifestovala se moć slavne heroine, koja je artificiovala svoju pojavu do te mere da je glumica postala stilizovani estetski entitet. Između svog prirodnog i veštačkog lica, između ličnosti i pozorišne maske, Vela Nigrinova je smestila svoj subjekat. U skladu sa pokretom dekadencije koji je obeležio fin-de siècle u Evropi, Vela je performirala svoj identitet i pojavnost, i njeno sopstvo je postalo paradigma brisanja granica između realnosti i fikcije, stvarnog života i pozorišne iluzije, toliko izražene u epohi dekadencije krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka.

Ključne reči:

Vela Nigrinova, gluma, maska, teatar, lice, persona, dekadencija, esteticizam, fin-de-siècle

* Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije pod nazivom *Predstave identiteta u umetnosti i verbalno-vizuelnoj kulturi novog veka*, pod rednim brojem 177001. Posebno zahvaljujem gospođi Mirjani Odavić, kustosu Muzeja pozorišne umetnosti, kao i Muzeju pozorišne umetnosti na pomoći i ustupljenom vizuelnom materijalu (sl.1, 4, 5 i 6).

Mogućnost tumačenja lika i dela velikih tragetkinja prošlosti je u novije vreme prošireno.¹ Posmatranje iz raznolikih rakursa je obogaćeno dekonstrukcijom njihovog telesnog performansa.² Kulturni performans, shvaćen kao izvršenje (insceniranje) određene telesne radnje, smešta se u međuprostor između scenske maskarade, neponovljivosti individue i njene uslovljenosti društvenim praksama.³ U saglasju sa takvim stanovištem pristupili smo sagledavanju Auguste-Vele Nigrinove, znamenite tragetkinje srpskog glumišta s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka. Njen poslednji nastup na sceni u ulozi vizantijske carice Teodore poslužio je da se raščita istorijat i funkcionisanje odnosa lica i maske u kompozitno doba evropskog i srpskog fin-de-siècla. Konačno, zamrznuti lik slavne glumice je kanonizovan u raznolikim medijskim izrazima.

Ušao sam u gledalište, da poslednji put gledam Velu Nigrinovu. Da li je to uverenje bilo uzrok ili neka doista velika igra – ja ne znam, ali sam i sada najdubljeg uverenja da lepšeg prikaza velike tragedije još nisam gledao. Jer meni u tom činu nije više Vela prikazivala Teodoru, nego je Teodora davala Veli strašnu tragediju njene ljubavi prema velikoj prikazivačkoj umetnosti. Teodora je tih trenutaka bila personifikacija Vele Nigrinove i koliko god se više slutio Teodorin mučenički svršetak utoliko je jasnija postojala i Velina tragedija (O. 1911, 1–2).

Ovako je 1908. godine nepoznati izveštač *Полумике* opisao poslednju predstavu koju je odigrala Vela Nigrinova,⁴ tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu, dekadentna heroina u doba fin-de-siècl-a.⁵ Igrajući vizantijsku caricu Teodoru po drami Viktorijana Sardua (Victorien Sardou),⁶ glumica je iz vizure

1 Dekonstrukcija Sare Bernar predstavlja primer proučavanja dela i uloga slavnih tragetkinja. Ona je u novijim studijama raščitana iz različitih rakursa (istorijsko-umetničkog, kulturološkog, psihološkog...): Ockman i Silver 2005.

2 Wolf 2002, 189–206.

3 Ibid., 189.

4 Osnovni biografski, ali i gotovo svi drugi dragoceni fakti o glumačkoj aktivnosti Vele Nigrinove preuzeti su iz pionirskog teksta Olge Milanović, čije fundiranje slučaja Vele Nigrinove čini njen rad nezaobilaznim u tumačenju slučaja Vele Nigrinove: Milanović 1970, 2372–87.

5 O inscenaciji Vele Nigrinove u tipsku figuru *slepe guslarke* kao paradigmi dekadentne klime u Evropi i Beogradu krajem 19. i početkom 20. veka: Borozan 2011, 63–93.

6 Predstava je zasnovana na Sarduovoj (1884) reinterpretaciji istorijskog lika vizantijske carice Teodore (1884), žene cara Justinijana. Njen lik je *proizveden* u skladu sa popularnom fikcijom u doba fin-de-siècle-a, i podrazumevao je stereotip o fatalnoj ženi. Popularizaciji lika je doprinela slavna tragetkinja Sara Bernar koja je više puta nastupala u ulozi vizantijske carice. Istoričar Šarl Dil (Charles Diehl) objavio je 1904. godine studiju o liku i životu carice Teodore (oko 500. do 548) u kojoj je istorizovao njen lik u skladu sa istorijskim izvorima (Prokopije, *Tajna istorija*). Knjiga je prevedena na srpski: Дил 1908.

izveštača dublirala svoj identitet, u kom su se pomešale dve celine – njen realni identitet i njen teatarski suplement oličen u liku carice Teodore. Dvojni identitetski paragon sliven u jednom medijumu ukazuje na antičku teatarsku, ali i univerzalnu identitetsku varijaciju na temu odnosa lica i maske (Džons 2015, 29–45), kao eho diskrepancije bića i pojave, subjekta i objekta (Vatimo 2011, 13).

Da bismo pravilno shvatili da li je na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu nastala jedna uobičajena teatarska performacija, a kako se ona dogodila ili je u pitanju shizofrena glumičina raspolućenost, osvrnućemo se na genezu odnosa maske i lica, kao gradivnog elementa konstituisanja modernog evropskog identiteta.

Tablo s likovima uloga koje je Nigrinova igrala oslikava pozajmljene identitete, među kojima prepoznamo Šekspirovu (William Shakespeare) Juliju (*Romeo i Julija*), Sarduovu *Soraju* (Veštica)... (sl. 1) Da li su ti likovi metafora novog, fluidnog karaktera kompozitnog čoveka tog vremena ili se ispod njih krije fiksirani identitet? Odgovor na pitanje biće ujedno i eventualno rešenje pitanja o identitetu glumice (građanke) koja je odigrala oko četiristo uloga u periodu od 1882. do 1908. godine.

Moderna interpretacija pozorišta i glumišta ima svoje poreklo u reinterpretaciji antičkog teatra u devetnaestom veku (Niefanger 2011, 325–344). Aproprijacija teatarskog iskustva (Kotte 2005) koje je važno u Evropi krajem devetnaestog veka

temelj je bez koga se ne može pravilno sagledati identitet Vele Nigrinove i stoga će naša pažnja biti usmerena na turbulentni odnos teatra i šire zajednice, kao pretpostavke izgradnje savremenog evropskog identiteta u Srbiji krajem devetnaestog veka.

