

Прегледни рад  
УДК: 75.071.1:929 Пикасо П. Р.  
792.01  
DOI: 10.5937/zrffp53-42003

# ПИКАСО И ПОЗОРИШТЕ: ОД ДРЛЕКИНА ДО ПЕГАЗА – МОДЕРНИСТИЧКИ ЛИКОВНИ И ТЕАТАРСКИ ОБРТ

Дана М. ПОПОВИЋ БОДРОЖА<sup>1</sup>  
Универзитет Сингидунум, Београд  
Факултет за медије и комуникације  
Департман за хуманистику и теорију уметности и медија

---

<sup>1</sup> apopovicbodroza@gmail.com

Рад примљен: 28. 12. 2022.

Рад прихваћен: 4. 12. 2023.

## ПИКАСО И ПОЗОРИШТЕ: ОД АРЛЕКИНА ДО ПЕГАЗА – МОДЕРНИСТИЧКИ ЛИКОВНИ И ТЕАТАРСКИ ОБРТ

*Кључне речи:*

Пикасо;

Шекнер;

Арлекин;

„Руски балет”;

„Парада”.

*Сажетак.* У раду се интердисциплинарном методом истражује повезаност Пабла Пикаса са позоришном уметношћу из перспективе његовог сликарства, рада за позориште, као и утицаја позоришта не само на теме његових слика већ и на афирмацију авангардних, специфично кубистичких експеримената и поступака, односно пробој модерности идеја помоћу театра. Целокупна Пикасова уметност у овом раду посматрана је и у светлу неколико значајних уметничких авангарди, чији је оснивач или идеолог („отац” кубизма, творац првих колажа, редимејда, конструктивистичких скулптура, зачетник тзв. „примитивне уметности”, раног надреализма и др.). Међутим, његово, вероватно, најважније поље рада, „кубистичка револуција”, као да улази у нову димензију управо путем представљања – перформанса – на позоришној сцени и у круговима високе културе. Утицај који су сцена и рани концепт „тотал дизајна” имали на његову уметност и перцепцију простора/објекта у кубизму и даље, изузетан је, исто као и перформативни чин, презентација његових идеја кроз језик сцене. У овом случају, један медиј, по својој природи комуникативнији (театар), представља други, херметичнији (сликарство), што је многоструко утицало на афирмацију и прихваћеност уметности Пабла Пикаса.

Полазећи од раних фасцинација ликовима Арлекина, Пјероа, циркуских јахачица, играчица, жонглера, присутних у његовом сликарству (Плава фаза, 1901–1904, Ружичаста фаза, 1905–1907, и даље), рад се фокусира на његовој сарадњи са Сергејем Ђагиљевом и „Руским балетом” (Ballets Russes, 1917–1924), за који је радио сценски дизајн, кубистичке костиме и монументалне театарске завесе. Посебно значајан балет „Парада”, Ерика Сатија (1917), посматран је као гранично, „нулто” дело које антиципира обрт у балетској уметности и представља полазиште за стварање савременог балета уопште. У њему Пикасо, изгледом костима, који асоцира на тотеме, и сцене, која поседује кубистичку дивизију и перцепцију простора, враћа позоришту његов примордијални, шамански карактер. У раду се разматра повезаност балета „Парада” са идејама теоретичара позоришта и социолога Ричарда Шекнера, као и питање споре, одложене социјалне рецепције, (не)прихватања стваралаштва Пикаса и његових сабораца, о чему у области естетике и постестетике говори филозоф Жан Франсоа Лиотар (La condition postmoderne, 1979).

Говорећи о позоришту и перформансу, Ричард Шекнер (Richard Schechner, 1977) запажа да су ове дисциплине старе колико и човечанство и, што је нарочито фасцинантно, познате и распрострањене у свим народима, на свим меридијанима, у сличним или различитим временским интервалима. Откривајући корен њиховог порекла и поетике, он полази од раних људских заједница и појмова „лова, церемонија, и позоришта” (Schechner, 1977, стр. 153). Описујући окупљања ради размене добара и, истовремено, комуникације и забаве, са „бубњањем на ударалкама, заједничким дељењем и размењивањем хране”, „употребом просторија које су биле специјално декорисане за ту прилику”, „ритуалима повезаним са слободним, карневалским понашањем” (Schechner, 1977, стр. 155), наводи многе ситуације које асоцирају на машкаре, покладе, различите процесије, које прерастају у праве карневале. Да ли ти карневали заправо представљају прототип, зачетак позоришта? Шекнер (Schechner, 2002) посебно истиче значај још једне традиције, било да она долази са простора Европе, Африке, Азије или Пацифика: значај историјских (и праисторијских) шаманизма, институције шаманских и магијских ритуала, улоге врача као духовног вође и саветника, играња *улоја*, мистичних обреда, плесова и визија у трансу, иницијација (улога ове традиције толико је велика да од ње данас воде корен и различите врсте дијалогских и телесних психотерапија). Он наводи и обичаје из домена вербалног; приповедање митова, историјску епику, као својеврсни зачетак драмског говора – глуме, значај колективног или појединачног појања, играња, и надаље, пресвлачења и ношења костима, маски, „претварања” у животиње, друге људе, више силе, и припремање, декорисање посебних места за извођење (Schechner, 2002, стр. 155). Често су се сви чланови заједнице окупљали око „бине”, тј. око места које је означено за центар главног догађаја, којем су некада прилазили у виду поворке или се окупљали у кругу, асоцирајући на улогу Дионисовог олтару у грчком амфитеатру, као и на данашњи просценијум, али и на разне видове уличног театра који се и сада одигравају на отвореном простору (Schechner, 1977, стр. 153–187).

