

---

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

*Докторски уметнички пројекат*

**"Све у свему..."**

**Аутор:** Иван Илић

**Ментор:** Проф. емеритус Светозар Рапајић

Београд, Децембар 2019.

---

## Захвалност

Своју неизмерну захвалност на стварању овог дела, као и на бескрајном стрпљењу и разумевању за све моје уметничке, едукативне и креативне подухвате дугујем првенствено својој породици, супрузи Јасмини и синовима Матији и Стефану. Без њихове љубави, подршке и критике ове стране као и остварење целог дела не би биле могуће.

Захваљујем се на подршци својим родитељима Драгославу у Весни који су ме пратили током целог процеса живота, студија и израде дела и нудили значајне савете, љубав и подршку.

Моју дубоку захвалност и дивљење упућујем, такође, и свим члановима тима „Пећине“, што су свесрдно ушли у овај пројекат и дали свој креативни допринос. Они су омогућили да у рекордном року поставимо овај потпуно нови материјал и да заједно дамо живот једном комплексном музичко-сценском делу, упркос околностима које су се повремено појављивале као изазови и оптерећивале стваралачки процес.

На крају морам да истакнем и да се захвалим на великој подршци институцијама које су препознале потенцијал овог дела и омогућиле нам да га изведемо и представимо публици. Ту свакако мислим на Установу културе Вук Стефановић Караџић и цео њихов тим на челу са Светиславом Булетом Гонџићем, који је широм отворио врата ове куће и пружио услове за спремање и извођење „Пећине“. Затим, Центар Београдских Фестивала – ЦЕБЕФ, који је од самог почетка подржао пројекат и створио материјалне услове за његово остварење, организационо водио пројекат, и што је препознао да први домаћи концептуални мјузикл заслужује да обогати понуду и програм реномираног БЕЛЕФ-а. Поред њих, моја велика захвалност иде и Организацији за остваривање права интерпретатора – ПИ, Организацији музичких аутора – СОКОЈ, као и Удружењу музичара цеза, забавне и рок музике Србије на значајној финансијској и моралној подршци у стварању услова за постојање овог пројекта, као и осталим спонзорима на свом доприносу.

Посебну захвалност дугујем и мом ментору, проф. емеритусу Светозару Рапајићу који ме је постављањем првих питања увек враћао на прави траг процеса и подсећао на важност онога што сâмо дело може да открије и понуди.

## Садржај

Захвалност.....	2
Апстракт .....	5
Abstract.....	6
1. Увод.....	7
1.1. Припремна фаза ("Фаза пред-постављања").....	9
1.2. Друга фаза – ("Фаза постављања").....	9
1.3. Стварање креативног тима .....	11
2. Жанровско-Естетски оквир .....	15
2.1. Мјузикл као вишемедијско искуство .....	15
2.2. Стварање текстуалног предлошка.....	21
2.3. Стварање музичког језика.....	25
2.4. Сценографија.....	27
2.5. Костим .....	29
2.6. Светлосна игра .....	32
2.7. Игра слике и звука .....	33
2.8. Глумачка игра.....	35
2.9. Кореографски језик .....	37
3. Теоријски оквир.....	40
4. Методолошка разматрања .....	47
5. Добродошли у Пећину.....	56
5.1. Сва лица ликова .....	56
5.2. Моје песме – туђи снови.....	66
<b>6. Закључак.....</b>	<b>106</b>
7. Библиографија .....	111
8. Биографија аутора.....	117

9. Списак остварених дела .....	119
9.1. Мјузикли у продукцији Позоришта на Теразијама:.....	119
9.2. Музичко-плесни спектакли: .....	120
9.3. Драмске представе: .....	120
9.4. Видео продукције и филмови: .....	120
9.5. Значајнија аудио издања: .....	120

## Апстракт

Докторски уметнички пројекат „Све у Свему...“, вишемедијски перформанс у форми мјузикла, на критички начин, кроз вишемедијска таложења, уодношавања и међусобне синтезе и јединствани концепт сагледава савремено друштво. Намера аутора, а како ћемо видети и креативног и извођачког тима, је била да гледаоца на један несвакидашњи начин проведе кроз нашу системски контролисану стварност, кроз симулакрум огољен од своје представности, и да публику наведе на другачије промишљање свог животног, друштвеног, политичког и медијског окружења. Кроз уметничко тумачење тематика, изградњом сопствене естетске ауре, дело тежи да постави нова питања и отвара дискурс будућности Човечанства и света у коме живимо.

Пројекат садржи три засебне целине. Централни део представља мјузикл „Пећина“ који је премијерно био изведен на реномираном фестивалу БЕЛЕФ 2019, са два извођења, 25. и 26. Јуна 2019., у великој сали Александар Поповић у Установи Културе Вук Стефановић Караџић у Београду. Окупио је ауторски тим, осам глумаца, седам плесача, једанаесточлани оркестар, диригента и пратеће техничко особље неопходно за извођење комплексног музичко-сценског дела. Саставни део овог уметничког пројекта такође чине и поеме „Да ли се чује наш глас“ и „Пећинска прича“ које свака на свој начин, као пред-епизоде уводе читаоца у „Пећину“.

Широки спектар утицаја у естетском и теоријском смислу налаже да дело, кроз свој постмодернистички приступ и вишемедијска таложења и уодношавања, користи стилске и естетске елементе различитих приступа, и поставља ризоматски облак означитеља из кога медијске линије наратива црпе непрегледне и несагледиве могућности тумачења и синтеза. Поред широког теоријског и естетског оквира који се тиче самог дела, истраживач нуди и одређене увиде у динамику групног стваралачког процеса који је присутан у стварању комплексног вишемедијског дела у професионалном окружењу.

## Abstract

The artistic project “Sve u svemu...” (“All in all...”), a multimedia performance in form of a musical, critically and through multimedial settlings, inter-relations and synthesis, and a unique concept views the contemporary society. The intent of the author, and as we will see the entire creative and interpretative team, was to take the viewer on an unusual journey through our systemically controlled reality, through a simulacrum striped from its’ theatricality, and to steer the audience to a different rethinking of our life’s, social, political and media surroundings. Through artistic interpretation of themes and issues, and creation of a delicate esthetic aura, the work wishes to pose new questions and open the discourse of the future of Humanity and the World we live in.

The project is comprised of three parts. The central segment represents musical theater play “Pećina” (“The Cave” - the musical), that premiered on the renown artistic festival BELEF 2019, holding two performances on the 25<sup>th</sup> and 26<sup>th</sup> of June, 2019. The shows were performed on the main stage „Aleksandar Popović“, at the Vuk Stefanović Karadžić Performing Arts Center in Belgrade. It brought together a creative team, eight actors, seven dancers, eleven-piece live orchestra with a conductor and a large group of technical staff that is necessary for presenting a complex piece of musical theater. The work also includes two poems, “Can Our Voice Be Heard” and “The Cave Story” and as an integral part of this project each in its own way acting as a prequel that takes the reader into “The Cave” (the musical).

A vast array of influences pertaining to the esthetic and theoretical framework suggests that the work, through its postmodernist approach and multimedial layering and correlations, utilizes stylistic and esthetic elements of various approaches, and sets a rhizomatic cloud of references allowing for various media narratives to draw from broad and unforeseen possibilities for interpretation and synthesis. Besides the vast theoretical and esthetic framework pertaining to the work, the research offers certain insights into the dynamics of the group creative process that is present in creating a complex work of artistic multimedial project within a professional setting.

## 1. Увод

Рад на докторском уметничком пројекту „Све у Свему...“, је започео разматрањем тема којима сам желео да се бавим корз дело. Кроз своја лична и уметничка истраживања и интересовања, често сам долазио до информација која нису увек биле у складу са генералним концензусом меин стрим (Main stream) друштвеног наратива. Долазио сам у сусрет са алтернативним тумачењима друштва, историје, центара моћи и контроле, стања и потенцијала Човечанства данас, (великим и трансценденталним темама) и то ме је навело да заиста покушам да створим уметничко дело које ће обрадити ова питања, на један интердисциплиниран начин, кроз вишемедијско уметничко теложеење и синтезу, јер сматрам да је Човечанство, свет, па и цео универзум много више повезан него што је подељен и сегментиран. То изјављујем из два разлога. Први разлог је тај што сам увидео у мом досадашњем уметничком раду да у вишељудском и вишемедијском окружењу живот уметничког дела у многоме зависи од утицаја средине. Ти утицаји се прожимају кроз сва три нивоа нашег бића (како неке духовне традиције тумаче): свесног, подсвесног и суперсвесног. То нас доводи до другог разлога. Разматрање појма суперсвесног се негде надовезује на истраживања и закључке Карла Јунга (Carl Jung) који би додао да се ти утицаји повезију кроз свесно, подсвесно, колективно свесно и колективно несвесно. Кроз ново дело сам хтео да поставим питање: „како подстаћи публику на промишљање свог окружења и своје реалности из шире перспективе?“

Да ли се то ради разбијањем стега друштвених конвенција? Вишемедијским таложеењем разнородних али и синтетизованих наратива? Емотивном, временском или информационом манипулацијом? (Реч „манипулација“ се овде може тумачити такође двосмислемо, као измењивање датих или претпостављених вредности или као измењивање тумачења датих или претпостављених вредности).

Можда је налакше кренути од почетка:

На једном од предавања још током прве године докторских студија проф. Др Мишко Павловић нам је задао да донесемо некакву идеју или груби кроки чиме би наш докторски уметнички пројекат требало да се бави. Питање дакле није било „како треба да изгледа?“, већ генерално које би теме обрађивао. Сећам се да сам на следеће предавање донео дужу песму (поему), коју сам написао лето пре уписивања докторских

студија, а која је заправо била један од мојих првих покушаја да кроз поезију и уметност подстакнем промишљање контрадикторности нашег савременог друштва и окружења. То је један од основних разлога зашто сам сматрао да је и песма „Нека се чује наш глас“ саставни део овог уметничког пројекта. Што се тиче друге поеме „Пећинска прича“, која је такође део овог уметничког пројекта, она је настала више година касније. Заправо нешто пре писања самог либрета за мјузикл, када сам кроз истраживачки процес и тражење драматуршког концепта, дошао до решења да су теме и питања којима је дело прожето појачано пресликавају у познатој Платоновој „Алегорији пећине“.

Овде ћу се одмах надовезати на сам почетак рада извођачког тима, у времену прескочити на први дан читаћих проба, познатог у позоришном окружењу као „Прва проба“. Тај мали ритуал није предвиђен да буде детаљан рад на делу, већ да се екипа окупи и упозна са делом и међусобно оствари лични контакт. Поздравио сам присутне глумце, сараднике, и укратко испичао о чему се ради у делу, и која је генерална намера и идеја, како би успоставио групни дух и дефинисао заједнички циљ. Редитељка, Јана Маричић је, да би приближила своју експликацију заправо почела читањем Платона, и сегмената Државе (Platon, 2002), који нам приближавају причу о пећини, и објашњавају који пут човек треба да пређе да би спознао истину, прихватио је и после као одговорни члан друштва у коме функционише пружио руку и помогао и другима да открију свој пут, своју истину, своје окужење и тумачење реалности.

Иако је целокупан текст/либрето за мјузикл био завршен пре почетка проба, тог првог дана није још био одштампан, па смо, чекајући штампани материјал започели разговор о делу. Овај, практично радионички приступ смо задржали до краја стварања дела, што ми је изузетно драго и што је била једна од полазних премиса истраживачког процеса. Из искуства знам да дело које окупља много извођача, велики и комплексан креативни тим и велики број помоћних и техничких лица мора да буде транспарентан, организован и добро синхронизован и да манифестује најдубља значења термина комуникација и колаборација. Ту намеру сам изнео на првој проби, али и више пута током самог рада, као и у више наврата пре прве пробе, на састанцима ауторског тима. Ову тему ћемо ближе разматрати у одељку о групном креативном процесу и стварању креативног тима.



Сматрам да је добро у овом уводном делу указати на продукциони распоред како би се сам ток стваралачког процеса лакше пратио. Као што је у иницијалној експликацији овог уметничког пројекта претпостављено, издвојиле су се две фазе које су обележиле и поделиле рад на делу, од којих свака има своју методологију припреме и израде.

**1.1. Припремна фаза ("Фаза пред-постављања")** подразумева првенствено разматрање идеје дела из уметничке и теоријске перспективе, затим претпостављених услова за његово извођење у уметничком и техничком смислу и окупљање креативног тима који је по мом мишљењу неминовност у остваривању било којег многољудског вишемедијског дела.

Прва фаза је трајала до почетка друге фазе, односно до почетка постављања дела и сценских припрема за извођење са извођачким и техничким апаратом.

Из ове перспективе „Фаза претпостављања“ је трајала оквирно две године, али је своју конкретизацију добила почетком писања полазне верзије драмског текста које је трајало од Децембра 2018-те до Априла 2019.

Прва фаза је дала и следећи продукциони оквир:

- креирање текстуалног предлошка који обухвата и број потребних извођача (глумаца, плесача)
- основне поставке музичког текста који обухвата и број потребних извођача (музичара)
- разматрање техничких околности и услова који ће бити потребни и/или доступни за рад на извођењу дела (што укључује и пратеће техничке делатности и захтеве које су заступљене током припреме и изведбе комплексног музичко-сценског пројекта - тон, светло, реквизита, шминка, костим, сценски радници...).
- разматрање видова вишемедијске синтезе и истраживање транспонована медијског тежишта.

**1.2. Друга фаза – ("Фаза постављања")** је била замишљена да у зависности од претпостављене комплексности траје од 3-5 месеци и представља период уигравања и уодношавања усаглашеног текста дела са извођачким апаратом у вишемедијском окружењу.

Моја улога и улога ауторског тима у другој фази се огледа у уметничком, режијском и техничком вођству кроз припрему пројекта за извођење и поставку дела на сцену, као и дефинисање естетског оквира који кореспондира са плуралном теоријском перспективом.

У истраживачком смислу су се издвојиле теме које су пратиле пројекат а оне се међусобно преплићу кроз обе фазе развоја дела: 1.) истраживања додирних и преклопних тачака различитих медија у оквиру вишемедијског промишљања и преплитања, 2.) истраживање динамика, ритма сарадње и комуникације у оквиру креативног тима и 3.) истраживање теоријског оквира како тематика које кроз наратив прожимају само дело, као и теоријских тумачења и практичних доживљаја и перцепција уметничких пракси који се на различите начине баве вишеструктурним уодношавањима.

Фаза постављања је трајала у периоду Април-Јун 2019, у коме су се додатно издвојила два периода рада. Први период друге фазе је трајао месец дана (током Априла 2019) и објединио је кративни тим у настојањима да кроз радионички приступ конкретизује текстуалне и музичке елементе наратива, и да их у што већој мери усвоји као основу за предстојеће сценско-просторно истраживање.

Други период друге фазе је трајао током Маја и Јуна 2019-те године, односно до премијере и прве репризе дела, током којег су се уодношавали и употпуњавали и остали медијски елементи наратива, покрет – кореографија, музика, оркестар, сценографија, светло, тон, костим.

### 1.3. Стварање креативног тима

Више је разлога зашто сам се одлучио да прикупим око себе велики тим сарадника. Први разлог је што је то најчешћи начин организације рада на комплексном позоришном пројекту, где сваки „стручњак“ из свог домена деловања, у сарадњи са осталима, доприноси и развија свој сегмент у смислу уметничког и техничког остваривања дела. Други, много практичнији разлог је био и тај што смо имали веома кратак временски период, односно рок од 3 месеца од прве пробе до премијере да изнесемо дело. Они, тим, су у многоме доринели стављању пред публику једног комплексног вишеуметничког дела, али морам да нагласим са су сви од почетка сарадње били упознати да је ауторски уметнички пројекат „Све у свему...“, односно мјузикл „Пећина“, како смо га током рада преименовали, моја ауторска замисао и да је то централни део овог докторског уметничког пројекта. У том смислу све инструкције које су моји сарадници добили пре и током рада на делу су потекле и проистекле од мојих естетских, теоријских и концептуалних замисли. Такође и решења која су они предлагали, односно креативни уметнички допринос који су сви унели у овај пројекат, као и непроцењива искуства која свако појединачно доноси су увек била уважавана и провлачена кроз естетско-теоријско-концепсијски филтер, првенствено с моје стране, затим редитељке Јане Маричић. Касније, како је тим сазревао идеје су пролазиле и кроз филтер дела које је само попримало ауру ентитета како је рад на делу одмицао и његова форма постајала све присутнија. На свему томе сам свима неизмерно захвалан.

У периоду од преко годину дана, оквирно од септембра 2017. до октобра 2018., сам се у више наврата састајао са драматургом Слободаном Обрадовићем, као и повремено са глумцем, редитељем и продуцентом Николом Булатовићем, са којима сам расправљао о делу, и о мојој намери да скуп идеја које оптерећују савремени свет проматрамо и представимо у форми мјузикла. И Слободан и Никола су моји већ вишедеценијски сарадници, и обратио сам им се за консултације знајући да ће они свакако бити део пројекта, а обојица су, свако на свој начин добри познаваоци мјузикла, и са креативне, ауторске, а Никола и са извођачке стране. Њихова питања о идеји и концепцији су ме навели да дефинишем своју намеру и да заокружим естетски и теоријски оквир који је поставио основе за даље креативно истраживање целог тима.

Лично инспирисан резноликим приступима третирања мјузикла Стивена Сондхајма имао сам сан о стварању новог домаћег концептуалног мјузикла. Идеја је била добро прихваћена, али нисмо успевали да се договоримо око концепта и основне драматуршке поставке. Истраживачки процес ме је водио кроз изучавање модернијих концепција уметничког музичко-сценског приказивања, од перформанса, преко хепенинга (Happening) до гломазних интердисциплинарних продукција, као и литературе са већ незаобилазним Леманом (Hans-Thies Lehmann) који у свом „Постдрамском позоришту“ (Lehmann, 2004) на веома свеобухватан начин дочарава могућности нестандартних драматуршких решења кроз релевантне примере и теоријске моделе и приступе. Иако је истина да сам пре почетка писања либрета држао уверење да ће коначно дело можда бити сличније неким примерима из Леманове књиге, ипак сам веома задовољан крајњим решењем.

На то крајње решење је свакако много утицала редитељка, Јана Маричић. Наиме, пре више година сам написао песму „Трен“ која је била конадидат на фестивалу Бевизија, за нашег представника за песму Евровизије. Извођач песме, Жарко Степанов, такође члан тима „Пећине“, је предложио да Јана режира његов сценски наступ. Сећам се да ми се допало са колико је ентузијазма, дубине и искреног интересовања приступила том подухвату. Са великом пажњом смо тада разматрали текст и сагелдавали потенцијале значења и тумачења и потрудили се да то унесемо у Жарков сценски наступ. Имао сам жељу да сарађујем са Јаном на неком будућем, комплекснијем пројекту.

Када је дошло време да потражим редитеља за мој ауторски пројекат, и када сам имао постављену причу и концепт позвао сам Јану да поразговарамо о новом делу. Она никада раније није имала прилике да режира мјузикл, али сам био уверен да ће препознати потенцијал дела и да ће моћи да допринесе стварању како драматуршког тако и естетског модела какав један, у домаћој сценској пракси неистражени, концептуални мјузикл заслужује. Јану сам упознао са синопсисом дела, и после неколико дана и послао првих 30-ак страна либрета, али јој је већ током првог састанка постало јасно да ће за посебну и специфичну причу бити потребна и посебна и специфична сценографија. Она је предложила веома креативну уметницу широких интересовања и знања из области архитектуре, сценског дизајна, визуелног идентитета, поезије и других уметности Јасмину Холбус. Сложио сам се са предлогом.

Знао сам такође да ће свој креативни допринос у домену костима и визуелног идентитета дати Ивана Томић, већ реномирана костимографкиња, с чијим сам се радом, талентом и естетиком стицајем околности ближе упознао и током докторских студија.

Како је Устава културе Вук Стефановић Караџић (УК ВУК) била од самог почетка изабрана за простор остваривања мјузикла „Пећина“, тако сам се за одређене предлоге и решења ослонио и на широку мрежу сарадника ове институције културе. УК ВУК већ годинама веома успешно сарађује са Институтом за Уметничку Игру (ИУИ). Институт је једина високошколска институција за уметничку игру на Балкану, и једина која на овако високом професионалном нивоу својим студентима пружа могућност да кроз реалне пројекте примењују знања стечена у учионицама и вежбаоницама. По препоруци Светислава Булета Гонџића, директора УК ВУК, сам отишао на састанак у ИУИ да предочим дело и остварим сарадњу у смислу отварања могућности за студенте да кроз један несвакидашњи процес стекну нова знања и искуства, и да добијем препоруку за кореографа. До тог тренутка сам имао само консултације са кореографом/редитељем Милошем Пауновићем, који на крају због својих међународних обавеза није био у могућности да прихвати рад на „Пећини“. Био сам, и још увек сам, веома захвалан на могућности да један од најзбудљивијих играча и кореографа младе генерације, Владимир Чубрило, изрази жељу да буде кореограф ове представе. И Влада и играчи, студенти ИУИ, су у многоме и на најбољи начин допринели предвиђеним естетским и перформативним таложенима језика и формирању мјузикла „Пећина“.

Као чести сарадник УК ВУК, као и позоришта на Теразијама с којим сам сарађивао на више продукција, тиму се као инспиратор придружио Горан Младеновић.

Тако смо добили и цео Ауторски тим који су чинили:

Аутор пројекта, Композитор, Аутор сонгова: **Иван Илић**

Драматург, Ко-аутор текста: **Слободан Обрадовић**

Редитељ: **Јана Маричић**

Кореограф: **Владимир Чубрило**

Сценограф: **Јасмина Холбус**

Костимограф:

**Ивана Томић**

Видео продуцент:

**Миомир Милић<sup>1</sup>**

Инспицијент:

**Горан Младеновић**

Лектор:

**проф др Љиљана Мркић Поповић**

---

<sup>1</sup> Миомир Милић се прикључио тиму нешто касније, током рада, када је донета одлука да ће се лик Главе, који тумачи Христина Поповић, емитовати на екрану са видео снимка, уместо да буде преношен „уживо“ из простора иза бине, како је првобитно било замишљено.

## 2. Жанровско-Естетски оквир

У разматрању естетског оквира дела позабавићемо се првенствено разматрањем форме мјузикла, и нешто ближе жанра концептуалног мјузикла који свесним и артикулисаним избором постаје полигон и медијски оквир за представљање дела. Затим ћемо одвојено сагледати све употребљене линије издвојених медијских задатака и функција, и успут сагледати начине на које се оне уодношавају, преклапају и синтетишу.

Причу о мјузиклу, као засебној и аутохтоној уметничкој форми, можемо започети дефинисањем оквира његовог уметничког деловања. Сматрам да је веома важно нагласити да лично сагледавам мјузикл као засебну музичко-сценску форму, а не као жанр позоришта, опере или оперете, иако су сви поменути облици допринели стварању језика мјузикла.

### 2.1. Мјузикл као вишемедијско искуство

Мјузикл је настао у Америци крајем XIX и почетком XX века. У Њу Јорк, велики град и важну луку на источној обали Сједињених Држава пристизали су деценијама пре тога на стотине и хиљаде бродова довозећи собом досељенике. Ови нови становници нове земље, углавном из Европе, су поред својих ненабројивих разлога за исељење, доносили и своје друштвене, културне и етничке утицаје у ново друштво које је било спремно да их прими. Једини задатак је био како употребити различитости и створити и надградити ново друштво које је базирано с једне стране на једнакости и мултикултуралности, а са друге стране на владавини моћног долара и експлоатацији неједнакости.

У времену великих глобалних друштвених превирања, крајем XIX почетком XX века, нарочито у Европи, целокупни уметнички потенцијал је осећао стеге и неминовност предстојећег ратног сукоба. Модерна и авангарда су узимале маха у покушају да отворе нове парадигме свести и Човечанства. Стварала су се дела у свим облицима и језицима уметности која су кроз већ препознатљиви експресионизам, покушавала да пруже једно ново сагледавање реалности животног окружења као и интерног немира. С једне стране Модерна као одговор на политичка и друштвена превирања у Европи је давала потицај новој естетици дисбаланса - јер је то препознавала у свом окружењу. Та атмосфера се преливала и на амерички континент

где је висока уметност тек пратила европске трендове и нудила нешто боље услове за њено представљање.

Ипак, са друге стране Атлантика нови амалгами културних садржаја су у популарном окружењу стварали нове облике уметности. Крајем XIX и почетком XX века појавиле су се два аутохтона уметничка језика америчког континента који ће у наредних сто година доживети велику експанзију и бити прихваћени и касније обogaћени и локалним утицајима како су се ширили по свету. Прву "нову уметност" представља џез музика, а другу наравно - мјузикл.

Многе су додирне тачке ове две уметничке творевине, и њихове сличности настанка и међусобни утицаји превазилазе фокус и намеру овог рада, али су свакако значајне за нас по томе што су обе настале комбиновањем разнородних утицаја. Џез музика као мешавина црначког блуза, полиритмике афричких корена, западно-европске црквене традиције, популарне музике и војних маршева и корачница и изворно усмене традиције се издвојио као чисто музичка уметност, мада је током свог развоја инспирисао многе плесове и извршио значајне утицаје на целокупну популарну културу, све до данас; Мјузикл, са којим ћемо се мало ближе упознати, као музичко-сценско-визуелна представа која превазилази, а нарочито развојем свог вишемедијског дискурса, и користи све дотадашње оквире сценских, позоришних и музичко-сценских представа, баш самим комбиновањем свих доступних елемената експресије уметничког садржаја како у естетском тако и у друштвеном сегменту. Такође, музичко позориште популарног типа можда и по први пут добија велику комерцијалну сцену (ако не рачунамо античко позориште) а његови креатори, долазећи са различитих страна света, своја разноврсна искуства, знања и интересовања слободно комбинују и уодношавају без рестрикција које су раније наметале локалне средине и лимитирана могућност путовања, сазнања и креативне размене.

Више о историји настанка мјузикла се може наћи у разним издањима од енциклопедијских и историографских до критичких, али један једноставан и концизан преглед стварања ове уметничке форме даје Светозар Рапајић у својој књизи "Музичко позориште као уметничка синтеза". И следећи цитат из поменутог текста објашњава каквим се све утицајима подвргавала нова форма:

*"Мјузикл је настајао постепено, од првих предоблика у 19.веку до данашњег богатог репертоара, својеврсним стапањем различитих, понекад и противречних утицаја и традиција, од којих је свака у понечему представљала корак напред у стварању новог облика. Неки од тих утицаја били су увезени,*



*односно до њих је долазило гостовањем европских трупа са тадашњим популарним музичким представама, док се за друге предоблике може рећи да су били аутохтони, јер су стварани на америчком тлу, уз више или мање примесе домаће тематике и домаћег музичког израза. Као што се за нову америчку нацију често каже да је она настала као својеврсни „melting pot“,<sup>2</sup> тај широко прихваћени израз се исто тако може применити и на стварање новог америчког позоришног облика – мјузикла”. (Рапајић, 2018, pp. 204-205)*

Временом су се појавили аутори који су вешто пливали водама нове форме и креирали је користећи утицаје савременог доба на сваки могући начин. Први аутори стварају велике хитове и популарне песме, које, и у оквиру форме и ван контекста позоришта живе истим интензитетом и квалитетом и до данас као и после првог извођења. То су познати композитори, стихописци и либретисти који су што због кратких рокова израде што због непознавања свих позоришних елемената били упућени да стварају заједно, односно да кроз непосредне колаборације дају брзе, добре и што је инвеститорима било важно комерцијалне резултате. Тако су чувени ауторски тимови годинама радили заједно и стварали велике мјузикле и сценске спектакле: Гилберт и Саливан (Gilbert and Sullivan), Лернер и Лоув (Lerner and Loewe), Роџерс и Хамерстајн (Rodgers and Hammerstein), Џорџ и Ајра Гершвин (George and Ira Gershwin), а нешто касније Кендер и Еб (Kander and Ebb), Шенберг и Боблил (Schönberg and Boubil), Флаерти и Аренс (Flaherty and Ahrens) да споменемо само неке од значајнијих тимова кроз историју. (Grill-Childers, 2016)

Ипак ваља напоменути да мјузикл не чине искључиво композитор, стихописац, либретиста односно писац књижевног предлошка, већ и цео тим уметника и сарадника: дизајнери сценографије, костима, светла, звука који свако на свој начин и у свом сегменту доприносе општем утиску дела које се поставља и што је на послетку најважније - причи која треба да се исприча. Занимљива је и чињеница да већина остварених аутора када разматра услове настанка мјузикла подвлачи како су колаборација и комуникација основни предуслови за успех дела и самог креативног процеса и бурају сараднике који су свесни и других, не само својих, уметничких израза и медија и свесно се ослањају на идеје и искуства осталих укључених у пројекат.

---

<sup>2</sup> “Melting pot” у буквалном преводу значи „лонац за топљење“, односно посуда у којој се топљењем различитих метала стварала нова легура.

Понекад је и сама линија ауторства замагљена прожетостима заједничког стварања. Сваки, па и најмањи детаљ се не оставља занемареним а дела се развијају и постављају у само за ту представу постављена и прилагођена позоришта која експлоатишу једно дело докле год постоји интересовање публике. Овакав "булеварски" приступ је специфичан за англо-саксонско позоришно окружење, које се пренело и на америчко поднебље, мада и неке европске куће (углавном у Француској) практикују овакав приступ за разлику од репертоарских позоришта која су распрострањенија у нашем окружењу као и у немачкој позоришној традицији.

Сви аутори америчког мјузикла су од почетка стварали под таквим условима, а један од разлога је био и тај да су инвестиције морале макар вратити уложено, а то се постизало квалитетом продукције, изведбе, односно постављањем стандарда и одржавањем интереса публике за првенствено забавни, а касније и уметнички доживљај.

Иако је постмодерна као појам у уметности настао знатно после настанка мјузикла, у начинима његовог настанка се могу препознати елементи постмодерне или прото-постмодерне јер како износи Мишко Шуваковић: "У постмодернистичкој теорији колажом и монтажом се називају семиотички поступци приказивања настали еклектичким преузимањем и повезивањем фрагмената из постојећих културом створених репрезентација (мимезис мимезиса). Уметничко дело не може директно да изрази осећања или да прикаже свет, већ посредно кроз колажно-монтажно посредовање постојећих или историјских примера изражава осећања и приказује свет." (Šuvaković, *Postmoderna: (73 pojmā)*, 1995, str. 62)

На овом постмодернистичком трагу настаје и „Пећина“, као својеврсни сублимат разноврсних медијских наратива, који сваки на своји начин дочарава слику и као посложене коцкице мозаика пуно својство добијају тек одмицањем и сагледавањем целокупне слике дела.

Полазна идеја овај вишемедијски перформанс по свом поджанру замишља као концепт-мјузикл, чији је најпознатији представник Стивен Сондхајм. Термин концепт-или концептулани мјузикл означава мјузикле који немају класичну драмску причу или фабулу која се прати од почетка до краја, већ је метафора или идеја важнија од наратива. У домаћој креативној пракси такви мјузикли нису били заступљени, иако су неки класици овог жанра извођени на нашим сценама ("A Chorus Line", "Chicago", "A Little Night Music" преведено као „Давни флерт“). На другој страни имамо књижевне

односно "book" мјузикле, који су базирани на књижевном предлошку или још шире заступљене мјузикла ревијског типа.

Али, подсетимо се на који начин су концепт-мјузикли привукли пажњу, и каквим су се тематикама бавили неки од пивоталних креација реномираних аутора. С правом се може констатовати да су се концепт мјузикли појавили почетком 70-их година на Бродвеју, у жељи већ искусних мјузиклских стваралаца да на један нови начин истраже могућности музичког позоришта, односно комплекснијег повезивања вишемедијских линија наратива. Као пример овога наводим неслагање Харолда Принса (Harold Prince), једног од најзначајнијих редитеља овог жанра, са термином „концептуални мјузикл“, као и његовог сарадника, Стивена Сондхајма, који су заједно сарађивали на чак шест продукција. Њихова визија је имала за циљ да креира „сједињени“ или „интегрисани“ мјузикл (“unified” or “integrated”). (Kenrick, 2008, p. 325) Кенрик у наставку наводи изјаву позоришног историчара Фостера Хирша (Foster Hirsch) који „нуди другачију класификацију, када назива Сондхајм-Принц колаборације *само-рефлексивним*“.

Фокус тематика Сонхајма и Принца је мењао поглед позоришта на савремено друштво, на изабране друштвене појаве или ситуације као и на сâм позоришни језик. Главни актер концептуалног мјузикла није увек одређени лик или љубавна прича, већ и сам догађај или ширина критичког дискурса о некој теми или одређеним питањима. И у историјским смислу, ова врста мјузикла се појавила у тренутку када је Бродвеју требала нова крв и велико освежење. Са појавом рок-мјузикла крајем 60-их и почетком 70-их („Коса“, „Годспел“, „Исус Христ Суперстар“ – „Hair“, „Godspell“, „Jesus Christ Superstar“) већ помало истрошени и застарели призвук Бродвеја је отворио своја врата савременим темама и новом музичком и тематском језику који се кроз поп културу уткивао у све поре друштва.

