

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1755101R  
УДК 792.9.024(091)  
792.026

прегледни рад

---

# МАСКА У ПОЗОРИШТУ: ОТКРИВАЊЕ ИЛИ РАЗОТКРИВАЊЕ ГЛУМЦА

---

**Сажетак:** Основни циљ рада је да истражи и анализира улогу и значај позоришне маске. Рад ће обухватити теоријско изучавање маске и њене употребе у појединим, најмаркантнијим историјским периодима када маска и маскирање представљају есенцијалну позоришну конвенцију и облик, реквизит, део костима, који се употребљава приликом грађења глумачке улоге и изражавања еск-пресије извођача пред публиком. Рад ће тако истражити како су и због чега коришћене маске у периоду праисторијског позоришта, Античког позоришта када маска добија значајну улогу да појачава идеју трагедије, комедије, а глумце представља монументално попут богова. У периоду ренесансе симболика маске се мења, готово у пучким позоришним облицима Комедије дел Арте. Други део рада анализираће извођења и специфичности коришћења маске у авангардном позоришту, позоришту за које маска представља формалну и садржинску срж извођења. У раду ће тако бити изучавана улога маске у комаду Краљ Иби Алфреда Жарија и њена употреба у раду авангардне позоришне трупе: Хлеб и лутке. Кључно истраживачко питање које желимо да поставимо је да ли маска представља само део костима одређене епохе или је њена појава на глумачком лицу много значајнија и један је од суверених и аутономних делова позоришне представе.

**Кључне речи:** маска, ритуално позориште, авангардна маска, гињол

Маска изазива код онога ко је носи пролазну егзалтацију  
(Роже Кајоа у Маска и транс)

---

*Маска као део култа, ритуала,  
веровања у натприродно*

Маска у позоришту појављује се још у праисторијским позоришним облицима, плесачко – играчким позоришним формама: обредима, ритуалима, позоришту магије. Порекло маске у позоришту дубоко симболише тежњу извођача да појача емоцију коју изражава или да прикрије идентитет, представи животињу, ловца или неког другог учесника у ритуалном и магијском позоришту. Стављањем маске, глумац преображава своју спољашњост, он се трансформише, мења лик и улогу коју изводи, али и суштинске карактеристике своје личности. Маска, маскирање, трансформација саставни су део свеколиког позоришног израза, од појаве игре, преко појаве речи, преко улоге маске у Античком позоришту до негирања употребе маске у позоришту просветитељства. Поновног рађања маскирања глумца у време авангардног и новог позоришта двадесет и првог века. Маска је константа. Маскирање глумца произилази из суштине позоришне уметности, као представљачке, уметности коју реалност сублимира, преображава и тако обликовану је представља публици, користећи различите симболе, знаке, машту глумца, редитеља, али и могућности деловања на публику, њена чула, музиком, сценографијом и костимографијом.

„А маска казалишна није само глумачка маска, није само глумчев костим, није све што гледалац обухвати погледом кад се дигне застор. У сваком времену она је другачија – она је, заправо једино што преживи представу, оно што остаје као повијесни документ. Мисли, осећаји, људски односи се мењају, а образина из раздобља које замире хоће да остане непромијењена до најситнијих бора.”<sup>1</sup>

Маска је спона између глумачке личности и улоге коју тумачи. Истражујући маске и костиме ми мижемо да реконструиримо како је изгледало извођење појединог позоришног периода. Дrame, скице, цртежи, те и филмски записи често нису довољни. Преко маске можемо да сазнамо коју је поруку позориште желело да пошаље свету генерално, не само непосредним учесницима.

„Кад човек дође до сазнања да стављањем маске преображава само своју спољашњост, али не и своје биће, кад савлада маскину чар аналогije, из ритуалних свечаности и митских збивања настају позоришне игре. Тако се рађа античка трагедија са својим индивидуалним јуначким и људским

---

<sup>1</sup> Мркшић, Б. (1971) *Ријечи и маска*, Загреб: Школска књига, стр. 8.