Нешто од тих пракорена позоришта, његовог примордијалног, шаманског карактера, својим позоришним опусом вратио је театру Пабло

Руиз Пикасо (Pablo Ruiz Picasso, 1881, Малага, Шпанија – 1973, Муген, Француска), лидер покрета модерниста у Паризу почетком XX века и уметник, који је, осим по изузетним делима и дугом, плодном и бурном животу, познат као творац кубизма, покретач и протагониста и других авангардних пракси XX века, о чему ће још бити речи. Пикасово дело данас се до најситнијих елемената проучава у склопу научне дисциплине чији је назив „Пикасологија”, док се његовим легатима и збиркама баве многи музеји, фондације и приватне колекције. Најпознатији Пикасови музеји данас налазе се у Малаги (Fundación Picasso, Málaga), Паризу (Musée Picasso – Hôtel Salé, Paris), Барселони (Museu Picasso, Barcelona), Антидима (Musée Picasso, Antibes), Минстеру (Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster), Ла Коруњи (Casa Museo Picasso, La Coruña), Базелу (Fondation Beyeler, Basel), замку Боажелу (Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte – FABIA, Château de Boisgeloup), Дубају (Picasso Gallery, Dubai), Каиру (Picasso Art Gallery, Zamalek, Cairo). Такође, значајне су Пикасове збирке у великим светским музејима, од Музеја краљице Софије у Мадриду (Museo Reina Sofía, Madrid) до њујоршког Музеја модерне уметности (Museum of Modern Art – MoMA, New York), Тејт Бритен (Tate Britain Gallery) и Тејт Модерн галерије (Tate Modern Gallery) у Лондону, многих других музеја, галерија и приватних колекција, као и онлајн презентација. И у Народном музеју Србије у Београду чува се „Глава жене” из 1909. године, портрет Пикасове прве жене по имену Фернанд Оливије (Fernande Olivier). То је дело које се сматра примером аналитичког кубизма. Једна од изложби Пикасових дела гостовала је и у београдској Кући легата (графике „Vollard Suite”, 2017. године).

Када говоримо о Пикасовом опусу, важно је нагласити како су фазе његовог рада одељене и важне, јер су деловале попут „локомотива” које су „вукле” и рад других уметника, Пикасових сабораца и савременика. Сходно бројности „пикасолога” данас, постоје бројне систематизације његовог опуса. Најстарије се заснивају на одредницама његових биографа Г. Стејн (Gertrude Stein), Џ. Ричардсона (John Richardson, у Richardson, 1991; 1996; 2007; 2010), Д. Канвајлера (Daniel-Henry Canweiler) и нуде мали број фаза, свега четири или шест. Могло би се рећи да су превазиђене новијим систематизацијама које су богатије, разуђеније, флуентније, са доста запажених (под)фаза и паралелних токова (погледати периодизације Музеја Пикасо (Taylor, 1985/1986) – Picasso Timeline, Метрополитен музеја – My Modern Met, The Evolution of Picasso’s Painting Style, Фондације Пикасо – pablo-ruiz-picasso.net – Art Periods, и друго). Имајући све то у виду, предлог периодизације би могао бити следећи: Школски период (1889–1897), од првих радова осмогодишњег детета, које је подучавао отац, професор сликања, до савладаних постулата академизма и уписа на Академију ликовних уметности у Мадриду, у шеснаестој години; Рани период (Барселона пре

1901), одбацивање академизма као и класичног школовања, фасцинација фовизмом и симболизмом; Плави период (1901–1904); Ружичасти или Арлекински период (1904–1906), оба у славу поетских ликова са маргине, са надреалним, лирским, метафизичким призвуком; Афрички период или протокубизам (1907–1909), повезан са открићем уметности тзв. „примитивних” култура; Аналитички кубизам (1909–1912); Синтетички-кристални кубизам (1912–1919), оба као утемељење једног значајног светског уметничког обрта; Неокласицизам (један део његових радова већ око 1910, касније око 1920, а највише око 1940. године, сликан је у реалистичком, неокласицистичком стилу); Надреализам (у назнакама у раним радовима, док радови из средине двадесетих година прошлог века имају снажније карактеристике и блиску повезаност са светом надреалиста). Као издвојена фаза могла би се посматрати Ратна фаза – период Шпанског грађанског рата (1930–1939) и Другог светског рата (до 1945), и његова изразита реакција на оба. Пикасов рад у освит педесетих година, иако се претежно заснива на истраживањима фигуративних тема и њиховој стилизацији, нека је врста рециклирања ранијих израза, уз дозу поигравања и континуирани експеримент. У његовим делима Послератне фазе, међутим, јавља се врста експресивности која се везује за антиципацију и уплив новог важног светског покрета – апстрактног експресионизма.

Пикасова стваралачка личност била је многострана, са неком врстом унутрашњег „радара” за дух времена и његове живе промене, вибрације, које је својим делима не само детектовао већ и антиципирао, најављивао неколико година унапред, а на неки начин их сам и стварао (о оваквој улози Пикаса говорио је и професор Лазар Трифуновић 1980–1981. године, на Филозофском факултету у Београду, у оквиру студија модерне уметности). Тако је формирао прекретнице, путоказе и узорке и за друге уметнике, као трагове и преломнице нашег времена и друштва – слике ратова, страдања, наказности, насиља и јаких страсти, паралелно са приказом срећних тренутака лепоте, хармоније и мира.