Тако на пример мјузикл „Друштво“ (“Companу”), аутора Сондхајма и Принца преиспитује однос према браку и везама и прати главног лика, нежењу Бобија, током годину дана између његовог тридесет-петог и тридесет-шестог рођендана, а кроз призму пет брачних парова који чине његово „друштво“, и његових повремених и несталних веза. Мјузикл „Фолис“ (Follies) открива приче које повезују две бивше бродвејске плесачице, чланице коруса, које су са својим мужевима позване на прославу у њихово старо позориште у предвечерје рушења зграде. Ту се они суочавају са

тежинама начињених живтних избора, испреплетаним животним причама и реминисценцијама прошлости која вребају садашњост. „Мала ноћна музика“ (код нас преведен као „Давни Флерт“) нас води кроз „Викенд на селу“ (наслов финалне нумере првог чина) и испреплетаним судбинама ликова који су окупљени на имању током једног викенда. „Пацифичка Увертира“ прати приче великог броја ликова у периоду од преко сто година и критички сагледава колонијалистички однос Америке према Јапану. Овај мјузикл „на драмски начин приказује какве је утицаје претрпела древна јапанска култура када су Сједињене Државе натерале изоловано 'пловеће краљевство' да отвори своје границе за међународну трговину 1853“. (Kenrick, 2008, p. 329) (превод аутора)

Списак тематика и приступа разматрања и драматуршких поставки свакако превазилази домен овог рада јер су и друга остварења и многи аутори значајно допринели развоју овог жанра. И наредне сарадње Сондхајма са редитељем и писцем Џејмсом Лапајном (James Lapine) су нам донеле значајне помаке у истраживању мјузикла и позоришног језика, уопште. Само ћемо споменути „Недељу у парку са Џорџом“. Ово дело целокупан свој наратив гради из претпоставки и запитаности својих стваралаца, шта је навело француског импресионисту Жоржа Сераа да наслика своје ремек-дело „Недеља на острву Ле Гранд Жат“ на којој је преко педесет лица, а да при томе нико не комуницира нисаким; затим мјузикл „У шуми“ који вешто комбинује ликове више бајки у једну причу, преиспитујући разне људске слабости, другости и тестира њеихове постулате морала и човечности стављајући их у безизлазне ситуације.

Овде ћу се свакако осврнути и на мјузикл „Корус Лајн“ Мајкла Бенета (“A Chorus Line”, Michael Bennett) који нам на ингениозан начин, кроз интроспекције играча приближава њихове личне приче, наде и страхове током аудиционог процеса за плесну трупу. Примера је пуно и обрађиване тематике и питања су многобројна, али концептуалне мјузикле пре свега везује намера да се из што више углова сагледа скуп појава, чинилаца приче или сплет околности које их окружују и повезују. На тај начин концепт остварује своју намеру и узима себи слободу да кроз слободне асоцијације и ефемерне семантичке тренутке уведе гледаоца да у сопственом кључу употпуњује слику и уткива лично искуство у тумачење дела. Сам жанр захтева физичку, интелектуалну, емотивну и духовну присутност како публике, тако и извођача.

Као што смо увидели, концептуални мјузикл ауторима отвара широко тематско поље као и начине коришћења медија и међусобних уодношавања. Како сам мишљења

да не постоји јединствени савремени музичко-сценски језик или стил, који би на најадекватнији начин приказао екстремне раздора савременог друштва, тако сам сматрао да жанр концептуалног мјузикла пружа целовити критички оквир за сагледавање наше стварности.

Циљ стварања новог дела кроз концептуални стваралачки приступ у случају „Пећине“ је стварање вишемедијске игре у којој се медији: звука, глуме, плеса, светла, костима, слике, визуелних садржаја... константно преплићу и кроз синтезу стварају један нови свет који се креће од реалности, путем деконструкције, фантазије и психоанализе до надреалности. Овде игра има намеру да исприча једну причу "ризоматским" повезивањима и оживи ликове и на тај начин истовремено створи, с једне стране критички однос према тексту и стварности, а са друге емотивну и интимну везу. Кроз ту везу гледаоца са ликовима (или кроз искривљено сценско огледало стварности) се отвара могућност новог сагледавања себе, личног и колективног, окружења и критичког погледа на "надреалне реалности" савременог у коме живимо.

## 2.2. Стварање текстуалног предлошка

Један од највећих изазова за мене током стварања дела је било само писање текста. Ту мислим на писање драмског текста, либрета, дијалога, монолога – сегменте стваралачког посла које никада нисам стварао сам. Био сам свакако укључен у креирање текста и писање либрета за мјузикл „Спусти се на Земљу“ током сарадње са Горданом Гонцић, за који сам написао већи део стихова за музичке нумере и био иницијатор идеје и генералне тематике дела.

Током договора са драматургом, Слободаном Обрадовићем, сам покушавао већ од септембра 2018., да конкретизујем некакав акциони план и распоред по ком би могли на време да завршимо текст. Идеја је била да га пишемо заједно, базирани на тематском оквиру који сам предложио и намеравао да обрадим. Тада су се већ полако и конкретизовали договори са ЦЕБЕФ-ом, који је био главни продуцент представе, као и сарадња са УК ВУК-ом око оквирних термина за премијеру, планирану за пролеће 2019. Међутим, у том периоду нити сам имао дефинисану идеју о правцу и концепту дела, нити је Слободан Обрадовић могао да посвети свој таленат нашем пројекту због

других обавеза које је у међувремену прихватио. Ближило се време када сам морао да пронађем неко конкретно решење, заокружим причу и створим текст по коме ће се радити.

Наиме, негде у Октобру исте године сам се поново сусрео са Платоновом алегоријом пећине, кроз један анимиран YouTube видео (Weiss, 2009), (линк за видео је у библиографији) који је моћном и упечатљивом наративом предочио чувени глумац, редитељ и писац Орсон Велс (Orson Welles). Платон, обраћајући се својим ђацима, објашњава да група затвореника живи у мрачној пећини, везаних тела и глава које могу да гледају само у напред. Они гледају у зид на коме се виде сенке, и чују се некакви гласови који се јављају уз сенке. За њих је то све што виде и све што познају и стварају претпоставке и закључке о стварима које су им представљене. Платон даље претпоставља да се једном затворенику скину окови, и да је слободан да устане и истражује своје окружење. Он се пење уз степенице и види како неки људи носе статуе разних облика, а иза њих се налази велика ватра која на зид пећине баца сенке тих статуа. Те статуе су веома сличних облика какве је бивши затвореник виђао као сенке на зиду, али овде облици нису тако дводимензионални каквима их је он виђао нити су гласови ти које је некада чуо уз познате слике. Почиње да схвата да је његова досадашња реалност креирани симулакрум (Bodrijar, Simulakrumi i simulacija, 1991), и наставља свој пут спознаје. Затвореник види да у даљини изнад ватре постоји један још бљештавији извор светлости. Он се упути на излаз пећине и увиђа да је сунце одговорно за ту светлост, и мало по мало прво препознаје сенке на поду, затим свој одраз у језеру/води, и тек на послетку прихвата истину и скупља снагу да спозна и само сунце. Затим, исти тај пробудени затвореник добија жељу да своја сазнања подели са својом сабраћом, својим сапатницима, осталим затвореницима. Враћа се у пећину у намери да их пробуди, и ту наилази на велики отпор његовим новим идејама, његовим спознајама, чак до те мере да га нападају и на крају и убијају. Платон касније објашњава целу алегорију ове приче и пореди је са стварним животом, и личним путем сазнања и субјективног тумачења објективне реалности.

Много је сличних великих наратива било током историје човечанства. Ако узмемо на пример причу о Христу, причу о Буди, па и приче нешто новијих датума, као што је серијал „Ратови звезда“ (“Star Wars”), Толкинов „Господар прстенова“ (R.R. Tolkien, “Lord of the rings”) или серијал књига и филмова о Харију Потеру (Harry Potter), видећемо да је структура тих наратива у одређеном смислу веома слична. Јунак се

отргне од система и спознајом истине се издваја и на крају бива жртвован или се „саможртвује“ за добробит система. Та врста наратива је веома делотворна у сврху система, зато што на један суптилан начин промовише уравниловку и улива страх да ће спознаја истине и проналажење личног пута или претпостављање другачијих вредности неминовно пробуђеног довести у ситуацију да мора да се жртвује. Та прича често нема срећан крај (познатији као “happy end”), свакако не у Библији, или можда у неким Хливудским продукцијама, јер је увек нека жртва потребна да би се указало на цену коју ће платити онај други, другачији, изнимни, који се усуди и дрзне да преиспитује сервирани наратив.

У тренутним глобалним друштвеним околностима са оваквом врстом тортуре се сусрећемо скоро свакодневно. Погледајмо на пример животне приче Жулијана Асанжа, Дејвида Ајка, Едварда Сноудена (Julian Assange, David Icke, Edward Snowden), па можемо одмах закључити да Систем не воли оне који га разоткривају, преиспитују или који нуде алтернативна решења за већ толико очигледне проблеме и манипулације. Они врло често бивају затворени, изопштени или скрајнути из главног системског и друштвеног наратива, и бивају оптужени за изношење истине.

Но вратимо се Платону и његовој Пећини. На крају пута тог *пробуђеног једног* почиње моје истраживање и игра са драматуршком концепцијом и ситуацијом мјузикла „Пећина“. Имао сам још раније током разматрања намеру да поставим кружну драматургију дела, што значи да се крај може поново вратити на почетак. У жељи да приближим потенцијал промене парадигме Човечанства, постављам питање шта би се десило да се тај пробужени који се вратио из Платонове пећине појави данас, исто толико пробужен, исто толико схвативши све наше паноптиконе, системе надзирања и кажњавања (Фуко, 1997) и симулакруме (Bodrijar, 1991), и шта би се десило да овог пута, у овом кругу игре, успе да пробуди двоје. И да идући пут, када се у ту пећину врате двоје могу пробудити четворо, осморо, итд...

У времену опште и свеукупне алијенације, отуђивања човека од свог бића, од свог рада и стварања као и самих људи једних од других (Маркс је о овоме писао и поставио своју „Теорију отуђења“ још 1844, реагујући на концепте филозофских претходника Хегела и Фојербаха) (Karl Marx, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ludwig Andreas von Feuerbach), увиђамо да је човечанство кренуло путем који нас више раздваја него спаја. Живимо у многобројним и многољудним насељима, али смо

сабијени у наше мале станове, из којих не комуницирамо ни са ким, а све чекају ни унутар њих, а кажу нам и представљају реалност као да живимо у ери „супер комуникације“. Не препознајемо се међусобно, нити нас интересују наше, а још мање туђе жеље, виђења, мишљења, доживљаји...

Међутим, чињеница која пружа основ за потрагу нове парадигме је у нашем самом физичком бићу. Ми смо сви 99% истог генетског и хемијског састава, па се сасвим природно поставља питање зашто је 99% Човечанства сконцентрисано на онај 1% разлика, и потпуно занемарује све оно што нас повезује са собом, прородом, универзумом... У тих 1% разлика потпадају све наше другости, наши раздори, неразумевања, експлоатације и контрадикторности... да цитирам текст Пећине и последњи монолог који револуционар, Виктор, прича пре него што га ехо сопствене револуције пренесе у неку нову стварност:

„Морате да схватите да смо много више слични него што смо различити, а стално су нам у првом плану наше разлике ... Расне, религијске, етничке, националне..., друштвене, сексуалне, разлике, разлике...“ (Илић & Обрадовић, Пећина, 2019, р. стр. 55)

Током децембра 2018-те сам започео рад на писању либета/текстуалног предлошка за мјузикл. Знао сам да мјузикл мора почети музичком нумером која ће нас увести у комад и створити слику идиличног, идеалног, матриксом уљуљканог друштва данашњице. Из полу-мрака сцене обојеног плавичастом измаглицом се полако, кроз музичку подлогу, појављује хор који прво пузи, затим се полако диже и коначно усправља. Овај кореографисани почетак има намеру да убрзано прикаже еволуцију људског рода, еволуцију света. Како смо дошли до овде? Испливали смо из примордијалне масе, напредовали, развијали се и дошли до данашњег ступња развоја. Организовано, дигитализовано друштво које пева славећи успех Човечанства („Какав диван дан“).

Али пре него што наставимо са анализом самог дела, ближе ћемо се упознати са осталим медијским линијама наратива.



### 2.3. Стварање музичког језика

Као и више пута до сада, када сам стварао оригиналне партитуре за мјузикле, одлучио сам се, у стилском смислу, за еклектичну, постмодернистичку партитуру. Под тиме подразумевам да не постоји јединствени музички стил (поп, рок, цез, класика...) који дефинише музички језик, већ да избор стилских асоцијација и означитеља доприноси широј перцепцији дела и тумачењу ликова, приче, и целокупног наратива. У том смислу и сам избор музичког стила нумере или одређених делова нумера користи своје датости као ризоматски полигон за стварање асоцијативних веза, потпомаже дефинисању ликова, ситуација и локација.

Изабрао сам да кохезију партитуре остварим другим средствима музичког језика, па ћемо у том смислу и сагледати специфичности оваквог приступа. Под тим првенствено подразумевам стварање чврстог и дефинисаног хармонског језика и мелодијских лајтмотива који нас континуирано држе у звучном оквиру и граде структуру музичке драматургије.

Важно је напоменути да је целокупна мелодијска конструкција „Пећине“ базирана на тексту, односно датим стиховима за музичке нумере. Другим речима, прво су настали стихови, па затим музика. Да парафразирам један од наслова поглавља књиге проф. Рапајића „Музичко позориште као уметничка синтеза“, који разматра вечиту борбу за превласт између музике и текста, која се провлачи још из периода првих опера, у случају „Пећине“ можемо слободно закључити: „Prima le parole, e poi la musica!“ (Прво речи, па затим музика)<sup>3</sup>. Овај приступ се свакако показао као историјски доминантнији у смислу вишемедијских синтеза, стварања кохерентности музике и текста, и свакако више одговара и мом концепту дела и концептуалном мјузиклу као жанру, уопште.

Стихови говоре аутономним језиком сваког од ликова, те је тако и креација мелодијских линија захтевала спонтано креирање сопствених мелодијских структура

---

<sup>3</sup> Композитор Антони Салијери и опат Касти (Antonio Salieri, Giovanni Battista Casti, Prima la musica e poi le parole), су написали једночину оперу наслова „Прво музика, па затим речи“ у којој се кроз низ референци и аутореференци и на комичан начин разматра који је елемент важнији у креирању оперског дела, а кроз призму сукоба извођача комичне и озбиљне опере. (Рапајић, 2018)

ликова. Ипак сам се трудио да природна мелодика говорног текста буде примарна у остваривању мелодијске контуре. Ту моју намеру је потврдила и лекторка проф. Љиљана Мркић Поповић када је учествовала у раду на пробама и кориговала акценте и нагласке, током чега је имала само пар замерки које су интервенцијом до премијере биле и отклоњене. Чак, сасвим свесно су остављене одређене нелогичности у акцентима појединих речи, нарочито у нумери „Глас“, како би музичка логика и моторичка и ритмичка репетитивност мелодијске фразе остале конзистентне и оствариле своју намеру.

Креирање хармонског језика дела је заправо, с музичке стране, био и највећи изазов. Другим речима, када сам заокружио хармонски језик дела знао сам да ће се нумере ослањати на сопствене стилске карактеристике, а бити прожете заједничком бојом која је створила карактеристику партитуре.

Хармонски језик се богато ослања на тонални приступ и с једне стране општа места тоналног хармонског језика проистекла из традиције популарне културе и мјузикла, а са друге стране на строго и пажљиво вођење хармонских тензија које у својим комбинацијама вишеструко комуницирају са самим текстом музичке драматургије.

Основа грађа хармонских тензија се састоји у доминантним задржичним септакордима, и надградњу ове акордске основе са вишим природним и алтерованим тензијама (9,11,13). (У цез хармонском речнику су обележавани са шифром V7sus4 b9b13, или IVmб(7)/V). Ове акордске структуре обилују тензијама које код слушаоца стварају осећај недовршености и потребе/тежње за разрешењем. Оне су веома погодно средство за модулације (хармонска померања у нове тоналитете) и мутације, (прелажење у истоимене дурове или молове), а пружају и одличан полигон за таложње тензија када би се указала драматуршка потреба за таквим пешењем. Ово задње је нарочито очигледно у драматуршком врхунцу дела када упаривањем два терцно померена доминантна акорда подупирем Викторов говор пред сам крај комада и припремам репризу нумере „Не зовите помоћ“.

Слична употреба ове хармонске структуре се такође јавља у свим музиком подупртим појавама Главе, али на знатно суптилнији начин. Овде је изградња музичке тензије остављена искључиво хармонском језику, зато што мелодије у првим појавама Главе и нема. Статични акорд великог дурског септакорда (Fmaj7) је постављен са

октавом основног акорда у басу (F). Тај акорд постаје задржични септакорд са тензијама 9 и 13, када се основни тон акорда помери за цео степен навише (G), те тада добијамо структуру која се обележава акордском шифром V7sus4 (9,13) или Fmaj7/G. Ни ту хармонски контекст не нуди разрешење, једино се константно помера бас између нота F и G, и тако у спорој промени структуре доприноси покрету који је у ритму дисања и опуштања, јер је и Главина функција хипнотишућа и медитативна. Музичкој матрици је још придодат и звук тибетанских звона које се често користе за медитативне технике и стварање менталног сагласја. У каснијим појавама, током развоја Главе и њеног музичког текста, на ову хармонску и звучну основу се додаје основни мелодијски мотив 7 нота, који ћемо ближе упознати нешто касније.

Још једна карактеристична техника хармонског језика су модулације по медијантама, односно модулирање за велику или малу терцу навише или наниже од полазног или тренутног тоналитета. У нумерама које изводе Џејк и Ана модулације користе мале терце, а у нумерама које стварају комплекснија драмска чворишта и веће набоје те модулације су за велику терцу, углавном навише. Најбољи пример за ово је цела нумера „Глас“ у којој свака од 19 строфа-куплета помера свој тонални центар за велику терцу навише. Како је велика терца интервал који после два померања поново долази на почетни тон, тако цела нумера заправо константно орбитира између три тоналитета (Ас-мол, Ц-мол, Е-мол). Исти овај приступ хармонском третирању подмузичког текста који прати скандирање Хора је већ дат кроз увод нумере „Уђите у круг“.

Током експликације ћемо се још сусретати са анализом музичког текста, али погледајмо како су стварани и на који начин су утицали остали визуелни елементи на ток и естетику дела.

## 2.4. Сценографија

У прелиминарним нацртима за сценографско решење били су предвиђени сви главни елементи које затичемо и у коначном решењу које је дала Јасмина Холбус. Наиме, основни нацрт који сам предложио Јасмини и Јани Маричић, током првих састанака у вези дела, је предвиђао да постоји централни екран, и простор који ће

испред екрана одвојити предњи део сцене степенастим уздигнућем. Било је предвиђено да ће тај простор у исто време служити и као простор клуба „Пећина“, јер ће кроз мултифункционално решење бити претварано у простор за седење (клубски сепаре или велику софу). Такође је било предвиђено да нам то уздигнуће на сцени служи и као простор говорнице, црквеног олтара и телевизијскиг студија за квиз. Међутим, основни нацрт је централно поставио елементе, али није конципирао да се и сâм простор на уметнички и критички начин односи према наративу.

У том смислу је решење понудила Јасмина Холбус, која је у односу на причу и концепт дела изместила и децентрализовала сам простор игре. Централни екран је тако дијагонално постављен левом страном у дубину сцене, насупрот велике полукружне клубске гарнитуре са десне стране, а полигон који нам одваја дешавања у клубу и другим просторима је дат издвајањем стазе која са десне стране просценијума излази у простор гледалишта и на тај начин отвара комуникациони мост и повезије простор представљеног и животног. Исти тај простор стазе постаје и полигон за различите друштвене манипулације и пласирање порука (политичких, верских, емотивних...), а простор око стазе који повезује простор сцене и гледалишта постаје Викторов простор. Постаје међупростор, гранични простор у коме се прожимају и преламају тумачења наратива реалног и представљеног света.

Већ поменута децентрализација простора је послужила и као идејно решење за плакат представе јер функционише на истом трагу визуелног идентитета и дат је као Додатак 3 овом тексту.

У оригиналном нацрту је такође било предвиђено да се око самог централног екрана поставе тракасте завесе које ће бити поли-функционалне, и користити се за потребе брзих преигравања, улазака и излазака са сцене и из простора Пећине, а да се уједно могу користити и као пројекционе површине за пројектовање са предње и задње стране, те да се као додатни екрани могу користити за различите ремедијације. Ово је све постигнуто финалним решењем које је дала Јасмина Холбус, тако што је целокупан екран направљен од тракастих завеса и самим тим обједињава све наведене функције, а опет служи и као граничник подручја Пећине, као клуба у ком се одвија радња и као простора који означава област устројеног системског деловања и доминације. И простор иза екрана је коришћен као играјући простор. Из тог простора се, на пример,

театром сенки на крају дела појављују Џејк и Ана који успевају да освоје тај простор као симбол слободе и отелотворења њиховог заједничког стремљења.

Имајући у виду све потребне елементе и постигнуте ефекте сценског распореда и техничких решења, мишљења сам да је сценографија успела својим једноставним а опет особеним визуелним и семантичким средствима да дочара различите просторе, обогати специфичности дисбаланса наратива и унесе додатну димензију у целокупни потенцијал читања и тумачења дела.

## 2.5. Костим

Сарадња на реализацији костима је била поверена Ивани Томић. Ивани сам на почетку сарадње доставио текст и одређена упутства која су је водила у проналажењу и дефинисању костимских решења. Поред јасно дефинисаних ликова и њихових наративних линија и функција, већ током писања текста је било очигледно да су и одређени елементи костима имали драмску улогу. Ту поготово мислим елементе Е-монитора, који је саставни део костима и реквизите Хора, као и кравате којој сам наменио посебну функцију кроз цело дело.

Е-монитори представљају нашу свакодневну везу са дигиталним. Са „пост-хуманим“ тенденцијама стварања над-човека који је повезан са вештачком интелигенцијом. Са нашим константним потребама да консултујемо мобилне телефоне, екране, таблете, иза којих се скривамо и отуђујемо у сваком смислу. Они су, како ћемо видети заједно са краватом симболи „нове слободе“, оруђа принуде и контроле, системског припадања и хијерархије.

У наставку су делови експликације које објашњавају одређене функције костима:

- Сви који су послушни и функционални чланови система: Хор, Литл Дипс/Дипси, Холи Мејдор, Сикс - имају кравате.
- На почетку кравате и Е-мониторе носе и Џејк и Ана. У тексту је то назначено први пут кад их Виктор лупне по челу у намери да их

„активира“, и узме им личне Е-мониторе, а други пут у тренутку кад излазе као победници Круга када им скида кравате.

- Кравате су им поново враћене да их ставе кад потпишу уговоре у банци.

Кравата је симбол припадања систему и продужетак његове контроле. То је својеврсна омча коју свесно или несвесно стваљамо око врата да би пригрлили системе хијерархије, понашања, очекивања и "цивилизацијске тековине". Она у овом делу, као и у друштву, има сврху визуелног семиотичког средства који нас аутоматски ставља у стеге контроле и "својевољног" подвргавања некаквим "прописима". Прописима облачења, високог друштва, пословног света, изразима поштовања за одређене церемоније, итд. Као додатни показатељ колико сам се залагао да кравате буду семиотички знак је и чињеница да сам инсистирао да и мушка и женска силуэта на плакату имају кравату која је златне боје и исте текстуре као Пећина.

У смислу односа игре са костимом, на пример, Џејк и Ана су шокирани кад им Виктор скине кравате и одузме Е-мониторе. Њихове руке у првом тренутку висе у ваздуху, као да не умеју да их контролишу без тог физичког дела „вештачке свести“.

Костими Хора су униформни, једноставних комбинација црног и белог (контрастирајућих панталона и кошуља) са краватама сличних униформних тонова. Џејк и Ана који излазе из хора имају једноставно решење за разликовање њиховог костима од костима остатка Хора (осим кравате), али је и даље препознатљиво да су из Хора изашли и да му се лако могу вратити. Не постоји видљива разлика између мушких и женских костима. Генерална одредница "бесполности" и/или "асексуалности" је доминантна у Хору.

Једина особа која експлоатише своју сексуалност појавношћу и костимом је Холи. Мада је у стилизацији костима за лик Холи Ивана Томић предвидела другачије решење, финални костим Холи је због техничких и естетских разлога био импровизиран практично на генералној проби. Финално решење је донела глумица Душица Новаковић, која је сходно свом физикусу и улози коју је градила, донела костим из личне гардеробе и тако олакшала себи играње ове физички и певачки захтевне улоге, а у исто време се комбиновањем одређених елемената колорита повезала са осталим решењима костимског и визуелног идентитета.

Током дела Џејк и Ана развијају своје емоције и међусобни однос, тако да се неки елементи костима кроз комад одбацују или додају... Нпр. у сцени венчања када несвесно прихватају ритуал у који су стављени додају део "церемонијалне одеће" (тиара и вео код Ане) поново на себе. Елементе им додаје Хор, који је тада у функцији црквеног хора, и има намеру да их врати/преобрати назад у послушне елементе система. Као што се нешто касније догађа у банци где им Отац Гил, као послушник финансијског система, поново ставља кравате током „церемоније“ потписивања уговора.

Отац Гил нема кравату, јер је његов костим дефинисан његовом функцијом. Он има бели оковратник као једноставан семиотички знак припадања црквеном клеру. Као додатни елемент церемонијалног, а опет сведеног решења је замена црквене одоре за стилизовани фрак. И фрак исто носи собом дозу друштвене ритуалности и повлачи знак једнакости са онеобичавањем церемонијалног костима.

Једино је за Виктора круциално да нема кравату. Он је доносилац разлике који се отворено противи целокупној идеји „устројства кравате“ и на тај начин покушава да умањи системску доминацију над својим пуленима. Иван Јевтовић, тумач лика Виктора, је и током сценских проба добио индикацију да се слободно може играти са елементима свог костима како буде осетио у тренутку. Некад је само у прелуку, некад у јакни/сакоу који има капуљачу и коју користи као средство камуфлаже, на пример у сцени венчања током нумере „У његово име“. Ту под плаштом капуљаче чека свој тренутак када ће истргнути део простора за своје критичко тумачење датих питања.

У том смислу је и костим директни стваралац наратива и игра важну улогу како у синтези тако и у тумачењу целокупног дела.

На крају морам да истакнем, и да се посебно захвалим Ивани Томић, која је сопственим залагањем и способношћу комуникације довела и два произвођача обуће, “Anthony’s” и “Arte”, који су по мери направили моделе и донирали их за потребе представе.

## 2.6. Светлосна игра

Један од главних означитеља сценског простора представља светло. Овај део визуелног наратива као и преносника фокуса у сценском смислу, је од самог почетка био замишљен као везивна нит функционалности и кохеренције дела. Ипак, морам да приметим да су полазне идеје светлосних решења и колорита биле предвиђене у „другом светлу“ (да искористим игру речи). Наиме, у полазном концепту приче, требало је да постоји 7 централних сцена које је требало да имају своје основне колорите које кореспондирају са бојама енергетских центара у телу – чакрама, и тоновима у скали који је требало да дају основну тонску боју сцени, а везано за 7 нивоа контроле који дефинишу савремено друштво. Како се концепт дела сажимао а, како ћемо нешто касније видети у том смислу, и број извођача и елемената за корелације, одустао сам од развијања концепције везане за 7 боја, тонова и нивоа контроле, и ставио их у драматуршки контекст Платонове Пећине. То је с једне стране ослободило простор светлосних решења да се лише потенцијалне статичности и играју значајнију улогу у остваривању атмосфера и фокалних означитеља играног простора и ликова.

Светлосни парк УК ВУК не располаже најсавременијим техничким решењима нити је изразито богат елементима расвете. Рекао бих пре да садржи основне елементе сценске расвете и да су за Установу културе ширког друштвене функционалности и намене базично опремљени. Међутим, уз добро дефинисану и размотрену идеју и креативно коришћење техничких могућности, овај минимални светлосни парк је максимално био искоришћен. У индикацијама за промену светла, које смо замислили, (првенствено Јана, Јасмина и ја), а записао, програмирао и извео мајстор светла, постоји преко 120 промена, што за једну представу у овом простору представља својеврсни рекорд.

Рад на светлу се одвијао у две дуге сеансе које су биле одвојене месец дана. Наиме, премијера дела је прво била заказана за крај Маја 2019-те године, тако да је у првом распореду добијен термин за рад на сценском светлу био предвиђен 24-ог и 25-ог Маја. Тада је већ било јасно да нећемо изаћи у предвиђеном року, а и самом одлуком ЦЕБЕФ-а да „Пећина“ буде део БЕЛЕФ-а, је дошло до померања термина премијере. То је крајем Јуна отворило и пар додатних термина за темпирање светлосних промена, усаглашавање колорита и стварање визуелног семиотичког језика особеног за дело.



Све сцене у клубу и које су везане за дешавања у Пећини имају доминантно хладне тонове. Ледено бела, халогена светла који својом „канцеларијском“ естетиком додатно таложу на већ емотивно огољено окружење међусобно појачавају своје дејство. Чак и када има додатних боја у визуелном наративу оне су плаве или бледо црвене, скоро розе. Зелена боја се појављује као семантички знак „боје новца“ у нумери „Живимо од дуга“, а кроз све то, честе промене атмосфера и употреба видео материјала са дигиталним ликом Главне и током сцене у квизу дају додатну комплексност светлосног и визуелног наратива.

Још један додатни захтев мајстору светла је био да пажљиво прати текст, како дијалога, тако и музичких нумера, јер су одређене речи, па чак и музички знаци требали бити усаглашени или коришћени као знакови за промену светла. Морам и овом приликом одати признање техничком тиму (мајсторима светла и тона) који је са малим бројем проба, али са друге стране и детаљно осмишљеним и унапред спремним решењима, према комплексним захтевима успео у великој мери да допринесе како несметаном току и изведби дела тако и његовој техничкој и естетској комплетности.

## 2.7. Игра слике и звука

Звучна слика и естетизација „Пећине“ представља комбинацију и синергију елемената звучне просторности. Сагледајмо прво елементе извора звука и њихове међусобне интеракције. Као носилац музичког текста свакако је присутан оркестар од једанаест (11) чланова, предвођени диригентом, који је уједно и аутор музике, стихова и текста. Оркестар је састављен од 6 дувачких инструмената, (2 трубе, алт и тенор саксофони и 2 тромбона – тенор и бас) и 5 инструмената ритам секције (сет бубњева, бас гитара, електрична гитара, клавира и синтисајзер). Поред тога, Хор има веома значајну певачку и звучну улогу, као и осталих седам (7) глумаца који сви доносе важне материјале наратива и захтевне певачке роле. У техничком смислу, сви глумци су били озвучени бубицама, које су морале бити динамички усаглашене, и тонски уједначене у односу на индивидулане боје гласа, а затим и стављене у одговарајући „симулирани“ акустички простор. Под термином „симулирани“ заправо подразумевам да је вештачки простор додат гласовима да бисмо добили утисак реверберације гласова у пећини, и тако на још један начин оживели играни простор звучним простором.

Такође је извесну дозу изазова пружала и потреба да се уједначе и балансирају унапред припремљени и снимљени, („реди мејд“) елементи музике и видео материјала и уживо извођене оркестарске деонице, као и комбинације ових звучних појава.

Међутим, како је материјал био логично повезан и како је техничка припремљеност и усаглашеност била на високом професионалном нивоу, стекли су се услови да се комплексни склопови лако уклапају као спремни и дефинисани елементи.

Пример за овај вид координације и припреме ћу дати кроз објашњење процеса стварања видео материјала Главе. Материјал Главе је снимљен у једном дану а одређени припремни период је уследио пре тога. Требало је дефинисати естетику визуелног дела, адекватну шмину, фризуру и појавност. Такође је требало усагласити на који начин ће се снимати видео и аудио материјал да буде на професионалном нивоу а опет остварен са минималним и припручним средствима.

Сниматељ и видео продуцент Миомир Милић је донео сталак и видео камеру са способношћу снимања у HD<sup>4</sup> резолуцији. Ја сам донео више елемената аудио опреме како бих могао да на адекватан начин и из два извора истовремено снимим аудио текста који је говорила Христина Поповић. Аудио опрема је подразумевала преносиви дигитални аудио снимач, миксер, један бежични микрофон који је био позициониран да хвата резонанцу грудног коша и говорног апарата, и други каблом повезани микрофон који сам користио као бум микрофон који је директно хватао извор гласа. То је све било потребно да би се глас могао издвојити, и на тај аудио касније могли применити звучни ефекти и комбиновати са предвиђеном музичком матрицом. Када је стављен адекватан „симулирани“ звучни простор (реверберација, која је била комбинација једне врсте реверба и контролисаног кашњења звука – reverb, delay) и када су елементи музичке, хармонске и атмосферске пратње били послгани и дефинисани, произведене аудио снимке сам проследио Миомиру који их је укомпоновао са сликом. Наравно било је веома важно да никакве интервенције не радим у самом трајању аудио материјала да би се идеално и са што мање интервенције склопили са постојећим видео записом, без много потребе за кориговањем и сечењем видео материјала осим на

---

<sup>4</sup> HD или “High definition” је стандард продукције и репродукције слике који омогућава да слика буде уснимљена и касније пренесена на екран са великим бројем јединица слике (pixels) по квадратном центиметру/инчу екрана односно броју линија на екрану за репродукцију.