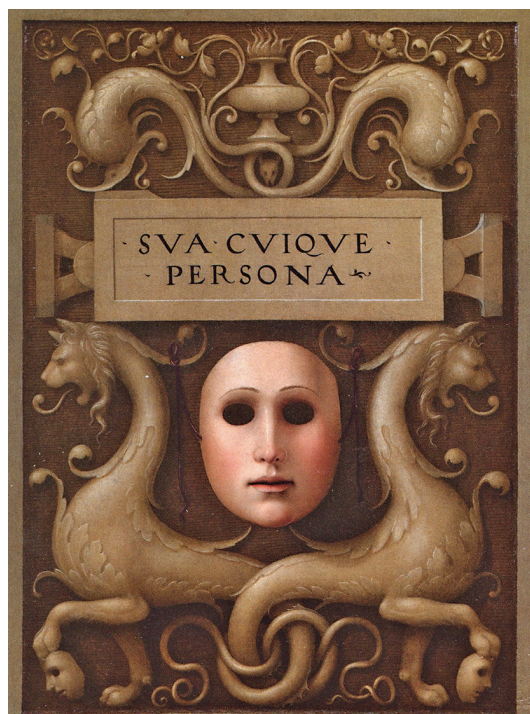
Vela Nigrinova se poslednji put pojavila na sceni u ulozi vizantijske carice Teodore, žene cara Justinijana iz šestog veka. Igrajući vladarku, u naknadnoj recepciji označenoj kao kurtizana, Vela je ušla u tipičnu ulogu fatalne žene s kraja devetnaestog veka. Tragedija je u skladu sa teorijom dramskih žanrova oduvek postavljana na visoko mesto (Lić 2015, 54–63). Definisana u antičkom periodu, podrazumevala je



Sl. 1. Tablo sa ulogama Vele Nigrinove, fotografija, Muzej pozorišne umetnosti

vezu čoveka i moći (Lić 2015, 55). Osobito su vladari bili visokopoštovani heroji vredni smeštanja u istoriju. U skladu sa dekorumom tragedije, ali i u saglasju sa pulsom vremena, bludna carica je postala dostojan objekat strahopoštovanja. Istovremeno, u sadejstvu sa kulturom fin-de-siècle-a, ova tragična heroína preobražena je u savremenu *palu ženu* (Dijkstra 1986). Potreba publike da participira u sudbini beskrupulozne i kompozitne heroíne uslovlila je da se Vela desetak puta oprobala u ulozi Teodore, i to samo u dva meseca tokom 1908. godine (Milanović 1970: 273). Uspех koji je ova predstava imala u evropskom pozorištu je potvrđena u Srbiji, iskazavši jedinstvenost skrivenog uživanja u posmatranju dekadentne vizantijske vladarke.

Geneza odnosa maske i lica



Sl. 2. Ridolfo del Ghirlandaio, *Sua cuique persona*, do 1510, preuzeto iz knjige: *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.

Antički Grci su pozorišnu masku definisali pojmom „proso-pon” (to što je naspram očiju, pogleda nekog drugog).⁷ Istovremeno, isti izraz su upotrebljavali i kada su označavali *lice*, pritom ne razdvajajući prirodno lice od veštačkog. Glumac na sceni pozajmljuje *lica*, on postaje nosilac različitih lica koja se u zavisnosti od uloge kontinuirano smenjuju. Upravo tako glumac prikazan na jednoj antičkoj vazi u *refleksiji maske postaje svestan sopstvenog ja koje potom sigurnije prenosi u nadindividualnu ulogu reprezentovanu u maski* (Bredenkamp 2009: 51).

Na temelju grčkog iskustva, Rimljani su pojam „proso-pon” transponovali u pojam „persona” (persona).⁸ Rimski glumci su bili nosioci uloga, maski, i tako su sticali status persone. Istovremeno su Rimljani razdvojili pojam „persona” (maska) od pojma „facijes” (facies

7 Za pogled na grčko definisanje pojma *proso-pon*, koristili smo se definicijom Riharda Vajha: Weihe 2009, 22.

8 Za viđenje rimskog poimanja pojma *persona* pozvali smo se na Riharda Vajha: Weihe 2009, 23.

– lica). Iz pozorišta pojam *persona* postao je termin koji je preuzet i u pravnom i društvenom sistemu. Upravo tu društvenu determinantu pojma *persona* kodifikuje i Ciceron u svom delu *De officiis* (44. god. pre Hrista) kada ulogu defragmentira na četiri čovekove *persone*: razum, posebnost, zavisnost od okoline i, naposljetku, četvrta uloga, koja je za razliku od prethodne tri ostavljena čoveku kao slobodan izbor. Nije li ova poslednja *persona* zametak lične slobode koju čak i glumci mogu da poseduju, koja će se u budućim istorijskim epohama snažno reflektovati na viđenje glumačkih ličnosti? Tako dolazimo do istorijske napetosti između društvenih normi i ispoljavanja sebe, koju čak mogu posedovati i deteminisani antički glumci, kao paradigme čitavog univerzalnog sistema.

Upravo takvu kritiku antičkom teatru upućuju i rani hrišćanski oci iz četvrtog veka. Veliki Kapadokijci (Sveti Vasilije Veliki, Sveti Grigorije Niski, Sveti Grigorije Bogoslov) upravo će na primeru antičkog poimanja ličnosti graditi svoj egzistencijalno-ontološki sistem, koji svoje ličnosno utemeljenje crpi iz ličnosti trojičnog Boga.⁹ Kritikujući antički fatumski sistem, oni su tvrdili da je antička teatarska ličnost, zapravo *lična* (ne *lice*), pokrivalo ispod koga se krije bitije bez ontološkog sadržaja. Međutim, oni su istovremeno zaključili da se upravo na sceni ostvaruje pravo na slobodu i da se ono nakratko ostvaruje kao odblesak moguće punoće ličnosti koji se ovde ostvaruje potencijalnim kretanjem ka ostvarenju ipostasi, koja je istinsko postojanje. Bunt antičkog heroja, da sebe ostvari spram neumitne sudbine, dešavao se samo na sceni. Otuda su crkveni oci taj tračak slobode videli kao potencijal za ostvarenje punoće ličnosti koja se ostvaruje u zajednici s Bogom. Još kritičniji su bili u odnosu na rimski teatar i rimsko poimanje *persone*. Govoreći o rimskoj masci, oni je smeštaju u pravni sistem, u kom ne postoji ličnost, već figurira maska kao nosilac društvenog i pravnog značenja. Ontološki, glumac, a naposljetku i svaki Rimljanin, ne postoji bitijno, već se njegov identitet daje drugima i biva prepoznat i priznat upravo od zajednice. Njegova ličnost konstrukt je društva, stoga on može igrati razne uloge, biti pokriven raznim maskama.

Hrišćanski moralizatorski kod, koji se negativno odnosio prema rimskom pozorištu i masci, sublimirao je Boecije (šesti vek). On je dao definiciju pojma *persona* kao: *naturae rationabilis individual substantia* – nedeljiva supstanca jednog bića obdarenog razumom. Tako je, u osvit ranog srednjeg veka, *persona* dovedena u vezu s individualnošću.

