

Универзитет у Новом Саду, АЦИМСИ,
Центар за родне студије, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura16521710

УДК 792.8.07 Вукићевић С.

792.8(497.11)“1990/...”

оригиналан научни рад

ХУМАНИСТИЧКЕ ИДЕЈЕ СОЊЕ ВУКИЋЕВИЋ У КОРЕОДРАМАМА - СКИЦА ЗА МОНОГРАФИЈУ

Сажетак: *Соња Вукићевић, авангардна и аутентична уметница српске кореодрамске сцене, телом не саопштава само естетичку, већ животну и историјску, личну и друштвену истину. Тело схвата, производ, употребљава као основни симбол човечанства и космоса. Уметношћу игре и покрета исказује властити однос према друштву, појединцу, рату, слободи, кључним догађајима епохе, времену у коме живи, али и времену које је прошло и оставило трага на актуелан друштвено-политички тренутак. Плесом репрезентује антиратни став и побуну против фашизма. Кореографским стваралаштвом отелотворује телесни историјско-политички говор, ангажовани коментар друштва и креира и утемељује политичку кореодраму као особени жанр.*

Кључне речи: *Соња Вукићевић, кореодрама, плес, тело, политизација уметности*

Соња Вукићевић (1951-), уметница која ће у другој половини 20. и почетком 21. века померати границе плесног позоришта у Србији, неуморна у трагањима, опробавала је себе у разним областима, али без придржавања било каквих уметничких правила и канона.

Изразито антиратно залагање исијава кроз њен ауторски кореодрамски рад. Соња Вукићевић је, као и Нада Кокотовић

(1944-), кореодрами дала легитимитет, поставила је у оквиру репертоарске политике позоришних институција, као и фестивалских догађања. Потврдила се код нас и у свету као вишеструко свестрана и снажна уметничка личност. Балет, односно уметничка игра није једино поље њеног изражавања већ и сценографија, костим, скулптура. Но, изнад свега, уметничку инспирацију преузима из живота и људи. Самостално ауторско израстање Соње Вукићевић у кореодрамском позоришту поклапа се са друштвеном ратном кризом деведесетих, када је Србија ушла у сукоб са државама у окружењу. Соња Вукићевић почиње да игра и тумачи живот који живи у ратом изнова обележеној и издељеној земљи, плеше лично сагледавање и доживљавање ширег друштвеног контекста и историјских догађања. Друштвена и хумана криза покреће и подстиче њено уметничко сазревање, промишљање и стваралаштво ангазоване уметнице. Према речима Соње Вукићевић:

„Ја сам одрасла међу великим ратницима и то није могло да ме мимоиђе; тај осећај за историју нисам могла да покажем у улогама у класичном балету, али сам могла револуционарно да га изразим у својим ауторским делима. (...) Моје дефинитивно сазревање поклапа се са почетком деведесетих; долази до распада Југославије и мене је болело када је требало да играм лаке наслове. Људи су наставили да прате позоришни репертоар, не схватајући да је историја отишла даље. Тада ми се први пут рађа идеја о *Макбету*, и тај сам пројекат предложила Битеф театру и Ивани Вујић, али околности су биле такве да три наредне године нигде нисам могла да реализујем ову представу.”¹

Прва понуда за самостални ауторски рад долази јој од Љубише Ристића (1947-), који је сарађујући (кроз КПГТ) са Надом Кокотовић (1944-) у периоду од седамдесетих до деведесетих година 20. века промовисао кореодрамски жанр, али због породичних околности и немогућности путовања она одбија шансу. Услеђује други позив од Борке Павићевић (1947-) и Соња Вукићевић креће у реализацију четири комплетне ауторске кореодраме, у продукцији Центра за културну деконтаминацију у Београду: *Магбет/Оно* (1996), *Алцхајмер симфонија* (1998), *Процес* (1998) и *Мрак летње ноћи* (1999), а њено ауторско стваралаштво врхуни са кореодрамом *Циркус историја* (2006), првобитно ствараном под окриљем Битеф фестивала.

1 Мединца, И. (2002) Позориште алтернативе деведесетих. *Циркус историје* (разговор са Соњом Вукићевић), *Театрон* бр. 119/120, Београд: Музеј позоришне уметности, стр. 90-93.