почетку и на крају. Почетке сегмената је дефинисао симултани аудио и видео фејд-ин (fade-in) а крајеве одзвон реверберације и симултани фејд-аут (fade-out).

Један пропуст је био направљен у техничком смислу, а то је био избор да се фејд-аут слике прави „у бело“ уместо „у црно“, али је и тај недостатак био решен тако што је после сваког видео сегмента у редоследу пуштања видео записа био постављен „црни прозор“ у трајању од неколико секунди који се зауставља на последњој слици (последњем фрејму видео записа без звука), те се на тај начин могло несметано наставити са коришћењем позоришног светласног парка без обзира на пројекције на видео екрану. Да је „бели екран“ остао као последњи фрејм, тај извор светлости је могао да утиче на целокупан колорит сценског светла, што би свакако утицало и на остале елементе визуелног окружења.

Наравно, као и увек било је несавршености током самог извођења у смислу одређених техничких пропуста и „временских подешавања“ (избегавам да користим туђицу „тајминг“ али је овде адекватна), али када се узме у обзир време које је посвећено техничком усаглашавању светла и тона, видеа и говорног и певаног текста, морам да признам да сам највећим делом (95%) задовољан изведбом, а понајвише оствареном сарадњом и указаном међусобном професионалном и креативном поверењу свих који су били укључени у процес.

## 2.8. Глумачка игра

У оквиру глумачког интерпретативног оквира, поред веома добро истумачених и пригрљених ликова од стране извођача, примећујемо да се генерална интенција тумачења улога кретала у смеру инсистирања на другости и особености карактера, а у експресивном распону од ивице гротескног и карикатуралног до потпуно природног и приватног. Тај широки дијапазон игре и приступа у творењу ликова увек оставља простор, с једне стране за велике сукобе и контрадикторности, које су суштински језик театарског осукобљавања и драматургије, а са друге стране за потенцијалне неразјашњене, неусклађене и недоречене различитости и стилска размимолилажења. Колико год су ови приступи били на моменте гротескни и надреални – екстремни, они и у смислу стварања односа према наративу приказују све нијансе и пластичности

савременог друштва и слободно улазе у задато поље фантазије, храбро и са дубоко критичком намером.

Пратећи целокупан процес, а овде првенствено мислим на радионички процес стварања дела, нарочито током месеца Априла и периода инспиративних „читајућих проба“, увиђам да је цео глумачки тим имао довољно времена, простора и усмерења да се посвети својим ликовима и да истински истражи и обогати њихове персоне. Под термином усмерења заправо мислим на суптилно и децидирано вођство редитељке Јане Маричић која је са филигранском прецизношћу препознала и бојила сваку значенску нијансу текста. У томе се свакако ослањала и на интервенције у тумачењу и презентовању музичке драматургије, које су и глумцима добро дошле, јер су добијали подстрек да се ослоне на музички текст као синестетски чинилац ликова, ситуација и атмосфера.

Глумачка подела:

<b>Глава</b>	Христина Поповић, у видео материјалу
<b>Виктор</b>	Иван Јевтовић
<b>Џејк</b>	Александар Вучковић
<b>Ана</b>	Мина Совтић
<b>Дипси</b>	Јелена Илић
<b>Холи Мејџор</b>	Душица Новаковић
<b>Отац Гил</b>	Жарко Степанов
<b>Господин Сикс</b>	Никола Булатовић

Још један велики успех који је овај мјузикл остварио, па морам рећи за целокупни домаћи музички театар, је и тај да са изузетком лика Главе, сви остали ликови/извођачи имају веома захтевне певане деонице, и при избору извођачког тима смо изразито водили рачуна о намери да искористимо све потенцијале тог формалног оквира мјузикла. Као саставни део наративног у мјузиклу, самтрам да глумци који имају намеру да се баве мјузиклом треба да овладају свом вокалном суптилношћу

певача, али да при томе не иду на уштрб драмског и глумачког, већ да свесно узајамно појачавају наративне линије оба дискурса. Иста идеја, што се тиче вокалних способности, се односило и на Хор/балет, који ћемо ближе упознати у наставку.

## 2.9. Кореографски језик

Већ сам навео да ми је тим УК ВУК, који је већ имао добру сарадњу са Институтом за Уметничку Игру (ИУИ), за потребе „Пећине“ предложио да успоставимо контакт и отворимо потенцијал сарадње на пројекту какав би младим играчима и кореографу донео једно ново искуство и обогатила понуду обе институције. Био сам веома захвалан на пруженој прилици и сматрао сам да ћемо добити сјајне младе професионалце, који су кореографски вођени сигурном руком Владимира Чубрила. Мој једини захтев за целокупну плесно/хорску групу је био да сви певају. Ову чињеницу подвлачим из више разлога. Први је свакако јер сматрам да у мјузиклу плесачи треба да певају, по узору на бродвејске продукције, у којима јединствена група по имену Хор (“Chorus”) обавља више функција, те да не постоји подела на раздвојене групе хора и балета. Додатни разлог је и тај да су ограничена продукциона средства одређивала и лимитирала величину групе коју можемо ангажовати, иако су и ти хонорари били скоро симболични. Такође је постојала и проблематика усклађивања распореда великог ансамбла као додатни потенцијални изазов. Из свих ових разлога одржана је аудиција у просторијама ИУИ, која је била фокусирана на откривање певачких могућности ансамбла, на којој смо изабрали 10 чланова Хора. На крају је, из одређених личних и продукцијских разлога, остало седам Хориста, што се показало као идеално и направило додатни баланс, јер смо са друге стране на сцени имали седам глумаца.

Иницијалне идеје у вези кореографије су првенствено биле окренуте организацији Хора и естетизовања њиховог покрета, али су свакако предвиђале да ће за одређене музичке нумере бити потребно кореографисати и додатно активирати и глумачки апарат. На дефинисању естетске линије језика покрета, а у намери да се употпуни визуелни и емотивни доживљај целокупног дела, рад на практичном истраживању овог сегмента је започео тек у Мају, сходно већ предоченом распореду проба и креативних фаза. Како ћемо нешто касније ближе сагледати, полазна тачка

естетизације покрета Хора је била одређена потребом да се дефинише њихова улога, односно да се означе резличитости функција. У том смислу сам дефинисао три основне функције Хора.

Прва функција Хора је у улози послушне, опијене масе, окренуте дигиталним и медијским садржајима великих и малих екрана. Друга функција Хора је преузета из античке драме, када се у унисону у виду певаних коментара директно обраћа аудиторијуму. Трећа функција Хора је везана за саме условности појединих сцена у којима он омасовљује дате и претпостављене друштвене групације.

Овако јасно дефинисане функције су у многоме помогле кореографу да у оквиру своје експертизе додели адекватне задатке и постави дефинисани оквир естетике покрета који се током целог дела градио, надограђивао и таложио свој наратив и заокруживао драматуршке целине и функције.

Ипак, добрим саветима и успостављањем сјајне комуникације у оквиру тима, Влада је сагледао особене могућности извођача, као и њихове аспирације и наше индикације у смислу изгледне ликова, и на адекватан начин створио и код глумаца дефинисану естетику индивидуализованог покрета која је по мом мишљењу додатно оживела карактере и уједначила језик физичког и визуелног. Влада се пуно ослањао на музички текст и уједно из саме музике извлачио и додатно повлачио паралеле које је зналачки преносио у покрет, а опет водећи рачуна о тексту, певачким задацима и генералном наративу.

Хор и плесну групу су сачинили студенти Института за Уметничку Игру:

Јована Грујић – асистент кореографа, Катарина Бућић, Ана Бошковић, Тијана Копривица, Нађа Томић, Бисера Димчева и Никола Павловић.

\*\*\*

Као што смо могли да приметимо из целокупног прегледа засебних линија наратива, стиче се утисак да им је везивна нит и заједничка сврха у овом делу допуњавање, што је, по мом мишљењу и једини начин да вишемедијско дело продише,

функционише и заживи пуним животом. Сигуран сам да је постојало и да постоји несагледиво поље могућих решења за извођење и представљање овог дела, али сам исто тако сигуран да је наш избор начина и приступа подарио живот целокупном делу, ликовима и, са друге стране, оставио публици довољно простора за читавање сопствених доживљаја и тумачења.

У покушају да сумирам естетски оквир са теоријске стране онда се он презентује као *теорија уметника* која "настаје унутар саме уметничке праксе и блиска је интересима, интенцијама, концептима, значењима и вредностима *производње уметности у свету уметности*" (Шуваковић, 2010). Уметник у савременом окружењу ствара из себе и за себе на очиглед других и у односу према.

### 3. Теоријски оквир

Повлачећи паралелу са естетским оквиром, и како ћемо увидети самом ширином тематика и опречности којима се дело бави, лако је претпоставити да ће и теоријски оквир употребљен и консултован пре и током креирања, и касније током препознавања одређених теоријских концепата дела у ретроспекту, бити исто толико разноврстан и еклектичан.

На ово указују и аутори једног од првих покушаја да се у скорије време систематизује методологија на пољу уметничког истраживања, када нам у уводним пасусима свог текста скрећу пажњу на неминовност отварања дискурса.

[Уметничко истраживање] „...је омеђано истраживањем заснованом и проистеклом из пракси у оквиру великог ентитета названог 'савремена култура'. Његова намера је да отвори и укључи, а не да искључи и направи баријере између медијума изражавања и начина производње знања. (Hannula, Suoranta, & Vaden, 2005, p. 9) (превод аутора)

Овај ентитет савремене културе, не само да окупља најновија истраживања и теорије у домену уметности, друштва, културе, политичког и економског или било ког друштвеног и научног оквира, већ, како је и сам изграђен на искуству претходника, пружа руке у непрегледно море целокупне историјске заоставштине, концепата, теорија и пракси за упоређивање, упаривање, критиковање и оповргавање.

Имајући ово на уму, морам се надовезати на изјаву Компањона (Antoine Compagnon) који у разматрању дискурса теорије и праксе намеће и још један термин као посредника и каже:

*„Кад се нетко позива на теорију, нужно поступа у полемичкој или опорбеној (у етимологијском смислу, критичкој) намјери: протурјечи, изражава сумњу о пракси других. Корисно је овдје терминима теорија и пракса додати трећи, у складу с марксистичком, али и не само марксистичком употребом тих појмова: ријеч је о термину идеологија. Између праксе и теорије налазила би се идеологија. Теорија би говорила истину о пракси, исказивала под којим је увјетима она могућа, док би идеологија ту праксу само легитимирала неком обманом, прикривала увјете под којима је могућа.“* (Compagnon, 2007, p. 16)



У том смислу, покушамо ли да дођемо до јединственог идеолошког оквира дела које се разматра, можемо само закључити да неће постојати јединствена идеологија, на истој разини непостојања једног теоријског модела или искључивог практичног или методолошког приступа. Напротив, „Све у свему...“ пружа ризоматски полигон за теоријска, практична и идеолошка сучељавања и контрадикторности чија је намера отварање дискурса и ангажовање аудиторјума на проналажењу сопствених одговора датих кроз призму јединствене естетике дела.

Ипак, навешћу најзначајније и најутицајније теоријске изворе и концепте који су значајније утицали на конципирање и стварање уметничког пројекта „Све у свему...“ , и покушати да укажем на њихове међусобне интеракције.

Како је ризоматска концепција већ више пута поменута, поставићу је као полазну тачку у покушају да у сопственом естетском кључу предочим на који начин се она транспонује у дело.

Књига Хиљаду платоа, текст који је навођен као пример постмодерне филозофије, Жил Делез и Феликс Гатари (Gilles Deleuze, Félix Guattari) у поглављу насловљено „Ризом“, узимају миметичку хијерахију коју је описао Платон и стављају је у функцију свог разматрања.

Препознајемо да је традиционални модел за знање, а тиме и постављање хијерархијских структура и односа, извучен из аналогije са коренастим биљкама. Корени или порекло воде главном расту кроз генеалогiju или еволуцију, ако га сагледавамо кроз једнострану призму мушког принципа. „Породична стабла“ личе на стабла само када се прати патријархално име, и када је у фокусу једна одређена генерација или индивидуа. Истинска мапа свих линија – мушке и женске, легитимне и нелегитимне – чак и у хетеросексуалној репродукцији пре изгледа као ризом, него као дрво.

Ако у истом кључу погледамо и чињеницу да је и Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) изабрао „дрво“ за свој пример знака – његова структурална лингвистика је управо у складу са статичком, бинарном логиком.

Делез и Гатари критикују тај "арборескни" модел сагледавања и извлаче своју метафору из гљивичних „ризоматских“ – мреже нити која може да пошаље нове израслине било где дуж свог постојања. Та нова израслина није подређена централизованом

контроли или структури. Ова логика (или боље, не–логика) прави нову, антихијерархијску перспективу. Они укореењено дрво, западњачком метафором за знање *par excellence*, замењују ризомом, замишљеним као помоћним начином мишљења које расте између ствари и производи изданке у непредвидљивим правцима.

Ризом замењује, или барем допуњује, историју (причу коју људи причају) географијом (земљом коју настањују). Али ризоматски процес није чисто „ширење“: он је структурисан али не и организован, моментима синтезе. Увек у покрету, ризом нити почиње нити се завршава. Кључна реч у овом разматрању и јесте синтеза, јер кроз синтезу елемната, која је у креативним, интелектуалним, имагинативним, менталним и емотивним процесима нестална и неухватљива, она настаје из, а истовремено обогаћује саму себе стварањем сопственог облака значења.

Развојем Интернета и виртуелне стварности, већ смо на неки начин ушли у ризоматске структуре које Делез и Гатари описују; али, са друге стране, не постоји гаранција да је нестала логика коју они критикују. Она може постојати истовремено између коренастих биљака и допуњује и ремети простор стварајући нове суб–структуре простора и постојања.

За мене ризоматско у овом пројекту представља потенцијал комбиновања и уодношавања мултидимензионалног облака значења и симбола кроз константни дискурс медијских линија на сваком нивоу. Истовремено у својој присутности и одсутности. У симултаној аури постојања, подједнако у иманентном и трансценденталном, два поларитета представности уметности који на структуралистички начин предочава и покушава да раздвоји Жерар Женет.

Тако се у „Пећини“ ствара ентитет који сам током рада, а нарочито током консултација са ауторским тимом, називао „*значенски облак*“. Тај *облак* представља целокупно истраживачко поље: уметничко, креативно, колаборативно, теоријско, практично... које се константно уодношава, мења, реагује, извучи елементе изван једног и поставља их у други контекст, ствара сопствену ауру или је поништава...

Овде желим посебно да подвучем и назначим да је и сâм наслов целокупног уметничког пројекта „Све у свему...“ проистекао из ризоматског третмана разнородних идеја. Ово се посебно односи на последње три тачке (...) које су део наслова и представљају визуелни семантички знак наставка и продужавања игре и разматрања

концепта. Такође, и први део наслова, „Све у свему“ (без „три тачке - ...“), као могућност истовременог сажимања и отварања дате парадигме оставља простор за читавање различитих дискурса у тело дела, тумачених из перспективе наслова. Претпоставка овом приступу је дата и у експликацији за пријаву тезе овог уметничког пројекта:

„Полазна претпоставка идеје, да је све подложно пост-истинитом<sup>5</sup> разматрању, буди повремено осећање немоћи и фрустрације да се све дешава одједном, нагомилава и талози и да више ништа не носи круну или ауру *најважнијег*. Да ли је могуће повући тај знак једнакости између свега са свачим другим? Да ли је најважнија породица, друштвени развој, развој човечанства, мир у свету, технички, интелектуални или морални напредак, профит, отуђење, љубав, страх, живот... Све су то дискурси који су тренутним условљеностима дијаметрално супротни или чак у апсолутној поларизацији свега према свему, тако да не постоји више ДА или НЕ, већ само СВЕ - због чега је и предложени наслов дела "Све у свему...". Ако се симултано дешава СВЕ, онда је и то СВЕ у константном дискурсу са свиме, креирајући могућност стварања СВЕ-могуће парадигме.“ (Илић, 2017)

У жељи да кроз уметнички пројекат подстакнем размишљање о новој парадигми, о идеји следећег, вишег нивоа прихватања, уважавања и хетерогенизације свих наших другости и различитости, достигнућа и недостатака, о оном једном проценту разлика на које смо фокусирани (или прецизније речено, наведени да се фокусирамо) намера ми је била да створим могућност да се идеја о промени парадигме заврши у "мислима читаоца". Поред очигледне алузије на Барта (Roland Barthes) ову идеју у истом смислу препознајем и у речима Валтера Бењамина "Читалац је у свако време спреман да постане писац". (Бењамин, 1974, стр. 134)

Идејни облак је пружио оквир за читавања различитих критичких потенцијала нашег друштвеног оквира, као и лична тумачења и читавања сопствених искустава и односа према изнесеним тематикама. Оне се, сходно принципу ризома појављују у делу на различите начине, и манифестују по не-линеарном принципу: кроз говорени

---

<sup>5</sup> Израз "Пост-истина" се, према оксфордском речнику, односи на или означава околности у којима су објективне чињенице мање значајне или релевантне у формирању јавног мњења него утицање на емоционална стања или лична уверења.

текст дијалога, монолога, музике, слике, звука, визуелног и просторног, и њихове међусобне корелације и таложења.

У том смислу је ризом, као интердисциплинарни полигон дао основу и теориски оквир уодношавања и тумачење дела.

Са друге стране, још један пост-структуралистички принцип је пронашао своје уточиште као теоријски оквир у изградњи овог уметничког пројекта. Тај други принцип представља концепт деконструкције који је као теоријски и практични проспект увео француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida), средином прошлог (XX) века, а у најкраћим цртама нам објашњава Мишко Шуваковић, који такође у кључном тренутку цитира Дериду:

*„О деконструкцији се говори као о пракси/праксама интервенције унутар западне филозофске реторике и као о продуктивним понудама нових или другачијих реторика. Дерида је интервентност деконструкције експлицитно поставио: „Деконструкција, инсистирао сам на томе, није неутрална. Она интервенише“ (1971). Карактеризација деконструкције је успостављање односа реторичких и естетских учинака извођења писма и текста унутар сложених контекста заступања и заступајућег одлагања трагова других писма/текстова...“ (Šuvaković, 2005)*

Тај кључни тренутак реакције коју претпоставља концепт деконструкције је простор који пружа својом *интервенцијом*. Интервенција деконструкције је кључна по томе што се манифестује као реално отелотворење које ствара својом интер-текстуалношћу. Под тиме подразумевам да, колико год деконструкција даје простор за стварање пост-структуралистичког приступа разбијању одређених логичких оквира и приступа, она на исти начин узима за свој полазни основ постојећи текст, архи-текст. Самим тим она добија директан линеарни однос према извору текста, без обзира на то колико се удаљава од своје плазне тачке, и на тај начин заправо континуирано ствара структуру.

Слична паралела би се могла повући и са марксистичком критиком капитализма, јер се она, у покушају да разреши проблеме који стварају експлоатација и алиенација, заправо држи задатог капиталистичког социо-економског оквира, не покушавајући да промени њену суштину и парадигму, већ само околности и односе унутар тог оквира.

Ипак, можемо претпоставити да је у оквиру предметног дела деконструкција коришћена као модел и принцип индивидуалног тумачења текста у групном вишемедијском дискурсу.

Сваки од сарадника је по сопственом кључу давао решења, предлоге и алтерације, другим речима стварао сопствене *разлике/разлуке (differAnce)* у односу на почетни текст и значења. Тај текст, а за Дериду је све текст, било да је он: архитекстуални предложак, музички текст, костимски, кореографски, извођачки, говорни, визуелни, једном речју било који текст у вишемедијском окружењу проистекао из оквира дела, тумачили и деконструисали у сопственом кључу, кроз призму индивидуалног односа према једном, а зарад поновног спајања и склапања у друго у намери да се произведу нова значења.

Овакав приступ предлаже и Шуваковић када каже:

*„Производња значења, утемељена у теорији деконструкције или њеним специфичним применама (...), може се пренети у домене уметничке продукције као материјалне означитељске праксе и постати поетички продуктивни модел за текстове (дословно речено: ткања /лат. textus/) сликарства, архитектуре, музике, театра, филма, итд.“* (Šuvaković, 2005, p. 83)

Нешто касније када исти аутор разматра коначност представљеног дела, а што се у нашем примеру може тумачити као стварање односа према стилским или општим одредницама линеарног наратива (нпр. коришћење језика одређеног музичког стила или одређених визуелних представа као додатног означитеља контекста – лика или ситуације), он нам објашњава:

*„Деконструкција не тежи разрешењу и издвајању идеалне репрезентације (модела слике, скулптуре, фотографије, зграде, града, перформанса, филма, музике, текста) него указује на то да различите праксе уметничког изражавања стичу своја значења односима с другим историјским или актуалним моделима. У формалном смислу, уметничка дела настала имплицитним или експлицитним позивањима на деконструкцију су бриколажи, парафразе, цитати, колажи или монтаже реализовани суочењем разнородних медијских, значењских и вредносних производа уметности и културе на начин текстуалне хибридности у материјалној пракси писања.“* (Šuvaković, 2005, p. 84)

На послетку, у намери да заокружим разматрање основних теорисјких оквира дела, погледајмо и како су ова два теориска пост-структуралистичка система и сама дошла у кохезиони и интер-текстуални однос. Он се у својој основи оцртава у начинима на који су сардници деконструисали и тумачили дати текст, писани, музички, емотивни, означитељски и на који начин су индивидуална тумачења пронашла заједничке преломне тачке интер-текстуалности у створеном ризоматском систему/облаку/потенцијалу дела.

У сопственом тумачењу разлика између приступа деконструкције и ризома уочавам да је први и даље структуралистички по свом начину настанка, што значи линеарни, за разлику од ризома који не контролисано настаје, бивствује и може постојати као квантни означитељ на више места истовремено, као аура, могућност или само претпоставка, која отвара нове просторе за неку нову деконструкцију и ризоматске заметке, а да самим својим постојањем не мора утицати на структуру дела, већ је само допуњава, синтетише и отвара нове просторе тумачења.

На крају, можемо тумачити да је и чин стварања писаног текста пред вама заправо покушај реверзног (интер-текстуалног, деконструктивног) приступа, који у самој својој појавности покушава да „преведе“ вишемедијско у чисто текстуално (у писани текст), стварајући тако нови текст, и на тај начин постаје сопствени перформатив и добија ауру интер-текстуалног означитеља скупа вишемедијских референци уметничког пројекта „Све у свему...“.

Различити теоријски концепти и разматрања су, као полазне или пролазне инспирације и тачке пресека, такође пронашли свој пут да кроз тематике уђу и буду саставни део теоријског оквира, које сâмо дело разматра. Како обим овог рада не би прешао предвиђени оквир, а у намери да не презентујем критику, сопствену идеологију или да не постављам дијагнозу савременог света и друштва и њихових комплексности оптерећених противречностима, јер је на свој начин уметнички пројекат то учинио за себе, у овом тренутку само напомињем да ће се неке од консултованих теоријских равни и струна, касније кроз разматрање самог тока генезе и разматрањем дела појављивати и ближе објаснити изворне утицаје, њихове опречности као и поља уметничке синтезе.

## 4. Методолошка разматрања

У методологији, као науци, препознајемо и разликујемо две основне гране, односно **техничке** и **логичке методе** истраживања. Прве се тичу организације, проматрања, опажања, експериментисања и тачног мерења. Друге се тичу научне или уметничке обраде тако добијених података, извођења закључака, грађења теорија и система. Неке од основних метода су анализа, синтеза, апстракција, генерализација, спецификација, деконструкција, дефиниција, дивизија, дедукција, индукција, аналогија, експеримент. Могло би се рећи да су све од предложених метода биле у том смислу укључене у стварање и касније анализу уметничког пројекта „Све у свему...“. Ипак покушаћу да у неколико основних параметара препознам одређене методе и у кратким цртама анализирам њихове релевантне приступе и апликације. На крају поглавља ћу се посебно осврнути на колаборативни метод као одабрани приступ за остваривање и синтетисање дела, уодношавање наративних и медијских линија и стварање критичког дискурса уметности.

Отварање дискурса сарадње као методе уметничког истраживачког процеса свакако не представља новину, али је тај приступ мало обрађиван у домаћој теорији, нарочито из перспективе самих стваралаца, иако је у пракси често заступљен. Ова анализа је представљена у нади да ће неки теоретичари, као и уметници, у будућности отворити даља интересовања за област и дати неке систематске приступе изучавању и примени дискурзивног поља, које у савременом окружењу и праксама постаје све чешћа појава уметничког деловања.

Као полазну основу за теоријско разматрање методологије ћу дати цитат из литературе која се бави уметничким истраживачким процесом, али и на веома експлицитан начин потенцијално објашњава циљ и идеолошки правац који је дато уметничко дело заузело у третирању наше савремености:

*„Циљ уметничког истраживања, могло би се рећи, преиспитује поруке популарне културе тако што нуди алтернативна тумачења и средства за анализу медијске појавности. Идеја је да критичка средства анализе отварају људима очи изводећи их пећине капиталистичке потрошачке културе која их објективизује и чини отуђенима.“* (Hannula, Suoranta, & Vaden, *Artistic Research - Theories, Methods and Practices*, 2005, p. 76) (превод аутора)

У истом делу Ханула, Суоранта и Ваден дају веома целовиту теорију приступа уметничком истраживачком процесу и постављају пет (5) могућих праваца који могу бити употребљени када се развијају нова методолошка средства за уметничко истраживање. Ови приступи су:

- „разговор и дијалог,
- анализа медијске појавности и медијских објеката,
- студије случаја колаборативних процеса,
- етнографија и интервенција и
- истраживање базирано на праксама“. (Hannula, Suoranta, & Vaden, 2005, p. 68) (превод аутора)

Ови аутори закључују да се палета приступа ствара на основу захтева пројекта, а ја додајем и у односу на фазе пројекта, и да се избор средстава уметничког истраживања кроји у односу на дати истраживачки оквир, постављена питања и претпостављене резултате.

Анализирајући дате приступе долазимо до општег закључка да је у појединим етапама и фазама процеса конципирања, остваривања, извођења као и анализирања уметничког пројекта „Све у свему...“ сваки од наведених приступа примењен. Односно, ни један од њих није коришћен као искључива метода истраживачког процеса. Ова констатација нас неће посебно изненадити, јер смо до сада увидели да целокупан приступ делу не налаже искључив приступ у било ком смислу, па самим тим ни у методолошко-истраживачком процесу. На снази су нам већ познати и даље кључни елементи овог дела: синтеза, прожимање, сарадња и као крајњи циљ естетска целовитост.

Разговор и дијалог, као метод истраживачког процеса, подразумевају комбинацију трослојног приступа путем контекстуалности, индексијалности и аутобиографије, у којој последња повезује прве две у *наративно-искуствену целовитост*. Ова целовитост се прелама у различитим фазама стварања дела кроз призму индивидуалног тумачења тематика које се критички сагледавају и у крајњој инстанци ствара *дискурзивну литературу* која има за циљ да „развија језике критике и наде; другим речима да препознаје проблеме и понуди решења“. (ibid. p. 71) „Све у свему...“ јесте дело дискурзивне литературе које критички, кроз полиуметничку и вишемедијску призму (дистинкције које само мултипликују критички и синтетички



потенцијал), сагледава проблеме савременог света и начелно нуди решења. Уметност у својој *дијалектици недостижног*, у крајњем исходу нема намеру да пружи апсолутно решење, већ да кроз индивидуална искуства прошири поље сагледавања и решавања проблема друштвених појава.

Други приступ, метода анализе уметничке и медијске појавности и објеката се кроз дело појављује као метод конструкције естетског и критичког ткива дела. Овај приступ подразумева да се мултиплицитет извора, од врхунске уметности до последњег атома популарне културе користи као референтни материјал и критички полигон. У естетском смислу можемо се трудити да као референтну датост користимо узор и искуства врхунских стваралаца и применимо их на дело: пулсације естетског балансирања, интердисциплинарност, повезивање наративних линија, стварње особеног идентитета дела... Са друге стране, отварање простора за препознавање и критичко третирање медијских репрезентација које агресивно делују и утичу на друштво у покушају стварања „јавног мњења“ (које никада не може бити „јавно“ већ само индивидуално, контекстуално и аутобиографско), које је сервирано из центара моћи и друштвене „манипулације“ – да искористим могућност деконструктивног стварања разлике и новог значења. О доктрини медијске манипулације и критици капиталистичке демократије пуно говори Ноам Чомски (Noam Chomsky), који као модел манипулације наводи *производњу пристанка*, концепт који је осмислио Волтер Липман (Walter Lippmann) још почетком прошлог века, а који наводи различите и кумулативне методе у употреби, и закључује:

*„Пропаганда је демократији исто што и насиље тоталитаризму. Технике су избрушене у високу уметност, далеко изнад било чега о чему је Орвел сањао. Апарат замислила је различитости у мишљењу, који инкорпорира доктрине Државне религије и елиминира рационалну критичку дискусију, једна је од профињенијих метода, премда су и сировије технике у употреби, и такође нас ефективно спречавају да видимо оно што гледамо, да научимо и разумемо свет у којем живимо.“* (Chomsky, 2003, p. 41)

Изјава Чомског се у истом смислу повезује и са Бодријаровим концептом симулакрума.

Ово широко поље уметничког и медијског представљања у целокупном ткиву савремене популарне културе треба пажљиво и критички разчешљавати и анализирати. У истом смислу Ханула, Суоранта и Ваден закључују:

„У анализи културних артефаката суштина је прецизније истраживање човековог односа према свету... (резултати) Анализе су често контрадикторне. Културни производи обично нису тенденциозно намењени едукативним потребама... Треба се усредсредити на њихову "скривену" едукативну намеру.“ (Hannula, Suoranta, & Vaden, 2005, p. 87) Овде се „едукативно“ заправо односи на стварање јавног мњења, односо подучавање публике како и шта да мисли и на који начин да тумачи свет око себе. Током рада на делу, а нарочито у процесу откривања значења и покушаја да се освесте одређени дијалогски или певани сегменти текстова јављала се потреба да се воде отворене дискусије унутар тима о разним критичним друштвеним проблематикама. На тај начин је овај методолошки приступ учествовао у изградњи дела.

У смислу студије случаја колаборативних процеса, теће предложене методе, целокупан стваралачки процес овог дела се остварује под окриљем ове идеје. Овај приступ се оцртава у намери да *„истраживач ради/ствара у пракси који истражује, не сам већ са другима, у заједничком проналажењу решења. Колаборативна студија случаја симултано допушта научни и практични приступ.“* (Hannula, Suoranta, & Vaden, 2005, p. 90)

Сасвим је очигледно да је с практичне стране овај процес обиловало прикупљеним практичним искуствима и о њиховим начинима смо већ нешто рекли. Паралелно, аутор је консултовао значајан сегмент научно-теоријског дискурса. Од теоријских разматрања групног креативног процеса у психолошком смислу које образлажу Чиксентмихаљи (Csikszentmihalyi, 1990), Сојер (Sawyer, 2003) и Мандић и Ристић (Ristić & Mandić, 2014) до саморефлективних анализа стваралаца као што су Стивен Сондхајм, водећи светски аутор на пољу концептуалног мјузикла (Sondheim, 2011), и Глен Бергер (Berger, 2013), као и теоријских анализа већ остварених комерцијалних дела ове форме аутора Грил-Чјалдерс (Grill-Childers, 2016) и Шрадер (Schrader, 2010). Поред писаних материјала који су указали, пре свега, на неопходност отвореног и свеобухватног приступа креативне сарадње у уметничком дискурсу, током истраживачког процеса је консултована серија интервјуа и дебата у видео формату, које је продуцирала организација American Theater Wing (Крило/Ложа Америчког Позоришта). Поменута серија дебата и интервјуа окупља широки дијапазон стваралаца из разнородних уметничких области театра, а нарочито музичког позоришта – савременог мјузикла, као најкомплексније форме музичко-сценског израза. Оно што је

евидентно из тог скупа материјала је да је један од првих закључака и порука аутора фокусирање на значај свесне креативне сарадње.

И наш пројекат „Све у свему...“ је од самог свог почетка предвидео и антиципирао значај уметничке колаборације. Одабир тима је, по познавању личних сензибилитета и широких дискурзивних као и естетских дијапазона, сигуно у многоме допринео плуралности дела. Из личне перспективе могу да додам да сам свесном имплементацијом стечених теоријских увида и практичних савета покушавао све време рада на делу да дозволим интервенцију која је, како смо већ навели када смо разматрали теоријски оквир, једна од основних манифестација деконструктивног приступа. Ту се наравно мисли на деконструкцију полазног оквира дела, његовог архитектонског текста. Међутим, оно што је уследило је постало много значајније. Стекао сам утисак да је дело попримило сопствени идентитет инкорпорирајући у себе све интервенције, како оне употребљене тако и оне неупотребљене, које су остале да егзистирају у плиновитом облаку ауре дела као неостварени или поништени, ризоматски потенцијали.