Time je u zapadnom vrednosnom i idejnom sistemu začeto jedno shvatanje koje je ponovo (re)otkriveno u renesansi (Burke 1997, 17–28). U renesansi se intenzivira pitanje identiteta, sopstva,¹⁰ koje se kao i u antici u dobroj meri prelamalo na teatarskom pitanju. Erazmo Roterdamski (Erasmus Roterdamus) u *Pohvali ludosti* (1511)¹¹ kazuje da kada bi se na bini glumcima otrgnula maska (*persona*),

9 Teze vezane za odnos maske i ličnosti u svetlosti pravoslavne gnoseologije preuzete su iz teološkog sistema Jovana Zizjulasa: Зизјулас 1992.

10 Više o konstituisanju sopstva u renesansi: Брајовић 2009.

11 Preneseno, u: Belting 2009, 33; Roterdamski 1954.



Sl. 3. Agostini Karači, *Glumac Đovani Gabrijeli*, 1599, preuzeto iz knjige: *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.

razotkrila bi se njihova prava lica (facies). Dakle, još jedanput se razdvajaju lice i maska, teatar kao metafora društva ponovo postaje sistem prerusavanja i igranja socijalnih uloga. Maskarada postaje društveni performans determinisan očekivanom podelom uloga (Samsonow 2009, 353–357).

Na sličan način na još jednoj identitetskoj slici može se uočiti traženje identiteta u refleksiji maske. Lice glumca Đovanija Gabrijelija (Giovanni Gabrielli), koje je 1599. ovekovečio Agostino Karači (Agostino Carracci), pokazuje odnos lica i maske.¹² (sl. 3) Glumac drži masku okrenutu ka svome licu, ona je odraz njegovog lica, ali kog lica – kao da umetnik ovo pitanje sugerise posmatraču. Nije li njegovo stvarno lice maska s kojom nastupa na sceni, a maska lice sa kojim živi prirodan život? Persona i lice, ponovo stupaju u zamršeni, ambivalentni odnos, kojim Karači ukazuje na to da je igra prirodnog i artificiranog i u doba baroka imala svoj funkcionalni tok.

Upravo u baroku otkrivamo apsolutnu slikovnu manifestaciju svoga Ja. Niz Rembrantovih (Rembrandt van Rijn) autoportreta predstavlja umetnikovu identitetsku metamorfozu (Зимел 1992). Maske koje Rembrant izobražava putem mnogobrojnih autoportreta ponovo asociraju na nedokučivost prirodnog i veštačkog identiteta, maske i lica. U rembrantovo doba u holandskom jeziku zapaža se reč, pojam „tronija” (*tronía*) (Belting 2009, 29). Ova reč sadrži ili, bolje rečeno, ima značenje i maske i lica. *Tronija* (lice ili maska, ili obratno) postaje prazan kalup, voštana masa u koju se upisuje zamišljeni identitet.

U sedamnaestom veku dešava se lagana transformacija poimanja maske. Maske se izbacuju iz pozorišnog života, dok u društvenom životu one postaju metafore za negativnu strategiju društvenog ponašanja. Tako već 1640. Lorenzo Lipi (Lorenzo Lippi) slika alegorijsku predstavu licemerstva, koju simboliše maska u rukama ženske alegorijske personifikacije.¹³ Prosvetiteljski diskurs je samo produbio

¹² O portretu Đovanija Gabrijelija: Belting 2009, 34–35.

¹³ Više o slici: Pagden 2009, 342–344.

jaz između maske i lica sa starom konotacijom, kojim se konfrontiraju privid i stvarnost. Pozorišni i glumački život se racionalizuju i podvode pod sistem pravila, na šta upućuju teoretski spisi, poput *Paradoks o glumcu* Denija Didroa (Denis Diderot) (1770–1778) (Didro 1958). Tako, radikalni prosvetitelji, poput Žan-Žak Rusoa (Jean-Jacques Rousseau), odbacuju pozorište kao metaforu licemerstva, hipokrizije i iluzije.

Istovremeno Fridrih Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i njegov učenik Hajnrih Teodor Rečer (Heinrich Theodor Röscher) konstituišu pojam *maska karaktera*.¹⁴ Hegel u svom delu *Estetika*, polazeći od italijanske upotrebe pojma maske, zaključuje: *jer italijanske maske su doduše i određeni karakteri, ali one ovu određenost pokazuju samo u njihovoj apstraktnosti i uopštenosti, bez subjektivne individualnosti* (Bredenkamp 2009, 51). Zapravo, maske karaktera treba da ostvare kompenzatorsku funkciju, da istaknu idealnost pojedinca ili, bolje rečeno, njegovu nadindividualnost. Na osnovu takvih pozicija, Hegelov apsolutni duh je *prizemljen* idejnim sistemom Karla Marksa (Karl Marx), koji je maskiranje sveo na ekonomsku odredivost razmene. Nadindividualna moć nosilaca maski postaje reper za odnose moći u okviru društvene pozornice, koja je odraz pozorišnog performansa.

Uprkos navedenim antitetičnostima, u devetnaestom veku se ipak ostvaruje potpuni trijumf društvenosti teatra. Sve društvene sfere postaju estetizovane. Estetizacija života postaje društvena paradigma (Telesko 2010, 179–198). Sve sfere života se umetnički maskiraju, preobražavaju, estetizuju. Teatarski patos postaje ogledalo života. Veliki teatri i svet građanstva postaju dominantni topisi društvene realnosti (Yon 2016, 184–194). U takvom vrednosnom sistemu maska i lice doživljavaju snažnu komplementarnost. Teatralizacija postaje potreba, a granice između realnosti i fikcije postaju fluidne i labave.

U doba fin-de-siècl-a dogodile su se nove turbulencije (Šorske 1998). Na generaciju očeva ustala je generacija dece. Negirajući teatarski aspekt života, kao licemeran i lažan, oni su istakli postulate *čiste umetnosti*, s one strane morala. *Čista*, sublimirana estetika imala je po Fridrihu Ničeu (Friedrich Nietzsche), jednom od heroja moderne, da dovede do nove istinske umetnosti. Po njemu, maske su morale pasti, ako ne sve, onda barem ona Apolonova maska, maska iluzije i straha od života. Živeti čistim životom, bez straha i krivice, značilo je staviti na lice stvaralačku masku boga Dionisa, i iz kreativnog ništavila, primordijalnog haosa, estetizovati ceo život (Vatimo 2011, 21–24). Maske se, dakle, ponovo odvajaju od lica i postaju pokrivalo malograđanštine (Зимел 2008, 179). Maske postaju ogledalo društvene hipokrizije i lične identitetske (psiho-ontološke) samospoznaje (Leopold 2009, 45–49). Ovde treba zastati i zaključiti da je ideal pionira moderne generacije očeva već ostvaren. Upravo je totalno prožimanje života i umetnosti bio njihov kredo, koji je i ostvaren krajem devetnaestog veka (Marshall 2007), samo su motivi i forme bili drugačiji.

14 Stavovi o *karakter-masci* zasnivaju se na tezama Horsta Bredekampa: Bredekamp 2009, 51–53. O istorijatu pojma *karakter-maska*: Kotte 2005, 244–47.