Пикасо је, између осталог, основао кубизам као уметнички покрет, не толико социјални колико естетски и трансформативни; својом променом перцепције простора, одлучном деконструкцијом на сегменте (који би у свакодневном животу могли подсећати на делиће огледала или калеидоскоп), проговорио је о живим уметничким и другим комешањима и превирањима почетка XX века. Заједно са Жоржом Браком (Georges Braque), с којим је тесно сарађивао, урадио је прве кубистичке колаже, чији су одједи и данас присутни у уметности. Још 1910. године, неколико година пре амблематских Дишанових (Marcel Duchamp) редимејдова, попут радова „Точак бицикла” (1913) и „Фонтана” (1917), Пикасо ствара вероватно прву редимејд скулптуру, сугестивну „Главу бика”, направљену од волана и седишта бицикла. Од велике је важности његов вајарски опус, стваран

увек у предању између слика, када он успут, са лакоћом, лежерношћу, духовитошћу, ствара вајарска дела или њихове тродимензионалне скице, „откривши” тако уметничке премисе за јављање прве праве конструктивистичке скулптуре, пре њене појаве у Русији (око 1915). Утицај Пикаса на руски конструктивизам био је посредан, али сасвим изванредан и јасан, с обзиром на то да је по многим изворима, на пример Тејт Модерн галерије (Constructivism, n.d.), руски уметник, каснији (су)оснивач супрематизма и конструктивизма, Владимир Татлин (Владимир Евграфович Татлин) у својству асистента боравио у његовом атељеу, баш у време када су настајале ове Пикасове скулптуре. Пикасо ствара и нови вид позоришних сценографија, костимографија, радећи у позоришту са трупом „Руског балета”, о чему ће у овом раду бити више речи. Оно што је мање познато је и његово активно присуство приликом стварања надреалистичког покрета раних двадесетих година, сарадња са Андреом Бретоном (André Breton), уплив надреалистичког имагинаријума и начина размишљања у његов рад, те каснији изненађујући заокрет ка неокласицизму, период „хлађења” у четрдесетим годинама.

У каснијем раду, после Другог светског рата, Пикасо се бави апстраховањем и стилизацијом, (ре)позиционирањем и (ре)интерпретирањем елемента ранијих фаза, уз велику продуктивност, постајући веома прихваћен и омиљен сликар. У том периоду, он од имигранта у Паризу, жестоког борца за уметност окруженог шароликим и младим уметничким светом свог времена, постаје један од најтраженијих уметника чија планетарна популарност, енормне цене слика (према извештајима аукцијских кућа, Пикасо је у самом врху најпродаванијих уметника свих времена) и медијска заступљеност, доприносе стварању мита и култа (личности). Авангардност његове естетике од педесетих година постаје позната, самим тим на неки начин прихватљива, „популарна”, па његова улога у данима мукотрпног „пробијања” модернизма као да пада у заборав. Важно је, међутим, рећи да Пикасо ипак до краја живота делује као нека врста модернистичког „дива”, представљајући окриље – „кишобран” – за разнолике авангардисте, окупљајући и помажући многе значајне уметнике и њихове уметничке праксе.

Битно је напоменути да је Пикасо вероватно био и главни протагониста ширег покрета, у ранијој литератури названог „примитивизмом” (в. Murrell, 2008; Sweeney, 2004; Brooks, 1956; Leighen, 1990). Према *Оксфордском речнику савременој етнoлoшкoј језика* (Primitivism, n.d.), примитивизам је „веровање у вредност онога што је једноставно и несофистицирано, изражено као филозофија живљења, или кроз уметност и литературу”, док у уметности означава правац настао почетком XX века, инспирисан уметношћу ваневропских, „егзотичних” цивилизација Африке и других континената и земаља, које бисмо данашњим терминологијама одредили као „друге”, „индогене”, „нативне” цивилизације. У англосаксонском свету,

ова врста уметности, која означава инкорпорирање ваневропских уметничких принципа у „континенталну” уметност, назива се „Art Tribal” или „Indigenous Art”, у Француској се назива „Art Premier” (према колекционару Жаку Керкашу (Jacques Kerchache), који 1970. године тим појмом одређује „уметност традиционалних друштва без високо развијене писмености” (Kerchache Jacques, n.d.)). Овај покрет био је и један од пратилаца кубизма, односно његове ране, „афричке” фазе. Управо овакви, ваневропски утицаји, присутни су у некој мери и у Пикасовим радовима за позориште.

### *Позориште у Пикасовом сликарству: афекција, емоција, инспирација*

Повезаност коју је Пикасо имао са позориштем базира се на фасцинацији, магнетској привлачности према овом медију која почиње веома рано. Око 1898–1899. године у Барселони, након што је напустио Ликовну академију у Мадриду (са свега осамнаест година), Пикасо почиње страствено да слика ослобађајући се рано савладаног академизма, утицаја и очекивања свог оца, који је био дотад његов ментор, окрећући се фовистичком маниру, са темама улице, бистроа, усамљених људи, одбачених жена, бордела, али и протагониста циркуса и уличног позоришта. Посебан афинитет гаји према кабарету, сликајући певаче чија лица блистају, исијавају светлост под снопом рефлектора у мраку сале. Он слика живот сцене, али и живот ван сцене, са осећајем за истинитост и социјалну правду.

Ране фазе које започиње пресељењем у Париз, Плава (1901–1904) и Ружичаста (1904–1905), поетичне, још увек класицистичке, маниристичке, нежне, јесу посвете омиљеном миљеу. Бави се светом „Салтимбанка”, циркуских извођача, жонглера, трапезиста, клонова, играчица, комедије дел арте (Commedia dell’Arte), посебно ликова Арлекина (Arlecchino), који ће постати његов заштитни знак, Пјероа (Pierrot), Коломбине (Colombina), и тако даље.