ликовима.”<sup>2</sup> Граница између магијских радњи, класичне драме, у којој глумци носе маске, и ритуала под маскама се тешко може повући. Сваки позоришни период садржи неки облик маске и начине маскирања. Маска одражава карактер лика, пренаглашава га или се иза маске крије истина: истина коју писац жели да објасни, редитељ постави на сцени, глумац одигра. Истина друштва и света, истина једног омеђеног времена крије се иза маске, а опстаје у позоришту.

„Маска изазива код оног који је носи пролазну егзалтацију и помаже му да се суштински преображава. Оне у сваком случају поспешују излив инстиката, најезду страшних и непобедивих сила. Без сумње маскирани у почетку није наиван, али се убрзо препушта омамљености”.<sup>3</sup> Дакле ношење маске у комбинацији са игром и веровањем у „космичко“, „натприродно” су део хабитуса примитивног човека, извођача, Шамана. Ношење маске их је наводило на осећај транса, потпуног предавања, које је у каснијим периодима развоја позоришта заборављено – било је неприхватљиво. Облике маскирања препознајемо и у културним радњама које поседују карактеристике извођачких уметности. „То намеће претпоставку да природу култа треба обухватити категоријама специфичне врсте човекове активности, као што је репродуктивна, уметничка, а пре свега драмска делатност. Наиме, култ није искључиво експресија емоционалних стања појединца или друштва, већ је њихово репродуковање, њихова интерпретација. Он је и фактор који даје подстрек и наводи учеснике култа, јер понављање и фиксирање у човековој психи помаже испуњавању тих друштвених задатака које аутори одређеног религијског култа себи постављају.”<sup>4</sup>

Примере култа, светковине са маскирањем можемо да илуструјемо на примеру појаве Шаманизма. Наизразитије манифестације ове појаве бележе се у Сибиру, односно у области арктичког круга. Игра Шамана подразумева упадање у неку врсту транса, стања без свести. У стању транса Шаман одлази да тражи болесникову душу. Прича о шаманима и њиховим извођењима је магијска и врло симболичка. Тражећи болесну душу, коју је демон украо, Шаман „прича, глуми перипетије поновног освајања извора живота отетог, његовог власника и коначно му га тријумфално враћа (...) у сваком случају, лаковерност и претварање изгледају овде, као и у другим случајевима, чудно повезани. Ескимски

---

2 Мерин, О. Б. (1989) Маска, Ритуал и позориште, *Позориште* број 3, 4, 5, 6 (уредник Лазић, Р.), Тузла: Народно позориште, стр. 92.

3 Кајоа, Р. (1989) Маска и транс, *Позориште* број 3, 4, 5, 6 (уредник Лазић, Р.), Тузла: Народно позориште, стр. 88.

4 Исто, стр. 103.

Шамани траже да буду везани конопцима, како би путовали само духом, јер би, како сами кажу, у противном и њихово тело одлутало и неповратно нестало.”<sup>5</sup>

За изучавање улоге и коришћења маске у позоришту и анализе феномена маскирања, религијска извођења Шамана значајна су не само због „глумљења” заноса већ због повезаности мимике, плеса – транса и перушавања. Већ у првим облицима маскирања извођача можемо да закључимо да је маска много више од костима, да она добија људске особине и помаже остваривању култа, веровања. Маска је део мита, обичаја, ритуала. Она је неприкосновени део настанка извођачких уметности, те и позоришта.