Етнографија и интервенција су следећи претпостављени приступи методолошком процесу. Етнологија, као грана антропологије претпоставља да истраживач обсервира групу аутора и из широке базе извора прикупља податке о својим субјектима које касније систематизује у одређене закључке. Са друге стране интервенција отвара могућност самом истраживачу да у случају потребе, разјашњавањем одређеног контекста или дефинисањем одређене проблематике утиче на сам ток истраживачког процеса. У том смислу издвојићу два примера која ће у најкраћим цртама објаснити оба приступа а везано за однос стваралачког и истраживачког процеса.

Током друге „фазе представљања“, како смо је назвали у уводном поглављу, а нарочито током радионичног процеса, групни истраживачки процес је изгледао као да се спрема било која драмска представа: глумачки тим, заједно са редитељком и драматургом је седео око стола и кроз читање и тумачење текста проналазио начине представљања која ће на најадекватнији начин и кроз сопствени естетски језик пренети идеју дела на сцену и на аудиторијум. Као композитор и најчешће корепетитор седео сам за клавиром и проматрао процес. Било је дана када сам се искључиво бавио истраживачким процесом, обсервирајући тим како у задатим оквирима структурише

кохерентност наратива, без неке посебне потребе да утичем на њихове истраживачке методе – самим тим повлачећи етнолошки принцип истраживачког процеса. То ми је дало простора да извучем одређене закључке и да без директног уплитања или интервенције сагледам динамике у интеракцији ауторског и извођачког апарата. Могло би се рећи да су у тим тренутцима редитељка и драматург били агенти дела који побуђују везу између интелектуалног и перформативног, односно да су они представљали *агенте естетике*. Ова агентура се на својеврстан начин прелива и на све остале медијске линије да би касније спојила своја поља деловања и истраживања и отелотворила се у целовитој идеологији дела.

У смислу интервенције, као што је већ било разматрано раније, било је тренутака када сам током дефинисања дијалогских и музичких сцена скретао тиму пажњу на намеру дела и тумачење идеолошког оквира. Ту је повремено долазило до нераздевања или претпоставке прелажења граница одговорности једног дела глумачког тима. Наиме, можемо поћи од веома генерализујуће констатације да је домаће позориште подвргнуто извесној *владавини редитеља*. То је можда и најочигледније на плакатима, репертоарима и медијским објавама позоришних, па тиме и мјузиклских а често и оперских остварења код нас, која наводе „наслов дела“ у режији Тог-и-Тог редитеља, а тек касније писца дела, композитора или друге ауторе. У традицији америчког мјузикла срећемо потпуно другачији приступ, а то је да су аутори главни носиоци маркетиншког простора дела. Међутим, у великом проценту и наш глумачки апарат је навикао на такву врсту поделе одговорности и ауторитета над делом, па су и реакције „неког другог“ као саветодавне и интервентне референце у односу на драмски текст биле повремено уздржане, иако су сви били свесни да је аутор присутан. То се ређе дешавало у интервенцијама које сам правио у односу на значај музичке драматургије и ослањање на и извођење музичког текста или подтекста, али се и перцепција идеје о интервенцији не-режијског или не-глумачког у тексту радом на делу природно прожелала, како је дело добијало дефинисани облик сопства. На крају је тумачење дела постало важније од индивидуе или „функције“ која га тумачи, тако да је и перцепција интервенције као методолошког модалитета еволуирала током развојних фаза.

Последњи предложени метод, истраживање базирано на праксама, претпоставља да су „практике многобројне и богате значењима, и самим тим већ теоријске... Оне (практике) су повремено сагледаване као опозитне теорији, без увиђања да се стварање

теорије одвија у оквиру саме праксе.“ (Hannula, Suoranta, & Vaden, 2005, p. 100) (превод аутора) Могло би се рећи да је овај метод већ донекле адресиран, током сагледавања истраживања колаборативних процеса, али само у мери навођења различитости практичних и теоријских приступа. Сада ћемо се осврнути на константна прожимања ових приступа и њихове манифестације у различитим фазама.

Како је дело стварано са одређеним теоријским претпоставкама, тако је и пракса коју је створило била „обојена“ аурама датих претпоставки. Ово се првенствено огледа у прожимању два основна теоријска концепта, деконструкције и ризома, и њиховог комбиновања о чему је већ детаљно било речи у претходном поглављу. Ипак, поставља се питање да ли су, и у којој мери, ти теоријски концепти обогатили уметничке праксе.

Берганде, анализирајући Вагнеров спис Уметничко дело будућности, из ког извучи потребу за „само-поништавањем“ уметника и различитих уметничких медија предлаже:

„...фузија (разнодоних) уметности у уметничком делу будућности зависи од негативизма. Он тражи тај “*Selbstvernichtung*” (Wagner 1850: 1297), то само-поништавање постојећих засебних уметности, а њихово поништавање ће *ipso facto* постати *Gesamtkunstwerk*. Самим тим је свеукупно уметничко дело истински случај креативне деконструкције.“ (Bergande, 2013, p. 130)

У том смислу можемо претпоставити да је деконструкција довела до поништавања засебних функција медијских наратива и створила једну нову праксу у оквиру самог дела. У истом правцу разматрања међусобних утицаја теорије и праксе можемо сагледати да је у немогућности сагледавања свих тематских проблематика дела као *предмета иманентности*, као физичких уметничких артефакта (нпр. сликарство, скулптура...), односно, као стварање потребе да се одређени елементи дела сагледају кроз временски проток, и тако постају *идеални предмети иманентности*, (Женет, 1996) и у својој временској манифестацији стварају идеолошки, тематски и значенски облак<sup>6</sup>. Исти онај ризоматски облак који смо већ разматрали. Тај облак настаје у вишемедијској пракси, и излази кроз перформатив, улази у посматрача, и посматрач

---

<sup>6</sup> Ова подела на *предмете иманентности* и *идеалне предmete иманентности* би се додатно или једноставније могла преиначити на физичке и временске уметности. Жанетов највећи допринос литерарној теорији се баш огледа у тумачењу времена, односно разлике између наративног времена и дискурзивног времена.

бивствује у облаку који је с једне стране креирана фантазија, а са друге стране уметнички и критички искривљено огледало стварности. На тај начин пракса материјализује теоријски концепт ризома који на одређеним тачкама пресека и тематским чвориштима манифестује своје постојање у међупростору саме структуре дела повезујући тако наративне елементе преко, кроз и око временског тока. Пример за ово су одређене речи, реченице или реченичне структуре како у текстуалном тако и у музичком тексту, светлосним решењима и другим медијским линијама које су уткане у дело и својом слојевитошћу урањају и израњају, никад потпуно не објашњавајући себе у намери да претпоставе потенцијална решења и ангажују гледаоца на активно промишљање контекста дела.

Стекао се утисак после оба извођења да је публика, и по својим коментарима и питањима заправо истински промишљала дело, концепт, естетику и приступ тематикама. У једном су сви били сагласни и изненађени, а то је неочекивани избора мјузикла за концептуално третирање претпостављеног тематског оквира.

Како је полазна теза овог уметничког пројекта предвидела и имплементацију идеја и система сагледавања креативног процеса из визуре Гешталт психологије, само ћу се на кратко осврнути на нека питања. Морамо прво предочити да је Гешталт „по много чему револуционарна психолошка струја, полазила (...) од претпоставке да се опажена целина не може свести на суму делова, и да се појава коју желимо да упознамо мора испитати у њеној целовитости - онако како се она јавља у природи.“ (Ristić, 2010, р. 21) Оваква претпоставка иде руку под руку са целокупном идејом дела зато што такође претпоставља да је стварање „сложен процес у коме се садржај и форма развијају симултано, умрежени и испреплетани у уметниковом трагању за језгром уметничког дела“. (ибид стр. 22) Са друге стране намеће се увид и да је ова идеја додатно мултипликована зато што се симултано односи и на више медијских модалитета и на више уметника који су били укључени у процес. Овим Гешталт приступ само добија на својој присутности и упоредо гради структуру форме. Као што предлаже Арнхајм, један од првих који су развили ову теорију и њене импликације на свет креативног процеса када каже:

*„Спој израстања и извођења у стваралачком процесу доводи, према томе, до поступка за који се не може рећи да представља сукцесивну разраду одломака или одсецака, него да разрађује извођење целине, које дијалектички дејствују једна на*

*другу. Међусобна дејства мешања, измена, ограничења и допуне постепено доводе ка јединству и сложености целокупне композиције.*“ (Арнхајм, 1962 у (Ristić, 2010, р. 22))

Арнхајмову анализу даље разматрају Поликастро и Гарднер и предлажу две врсте развојних процеса у смислу разумевања креативних домашаја: „макроразвој који се односи на еволуцију креативних идеја током дужег временског периода и током читавог животног века креатора, и микроразвој који се односи на развојну секвенцу репрезентационих промена током прављења одређеног иновативног дела 'од интуиције до јавног симболичног система'.“ (Поликастро и Гарднер, 2005 у (Ristić, 2010, р. 23)) У том смислу, можемо рећи да је у макроразвоју целокупан креативни потенцијал овог пројекта, а под тиме подразумевам сваку особу укључену у пројекат, понудио делу своје креативно и животно искуство, а да је у микроразвоју, у процесу стварања „јавног симболичног система“, односно онога што је дело на крају материјализовало као своју сценску и материјалну појавност, кроз развојне секвенце и интеракције, од понуђеног потенцијала сâмо дело одабрало кохезивна чворишта за заједнички уметнички, естетски и идеолошки оквир.

Тај оквир је првенствено постављен скупом тематика које су подвргнуте уметничком и критичком сагледавању, затим постепено стварању текстуалног предлошка из ког је проистекао музички текст, и на крају све комплекснијим синтезама, интеракцијама и уодношавањима вишемедијских структура. Може се закључити да је методолошки пут проистекао из општег да би кроз лично искуство и касније кроз заједнички процес синтезе опет произвео неко ново „опште“. Другим речима, из разматрања објективних околности кроз призму субјективности поставио неку нову објективност која отвара пут неким новим субјективностима.

## 5. Добродошли у Пећину

У овом поглављу ћемо се бавити анализом самог мјузикла, односно вишемедијског перформанса у форми мјузикла, како је оригинално био насловљен. Позабавићемо се нешто ближе генеалогичком дела и различитим интервенцијама које су утицале на његов развојни ток. Упознаћемо се са ликовима, драматуршким и тематским елементима и повремено сусретати са одређеним теоријским разматрањима која додатно појашњавају приступе који су знатније утицали на развој и драматуршке неопходност одређеног лика, третмана медијског проблема или елемента синтезе. Затим ћемо кроз анализу самих музичко-сценских целина, остварених у концептуализованим засебним нумерама, сагледати целокупни ток дела као и интеракције и прожимања подједнако медијских линија и тематика које се критички сагледавају и обрађују на различитим местима и драматуршким чвориштима.

### 5.1. Сва лица ликова

Кроз причу мјузикла „Пећина“ нас води 8 ликова, хор и оркестар. Сваки од ових перформативних чинилаца има вишезначне функције. Мислим да је важно назначити да је у самом конципирању дела ова мултифункционалност ликова и извођача била од суштинског значаја, нарочито у смислу синтезе наративних елемената. Под претходним подразумевам да су заправо извођачи централна веза између идеје и медија. Они постају средства и полигон синтезе.

Првобитна идеја је била да „мјузикл буде представљен у девет (9) великих сцена или слика, од којих прва и последња представљају полазну и завршну тачку једног нивоа спирале која открива један круг - ротацију/револуцију на путу промене и трансформације... Следећих седам сцена (од друге до осме) преплићу разматрања различитих система који везују своје поставке на седам нивоа: седам нивоа контроле, седам смртних грехова и врлина, седам нота у скали, седам чакри...“ (Илић, 2017) Тих седам сцена је требало да води наше „јунаке“, односно пробуђене робове, Џејка и Ану, кроз 7 нивоа контроле, који су по претпоставци дела, као и по друштвеној хијерархији и међусобној повезаности, требали да буду поређани по следећем редоследу:



Мафија – Полиција – Војска – Медији – Политика – Црква – Банка

У тој почетној идеји је требало да буде и више извођача, односно да сваки ниво контроле има свог господара, налик некој видео игри, дигитаној стварности, која има 7 нивоа. Те „нивое“ Џејк и Ана треба да прођу и победе. Лик Главе је увек био замишљен као независан од нивоа контроле, али у спреси са читавим системом представљања и приказивања, као доминантни простор у визуелу читавог дела. Екран је постављен на огромном белом платну и Глава нам говори ствари које нам Систем намеће. Овај критички поглед на екран с једне стране само потенцира његову свеprisутност у нашој дигитално обојеној и конципираној стварности, а са друге и апсолутну ефемерност порука коју нам представља и отвара могућности његове ремедијације, функционисања као не-екран, односно преузимања полифункционалности у оквиру истог дела. Ту развојну линију нам објашњава и Лав Манович када, причајући о дигиталној страници која је представљена на екрану, каже: „Поруке писане на глиненим таблицама, које су биле скоро неуништиве, су биле замењене мастилом на папиру. Мастило је, с друге стране, било замењено битовима компјутерске меморије, који стварају карактере на електронском екрану. Сада, са HTML-ом, који дозвољава да делови исте странице буду лоцирани на различитим рачунарима, страна [и екран] постају још флуиднији и нестабилнији.“ (Manovich, 2001) (превод аутора)

Али, вратимо се причи о ликовима и првобитној идеји да је збирно требало бити 11 извођача и Хор. Дакле, седам (7) „контролора“ нивоа Система, Џејк, Ана, Виктор (онај који се вратио да пробуди робове) и Глава (на екрану).

Ипак, у финалној верзији текста почетних једанаест (11) ликова је било сведено на осам (8). То се десило из више разлога, а први и најважнији представља драматуршка концепција дела, поготово после уклапања наратива Платонове алегорије пећине у његов дискурс. Она се испоставила као веома погодна за творење драматуршког костура дела, због целог пута који заточеник једног система пролази и на крају се враћа у почетну тачку, у намери да направи промену и разлику. Та драматуршка интервенција је додатно наметнула сједињавање функција ликова, као још један додатни вид синтезе материјала. Тако смо добили комплексније ликове, који су и у глумачком и драматуршком смислу добили веће и значајније задатке, а самим тим и сложеније креативне и интерпретативне изазове. Други разлог свођења броја ликова је проистекао из првог, али се природно продужио на реалне продукцијске и

организационе изазове и трошкове, којима ћемо се бавити нешто касније. Свакако је било лакше организовати, ускладити и спојити распореде и трошкове за осам (8) глумаца, него за једанаест (11).

Можда је ово добар тренутак да посветимо још мало пажње **Хору** и његовој тројакој функцији, како је осмишљено, а у процесу припреме и израде и објашњавано како креативном и ауторском тиму тако и извођачима. Тројакост функције Хора је остварена кроз синтезу значенских и перформативних функција. Две су значенске функције, а повезује их перформативна. Прва значенска функција је она где је Хор у функцији послушне масе опијене дигиталним и медијским садржајима и стегамa системског оквира. Они су ми, загледани у своје Е-мониторе (сценски предимензионирана верзија таблета или мобилног телефона). Они су маса која заправо представља заробљенике Пећине. Баш из те масе су насумично бирани Џејк и Ана, који се као полу-свесна бића по први пут сусрећу са својим окружењем, неком другом реалношћу и неким другим питањима, изазовима и емоцијама. Друга функција хора је заправо преузета из античке драме, где хор у унисону даје коментаре у виду певаних стихова на ситуације које су претходиле или које следе. Као некакво везивно ткиво између прошлости и будућности, између симулакрума и реалности. Тада не гледају у своје Е-мониторе јер се обраћају директно публици, будни и свесни своје потлачености и експлоатисаности у датом строго контролисаном окружењу. Они демонстрирају сву моћ свог заједништва када реагују на апсурдне изјаве најчешће Главе, којој је и сврха да комуницира са њима и да пласира информације. Она пак постоји због хора. Трећа функција Хора је везана за саме условности појединих сцена и стицај драматуршких околности. Хор је тако у функцији посетилаца ноћног у клуба Пећина, у ком се и одвија већи део радње, затим публика која прати квиз у студију, маса на изборном скупу, црквени хор у цркви на венчању и армија банкарских службеника у банци. Они су ми... Опијени и збуњени, без гласа и разума. Инертни и уплашени. Подложни свакој манипулацији.

**Коначан списак Лица за мјузикл „Пећина“ је изгледао овако:**

**ГЛАВА** - Дигитални глас клуба "Пећина" и "Сајбер-ведаонице" који нам се увек обраћа са екрана.

**ВИКТОР** - човек који је једном изашао из Пећине и који се вратио да пробуди друге.

**ЏЕЈК** - пробуђени роб који полази са Аном на Магично путовање.

**АНА** - пробуђена робиња која полази са Џејком на Магично путовање.

**ДИПСИ** - (Little Deeps) – Власница/Менаџер клуба "Пећина".

**ХОЛИ МЕЈЦОР** (Holly Major) - главно медијско лице "Пећине".

**ГОСПОДИН СИКС** (Mr. Sicks) - главни покровитељ "Пећине".

**ОТАЦ ГИЛ** – свештеник, VIP гост "Пећине".

**ХОР/БАЛЕТ и ОРКЕСТАР**

**ГЛАВА** – појављује се само на екрану и саопштава нам системске поруке. Поруке које нас усмеравају, контролишу, умирују, стварају/намећу мишљење јавности – јавно мњење. (Chomsky, 2003) Међутим, постоји још један елемент и један цео значенски ниво који се потајно провлачи кроз разматрање функције и постојање екрана, тако великог, тако централног у Пећини. То је елемент његове ремедијације. На које све начине и гледалац и извођач комуницирају са екраном и реагују на њега? Екран нам/им говори, у њега гледамо, кроз њега извођачи пролазе, из њега излазе, на истом екрану су са задње стране пројектовани облици позоришта сенки, његове смањене верзије, симулакруме, носе као део костима/реквизите, као означитељ пирпадања једном свету, као племенско обележје... Овде наведени и приказани начини су већ одавно познати, али је интересантно како једноставним средствима, и развијањем линије "екранског наратива" кроз цело дело улазимо и излазимо из екранског окружења стално правећи ремедијације и тако користимо својства других медија кроз слику. Као намера аутора да подстакну и дају пример да се симулакрум спектакла може превазићи самим прихватањем да као такав постоји, у видној транспарентности приказане слике, нарочито ако узмемо у обзир да је екран заправо тракаста завеса. Слика ипак остаје само слика, без обзира да ли је покретна или не покретна, наша перцепција прави ремедијацију, односно сама интеракција човека и медија.

Ипак, лако је замислити како се целокупна датотека различитих слика, звукова, видео материјала разматране представе налазе у једном рачунару из ког се, као из командног центра, шаљу преко пројектора на екран. Та дигитално контролисана маса

података, која се у свом крајњем исходу може приказати као непрегледан низ бинарног система, се путем различитих медија, апликација и интерфејса манипулише и уодношава тако да створи жељени ефекат, или наведе публику или примаоца на одређено тумачење, или макар на отварање дискурса. Како објашњавају Болтер и Грузин разматрајући дигиталност и ремедијацију: (превод аутора) "Дигитални медијум може бити веома агресиван у својој ремедијацији. Може покушати да реструктурира стари медијум или медијско у потпуности, а паралелно остављати траг постојања старог медија и самим тим задржавати утисак мултиплицитета и хипермедијалности." (Bolter & Grusin, 2000, p. 46) . Поврх свега, чини се да нас бинарни систем дигиталног окружења спутава да створимо нову парадигму у покушају да превазиђемо задати оквир. Све је постало предмет дигитализације и ремедијације. На који се начин ова представа бави тим питањима? Да ли постоји нешто веће, нешто изнад, нешто свеобухватније од чисте поделе на 1 или 0, на "+" (плус) или "-" (минус), на добро или лоше, њихово и наше? У транс-хуманом окружењу наше реалности, када је све присутнија тенденција асимилације човека и технологије, остаје ипак да се покаже како ремедијатизовати стварност и технологију, и у ком правцу. Да ли ће човек постати медиј технологије или технологија медиј човечанства? Ремедијација екрана у позоришном и перформативном окружењу нам свакако пружа велики избор могућности сагледавања ових критичних питања савремености. Објашњавајући ову појаву у "Виртуелном позоритшу", Габриела Ђанаки (Gabriella Giannachi) каже: "...његова способност ремедијације такође предлаже да виртуелно позориште континуирано долази или се појављује као живи карневал хипер-реалних знакова." (Giannachi, 2004, p. 7)

Лик **ВИКТОРА** је онај који од самог почетка представља другост, од свог првог наступа кад прекида „веселу песму хора“, почетну нумеру „Какав диван дан“. Он долази иза леђа публике, заправо из публике, и тиме нам ставља до знања да он може бити и на сцени и ван ње. Он представља ону појавност која нас наводи на сагледавање реалности из другачије, неуобичајене перспективе. Он је *онај један*, који се вратио у Платоновом делу да пробуди заспале робове. Његов пут нам је познат, и његов пут као „предепизоду/преднаставак“<sup>7</sup> дајем у поеми „Пећинска прича“ која је саставни део овог

---

<sup>7</sup> Ово је покушај превода са енглеског речи „prequel - a story or film containing events which precede those of an existing work“ која означава – причу или филм која садржи догађаје који су претходили догађајима постојећег дела.

уметничког пројекта. У поеми нам се пробуђени, Виктор, обраћа директно и прича нам своју причу, свој пут. Како је дошао до овде, како је излазио из пећине и како је откривао светлост из таме. Архаичност његовог обраћања стихом у десетерцу (са повременим излетима у једанаестерац) је мали омаж и приповедачком стилу наше народне традиције, као и на један посебан начин Хомеровој „Одисеји“, ако ни-због-чега другог онда у намери повезивања са грчком традицијом, Платоном и његовом пећином. Ритмика наративне поезије тог типа садржи веома изражене музичке квалитете који су у својој ритмичности и хипнотичности на линији мантре неких источњачких религијских традиција. Као када наш народни гуслар једном струном свира и микротоналним покретима умири ухо и дух слушаоца да би га припремио за велики наратив који ће му у свом излагању представити и приповедати. Тај покрет је минималистички и функционише на линији деконструкције једног тона. Сви ти тонови чине један тон, једну заједничку вибрацију која осцилује у малом задатом оквиру, у уском фреквентном подручју.

ВИКТОР нам је водич. Он је изазивач који исувише добро познаје правила Пећине. Када му се ДИПСИ на почетку обраћа каже му: „ти си човек без земље и без пасоша, експатриота, потпуно бескористан...“ Он је слободан да се креће у оба света, и оба су му блиска. Он представља међупросторе, и сâм јесте међупростор, као што и сâма пећина представља строго контролисани међупростор. Простор између потпуне дигитализоване фикције и светле реалности сазнања неког спољног света, за који више нисмо сигурни ни да постоји. Као што наш народни песник поставља гранично питање „коме ће се приволети царству?“. Ипак, он баш у том међупростору остварује своју слободу. Можда би на најбољи начин описао Викторову слободу парафразом на изреку: „Живот је он што се деси док смо заокупљени прављењем планова“. Тако би за Виктора, а и за остале *тражиоце* слободе она могла да гласи: „Слобода је оно што се деси док смо заокупљени разматрањем граница“.

ВИКТОР је од почетка у дијалогу-сукобу са ДИПСИ, и очигледно је да они имају неку историју, неку своју предепизоду. Ми улазимо у већ поодмаклу фазу њиховог односа који је оптерећен противречностима. Они су блиски, али удаљени... некада су били, али више нису... љубоморни су једно на друго, али не из истих разлога... цео њихов однос је у раскораку и у играма доминације.

Током припремног процеса цео тим је учествовао у дефинисању међусобних односа ликова, и тај ниво синтезе се у многоструко осликава и открива и кроз цело дело и кроз цео процес његовог стварања. Таложње значења и могућности међусобних историја актера и њихових односа стварних или фиктивних се кроз процес откривао постепено, како су била потребна додатна тумачења сваке реченице, сваке речи, сваког покрета, геста, сваке ноте. Међутим Виктор је у играма доминације и са осталим актерима система, заправо са свима који представљају Систем.

Виктор одабира из хора Џејка и Ану да би их послао на „пут искушења“, односно да би их пробудио и водио кроз процес сагледавања једне другачије реалности. Али шта је овога пута другачије? Другачије је то што они на пут полазе заједно. Иако се на самом почетку у дијалогу Дипси и Виктора открива да је и он имао сапутницу на свом путу, али је изгубио, односно Виктор оптужује игру/Систем да ју је убио. Из тога увиђамо да је он „сам против свих“, али да је изборио своје право да улази и излази из Пећине како он то хоће. Немају сви ту привилегију, и он је у једном смислу „господар свих светова“, али је и израз неког будућег, ега-лишеног, сједињавајућег принципа.

**ЏЕЈК** и **АНА** су пре своје шансе да се издвоје и крену на пут спознаје били део хора, оног успаваног и хипнотисаног хора који је послушна маса опијена дигиталним и медијским садржајима и стегама системског оквира. Њихов пут почиње да буде различит када их Виктор изабере и гурне/уведе у квиз. Они су дисконектовани, првенствено сами од себе, једно од другог и на крају и од њихове дате реалности. Иако су, претпостављамо, и сами били гледаоци тог истог квиза који Систем користи као средство манипулације, као манифестацију спектакла, никада раније се нису нашли са друге стране медијског простора. Никада сами нису били у тој слици. Како предлаже Ги Дебор када говори о спектаклу, а ја додајем, као својеврсној манифестацији симулакрума у оквиру симулакрума: "Спектакл није само скуп слика: то је друштвени однос посредован сликама." (Debord, 2003, стр. 7) Џејк и Ана су сада и лично део тог спектакла, али га заправо никад не прихватају. Они остају у међупростору. У међупростору сазнања и истраживања. Отварајући ова питања не можемо а да се не запитамо како је могуће да нас цео друштвени систем, а нарочито образовни систем није базиран на константи *промене* и перпетуалног истраживања, како би епистемолошки потенцијал остао безграничан, већ смо осуђени на лимитиране визуре закржљалих парадигми и окошталих система мишљења? О овоме на специфичан начин пише и Бодријар разматрајући распадање универзитета: „...*Распадајући се,*

*универзитет може да учини још много зла...Требало би да то распадање претворити у жестоки процес, у насилну смрт, путем исмевања, изазова, вишеструке симулације која би ритуал смрти универзитета понудила као модел распадања целокупном друштву, заразан модел напуштања сваке друштвене структуре...“ (Bodrijar, Simulakrumi i simulacija, 1991)*

Ана и Џејк на свом путу кроз Пећину наилазе на многе изазове, уцене и манипулације. Они на сваком степенику постепено откривају нивое контроле, симулације и транспозиције значења, односно апсолутни недостатак значења. Иако се дуго опиру идеју, и заправо одбијајући могућност да су им судбине и животни путеви повезани, они временом увиђају да само заједно, једно уз друго, могу проћи тај пут и спознати слободу, љубав, пожртвовање, некакав смисао кроз заједнички живот. И, наравно, опет буду доведени у заблуду и омађијани слатким варкама система, и доведени до предаје и окретања леђа новоспознаној истини.

Погледајмо сада, ову другу групу ликова из Пећине – „Пећинце“ (како смо их од миља звали током радионичког и истраживачког процеса): Дипси, Сикса, Холи Мејџор и Оца Гила.

**ДИПСИ**, менаџерка клуба „Пећина“, ситни криминалац, подводицаја, добављач средстава за обману свести, представља већим делом ону прву групу, на самом почетку линије контроле, под именом „Мафија“. Заправо, представља обједињене функције снисходљивих шићара који су зарад ситног личног профита спремни да жртвују све и свакога, али представља и повезаност и бахатост система у структурама власти које делују ван закоских оквира - тај привид друштвене забаве који пружа *неки* живот на „гламурозној“ граници симулиране другости. Дипси је блиско повезана са СИКСОМ - мада је он у блиској вези са *свима*, јер их све, како увиђамо, на директан или индиректан начин контролише.

**ХОЛИ МЕЈЦОР** – водитељка квиза, главно медијско лице, градски одборник у предизборној трци за *неко* *више* место власти, касније и холограмски кандидат (једна крајње цинична поставка). Из већ наведеног је јасно да Холи обједињава функције медијско-политичке симулације друштва. Она је презентна али празна. Зна тачно шта треба да каже да би постигла ефекат публицитета и медијски импакт програмираног наратива. Могли би констатовати да нам је то и најсвежије и блиско – јер смо у свакодневном контакту са таквим садржајима... А ипак је доживљавамо као

најгротескнији лик, као некакву карикатуру. Као сенку бића. Она то и јесте, до тренутка свог немира, своје побуне, до тренутка када је уцењени Џејк убије, када је задави истом оном системском стегом коју сви тако радо и непромишљено стављамо око врата. У том тренутку она наставља да буде лице система и буде проглашена, можда чак и унапређена у холограмског кандидата.

Важност ове драматуршке чињенице и суштинске прекретнице дела је двојака. Једна се дешава на сцени, а друга се десила у процесу писања текста када смо дошли до решења и драматуршке потребе да Холи умире на сцени, да мора бити убијена, да мора постати жртва Система, иако је исти тај Систем тако свесно и тенденциозно експонира.

С једне стране нисам хтео да жртвујем лик до краја комада, јер би онда линеарни део наратива наметнуо да се Холи више не појављује, а са друге стране нисам хтео да останемо без важног члана тима и фантастичне певачице (Душице Новаковић) до краја дела. Додатно, зато што је холограмски кандидат заправо само продужетак критике политичког симулакрума, и зато што такво решење отвара додатна питања о нашој све присутнијој дигиталној стварности. И зато Холи постаје и остаје, као и Глава и Сикс, Отац Гил и Дипси, омниприсутна. Свеприсутна у симулираној физичкој присутности, у гасовитој аури постојања, у нашој спремности да прихватимо да нам не-бића, неки дигитални отисци туђих идеја, буду лидери друштвене организације у политичком и медијском смислу. Она постаје дигитални отисак дигиталног лика – Главе, и главног програматора реалних и сајбер догађаја – Сикса. И на почетку и на крају смо спремни да јој верујемо. Чак смо спремнији да јој верујемо када је водитељка бесмисленог квиза и кад је холограмски кандидат, него када у једном тренутку разборитости и просветљења поништава своју церемонијалну личност медијског носиоца порука и говори чисту и нефилтрирану истину, у тренутку када се одваја од програмираног наратива: „Они који тврде да ће нова регулатива ускратити ваша основна грађанска и људска права су апсолутно у праву. Систем заговара анархију и терор. Терор над вашом слободом. Над слободом људи да живе у друштву у складу са интересима који су из градили нашу цивилизацију.“ (Илић & Обрадовић, Пећина, 2019)

**ОТАЦ ГИЛ** – свештеник, високи гост Пећине, пратилац Сикса, духовни вођа и администратор једног прошлог система вредности. Отац Гил, и по својој функцији и по својој појавности, представља организовну религију (у овом случају некаквог Западног, Јудео-Хришћанског уверења, мада би могло бити и било које друге вероисповести).



Религија је само наизглед неповезана и самостална, али она и данас држи нераскидиву везу организованих конструкта и структура са самим центрима моћи и контроле у савременом друштву. Целокупан наратив западног дискурса је базиран на тим конструктима и храни се својом дуалношћу. Рај и Пакао, Добро и Лоше, Грех и Врлина... бескрани низови супротности где је један екстрем у апсолутној супротности са другим, и без разматрања парадигме да без другог ни он сâм не би постојао. Отац Гил је својим ноншалантним односом, чини се, изнад тога. Он негде зна да је бесмислена важност придата организованим религијским конструктима у савременом друштву, али такође зна да је његов посао да одржава ту повезаност Система. Он јесте тај Систем и тај Систем јесте део његовог наратива, зато што је сâм Систем проистекао из тог наратива. Тај наратив је данас саздат од комерцијализованих ритуала лишених сваког изворног смисла и личног или друштвеног, осим можда административног, значења. Преко окошталих моралних и духовних оквира који су одавно превазишли сами себе, целокупни систем вредности, који су некада на исти начин градили Западну цивилизацију, која је са још више снаге и разарајућом моћи проширила свој утицај на све континенте, и као колевка глобализације, врло често иза себе остављала пустош и празнину. У својој заоставштини оставља дубоке трагове разарања, доминације и уливања страха. Разбијане су и поништаване друштвене заједнице која су до сусрета са овом неспутаном силом живела складније и организованије – целисходније и хармоничније са окружењем и прородом. У саморефлектујућем сонгу он своју конгрегацију у ритуалу води песмом кроз све што је урађено „У Његово име“. Он нас стално подсећа на систем прошлих и неостварених догматских вредности, и насилно их убацује, инпутира у вербалној игри са савременим. Његове реченице, или кључне речи тих реченица, су увек на линији „двомисла“<sup>8</sup>, да позајмим термин од Орвела. Он је Сиксов најблискији пратилац, можда и из разлога јер обојица знају да без тог узајамног упоришта основни претпостављени вредносни системи не би имали своје оправдање. Они су један другом алиби за континуирано деловање.