Линч (Shawna Yvonne Lynch) налази да „Пикасова веза са Арлекином траје цео живот” и да је он нека врста алтер-ега уметника (Lynch, 2012, стр. 117) – замишљени, млади клоун (тада скромног финансијског стања), склон заљубљивању и потери за женама, брз као муња... Понекад је Арлекин код њега лепа, елегантна, усправна фигура, али чешће је приказан у другачијим ситуацијама – у кафани, после представе („Седећи Арлекин”, 1901), са још нашминканим, белим лицем, које подупире руком (ова слика сматра се реакцијом на самоубиство Пикасовог пријатеља Казагемаса). Понекад је реч о Арлекину као оцу породице, кога стижу године, путовања, умор („Породица Салтимбанка”, 1904), или о Арлекину на самртном одру („Смрт Арлекина”, 1905). Битно је знати да се у близини првог Пикасовог



атељеа „Бато Лавоар” (Bateau-Lavoir) налазио „Циркус Медрано” (Le Cirque Medrano), на чије су представе модернисти редовно одлазили, црпећи инспирацију за серије слика које одишу лепотом, привлачношћу али и окрутношћу циркуског живота. Како наводи Синклер, Пикасо је међу лицима циркузаната често сликао портрете себе и својих пријатеља (Sinclair, 1984, стр. 68).

Пикасо и после Плаве и Ружичасте фазе наставља да слика Арлекина, читавог живота, па чини то и када постаје изразито успешан у друштвеним круговима. Његов лик и „дијамантски” црвено-зелени костим користи за полазишна геометријска истраживања у области кубизма, око 1915. године (Lynch, 2012, стр. 117), док свог сина Пола, у нежном дечјем узрасту, представља у арлекинској одори (1924). У позним годинама (1971) ради серију скица и свој аутопортрет као Арлекина (Lynch, 2012, стр. 117), уз знатну дисторзију и мутилацију, „згужваност” лика и са дозом аутоироније. Ову интересантну и нетипичну слику познајемо само по репродукцијама, пошто је данас изгубљена, украдена из музеја у Ротердаму и вероватно 2013. године уништена, како би се крађа прикрила (Anonim, 2013).

### *Пикасо у њозоришћиу: радови за шееаџар – „Руски балет”*

Пикасов рад за позориште био је плодан, трајао је кроз цео његов живот (в. у McCully, 1997). Радио је на десет позоришних, углавном балетских представа: „Парада” (La parade, 1917), „Пулчинела” (La Pulchinela, 1920), „Квадро фламенко” (Quadro Flamenco, 1921), „Антигона”, (Antigona, 1922), „Меркур” (Mercure, 1924), „Плави воз” (Le Train Bleu, 1924), „Краљ Едип” (Oedipus Rex, 1947), „Поподне једног Фауна” (L’Après-midi d’un faune, 1912), игран у Паризу за „Руски балет” (Les Ballets Russes) и „Икар” (Icare, 1962). Најзначајније од представа за које је радио биле су оне рађене за „Руски балет” (1917–1924), чувену, елитну балетску трупу која се из Русије преселила у Париз средином друге деценије XX века, о чему пише Синклер (Sinclair, 1984, стр. 21). Једна од полуга овог стваралаштва био је и Пикасов брак са Олгом Хохловом (Ољга Хохлова), примабалерином „Руског балета” (брак је трајао од 1918. године до раскида 1935, а формално све до њене смрти 1955). Турнеје на које су заједно одлазили, дељење живота на позоришној сцени, учиниле су да театар сада у потпуности прожме његову уметност.

Пикасов рад подразумевао је креирање сценографије (декора), костимографије и, посебно, монументалних позоришних завеса на којима су биле насликане његове слике, као интегрални део представа. Када је реч о представама за „Руски балет”, по концепту Сергеја Сержа Ђагиљева (Сергей Дягилев, на Западу познатији као Serge de Diaghilev према француској транскрипцији), маестралног импресарија, Пикасо је у позоришту



био иноватор, претходник данашњег концепта „тотал дизајна”, комплетан аутор визуелног идентитета представе: јединства сценског дизајна, архитектуре, костима, осликаних грандиозних призора који су у виду слика-завеса „откривани” између чинова.

Пикасо се у каснијим годинама огледао и као позоришни писац и аутор око 350 песама (1935–1955). Написао је две целовечерње драме, које су поред бројних јавних читања биле постављане и на сцени: „Жудња ухваћена за реп” (1941–1944) и „Четири мале девојчице” (1945–1951). Стил ових текстова показује неку врсту кубистичке структуре пренете из сликарства у драматургију. Нема јасне радње, сцене-слике се нижу и као да су у њих уметнути делови других сцена-слика, са смислом за ексцес, апсурд, хумор, уз снажне утицаје надреализма, театра Алфреда Жарија (Alfred Jarry) и тада доминантне филозофије егзистенцијализма.

Представе „Руског балета”, који слови за једну од најбољих балетских трупа свих времена, рађене су према концепту синтезе уметности. Идеја Ђагиљева састојала се у окупљању најзначајнијих авангардних уметника свог времена, у потрази за новим позориштем, чије је полазиште традиција руског класичног балета. Треба имати у виду да је ово време „руског уметничког експеримента”, прогресивне, узбуркане уметничке сцене у Русији, којој је био близак живи пулс уметника модернизма окупљених око уметничких авангарди у Паризу. Међу Ђагиљевљевим сарадницима били су Стравински (Игорь Стравинский), Равел (Maurice Ravel), Дебиси (Claude Debussy), Нижински (Вацлав Нижинский), Коко Шанел (Coco Chanel), Шагал (Марк Шагал), Ларионов (Михаил Ларионов) и други.