### *Употреба маске код примитивних народа*

Маске, игре и пантомима биле су део позоришта примитивних народа када извођења постају саставни део живота, свакодневних ритуала, веровања, али и сазнања о човековој смртности и ритуала сахрањивања. Мимички реализам који су упражњавали Пигмеји начин је позоришног *маскирања*. „Пигмеји су прави мајстори подражавања гласова и покрета разних животиња и то је често основни садржај њихових представа. То је један облик сазнања, можда онај најпотпунији, бар у савременом смислу. Мимичком реализму Пигмеја, коме није страна строга ритмичка одмереност, супротставља се геометријска апстрактност костима, маски и покрета, које запажамо код Аустријанаца. Та апстрактност се ипак не може тако лако објаснити ако имамо у виду да се обнављање успомена на митског јунака, у овом народу, изједначаје са сећањем на сопственог претка од чијег „меса” Аустралијанац сматра да је саздан”<sup>6</sup> Док су Пигмејци гласовима и покретом имитирали животиње, у Гвинеји, у народу Коно, маске су имале врло важну улогу у извођењу свакодневних обреда. Њихова улога и изглед били су прецизно дефинисани. Како наглашава Чезаре Молилари (Cezare Molinari) у „Историји позоришта” у извођењу је учествовало тачно петнаест маски. Неке маске симболизовала су божанства са посебним моћима. Обредне игре са маскама имала су велики утицај на живот села, решавање проблема грађана. Игра под маскама имала је мистично, скоро Божанско и спаситељско значење. Духови су у селу обављали неку врсту јавне службе. Када глумци под маскама изађу прати их група посвећеника која мора да им принесе жртву. „Маске прве врсте

---

5 Исто, стр. 87.

6 Молилари, Ч. (1984) *Историја позоришта*, Београд: Вук Караџић, стр. 17.

---

су наслеђе свештеника и ратника и преносе се са колена на колена. Маска се чува у највећој тајности и онај који је носи будно пази да га неко не препозна када са њом изађе међу људе. Друге две врсте маске: народни прваци, поверавају се особама за које се сматра да су то заслужиле. Те маске се не наслеђују, свака од њих има нека метафизичка обележја”.<sup>7</sup> Маске подражавају облик људског лица. Оне су направљене како би појачале човекове особине, емоције које се изражавају мимиком. Маске примитивних народа уобличене су у обредном или религиозном стилу.

*Маске у Античком – грчком позоришту  
или узвишени глумац*

Античко - грчко позориште значењски је везано за религију и култ бога Диониса у чију част су приношене жртве за време позоришних приказања, фестивала. Маске или како се још називају образине (Ђурић) биле су саставни део костима глумца. Образине су онемогућавале да се види глумачко лице. Оне су појачавале његов израз, јер је позориште примало, на обронцима неког брда преко хиљаду људи. Ношење образина свој корен има у самом настанку драме, дакле у религиозном погледу на човека, који се преноси на саму позорницу. Оне су глумчеви глас чиниле јачим, омогућавале су да један глумац тумачи више улога, те су мушкарци могли да играју женске улоге, јер жена у позоришту није било ни на сцени. „Образине су грађене од платна, а у најстарије време од коре: на предњој страни имале су широк отвор за уста и два мања за очи (...). Трагичне образине имале су на челу троугласто продужење, покривено вештачком косом. Разликовале су се трагичне типичне образине или карактерне и нетипичне или индивидуалне. Типичне су служиле за тумачење разноликих ликова, за све људе. За Антигону на пример и Електру и друге девојке у сличним ситуацијама. Нетипичне маске служиле су за поједина лица, на пример за Еумениде, за рогатог Актеона, за слепог Финеја, за многооког Арга”.<sup>8</sup> Комичне образине и образине које су се користиле за прикривање лица глумца у Сатирским играма су биле другачије и обликоване сходно комичном жанру. У Старој комедији образине су имале и перику или венац око главе глумца, али нису увеличавале глумачки глас и стас. Комедија је дело „ниже вредности” од трагедије у Античком позоришту. Трагедија је требало да прикаже узвишеност Хеленске митологије и уздигне глумце до Божанских висина.

---

7 Чезаре, М. (1984) *Историја позоришта*, Београд: Вук Караџић, стр. 20.

8 Ђурић, М. (1986) *Историја Хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 252.

---

На позорници глумци трагедије су били попут „споменика”: неустрашиви и монументални. „Нова комедија имала је 43 типичне образине: 1 – 8 старци, 9 – 19 младићи, 20 – 26 робови, 27 – 29 старе робиње, 30 – 43 младе робиње“.<sup>9</sup> У Старој комедији одрази образине требало је да појачавају особине које су биле критиковане и исмејаване, док су образине у Новој комедији требале да изазову само смех.