**СИКС** је, како се испоставља *мастермајнд* система контроле, подједнако и Система и контроле. Његов лик обједињује елементе строгих хијерархијских система војске, полиције и на крају банке/финансијске институције, као савременог врхунског контролора протока капитала. Капитал и новац су и даље представљени као узвишени

---

<sup>8</sup> „Двомисао“ је термин којим се Џорџ Орвел веома вешто игра у свом капиталном делу 1984.

механизам контроле. Сикс је сигуран, манипулативан, искрено неискрен, па чак и сервилан, ако то одговара његовом крајњем циљу, а у исто време је као и Глава, омниприсутан. Чак и кад није присутан, он је ту, као некаква гасовита манифестација Паноптикона. Свесни смо његовог постојања, иако се трудимо да не мислимо о томе, да не мислимо о њему. Он је глас фашизма без лика диктатора. За њега „игра“ никад није завршена. Он кроз све остале делове Система налази пут до наших страхова. Он их контролише и храни. Он је последња инстанца која Џејку и Ани даје инструкције и добре разлоге за остајање у Систему. Он им даје „мир и благостање“, какав само кредит може да пружи. Али нису Џејк и Ана једини под његовим будним оком. Ту је и Дипси, која је за своју гешку спремна да свесно плати и финалном жртвом, јер зна да је то цена урушавања Система. Сикс наручује убиство Холи, и тиме уцењује Џејка. Сикс после самог Бога, или Његове манифестације – Оца Гила, нуди спасење кроз сигурност потрошачког друштва. Када се све те ствари набрајају делују нам потпуно апсурдно и надреално, а заправо су само преузете из наше реалности. Из симулације функционалности. Сикс је такође и врхунски модерни циник, а цинизам је једна од манифестација етаблиране моћи и пропадања друштва. Како објашњава Шуваковић: „Модерни цинизам је потиснуо до заборава универзални оптимизам: веровање да се живот може утемељити изван простора страха и предрасуда које потичу из научно-просветитељских основа. Цинизам је продукт свести етаблиране моћи.“ (Šuvaković, 1995, р. стр. 22) Али, како би се бавили овим делом из визуре уметности и креативност, и сазнали праве разлоге зашто је ово дело постављено у форми мјузикла, почнимо од почетка.

## 5.2. Моје песме – туђи снови<sup>9</sup>

Као што можете видети у либрету, који је дат као пратећи материјал и Додатаку 1 у прилогу овог рада, нумерације и поделе текста нису дате по сценама, како је можда чешћа појава у драмским текстовима, већ по музичким нумерама. Ово представља с

---

<sup>9</sup> Ова мала деконструктивна игра и интертекстуална парафраза на један од најчувенијих мјузикла свих времена, код нас преведеног као „Моје песме, моји снови“ не би имала тако широк спектар значења да је наслов буквално преведен. У оригиналу мјузикл носи наслов “The Sound Of Music”, а у буквалном преводу „Звук музике“, што свакако није била намера аутора.

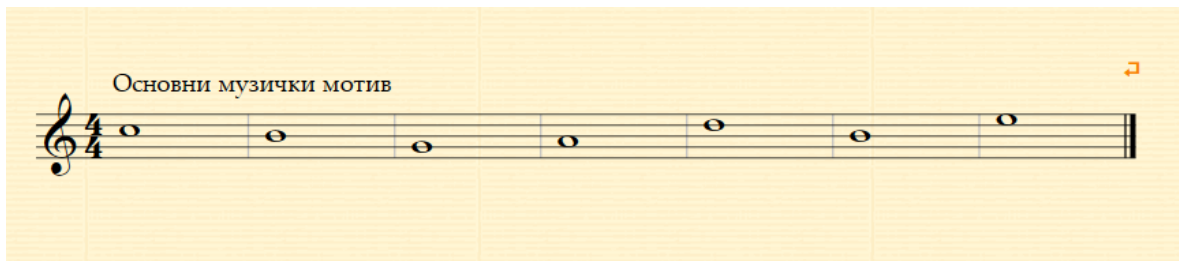
једне стране традиционални или чак архаични приступ музичком позоришту, зато што драмски текст или либрето најчешће прати позоришну логику - поделе на сцене. Са друге стране, постоје и супротни примери, као на пример у програмској књижици за мјузикл „Страст“ („Passion”) Стивена Сондхајма,. И сам Сондхајм у својој књизи "Види, направио сам шешир" (Sondheim, 2011), наводи да намерно нису употребљене речи "нумера" или "арија", већ делове назива "*ариеским*" мометнима који су на граници речитатива. Чак ни програмска књижица која је пратила мјузикл није наводила музичке нумере, како је већ била традиција мјузикла, већ редослед сцена.

Избор оваквог начина нумерације и концепције па и самог текстуалног предлошка у нашем случају је због самог концепта дела, коме чврсти оквир и посебну димензију наратива дају музичке нумере. Као што смо већ споменули, када смо разматрали естетски оквир дела, грађа музичких нумера је произлазила из текста, а текст је пороизилазио из потребе да се драматуршки вежу и музичке нумере. Овај синтетички приступ као што смо видели прожима цело дело, и утицао је на развој медијских наратива током стваралачког процеса што је и приметно током самог извођења.

Мјузикл „Пећина“ садржи двадесетиједну (21) музичку нумеру. У овом случају не представља 21 потпуно нови музички материјал, већ у духу повезивања приче и ликова, као и контрастирања одређених ситуација или деконструисање значенских слика и оквира, неке нумере доживљавају своје репризе и метаморфозе. Појава репризе није новост у мјузиклу. Реприза нумере је средство које има вишезначну функцију и најчешће служи да би нас вратило на одређену ситуацију или тематику, али се репризна појава нумере често манифестује у нешто измењеном облику. Музика је другачија, текст је знатно или незнатно промењен, значење текста или атмосферски подтекст музике се тумачи на новом нивоу... Музичке репризе су заправо изузетно деконструктивно средство, како би то Дерида рекао, да се направи разлика (*differAnce*), да се дода један нови карактер, а карактеризацију сâме деконструкције објашњава Мишко Шуваковић: „Карактеризација деконструкције је успостављање односа реторичких и естетских учинака извођења писма и текста унутар сложених контекста заступања и заступајућег одлагања трагова других писма/текстова.“ (Šuvaković, 2005) У том смислу, без обзира да ли мислимо на музички, писани, значенски, покретни, филозофски или уметнички, трансцедентални или иманентни, или било који други текст, овим објашњењем остајемо доследни Деридиним тумачењима да је све текст.

Текст - који је саздан од писма. У нашем сучају све разЛУке су апсолутно намерне, чак и оне којих током самог чина стварања можда нисмо били свесни.

Пре него што почнемо да разматрамо појединачне музичке нумере, морам ипак скренути пажњу на један јако битан елемент музичког језика који је присутан кроз цело дело. Враћајући се на основну идеју да је пут кроз Пећину био замишљен да пролази кроз већ поменутих 7 нивоа, током рада на концепцији музике сам направио мотив од 7 тонова ( Слика 1).



Слика 1

Тај мотив је остао као основна музичка идеја и као својеврсни лајтмотив (*leitmotif*) на коме је базирано више музичких догађаја (делова нумера, мотива, рефрена).

Ово је често средство које се користи у вишемедијским делима или, како их је Рихард Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) назвао делима „свеукупне уметности“ *Gesamtkunstwerk* (Wagner, 1895). У Вагнеровом опусу читаво дело или циклус дела (на пример цео „Прстен Нибелунга“) садржи већи број лајтмотива, и сваки од њеих има своје значење и функцију. Комбиновањем и таложењем лајтмотива добијамо комбиновање и таложење значења и њихове интер- и транс-текстуалности. За разлику од Вагнереовог приступа, у „Пећини“ је главни музички/мелодијски мотив заправо третиран као „обједиљујући музички знак“, и полазна тачка односно извор деконструкције знака.

Као што смо већ споменули, причајући о хору на самом почетку „Пећине“, дело почиње музичким уводом који се претапа у певану нумеру. Музички увод почиње минималистичком репетицијом прва четири тона Основног мотива (Слика 2), који нас хипнотишу својом монотонешћу и својом репетитивношћу, од које желимо да побегнемо, и наводи нас и упућује на гледање и примање других садржаја...



Слика 2

Ипак иницијална појава делова, па затим и целог мотива у нешто разложенијој и споријој ритмичкој манифестацији и мелодијској транспозицији почиње да прави *разлику* која нараста како нарастају и обриси играча који се уздижу из приморидјалне масе и постају тела, лица, душе, људи... Из пуких обриси и поља могућности смо направили сложено друштво - Цивилизацију.

Музички увод је снимљен, и емитује се на звучнике, али пред певани део, односно пред нумеру „**Какав диван дан**“, оркестар се надовезује и преклапа са снимљеном музичком матрицом. Ови делови су независни али спојени. Спојени су интервенцијом живог човека, музичара, извођача, који реагује на своје звучно окружење и способан је да се надовеже и стоји интуитивно користећи све музичке елементе: ритам, мелодију, хармонију... Затим долази текст. Али зар и текст исто тако није звучни елемент, иако смо му придодали и неко друго значење? Јер ми га перцепирамо чулом слуха као и музички текст који је саздан од звукова, који можда исто тако праве неко друго, паралелно, интер-текстуално значење које има разнородне интеракције са својим звучним окружењем.

**ХОР:**

Какав диван дан,  
 Какав диван свет,  
 Светлом обасјан нове истине.  
 Сами стварамо своје победе  
 Преко медија да се објаве,  
 Да се обзване.  
 Нека знају сви  
 Да смо слободни  
 Да се волимо  
 Кад пожелимо...

Славимо нашу стварност, славимо и овај свет обасјан светлом „нове истине“. Како то истина може бити нова? Истина или јесте или није. Ово питање можда

гледаоцу и промакне у брзини текста и музике, али остаје као први сусрет са апсурдношћу савременог света. Остаје као почетна инстанца таложења контрадикторности. Наше мале животне приче делимо на друштвеним мрежама које су узвишено средство доказивања наше слободе. Нашу слободу манифестујемо на електронском екрану, на технолошком полигону наших жеља и снова.

„У психоаналитчком смислу екран је место на коме се сваки субјект претвара у објект, и то у немогући или непостојећи објект жеље. Екран пружа субјекту жељени објект кога нема. У техноестетском смислу екран је 'орган' који перформативе сцене (чињења) преОбражава у ТУ присутне информације које граде реалност испред ока и за око.“ (Šuvaković, 1995, p. стр. 98)

Ипак, глас разума долази из дубине сале, из дубине свих нас, отелотворен у лику Виктора. Он прекида то церемонијално приношење жртве/дарова боговима нове истине и скреће нам пажњу. Клањате се измишљеној истини и туђим сновима; ко не прихвати ту чињеницу – није вредан. Истовремено хор паралелно говори да није важно то што Виктор прича, и да је он човек без идентитета – није вредан. То је прво појављивање теме/мотива хора, који је музички и мелодијски идентичан и понавља се у сваком свом наступу када је у функцији освешћеног коментатора - у функцији античког хора. Они су кореографисани као узнемирана разјарена маса која је спремна и на најмањи знак да растргне уљеза и да настави са својим обожавањем Система и дигиталног ево-простора... масе која је спремна да осуди сваку другост.

Веза између прве и друге нумере је осукобљавање Дипси, менаџерке или домаћице клуба „Пећина“ и Виктора, о чијем међусобном односу је већ било речи. Али први пут се сусрећемо и са Главом. Она нам се обраћа умилним и мирним гласом, на начин на који се воде медитације или езотеријске *new age* сеансе, са припадајућом снимљеном музичком матрицом која у веома лаганим и спорим хармонским покретима симулира тензију удаха и издаха, и како одмичу те појаве, тако се мелодијским додатцима, базираних на основном мелодијском мотиву, праве разлике/разлуке и усложњава њена појавност. Глава нас као дигитални путоказ води кроз Систем. Хипнотишуће и смирено, са лакоћом гуруа. Овај начин опхођења Глава задржава кроз цело дело, осим у два наврата када текст изговара преко музике која се уживо изводи. Значенски би било исто, ако не и појачано, да је музичка матрица остала и у тим сегментима због ефекта гомилања и таложења звучних елемената, али сам одлучио да

склоним музичку матрицу из техничких разлога, односно да би се текст чуо и дошао до изражаја.

Нумера „**Нудим утеху**“ нам показује Дипси у свом гламуру. Мада она није изразито медијски експонирана, због природе својих послова, она је ипак поносна на своју функцију коју ради за Систем, односно за људе-робове, за „пругиће“. Она им испуњава жеље и снове, њихове сузе скупља на своја рамена, њена срећа је условљена њиховом. Она нуди утеху. Утеху од сурове експлоатације и усамљености. Утеху кроз уживања у забрањеним другостима. Она нуди утеху кроз привид слободе коју им пружа. А они, које она тако сервисно опслужује у саморефлективном кругу питају „Да'л неко чује жеље твоје?“. Да ли је то питање постављено себи самима или Дипси као великој мадам, која још једина мари за своју паству? Мада такав однос према маси, како ћемо видети касније, имају сви „Пећинци“. Као да каже/кажу: „...ево шта све радимо за вас и спремни смо да се жртвујемо за вашу слободу. Ми чувамо ваше мале прљаве тајне, излажемо се ризику и субверзивни смо у односу и на сам Систем због ваше среће. Ми смо ви. Ми вам пружамо...“. Хор на крају сонга у громком унисону, са односом свесног коментатора, указије да Пећина ипак оставља „бљутави укус што гута већина“, и наставља са излагањем своје ситуације. Та ситуација их је и довела до жеље да после напорне недеље рада изађу у ноћни клуб, у Пећину, где их чекају сочни плодови забрањеног воћа и где могу све своје фрустрације да забораве, јер знају да их то исто не-припадање чека већ после викенда. Овакав однос према свом раду, односно према отуђењу, алијенацији од сопственог рада и бића представља наставак дискурса марксистичког и постмарксистичког филозофског језика.

Следећу нумеру нам доноси Виктор, која се надовезује на претходну по свом „теоријском“ приступу<sup>10</sup>. „**Шта би пожелело?**“ се бави жељом као концептом и промишља је као носиоца живота и напретка бића, односно као питање, да ли нам је жеља дефинисана? За Лакана, који је свој концепт жеље развијао на бази Фројдових концепата, „жеља није ни апетит за задовољство, нити захтев љубави, већ разлика која произилази из одузимања првог од другог.“ Лакан додаје да „жеља почиње да се

---

<sup>10</sup> Током разматрања концепата за уметнички пројекат „Све у свему“ сам се више пута сусрео са нашом сјајном драматуршкињом Олгом Димитријевић, чија ми је „лева“ оријентација била јако интересантна за концепт овог дела. Причали смо о тематикама које сам желео да уврстим у дело. Током једног састанка ми је послала питање да ли ми је идеја да напишем „теоријски мјузикл“? То свакако није била директна намера, али узимајући у обзир многе теоријске концепте који су изнети овде, можда би због концептуалност целог дела у поднаслову могло стајати „Теоријски мјузикл“. (Хвала Олга)

обликује на маргини у којој захтев постаје одвојен од потребе." Отуда жеља никада не може бити задовољена, или како Славој Жижек каже, "raison d' etre жеље није да оствари свој циљ, да пронађе пуну сатисфакцију, већ да се репродукује као жеља." (Википедија, 2019). Да ли смо свесни својих жеља, шта су оне и одакле долазе? Како нас воде кроз живот и да ли им свесно приступамо? Виктор види једну масу људи, потпуно поништену и уморну од константног бомбардовања испразним садржајима. Певани делови ове нумере/сцене су испреплетани дијалогом и једном појавом Главе.

Како тече сцена сазнајемо да Виктор и Дипси праве опкладу, у којој он залаже своје најдраге – своју слободу. Виктор ће изабрати двоје да уђу у „Круг“- квиз, који представља портал за прелазак у виши ниво разумевања и манипулације. У преносном значењу, Круг је ту да нас држи изоловане у скученом и ограниченом простору. Онај ко успе да изађе из круга је спреман да превазиђе полазну и завршну тачку једног нивоа круга и да га претвори у спиралу која открива ротацију/револуцију на путу промене и трансформације. Поред овога, промишљање круга се јавља у оквиру других наративних елемента текстуалног и плесног, и као разматрање идеје круга као онтолошког породичног и ритуалног (друштвеног и религијског) симбола.

Виктор насумично бира Џејка и Ану из гомиле, који му се у трећем делу нумере у контрапункту, кроз дијалог придружују и остају замишљени над питањем „Шта би пожелело?“

На Дипсино лицемерно задиркивање Виктор одговара агресијом, али њихову свађу прекида Сикс нумером „**Буди миран**“. Као свевидеће око из Толкиновог „Господара прстенова“ Сиксова присутност је реална. Он уверава Дипси да нема потребе да брине и да је он увек ту, да све види и прати. Како Виктор пребаци пажњу на себе, истим тоном и интензитетом се Сикс обраћа и њему. Ова нумера/сцена има двојаку функцију. С једне стране нам приказију лик Сикса као свемогућег, свеприсутног господара, а са друге стране фокусира и продужује радњу за њихову следећу појаву, а опет оставља довољно места за учитавање личних импресија и искустава у драмски текст, односно да учитавањем личног искуства гледалац допуни задати оквир.

Глава најављује Холи Мејџор, и нумера „**Света Холи**“ почиње. У стилу гламурозних Бродвејских и Холивудских нумера 50-их година прошлог века појављује се дива, која пева о себи. Ова нумера гради карактер новог лика на сцени и казује нам



због чега је она важна. Она кокетира са масом које је обожава, са Пећинцима, са нама-публиком и пренаглашеним афектирањем и експлицитном сексуалношћу експлоатише и манипулише емотивну ангажованост, како своју тако и околине.

Нумеру на кратко прекида појава Главе која нам саопштава да се цео вечерашњи спектакл заправо дешава као добротворна акција за прикупљање „наших добара“ која се прикупљају за помоћ Свету. Која су то „наша добра“ полако откривамо током дела. То је једна од тајни коју желимо да откријемо. Шта су наша добра и без чега то Систем не може да функционише? Шта то они скупљају, дистрибуирају по потреби и чувају као највеће благо?

Ипак то питање за сад остаје у мислима гледалаца више као информација него као питање, а гламур блештаве позорнице враћа фокус на Холи и њено велико финале... „Да нас воли Света Холи!“ Ова ализуја на нове „дигиталне иконе“ је очигледна, као и таложње контроверзи кроз игру речи и дела. Она је моћна, гламурозна и популарна, а опет у кратком сусрету са Оцем Гилом експлоатише своју сексуалност док говори о својим врлинама и кроткости. Она је жива светица. Кад би сви могли бити као Света Холи!? Она је експонирани представник Система, али и како сазнајемо нешто касније, неко ко развија савест, због чега је раздор унутрашње и спољашње реалности потпуно поништи, и на послетку буде убијена, док је систем за своје потребе не васкрсне као „дигиталну икону“.

Глава најављује квиз. Велики „Круг“. Овога пута још већи, јер ће у њега стати два такмичара а не само један - као до сада. Следећа блиц нумера „**Уђите у Круг/Питања**“ нас у стилу Летећег Циркуса Монтија Пајтона транспортује, или боље речено лансира у „Круг“. Ова нумера има више функција. Једна је креирање разиграности и сасвим дечије и помало блесаве атмосфере. Хор је кореографисан као рашрафљене лутке које необуздано поскакују спремне да буду обликоване по мери медија. Са друге стране такође нам нумера додатно осукобљава Викторов наратив. Он, преко рапетитивног, скандирајућег и хипнотишућег хорског „Уђите у круг, зачарани круг!“, говори о својој несигурности и потреби да миран и фокусиран уђе у вероватно највећи изазов који је имао до сада, јер знамо да је у опклади заложии своју слободу. Иако верује да може да победи и изведе такмичаре из Круга, он зна да ће Систем учинити све и користити се свим триковима да до тога не дође. Трећи вид утилизације ове нумере је у кореографском и просторном смислу за сценску промену. Клуб је

постао телевизијски студио. Одједном ћемо се наћи у квизу, који ће потпуно заокупити пажњу како присутних „у студију“ тако и вас „поред малих екрана“. Почине представа за масе који на својим екранима широм света фокусирају само једну малу тачку на планети. Фокусирају велики Круг.

„Нека забава почне!!!“ узвишено кличе Холи. Она је наш домаћин и наш водитељ, харизматична дива и егоцентрична наказа. Ова глумачка бравура Душице Новаковић, која пролази кроз фантастично брзе метаморфозе и емотивне екстреме, нас од самог почетка подједнако очарава и застрашује. Препознајемо у њеном портретисању читав један конгломерат медијских звезда. Било да су на забавним, културним или политичким емисијама они се са истом театралношћу и „медијалношћу“ (као да је то очекивани начин опхођења у медијима) према свом аудиторијуму опходе са истом дозом снисходљивости и ниподаштавања интелекта и постојања било какве критичке свести. Апсолутно самоуверени у своју контролу и доминацију. Обожавани и недодирљиви, а опет тако људски и ломљиви.

Сцена квиза нема певане делове, али има константну музичку подлогу, и испреплетана је додатно Викторовом причом, која пак има свој посебан музички амбијент, јер нас враћа на увод, односно хипнотичко понављање прва четири тона основног музичког мотива који служе као треперава звучна подлога за представљање целе теме основног мотива. Наиме, како се наши такмичари, Џејк и Ана, упознају са питањима која су им постављена, током задате визуелне презентације Виктор нам открива делове свог тајанственог пута кроз Круг/Систем/Пећину, и као *предепизоду* нам прича делове поеме „Пећинска прича“, која је као што смо већ навели интегрални део овог уметничког пројекта.

Подмузика<sup>11</sup> сцене квиза је једноставна и направљена од двотакта који само поставља константну ритмичку пулсацију сцени и подсећа нас на проток времена. Та музика је донекле и симплификована алузија и критика на типичне музике у квизовима који су постали саставни део наше медијске стварности. Како Холино излагање има пуно успона и падова тако јој контрастира упорни дрон кратког ритмичког патерна.

---

<sup>11</sup> Подмузика (енгл. music underscore/incidental music) је музика која се користи као атмосферска и/или асоцијативна звучна подлога дијалогу или сцени.

Овај патерн је програмирани део музичке матрице и пуштан је из рачунара у затвореној кружници/петљи<sup>12</sup> (“loop”).

Узбуђење расте. Наши такмичари су већ тачно одговорили на два од предвиђена три питања, и дали су одговор и на треће. Међутим, њих очараност нове ситуације и медијског гламура полако почиње да интригира и почињу да је сагледавају у сасвим новом светлу, јер су приметили да су облици који су им били пуштани да их растумаче били исти. Тада се музичка матрица прекида и Холи нас, по већ усавршеном програму медијске драматургије, упућује на рекламни блок. Сада смо иза камера, иза гламура, у некој реалној другости, иза сценичне појавности медија. Холи открива и своју другу страну личности, компулсивну, хистеричну, егоистичну, удаљену од емоција и стварности, а опет рањиву и необуздану. Џејк по први пут износи свој критички став и оцењује како „овај квиз нема никаквог смисла...“ и да су све слике биле исте. Њихову полемику о истини и Холин ламент над урушеним Светом прекида повратак у програм. Овај мали полигон реалности током блока реклама је дивно средство које је Слободан Обрадовић веома вешто уткао у тело дела. Управо је та слика дала ону дозу критике и односа према симулакруму и медијском циркусу на прави начин, те допринела изградњи и очувању генералне естетике дела.

Наиме, Круг завршава објавом победе за наше „јунаке“, односно стварање илузије о њиховој посебности. Ево опет Главе, која хипнотишућим, али већ помало оптерећујућим и замарајућим начином комуникације својим пратиоцима саопштава да победницима следује нешто сасвим посебно...

Следећа нумера носи назив „**Монтажа 1**“, <sup>13</sup> и представљала је изазов од свог стварања и конципирања до сценског постављања, извођења и оркестрирања. Морам да приметим да ми је било изузетно искуство да осмислим и напишем један овако комплексан сегмент драмско/музичког текста, и да гледам како из дана у дан добија облик и констатно проширује и мултипликује своја значења. Ова нумера представља

---

<sup>12</sup> У рачунарском и техничком смислу “Петље” представљају понављање извршења исказа. Ова техника омогућава понављање, једном написане операције, неограничен број пута, или док се не изда команда да понављање престане. У електроакустичној музици, “loop” (нисам сигуран да постоји тачан превод овог термина у нашем језику) представља понављани сегмент звучног материјала.

<sup>13</sup> Нумера је добила име „Монтажа 1“ зато што сам увиђао током стваралачког процеса да је велики потенцијал дела у комбиновању више музичких идеја и нумера у кохерентне музичко-сценске целине. Ипак, до следећег тако комплексног амалгама (нпр. „Монтажа 2“) није дошло, мада се из наслова више сцена може видети да садрже комбинације музичких нумера, тако да нумера садржи нумерацију 1, али без следећег броја у низу.

монтажу и колажирање у сваком смислу те речи. Још један разлог за дабар осећај који је стварање овог дела перформанса код мене направио је и тај да је су инспирација и изазов за овакво конципирање дошли од тима. Наиме, током радионичког процеса смо долазили до овог сегмента првобитне верзије либрета и увек је после сцене квиза опадала тензија, концентрација и фокус. Ствари су постале заморне и чинило се да се на потпуно исти начин и у истом интензитету сервирају исте информације које су опет подељене индивидуалним нумерама. На моменте је дело почело да личи на циклус песама повезаних некаквим наративом. То, наравно, није била идеја нити концепт, те је тим изразио жељу и дао упутство и захтев да уклопим музички и текстуални материјал у једну нумеру која ће објединити све што током овог сегмента дела треба да се деси.

Овде морам направити малу дигресију и упоредити моје дотадашње сарадње са датим примером. Већ сам у својим ранијим креативним процесима мјузикла, када се ради о оригиналним партитурама, а у то спадају мјузилки „Гоље“, „Спусти се на Земљу“ и „Главо луда“, наилазио на изазове, али они су се на различите начине и у знатно мањој мери односиле на сам музички текст и концепцију самих нумера. То су биле углавном ситне измене већ постојећих нумера које су углавном тражиле скраћивање, избацивање целих или одређених сегмената нумера или промену тоналитета за извођаче, или текста како би боље и тачније функционисале са наративом целокупног дела.

Никад ми се раније није десило да су редитељ или други чланови тима тражили од мене да допринесем или унесем измене, у мери у којој до тог тренутка нисам већ промислио, или имао макар могао да понудим полуготове идеје или варијанте решења. Ово не говорим из потребе да у суперлативу говорим о мом досадашњем стваралаштву, јер то сигурно није случај, али желим да истакнем значај познавања жанра, стварања доброг тима, међусобног поверења и познавања могућности како различитих медија, тако и снаге комбинованог таложења различитих наратива у једно кохерентно остварење. Надао сам се да ће тим Пећине, који сам окупио, бити довољно отворен и критичан према мојим и свим другим идејама и решењима, и да ће се изазивати међусобно у сваком смислу: концептуалном, креативном, текстуалном, музичком, теоријском... Са великим олакшањем и захвалношћу констатујем да се то и десило, а мени је нарочито било очигледно на овој нумери.

Првобитно су постојале четири (4) засебне нумере, које су биле одвојене са врло мало дијалога и практично се лепиле једна на другу. Оне су и сад видљиве у тексту као нумере 7.а, 7.б и 7.в, али чисто као подсетник за сегменте, али су музички и идејно повезане у један драмски сегмент велике снаге и јединствене појавности у домаћој креативној пракси.

Виктор нас у налету нескривене огорчености према Систему и стању друштва подсећа на низ контрадикторности савременог света. У намери да се гомилањима оптерети гледалац и да растућа музика прати целокупан наратив овај сегмент у кратком временском периоду производи велику количину информација, коју је скоро немогуће обухватити и примити. Сегмент 7.а се зове „Нова слобода“, и представља једну игру речи и скривених значења. Заправо, термин „нова слобода“ је слободан превод и синоним у делу за неолиберални систем глобалне друштвене организације.

Увиђам да постоје идеали *љубави* и *слободе*, и у једном смислу би се љубав могла поистоветити са слободом. Речи и концепти „Љубав“ и „Слобода“ имају ту невероватну особину да чим им се дода било какав префикс или суфикс, или било која реч која покушава додатно да их дефинише, их самим тим спутава, ограничава и умањује. Због тога је термин „нова слобода“ коришћен у „Пећини“ као мотив који увек има упитну функцију са намером да нас наведе на додатно промишљање и отвори хоризонте тумачења. Да не би улазио сада у дубље анализе тренутног глобалног наратива, одлучио сам се за уметнички приступ критике стихом, музиком, перформансом...

Овај сегмент такође и наводи свима познате елементе друштва и апсурдности које их у датим условима и дефинишу. Све ово чини нашу „нову слободу“:

Мафија служи к'о модел  
реда, поштења и части.  
Државни погром слободе  
само је потврда власти.

Школе убијају знање  
Правници сатиру правду  
Доктори продају здравље  
Цркве сахрањују наду

Медијски помор истине  
Магијом телевизије  
Банке нам дају кредите

Новом слободом те штите.

**Ропство је нова слобода!**

Ове три кратке строфе су негде и сублимација целог дела. У првобитном разматрању је хор био одређен да пласира ове стихове, као оштар коментар на квиз, и да нас уведе у другу трећину целокупног дела. Али испоставило се да су дејство и порука јачи када усамљени борац, слободни стрелац, можда и из позиције своје немоћности (powerlessness) или наде да ће га неко ипак чути, извуче неке „флоскуле“ и паролe које цео концепт пост-истинитог<sup>14</sup> неолибералног друштва више не разматра, нити за њих мари.

Међутим, одмах у наставку Виктор прилази Ани и Џејку и даје им упутства како да се боре против Система и изазова које ће им он поставити. Али последњу одлуку и моћ одмах на почетку ставља у руке индивидуе, свакоме по наособ, јер свако на послетку бира сâм свој пут и треба да стоји иза својих избора. „Реци шта желиш? Реци, било шта...“ Каже Виктор, изазивајући их.

Други део нумере, и то је онај централни, комплексни део нумере почиње када Џејк и Ана по први пут, бојажљиво кроче путевима спознаје своје жеље. Жеље за сазнањем, за истином, за неком непознатом ауром могућности. Полако улазе у своје нове улоге, и први пут певају својим индивидуалним гласом који није везан за хор. Више нису део гомиле, и то им је чудно. Једва да познају сопствене гласове, али са друге стране певају о својим жељама и та присутност, и интелектуална и емотивна и духовна, се појачава корз сваку њихову појаву. Они независно развијају своје линије, док се око њих у позадини све више стеже обруч који Систем испреда. Ми из публике видимо само пола тог круга који се стеже око Џејка и Ане, али можемо да претпоставимо да смо и ми део тог круга. И ми смо део те масе која вођена чистом инерцијом и навиком да пратимо гомилу заправо осуђујемо оне који су се дрзнули да виде и тумаче датост на другачији начин. И ми их осуђујемо када се налазе у центру тог круга који ми употпуњавамо и завршавамо.

---

<sup>14</sup> Израз "Пост-истина" се, према оксфордском речнику, односи на или означава околности у којима су објективне чињенице мање значајне или релевантне у формирању јавног мњења него утицање на емоционална стања или лична уверења.

Они почињу своје излагање питајући се:

**ЏЕЈК:**

Желим да знам шта се то збива...  
Да ли смо само бројеви?!

**АНА:**

Како да срце што само искри  
Доспе до ватре љубави?

...Настављају своје истраживање:

**АНА и ЏЕЈК:**

Лутам кроз пределе мрачне,  
Ништа не познајем...  
Све што се дешава овде  
Неком одговара - мени не, мени више не.

...и завршавају са новим питањем:

**АНА и ЏЕЈК:**

Ко ће још мене да погледа?  
Додиром да ме ослободи,  
Погледом да ме дарује...

Нови сукоб је на помолу, јер се по први пут директно супротстављају Сикс и Виктор - и свако на свој начин извикује своје пароле. И Викторове и Сиксове су двосмислене и усмерене првенствено на Џејка и Ану, новајлије у друштву ван гомиле (избегавам да кажем „пробуђених“, јер они то у овом тренутку још увек нису), који треба да их тумаче из њихове сопствене визуре. Са друге стране осукобљени говоре један другом, и њихово мођусобно преигравање и „препуцавање“ је додатно оптерећено њиховим пређашњим односом који нам се у овом тренутку још више открива и дефинише њихов раздор и опречности. Они се преплићу три пута, и сваки пут је и њихов однос све затегнутији и директнији. Полазе од скоро истих реченица, као савета за Џејка и Ану, али се са сваком строфом која расте у интензитету, оркестрацији и темпу, све више удаљавају.

Први наступ:

**СИКС:**

Треба нам проблем мали, сасвим банална ствар.	<b>ВИКТОР:</b>
	Треба им проблем мали Да би вас решили

**ВИКТОР:**

Као на пример – крађа	Једним прецизним резом
Или убиство бар.	Да би вас исекли.

Други наступ:

**СИКС:**

**ВИКТОР:**

Кад створиш интерес лажни	Треба им медијска фрка
Док маглу продајеш	Да би замутили
Лако је осећања	Ваше површне главе
Да манипулишеш	Јеком забунили.