Прва представа *Магбет/Оно* настаје у времену дуготрајних грађанских и студентских демонстрација против актуелне политике Слободана Милошевића. Тешка економска ситуација у којој се затекла од света изолована Србија, као и крађа изборних резултата 1996. године резултирали су тромесечним протестима. Критика власти, која у представи није била директна, али асоцијативно и значењски присутна, чинила је смисао кореографског дела. Тражен је један нов сценски и телесни говор којим ће се исказати незадовољство оним што се дешавало на опште-друштвеном плану, као и визионарско упозорење о урушеној хуманости, будућности, уништеним животима долазећих генерација. Из представе инспирисане Шекспировом драмом уочава се дихотомна мотивација за стваралаштво, тј. ауторка бива покренута двоструким разлозима: 1. анализом женских ликова, где егзистира порив да у њима налази инспирацију трагајући по властитом женском бићу, и 2. промишљањем о вечитом кружењу које није одлика само природних већ и друштвених процеса, односно да као што постоје циклична кретања у природи она се, исто тако, понављају са друштвеном заједницом. Низањем симболичних сценских слика приказује се жена која може да покрене и постане дух разарања, деконструкције, уништења. Као острашћена Леди Магбет она је субјекат и објекат властитог зла, она га персонификује и производи, али истовремено постаје и његова жртва. Вештице у представи замењује децом као неупрљаним бићима која могу да носе властити потенцијал суровости, односно девојчицама које лепотом и стасом делују као да потичу из самог анђеоског врта. Попут Пине Бауш (Philippina „Pina” Bausch, 1940-2009) на кореодрамску сцену уноси природне елементе, воду и земљу. Глумац, Слободан Бештић (1964-), као Магбет, телесном пластиком и експресијом бива адекватан партнер, изразит како у глумачкој тако и у физичкој радњи. Фрагментарна структура је поново присутна. Чини се да су се разумевање и рецепција кореодрамске представе – која је рађена низањем симбола са удаљеним асоцијативним значењима – заснивали на архаичним основама, архетипским садржајима свести, као и меморији мотива из Шекспирове приче о мрачној пожуди за влашћу. Током извођења посипала се земља која је давала смернице кретањима, али која ће до краја да поприми знаковитост свеопште јалове пустоши и блата, у коме су изгубљене плаве, беле и црвене ципеле, тј. обућа у бојама државне заставе. Истицало се савршенство извођења и тумачења Леди Магбет, промишљена и домишљена унутарња глумачка радња коју ауторка као главни женски лик испољава кроз сваки гест и корак. У центру пажње је: моћ перverzије владарског пара наспрам актуел-

ности у времену у коме је представа настала, те се експресивном игром исказује јасан друштвени ангажман и бунт, односно покрет преузима снагу кореодрамског протестног текста којим жели да се допринесе буђењу грађанске свести. Кореодрама *Магбет/Оно* се играла и на минус седам пред кордоном милиције током уличних протеста у Београду. Политички ангажман и промишљање *овде* и *сада* постаје неизбежно у кореографском деловању Соње Вукићевић. Са ауторским стваралаштвом кореодрама креће њен антиратни и снажан друштвени, хумани ангажман, који се испољава, између осталог, учешћем на позоришном фестивалу у Милхајму у Немачкој, који организује редитељ Роберто Ђули (Roberto Ciulli, 1934-), окупљајући уметнике са простора ex Југославије. Соња Вукићевић, космополитског духа и идеологије, чврсто декларисана као уметница која не прихвата мисао национализма, фестивал у Немачкој интимно доживљава као *повратак ампутираних делова*. Позоришни скуп уметника Југославије – који је имао за циљ пробијање баријера између позоришних људи који су били завађени силама смутног времена, тешких ратних и политичких прилика – описује као најзначајнији догађај у том животном периоду.

Соња Вукићевић, кроз уметност кореодраме, интензивно живи свој друштвено-политички ангажман, не стварајући никакве границе нити подвојености у сегментима између личног и професионалног. Поистовећује животни и професионални стил, путем стила врши пројекцију духовних садржаја, када скривена суштина даје облике и одлике видљивој форми, те се њено кореодрамско промишљање може поставити у оквир Жорж Бифоновог схватања да је човек стил. Даљим радом развијала је стил који наставља доследно да прати и унапређује.