Хеленска маска била је визионарска. Она је „пратила” и предвиђала збивања. Супротстављајући се хору маска је пратила судбине ликова. „Позоришне маске Антике, судбински једнозначне по свом карактеру, биле су својим пластичним моделовањем, у строгом цртежу сродне оклопу ратника: под ведрим небом, у Амфитеатру Епидаура, глумци су представљали Прометеја, Едипа и *Агамненона*, Ореста и Антигону, ликове између митологије и историје”.<sup>10</sup> У Античком позоришту глумци су се кретали споро, достојанствено. Њен „окамењен став” одражавао је основна обележја трагедије и комедије. Речи глумаца испод маске одјекивале су снажно великим простором за игру и гледалиштем. Речи глумаца су изражавале ужаснуће због кривице јунака, великих друштвених и индивидуалних борби „велике” драмске књижевности Антике.

### *Трансформација улоге маске или нова судбина маскирања*

Свако позоришно време носи своје конвенције. Свако „ново откриће” и промена у позоришном изразу одражава се на игру глумаца, режију, али и на значај и улогу маске. Тако на сликама Ватоа (Watteau) из осамнаестог века можемо да проучавамо како су изгледале маске *Комедије дел Арте* (*Comedie del Arte*). Маске *Комедије дел Арте* „пратиле” су ликове овог ренесансног пучког позоришног облика. Оне су одсликавале разметљивост њихових сценарија, игре, вратоломије, безобразне, бесрамне, подмукле, дивље *Комедије дел Арте*, а глас испод маске био је сочан и звучан. Заједно са својим маскама глумци су плесали, забављали су гледаоце вратоломним скоковима, ватрометима. „Маске су носиле округле широке капе или искривљене и згужване шешире, имале су затиљке ошишане до коже као барбарски робови и веслачи са галија. Израз лица био им је тврд, мрк, дрзак као у лопова или џепароша, брадице што су их носиле биле су сличне брадицама луда и коза. Насред лица маске су

---

9 Исто, стр. 253.

10 Мерин О. Б. (1989) Маска, ритуал и позориште, *Ритуални театар* број 3, 4, 5, 6, (приредио Лазић, Р.), стр. 93.

---

усађивале велике, модре, тупасте и чађаве носеве, уста су им била прождрљива, натечена, разблудна, а бркови страшни као на страшилима”.<sup>11</sup>

Када позориште жели да пренагласи идеје којима се бави, појача спектакуларност. Позоришна конвенција посеже за маском. Маска прикрива стварни глумачки израз, али помаже публици да се уживи. Када скине маску, глумачка игра постаје истинитија, реалнија, рационалнија. Маска је представљала кодекс позоришне естетике и увек је била у служби „аутентичног” израза. Али није свако време „славило“ маску. У делу „Парадокс о глумцу” Денис Дидро (Denis Diderot) наглашава како се велике глумачке улоге остварују: разумом, хладним промишљањем, дистанцом у односу на лик који глумац тумачи. Спонтаност се у позоришту просветитељства не постиже игром, смехом, слободним покретом или стављањем маске, већ великим бројем проба, промишљањем и рационализацијом. Иако позориште треба да прикаже неки догађај из прошлости, читав рад на улози и извођењу усмерено је на свесно и намерно дејство. Рационалистичке мисли просветитељства нису подражавале маску, идеје о поистовећивању, зенистичкој филозофији. Како би маска опстала и живела у позоришту треба јој „удахнути” смисао. У сваком другом случају, маска на глумачком лицу није оправдана.

