

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат

„Микрокосмос – свет у малом“

**Вишемедијски музичко-сценски пројекат инспирисан спевом Петра II
Петровића Његоша**

Аутор: Миона Цвијовић, А1/17

Ментор: Светозар Рапајић, професор емеритус

Београд, 2023.

САДРЖАЈ:

1. АПСТРАКТ	4
2. АБСТРАКТ	6
3. УВОДНА РАЗМАТРАЊА	8
3.1 Предмет и уметнички циљ рада.....	8
3.2 Жанровско – естетски оквир (полазишта).....	11
3.2.1 Музичко позориште.....	11
3.1.2 Минимализам.....	15
4. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР	20
4.1 О Његошу.....	20
4.2 Његошева поетика и естетика.....	21
4.2.1 Поетика.....	21
4.2.2 Естетика.....	22
4.3 Његош у позоришту.....	24
4.4 Његошева филозофија човека.....	32
4.5 Луча микрокозма.....	35
4.5.1 Кратки сажетак пева:.....	36
4.6 Песничка концепција.....	39
4.7 Филозофска концепција.....	41
4.8 Луча микрокозма и њене паралеле у светској књижевности.....	42
4.9 Његош и Данте.....	43
4.10 Његош и Милтон.....	46
5. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	51
5.1 Основне поставке рада.....	53
5.2 Стварање креативног тима.....	55
6. САН О МИКРОКОЗМИ (анализа)	59
6.1 Слика <i>Смрт</i>	60
6.2 Слика <i>Игра – (стварање микрокосмоса)</i>	62
6.3 Слика <i>Љубав</i>	64
6.4 Слика <i>Побуна (владавина)</i>	65
6.5 Слика <i>Рађање</i>	65

6.6	Текстуални предложаk дела.....	66
6.7	Музички језик и структура	71
6.7.1	<i>Особености мелодијског и хармонског стила</i>	72
6.7.2	<i>Инструментација – практични рад са квинтетом.....</i>	75
6.7.3	<i>Практични рад са вокалним ансамблом.....</i>	77
6.7.4	<i>Детаљна анализа партитуре.....</i>	78
6.8	Диригент – редитељ – играч	89
6.9	Кореографска игра.....	91
6.10	Глумачка игра.....	92
6.11	Сценографија.....	93
6.12	Костим.....	94
6.12.1	<i>Костим Јунакиње.....</i>	95
6.12.2	<i>Костим Сатане</i>	95
6.12.3	<i>Костим Бога.....</i>	96
6.12.4	<i>Костими Сатанине и Божје војске</i>	97
6.13	Дизајн светла (светлосна игра).....	98
6.14	Плакат	101
7.	АНАЛИЗА ЛИКОВА:	102
8.	ЗАКЉУЧАК	107
9.	ЛИТЕРАТУРА	112

1. АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат *Микрокосмос свет у малом - Сан о микрокосми* је вишемедијско музичко-сценско дело у једном чину које кроз пет певанија (сцена), које обједињује елементе савремене опере, ораторијума и кореодраме. Либрето је настао на основу изабраних оригиналних делова *Луче микрокосме*, Петра II Петровића Његоша, прилагођених инструменталном, вокалном и плесном ансамблу. Музичко-сценски пројекат укључује и неке од класичних конвенција бајке, сагледаних из савременог аспекта. Јунакиња бајке, не налазећи смисао у свом животу, креће у трагање, у искуствено путовање кроз различита искушења, препреке и опасности, да би најзад дошла до просветљења и спознања суштине своје егзистенције.

У овом уметничком пројекту идеја о човеку заузима прво место. Човек је стетиште различитих мисаоних токова, сложених филозофских и метафизичких проблема, по својој природи естетско биће, поседује могућност моралног одлучивања. Човек је “компонован“ од различитих слојева личности, од којих свакоме припада одређена област деловања. У представи покушавам да одговорим шта је смисао човековог бивствовања, питањима о човеку, о његовој бити, суштини егзистенције. Вредност, која човека разликује од свега живог, можемо увидети кроз метафизичку одредбу духовности, умности, свести и души. Ко је човек, прва је премисао у овом истраживању и анализи.

Централни део пројекта чини представа *Сан о микрокосми* која је премијерно изведена 29. августа 2022. године у великој сали Музичког центра Црне Горе, у Подгорици. Примена различитих стилских и естетских елемената из којих медијске линије наратива црпе могућности тумачења и синтеза условљене су широким спектром утицаја у естетском и теоријском смислу. Наведени елементи примењују се кроз вишемедијска таложења и уодношавања.