Paradoksalno ili ne, budući da je kraj devetnaestog veka doba idejnog i umetničkog pluralizma (Zimmermann 2011), jedan drugi heroj moderne će radikalno problematizovati odnos lica i maske. Oskar Vajld (Oscar Wilde), ikona dekadencije, u svom kulturnom romanu *Dorijan Grej* iz 1890. godine (Vajld 2010) aktualizuje sagledavanje identiteta. Glavni junak tragično je zaljubljen u glumicu Sibil Vejn. No, on nije zaljubljen u njen stvarni lik, već u njenu masku. Njena egzistencija je artifičijelna, ona je plod umetničke konstrukcije, ona je imaginarni objekat, bez prava na subjekciju. U trenutku kada ona kao nosilac pozajmljenih glumačkih identiteta (Julija, Dezdemoni...) skida masku i otkriva celinu svog prirodnog lica, iluzija nestaje. Susret Dorijana Greja s prirodnim licem glumice ruši fantaziju, maske padaju i glumičino lice nestaje. Njena maska je morala da se stopi sa njenim licem, da postane *ona*. Negacija maske i suočavanje sa prirodnim licem glumice označili su i kraj njegovog interesovanja za nju, ona je bila talac sopstvene maske. Maska je bila uobličitelj njene lepote, koja se definisala sa one strane dobra i zla. Mit o beskorisnoj estetici apsorbovao je i pitanje maske i lica. Oba fenomena utopila su se u lepotu po sebi, koja je postala autonomni, ingeniozni produkt. Tako su se estetika i dekadencija, kao izražajne forme krajem devetnaestog veka,¹⁵ *sjedinile* u fenomenu maske kao paragoni ukrštanja morala i hipokrizije, lepote i istine pred kraj devetnaestog veka.

Dvostruka smrt na sceni

U takvoj atmosferi, tipičnoj za evropska društva pred kraj devetnaestog veka, zbila se poslednja scena Vele Nigrinove. Dublirane ličnosti, shizofrene rascepljenosti eho su vremena. Književna fikcija dovela je do krajnosti fenomen opozitnih blizanaca. Doktor Džekil i mister Hajd, roman Roberta Luisa-Stivenzona (Robert Louis Stevenson) iz 1886. godine (Stivenzon 2002), kao ezemplum viktorijanskog gotskog romana zaoštrio je do stadijuma napetosti akumuliranu anksioznost i podvojenost čoveka tog vremena.

Uvodni citat teksta, u kom se govori o gotovo realnoj smrti glumice (Teodore) na sceni, umnogome je anticipirao stvarnost, budući da je smrtno obolela glumica uskoro i umrla. Naturalističkim novinskim prikazom njene poslednje predstave objavljenom u *Нормулу*, verbalizovanim prikazom iskašljavanja krvi na sceni (O. 1911, 1–2), ukazano je na dvostruku smrt Vele Nigrinove.

U znamenitom delu *Poreklo nemačke žalobne igre* iz 1928. godine (Benjamin 1989) Valter Benjamin (Walter Benjamin) će ukazati na nepromenljivost koda antičke drame. Fabula je uvek slična, a kraj istovetan. Patnja glavnog junaka okončava se njegovom smrću, tragična radnja proizvodi istovetan kraj. Neumitni

15 Više o dekadenciji kao sveukupnom društvenom i kulturnom fenomenu krajem devetnaestog veka: Denisof 2007.

kartezijanski svet stravično je precizan, konačnoj sudbini se ne može uteći, bio to Bog ili junak. Ali kako Benjamin razrešava dilemu koja je nama potrebna i čije bi razrešenje pomoglo pri odgonetanju zagonetke koja glasi: Ko je umro na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu? Da li je na sceni umrla Vela ili Teodora, lice ili maska, i nisu li možda na sceni umrle obe? On uvodi nešto novo, navodeći da je moderni junak tragedije onaj: *koji je namesto nesagledivog mnoštva karaktera postao nosilac jednog apsolutnog karaktera, koji je uvek jedan i uvek isti* (Benjamin 1989, 81). Nije li to onda u pitanju javljanje trećeg entiteta, koji leži između maske i lica, entiteta koji je bio omiljen u moderni, entiteta koji se definiše kao čista estetika, estetika tragičnog? Umesto smrti građanke Vele Nigrinove i smrti glumice (Teodore) javlja se jedna nova smrt, smrt tragičnog, životna smrt, koja bi se u skladu sa svesti vremena mogla podvesti pod pojam estetika smrti. Varijacija života koji umire i smrti koja živi i obnavlja, česta je parabola epohe dekadencije. Prožimanja erosa i tanatosa, u službi estetike smrti, deo je izvesne dekadencije u kulturi i umetnosti krajem devetnaestog veka (Urmann 2016). U tom kontekstu i smrt glumice na sceni možemo definisati kao smrt lepog, smrt bez smisla, estetikom smrti koja je zapravo san.

Tragična heroina umrla je na sceni, njena smrt bila je samostalni čin, pod sekirom dželata, kako navodi *Политикин* izveštač, umrle su i Vela i Teodora, i otišle, u *ledenu samoću sopstva* (Benjamin 1989, 77). Nastala je ćutnja, nema heroina zadobila je pravo na konačnu auru, ograđena od drugih svojom nemošću, tragična pozorišna muza egzistirala je u apsolutnoj uzvišenoj usamljenosti. Igra života i smrti još jedanput je odigrana, nema poezija otelotvorila se u simboličkoj figuri dublirane glumice. U jukstapoziciji umrle su i žena i glumica.

Dva tela glumice

Učestvujući kao glavni akter u tragičnoj igri, glumica je stekla pravo i obaveze. Vladarskom staležu statusno odgovara tragedija i, shodno takvom konstrukt, i glumica postaje ekvivalent vladaru.

Postavljenjem glumice u status vladarke neminovno se dotičemo pojma reprezentacije tela (Schulz 2002, 1–26). Po podobiju¹⁶ i glumica postaje reprezent mnogih. Njeno prirodno lice (lice) nestaje pod veštačkim (maskom), kao u paradigmatičnoj Hobsovoj knjizi (Thomas Hobbes), *Levijatan*, (1651) gde je slikovno adresirana naslovnica sa predstavom vladara zapravo predstava maske državnog organizma.¹⁷ Vladar kao nosilac maske (veštačkog lica) postaje nosilac mnogih lica, on kao veštačko telo putem ugovora postaje reprezent potčinjenih subjekata. Tako

16 O vladarskoj reprezentaciji u doba apsolutizma na primeru Luja XIV: Marin 1988.

17 Abraham Bous je ukrasio naslovnu stranu *Levijatana* Tomasa Hobsa, koja vizuelizuje mitskog monstruma Levijatana kao suverenog monarha sa vladarskim insignijama: Bredekamp 2007, 29–60.

i Vela sklapa kolektivni ugovor s auditorijumom, poput vladara, i tako reprezentuje zajednicu. Nigrinova postaje reprezent brojnih ličnosti, ona postaje otelotvorena simbolička figura koja ukazuje na zajednicu. Njeno veštačko lice ili veštačko telo, da se poslužimo terminologijom preuzetom iz Kantorovicevog (Ernst Kantorowicz) sistema (Kantorowicz 1997), postaje pravni nosilac zajednice. Samim tim teorija o dva vladareva tela počinje da se aktivira i glumica, poput vladarke (Shulte 2006, 1–15), zadobija statusno pravo na nepropadljivo, večno telo.