Другу ауторску кореодраму, *Алцхајмер симфонија*, поставља на Равелов *Болеро* (сам композитор је боловао од те тешке болести), што је била својеврсна евокација личних успомена и њихово особено тумачење – од њеног солистичког играња на Стадиону ЈНА 25. маја 1988. године и преиспитивања историјских догађања у периоду поменуте ритуалне игре за Дан младости осамдесетих па све до Дејтонског мировног споразума 1995. године. У опомињућу представу од 55 минута публику уводи кроз својеврсну бирократску акцију шалтерског перформанса, где су присутни посетиоци неосетно увучени у игру и „морају” да учествују пролазећи до својих места кроз режирану „строгу шалтерску контролу”. Правила су наметнута и морају да се следе и поштују. Публика је пре представе суочена са чекањем, редовима, са спорним улажењем и разним „проверама”, добијањем

„печата”, обележеном цртом која се „не сме” прећи и томе слично. Публика се затиче у позоришној ситуацији могућег „отрежњења”, принуђена да тражи одговор на социјална, историјска и друга проблемска питања. Као ауторка која рад заснива искључиво на хуманим постулатима она не тежи само иновацијама у уметности, већ социјално-политичким променама. Чини се да је кредо њеног целокупног кореографског опуса да трагањем за изменама у себи креирамо снажан потенцијал за опште промене и помаке на далеко ширем, хуманом плану. Играчка представа се служи и речју, цитирају се одломци из дела Данила Киша, али основна плесна комуникација, која доследно остаје изван вербалног језика, постаје најјаче оружје, и подстиче потресну театарску комуникацију која се прима на кинестетичком нивоу.

„До суза је дирнула њена тужбалица над телима дечака, изречена гласом велике трагеткиње, а Алцхајмеров марш је подсетио на нацистичку пошаст. Заводљиви анђеол смрти, са ратном кацигом и кокетним црвеним ципелицама са високом потпетицом, најпре је одузео јабуке и јаја, симболе здравља и плодности шесторици мирних дечака (број није нимало случајан), да би их затим гурнуо у гомилу ограђене земље, у логор у којем су изопштени са осталим својим вршњацима. Из овог немилог окружења они се спасавају следећи анђела уништења и пузећи тлом остављају на својим оделима и телима трагове родне земље, коју напуштају.”²

Кореографкиња тумачи цело друштво као психички оболело, дезорјентисано у времену и простору, унакажено заборавом историје и ерозијом општеприсутне деменције. Плеше евокацију последњег југословенског здруженог чина, односно изнова репетитивно изводи (само историјским догађајима присилно измењену) слетску игру руинираног југословенског заједништва уз звуке *Болера*, коју је 1988. године као солисткиња представила поводом последњег Дана младости на Стадиону ЈНА. То је критичка кореодрама личне емотивне историје и својеврсне рекапитулације апатичног друштва и људи који су, током једне деценије, изгубили контакт с реалношћу. У уметничком поступку се служи аудио-визуелним инсталацијама, а као и у претходној инсценирацији; поново су на сцену постављени значајни симболи: будућности, рођења, живота, греха – деца, јаје, јабука. Згњечиће јаје и јабуку, а босоноги дечаки ће интерпретирати стихове „Another Brick in the Wall” Пинк Флојд-а. Применом одређене цитатности делова из представа у којима је некад била

2 Zajcev, M. (2009) *Igra odraz vremena sadašnjeg*, Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije, str. 98.

учесница и играла по сценама у Југославији – њено уметничко промишљање постаје двоструко интроспективно – у смислу игре и емоција које су ту игру пратиле. Плес и реч су обједињени, Данило Киш добија своје кореодрамско остварење. Соња Вукићевић, у кореодрами *Алцхајмер симфонија*, интерпретира улогу „анђела рата”, који ће проћи у црвеним ципелама остављајући за собом људски јад и геноцидну пустош, пуштајући и препуштајући гледалишту на крају ужитак игре сенки на зиду, које попут оних у Платоновој пећини сугеришу да су нам друштвено-политички живот и поглед управљени ка погрешном, нехуманом, лажном свету и нетачној слици.