Уметнички циљ овог музичко-сценског пројекта је стварање вишемедијске игре, у којој се преплићу медији звука, глуме, плеса, светла, костима и тиме пројектују један нови свет. Аутор пројекта жели да створи, користећи вишемедијска средства, комплексно уметничко дело, које не даје одговоре, него подстиче гледаоца да отвори питања о свом бивствовању у данашњем свету. Писани део докторског уметничког рада има задатак да аргументовано

образложи и теоретски синтетиче искуства уметничког истраживања, те да их примени у раду и извођењу дела. У раду ће бити образложене одлуке, “смернице“ у реализацији дела, с једне стране и одлуке о изостављању појединих одсека у току адаптације како би се пред гледаоце изнели најбитнији токови истог. Највећа пажња посвећена је анализи садржаја које подразумева детаљано сагледавање свих сегмената вишемедијског дела кроз кључне мотиве као основе за аргументован сценски концепт дела.

2. ABSTRACT

Doctoral art project *Microcosm, a small world – A dream of a microcosm* is a one-act multimedia musical-scenic work that incorporates elements of modern opera, oratorio and choreodrama in six cantos (scenes). The libretto was based on selected original compositions of *Luča Mikrokosma*, by Petar II Petrović Njegoš, and modified for the instrumental, vocal and dance ensemble. The musical-scenic piece additionally includes some of the classical conventions of the fairy tale, viewed from a contemporary perspective. The protagonist of the fairy tale, who is searching for purpose in her life, but is unable to find it, embarks on a quest, an experiential journey that will take her through many temptations, obstacles and perils before she can eventually reach the enlightenment and grasp the essence of her existence.

In this artistic project, the concept of man comes first. Man is a nucleus of different streams of thought, complex philosophical and metaphysical problems, by his nature an aesthetic being, with the ability of moral decision-making. Man is 'composed' of different layers of personality, each of which has a distinctive purpose. In the play, we attempt to address questions about man, his sum and substance, the ethos of existence, as well as what the point of human existence is. The value, which distinguishes man from all living things, can be seen through the metaphysical definition of spirituality, mind, consciousness and soul. The question Who is man is the first premise in this research and analysis.

The centre piece of the project is play *Dream of Microcosm*, which had its premiere on August 29, 2022 in the great hall of the Music Centre of Montenegro in Podgorica. A wide range of aesthetic and theoretical influences require that many stylistic and aesthetic aspects be employed in the work through multi-media depositions and correlations, from which the media lines of the story draw the potential for interpretation and synthesis.

The artistic aim of this musical-scenic project is to create a multimedia play, in which the media of sound, acting, dance, light, and costumes have been amalgamated and thereby portray a new world. The author of the project aspires to produce a complex piece of art, which does not give answers, but encourages the viewer to question his existence in today's world. The purpose of the written part of the doctoral artistic work is to argumentatively explain and theoretically synthesise the findings of artistic study and apply them to the work itself and to its performance.

In order to illustrate the most crucial elements of the work for the audience, the paper will explain decisions, 'guidelines' in the realisation of the work, on the one hand, and decisions on omitting particular sections during the adaptation, on the other. The content analysis receives the most focus since it entails an in-depth analysis of each element of the multimedia production using crucial motifs as the foundation for an argumentative stage concept of the work.

3. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

3.1 Предмет и уметнички циљ рада

Предмет вишемедијског музичко-сценског дела *Микрокосмос – свет у малом* јесте уметничко истраживање тезе о бивствовању (постојању) човека. Откуд нам да уопште мислимо, судимо, говоримо, да је то наше мишљење? По Еугену Финку¹ (*Eugen Fink*) очевидно је људско постојање и оно је нешто што нам је познато. Ми сами смо то, ми живимо то постојање, оно је наш властити живот који проводимо у разноврсним модусима. Ми га доживљавамо у ведром протицању сати, радости и узнесености, у тузи, бризи, јаду, кроз детињство и младост; као тежак задатак и терет на врхунцу живота и у старости. Уносимо га у заједницу са ближњима и исто тако у крајњем повлачењу у себе, у своје осаме. Ми себе осећамо у нашој слободи као креаторе, као планере и творце нашег стила живота. Свака културна епоха има своје тумачење смисла, свако столеће самосвојно осећање живота и искуство живота, сваки народ види другачије људски живот. Сваки културни круг има своје схватање и унутар култура видимо мноштво различитих, једна другој често противречних интерпретација људских живота, које потичу од религије, мита, уметника, научника и људи у општем смислу. Другачије на живот гледа одрастао човек, другачије дете, трговац, поп, слободан човек, другачије роб, мушкарац, другачије жена. Задатак битног увида у људско постојање јесте да скупи сва различита гледишта, покупи животне перцепције које су разасуте у дугачком хронотопу историје и по целој земаљској кугли као огроман мозаик. Вечна питања која муче човека и на која сам себи не може да одговори јесу: откуд долази и куда иде човек; престаје ли физичком смрћу човекова егзистенција? Моја жеља и циљ, били су да на један креативан начин испричам (не)обичну причу. Један од важних циљева рада био је успостављање разумевања положаја у бивствовању данашњг човека, његовог свесног Ја, личног несвесног, колективног несвесног, истраживању дуализма у самом човеку, без икакве претензије да се дају тачни и истинити одговори. Пре свега, желела сам да поставим нека од егзистенцијално важних питања на која, услед трке за новцем, заборавља себе и небриге за другог, заборављамо ко смо, какви смо у креирању и какви можда не бисмо смели постати. У јеку експанзије глобализма, радикалног индивидуализма, развој технике је извесну везаност човека за материјалне облике производње

¹ Еуген Финк (нем. *Eugen Fink*, Констанц, Немачка, 11. децембар 1905. – Фрајбург, 25. јул 1975. године), немачки филозоф. Следбеник Едмунда Хусерла (*Edmund Gustav Albrecht Husserl*).

учинио мање видљивим, па и мање постојећим. Техника је овладала великим садржајима људског живота и оно што се појавило у том концепту јесте да је на неки начин смањен простор слободе иако је он привидно повећан. Силе света спречавају могућност освешћења, медијски и обичајно човек је премрежен, материјално уцењен, стиснут између нараслих потреба и у извесном смислу тескобне могућности да исте задовољи. Све је управљено на то да човек не освести питање, како да прекорачи сопствено постојање, како да гледа на себе и за себе?

Размишљање да поставим музичко-сценско дело, тачније савремену оперу, почиње заправо на првој години студија на Универзитету уметности, на предавању код професорке Светлане Савић. У тренутку, док присуствујем предавању, професорка пушта оперу *Две главе и девојка* Исидоре Жебељан². Док гледам оперу, помишљам како бих волела да и ја поставим музичко-сценско дело и то изговарам на глас. Професорка, одушевљена што сам изговорила своју мисао, одмах ме је подржала у идеји, говорећи да не бринем што нисам композитор, редитељ, сценограф, костимограф, менаџер, тонац, мајстор светла, већ да уживам у процесу.

Мој однос према Његошу и његовом делу подразумевао је већи степен личног ангажовања у свим сегментима представе – продукцији, режији, музици, покрету, светлу, костимографским и сценографским решењима, као и целокупном визуелном идентитету представе. Не могу се сетити тренутка када је идеја о *Лучи микрокосми* настала у мојој глави и када је књига доспела у моје руке. Сматрам да ниједан текст овог, савременог доба, не може да дочара мисао о човеку као Његошев спев. Чињеница да нико није поставио *Лучу*, амбиција да урадим нешто што нико није и вечна оданост Његошу довели су до тога да још срчаније читам и истражујем песника, себе и тако дођем до одговора на сва питања која су у мени: ко сам ја, шта желим да кажем, шта је мој израз, каква сам ја личност и уметник?