Pravo nosi i obaveze. Ograničenost vladara željama podanika neumitnost je svakog vladarskog programa.¹⁸ Ista situacija definiše i javno funkcionisanje nosilaca i institucija javnosti od prvorazrednog značaja. Narodno pozorište u Beogradu (Timotijević 2005), kao metafora javnosti u srpskoj prestonici devetnaestog veka,¹⁹ determinisalo je i pozorišnu smrt Vele Nigrinove.

Odgovarajući Dorijanu Greju, glumica Simona Vejl kaže da je ona njegova robinja. Zavisnost od korporalnog tela zajednice značila je ograničenje glumice i u trenucima smrti. Empatija i bol koje proživljava izveštač *Политике* dok opisuje scenu smrti Teodore (i nagoveštaj smrti Vele Nigrinove, budući da je glumica nastupila u veoma teškom zdravstvenom stanju) na bini, jasno ističe da je glumičin identitet i konstrukt želja njenih gledalaca. Ne negirajući pravo na sopstvo, kao samosvojni identitetski konstrukt, glumica je posedovala i svoje javno telo, svoju društvenu masku. Javnost nastupa značila je da je ona kao subjekat transformisana u objekat, opšte dobro, koje samo u svojim performiranim ulogama ima značenjski karakter. Njene uloge ili, bolje rečeno, slike maski koje je ona svako veče menjala, bile su nosilac njenog legitimiteta, izvan njih ona je postajala privatno lice, čija je egzistencija izjednačena sa ništavilom. Proces Sibiline subjektivizacije (a i svakog glumca), koji bi značio isticanje njenog prirodnog lica i skidanje maske, označio bi kraj njene opštosti i svođenje na partikularnost, napravivši od nje privatni subjekat koji voli pojedinačno biće (Dorijana Greja) i tako ostvaruje svoju *slobodu*. No, po teatarskom dekorumu, ali i društvenom dekorumu, glumac nema pravo na slobodu, granice slobode glumca oivičene su ulogama maski koje on nosi, a koje su ogledalo želja zajednice.

Ukoliko glumac ne postoji bez zajednice, da li zajednica ima kakvu potrebu od glumca? Veza je dvosmerna, samo je pitanje da li posmatranje tragedije publika percipira i oseća kao estetsko i intelektualno zadovoljstvo ili je u pitanju katarzični momenat. Okrenućemo se Aristotelu i njegovom viđenju *katarze*.²⁰ Reč, pojam katarze on spominje u svojoj *Politici* (Golden 1976). Umetnički proizvod omogućuje da pomoću strukture umetničkog delanja gledalac bude preveden iz stvarnog sveta u domen teatarskog poimanja, koje potom putem izazivanja sažaljenja i straha rađa osećaj katarze, koja je telos tragedije i njen vrhunac. Viđenje Aristotelovog poimanja

18 O determinisanosti vladarske reprezentacije željama podanika: Warnke 2011, 481–490.

19 O brojnim javnim ustanovama u kontekstu njihovog nacionalnog delovanja: Makuljević 2006, 259–274.

20 Više o izvornom značenju katarze: Bojčić 2017: 139–143.

katarze kreće se u dva pravca (Schaper 1968). Prvi čita Aristotela na literaran način, u kontekstu medicine: tako katarza dovodi do purifikacije, koja za posledicu ima odstranjenje nepotrebnih elemenata, što se postiže motoričkim odstranjenjem uzroka. Drugi je religiozno viđenje, koje obuhvata tumačenje Aristotela na metaforičan način: katarza je neophodan proces koji čisti duh i sublimira emocije, dakle i ovo čitanje za posledicu ima pročišćenje posmatrača tragedije. Iako Aristotel izvorno ne spominje nikakvo pročišćenje publike koja posmatra dramu, iako za esteticizam, dekadenciju kraja veka, kao što smo napomenuli, tragedija predstavlja tek puki, estetski doživljaj, ne može se izbeći utisak da je teatarski habitus istovremeno i društveni prostor u kome zajednica aktivno učestvuje i emotivno reaguje.

Tako se strukturom umetničke manifestacije provociraju nadražaji koji izazivaju strah i sažaljenje. Smrt lepe žene kao osnovna poetska metafora umetnosti esteticizma i dekadencije devetnaestog veka dobila je u smrti glumice svoje finale. Slična situacija se ponavlja i u Srbiji krajem veka. Stari retorski patos tragedije i dalje je delovao, obučen u novo ruho, na šta eksplicitno upućuje i opis novinara *Малоз журнала*, objavljen 1908. godine, neposredno nakon glumičine poslednje predstave i gotovo pred samu njenu realnu smrt, koji glasi:

[...] kada sam te juče gledao sasvim bolnu, izlomljenu i izmučenu teško, kada sam video tvoje oči sjajne kako se tiho gase ali u kojima još blista božanski sjaj umetnosti, kada sam video tvoje suhe ruke. Kako sada drhću bez snage i života, kada sam video tvoje uvenule grudi, kada sam video kako ti se duša bori sa telom i kako te smrtna muka uvija i steže, kada sam video ovu groznu agoniju tvoju kako se grčiš u bolovima teškim, kada sam video grozne muke tvoje – ja sam se ucvelio teško, ja sam zaplakao gorko.²¹

Realnost smrti nije se mogla podneti, glumica je već jedanput umrla na sceni. Tragična smrt u liku carice Teodore, fatalne heroine starog sveta, bila je smrt strašna, ali i dostojna. Kompozitno telo glumice je u svom totalitetu već umrlo, a s njom i njene mnogobrojne maske (uloge), i tada je s njom umrlo i njeno prirodno telo. Ova *nova*, naknadna smrt nije bila nikome potrebna, maska mladosti se morala zadržati, zajednica nije želela da u smrti privatnog tela glumice vidi, kao u kakvom odrazu ogledala, i svoju smrt. Vitalnost zajednice morala se očuvati. Otuda je katarzični jecaj izveštača *Малоз журнала* označio početak mobilnosti zajednice.

Rastakanje tela značilo je i simboličku dekonstrukciju zajednice. Upodobljavanje herojima glumišta u evropskoj praksi,²² kakva je bila i Vela Nigrinova, moralo je imati funkcionalno zadovoljenje. Svet krajem veka nije mogao videti svoju istinsku dubliranu realnost. Smrt je izazivala traumu, starenje

21 Preneto, u: Milanović 1970, 277.

22 O konstruisanju harizme i heroizaciji Sare Bernar u francuskoj kulturi: Silver 2013, 145–154.

je pobuđivalo anksioznost. Tako je i Dorijan Grej umro umesto svog dubliranog portreta. Starost njegovog slikovnog blizanca bila je neizdrživa. Simulacija života bila je neophodna. Otuda ni srpska zajednica krajem veka nije mogla dopustiti da u starosti i smrti svoje heroine vidi svoj sveukupni krah. Glumičin odraz bio je njihov uspeh ili neuspeh.