Трећи наступ:

<b>СИКС:</b>	<b>ВИКТОР:</b>
На крају стиже решење	Зато слушај ме добро
Скоро у задњи час	Кад схватиш истину
Да креира јавно мњење	Знај да повратка нема
И буде разума глас.	У ову пећину

Упоредо са тим Виктор инструкује Џејка и Ану да морају да пронађу начин како да препознају модалитете контроле Система и саопштава им да треба да вичу, скачу и шутирају.

Као гел који везује све претходне елементе појављују се у заједничком наступу Хор и остатак „Пећинаца“ (Холи, Отац Гил, Дипси) који својим мрачним рефреном опомињу Џејка и Ану а на сасвим други начин и Виктора да је сваки отпор узалудан. И ти рефрени су сваки пут све гласнији, мрачнији и комплекснији у оркестрацији:

**ХОР:**

Ми даћемо им разлог  
 Да би се плашили  
 За своје мале животе  
 Што ћемо узети  
 За наше потребе мрачне,  
 За нашу бескрајну моћ!  
 Не зовите упомоћ.

Овај рефрен се у последњем делу нумере преплиће са рефреном Џејка и Ане, „Желим да знам шта је то“ а оба се сједињавају у истој мелодијској линији која је садржана у Основном музичком мотиву, који смо већ више пута помињали. Тај мотив ће се појављивати у још многим инстанцама дела као везивна нит целокупног музичког



ткива. Завршетак централног дела нумере је у великом *crescendu*, и кулминира контрапункталним преклапањима и преламањима музичких и текстуалних линија. Хор и Пећинци завршавају у громогласном и отсечном „Не зовите упомоћ!!!“, после чега настаје мала пауза (за планирани аплауз), али нумера још није готова. Сценски распоред се сада променио и Пећинци су опколили Виктора и сатерали га у један крај бине, а хор је опколио Џејка и Ану и они су пред својом провалијом (изнад оркестарске рупе).

Лагани музички увод почиње, и као сублимација Викторове борбе и тежње за слободом он нам по први пут тихо, у пола гласа, излаже тему „Вичи, скачи, шутирај!“, која се касније у пар наврата понавља. Повремено само као музички подтекст, а на самом крају као закључни поздравни сонг уз поклон. Виктор је на леђима, савладан и опкољен, али његов дух је жив и не предаје се. Он се бори на једини начин на који зна, и ту идеју ће покушати да осветли Ани и Џејку.

**ВИКТОР:**

Кад не преостане ништа друго  
Прати свој осећај  
Само вичи, Скачи,  
Шутирај! Шутирај!

Међутим, крај Викторовог излагања прекида сирена која нама као гледаоцима ствара nelaгоду и проузрокује узнемирење на бини јер Хор почиње махнито да трчи и креира додатни хаос, а из бунила сирене нам се својим умилним гласом поново обраћа Глава. Она поново тако мирно најављује да је у току рација, да је дошло до незапамћене пљачке и да је кутија са прикупљеним „добрима“ украдена.

Следећа сцена нас враћа у Пећину, где Дипси и Холи разматрају новонасталу ситуацију са украденом/несталом кутијом и сазнајемо како Холи није сасвим упућена у игру коју Сикс/Систем спрема за победнике Круга. Дипси је отпушта, и затим се обраћа Џејку и Ани нумером „**Породична ствар**“.

Ова, скоро водвиљска, заводљива нумера се поиграва са величањем живота у криминалу и на мрагинама правног оквира, а све у име мира и благостања у кругу породице. Њена породица је ту око ње. Девојке из балета које су се створиле поред Дипси чим је музика почела. Овај сегмент је критички „посвећен“ мом личном односу према читавом мору литерарних и нарочито популарних кинематографских остварења

посвећена мафији и криминалним удругама. Та дела кроз величање крупног организованог криминала, у виду нарко-картела или мафијашких породица и сл., стварају наратив позитивног односа према тим врстама експлоататорског, контролишућег и криминогеног друштвеног слоја. Иако су многа кинематографска остварења (као што је нпр. серијал филмова „Кум“ - *The Godfather*) оставиле дубок траг у уметничком смислу, чини ми се да се све чешће сусрећемо са особма и групацијама које са догматским уверењем прихватају идеје и концепте ових наратива и у стварности, и сматрају да такво устројство може да створи бољитак у друштву. Они у истом тренутку заборављају да је сврха тих друштвених или „породичних“ организација заправо криминал и унесрећивање великог броја и широког круга људи, као и стварање несхватљивих количина новца, манипулације и контроле која задире у саму срж друштва и на жалост и самог политичког и друштвеног уређења. И у ранијем Викторовом сонгу се на тренутак осврћем на ову појаву текстом „Мафија служи к'о модел реда, поштења и части...“

Дипси је сада позитивна у свом ставу, јер на тај начин одржава њен *modus vivendi*. Даље Дипси инструкује Џејка да ће да однесе кутију са добрима до Холи, која ће му то после уручити као награду за победу у квизу. Ана и Џејк су изненађени да је кутија ту, али Дипси објашњава да ће Ана остати под њеном контролом и будним оком док Џејк не испуни задатак. Џејк одлази, а Дипси наставља нумеру. Иако је музика у истом стилу и истог музичког материјала, сада се текст мења. Она сад пева Ани, која је у међувремену везана за столицу као талац. Дипси пева како је сав отпор узалудан и да су они немоћни да било шта промене. Ова игра са концептом немоћности (*powerlessness*) се поново јавља, али сад јој је посвећена једна цела нумера. Овде намерно кажем немоћност, јер је као социолошки концепт приостекао из концепта отуђења, алијенације, који смо већ помињали. Како објашњавају Миrowsки и Рос (*John Mirowsky, Catherine E. Ross*) "... Да је живот у одређеним социодемографским условима карактерисан немоћношћу, и сталном претњом виктимизације и експлоатације, у којима ове објективне околности стимулишу развој одређених веровања и претпоставки о себи и другима..." (*Mirowsky & Ross, 1983*) и нешто касније закључују да "немоћност представља немогућност остваривања нечијих циљева, или у другом смислу немогућност остваривања нечијих циљева када су им други супротстављени." У истом чланку се аутори позивају на Симана (*Seeman, 1972* у (*Mirowsky & Ross, 1983*))

који види да је „веровање у спољно контролисање синоним за осећање немоћности.“  
(превод аутора)

Дипси такође „брани и промовише“ свој животни стил тако што говори о пролазности живота и тиме што је важно искористити овај дати тренутак за све дозвољене и недозвољене другости које живот у изобиљу и раскалашности нуди. Ово је још један вид критике савременог конзумеристичког неједнаког друштва у коме су инстант решења, инстант богатства и занемаривање целокупне хумане будућности веома заступљени, и очекивани ако желиш да будеш уважаван и стекнеш богатство и рекогнитет. Као продужетак ове тезе стоји и констатација једног од најугледнијих економиста данашњице, Томе Пикетија (Thomas Piketty), који у свом недавном интервјуу за француске новине Монд наводи да је још после француске револуције „иницијална тежња за једнакошћу брзо прерасла на задовољење индивидуалних тежњи на бази пробуђених власничких рефлекса“. (Пикети у (Sušić, 2019)) Можемо увидети да је путем медијског деловања и промовисања наратива неједнакости под окриљем темпероване демократије ова теза данас порасла у свакој својој манифестацији на најексплицитнији начин.

Међутим у свом наступу бахатости Дипси се препушта уживањима опојних дрога и пада у сан, остављајући Ану заробљену на столици. Веома симболично и естетски несвакидашње решење представља моменат када се четири девојке, Дипсина „свита“ обмотава око Ане као конопац. Оне, њена породица, постају чисто оруђе у спровођењу туђих идеја, замисли и неправде.

Поново нам се (Ани) обраћа Глава, али овог пута као прави гуру који води духовну сеансу или медитацију. Она нам говори да се осећамо сигурно и добро. Хипнотичка стагнантна музика нас опушта. Са друге стране то опуштајуће дејство је мало узнемирено хармонском структуром задржичног акорда широке структуре, о чему смо већ причали када смо разматрали естетски оквир овог дела.

Међутим, баш то хипнотишуће дејство управо ствара код Ане супротан ефекат, јер је на свом путу буђења увидела да цео тај однос система према хипнотисанима део програмиране матрице, део завере. Она из своје позиције немоћи одбија да се повинује задатом и постепено се ослобађа од везова. Анина нумера, „**Излаза нема/Доћи ће дан**“ почиње из беса, немоћи и схватања да је цивилизација постала сурово место, да би постепено дошла до питања наде:

**АНА:**

Свет у ком живим  
 Препун је патње и страха  
 Сама у гомили  
 Не могу доћи до даха

Не могу доћи до речи  
 што би се схватиле,  
 Или до мисли  
 које би значиле  
 Да има наде, наде за нас.

...Та нада се полако развија и открива у завршном делу нумере:

**АНА:**

Доћи ће дан  
 Неки сасвим нови дан  
 Нека сасвим нова лица тражиће.  
 И можда никад нећу ја доживети  
 Ал' ипак верујем да доћи ће дан.

Ово је прво изношење ове теме, која ће у каснијем излагању бити и дужа и значајнија и богатија у сваком смислу. Она је сада још не одређена, замагљена са скромнијом оркестрацијом и неповезаног, фрагментарног текста. Такве су и Анине идеје о нади, али је свакако постаје свесна. Она почиње да се нада: појавиће се неки други људи... Неке друге вредности...

Ана одлази, а Дипси се буди и затиче празну столицу. Она одмах о томе обавештава Сикса.

Умилни глас и лик са екрана (Е-монитора) нам се опет обраћа. Сада нам Глава саопштава да су недавни догађаји подстакли промене закона у смислу појачаних мера контроле и репресије Система. Отвара се и дискурс симулације демократског политичког система, и у тренутку када Отац Гил, као велики подржавалац Холи Мејдор, прекида Главу и пролази кроз њу, он наставља њену реченицу којом све позива да подрже Холи као најбољег кандидата у изборној трци, почиње нумера „Глас“.

Ова комплексна ансамблска нумера је представљала највећи изазов како креативни у процесу писања, режије и кореографије, тако и перформативни. Нумера је била осмишљена током писања прве верзије текста, али је тада имала читавих двадесет и девет (29) куплета, од којих су неки били понављани. Како је креативни тим схватио

да ће ова нумера изискивати велики напор за савладавање, мислим да смо негде током радног процеса и намерно одгодили суочавање са овим изазовом. Од мене су у два наврата тражили да је скратим и преправљам и да избацујем и најмању сенку вишка, а да опет останем доследан идеји и потенцијалу нумере. Тек пред крај читајућих проба смо установили финалну верзију текста и били способни да је изведемо од почетка до краја. Изузетно је било искуство видети на контролној лекторској проби, пре него што смо започели мизансценске пробе, проф. Љиљану Мркић, као и драматурга Слободана Обрадовића, који никада раније нису имали прилике да чују нумеру, како су са сузним очима, видно узнемирени и узбуђени одреаговали на изведену нумеру док је тим само уз клавирску пратњу за столом читао текст и певао га. Ово нам је свима дало полета да јој се максимално посветимо, јер смо знали да имамо пред собом комплексан, важан и моћан сегмент музичког позоришта.

У нумери учествују сви осим Виктора, и као мисаоне појаве у нумеру улазе и из ње излазе. Ова нумера развија ликове, има широко критички однос према политичком и демократском систему, системима контроле и извлачи и подржава линије радње, јер видимо да и даље радња кроз нумеру није у стагнацији. Све се то заједно таложу и доприноси постојаности облака значења.

Ова нумера је веома специфична јер садржи деветнаест (19) строфа, тако званих куплета. Ова техника је пренета из водвиља и оперете, како наводи проф. Рапајић: „Употреба технике водвиљске шансоне и оперетског куплета стекла је најсигурније право грађанства у политички ангажованом театру, баш као средство за изношење убојитог критичког о друштвеним и другим неправдама.“ (Рапајић, 2018)

Управо је ово на делу у нумери Глас. Мелодијска структура је једноставна, ритмична и хипнотичка, али садржи и малу ритмичку неправилност која нас стално подсећа да нова изненађења долазе. Строфе се надовезују једна на другу, тако да често последња реч (или слог) претходне строфе постаје и прва реч следеће. Та реч је најчешће „глас“, мада има и ситуација на пример где се у двосмисленим преигравању речи „урадим“ са краја једне строфе претвара у „дим“ на почетку следеће. Додатна комплексност се ствара и променама у смеру обраћања. Некад се извођачи обраћају присутнима на сцени, а понекад су у дијалозима са другим актерима и продужују радњу, или пак говоре себи као у солилоквију или монологу. И хармонски језик ове нумере је комплексан, али и репетитиван. Свака строфа је у новом тоналитету који је за

велику терцу виши у односу на претходни, тако да се после три строфе поново враћамо на почетни. (Ас-мол, Це-мол, Е-мол) Нумера све време расте и гради своју комплексност и текстуалност, у односу на реч „глас“, која се разматра као јединица политичке воље, као јединица информације и као јединица звучне манифестације... „дати глас“, „чути глас“, „пустити глас“, „подићи глас“, „говорити у глас“. На том принципу се и таложу значења, где заправо ни једно нема примат поготово ако је стављено ван контекста.

Нумера почиње на предизборном скупу (1)Холи Мејџор, где се окупила и публика (Хор) који на њена обећања (2) сложено одговара; затим (3) Ана излаже своју позицију; (4) Сикс, Дипси и Отац Гил излажу своју позицију власти и моћи; (5) Холи наставља свој скуп, (6) Џејк жели да чује неки глас који му може помоћи; (7) Хор најављује Оца Гила ко је глас Бога на Земљи; (8) Џејк жели да уради исправну ствар; (9) Сикс говори Ани да ништа не говори Џејку и да би је у супротном Џејк издао да је он на њеном месту; (10) Сикс и Дипси уверавају Ану да ће је Џејк оставити на цедилу; (11) Ана почиње да схвата да су можда у праву и они потврђују да је он већ у напред поражен; (12) упоредо Хор и Ана певају у контрапункту, Хор потврђује своју припадност Холи, а Ана како бука неистине заглушује истину и она тражи начин да дође до Џејка; (13) Џејку се чини да чује Анин глас и да мора да поступи исправно; (14) Хор, као антички хор коментарише симулакрум док Ана каже да не верује више и да неће дати свој глас; (15) Холи наставља свој скуп и промцију поверења, Дипси, Сикс и Отац Гил је подржавају; (16) Хор милитантно пева у глас и слави медијско величање политичког естаблишмента...(17) али га у исти мах и критикује; (18) Тај заједнички глас је већ постао лавез, (19) Више није важно ни шта нам глас говори и да ли је то истина, све се дешава у глас. Нумера завршава звучном пирамидом наталожених значења:

<b>ЏЕЈК:</b>	К’о да чујем неки глас!?
<b>ДИПСИ:</b>	Коме дајете свој глас?
<b>ГИЛ/СИКС:</b>	Пази коме дајеш глас!
<b>ХОЛИ/ХОР:</b>	Сви у мени/теби траже спас!
<b>СВИ:</b>	У Глас!!!

Ова нумера нарочито има своје узоре у делима као што су мјузикли „Свини Тод“ (Sweeney Todd: The Deamon Barber of Fleet Street), „Недеља у парку с Џорџом“ (Sunday

In The Park With George) „У шуми“ (Into the woods) или већ поменути нумера „Викенд на селу“ из мјузикла „Давни флерт“ (“A Weekend In The Country”/”A Little Night Music”) Стивена Сондхајма чији је ауторски допринос у оквиру жанра концептуалног мјузикла још увек непроцењив у смислу истраживања и отварања нових могућности музичког позоришта.

Наравно, после овако моћне и градивне нумере уследио је велики аплауз, који је свакако био предвиђен. Да се представа спрема у неком бродвејском или западном комерцијалном позоришту ове би била логично место за паузу, међутим одлучено је било да представа иде као дужа једночинка, можда и првенствено због тога што током рада нисмо били сигурни колико ће дело трајати. Паузу смо оставили као могућност, ако будемо прелазили трајање од два сата, а у односу на питање да ли је речено све што је наумиљено и планирано... На нашу велику радост и олакшање, укупно трајање представе није било преко два сата, тако да смо наставили без паузе.

Ова продукцијска одлука је критикована касније од дела аудиторијума, јер је један број гледалаца сматрао да је 110 минута без паузе превише, или да је дело требало скратити.

У растућем метежу после нумере „Глас“ Ана покушава да упозори Џејка да је све намештено како би он био ухваћен, а Сикс великом брзином спинује ситуацију у корист Система и даје неми знак да маса одведе Џејка. Сикс остаје насамо са Аном, док је на „писти“, у другом плану и даље остала Холи. Сикс уцељује Ану да мора да пропагира вредности Система или ће у противном Џејк настрадати.

Под музика прави нову, мистериозну атмосферу, која нас уводи у нумеру **„Добре лажи/Тако је било“**. Као и са више нумера до сада примећујемо да чак и у насловима нумера ретко има једног наслова, већ и наслови предвиђају комплексност и преклапања - синтезе. Чим су нумере комплексније оне носе оба наслова, и ова одлука је била заправо сасвим случајна. Настала је током креативног процеса упаривањем или комбиновањем две или више нумера у једну, а понекад и разбијањем једне нумере на више делова, које у својој репризности појачавају дејство развоја наративних линија.

Такав је случај и са овом нумером. Сикс полако слама Ану и уводи је у свет обмана и лажи, на начин да она мора потврдити системски наратив. Са друге стране видимо већ „истрошену“ Холи која своје незадовољство медијским манипулацијама,

које је и сама спроводила у дело, покушава да објасни кроз емотивну исповест питајући се да ли може то да опрости и заборави? И даје себи одговор: „Нека друга ја – не забравља“. Дијалог Сикса и Ане се наставља, и њен пораз видимо у њеном делу нумере којом потврђује ту поновну немоћност и одлуку да се повинује хипнотисано понављајући: „Тако је било...“, и на тај начин потврђује званичну причу. Та двострука слика, с једне стране Холиног кајања, и са друге Анине предаје је веома поетична и контрадиторна, али се гради око сличне музичке идеје. Њихова осећања су различита, али свака на свој начин пролази кроз процес прихватања неке наметнуте коначности, оба у правцу немоћности, да се (не)промени дато стање.

У драматичном крешенду, који преклапање ова два вапаја имају, Холи завршава своје суочавање са горком истином, а Хор потврђује њене закључке:

### ХОЛИ:

Пут до истине је болан

**ХОР:**

И никога више није	Добрих лажи
Брига, нити га је жељан.	Пуно кажи
Пут до истине је болан	Свима бићеш
Њим се усамљено ходи	Много дражи
И нико га више - Ни не тражи!	Ни не тражи!

Џејка је Дипси довела назад у Пећину, и ту им се придружује Сикс. Настаје сукоб Дипси и Сикса, где се Дипси правда за своје пропусте и покушава на сваки начин да избегне Сиксову казну. Чак и указује на слабост коју је показала Холи. Међутим, он је немилосрдан и она зна шта је цена њене несмотрености. Дипси одводе, чује се пуцањ! У даљем дијалогу Џејк, који покушава да одбије предложену сарадњу је уцењен од стране Сикса да мора да убије Холи, која је приграбила превише моћи. Џејк говори да он и Ана имају другачије планове за будућност, а Сикс га разуверава говорећи му да они немају будућност и поново му на врат ставља кравату – тај симбол покорности и устројености, и упозорава га да му после само још Бог може помоћи.

Џејк остаје сам на сцени, док му умилни глас и лик Главе својим наступом медитативним приступом сугеришу да се опусти. Он забезекнуто гледа у велики екран.



На сцени му се придружује Отац Гил и као у филмском подељеном екрану они имају паралелну сцену/нумеру „**Излаза нема/Доћи ће дан (реприза)**“, за коју им се касније придружује и Ана. Отац Гил се сасвим уверен у своју улогу у друштву и говори Џејку да га пут који је изабрао неминовно доводи њему, а Џејк паралелно говори да мора некако доћи до Ане да је упозори да им поново прети велика опасност. На врхунцу првог дела песме иста мисао се промаља кроз њихове главе, али свако је тумачи из своје перспективе обраћања: „Ми смо једно другом спас“ – говори Отац Гил Џејку, а Џејк говори Ани. Ана, која као да чује Џејков зов и вапај, се полако уздиже и у себи налази снаге и жеље да иде даље путем откривања истине. Она нам доноси сада употпуњени други део нумере „Доћи ће дан“, који представља и централну идеју дела о некој идеалној будућности, коју свесни и одговорни треба да изграде из пада овог затрованог и поништеног Човечанства.

Овде се идеја складности одиграва кроз музику. Њена осећања су бурна и полетна и оцртавају се кроз мелодију која прати говорну мелодику текста, са великим скоковима, и узбурканим емоцијама. Нумера је скоро „Дизнијевског“ типа, а под тиме мислим да је писана у стилу грандиозних балада које би се могле наћи у партитури неког епског цртаног филма из Дизнијеве продукције. Наша главна јунакиња је смогла снаге да преокрене свој пут и пробуђена креће у нове изазове... Иако на дну своје моћи и на истеку снага, она верује да ће доћи неки бољи дан и донети истину и правду, слободу и љубав... Грандиозни крај нумере је измамио велики аплауз, али како аплауз јењава, из дубине сале, баш као на почетку из другог плана, нам се показује Виктор који сада прилази Ани. Он је подсећа да мора да се ослони на Џејка, а она му саопштава да је Џејк у великој невољи и да мора да му помогне, али је и уплашена. Виктор јој поново прича о подељености друштва, али је, као и њена нумера пре тога, упућује на потенцијално решење: „Човечанство ће кренути напред кад буде схватило да само заједно можемо направити следећи корак... „Вичи! Скачи! Шутирај!“...“

Поново нас опседа Глава, тај константни подсетник да смо под будним оком великог екрана. Она, на исти начин као и већ много пута до сада, нам се обраћа са хипнотички мирним гласом и системским порукама, као да чита вести, и говори нам о предизборним догађајима. У једном тренутку Холи, која је и даље на „писти“ се придружује Глави и паралелно са њом изговара део текста, али када треба да направи поенту која би ишла систему у прилог, Глава се искључује и Холи одлучује да се сасвим приватно обрати својом пратиоцима, публици, и каже им да Систем заговара

анархију и терор... Из леђа јој прилази Џејк и дави је истом оном краватом коју му је у претходном сусрету дао Сикс као оружије за убиство. Та симболична смрт краватом је још један вид повезивања материјала. Кравата је симбол устројства, а у овом случају се ремедијацијом преиграва у симбол/оруже смрти, и то према према особи која је хтела или само помислила да разоткрије истину и окрене леђа Систему.

Док се убиство на „писти“ дешава, на централном делу сцене се појављује Отац Гил са Хором. Као што је Сикс у својој претходној реплици предвидео Џејку, Отац Гил нумером „**Нек нам је Бог у помоћи**“ наставља ту мисао. Текст нумере игра на граници предавања наше судбине Богу и отклоне од те идеје. Заправо, даје нам простор за преузимање наших личних судбина и избора у своје руке. Ми нисмо немоћни да се изборимо са нашим изазовима, већ ако се препустимо тој немоћи/немоћности препуштамо се нечему што често називамо „Божија воља“ без преузимања било какве одговорности.

Глава нам се поново јавља са „репризираним“ текстом који најављује Холи. Али овог пута, као да смо сви заборавили да је Холи убијена, Глава је најављује као „холограмског кандидата“. Ово представља поигравање са неком дистопијском будућношћу у којој ће нас уверити да су холограмски кандидати решење за друштвене и политичке проблеме. Нека дистопијска будућност која се, надам се, неће никад десити. Зато овде уметност иде и корак даље од стварности, иде у правцу фантазије, за који сам се потајно надао да ће се макар неко у публици насмејати на проспект холограмског кандидата... То се на жалост није десило, јер је можда идеја о томе превише близу. Да ли се већ поставља питање времена када ће се то догодити? То је можда питање на неки будући пројекат...

У преклапању Холи и Главе сада видимо да Холи (као холограм) говори све како је Систем испрограмирао, исправно, како треба, али видимо други екстрем који се дешава. Глава сада у свом изношењу текста почиње да штуца, да неприродно изговара текст као да је машина, да ломи логичке акценте и тако нам пресеца линију реалности, или макар оне реалности коју смо до сада у делу градили. То се дешава баш на тексту који је опет део медитације која треба да нас опусти и наведе на разоткривање свих наших тајни. На крају нам саопштава да је дигитална исповедаоница доступна и у новој апликацији за Е-мониторе. Овим поновним успостављањем везе са дигиталним које нас окружује заправо желим да поставим питање: Да ли су апликације као што су

Фејсбук, Твитер, Инстаграм (Facebook, Tweeter, Instagram) или неке друге платформе друштвених мрежа постале наше дигиталне исповедаонице, или се и на њима, као и „живом симулакруму“ користимо свим средствима модерног цинизма? Да ли су и оне (апликације) део удаљавања човечанства, упркос потенцијалу повезивања и сарадње? Да ли нам за искрену комуникацију треба исповедаоница, а при томе још и дигитална? Исповедаоница тако потпуно престаје да буде анонимна и постаје јавна, доступна и заувек похрањена, без могућности опроштаја и заборава. Постаје део надзора и контроле.

Недавно сам у електронским медијима пратио случај са захтевом странке у спору за брисањем одређених садржаја везаних за њену личност са друштвених мрежа и платформи, па сам дошао у контакт са правним термином „право на заборав“ који ме је подстакао да направим још једну актуелну паралелу са овим делом. Судска одлука је била половична, односно захтев за брисањем упитних података се односио на Европу, али не и на остатак Света. Другим речима, подаци нису били уклоњени већ само рестриктивно доступни. Право на заборав није остварено, али на исти начин можемо се питати и да ли ишта у нашем личном или колективном сећању може тек тако да се обрише, ако се већ и десило. Мислим да већи проблем представљају појаве када се неке нове истине стварају, које се заправо никад нису десиле а третирамо их као реалности. Тако се у више нумера у „Пећини“ појављују стихови који наводе на критичко разматрање ових савремених друштвених појава (на пример, увек у нумерама када се појављују термини „нова истина“ и „нова слобода“).

**„Ко је то?“** Нумера која истражује како интроспективни однос Џејка према самом себи, као и Ане према Џејку. Током нумере/сцене се по први пут свесно развија њихов међусобни однос. У духу бродвејске традиције, сматрао сам да некакав романтични интерес наших „јунака“ мора да постоји, и да се развија током дела. Међутим, намера није била да дело прикаже њихов однос као „обичну љубавну причу“. Тај однос се трансформише током дела од апсолутног одбијања да повезаност постоји до апсолутног прихватања и поштовања који једно за друго откривају кроз напете драмске ситуације и међусобна жртвовања за добробит оног другог. У првом делу нумере Џејк, који је управо починио убиство Холи и зарад Анине безбедности и сигурности погазио неке можда њему и основне постулате људскости, тиме што је одузео туђи живот, се пита:

**ЏЕЈК:**

Ко је то, ко ме гледа из огледала?  
Где је он? Где су њему снови, надања?  
Ко је крив за тај осмех блед?  
И тај траг, што је суза ред - просуо?

Он схвата да не препознаје себе у тренутку када је своје биће тек почео да спознава и буди. Оно свесно биће које са разумевањем прихвата реалности Света оптерећеног противречностима у нади да ће својим делима моћи да прекорачи на страну добра. У наставку, Ана, која га је гледала као да се њој обраћао и исповедио, препознаје Џејкове страхове и унутрашње сукобе и пита се:

**АНА**

Да ли зна, да је себе већ изгубио?  
Као да не чује се глас што води га  
Кроз тај свет у коме маштања  
плаше се, и без праштања  
суде му...

Она препознаје то јер је и сама већ у тој ситуацији. Они зрцале свој однос један према другом и у томе се и препознају, као заједништво кроз које ће сједињени можда лакше изаћи на крај са изазовима који их окружују и оптерећују. То је заправо и централна окосница позитивног тумачења ове приче, која се поред Џејка и Ане врло експлицитно и вокално представља кроз лик Виктора. Ако претпоставимо да Џејк и Ана представљају нас, неке људе одавно замагљеног погледа на реалност, оптерећених непотребним информацијама сервираних медијских наратива који се кроз низ перипетија упућују једно на друго и на крају схватају да само заједно могу да реше или превазиђу дату ситуацију. На исти начин се идеја о снази заједничког наступа преноси и на много шири наратив – потенцијал сарадње и зближавања човечанства у решавању реалних савремених питања од значаја за већ сâмо преживљавање врсте.

Џејк и Ана се са скоро неверицом отварају једно према другом и свесно и безрезервно прихватају све своје врлине, снаге, слабости, мане и недостатке, све своје другости. У заједничком рефрену они наступају:

**АНА и ЏЕЈК:**

То сам ја  
И желим себе сад да ти дам

И у твоје срцу останем  
 Да са тобом негде скријем се.  
 Заувек, биће премало...  
 Заувек, људи питаће:  
 „Ко је то? Како је успео,  
 Да воли бескрајно?“  
 Ко је то?

Иако можда и на ивици мелодрамског, ова сцена не претендује да буде „љубавна сцена“ које се у домаћем позоришту веома тешко постављају и често имају недостатке у нијансирању емотивног речника, већ има намеру да упути на нашу потребу да нађемо сродну душу, да остваримо близину и да је и данас, у времену врхунске отуђености и сепарације, могуће остварење те основне људске потребе за заједницом и блискошћу.

Из сакривеног сценског излаза у том тренутку излази Отац Гил и качи крст на широку белу траку која краси десни зид сцене, који је у визуелном смислу вертикални продужетак писте. Тај мали визуелни симбол нас тренутно транспортује у нови простор. У простор цркве који постаје полигон за следећи друштвени ритуал – венчање („у церемонији свете тајне брака“). Иза свештеника се одмах појављује и Хор, који је сада у функцији црквеног хора, који у духу овде хришћанске, али и било које друге верујуће традиције, одговара на утврђене ритуалне процесе као групација заједнице која функционише на унапред дефинисаним принципима. Додатно, самим качењем крста, једног тако једноставног семиотичког знака, наш простор је из профаног прерастао у свети или сакрални, како бојашњава Мирча Елијаде у књизи „Свето и профано“:

„... за профано искуство, простор је хомоген и неодређен: никакав прекид не разликује квалитативно различите делове његове укупности“ (Елијаде, 2003, р. стр. 76) и ово тумачење се свакако односило на претходну сцену између Ане и Џејка. После убиства Холи, Џејк је остао на писти и одатле започео своју нумеру и дијалог са Аном. Међутим, како се семиотички знак крста појавио, и променио нашу просторну релацију, ушли смо у „свети простор“ који, како Елијаде подсећа „...подразумева да испољавање светог простора омогућава задобијање *тачке ослонца*, орјентисање у хаотичној хомогености, *заснивање Света*, и *стварно живљење*.“ (Елијаде, 2003, р. стр. 77) Ова нова просторна орјентација нам у сценском и значенском смислу додатно допушта да слободно користимо и остале визуелне, звучне и текстуалне симболе и семиотичке везе који се везују за овај нови простор, како за потребе приближавања тог

истог простора тако и за критичку игру са датим простором, а нарочито кад се било какава другост у том генерално перципирано *строгом* простору уведе и представља.

Хор одмах по позову његовог пастира спремно одговара напевом „У Његово име“ што и постаје, поред самог наслова нумере и њен носећи и кохезивни елемент. И ова нумера има вишезначно дејство. С једне стране у линеарном смислу поставља Ану и Цејка у потпуно нови животни и друштвени статус. Они у исто време прихватају ново стање без питања да ли су то намеравали или желели да ураде. Они прихватају без промишљања да је то следећи корак у њиховом животу, без стварања критичког односа према тој церемонији коју Систем у овом случају драстично злоупотребљава да би их поново ставио под своје окриље. Све изгледа као да су они то хтели, али само изгледа. Они су једноставно затечени целим развојем догађаја, а следећа инстанца Система, организована религија, користи своју позицију да би их вратила у своје оквире и увела у ред, а све то под изговором да се то чини „У Његово име“. На тај начин се и они и друштво у коме функционишу отуђују од својих свесних поступака и ставова и предају се накаквом централизованом систему (или ентитету) да даље кроји њихову судбину.

Током сакупљања материјала за сцену сам истраживао више церемонија венчања углавном хришћанских традиција, те је цео ритуал конципиран као респонзоријални<sup>15</sup> вид комуникације између духовног вође и његове пастве. Како би створио ритуални догађај држао сам се препознатљивог оквира, са прецизно планираним упадима Хора. Они у одређеним ситуацијама својим одговорима подржавају и прате обред, а повремено замагљују границе обреда циничним пласирањем свог напева. Тиме мало по мало отварамо критичко поље односа према организованим религијама које су дубоко укорене у свим видовима друштва, комуникације и друштвене традиције, али исувише често без икаквог критичког промишљања о значењу или коренима датих ритуала. Чак и сам Отац Гил, како ритуал одмиче све више „збрзава“ цео процес и некако прелеће преко „претпоставених“ делова реченица и обреда као да нам је већ свима јасно шта ту треба да се деси. И он, који већ траба да нас свечано уведе у једну нову свету тајну, заправо користи и сâм ритуал као

---

<sup>15</sup> У најкраћим цртама, респонзоријално певање је врста музичке или ритуалне комуникације у којима се смењује певање групе и солисте. Овај облик комуникације можемо наћи још у најстаријим шаманским и племенским ритуалима.