Током истог месеца, априла 1998. године, изводи још једну премијеру, Кафкин *Процес*, (музика: Зоран Ерић) бавећи се кафкијанским друштвом у коме свака потенцијална револуција постаје социјално импотентна. Бави се феноменом смрти. Након десет година од последњег Дана младости, 1998. године свој Алцхајмеровски *Болеро* одиграће у Стокхолму (као културној престоници Европе) у оквиру програма „Пејзаж X”, у здању старог архива Парламента, Риксакивету, у коме је некад чувана државна грађа. Такође, на истом месту приказује и трећу представу из свог ауторског триптиха рађеног у ЦЗКД, поменути Кафкин *Процес*.

У редитељском поступку *Процеса* сажима литерарно дело стварајући неку врсту „концентрата” и одабира суштину, есенцију коју ће транспоновати у покрет. Дело настаје из освешћеног доживљаја кореспонденције Кафкиног дела са тренутком у којем живи и који назива историјом малих људи, временом у коме се „преко ноћи” мењају духовни и географски изглед земље у којој се родила. Тумачећи Кафкиног јунака Јозефа К. у сценографији која се састојала од обиља страница *Политике* и wc шоља на точкићима уз знаковиту издвојеност „слободног” простора травнате, једине природне површине са цвећем и јабукама, њено тело остаје непомично, јер човек друштва кога чине људи без емоција *решетке носи стално у себи*, а плесни говор Јозефа К. изводи кроз одсуство плеса, покрет замењује не-покретом, животно кретање некретањем. Простор слободе, природе и хуманости, тј. постављена трава као симбол свега тога, али и као симбол окрепљујућег, лековитог, плодног – одузима се немилице. У данашњем добу високе технологије, срцу се, као душевном органу и симболу хуманости (кореографско-редитељском инвенцијом) налази „адекватна” замена са црвеним лампицама. Човеку је одузето све хумано – емоције, слобода, природа, суштина бића и бивствовања. Дакако, у

целокупном опусу Соње Вукићевић тематизује се и испитује дехуманизација и аутоматизација савременог света.

Поводом представе *Мрак летње ноћи* и бомбардовања Соња Вукићевић каже:

„Овај најчуднији, од свих ратова виђених на овој нашој планети, претворио је човјека само у 'дискету'. А и 'дискета' налази свој оптимизам у свом технолошком напретку.”³

Процесом под стваралачку и аналитичку лупу поставља глобално кафкијанско друштво, као и општевладајуће кафкијанско стање у коме сваки злочин почиње душевним самосакаћењем. Представа се завршава подигнутим поклопцима *ws* шоља на којима је огледало усмерено ка публици. Вишезначењска порука која је садржана у самом предмету огледала, која може да се анализира почевши од етимологије речи *speculum* (огледало) из које проиходи спекулација као високо интелектуални процес мишљења до тога да је огледало познато као симбол чистоће, тајне срца, истине, искрености и свести.⁴ Дакако, сваком кореодрамом уланчава значења и поставља онтолошко питање стварности проблематизујући савремени друштвени живот, индивидуу и свет. Са *Процесом* током летње интернационалне позоришне сезоне 1999. године у лондонском „The Gate Theatre” постиже запажен успех, карте бивају распродате, а критика *Гардијана* је оцењује са три звездице правећи поређење са Пином Бауш и пољским авангардним позоришним уметником, Тадеушом Кантором (Tadeusz Kantor, 1915-1990).

Соња Вукићевић доследно гради и развија однос према сценографији у коме се понавља њен однос према историји. Иако као уметница политичко позориште не ствара са намером и жељом, већ је на то, како каже, присиљена збивањима, с друге стране, свесно трага за сценографијом која носи предзнак, тежину и ауру историјског простора. Као сценографкиња учествује на манифестацији „Futurshow 3000” у Болоњи, 2000. године, међу одабраних седам најбољих светских дизајнера и мултимедијалних уметника и уметница.