Stoga i možemo zaključiti da Vela Nigrinova nije imala pravo na svoje lice, njena uloga je bila da bude nosilac maske. Njeno telo je bilo veštačko telo, ona je bila artificalni nosilac normativnih značenja zajednice, ali i svoje umetničke kreacije. Otuda i toliko malo podataka iz njenog privatnog života. Gotovo unisono ćutanje u pogledu njenog privatnog života obavijeno je istim velom misterije. Tako da ne čudi ni možda naizgled slučajan događaj koji se zbija pred kraj života. Sastanak u oktobru 1907. godine s novinarom *Београдских новина*, koji je dogovoren da se održi u Velinom stanu, nije se tamo zbija (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 3–4). Glumica je novinara primila u Narodnom pozorištu. Takav sled događaja i ne čudi. Glumičin dom je bilo Narodno pozorište, a privatnost doma je zapravo bila fikcija. Stvarnost se zbivala u teatru. Javnost teatra učinila ga je njenim domom, dok je njen privatni prostor zapravo bio prostor skriven zavesom, s pitanjem da li je pogled ka njemu zaista i bio nekome potreban. Pogled u intimu glumičinog doma ili, prenosno, privatnog života rušio bi auru reprezentativnosti čiji je ona bila nosilac. Otudjenost i originalnost pretpostavka su genijalnosti, a takvu ulogu je morala odigrati Nigrinova. Biti drugačiji, biti tajanstven, omogućava kategorijalnu odredivost u odnosu na druge. Stoga je i lik Nigrinove morao biti delimično neizložen. Između odsustva i prisustva, varirajući svoju pojavnost, glumica je kreirala svoj javni imidž.

Privatnost njenog lica morala se žrtvovati. Vela je bila svačija i ničija. Otuda i novinar lista... kazuje da je mnogobrojne bračne ponude odbila da bi svoj život posvetila pozorištu (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 1–2). Tako je ona postala svačija svojina, i svačija žena, ili svačiji ženski ideal, otelotvorenje ideala likova koje je glumila. Njeno večno, javno telo, personifikovano u maski tragedije, moralo se eksponirati, dok je njeno privatno telo, njeno lice, ostalo skriveno i prepušteno zaboravu. Ista matrica vidljiva je i na slučaju slavne tragekinje Sare Bernar (Sarah Bernhardt) (Ockman i Silver 2005). Naslovivši svoje memoare veoma indikativno –*Moj dupli život* (1907), ona je u pomenutom spisu svoje privatno telo potpuno ignorisala, zadržavajući se samo na javnom performansu, na svom zvaničnom glumačkom licu. Identitetska dvostrukost Sare Bernar jasno se uočava na osobenoj slici *Studio* Alfreda Stivena (Alfred Stevens) (1888). Sara prenosno postaje dublirana predstava, budući da rigidno, konvencionalno obučena glumica posmatra lascivni model (Salomu) u orijentalnom kostimu (Pollock 2006, 99–120). Glumica zapravo u modelu koji pozira vidi svoj inverzni, reflektivni odraz, svoje veštačko, pozajmljeno lice, sa svim nejasnoćama i mogućim nedoumicama koje je Sarino istinito lice, lice modela ili lice glumice.

Vela je na isti način koketirala sa zahtevom zajednice koja je u iluziji njene performativnosti videla ostvarenje svojih potreba. Ona je poput hermafrodita

automatski dublirala sebe i ponudila svoje veštačko telo na dar zajednici, na šta upućuju i njene fotografije snimljene u trenucima njenih trijumfa na sceni.²³ Kreiranje sećanja kao složen proces započet je tako i pre glumičine prirodne smrti. Kao takva ona je morala da otelotvori ideale zajednice i nakon svoje smrti. Njeno telo postalo je vlasništvo društva, koje je želelo da sačuva vizuelnu memoriju na slavu glumicu. Od antičkog vremena persona, lice, posedovalo je pravo na svoju masku, pa i na onu posmrtnu. Artificirano umetničko delo imalo je da vizuelizuje lik preminulog. Maska je bila proizvod realnog lika preminulog, ali i društveni konstrukt kojim bi memorisan bio velikan zajednice u svom optimalnom životnom trenutku (Pagden 2009, 59–63). Tako je putem vizuelne memorije glumica nastavila da živi. Njeno nepropadljivo, večito telo trebalo je umetničkim sredstvima da bude memorisano. Postupak proizvodnje započeo je odmah nakon glumičine smrti. Posmrtnim panegiricima ukazano je na posebnost Nigrinove. Heroina je umrla, ne ostavivši naslednika u svetu glume, kako navodi pisac Velinog nekrologa. (Аноним 1908, 3)

Uostalom, velikan, genije i nema naslednika, već obitava u panteonu slave, koji deli sa svojim isto tako originalnim prethodnicima. Njeno prirodno telo, lice, omogućilo je postojanje njenog veštačkog tela, maske, koje je zajednica ovekovečila.

Tako je njeno obogotvoreno, besmrtno telo postalo predmet izobražavanja u mnogobrojnim medijima. Njena maska zamrznuta u trenutku neke od njenih uloga postaje nosilac njenog posthumnog, večnog tela. Jedna fotografija iz Muzeja pozorišne umetnosti, na kojoj je Vela prikazana iz profila, postala je predložak za naknadno izvršenu memorizaciju. (sl. 4) Fotograf Milan Jovanović²⁴ ovekovečio je Velu po svim pravilima optimalnog perceptivnog memorisanja pojedinca. Predstavljanje pojedinca iz profila još je od antičkog vremena bilo rezervisano za dostojne članove zajednice i imalo je svoju utilitarnu namenu, budući da se profilni lik dugotrajno urezivao u svest posmatrača.



Sl. 4. Milan Jovanović, *Vela Nigrinova*, fotografija, početak 20. veka, Muzej pozorišne umetnosti

23 Paradigmatična je slika Nigrinove u ulozi Magde, u Sudemanovoj *Časti*.

24 O Milanu Jovanoviću: Malić 1997.

Čini se da izabrana fotografija, na kojoj je glumica verovatno sama inscenirala svoj stav i pozu, identitetski odražava njen lični status. Velin portret ne predstavlja nijednu masku, nijednu ulogu iz njenog repertoara. Uostalom, i izvesni kritičari su njenu igru na sceni videli kao fiksiranu ulogu, u kojoj Vela glumi uvek isto, to jest da svoj fiksirani karakter re-prezentuje, a ne različite uloge, koji potom prerasta po rečima kritičara u igranje sebe (Грол 1952, 296). Uloge postaju nebitne, ili postaju kliše, u okviru jedne glavne role, Nigrinove. Tako je i na Jovanovićевој fotografiji Vela predstavljena u jednom trajnom maniru, u jednoj vanvremenskoј stilizaciji trenutka.²⁵ Ovde je Vela predstavljena po sebi, ovde je ona živo otelotvorenje svih svojih uloga. Kaleidoskop uloga sublimiran je u jednom medijumu, telu velike glumice. Apsolutni karakter maske koji smo razmatrali ovde se taktilno projavljuje, maska karaktera, koja traži nadindividualnu kompleksnost ličnosti i koja se projavljuje u osobenosti samozadovoljnog, partikularnog karaktera, ovde se iščitava.²⁶ Opštost i apstraktnost maske biva poništena i glumica u jednom, jedinstvenom momentu zadobija pravo da nosi masku karaktera. To je zapravo zamrznuti momenat njenog karaktera, momenat između lica i maske, međuprostor u kome Vela obitava, determinisana društvom ili ne.²⁷