Пикасо је, као један од најавангарднијих сликара тог тренутка, био изабран да креира сценски дизајн и декор, костиме и, посебно, монументалне позоришне завесе. Ове слике на платну биле су интегрални део представа и „откриване” су између чинова у виду поруке, као саставни део приче. Пикасов приступ дизајну сцене био је слободан, уметнички, ауторски, насупрот уобичајеном и „занатлијском”. Он укида деветнаестовековну технику сцене засновану на позоришту реализма. У позориште уводи кубистичке идеје, са израженом геометризацијом, укидањем перспективе, изједначавањем планова и применом технике „позоришног колажа”, као и инспирацију уметношћу ваневропских цивилизација. У време постављања ових представа, „кубистичка револуција” у сликарству је у формативном смислу била на свом заласку, па се овде заправо ради о конвергенцији кубистичких идеја у медиј позоришта. Заједно са Пикасом, прихватили су их Аполинер (Giillaume Apollinaire), у комаду „Тиресијине дојке” (Les Mamelles de Tirésias) и Алфред Жари у комаду „Краљ Иби” (Ubu Roi), а због своје свежине и неконвенционалности актуелне су и данас.

Изгледа да се медиј позоришта показао идеалним полигоном за још једну Пикасову иновацију, увођење идеја раног надреализма, најприсутнијих

у сликаним завесама фантастичне, метафизичке атмосфере. Пикасо је био један од пионира и члан „Париске групе” надреалиста, на челу са Андреом Бретоном и излагао је на првој Надреалистичкој изложби 1925. године. У програму „Параде” (Lynch, 2012, стр. 52), Аполинер, који је писао историјски важан уводни есеј, описује овај балет као „једну врсту надреализма” („une sorte de surréalisme”): „Досад су сценографија, костимографија и кореографија имали само неку врсту артифицијелне повезаности, али њихово скорашње савезништво у ’Паради’ произвело је врсту новог надреализма у коме видим тачку будућег развоја те идеје” (в. програм „Параде” у Apollinaire, 1966, стр. 444–445). Тиме је исковао ову реч, одредницу целог стилског покрета, и то још 1917. године, пет година пре званичног почетка надреалистичког обрта (Clair & Michel, 1998, стр. 321).

### *Балет „Парада”*

Балет „Парада” (о „Паради” више у Drew, 2001; Boggs, 1966; Peterkin, 1919) премијерно је изведен 18. маја 1917. године у позоришту Шатле у Паризу (Théâtre du Châtelet, Paris). У тиму који је изабрао Ђагиљев, главни сарадници били су Ерик Сати (Eric Satie), композитор, Жан Кокто (Jean Cocteau), драматург, Леонид Мјасин (Леонид Мясин, познатији као Масин према француској транскрипцији, Leonide Massine), кореограф, и Пабло Пикасо као креатор сцене, костима и позоришних завеса.

Ово је и за Сатија и за Пикаса био први рад у области балета, док је Леонид Мјасин управо заменио балет-мајстора, чувеног Вацлава Нижинског. Ђагиљевљев принцип рада лежао је у групном, лабораторијском раду окупљених уметника, што је доводило до експлозије креативности и рађања нових и непоновљивих концепата. „Парада” позоришној публици представља карактеристике кубизма, потпуно новог концепта. Верује се да је идеја представе зачета вероватно још 1916. године, у Риму, захваљујући сусрету Пикаса и Коктоа са идејама италијанских футуриста. И заиста, анализирајући механистички, „роботски” покрет, експериментални звук, алогичну структуру, Лин Гарафола (Garafola, у Lynch, 2012, стр. 56) види „Параду” као кулминацију футуристичке перспективе.

Данас се по многима „Парада” сматра граничним, „нултим” делом које представља обрт у балетској уметности, полазиште за стварање савременог балета (в. у Eisinger, 2013). Због кратке, авангардистичке структуре (у трајању од 17 минута) и музичке подлоге која представља својеврсни „преврат” у класичној музици, као и укупног изгледа представе, који представља сличну појаву у области сценографије и костимографије, „Парада” представља дело које задире у област историјског перформанса, представљајући по многима и његов зачетак у историји музике, при чему

се ослања и на форме варијетеа, париског мјузик-хола, кабарета и ране цез музике. Снажан утицај долази и из структуре америчког немог филма, који је тада био у свом зениту, и популарног жанра бурлеске. Осим авангардношћу, „Параду” одликују и веома изражена и луцидна духовитост, која је изазивала гласну, бурну реакцију публике.

Музика Ерика Сатија била је револуционарна по својој структури, утицајима цеза, коришћењу звукова чије порекло не долази из музике. Неке од звукова додао је Кокто, што је изазвало забринутост и стрепњу и самог Сатија: уз звекетање флаша за млеко, штектање писаће машине, писак клаксон-хорне, појављују се и звукови телеграфа, авиона, чак и пуцањ из пиштоља (Lynch, 2012, стр. 29). Тиме је Сати, могуће, желео да надмаши скандалозност коју је неколико година раније побудио балет „Посвећење пролећа“ (Le Sacre du Printemps) Игора Стравинског.

Уз звуке атоналне, експерименталне музике, у савременој, дотад невиђеној кореографији, необичних, истрзаних, *staccato* покрета, сиже представе представља покушај протагониста (три Менаџера, припадника три нације, француске, америчке и кинеске; балерина названа Мала америчка девојчица; група играча-забављача) да привуку публику у празно позориште, онако како се у популарној култури позива на „шоу” (show). Уз сав тај напор, труд и упечатљиви, духовити плес и интеракцију са публиком, у томе на крају не успевају. Позориште остаје полупразно. Треба напоменути да је плесни покрет био специфичан, детерминисан и ограничен изузетно високим костимима од чврстог картона, у којима су играчи могли да се крећу само минимално, на неприродан, „укочен” начин.