„Прва ствар коју сам желела јесте да укинем завесу и сцену кутију; желела сам директан контакт између публике и извођача. Дакле, желела сам другачију позоришну форму, никада не бих могла да радим своје ауторске представе у класичном позоришту. Када бих имала услова, ја не бих радила

3 Радосављевић, Р. (11. мај 1999) Човјек је Божји дар, *Побједа*, стр. 12.

4 Chevalier, J. i Gheerbrant, A. Zrcalo u *Riječnik simbola*, priredili Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1989) Zagreb: Nakladni zavod МН, str. 809.

сценографије, већ бих сваки пројекат реализовала у одговарајућем новом и другачијем простору, који већ има, независно од мене, своје (историјско) време и значење. У таквом простору мене не занима да видим школованог балетског играча, већ правог човека, са његовим властитим људским садржајем, са његовом личном историјом и са његовим изворним, генетски урођеним кодом за покрет. Сам покрет није од пресудног значаја; мене интересује да компоујем, почевши од постојећег људског садржаја, од људи са којима радим, један интегрални позоришни чин, у коме ће подједнак значај имати и покрет и звук и глас и светло и костим и амбијент у коме се игра. Аутоматски, публика препознаје себе и тако се ствара блиска размена.”⁵

Након четири ауторске представе рађене за ЦЗКД начинила је петогодишњу паузу, да би се из тога изродила битефуска продукција, Соњино писмо свету – представа *Циркус историја*, проглашена најбољом представом београдске позоришне сезоне 2006/2007. године. Изабрани сценски простор извођења поново носи натрунке прошлости и историјску аутентичност – Старо сајмиште, „Посејдон” где је у Другом светском рату било мучилиште Гестапо-а, касније Удба, спортска хала, диско клуб, као и надзорни центар за изградњу Новог Београда. Годину дана касније, на Бијеналу у Панчеву „Чист израз” кореодрамску представу *Циркус историја* изводи на простору фабричког комплекса „Петрохемије“ који је био бомбардован током 1999. године и који директно представља место злочина. У кореодрами *Циркус историја* као драмски предложак користи обједињене Шекспирове текстове и текстове Јана Кота из књиге *Шекспир наши савременик* – који се могу применити на дешавања у 21. веку. Путем визуелних ефеката трага за естетиком злочина. Одабир текстова врши асоцијативним поступком, при чему учеснице и учесници имају слободу предлога и избора својих монолога. Бизарни фелинијевски ликови приповедају крваву бајку о вечитом кругу историје, свету без идеала, Другом светском рату који се није завршио, о жртвама и крвницима који се крећу у зачараном друштвеном механизму смењујући улоге, о људима које врти и меље исти историјски точак злочина. Истражује се нужност друштвених процеса, уз циркуске вештине и лаконоге кораке друштвено популарних игара – танга и валцера. На сцени плесачи постају глумци, а глумци плесачи, као што се на светској сцени смењују жртве које постају крвници, а крвници жртве.

5 Меденица, И. (2002) Позориште алтернативе деведесетих. Циркус историје (разговор са Соњом Вукићевић), *Театрон* бр. 119/120, Београд: Музеј позоришне уметности, стр. 90-93.

Један од значајних ритуалних симбола представе јесте круг – вечито кружење и опетовање злочина. Публика, уз кокице и пиће, на улазу добија беле мантиле које треба да носи током одвијања представе, што се чини као својеврсни облик особеног активирања присутних и иницијације за гледање, тј учествовање у ритуалној кореодрами. Такође, у смислу симболике запитаности над будућношћу учествују деца у представи, као и у претходним ауторским остварењима. Соња Вукићевић каже:

„Прво питање које сам себи поставила радећи *Циркус историју* јесте: како је могуће да се историја одвија тако убрзано и како је могуће да сам у последњих десет година живела у пет држава а да се уопште нисам помакла с места. Мене није интересовала само ексјугословенска трагедија, већ и неко модерно демократско робовласништво у којем три-четри корпорације владају глобализованим светом. Питала сам се како је могуће у име демократије убијати неке друге народе, како је могуће да се од нас захтева да будемо велики а не дају нам да растемо и како сви пристају на то без побуне.”⁶