деконструисани означитељ, и тиме му даје супротно односно девалвирано значење. У драматуршком смислу таква техника би била валидна и не би се сматрала као сегмент стварања критичког, када би ритуал био означен у скраћеној или компримованој форми. Жеља је била да се отвори критички приступ ритуалима и уопште концепту чврсте вере у било каква догматска учења, чији се развојни пут у онтолошком и историјском смислу може пратити од племена, преко организоване религије до политичких/идеолошких скупова или данашњих ријалити програма којима су масе вољне да верују као носиоцима правог друштвеног односа, које смо већ на сличне начине и обрађивали у сцени „Квиза“ и нумери „Глас“.

Још једном се јавља тема односа са дигиталним у свету живог и духовног, током првог дела нумере, када се током венчања позивају кумови да посведоче светом чину. Тада се као сведоци јављају Холи (која је већ постала холограм) и Глава, која гарантује веродостојност чина својим дигиталним потписом и способношћу да похрани податке у своју меморију. На ту информацију Виктор реагује на веома вицералан начин, и затечен даје циничан коментар да „...је [то] сјајно. У недостатку духовне браће, могу послужити холограм и дигитрон.“

По узору на већину претходних и нумера „У Његово име“ садржи две изузетно одвојене али смело и вешто спојене целине. У првом делу закључујемо брак између Цејка и Ане, али по добро устаљеној традицији, после духовног венчања наступа световна свадба, где почиње други део нумере. Током првог дела нумере су изложене одређене догме хришћанске традиције и приче о христовом рођењу и животу, која има додирних тачака са много различитих историји познатих религија и божанстава (египатски Хорус, фригијски Атис, индијски Кришна, грчки Дионис, персијски Митра, и многи други спаситељи човечанства везани за базични култ Сунца). Те приче се узимају као историјски документи иако смо свесни да су сви религијски и историјски списи били редиговани, цензурисани и приведени намени како би служили као инструменти покорности и контроле и у неким случајевима и брутално искориштавани и манипулисани у разне сврхе под изговором да је то све рађено – „у Његово име“.

У другом делу нумере (свадба - што је продужетак духовног у световни ритуал) који се у музичко-стилском смислу транспонује из спорог и свечанијег у бржи и

атрактивнији „госпел“<sup>16</sup>. Овде је ипак важно да споменемо и блуз, који свој језик управо црпи из овог еклектичког музичког окружења, а чиме ова нумера обилује.

Ако погледамо само мало у назад, у историју стварања блуз/госпел музике увидећемо да су велики "вештичији казан"<sup>17</sup> Њу Орлеанс и делта Мисисипија изродили једну нову вредност која ће се показати као круцијална за даљи развој новог духа и друштва који је обједињавао утицаје и мешао их како би допринео стварању тада једне нове - америчке нације. Ту се изворна музика афричких робова мешала са европским културним и религијским утицајима на начин како је њима то било схватљиво и прихватљиво. Мора се овде имати на уму да традиционална афричка перцепција музике представља много више од самог певања или музицирања у организованом музичком окружењу. Она представља и део нечега што се зове *нгома* или у нешто ширем значењу *сикиа*.

"*Нгома* је банту реч, и испоставило се да је њено првобитно значење 'бубањ', 'плес' и 'светковина'. Све су то речи које имају везе са музиком, али у нашем схватању и са другим и ширим појмовима. Унутрашња кохеренција појма *нгома* је међутим толико јака да је практично немогуће из њега изоловати музику." (Нилсен 1985, у (Вјерквол, 2005, str. 73))

"Опажање целине је централно полазиште. Будући да Африканци музику, плес, човека и свет доживљавају као органску, еколошку целину, то се мора одсликавати и у појмовима за чулно који се разликују од наших западноевропских појмова. ... као индивидуа, човек је у центру опажања, он истовремено види и чује, [...] Сикиа!!! каже Банту-Африканац и осећа својим бићем." (Вјерквол, 2005, стр. 69)

Ако узмемо претходно као полазну основу афричког поимања традиције и културе можемо у ретроспекту сагледати настанак овог мулти-културно прожетог музичког језика кроз једну нову, целовиту перспективу. Сведоци смо и данас, као и пре педесет или сто година да су се одређене противречности појавиле у поимању *блуза* (eng. blues), његовог настанка и значења, као и тумачења да је то изразиото црначка традиција. С једне стране сукоб традиција "црне Африке" и европских експлоататора

---

<sup>16</sup> Госпел (eng. Gospel - Јеванђеље) је музички стил који се развио у разним црквама и деноминацијама које су настале из хришћанске/протестантске традиције, а нарочито на северно-америчком континенту мешањем утицаја црквене музике европске и изворних афричких традиција, коју су унели покрштени робови оживљавајући на тај начин своје ритуалне традиције у новом руху хришћанства.

<sup>17</sup> По мом мишљењу "вештичији казан" је најближи термин за енглески термин "melting-pot", који у директном преводу значи посуда за топљење/стапање.



како Афричког тако и новог, америчког континента је донео, а нарочито на америчком тлу прихватање Хришћанства, и то углавном протестантских корена, већег дела робова који су у своју новоприхваћену религију уткивали обреде својих старих верујућих система. Како је за црнца, африканца суштински важно да музика и плес буду саставни део живота, ритуала, рада и свих друштвених и животних, свакодневних функција тако је и стварана традиција која је била мешавина тих утицаја. Певало се на плантажама, пољима памука, у рудницима, у црквама, на рођењима, венчањима и сахранама. Певало се у свим приликама које је један тежак робовски и експлоатисан живот могао да проживи. И сва мука, бол, радост, туга, страх, љубав, све емоције су се слиле дубоко у духовну песму која је повезивала и славила живот. Баш онакав какав је био. Отелотворен кроз звук који је, кроз афричку традицију ритмичке комплементарности и полиритма и наративне и пре свега усмене вокалне традиције био с једне стране обогаћен а са друге омеђан црквеним песмама, псалмима и европским, тоналним хармонским приступом, са изразито приметним и значајним утицајем плагалних хармонских веза. Та плагалност се у блуз хармонском циклусу манифестује у више димензија, али због дужине и фокуса овог рада ћемо то за сада оставити по страни, и само констатовати да су превирања јаким афричких корена и европски и други утицаји створили једну нову „блуз-нгому“.

Ову дубоку културну и звучну синтезу користи нумера „У Његово име“ и путем визуелних, звучних и текстуалних низова асоциација користи ритуални калуп којим тенденциозно и прогресивно улази на поље критичког како се делови нумере нижу један за другим. И у кореографском смислу покрет, кроз Хор има веома заступљену улогу током целе нумере и у вокалном и у плесном изразу води развојну линију почев од сведеног црквеног хора да би завршио нумеру еротизованим покретима необузданих баханалија. Та критичка игра је двојака и садржи с једне стране поларизовани однос „духовног и световног“, „светог“ и „профаног“, а са друге стране се може тумачити и као критичко виђење експлоатације позиције контроле и доминације религијских великодостојника за добијање сексуалних услуга од припадника своје пастве, које неретко и на разне начине све чешће доспевају у жижку јавности и то на скали која је понекад равна конспиративним злочиначким подухватима.

Уз набројане низове подухвата, који су рађени „у Његово име“, које паралелно певају Виктор и Хор, нумера завршава у грандиозном финалу, и традиционалним солистичким излетима Холи у стилу великих звезда госпел музичког идиома.

По завршетку нумере обраћа нам се Глава и подсећа нас да дамо прилог за цркву и „ове неуморне раднике душе“, и да се кутија за прилоге налази поред олтара.

Џејк и Ана прилазе клупи, а Отац Гил мења обележје на зиду, односно простор у коме функционише следећа сцена. Он скида крст и поставља полегнути симбол долара, који је у савременој иконографији постао глобални симбол новца и пратећих наратива моћи, корупције, капитализма – генерално неолибералног система вредности. Та промена визуелног семиотичког знака је подстакла веома приметан смех код дела публике. Тај означитељ је „духовног бога“ заменио „материјалистичким богом“ и још једном бацио ново светло на нашу реалност.

Отац Гил нас уводи у причу о тешком материјалном положају младих брачних парова као и савременог човека уопште, који се отуђењем од свог рада удаљава од својих интелектуалних и духовних способности и своје друштвене функционалности, али их утеша када им каже да ипак постоји неко ко може да им помогне. Његове реченице полако преузима глас из мрака, за који касније откривамо да је глас Сикса. Али пре него што се он појави са „неба“ почињу да падају папири, и они су позвани да ставе свој потпис на те документе. Наш млади пар је првенствено радостан када сазнаје да неће бити убијени, али тада се појављује Сикс, који им саопштава да су му они сада најбољи клијенти и у кабаретском стилу најављује следећу нумеру: „Дозволите ми да вам демонстрирам.“

**„Живимо од дуга“** нас води кроз условности финансијског система, и потребу истог да увлачењем својих субјеката у дужничко ропство контролише и намеће своје/тржишне/неолибералне законитости. Сикса чланови Хора извозе на банкарском столу на коме он опуштено лежи. Он говори Џејку и Ани како ће им потписивање уговора о кредиту омогућити да остваре све своје жеље. Хор затим преузима делове текста и у улози су банкарских службеника, и кореографисано лупају печате и нуде документе на потписивање. Они овде представљају делом и огромну бирократску машинерију Система који веома води рачуна да су сви податци уредно и адекватно похрањени да би по потреби постали доступни и искориштени против својих „клијената“ (зајмопримаца).

**СИКС:**

Ево, на линији, овде

**ХОР:**

Штампаним словима, читко  
Испиши своје податке...

**СИКС:**  
Само твој потпис - без бриге...

**ХОР:**  
Ми ћемо сабрати стање,  
Уредно водити књиге.

Док Ана и Џејк размишљају и маштају о испуњавању својих материјалних жеља,  
Отац Гил им приноси уговоре на потпис.

У другом делу нумере се бавимо конзумеризмом и потрошачким менталитетом.  
Опет се појављује мотив „нове слободе“ коју нуди кредит, а Хор нас „веселим“ напевом  
уводи у трећи део нумере:

**ХОР:**  
Радосно кличе нова слобода  
Све има смисла тек кад се прода.

Трећи део нумере Сикс наставља, али сада она мења свој музички језик, и постаје Хип-хоп/Реп. Овај цинична музичка игра има за свој циљ да нас збуну, а са друге стране да нам прикаже на које све начине систем искориштава поп-културу за своје потребе. Наиме, током 70'их година прошлог века музички стилови реп и/или хип-хоп (Rap, Hip-Hop) су настали у црначким гетоима великих америчких градова (Детроит, Њујорк, Бронкс) као израз бунта и тежње да се кроз јединствени музички језик покрене друштвена свест потлачених других политичким и друштвено-ангажованим текстовима. Већ током 80'их овај музички стил је добио глобалне размере и многе гетоизоване и маргинализоване групе су почеле да га користе као полигон за своје критике система. Са друге стране овај музички правац је током деценија улазио у меинстрим (mainstream) и кроз агресивно маркетиншко деловање индустрија забаве га је присвојила као своје средство „у свом покушају да максимизирају дотоке прихода и консолидују монополистичку контролу на тржишту музике“ (Наурт, 2003) (превод аутора).

Са театарске стране, такође, није новина да се овај стил користи у партитурама мјузикла. Примера је много, и у распону су од делова нумера, као на пример у „Нећу да се удам“ (“Not Getting Married”) из Сондхајмовог мјузикла „Дружина“ (“Company”)

до целовитих партитура као што је хит мјузикл Хамилтон аутора Лин-Мануела Миранде (“Hamilton”, Lin-Manuel Miranda) који је од 2015. године у Бродвејској понуди са распродатим представама месецима унапред.

Такође са културолошке стране, апропријација овог урбаног жанра од стране банкара представља врхунски цинизам, као продужетак Сиксовог лика. Све што тај музички правац изворно представља он омаловажава тако што га користи за своје корпоративне потребе. Истраживање тематике утицаја хип-хопа се шири у различитим правцима, и иде од империјалистичког утицаја америчке културе с једне стране спектра до коришћења музичког правца као савременог урбаног гласа потлачених и маргинализованих групација са дубоко политичком конотацијом, на другој.

Нумера „Живимо од дуга“ тако добија нови угао, и стичемо утисак убрзавања музике, иако темпо остаје исти, али то је и због тога што у истом временском периоду добијамо многоструко више информација, које је понекад тешко пратити, нарочито ако не познајемо финансијску терминологију. Овај критички однос и паралела су направљени с намером да их ставимо у контекст са честим банкарским праксама да клијенти добијају уговоре да потпишу, а нису имали прилике ни да их прочитају, а и кад би их прочитали не би могли сасвим да их разумеју ако немају завидан ниво познавања банкарских, финансијских и тржишних принципа, закона или терминологије. Између две хип-хоп строфе, Хор изводи свој напев, а Сикс Џејку и Ани додаје кравате, који они сада поново стављају као симболе припадања систему.

### СИКС:

...  
Довољно је само да се  
Колатерал задужи још много пута. Тада  
отвара се **простор** да се  
**Камата** од дуга нама  
Враћа као **профит** док се  
прави слика одговорног **финансијског круга**.

Живимо од дуга, живимо од дуга!

Хор нам и даље пева свој напев о новој слободи.

Џејк и Ана су потписали нови „пакт са Ђаволом“ и срећни и растерећени заједно певају репризу другог дела нумере „**Ко је то? (реприза)**“, али сада са измењеним текстом, препуштени конформизму и конзумеризму стечене „нове слободе“. Они се

возе на кутији која представља ту слободу и лежу заједно на велику гарнитуру. Многа питања остају отворена: Да ли се радујемо с њима? Да ли су изабрали тај пут зато што је лакши, или зато што нису имали избора? Да ли су сада сличнији нама, без порива за тражење истине и за борбу против ветрењача? Да ли су сада растерећени или додатно оптерећени „великим питањима“?

Убрзо улази Виктор који је веома критичан према њиховом изборима, и оптужује их да су се продали и да се надао да ће се вратити у Пећину да пробуде друге који су још увек у мраку. Подсећа их да је требало да нађу кутију са добрима. Џејк и Виктор међусобним оптуживањем улазе у конфликт који Ана прекида, а Виктор им саопштава да им је кутија са добрима била све време пред очима.

Виктор извлачи кутију која је под њиховим ногама, на којој су се до малопре возили, и они је заједно отварају. Из кутије бљешти јарка светлост која им обасјава лица и баца разигране сенке на задњи део простора сцене, док им Виктор прича о значају те кондензоване светлосне енергије.

**ВИКТОР:** То су сва наша добра саздана у једној тачки. На једном месту на коме се све прелама. Прошлост, садашњост и будућност. Несагледива моћ човечанства. Зато је они тако грчевито чувају. Они морају да имају контролу над овим да би могли да манипулишу. Вас двоје треба да је однесете одмах даље... То је зрно сумње... То је трачак наде..... Одмах, пре него што дођу по нас!

Овде ћу направити још једно додатно објашњење које је за сâм креативни процес било од изузетне важности. Од почетка је било замишљено да постоји кутија која представља нешто важно за Систем као и за Виктора, Џејка и Ану, односно за обе стране. Кутија је требала да буде средство које их води као нит која повезује причу, као поклон, као награда, као украдена ствар која покреће интригу у узбуњује, као објекат који треба да однесу Холи, да би им она то уручила назад... Кутија као контејнер за чување светлости, свесности и моћи целог Човечанства. Међутим, „Шта је у кутији?“ није одувек било дефинисано, и то питање је целом тиму, а нарочито мени и драматургу Слоби, висило изнад главе. Решење се представило у виду идеје да су у кутији садржана „сва наша добра“. Ја нисам сматрао да је круцијално да знамо шта је у кутији, и можда сам и желео да извесна доза мистике остане до краја, па ако се открије да је то нешто сасвим безазлено или чак банално, онда је постојала могућност да се обесмисли драматургија осукобљавања до одређене мере, што ми је било прихватљиво.

Веровао сам да постоји потенцијал да се то протумачи као намера аутора да обесмисли цео вредносни склоп Система.

Остатак тима, а нарочито драматург и редитељка су инсистирали на чврстом дефинисању садржаја кутије. Још увек нисам уверен да је то било од пресудног значаја за драматургију дела, јер се не ради о физичкој манифестацији, или са друге стране о нечему конкретном што је неопходно за функционисање Система. Кутија за мене представља још једну манифестацију више, која само материјално симболише моћ контроле над потпуно баналним стварима које је Систем комодификовао за своје потребе. Овде се такође ради и о ремедијацији кутије као симбола у драматуршком смислу, а током поновног прегледања дела у више наврата никад нисам стекао утисак да би та наративна линија имала већи или мањи утицај на причу, чак и да је нешто друго, мање битно или чак банално било „стављено унутра“. Ипак, из визуре функционисања тима и надградње групне динамике, драго ми је да смо дошли до решења које је функционисало за све, и које је било у функцији дела.

Џејк и Ана су пришли Воктору и светлу кутије и прихватили да буду лучоноше. Они, као прави јунаци, преузимају „судбину Света“ на своја плећа и одлазе кроз параван екрана и завесе. Иако је ово важан тренутак, он није посебно наглашен певаном нумером, већ је праћен подмузиком, која има константан и вибрантан ритмички покрет, статичну хармонску структуру која дозвољава интерполације основног музичког мотива преко ових структура, тако да се утилізује већ више пута коришћен и препознатљив музички материјал који сада има драматуршку функцију филмске партитуре и прављења додатног емотивног контекста.

Са истог екрана Глава нас сада „враћа у реалност“ и говори нам да је историја човечанства небитна... и уверава нас да немамо никаквих брига и проблема. Међутим њена слика се прекида, као да има сметње. Њен лик се полако деконструираше пред нашим очима. Она нам чак и открива свој *modus operandi*, јер је потпуно сигурна у целовитост Система, и позива нас да покушамо да изазовемо Систем кроз неку наредну опкладу.

Музика нас враћа на почетак дела, и опет видимо Хор који полако улази у Пећину, на гарнитуре их дочекује Виктор који је помно пратио и све што је Глава причала. Они су хипнотисани својим Е-мониторима који сада, као и Глава у претходној појави, показују знаке прекида нормалног рада и видимо како светла у

машинама неједнако трепере и неконтролисано се пале и гасе. И они приказују процес деконструкције системског наратива за који верујемо и знамо да и даље има моћи и снаге да као рањена звер поново скочи, устане и успостави контролу. Велика „реприза“ почиње, „**Какав диван дан (реприза)**“ са почетка наше приче одзвања гласовима, и одмах затим улази Дипси која се обраћа Виктору као први пут.

Финале се усложњава у текстуалном „стрету“<sup>18</sup> (it. “stretto”), у таложењу појава свих актера који сада без неког реда или каузалне потребе излазе на сцену и говоре одломке из својих претходних појава. После Дипси излази отац Гил, затим Холи и на крају Сикс који заузима централну позицију.

Наталожаванье текстуалних садржаја изгледа и звучи шизофрено и гомила се као бука, или као некореспондирајући контрапункт. Ми кроз ту буку наслућујемо поједине речи које везујемо за поједине карактере, и заједно учествујемо у изградњи облака значења који нас сада већ притиска и ствара тескобу. У тренутку врхунца Сикс дизањем свог гласа прекида галаму и окреће се према Виктору са питањем: „Па шта си ти мислио да можеш да ме победиш?“ Објашњава да ништа друго не постоји осим моћи, страха и контроле. Чистих и узвишених постулата на којима је изграђен Систем.

Виктор устаје, прилази Сиксу и гради свој говор којим нам предочава горку истину која нас окружује. Сикс се полако извлачи из центра збивања и препушта Хору да приђе Виктору. Виктор је сада окружен пијунима и вуковима Система који у разузданом бесу почињу да га једу живог, док он прича о суровој реалности света у коме живимо. Његов говор личи на неке препознатљиве моменте из кинематографске историје, на пример говор Хауарда Била (Mr. Howard Beale) из чувеног филма Мрежа, (“The Network”, 1976) или говор господина Икс (X) у филму Џеј Еф Кеј (JFK, 1991).

Ја нисам у почетку сматрао да је било драматуршки неопходно да Виктор настрада, али како је рад на делу одмицао и како су се слагали делови овог великог и комплексног интердисциплинарног мозаика, тако је било очигледно да, како је Јана Маричић то лепо увидела: „револуција мора да поједи своју децу“, те је тако Виктор

---

<sup>18</sup> Стрето (it. Stretto) је музички термин који се користи у две ситуације. Први је када се током развојног дела фуге тема појављује у другом гласу пре него што је излагање теме у претходном гласу у потпуности завршено, као што је случај на почетку фуге. Други је када се у композицијама каснијих музичких периода сажимањем музичког материјала у полифоне структуре понављају тематски материјали из целог дела, или целог става вишеставачног дела, најчешће пред крај као извесна рекапитулација.

завршио као „храна за историју“. Његов глас се све слабије чује, а Пећинци у све гласнијем наступу доносе репризу теме и формацију фронталне линије из нумере „Монтажа 1“, док им се мало по мало додаје и цео Хор, разјарени, закрвављених очију и уста:

**СИКС, ХОЛИ, ДИПСИ, ОТАЦ ГИЛ, ХОР:**

Ми створићемо разлог  
 Да би се плашили  
 За своје мале животе  
 Које смо купили  
 За наше потребе мрачне  
 За нашу бескрајну моћ  
 Не зовите помоћ!!!

У великом финалу поново чујемо и основни мотив од седам нота како се кроз богату и моћну оркестрацију у трубама појављује као да нас опомиње и звони над нашом судбином.

На просценијуму настаје мрак, и светло из позадине Пећине у контри обасјава Ану и Џејка, који несвесни дешавања од малопре обавештавају Виктора да су успели.

На екрану се појављује глава – нова глава – Викторова глава и упућује нам почетни поздрав:

„Добро дошли у Пећину!“

Крај.

Дело је овде дошло до завршетка што је и публика осетила и пружила целом тиму велики и заслужени аплауз. Али наша прича се ту још не завршава у потпуности. Имао сам жељу и намеру да с једне стране пружим публици још један музички и критички догађај, јер је последња нумера ипак морала да улије макар и трачак наде за наше глобално друштво. Зато је за сам крај током традиционалног поклона, остављен и „поклон“ за публику – нумера „Вичи, Скачи, Шутирај“ коју нам Виктор најављује на крају „Монтаже 1“ и још неколико пута током комада кроз изговорени текст. Нумера је била предвиђена да буде монтажног типа, испресецана кратким сублимирајућим дијалогским излетима, и да кроз више куплета који сумирају све што смо до сада видели постави и неку „коначну дијагнозу“. Желео сам да дело ипак заврши на позитивној ноти, јер је цео концепт „Вичи, Скачи, Шутирај“ требало да добије већи



епилог. То је била последња идеја која није током дела употпунила своју драматуршку кружницу, али је добила простор током поклона.

**СВИ**

Кад не преостане ништа друго

Прати тај осећај

Сад кад си ту

Знај ниси сам

Кад дође крај

Само вичи, скачи

Вичи, Скачи...

Шутирај! Шутирај!...

## 6. Закључак

Уметнички пројекат „Све у свему...“ представља истраживачки, ауторски и креативни изазов и остварује допринос на више нивоа свог постојања.

У истраживачком смислу издвајају се две основне путање. Прва је свакако уметничко истраживање које је подразумевало стварање тематског, теоријског и референтног оквира као полазног основа за своје критичко поље деловања. Друга представља истраживачки процес који се одвијао у правцу разматрања креативних процеса са једне стране и њима створеним интеракцијама медијских линија наратива са друге.

У ауторском смислу, сматрам да је дело остварило естетску целовитост иако су већ поменуте медијске линије биле третиране од више стваралаца. Зашто је то важно? Сматрам да је у оквиру иницијалне поставке дела и свих претпостављених медија за уодношавање довољно места било предвиђено за сва уодношавања, а да је моје лично ангажовање и припрема полазног оквира дозволила подједнако и креативни допринос осталих стваралаца као и вођење тима кроз стварање јединствене естетике и кохерентне тематике остварења. Другим речима, промишљање дела као уметничког и тематског полигона, као и остваривање услова, како техничких и материјалних тако и комуникацијских за његово остваривање и извођење, је унапред било припремљено, или макар у оној мери која је дозволила интервенције за његово унапређење и остваривање. Та интервенција је била остваривана кроз комуникацију и на крају се манифестовала у приказаном делу, фестивалској премијери, постављањем и освајањем личних изазова кроз стваралачке и извођачке задатке, уметничке и институционалне колаборативне процесе...

Како би се осврнуо на институционалну сарадњу, сматрам да је на крају важно поделити и информацију која се тиче стварања техничких могућности за поставку и извођење мјузикла „Пећина“. У стварању тих услова је учествовало чак 5 институција и организација које имају везе са клутуром и уметношћу, односно уметницима који чине ауторску и извођачку сцену наше земље. Ипак, важно је увидети да склапање и извођење овако комплексног, многољудног пројекта многоструко превазилази индивидуалне могућности остваривања у оквиру Универзитета Уметности. Зато сматрам да је важно у будућности отворити могућности повезивања, интеграције и синергијско деловање институција културе, образовања и уметности кроз заједничке

пројекте. Начини за овакву врсту деловања постоје, али се за сада, као у нашем конкретном случају, ослањају на индивидуалну иницијативу и способности сагледавања и упаривања интересних сфера више културних и друштвених чинилаца. Велики простор постоји и предстоји у препознавању ових капацитета, њиховом усаглашеном и вођеном деловању, а нарочито у смислу искориштавања не само домаћих већ и одређених међународних фондова који на многе начине могу да се увежу и потпомогну развој културне и институционалне матрице нашег друштва.

Овај пројекат је, поред очите интердисциплинарне кохезије, створио и модел међуинституционалног повезивања. Ово повезивање се дешавало на више нивоа: између две градске институције културе, ЦЕБЕФ и УК ВУК; две организације које се баве ауторским и сродним правима (Организација за колективно остваривање права интерпретатора – ПИ, и Организација музичких аутора – СОКОЈ) а које својим интересним групацијама кроз моделе конкурса пружају могућности финансирања или суфинансирања пројеката; две фирме за производњу обуће које су кроз медијско присуство пронашле свој интерес и донирале обућу за потребе представе; Удружење музичара цеза, забавне и рок музике Србије. Пријава на конкурс Министарства културе је била поднета, али на жалост није прошла у групу подржаних пројеката.

Установа Културе ЦЕБЕФ је на мој предлог остваривања пројекта одговорила позитивно и тиме у организационом и финансијском смислу највише допринела стварању позитивних услова за извођење пројекта. Пројекат је иницијално требало да се оствари као програм у оквиру уметничке сезоне ЦЕБЕФ-а, јер је планирана премијера била заказана за крај Маја 2019. Због уметничких, техничких и продукцијских померања, које су честе појаве у позоришту, и то не само домаћем, предложено је решење да се дело премијерно изведе у Јуну и да се укључи у програм реномираног фестивала БЕЛЕФ (БЕоградски ЛЕТљни Фестивал). Тако је мјузикл „Пећина“ добио и свог главног мецену и значајан културни простор за своје извођење. Под термином „културни простор“ подразумевам како стварање финансијских услова и организационих и промотивних делатности тако и чињеницу да је дело, као једина премијера у програму, добила значајан медијски и јавни простор на нашем важном фестивалу.

Установа Културе Вук Стефановић Караџић (УК ВУК) је била домаћин пројекта током „Фазе представљања“. Ова установа је пружила техничку подршку у смислу

стварања организационих услова (распореда, контактирања, усаглашавања термина...) и обезбеђивања физичких услова за припремање и извођење дела. Ипак, овде ћу направити малу дигресију и скренути пажњу на пар отежавајућих околности на које смо наишли. УК ВУК је вишенаменска институција културе која у оквиру своје програмске концепције и делокруга окупља разнородне видове културних и друштвених догађаја и манифестација, а при томе је упоредо и домаћин београдском позоришту „Бошко Буха“, како за њихове дечије (дневне) представе, тако и за представе за омладину и одрасле (вечерње представе). Ово подвлачим из разлога што сматрам да рад на комплексном музичко-сценском остварењу захтева да сви ресурси једне куће буду упућени на „пројекат у изградњи“.

Чињеница да су ресурси нашег домаћина били делимично заузети није много утицала на рад током првог дела друге фазе, односно током радионичког процеса, када нам је реално била потребна једна већа соба с клавиром. Тај период процеса, осим повремених заузећа и усклађивања обавеза самог глумачког тима, није значајније био угрожен недостатком доступности сцене или сала за пробање. Међутим, како је процес из пробне собе требало да пређе на сцену или у балетску салу, тако смо схватили да ће унапред заузети термини самог простора у УК ВУК-у поставити пред продукциони план велике изазове. Ти изазови су донекле били презавиђени померањем премијере с краја Маја на 25. Јун, али смо и током Јуна имали сударања у распореду, због Бухине премијере (на истој сцени) и због гостовања техничког и организационог дела тима у Русији, где су пратили једну своју копродукцију на турнеји. Такође је коришћен сваки тренутак слободног простора сцене (нпр. када вечерња представа или заузеће сцене нису предвиђали већу сценографску интервенцију, коришћени су термини до 15 сати тог дана, вечерње пробе, коришћење балетске као и проходне мултимедијалне сале на другом спрату...)

Излагањем ових чињеница желим нарочито да скренем пажњу и на велико залагање целог ауторског и извођачког тима, који је успео да у изузетно кратком року и у скромним продукцијским и финансијским условима оствари и изведе дело, и у естетском и уметничком смислу заокружи целину и пружи аудиторијуму комплетан музичко-сценско-аудио-визуелни догађај. На тај успех сам изузетно поносан и свакоме сам понаособ дубоко захвалан.

Мишљења сам да мјузикл „Пећина“ доприноси у креативном и уметничком смислу и да свој централни допринос представља у смислу перцепције и развоја домаћег ауторског мјузикла и позоришта уопште. Првенствено бих издвојио чињеницу да је у домаћем театру, уопштено говорећи, форма мјузикла мало позната и још мање истраживана. Неколицина аутора је направила одређене искорак у том смислу, али се у креативном приступу ти искораци више односе на поставке лиценцих бродвејских остварења него на суштински изазовни и интегрисани приступ стварању нових ауторских дела. То се нарочито читава у тематикама и либретима (или књижевним предлошцима) које домаћи мјузикли третирају и који се у већини случајева завршавају на доста оскудним и немаштовитим поставкама драмских текстова наших великана сатире и комедије (Нушић, Стерија, Сремац...) и које нарочито по својем коришћењу музичке драматургије више подсећају на "комаде с певањем и пуцањем" него на савремене мјузикле бродвејског типа.

Стварање и поставка новог домаћег ауторског концепт-мјузикла је у многоме допринела развоју како могућности, у смислу изазова перформативних задатака целокупног извођачког апарата, тако и сагледавању експресивних могућности ове уметничке форме кроз анализу рада и синтезу истражених и добијених резултата. Такође, ова поставка може бити и полазни основ за нека будућа истраживања како перформативних тако и ко-ауторских проблематика и динамика.

Само ћу се још на кратко осврнути на избор жанровско-естетског оквира за ово дело, у жељи да скренем пажњу на неопходност разумевања комплексности уодношавања које сам поставио пред цео тим. Наиме, већи део ауторског тима није раније имао прилике да поставља мјузикл, а нарочито не ауторски концепт-мјузикл. То нас је све с једне стране ослободило одређених претпостављених конвенција форме и допустило нам да се слободно играмо, истражујемо и проналазимо „најбоља решења“, и да препознамо она решења која је на крају понудило сâмо дело. Под тиме подразумевам да су одређена решења проистекла из самог ткива дела и да су се наметнула као функционална у синтези драматуршког, глумачког, сценског, музичког, визуелног и било ког другог наратива. Морамо имати на уму такође и чињеницу да је од стављања прве речи на „папир“, односно од прве речи „утипкане“ у рачунар, до премијере прошло само шест (6) месеци, што је само по себи већ велики подвиг. Заправо, просто је незамисливо да смо у тако кратком временском периоду, са потпуно новим тимом, са делом које је давало само почетни оквир, музичким идејама које су се

успут развијале, и у условима који су били оптерећени заузећима и преклапањима распореда, (не)доступностима сцене и термина за пробе, уопште успели да заокружимо дело. И не само то, већ смо, по мом личном уверењу, успели да понудимо један нови поглед на домаћи мјузикл, на могућности домаћег позоришта у ауторском и извођачком смислу, да тематски и естетски оправдамо указано поверење и створимо нову уметничку вредност, која на савремени начин комуницира са публиком.

Само је текст „Пећине“ прошао кроз велике промене и скраћивања. Од полазних 86 страница либрета финална верзија је завршила на 56. То значи да је скоро 2/5 текста било избачено, промењено или „приведено намени“ и функционалности... Партитура је од почетних тридесет (30) музичких нумера на крају остала са двадесетиједном (21), уз све пратеће измене, допуне и реакције на захтеве сцене. Пут кроз нашу „Пећину“ је био трновит, али смо угледали светлост истине и вратили се да Вам о њој причамо.