*Маска у авангардном позоришту,  
исемевање као спас*

Улога маске у позоришном изразу доживела је трансформацију у периоду позоришта авангарде. Пратећи „каноне” позоришта у коме долази до деконструкције драмског текста, као и сваког извђења, критике психолошког натурализма (Антонен Арто – Antonin Artaud), маска даје изведеном комаду идејну снагу, друштвену и социјалну ангажованост. На првом месту у авангардном позоришту није прича како је то диктирала Аристотелова хијерархија делова трагедија, већ је то карактер. Догађаји, мисли добијају на значају чиме су сценска извођења укључивала више реквизите, сценографије, те маске постају „живе”, али и самостални, аутономни елемент представе. У комаду *Краљ Иби* Алфреда Жарија (Alfreda Jarry), који комичним средствима разоткрива патологију личности грамзивога, поквареног владара, маска је много више од дела костима глумца који треба да појача или одслика особине карактера лика. Она је посебан лик, подједнаки учесник у комаду. Жари је био врло свестан

---

<sup>11</sup> Мркшић, Б. (1971) *Ријеч и маска*, Загреб: Школска књига, стр. 8.

моћи сценографије и визуелног утицаја позоришта на публику. Интересантне су у том погледу инструкције које он преко писма жеље шаље редитељу Лиње Поу (Aurelien Lugne Poe). „Мислим да би било занимљиво да се комад постави на следећи начин: маска за главну личност Ибија (...). картонска коњска глава коју ће он носити окачену око врата као у старом енглеском позоришту. Прихватање једног декора или, још боље, једне позадине, што елиминише спуштање и подизање завесе након сваког чина, елиминација групе са позорнице, које су грешке на позорници јер умањују слободу духа. Прихватање „акцента” или још боље специјалног „гласа” за главне личности. Костими са што мање назнака локалитета или историјске тачности (што је боље да се сугеришу вечите ствари), пре модерни, пошто је ова сатира модерна; и отрцани, пошто ће на тај начин драма бити одбојнија и одвратнија”.<sup>12</sup> Жари жели да декор демаскира стварност, он појачава реалност, те је Жаријева маска средство коментара, као назнака антипојавности, неумољивости света са којима треба да буде суочена публика. Декор је био насликан у децјем маниру.<sup>13</sup> „Жаријеви карактери су механизми, аутомати који прецизно изводе ауторову намеру не супротстављајући се својом личном психологијом спровођењу плана и остваривању циљева представе (...) деперсонализација готово да је савршена”.<sup>14</sup>

У позоришту авангарде маске, лутке, светлосни ефекти представљају есенцијални део извођења. Лутке постају глумци, а представа илази изван конвенција традиционалног натуралистичког позоришта. Тако је на идејама ритуалног, метафизичког позоришта, позоришта знаковистости, а не позоришта речи и идеја, психологије, филозофији и поетици Ливинг театра (*Living Theater*), у Америци настало позориште „Хлеб и лутке” (*Bread and Puppet*), значајно за проучавање улоге и начина употребе маске у позоришту. Читав покрет Америчке авангарде шездесетих година, промовише идеју слободног, истраживачког израза, позоришта које треба да

---

12 Селенић, С. (2002) *Драмски правци двадесетог века*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 20.

13 У позадини позорнице биле су исцртане јабуке које цветају под плавим небом, а насупротив небу налазио се мали затворени простор и камин. Кроз тај „пејзаж” марширају брутални ликови комада. На левој страни позорнице је насликан кревет, а на дну кревета дрво и снег који пада. На десној страни су палме. Врата се отварају према небу, а поред врата се налази скелет обршен на вешала. Угледни центлмен прелази преко позорнице и качи плакате на сцени.

14 Селенић, С. (2002) *Драмски правци двадесетог века*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 22.

---



преиспитује политику, историју и положај човека средином двадесетог века. Највећи део активности позоришта „Хлеб и лутке” на чијем челу се налазио Питер Шуман (Peter Schuman) одвија се на отвореном простору, улицама Њујорка или под ведрим небом неког другог америчког града. „Без најаве и без обзира где, Шуманови глумци се појављују пред неприпремљеном публиком у обличјима огромних лутака, и за пролазнике који ће застати или остати да их посматрају они нису позориште за које је посетилац, као код Ливинговца платио улазницу и сада очекује да види нешто за свој новац. Амбијент: природан, и спектакл се према њему подешава: све постаје сценографија, фонтана, празна ливада”.<sup>15</sup>