Основни циљ представе је био да се прикаже глобална трагедија света и свега хуманог, аутизам појединца и немудрост 21. века у коме злоупотребљени медији одузимају сваку (већ увелико крхку) људскост. Кроз уметничко редитељски поступак служила се, попут Пине Бауш, разговорима, али о актуелним политичким дешавањима, те пред сваку пробу практикује анализирање дневно-политичких догађања, као и дискусије о томе шта је ко читао у новинама тога дана. Чини се како се мотив и мотивација за све ауторске кореодрамске представе донекле понављају, а то су историја и људски положај у колоплету социјалних збивања. Посматрајући игру као друштвено лековиту она полигон борбе за људска права и равноправност отвара и осваја сценским телесним говором, док је њена опредељеност усмерена ка хуманости и борби за оба пола која подједнако страдају у *кафкијанском* и *клонираним* свету, јер Јозеф К у таквом друштву може бити жена исто колико и мушкарац.

У *Циркус историји* Анита Манчић игра Хамлета, Тамара Вучковић тумачи Отела, Соњина ћерка, Христина Поповић, разапета у орбитрону, игра Ричарда III, односно пол не детерминише улоге које се изводе, а мушкарци и жене носе беле сукње-кринолине јер по схватању Соње Вукићевић мисао нема пол.

6 Munjin, B. (2007) *Život kao kineska kapljica, Scena 1-2*, Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 160-161.

Плешуће тело у политичким кореодрамама Соње Вукићевић, ни у ком виду не одговара конвенционалним канонима, нити идеалима лепоте бестелесног хабитуса белог балета, не потпада под замишљени идеал жене виле, нити прича бајку. Не чини ништа од тога. Као што Лоренс Лупе у делу *Поетика савременог плеса* наводи:

„...тело постаје идејом, што отвара његову свијест(...) Отуда нужност 'вјежбе' за дух као имагинаран читач тигела и гесте која долази. Управо пластичност духа чини одређени покрет могућим.”⁷

Плешуће ја Соња Вукићевић исказује мислећим, интелигентним телом којим контемплира, саопштава мисао, па Аристотелово *zoon politikon* у стваралаштву Соње Вукићевић преобработено је и прераста у *habitus politikon*⁸. Оно јесте тело које еманира хумано искуство и својим интерпретацијама оставља упис проживљеног у времену. Кореодраме које ствара су телесни записи историјских појава, друштвених догађања и њихов ангажовани коментар, јер као својеврсни политички спектакл кроз плесачко тело производи се колективна историјска меморија, прошлог и садашњег тренутка. Критичку свест и критички текст Соња Вукићевић артикулише и изражава кроз телесни покрет, властити и својих извођачица и извођача, који флукутирају од глуме ка плесу и обрнуто. Дакле, кроз однос према телу и игру она исказује хуману и критичку мисао, политичку димензију односа према друштву и историји, властито тумачење света. Свесно ствара покрет који је одређен, али никако и омеђен друштвеним контекстом и збивањима. Мапа прошлости и будућности, мапа душе и ум се неминовно огледају на телу у плесном покрету, уколико је кореографски поступак довољно отворен ка слободном изражавању. Као уметница, Соња Вукићевић, има потребу и жељу да искаже политичко мишљење, да говори о савременом свету око себе, што не може да учини путем тековина класичног балета. Њена кореографска стратегија је усмерена ка циљу да се разоткрије тело као станиште духа, као носилац личног и проживљеног искуства, али и симболичке комуникације. Тело је, по њеном схватању, апсолутни врхунац космоса, те га посматра не само физички, већ и метафизички, док га сценски употребљава као покретом изречену искрену реч и невербални драмски текст. Једино тело може да буде кадро да проговори језиком који сви разумеју – универзалним језиком хуманог,

7 Louppe, L. (2009) *Poetika savremenog plesa*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, str. 63.

8 Начинила сам латинско-грчку синтагму.