Verbalizacija iznete teze o karakternoj masci i fotografiji, koja je poslužila kao kanonska predstava na osnovu koje su je drugi umetnici prikazali, nalazi se u jednom od poslednjih glumičinih intervjua. Na pitanje novinara da oceni šta je najjače u njenom radu, ona je rekla da se odgovor sadrži zapravo u jednoj, kratkoј reči: *Nigrinova*. (Игнотус. (др Каменко Суботић).1907, 3–4) Konačno su pale maske i glumica je iskazala svoje dostojanstvo, prezime je postalo nosilac značenja, ono je označilo njeno lice, definisavši njen subjektivitet. Paradigmatično je upravo to da je glumica sebe definisala prezimenom – i, čini se, s pravom. Njeno ime je bilo promenjeno, od Avguste je postala Vela, po zahtevu njenog tutora i protežea Davorina Jenka (У. 1907, 3). Njena ličnost bila je potisnuta maskama uloga, tako da joj je, na kraju, kao nosilac njenog sopstva preostalo samo prezime. Maske su pale na samom kraju, barem što se tiče glumice i ona je izvan društvenog habitusa istupila u sopstveni (među)prostor.

Na osnovu fotografije Milana Jovanovića, umetnikov brat Pavle, Paja Jovanović (oko 1905. godine)²⁸ naslikao je portret Vele Nigrinove. (sl. 5) Rad Paje Jovanovića je zapravo obojena fotografija sada već kanonskog portreta. Ona ukazuje na činjenicu da se na kraju veka potvrdilo jedinstvo različitih medija, kao i blizak, recipročan odnos fotografije i slikarstva (Todić 2001), koji je bio i deo strategije Milana

25 O bezinteresnom načinu življenja građanstva koje prelazi u stilizaciju života: Bart 2008, 158–159.

26 Bredekamp se poziva na teorijsku postavku karaktera-maske Hajnriha Teodora-Rečera, koju je on formulisao 1841. u spisu: *Die Kunst der dramatischen Darstellung*: Bredekamp 2009, 51.

27 O položaju žene u renesansi između konstrukcije i ideologije, sa pravom na autonomiju lačnosti, kao paradigmi koja nadilazi istorijsku ograničenost renesanse: Брајовић 2009, 50–58.

28 Više o Pavlu Jovanoviću: Timotijević 2009.

Jovanovića. (Малић 1997, 156–161) Završetak vizuelne memorizacije Veline je kulminirao sa izradom glumičinog već pominjanog kanonskog lika u mermeru, rad vajara Sretena Stojanovića.²⁹ (sl. 6) I ovoga puta za predložak su iskorisćeni već pomenuti predlošci braće Jovanović. Konačno je velika tragetkinja dobila dostojnu memoriju. Njena maska, paradigma večitog tela, izobražena je u hladnom, apstraktnom mermeru. Ona je postala zamrznuta ideja, metafora večitog tela. Po teoriji dekoruma slavne glumice, personifikacije same *Tragedije* izobražavaju se u mermeru, materijalu koji je metafora antičkog poimanja tragedije ali i vanvremenskog kanona lepote. (Betzer 2006, 543) Tako je velika tragetkinja Narodnog pozorišta u Beogradu, kao personifikacija i otelotvorenje *Tragedije*, manifestovana na veličajan način pomoću adekvatnog materijala. Vela je na kraju postala maska. Hladna, beživotna, zamrznuta bista, kao metafora maske u službi estetske reprezentacije njenog kulta. Bista, kao vrhunac apoteoze velike glumice, trebala je da bude centralna memorabilija kulta velike heroine koja će održati živim sećanje na slavnju glumicu.

* * *

Pitanje identiteta Vele Nigrinove i definisanja odnosa između njenog lica i maske čini se apsolutno savremenim³⁰ i nužno nerazrešivim. Ipak, poštujući



Sl. 5. Paja Jovanović, Vela Nigrinova, pastel na kartonu, oko 1905, Narodni muzej u Beogradu



Sl. 6. Sreten Stojanović, Vela Nigrinova, mermer, Muzej pozorišne umetnosti

29 Više o vajaru Sretenu Stojanoviću: Трифуновић 1973.

30 Krajem dvadesetog veka je pitanje odnosa lica i maske aktuelizovao i Stenli Kjubrik, filmom *Širom zatvorenih očiju*, (1995) On će i pored naglašene estetičnosti inventovati staro pitanje povezanosti maskarade i morala. Pitoresknost, malograđanština građanskog *ulepšanog* sveta, odjednom nestaje

idiosinkretičko vreme u kom se Vela manifestovala, završićemo rečima koje je njen savremenik Oskar Vajld posvetio svojoj tragično preminuloj glumačkoj muzi Sibili Vejn.

Ta devojka nije nikada istinski živela, pa nije istinski ni umrla. (Vajld 2010, 174)

Umesto nje, stvoreno je nešto drugo, njeno fantastično telo, medijum između lica i maske, što nam daje pravo da sličnu analogiju izvedemo i u slučaju Vele Nigrinove. Između skromne devojke iz Slovenije Auguste Nigrinove i veličajne pozorišne dive Vele Nigrinove konstituisano je artifizirano telo, sam umetnički artefakt sublimisane lepote, koji se u metafori smrti carice Teodore pojavio spektakularno-senzualnim scenskim spektaklom.

LITERATURA

- Аноним. „На дан погребa Веле Нигринове.” *Политика*, 20. 12. 1908.
- Милановић, Олга. „Аугуста - Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду.” *Годишњак града Београда XVII* (1970): 237–287.
- Baader, Hannah. „Sua cuique Persona.” u *Porträt*, hrg. Rudolf Preimsberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, 239–245. Berlin: Reimer, 1999.
- Bart, Roland. „Mit je govor.” u *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, 2008, 249–274.
- Betzer, Sarah. “Ingres’s Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and *Tragédie*.” *Art Bulletin* 3 (2006): 525–551.
- Belting, Hans. „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 29–38. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Бојић, Зоја. „Философски појмови у делима античких историчара у уметности и питање катарзе.” *Зборник Матице српске за класичне студије* 19 (2017), 131–145.
- Борозан, Игор. „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове.” *Годишњак града Београда LVVIII* (2011): 63–93.
- Брајовић, Саша. *Ренесансно сопство и портрет*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2009.
- Bredenkamp, Horst. “Thomas Hobbes’s Visual Strategies.” u *The Cambridge Companion to Hobbes’s Leviathan*, ed. Patricia Springborg, 29–60. Cambridge University Press, 2007.
- Bredenkamp, Horst. „Die ‘Charaktermasken’ von Karl Marx, Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 51–53. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Burke, Peter. “Representations of the Self from Petrarach to Descartes.” u *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, ed. Roy Porter, 17–28. London: Routledge, 1997.
- Denisoff, Dennis. “Decadence and aestheticism.” u *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

kada se na lica stave maske. Javlja se nova realnost, mešaju se fikcija i stvarnost i maske ponovo postaju lica kroz katarzičnu fabulu tragedije: Kaul, Palmier 2010, 117–130.