Четири Пикасова костима, посебно костими Менаџера, до данас су легендарни као кубистичке творевине, „оживеле слике”, јер ликови носе делове декора на ногама, рукама, глави и стилизовани су и геометризовани попут афричких тотема. На њих је уметник „пренео” афричко-кубистичку геометрију директно са својих слика. Сам декор има реминисценције на небодере Њујорка и улице Париза, делове свакодневице који се до тада нису сматрали достојним балетске уметности. Костими Менаџера и Мале америчке девојчице „умногоме су 3Д материјализација Пикасових сликарских експеримената” (Lynch, 2012, стр. 29) и блиски су јарко обојеним дрвеним скулптурама (подсећају и на савремене костиме „људи-сендвич”). Пикасо оживљава ону ритуалну димензију перформанса о којој говори Ричард Шекнер, који корен позоришта види у традиционалним друштвима и ритуалима анимизма, пантеизма, магије и култа. Креирајући хипертрофиране костиме налик на „покретне” тотеме или обредне костиме шамана, Пикасо заједно са трупом Ђагиљева враћа класичну уметност балета, односно плеса, њеним примордијалним позоришним коренима и праксама. У том смислу, обрт европске плесне традиције балетска уметност

у одређеној, посредној мери дугује повезаности кубиста са афричком уметношћу, маскама и предметима култа.

У појама за егзотичним предметима које су набављали у јефтиним антикварницама, посредством прекоокеанских бродова из далеких, колонизованих земаља, у жару откривања таквих и сличних артефаката у подрумима Трокадера (тадашњег музеја ваневропских цивилизација у Паризу), уметници кубизма (али и фовизма, дадаизма, постимпресионизма, експресионизма, вортицизма, надреализма, и др.), очарани њиховом једноставношћу, стилизацијом и магијском снагом, покушали су да (ре)креирају искуства „изворног”. Судаћи по изворима (нпр. Murrell, 2008, стр. 2–6), управо Матис и Пикасо, делимично Дерен (André Derain) и Руо (Georges Rouault), „откривају” предмете и свет уметности ваневропских земаља. Ове „позајмице” из западне уметности од велике су важности како за развој кубизма и других праваца тако и за каснији ток модерне уметности – пуно, слободно апстраховање, геометризацију, трансформацију боје и форме, уз занемаривање свега оног што је кроз претходних пет векова, од ренесансе до модерне, било императив европске традиције сликања. Радило се о напуштању основних начела попут линеарне и ваздушне перспективе, општег склада и равнотеже композиције, појма мимесиса, естетике лепог, идеализације телесног и сл. Дошло је доба новог сагледавања уметничког простора, канона, сврхе и задатака уметности.

Чувена Пикасова завеса монументалних димензија (10 × 17 м), највећа Пикасова слика икада, са осам људских и четири животињске фигуре, рађена је у маниру блиском његовом ранијем сликарству, заснованом на класицистичкој фигурацији Ружичасте фазе и једном имагинаторијуму, који наговештава долазећи надреализам. Један од лајтмотива је фигура коња, која у његовом сликарству има ону учесталост коју носи лик Арлекина, или фигура бика (која ће касније прерасти у Минотаура). Мотив коња носи богату симболику снаге, моћи, слободе, при чему је у представи један од костима Менаџера коњ са главом налик на афричку маску. Међутим, спознаја да централни лик блештавог, белог коња – боје која је иначе најређа у животињском царству и симболише племенитост и припадност вишим сферама – није Пегаз (иако има крила, али су то циркуска „крила на монтирање”), даје призору нешто елегичнију ноту, блиску Плавој фази. Истовремено, призор поседује засењујућу лепоту и – у исходишту – преплављујућу ведрину. Светлост, којом та фигура зрачи, заједно са јахачицом у белој хаљини и уздигнутих руку, у ставу победе и адорације, чини овај призор „заустављеног покрета” и искричаве, распростируће светлости, величанственим, оптимистичним, једним од непревазиђених у историји уметности.

## Представљање кубизма: рецепција и исходи представе

Жан Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) своју теорију постмодернизма заснива управо на деловању историјских авангарди, које сматра искључиво достојним да скрену пажњу на појам *différend*, који бисмо могли разумети као Другачији, Различити, Други, неку врсту Другости, нешто што „ремети” ток очекиваног, конвенције, утврђени редослед и рецепцију друштва (Lyotard, 1994). Овај аутор рани модернизам повезује са каснијим постмодернизмом, са заједничким именитељем нечег новог, експерименталног, оног што, само по себи, мора да промени, узнемири, пре него што постане прихваћено. Могуће је, према Лиотару, да авангарда заправо никад не губи способност да изазове узнемиреност, да је то њена константа. У одговору на питање како вредновати модерну уметност, тачније „Како начинити суд ако не постоји (још увек формиран) *sensus communis* – заједничко чуло суда и укуса (за неки покрет или дело)?” он тврди да „мудар судија суди без мерила” (Milić, 2020, стр. 33–52). Управо та (врхунска) способност да се „суди без мерила”, без постојећих критеријума, да се сагледа уметнички значај дела која су „ексцесна”, превратничка, или једноставно испред свог времена – богатија енергијом будућности, него прошлости – ретка је врлина и заправо изузетак од правила да се иновације у уметности често сусрећу са синдромом дуге и споре, „одложене” рецепције друштва (понекад још и уз игнорисање, одбацивање, изругивање, па и прогон).