Позориште „Хлеб и лутке” бави се архетиповима и жели да прикаже живот и људско битисање изнутра. Њихове лутке, маске изобличених људских лица и глумци на шулама изненађују публику бруталним темама које желе да нас суоче са дехуманизмом капитализма и бесмислом и свим апсурдом људске егзистенције. „Позориште *Хлеб и лутке* има пучку једноставност *comedia dell arte*, мада не и њену комичност, шарм наивног или шарм дечјег сликарства, привлачност народне песме или хришћанске религије која још није упознала кардинале и папу, већ њени поклоници верују у бога са брадом, у природне силе и тајне од којих се плаше и које обожавају зато што не могу да их схвате”.<sup>16</sup> Лутке и маске објашњавају необјашњиво. Оне су део мистичног позоришта.

Глумац маском прекрива лице, појачава идеју представе, крије своју аутентичну природу како би створио лик, који је важан за публику и њен доживљај. Стављајући маску, глумац жртвује део свог идентитета, уметничке вештине. За њега је извођење важније од његовог личног представљања. Поред наведених примера из историје позоришта и позоришта авангарде, који су у складу са конвенцијама одређеног времена употребљавали маску, редитељ и глумац Гордон Крег (Gordon Craig) је био категоричан по питању „избацивања” глумца са сцене. Крег је сматрао да је глумац имитатор и да није непоходан за постојање позоришта. Стога Крег уводи *надмарионету*, лутку попут робота која је статична, покрети су јој крути и механички. Она се појављује у минималистичком и геометријском позоришном простору. Представе Гордона Крега су инсталације које позоришну уметност више истражују као визуалну, а не уметност речи покрета, импровизације, живог мизансцена. Али

---

<sup>15</sup> Исто, стр. 293.

<sup>16</sup> Исто, стр. 22.

---

у последњих педесет година глумци се маскирају како би оголили до дубине одећену причу или текст или сценарио. Глумац ипак остаје центар позоришних збивања. Позоришни правац и „школа” настала на Балкану у оквиру Националне академије за позориште и филм у Софији, Бугарској (НАТФИС) показује, колико су бриљантне и безбројне могућности глумачке трансформације и на који начин глумачко тело, његов таленат, као и машта редитеља могу да учине да се он преобрати, маскира, али остајући жив и свој. Ако се глумац маскира то не значи да ће он изгубити себе. Глумачки и редитељски правац настао у оквиру позоришне Академије у Софији јединствен је у целом свету и назива се „импровизоване лутке”. *Импровизоване лутке* подразумевају метод глумачке игре који врло прецизним, до танчина дефинисаним и извежбаним покретима, техникама, група глумца успева да формира сложене фигуре људи, животиња или ситуације: природу: дрво, брег море, сунце. Комбинацијом светла, музике и различитих реквизита: канапа, завесе, трака, глумци своја тела претварају у лутке формирајући праве амбијенте. Овим техникама глумац скида маску, али његово савршено тело и ум „преоблаче” се у ликове, животиње, читаве ситуације. Иако представе редитеља проф. Пеја Лунгова (Пејо Лунгов) који још увек негује овај специфичан позоришни правац, на први поглед изгледају спонтано и весело, разиграно, оне су режиране постепено, свака слика је вежбана дуго, како би глумци усавршили кординацију покрета и осмишљене сцене изводили уједначено као плесни или ансамбл у класичном балету. У представи „Море фантазије” проф. Лунгова, комбиновни су елементи луткарског позоришта, позоришта сенки, плесног и невербалног позоришта. „Море фантазије” је *тотални спектакл* (Арто) и показује како се бришу границе између глумца, сцене, покрета, његовог костима, маскирања.