Стварање овакве врсте уметничког пројекта представља велики изазов, али истовремено пружа и велико задовољство када се оствари и постигне. У покушају да дефинишем и сажмем неопходне вредности за постизање синтезе елемената како уметничких (концептуалних, естетских и извођачких) тако и техничких (финансијских, институционалних и организационих), потребних за стварање комплексног вишемедијског уметничког пројекта сматрам да су **комуникација** и **колаборација** два суштинска појма, две елементарне вредности, које својим присуством дефинишу конкретно и овај пројекат, а у будућности и сваки рад на остваривању разних уметничких и креативних изазова који неминовно у тренутним друштвеним околностима могу да понуде решења, како на микро тако и на макро плану наших изазова. У том смислу бих желео да објединим како настојања самог дела, тако и закључке које је дата анализа вишеслојно поставила и да завршим цитатом из „Пећине“:

„...У суштини ми стално правимо изборе између само две ствари. Између љубави и страха. Због тога овај систем живота и начина мишљења мора да се уруши. Да се промени... Да се трансформише... Идеја о подељеном и условљеном је на издисају... На путу смо сједињавања... Јединства... Човечанство ће кренути напред кад буде схватило да само заједно можемо направити следећи корак... **„Вичи! Скачи! Шутирај!“**...“ (Илић & Обрадовић, Пећина, 2019).

## 7. Библиографија

Bacharach, S. (2016). *Collaborative art in the twnty-first century*. (S. Bacharach, J. N. Booth, & S. B. Fjaerestad, Urednici) New York: Routlege.

Baumgartner, A. C. (2008, Ма3). *Gershwin's Fascinating Rhythm: The Rise of the Jazz Musical*. Richmond, Virginia: Virginia Commonwealth University.

Bergande, W. (2013). *The Creative Destruction of the Total Work of Art: From Hegel to Wagner and beyond*. In C. Ruhl, C. Dähne, & R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept* (pp. 128-145). Berlin: Jovis.

Berger, G. (2013). *Song of Spiderman*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Bernar, P. (2007). *Muzika kao duhovna staza*. (A. Đusić, Prev.) Beograd: IP Esotheria.

Bickerstaff, J. (2011). *Collaborative Theatre/Creative Process*. *Communication and Theater Association of Minnesota Journal*, 38 (Article 4), 42-54.

Bjerkvol, J.-R. (2005). *Nadahnuto biće*. (M. Stevanović, Prev.) Beograd: Plato.

Bodrijar, Ž. (1998). *Savršen zločin*. (E. Ban, Prev.) BEograd: Časopis Beogradski Krug.

Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. (s. f. Frida Filipović, Prev.) Novi Sad, Ruma: Proleter: Svetovi.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation, Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Gottfried, H., Caruso, F. C. (Producenti), Chayefsky, P. (Pisac), & Lumet, S. (Režiser). (1976). *The Network* [Igrani film]. US: United Artist.

Chomsky, N. (2003). *Mediji, Propaganda i Sistem*. (N. Š. Robert Posavec, Prev.) Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Što čitaš?

Compagnon, A. (2007). *Demon teorije*. Zagreb: Podružnica AGM.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row.

Debord, G. (2003). *Društvo spektakla*. (G. Aleksa, Prev.) Beograd: Blok 45.

Dimitrijević, O., & Pelević, M. (2016, 12 01). *Sloboda je najskuplja kapitalistička reč*. Preuzeto 04 04, 2017 sa teatar.bitef.rs: <http://teatar.bitef.rs/2016/12/01/sloboda-je-najskuplja-kapitalisticka-rec/>

Fortier, M. (1997). *Theory/Theater, An Introduction*. London and New York: Routledge.

From, E. (1969). *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit.

Fuko, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati*. (s. f. Ana Jovanović, Prev.) Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića.

Giannachi, G. (2004). *Virtual theatres: An introduction*. New York, London: Routledge.

Grill-Childers, A. (2016, May). Collaborative Writing for Commercial Musical Theatre. *UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones (Paper 2676)*. Las Vegas, Nevada, USA: University of Nevada, Las Vegas.

Hannula, M., Suoranta, J., & Vaden, T. (2005). *Artistic Research - Theories, Methods and Practices*. Helsinki, Finland / Gothenburg, Sweden: Academy of Fine Arts / University of Gothenburg / ArtMonitor.

Hansen, M. B. (2004). *New philosophy for new media*. Cambridge, Mass. London, England: The MIT Press.

Haupt, A. (2003). Hip-Hop In The Age Of Empire: Cape Flats Style. *Dark Roast Occasional Paper Series*, 9, 1-15.

Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: a history*. New York, London: The Continuum International Publishing Group Inc./Ltd.

Kolijer, D. L. (1989). *Istorija Džezza*. (D. Latković, Prev.) Beograd: Nolit.

Lehmann, H.-T. (2004). *Postdramsko kazalište*. (K. Miladinov, Prev.) Zagreb, Beograd: CDU - Centar za dramsku umjetnost, TkH - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.



Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachussetes; London, England: The MIT Press.

Maskell, K. M. (n.d.). Who Wrote Those “Livery Stable Blues”? Musical Ownership in Hart et al. v. Graham. Columbus, Ohio: Musicology, The Ohio State University School of Music.

Mikić, V. (2005). Muzika i dekonstrukcija - mogući pristupi. *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, 113-117.

Mirowsky, J., & Ross, C. E. (1983). Paranoia and the Structure of Powerlessness. *American Sociological Review*, 48 (2), 228-239.

Phillips, D. M. (2002). What can be shown, cannot be said: Wittgenstein's conception of philosophy in the tractatus and the investigation. *Durham thesis, Durham University*, Available at Durham E-Thesis Online: <http://ethesis.dur.ac.uk//4614>. Durham.

Platon. (2002). *Država*. (A. Vilhar, & B. Pavlović, Prevodioci) Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod.

Ristić, I. (2010). *Početak i kraj kreativnog procesa*. Beograd: Hop.La!

Ristić, I., & Mandić, T. (2014). *Psihologija kreativnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

Satell, G. (2016, 04 06). It's Time to Bury the Idea of a Lone Genius Innovator. *Harvard Business Review*, I.E.

Sawer, R. K. (2003). *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

Schrader, V. L. (2010). *Defying Gravity, Silence, and Societal Expectations: Social Movement Leadership and Hegemony in the Musical Wicked*. Athens, Ohio: Scripps College of Communication of Ohio University.

Sondheim, S. (2011). *Look, I Made a Hat*. New York: Virgin Books, Random House.

Sušić, Z. (2019, 09 14). *Piketi za postepeni prelazak kapitala u društvenu svojину - Svet - Dnevni list Danas*. Preuzeto 10 12, 2019 sa danas.rs: <https://www.danas.rs/svet/piketi-za-postepen-prelaz-kapitala-u-drustvenu-svojinu/>

Kitman Ho, A., Stone, O. (Producenti), & Stone, O. (Režiser). (1991). *JFK* [Igrani film]. US: Warner Bros.

Šuvaković, M. (2005). Hibridna pitanja o dekonstrukciji i umetnosti. U P. Voјanić, *Glas i pismo, Žak Derida u odjecima*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

Šuvaković, M. (2007). *KFS: Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom* (1. izd. izd.). Novi Sad: Orpheus.

Šuvaković, M. (1995). *Postmoderna: (73 pojma)*. Beograd: Narodna Knjiga.

Vitale, S. (2013). *Sound, the energy of Creation*. Retrieved Mart 22, 2017, from <http://soundofgoldenlight.com>: <http://soundofgoldenlight.com/sound-energy-of-creation/>

Vlajić, S. (2009). *Svetlosna formula*. Beograd: MIROSLAV.

Wagner, R. (2003). *Opera i drama*. Beograd: Madlenianum.

Wagner, R. (1895). *The Art-work of the Future*. (W. A. Ellis, Prev.) London: Kegan Paul, Trench, Taubner & Co., Ltd.

Weiss, S. (2009, 02 05). *Plato - The Allegory of the Cave - (The Matrix) Animated*. Preuzeto October 2018 sa YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UQfRdl3GTw4>

Widler, A., & Mahler, J. T. (1990). *American Popular Song: The Great Innovators 1900-1950*. New York: Oxford University Press.

Winborn, M. D. (2011). *Deep Blues - Human Soundscapes for the Archetypal Journey* (First ed.). Carmel, California: Fisher King Press.

Ženet, Ž. (1996). *Umetničko delo, imanentnost i transcendentnost*. (M. Radović, Prev.) Novi Sad: Svetovi.

Аристотел. *Поетика*.

Барт, Р. (1967). Смрт Аутора. *есеј* .

Бењамин, В. (1974). Уметничко дело у веку своје техничке репродукције. У *Есеју* (str. 114-149). Београд: Полит.

Бергер, П. (1998). *Теорија Авангарде*. (З. Милутиновић, Prev.) Београд: Народна књига/Алфа.

Видановић, И. (2013, 12 13). *Речник социјалног рада*. Preuzeto Септембар 06, 2016 sa Википедија: [https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%93%D0%B5%D1%88%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%82\\_%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%98%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%93%D0%B5%D1%88%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%82_%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%98%D0%B0)

Википедија. (2019, 06 16). *Википедија, слободна енциклопедија*. Preuzeto 10 02, 2019 sa [https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BA\\_%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD#%D0%96%D0%B5%D1%99%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BA_%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD#%D0%96%D0%B5%D1%99%D0%B0)

Елијаде, М. (2003). *Свето и профано*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Женет, Ж. (1998). *Уметничко дело: естетска реализација*. (с. ф. Радовић, Prev.) Нови Сад: Светови.

Женет, Ж. (1996). *Уметничко дело: иманентност и трансцедентност*. (с. ф. Радовић, Prev.) Нови Сад: Светови.

Илић, И. (2017, Март). Предлог теме докторског уметничког пројекта. Београд: Универзитет Уметности у Београду.

Илић, И., & Обрадовић, С. (2019). *Пећина - Либрето за мјузикл*. Београд: У.К. Вук Стефановић Караџић.

Луковац, М. (2015). *Однос приватног и јавног у савременој уметности*. Београд: Универзитет Уметности у Београду.

Маширевић, Љ. (11-12/2007). *Култура Интертекстуалности. Зборник радова Факултета Драмских Уметности*.

Меденица, И. (2006, Јануар 26). *Цабе смо крчили. Време*, str. Интернет издање.

Медић, И., & Јанковић Бегуш, Ј. (2013). Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови. (З. Т. Јовановић, Ур.) *ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ*, 133-151.

Поповић Млађеновић, Т. (2009). *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Београд: Факултет Музичке Уметности, Signature.

Рапајић, С. (2018). *Музичко позориште као уметничка синтеза*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште филм, радио и телевизију.

Рапајић, С. (2009). Музичко позориште на Теразијама. У П. н. Теразијама, & Ж. Јовановић (Ур.), *Позориште на Теразијама: шездесет година: 1949-2009* (str. 300). Београд: Публикум.

Рапајић, С. (2013). Од балад-опере до савременог мјузикла. *Сцена, часопис за позоришну уметност*, Број 2-3, 56-91.

Станиславски, К. С. (1996). *Станиславски Систем*. (М. Ђоковић, Прев.) Београд: Скрипта интернационал: Академија уметности.

Шуваковић, М. (2010). *Дискурзивна анализа - 2. изд.* Београд: Орион арт, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности.

## 8. Биографија аутора

**Иван Илић** је рођен у Београду 1972. године где је завршио основну и средњу музичку школу. На престижној Berklee College of Music у Bostonу (SAD) 1992. године дипломира аранжирање са највишим оценама, а 2008. са истим успехом завршава Специјалистичке студије из дириговања на Факултету Музичке Уметности у Београду у класи проф. Станка Шепића. На истом факултету 2017. Године завршава Мастер Академске студије из цез тромбона у класи проф. Матијажа Микулетића.

Професионално се бави музичком педагогијом и извођаштвом у Канади као и по повратку у Београд 1998. године где као професор на Цез одсеку Музичке школе "Станковић" предаје цез тромбон, хармонију, аранжирање и мале ансамбле у периоду од 1999-2002. године.

Од Новембра 2018. године Доцент је за ужу академску област цез тромбон на Одсеку за цез и популарну музику Факултета музичке уметности у Београду, на ком држи и наставу из Цез ансамбала.

Од 2001. до Новембра 2018. на челу је Биг Банда РТС као диригент, аранжер, композитор, музички продуцент и тромбониста солиста, и успешно води оркестар на многобројним концертима, фестивалима, гостовањима и снимањима за носаче звука, радио и телевизију. Такође, остварује сарадњу са великим бројем истакнутих домаћих и интернационалних цез уметника, између осталих: Dianna Schuur, Jon Fadis, Randy Brecker, Душко Гојковић, Steve Turre, Eddie Henderson, Benny Golson, Jerome Richardson, Brad Leally, Ask Van Royen, Бора Роковић, Стјепко Гут, Бранислав Лала Ковачев, Звонимир Скерл, Војислав Бубиша Симић, Лазар Тошић, Јован Маљковић, Михајло Блам, Војин Драшкоци, Васил Хаџиманов, итд...

Као активан извођач Иван је наступао на многим музичким фестивалима широм света међу којима су Montreal Jazz Festival, Toronto Jazz Festival, Montreaux Jazz Festival, „Django Reinhardt“ Jazz Festival, на скоро свим домаћим фестивалима цез и забавне музике, као и на фестивалима у Луксембургу, Француској, Немачкој, Аустрији, Македонији, Хрватској, Грчкој, Бугарској, Црној Гори итд...

Компоновао је музику за позориште, видео продукцију, мјузикле и филм. Као дугогодишњи сарадник Позоришта на Теразијама компонује и диригује три ауторска

мјузикла ("Гоље", "Спусти се на Земљу", "Главо луда"), а као оркестратор и аранжер потписује још четири остварења реномираних бродвејских мјузикла ("A Chorus Line", "Producenti", "Viktor/Viktorija", "Sweet Charity"). Као композитор и аутор музике је сарађивао са многим еминентним српским редитељима, као што су Дејан Мијач, Слободан Шијан, Михаило Вукобратовић, Југ Радивојевић.

У својству музичког продуцента и музичког аранжера потписује CD "Сан" Лене Ковачевић и CD "Колибри, Планета" - Хора Колибри, као и CD издање "Балкан Соул", Биг Бенда РТС, где је и аутор свих аранжмана. Сарађује са ансамблима Музичке Продукције РТС-а, а нарочито се истиче композиција писана за све ансамбле "Нека се чује наш глас", које је изведено на Свечаној академији поводом прославе 90 година Радио-Београда (Октобар 2014).

Диригује многобројна снимања филмске и телевизијске музике за најзначајније продукцијске куће као што су The Walt Disney Company, Warner, Sony Entertainment и велики број филмских, документарних и музичких продукција из Европе и Северне Америке.

Председник је Удружења музичара Цеза, Забавне и Рок музике Србије - Репрезентативног удружења у култури, и Председник Скупштине Агенције за остваривање права интерпретатора Србије (ПИ). Две године је био члан Комисије за област уметничке музике Министарства културе и информисања Републике Србије. Био је члан и председник жирија више међународних и домаћих музичких такмичења и фестивала. Председник је Управног одбора ЦЕБЕФ-а.

Добитник је награда и признања, међу којима се издвајају Октобарска награда Града Београда, 1990., Златна значка Културно-просветне заједнице Србије 2012 и Златни Беоцуг Културно-просветне заједнице Србије 2016. Носилац је статуса Истакнутог уметника од 2005. године.

## 9. Списак остварених дела

Велики број остварених и објављених снимака и наступа, првенствено са Биг Бендом РТС-а као диригент, и често у функцији композитора, аранжера и тромбонисте солисте од 1999. до данас.

Велики број остварених и објављених снимака и наступа са реномираним саставима из области џез, рок и забавне музике, такође у функцији аутора музике, текста, аранжмана и/или инструменталног извођача на тромбону и инструментима са диркама (клавир, клавијатуре), вокала.

Списак значајних вишемедијских дела и сарадњи:

### 9.1. Мјузикли у продукцији Позоришта на Теразијама:

"Гоље", ауторски мјузикл, 2001, режија Југ Радивојевић, текст Ивана Димић, коаутор сонгова, композитор и диригент Иван Илић.

"Спусти се на земљу", ауторски мјузикл, 2006, режија Југ Радивојевић, текст Гордана Гонцић, коаутор сонгова, композитор и диригент Иван Илић.

"Главо луда", ревијски мјузикл према песмама које изводи Здравко Чолић, 2012, режија Никола Булатовић, текст Даница Николић-Николић, музички аранжер, креатор музичке драматургије дела и диригент Иван Илић.

"A Chorus Line", лиценцни мјузикл, 2005, режија Михаило Вукобратовић, композитор Marvin Hamlisch, аутор сонгова Edvard Kleban, аутори оригиналног текста James Kirkwood и Nicholas Dante, аранжирао за оркестар Позоришта на Теразијама Иван Илић

"Продуценти", лиценцни мјузикл, 2011, режија Југ Радивојевић, музика и сонгови Mel Brooks, текст Mel Brooks и Tomas Mihen, аранжирао за оркестар Позоришта на Теразијама Иван Илић

"Виктор/Викторија", лиценцни мјузикл, 2015, режија Михаило Вукобратовић, музика Henry Mancini, сонгови Leslie Bricusse, текст Blake Edwards, аранжирао за оркестар Позоришта на Теразијама Иван Илић.

"Sweet Charity", лиценцни мјузикл, 2016, режија Михаило Вукобратовић, аранжирао за оркестар Позоришта на Теразијама Иван Илић.

### 9.2. Музичко-плесни спектакли:

"Бановић Страхиња", кореодрама, 2016, "Установа културе Вук Стефановић Караџић", режија и продукција Светислав Гонџић, кореографи Ненад Громилић и Светозар Крстић, композитор музике, музички продуцент и диригент Иван Илић.

"Tom & Jerry" (Mall show and Full show) - сценариста, кореограф и редитељ Милош Пауновић, композитор и музички продуцент Иван Илић, (2012) за продукцијску кућу EventBox лиценцирано од компаније Warner Bros.

### 9.3. Драмске представе:

"Америка, други део", драма, 2003, Атеље 212, редитељ Дејан Мијач, текст Биљана Србљановић, композитор оригиналне музике и музички продуцент Иван Илић - Музику за представу су снимили чланови Биг Бенда РТС-а.

### 9.4. Видео продукције и филмови:

"Words and images" - dokumentarni film o fotografu Annie Leibovitz, ICA (Institute of Contemporary Art), Бостон, САД, 1992, редитељ и продуцент Бранка Богданов, ауторска музика, аранжмани и избор музике Иван Илић.

"С.О.С. - Спасите наше душе", дугометражни играни филм, 2007, режија Слободан Шијан, текст Милош М. Радовић и Слободан Шијан, аутор музике и музички продуцент Иван Илић.

Рекламни спот за компанију Фриком, 2013, композитор и музички продуцент.

Оригинална инструментална нумера "Dance of the Butterfly" се појављује у филму "Papillon" (2017), дугометражни играни филм Мајкла Ноера (Michael Noer). Аутор музике, тромбониста и музички продуцент Иван Илић.

### 9.5. Значајнија аудио издања:

У продукцији ППП-РТС-а

CD - "Balkan Soul", 2015, копродукција ППП РТС-а и ТЕМПУС-а. Ауторска колекција аранжмана и композиција етно џез музике писаних за Биг Бенд РТС (2000-2014).

CD "Сан", Лена Ковачевић, 2013, аутор аранжмана и музички продуцент.

CD - "Колибри Планета", 2013, аутор дела аранжмана и музички продуцент издања.



**НЕКА СЕ ЧУЈЕ НАШ ГЛАС (Поема)****Иван Илић**

Погледај свет и све што нас мами...  
Да ли је то све чему треба да се радујем?  
Кад погледам, видим људе без воље и жара,  
Само љуштуре пуне које смеју се на знак.  
Као да им неко каже: "Сад!",  
А да не знају истинску радост у свему томе.

Да ли мисле да ја то не видим?  
Да ли мисле да ја то не чујем?

Ја видим,  
И чујем,  
И нећу више да ћутим.  
Хоћу да вам кажем шта ми на срцу лежи...  
Хоћу да причам с неким ко ме чује...  
Желим да поделим своје страхове и сумње  
А да ми нико не затвори уста.  
Знам да ће бити тешко прихватити ову истину, јер она се тиче свих  
А не причам нешто што ми је у глави,  
Што ми је у машти...  
Причам само оно што видим и што ме боли.  
Да ли си спреман да чујеш?

Ако јеси - остани поред мене...  
Подигни главу и приђи ми ближе  
Ако ниси - окрени се и иди...  
То ради већина и не суди им нико.  
Можда суде сами себи,  
и тихо проклињу слабост и охолост своју,  
Јер само слаби и охоли могу бити толико слепи  
да не виде свет који се урушава  
А који су наследили - да униште.

Слушај срцем својим,  
јер знам да твоја душа већ зна!

Гледам тај свет што за људе је нељудски скројен:  
Где ватре горе за огњишта празна,  
А гладни гледају хлеб што се баца  
Где свако што руку има да пружи

Руку што може да ради, гради  
Чека да помоћ му удели неко  
Неко ко можда је исто толико  
још гладан,  
још скрхан,  
још погледа мутног збуњен и расут;  
Препуне главе истине туђе  
А срца пустог и замрле душе  
И камењем када је гађан, тим кршем,  
Несклања себе од ветра лажи  
Него још глупаво рашири једра  
И пусти да га тај ветар у дâље носи.  
Кад прихвати игру коју му пруже  
Не пита више шта га је спас'ло.  
И наизглед само је спасен  
од бичева целата који су сада  
спасиоци његовог малог, крхког тела...  
У свему томе целат се смеје  
И трља руке јер  
још једног је роба приволео к себи...

А роб,  
што некад је био дете,  
што искру људства носи у себи,  
само слави свој мали одузет живот  
наизглед срећан што му је дато да живи.

Ал' не зна да браћу има по свету...  
Нити та браћа знају за њега...  
А браће је више него целата  
И могу још боље да живе скупа...  
Ал' целат их води до уништења  
И говори како излаза нема  
И како једини излаз из тог малог живота  
Је да и они сами постану целати,  
неких других још мањих живота.  
И тако у бескрај...

А руке су празне, и постају троме  
И лење и спавне,  
и чекају милост..  
Чекају смрт да им се деси,  
да можда тад схвате да били су живи.

А смрт кад дође, да ли се кајеш?  
Дал' има смисла кајање тада?  
Јер за живота оно што скујеш  
Још за живота са неба пада.  
Тад постоји љубав, вера и нада  
Да боље дане овај свет види.  
Када те сунце јутарње сретне  
Осмех на лицу дал' те се стиди?

И имаш право да будеш срећан  
И још подели ту срећу с другим.  
Ил' боје - одмах,  
с првим до тебе.  
Сада му треба то.  
Сада му требаш ти,  
Да својим духом, срцем, руком и делом  
Покажеш како је могуће дати своје најбоље данас.  
Јер сутра ће већ он дати своје најбоље теби  
И градити с тобом свет који расте  
По мери људи - а не целата.

Нек целат мисли да је у праву  
Да његов ред и даље постоји...  
Схватиће да је на острву пустом  
Остављен тамо да у осами труне  
На ђубришту Света који се диг'о  
Да каже: "Доста!" - и оде.  
И само крене путем спасења  
Мисије људске, љубави пуне.

Надам се да сам причао јасно  
Јер мисли моје лете кроз време...  
Време што цури, што нам је дато  
Да волимо више Свет око себе.  
Ако је зрно истине прошло  
И дели пут с истином твојом  
Ти приђи ми – слободно...  
И реци да желиш тим путем да самном корачаш.  
Можда и нека песма се роди  
Што нуди свој браћи наду и спас...  
Па нек смо само још далека грудва на врху брда,  
Лавина што само тишином прети...  
Даљином ће песма одјеком својим позвати чулне:  
**Нека се чује наш глас!**

## Пећинска прича (Поема)

**Иван Илић**

Некад сам ја у пећини био  
Опчињен светлим бљеском екрана  
Слутио нисам заблуду тешку  
Видео нисам ништа од мрака.

Из наше мале, просте визуре  
гледасмо помно облике чудне.  
Мени и браћи погледа тупог  
Време је текло. Погледи блуде,  
још кроз маглину слика које су  
саставили да муте нам мисли.  
Робови ми смо, затвореници  
Без наде, жеље, без трунке воље,  
Али кад незнаш да има даље  
Немаш ни разлог да тражиш боље.

Све је то могло да се прогута  
тамо у мраку. Смисао праве  
ментални ланци и чудне справе.  
Скрећу ти пажњу са неме туге  
Да пратиш сенке и судиш друге.

Једном је један дошао тако.  
Спремио се да нам отвори очи.  
Причао нам је о светлу славе...  
О истини некој. Исмејан беше  
Грохотом који одзвања вечно  
Кроз празне душе и празне главе.  
Нисмо се много бавили тиме.

Они што беху чувари наши  
Врло су брзо свршили с њиме.

Од једном непознат додир из мрака.  
Никада шта таквог познао нисам.  
Руком ми дотакне руку и рече:  
„Скидам ти ланце божански створе.  
Слободно иди ширином света  
Истине ватре нека ти горе.“

Радост ме нека обузе тада  
Слутио нисам заблуде своје  
Био сам ношен идејом чистом  
Да могу наћи пут до слободе.  
Нисам ни могао претпоставити  
Да ће та радост, ма кол'ко мала  
Ма кол'ко кратка, сметати неком.  
Да'л се ко боји слободе моје!?  
Да'л се ко боји?

Можда сам тада могао бити  
Мудрији. Мада немах искуства,  
Нити одакле мудрост извући.  
Она се ипак најбоље скупља  
Када се виде знаци крај пута.

Кренух на пут уз брдо неко  
Бескрајним низом степеника.  
СТИГОХ на једно обскурно место.  
Тамо је екран , велико платно  
Иза ког светли велики пламен.  
А гомила неких слободних људи  
Преноси многе облике чудне  
Између ватре и тог екрана.  
Али кад погледах опет на екран  
Што ми је некад слепоо очи  
Почех да видим, и да се сећам  
да су то исти предмети они,  
које сам некад гутао сласно  
Које до скоро знао сам само  
Као тек једину истину своју.

„Чудна ми чуда“, помислих тада  
„Као да видех познате слике“  
И тад ми једна искра у глави  
Покрену ланац незнатних мисли.  
Све ово друкчији смисао даје,  
И тако некакву разлику прави.

Као да нико видео није  
Да путем идем слободно овим.  
Ваљда је тако нормално овде

У том свету где стварају сенке  
Сликама где нови смисао ловим.

За сваку слику што некад знадох  
Угледах једну истину нову  
И хтедох већ да кренем на доле  
Кад изнад ватре, што даје светлост,  
Још једна светлија светлост забљешти.  
Расипа луче и ореоле.

Рука што моје прекину ланце  
Сада већ доби лице и тело  
Знаним и умилним гласом ме позва  
Да даље, горе, корачам смело.

И, авај, опет радости нове!  
Како се ближих излазу светлом  
Ја спазих сенке како на поду  
Играју, плешу под ведрим небом.

Пећину први пут ја напустих.  
Нисам ни знао шта је то „небо“,  
Јер нисам смео погледа дићи.  
Сувише светла тада је било  
За моје очи које до скора  
Тек да су сенке видети могле  
Камо ли Сунце све шта је лило.

Корачах тако погнуте главе  
Да би мој поглед привик'о моћи  
На нове сенке и нове слике  
~~Које већ јасне контуре носе~~  
Истином обасјаном од Сунца  
А не од таме, нити од ноћи.

Дођох до неке велике воде,  
И ту ме трептај обузе благи.  
Изнова видех како се слике  
Огледају у тој површини.  
Тек их понеки лахорни дашак  
Дрхтајем својим узнемири.  
Јасне су боје, нису тек сенке,  
Јер сенка вешто крије нијансе  
Незнањем својим...

А када први пут угледаш боју  
Препознајеш је интуитивно,  
Као да следиш природно стање.  
Оком не видиш јер имаш знање  
Већ гледаш срцем и гледаш душом.

Навику створих да видим јасно  
Чак и по Сунца светлости жаркој.  
Очи се свикну на лепе ствари,  
Вибрантне, сјајне у боји свакој.

Тако и дође тај дан кад смог'о  
Сам снаге да храбро дигнем поглед  
Угледам небо и Сунце само.  
Захвалим боговима што поред  
Свега о чему још бригу воде,  
Имају жеље, снаге и воље,  
Такву лепоту подаре оку.  
Истину видим сад биђем целим.  
Сенке су остале тек благи траг  
Оног што некад истина беше.

Па зар да пијам сам ту лепоту?  
Није ли добро поделити сад  
Знање и мудрост што их пронађох!?  
У свету из ког потекох давно  
Робље је прекрио чемер и јад  
Браћа остала сама у тмини.  
Рећи ћу свима – рећи ћу јавно:  
„Светлости правој отвор'те очи!  
Истине путем ко храбро крочи  
Заувек хода право и славно.“

Ништа то ником не значи овде  
Нити се ико сећа још тога  
Једном сам ја овде крочио храбро,  
Намерих да вам отвори очи.  
Причао сам вам о светлу славе...  
О истини тој. Исмејан бејех  
Грохотом који одзвања вечно  
Кроз празне душе и празне главе.

Тешко сад наук видим у томе

Што ми је причу чинило ову.  
Неки још траже смисао, правац  
Којим би путем кренули тамо  
А ја вам кажем, „О, браћо драга,  
Сви смо већ давно доспели амо.  
Нема нам спаса, нема нам наде  
Докле мањина намеће вољу...  
Докле год себе све мање дајеш  
Докле год неко све наше краде.“

И док се кривац тражи међ' нама  
Јединка сама не значи ништа  
За нови корак ка светлу сјајном  
Мораћеш нови начин да нађеш.

Отуђен, хладан, сасвим одсечен  
Од осећања и људи стварних.  
Дигиталном богу си принесен  
Спреман да жртва постанеш нова  
Још једна жртва у низу старом  
Незнаног лика, безличја модел  
Предајеш се незнаном олтару  
И чекаш милост од господара.

А да ли стварно милости има  
у овом Свету? Ко би још рек'о  
да неко томе одговор иште?

Ако ту милост заиста тражиш  
Од господара ових из мрака,  
Знај да је залуд чекање твоје.  
Они су сами створили таму  
И крљушт своју спретно још крију  
И када мало завесу склониш  
И разоткријеш лица рептила  
Они се за час у магли губе  
Сакрију зенке, зубе и крила.  
А ако кажеш шта си све вид'о  
Брзо ће стићи освета јака  
Исмејан бићеш, грохотом, срамно  
Понижен, проглашен за лудака.

Нек' те не брину њихове речи  
Нек' те не брине њихова злоба -



Све што од таквих ко што су они  
Падне на леђа овога роба  
Није ни трунку теже од саме  
Истине горке која ме тишти.

Знам да нас има још много више  
Знам да смо моћни када се скупи  
Критична маса. Можда је први  
Корак на нама да препознамо  
Да има наде за ове људе,  
Да има наде за нашу децу.

Ако бар један направиш корак  
Отвориш очи, пригрилиш ближњег  
Додај му руку радости пуне  
Осмех му стави на драго лице.  
Реци му да је слободан вечно  
Да прави грешке, да тражи начин  
Којим ће наћи пут до свог срца.  
Истине твоје његове нису,  
али су важне. Као и теби  
Његове нек су блиске и сјајне.  
Можда у томе препознаш део  
Личности своје која још расте  
Споро и марно као кад волиш.  
Путем до циља не можеш стићи  
Ако занемариш Света стање.  
Понекад важније од самог циља  
постаје сâмо путовање.

**Листа додатака за Докторски уметнички пројекат „Све у свему...“**

Додатак 1            „Пећина“, либрето за мјузикл

Додатак 2            „Пећина“, партитура за мјузикл

Додатак 3            Плакат за мјузикл „Пећина“

Додатак 4            Видео снимак премијерног извођења мјузикла „Пећина“

Додатак 5            Ауторски и извођачки тим мјузикла „Пећина“

## Изјава о ауторству

Потписани-а Иван Илић

број индекса A6/2015

Изјављујем,

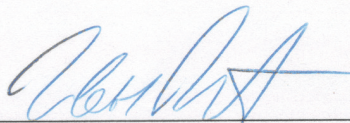
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

“Све у свему...” – Вишемедијски перформанс у форми мјузикла

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 08.12.2019



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Иван Илић

Број индекса A6/2015

Докторски студијски програм Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

“Све у свему...” – Вишемедијски перформанс у форми мјузикла

Ментор Проф. Емеритус Светозар Рапајић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Иван Илић

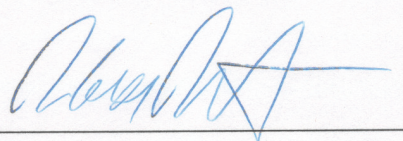
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 08.12.2019.

Потпис докторанда



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„Све у свему...“ – Вишемедијски перформанс у форми мјузикла

---

---

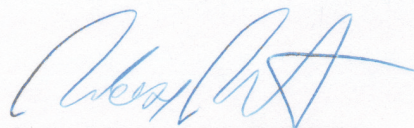
---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 08.12.2019.

Потпис докторанда



---