Премијера балета „Парада” била је праћена низом скандала. „Једна фракција у публици се ругала, подсмевала, сиктала, понашајући се разларено, готово изазивајући немире и побуну, пре него што су се њихови повици утопили у салвама френетичног аплауза (друге групе), групе ентузијаста” (Peterkin, 1919, стр. 426). Многе примедбе тицале су се Пикасовог кубистичког дизајна, који је изгледом изазвао револтиране повике „Купусоглави (Купусари...)” (Sales boche), израза чија конотација досеже и до погрдног назива за непријатељску страну у Првом светском рату (Davis, 1999, стр. 465).

Представа је добила и оштре оцене критике. Ерик Сати је провео недељу дана у затвору због своје увредљиве реакције на једног од критичара дела, Жана Пуеа (Jean Poueigh), чему је претходио драмски сусрет у судници са погрдним узвицима (Austin, 1966). Генерални консензус око неприхватања представе (Cooper, 1968, стр. 27) био је првенствено заснован на њеној глорификацији кубизма, који је виђен као антиуметнички покрет, узнемирујући за публику, а Сатијева музика као онеспокојавајућа. „Жарила је уши публике навикнуте на богату оркестрацију Чајковског или Римског-Корсакова” (Cooper, 1968, стр. 27). Међутим, мишљења о овоме варирају. „Није кубизам 'Параде' био тај који су први гледаоци сматрали толико шокантним, колико несумњиве алузије на добро познате извођаче

[...] публика није волела да се форма класичног балета толико меша са циркусом, варијететом, биоскопом, мјузик-холем” (Rothschild, 1991, стр. 99).

Међутим, „Парада” доживљава бољу судбину већ на следећим извођењима: 1917. године у Мадриду за краља Алфонса XIII, 1919. и 1926. у Лондону (London’s Empire Theatre), 1920, 1921. и 1923. године поново у Паризу (Le théâtre des Champs-Élysées, La Gaîté Lyrique, Théâtre Sarah Bernhardt). Године касније, можда најзапаженије извођење приређено је у Њујорку 1973. године у извођењу Џофри Балета (Joffrey Ballet).

Може се свакако рећи да „Парада” данас има статус култне представе, неке врсте „евџерин” авангарде, дела на које се враћа. Ајзингер (Eisinger, 2013) у часопису *Complex* сврстава „Параду” међу двадесет најбољих уметничких перформанса у историји, пишући: „Иако је било ’опаких’ колаборација у балету и опери, ниједна се није ослободила традиционалног појма форме у оној мери у којој је то учинила група уметника у раном двадесетом веку” (Eisinger, 2013, стр. 426).

Покрет кубизма се у својим почецима развијао тешко, уз много контроверзи и опструкција у јавности, све до приближно 1915. године, када, напорима Канвајлера и Стејн, стиче прва значајна признања и напредује ка Америци, доживљавајући прави, можда највећи процват својим „постављањем” (представљањем, перформансом) на позоришној сцени, почевши од „Параде” 1917. године, а потом и других дела. Лична и уметничка афирмација Пикаса, дотад не много познатог шпанског авангардног сликара, такође, расте присуством чину поклањања публици и њених аплауза, са осталим протагонистима „Руског балета” – о чему пише Стејн у својој књизи о Пикасу написаној 1938. године – што му дарује популарност код шире публике, али и признање и улазак у кругове високе културе и уметничких патрона (Stein, 1984, стр. 28–32). Занимљиво је да Стејн сматра да је изворни (ликовни) кубизам био заправо окончан, као покрет мртав, онда када је започето његово ново рођење кроз представљање позоришној публици: „И тако је кубизам постављен на сцену. То је заиста био почетак правог признања Пикасовог рада, јер када је дело на сцени, наравно да свако мора да га види, доживи [...] и пошто је приморан да га види, мора да га прихвати, не може да буде никако другачије” (Stein, 1984, стр. 29). Као да је чином „представљања” Пикаса, на коме је инсистирао Ђагиљев, помоћу театра, започет његов каснији блистави пут ка успеху, али и признатост и афирмација модернистичких идеја, успон комплексне кубистичке визије и перцепције света са почетка XX века. По свему судећи, био је то један истински фрагментаран, мултифасетни свет, састављен од неједнаких, разнородних и опонираних делова, колико драматичних толико и инспиративних.