### *Закључак*

Маска у позоришту поседује симболичко значење. Истражујући начине коришћења маске још од праисторијског позоришта, преко Античког позоришта где је она била кључни део глумачког израза и појачавала религијско значење извођења трагедије и комедије, преко разиграних и пучких игара са маскама у позоришту *Комедие дел Арте* до друштвено ангажованог, авангардног позоришта, маска или појачава идеје представе, као део одређене позоришне конвенције или постаје лик за себе. Маске које су носили глумци Античког позоришта у складу са временом и променама у позоришној естетици трансформишу се у лутке, гињоле, пантомиму. Маске се претварају у „роботе” у позориштима

где је глумац „надмарионета”, али и глумци „постају” маске у ново време позоришта. Глумци постају „маске” преобликујући своја тела и гласове. Употреба маске у позоришту доказује да је позориште уметност спектакла, као и да је коришћење маске као елемента костима и сценографије део есенцијалног позоришног синкретизма. Маска прекрива део глумачке индивидуе, али му помаже да изрази и појача особине тумаченог лика, које публику треба да наведу на когнитивни закључак, разумевање идеје представе или само чулни доживљај. Маска постаје други глумац. Удахњујући јој део себе, позоришни уметници је осамостаљују као посебан лик у представи. Маска „игра” за себе и чини да позориште свима буде још узбудљивије. А публика ће одлучити шта се крије иза маске или ће се задржати на њеном привидном значењу.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Ђурић, М. (1986) *Историја Хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Којоа, Р. (1989) Маска и транс. Ритуални театар, *Позориште* број 3, 4, 5, 6 (приредио Лазић, Р.), Тузла.
- Мерлин, Б. О (1989) Маска, ритуал и позориште, *Ритуални театар* број 3, 4, 5, 6 (приредио Лазић, Р.), Тузла.
- Мркшић, Б. (1971) *Ријеч и маска*, Загреб: Школска књига.
- Молинари, Ч. (1984) *Историја позоришта*, Београд: Вук Караџић.
- Селенић, С. (2002) *Драмски правци двадесетог века*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

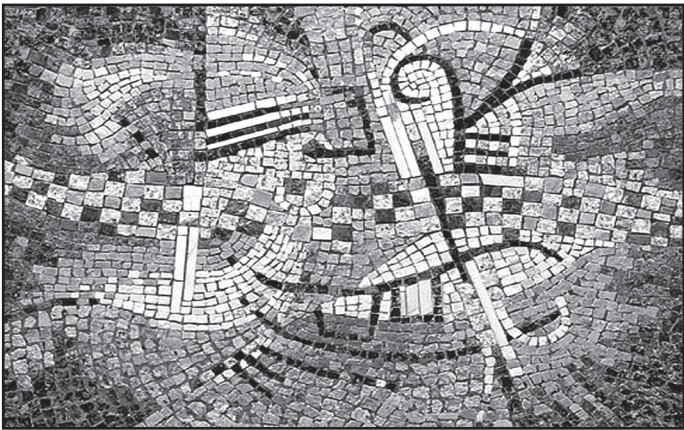
Maja Ristić  
University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

THEATRE MASK: DISCOVERING OR  
UNCOVERING OF THE ACTOR

Abstract

The main objective of this paper is to research and analyse the role and significance of the theatre mask. It will include a theoretical study of the mask and its use in some of the most important periods in history when the mask and the masking represented an essential theatrical convention/form, props, part of the costume used by an actor to build a role, by a performer to express himself/herself in front of the audience. It will research into how and why masks were used in the prehistoric theatre, Antique theatre – when the mask gained an important role of reinforcing the idea of tragedy i.e. comedy, giving actors monumental and godly images. In the period of Renaissance, the symbolism of the mask changed, especially in folk stage productions of the Comedia dell'arte. The second part of the paper will analyse the productions and specific uses of the mask in the Avant-garde theatre – the theatre in which the mask is both formally and essentially the core of its performance. In particular, the role of the mask in the dramas *Pere Ubu* by Alfred Jarry and the use of the mask in the performances of the avant-garde theatrical company *Hleb i lutke (Bread and Puppets)*. The key research question of this paper is whether the mask is just part of the period costume or whether its appearance on an actor's face carries much deeper significance representing one of the authentic and autonomous elements of the theatrical production.

**Key words:** *mask, ritual theatre, avant-garde mask, guignol*



Сања Филиповић, *Јулај Ума*, мозаик, 50x70 цм, 2003.