слободног, од цензуре подсвести неспутаног изражавања. Према речима Соње Вукићевић:

„Тело је, у ствари, апсолутни врхунац космоса. Сваки човек, као што током живота исписује свој роман уједно је и кореограф. Свако има сопствену кореографију коју изражава својим кораком, гестикацијом и свако има свој начин игре.”⁹

Тело репрезентује личну особеност, карактер, темперамент, изражава сопство, властито ја, кроз личну и друштвену историју, а Соња Вукићевић као кореографкиња публику чини видовитим читачем њених телесних говора и текстова, дилема и ставова, стихова и прича.

Свака од наведених кореодрама као специфична форма невербалног театра представља општеразумљиви језик који је у сталној интеракцији и кореспондира са друштвеном историјом, јер Соња Вукићевић, на различите начине, у свом интелектуалном пољу поседује присност са историјом, док њено плесачко тело репрезентује *живљену историју*. Аутентичност и снага кореографског, кореодрамског израза производе из личног става да као уметница има обавезу да критички тумачи и промишља социјалне појаве, односно из политике плесно-телесног „ратовања” за боље, равноправно и хуманије друштво, које неће чинити *клонирани* и *кафкијански* људи заражени Алцхајмеровим заборавом историје. Посматрано из контекста драгоценог опуса који је Соња Вукићевић створила, а који није опште доступан у облику архивираних видео записа – свремено решење би представљало покретање и формирање Дигиталног музеја уметничке игре у Србији, који би баштинио грађу наше богате плесне историје.

Попут претходнице Маге Магазиновић (1882-1968) Соња Вукићевић дубоко верује у снагу појединца и његових хуманих акција, верује у уметничку акцију индивидуалца који је решен да мења свет. Као што је Мага Магазиновић показала и доказала да промишљен, освешћен, теоријско-утемељен развојно-образовно-уметнички поступак једне индивидуе може да донесе прогресивне друштвене промене и да уметничко деловање може да допринесе еманципацији друштва, његовом развоју и помаку ка бољем и хуманијем – то чини и Соња Вукићевић политизацијом своје плесне уметности, тј. креирајући историчне, антиратне, политичке кореодраме.

9 Дурић, М. (24. фебруар 1993) Соња Вукићевић, балерина. Тело као врхунац космоса, *Политика*, стр. 17.

ЛИТЕРАТУРА:

Chevalier, J. i Gheerbrant, A. prir. (1989) *Riječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Louppe, L. (2009) *Poetika suvremenog plesa*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Munjin, B. (2007) *Život kao kineska kapljica*, *Scena* 1-2, Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 160-161.

Obradović Ljubinković, V. (2016) *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*, doktorska disertacija, odbranjena na Univerzitetu u Novom Sadu, ACIMSI, Centar za rodne studije, Novi Sad.

Obradović Ljubinković, V. (2016) *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*, Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.

Zajcev, M. (2009) *Igra odraz vremena sadašnjeg*, Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije.

Дурић, М. (24. фебруар 1993) Соња Вукићевић, балерина. Тело као врхунац космоса, *Политика*.

Меденица, И. 2002. Позориште алтернативе дведесетих. Циркус историје /разговор са Соњом Вукићевић/ *Театрон* 119/120, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, стр. 90-93.

Радосављевић, Р. (11. мај 1999) Човјек је Божји дар, *Побједа*.

Autoportret: Sonja Vukićević, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=IwIAWGqx8JI>

Vera Obradović

University in Novi Sad, ACIMSI Center for gender studies, Novi Sad

HUMANISTIC IDEAS OF SONJA VUKIĆEVIĆ IN HER CHOREODRAMAS – A SKETCH FOR THE MONOGRAPH

Abstract

Sonja Vukićević, an avant-garde and authentic artist of the Serbian choreodrama scene, uses her body not only to express her aesthetics but also her personal and historical truths. She understands, creates and uses the body as a fundamental symbol of humanity and the universe. With the art of dance and movement she shows her own relationship with the society, individual, war, freedom, key events of the epoch, the time she lives in and the time that has passed and left its mark on the current socio-political situation. Through dance she expresses her anti-war attitude and a rebellion against fascism. In her choreographic creations, she embodies the historical-political speech and gives an engaged commentary of the society that creates and establishes political choreodrama as a unique genre.

Key words: *Sonja Vukicevic, choreodrama, dance, body, politicization of art*