*Литература*

- Anonim. (2013, July 17). Art Theft-Stolen Picasso ‘Burned in Stove’ in Romania. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/17/stolen-picasso-burned-romania>
- Apollinaire, G. (1966). *Oeuvres en prose, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin*, Vol. IV. Paris: Gallimard, Bibliotheque de la Pleiade.
- Austin, W. W. (1966). *Music in the 20th Century*. New York: Norton.
- Boggs, J. S. (1966). ‘Picasso and the Theatre’ at Toulouse. *The Burlington Magazine*, Vol. 108, No. 754, 52–54. Retrieved April 18, 2021 from: <http://www.jstor.org/stable/874782>
- Brooks, D. (1956). The Influence of African Art on Contemporary European Art. *African Affairs*, 55(218), 51–59.
- Clair, J. & Michel, O. (1998). *Picasso: The Italian Journey, 1917–1924*. New York: Rizzoli.
- Constructivism. (n.d.). *Tate Modern Museum*. Retrieved October 17, 2022 from: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/constructivism>
- Cooper, D. (1968). *Picasso Theater*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Davis, M. E. (1999). Modernity a la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie’s *Sports et divertissements*. *The Musical Quarterly*, 83(3), 430–473.
- Drew, D. (2001). The Savage Parade – From Satie, Cocteau, Picasso to the Britten of “Les Illuminations” and Beyond. *Tempo*, 217, 7–21.
- Eisinger, D. (2013). The 25 Best Performance Art Pieces of All Time. *Complex*. Retrieved September 13, 2023 from: <https://www.complex.com/style/a/dale-eisinger/the-25-best-performance-art-pieces-of-all-time>
- Kerchache Jacques. (n.d.). *Encyclopædia Universalis*. Retrieved October 17, 2022 from: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-kerchache/>
- Leighen, P. (1990). The White Peril and L’Art Negre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism. *The Art Bulletin*, 72(4), 609–630.
- Lynch, S. Y. (2012). *Picasso: Theatre Artist* (Ph.D. dissertation). University of Missouri, Kansas City.
- Lytard, J. F. (1994). The Postmodern Condition. In: S. Seidman (Ed.), *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory* (27–38). Cambridge: Cambridge University Press.
- Milić, N. (2020). *Postestetika – moć i savremena umetnost*. Beograd: Factum izdavaštvo.
- McCully, M. (1997). Picasso: Classicism and the Theatre. Humlebaek, Stockholm and Barcelona. *The Burlington Magazine*, Vol. 139, No. 1128, 218–220.
- Murrell, D. (2008). African Influences in Modern Art. *Heillbrunn Timeline of Art History*. Retrieved February 5, 2021 from: [https://metmuseum.org/toah/hd/aima/hd\\_aima.htm](https://metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm)
- Peterkin, N. (1919). Erik Satie’s “Parade”. *The Musical Times*, Vol. 60, No. 918, 426–427.
- Primitivism. (n.d.). *The Oxford Pocket Dictionary of Current English*. Retrieved August 22, 2023 from: <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/primitivism>.
- Richardson, J. (1991). *A Life of Picasso, Volume I: 1881–1906*. New York: Random House.
- Richardson, J. (1996). *A Life of Picasso, Volume II: The Painter of Modern Life, 1907–1917*. New York: Random House.



- Richardson, J. (2007). *A Life of Picasso, Volume III: The Triumphant Years, 1917–1932*. New York: Alfred A. Knopf.
- Richardson, J. (2010). *A Life of Picasso, Volume IV: The Mediterranean Years, 1945–1962*. London: Gagosian Gallery.
- Rothschild, D. M. (1991). *Picasso's 'Parade': From Street to Stage*. London: Sotheby's.
- Schechner, R. (1977). *Performance Theory*. New York–London: Routledge.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York–London: Routledge.
- Sinclair, S. (1984). *Picasso and the Theatre in France* (Ph.D. dissertation). Retrieved May 23, 2021 from: <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/15495/1/Sinclair%20Suzanne.pdf>
- Stein, G. (1984). *Picasso*. New York: Dover Publications. Retrieved December 13, 2022 from: <https://www.rodioni.ch/PICASSO/Stein-on-Picasso.pdf>
- Sweeney, C. (2004). *From Fetish to Subject, Race, Modernism and Primitivism 1919–1935*. Westport: Praeger Publishers.
- Taylor, B. (1985/1986). The Musée Picasso. *Art Monthly*, 92, 3–4.

Ana M. POPOVIĆ BODROŽA  
 Singidunum University, Belgrade  
 Faculty of Media and Communications  
 Department of Humanities and Theory of Art and Media

### Picasso and the Theater: From Harlequin to Pegasus – The Modernist Fine Art and Theater Turn

#### Summary

Following the method of interdisciplinary studies, this paper analyzes Pablo Picasso's relation to theater through his paintings, theater work, and the influence of theater not only on the themes of his paintings but also on the affirmation of the Avant-garde, the Cubist experiments and practices, the breakthrough of Cubist ideas across the medium of theater. The entire Picasso's art is presented in the light of several major artistic Avant-gardes of which he was the founder and ideologist (the "father" of Cubism, inventor of Collage, the first Ready-mades and Constructivist sculptures, initiator of so-called Primitive Art, early Surrealism, etc.). However, it seems that the most significant field of his work, the "Cubist Revolution", has entered a new dimension through the presentation—performance—on the theater stage and in high culture circles. The influence of the stage and the early "Total Design" concept on his art and the perception of space/object within Cubism and beyond are exceptional, as is the performative act and the presentation of his ideas through the language of the stage. In this case, one medium, by its nature the more communicative one (theater), takes the role of presenting the other, more hermetic one (fine art). That influenced, in multiple ways, the affirmation and acceptance of Pablo Picasso's art. Starting with the early fascination with characters such as Harlequin, Pierrot, circus horse riders, dancers, and jugglers, present in his

paintings (“Blue Phase” 1901–1904, “Pink Phase” 1905–1907, and beyond), this paper focuses on his collaboration with Serge Diaghilev and the “Russian Ballet” (“Ballets Russes”, 1917–1924), the elite troupe of Russian dancers who settled in Paris as the epicenter of modern art and started their productions there. Picasso was chosen to design the stage, the Cubist costumes, and the monumental theater curtains. Among other ballets, an outstanding piece, “Parade” by Erik Satie (1917), is seen today as a borderline performance, a turning point in ballet art, the start of its revolutionizing process towards contemporary ballet. By creating costumes resembling totems and the stage design based on Cubist division and perception of space, made from geometric shapes and particles (“facettes”), Picasso has taken the theater back to its primordial origins, its shamanic character. The paper elaborates on the relation of the ballet “Parade” with the ideas and theater theories of the theaterologist and sociologist Richard Schechner. Additionally, it addresses the question of a slow, postponed social reception and the (un)acceptance of Picasso’s work and his comrades, a theme elaborated by the philosopher Jean-Francois Lyotard in the field of aesthetics and post-aesthetics.

*Keywords:* Picasso; Schechner; Harlequin; “Russian Ballet”; “Parade”.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).