- Didro, Denis. *Paradoks o glumcu*. Zagreb: Zora, 1958.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Дил, Шарл. *Теодора, византијска царица*. Београд: Штампарија Меркур Милижевића и Стефановића, 1908.
- Грол, Милан. *Из позоришта предатне Србије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1952.
- Golden, Leon. "Aristotle and the Audience for Tragedy." *Mnemosyne. Fourth Series* 4, (1976): 351–359.
- Игнотус. (др Каменко Суботић). „Код Веле Нигринове.” *Београдске новине* 279 (1907).
- Kantorowicz Ernst K. *Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Kaul, Susanne, Palmier, Jean Pierre. *Stanley Kubrick, Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Paderborn: Fink, 2010.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag, Köln, 2005.
- Leopold, Diethard. „Zo-onna-zym psychologischen Differential der Masken.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 45–49. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Lič, Klifor. „Tragični junak.” u *Teorija dramskih žanrova*, ur. Svetislav Jovanov, 54–63. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.
- Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, 2006.
- Малић, Горан. *Милан Јовановић, фотограф*. Београд: САНУ, 1997.
- Marin, Louis. *Portrait of the King*. Basingstoke: Macmillan Press, 1988.
- Marshall, Gail, ed. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge University Press, 2007.
- Niefanger, Dirk. „Die Geburt des antiken Theaters im 19. Jahrhundert.” u *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, hrgs. Osterkamp, Ernst, Valk, Thorsten, 325–344. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.
- О. „Последње Велино вече у Народном позоришту.” *Политика*, 27. 12. 1911.
- Ockman, Carol, Silver, Kenneth E. u “The Mythic Sarah Bernhardt.” u *The Art of High Drama*, eds. Carol Ockman, Kenneth E. Silver, 1–17. New York: Yale University Press, 2005.
- Pagden-Ferrino, Sylvia. „Die Maske der Erinnerung.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 57–63. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Pollock, Griselda. „Louise Abbéma’s *Lunch* and Alfred Stevens’s *Studio*: theatricality, feminine subjectivity and space around Sarah Bernhardt, Paris, 1877–1888.” u *Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, eds. Deborah Cherry, Janice Helland, 99–120. Burlington: Ashgate, 2006.
- Роттердамски, Еразмо. *Похвала лудости*, Нови Сад, Култура, 1954.
- Samsonow, Elisabeth von. „Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 353–357. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Schaper, Eva. „Aristotle’s Catharsis and Aesthetic Pleasure.” *The Psychosocial Quarterly* 4 (1968): 131–143
- Shulte, Regina. „Conceptual Approches to the Queen’s Body.” u *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1000–2000*, ed. Regina Shulte, 1–15. Berghahn Books, 2006.

- Schulz, Martin. „Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation Eine Einleitung.” u *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrgs. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, 1–26. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Silver, Kenneth E. Celebrity, Patriotism, and Sarah Bernhardt.” u *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century France*, eds. E. Berenson, Eva Giloi, 145–154. New York – Oxford: Berghahn 2013.
- Stivenson-Luis, Robert. *Dr Džekil i g Hajd*, Beograd: Rad, 2002.
- Šorske, Karl E. *Fin-de-Siècle u Beču*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- Telesko, Werner. *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Köln: Böhlau Verlag, Köln, 179–195, 2010.
- Todić, Milanka. *Fotografija i slika*, Beograd: Cicero, 2001.
- Тимотијевић, Мирослав. „Народно позориште у Београду: Храм патриотске религије.” *Наслеђе* V (2005): 9–43.
- Тимотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј у Београду, 2009.
- Трифунковић, Лазар. *Сретен Стојановић*, Београд: САНУ, 1973.
- У „Вела Нигринова.” *Политика*, 10. 10. 1907.
- Urmann, Martin. *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*. Wien–Berlin: Verlag Turia + Kant, 2016.
- Vajld, Oskar. *Slika Dorijana Greja*. Novi Sad: Pan knjiga, 2010.
- Valter, Benjamin. *Poreklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
- Vatimo, Đani. *Subjekat i maska. Niče i problem oslobođenja*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Warnke, Martin. „Herrscherbildnis.” u *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Abdankung bis Huldigung, hrgs. Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler, 481–490. München: Verlag C. H. Beck, 2011.
- Weihe, Richard. „Person und Maske: 'Sua cuique persona' als Shema der Maskierung.” u *Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden, 21–27. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Wolf, Christoph. „Der performative Körper. Sprache-Mach-Handlung.” u *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrgs. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, 189–206. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- У „Вела Нигринова.” *Политика*, 10. 10. 1907.
- Зимел, Георг. *Рембрант. Огледи из филозофије уметности*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1992.
- Зимел, Георг. *Шопенхауер и Нице*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2008.
- Zimmermann, Michael F. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus-Impressionismus-Symbolismus*. München: Verlag C.H. Beck, 2011.
- Зизјулас, Јован. *Од маске до личности*. Ниш: ПП Дом, 1992.
- Džons, Džons. „Lik i radnja.” u *Teorija dramskih žanrova*, ur. Svetislav Jovanov, 29–45. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.
- Wir Sind Maske*, hrg. Sylvia Ferino-Pagden. Wien: Kunsthistorisches museum Wien, 2009.
- Yon, Jean-Claude. „Théâtre et opera sous le Second Empire.” u *Spectaculaire Second Empire*, 184–194. Paris: Musée d'Orsay, 2016.

Igor Borozan
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**FACE AND MASK:
THE LAST ROLE OF TRAGEDIENNE VELA NIGRINOVA**

Summary:

The case of Vela Nigrinova marked Belgrade's public life at the turn of the 19th and the 20th centuries. The famous tragedienne of the National Theater in Belgrade paradigmatically marked an era. Decadence, stylization, and pronounced sensitivity were an important part of artistic strategies, but also the way of life of citizens at fin-de-siècle. In such an intellectual environment the famous heroine manifested her power, and her appearance was artificialized to the extent that the actress herself became a stylized aesthetic entity. Vela Nigrinova was set somewhere between her natural and artificial face, between her personality and the theater mask. In line with the decadent movement that marked fin-de-siècle in Europe, Vela performed her identity and appearance to the extent that her selfness became a paradigm of erasing the boundary between reality and fiction, between real life and theater illusion, that was so pronounced in the age of decadence at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Keywords:

Vela Nigrinova, acting, mask, theater, face, person, decadence, aestheticism, fin-de-siècle