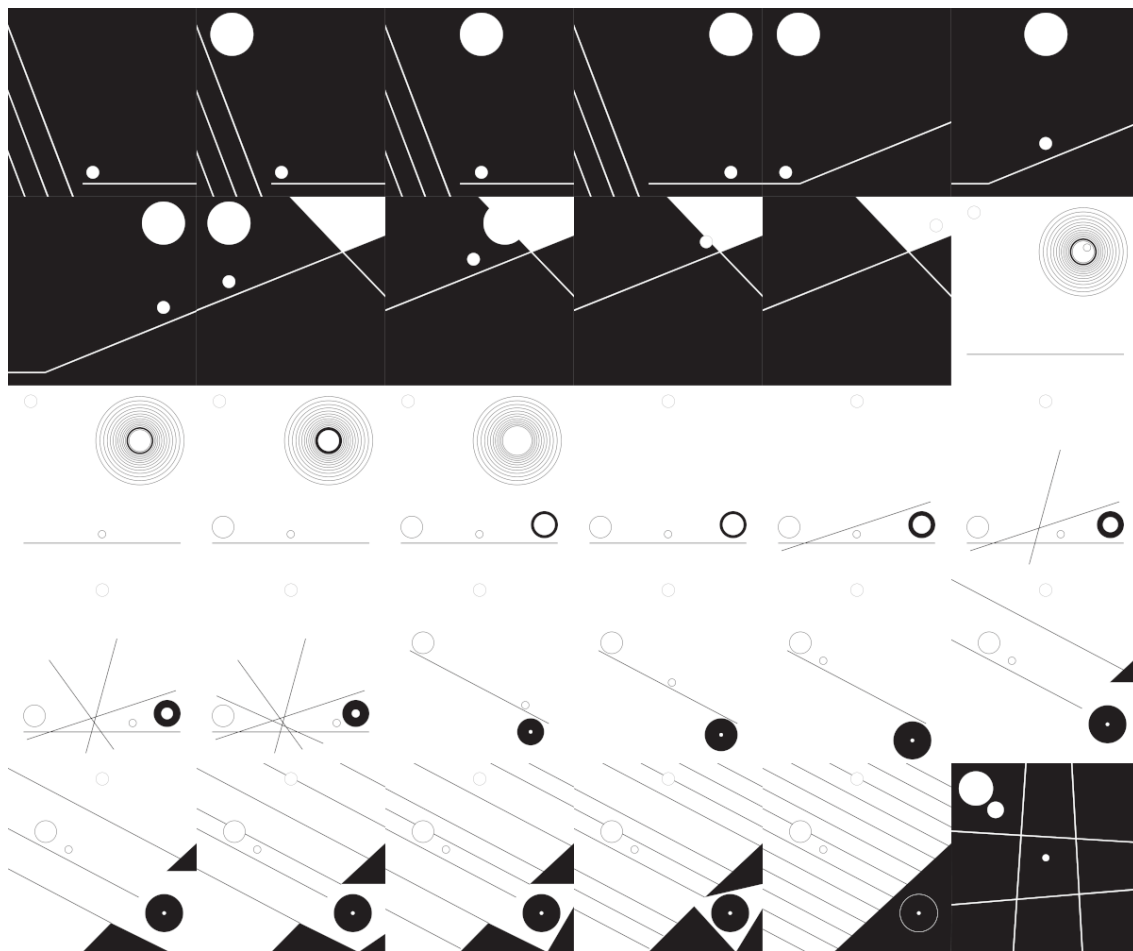
Поему сам читала као средњошколка, али се у трагању за тим нечим што желим да кажем нисам одмах сетила исте. Када сам схватила да је *Луча* почетак пута којим треба да кренем, читајући изнова и изнова, поново сам се повезала са Његошем и његовом поетиком, идејом,

² Исидора Жебељан (Београд, 27. септембар 1967. године - Београд 29. септембар 2020. године) била је композитор, универзитетски професор и академик. Њене композиције обухватају скоро све жанрове уметничке музике и одликује их препознатљиви лични композиторкин стил. Музика Исидоре Жебељан је интернационално призната што доказују многе награде које је добила за различита композиторска остварења.

што је касније довело до “ сновиђења “ моје идеје. Одлучила сам пре него ли урадим било шта у уметничком смислу, приступим Његошевој *Лучи*, а и мом *Микрокосмосу* као дете и будем до краја у једној бајци.

Докторски рад је написан у два дела. Први део је посвећен Његошу, пре свега из моје велике љубави према песнику, његовој етици, поетици, идеји о човеку. Други део рада посвећен је вишемедијском делу *Микрокосмос свет у малом* где централни део представља представа *Сан о микрокосми*.

Пример 1 (анимација Луча микрокосма – први рад посвећен овом делу, испит код професора Срђана Хофмана и Чедомира Васића):



3.2 Жанровско – естетски оквир (полазишта)

3.2.1 Музичко позориште

„Појам музичког позоришта у конвенционалној употреби означава етаблиране музичко-сценске жанрове европоцентричног позоришног амбијента: оперу, оперету, мјузикл, балет. Међутим, суштинско значење појма музичког позоришта је много дубље и много шире. Оно обухвата све облике позоришности у којима се драмска радња изражава музичким средствима.“³ Од праритуала, барока и ренесансе сви облици перформативног карактера представљају неку врсту музичког позоришта. После овог периода долази до расцепа говорног, певаног или плесног позоришта. Тумачења синтезе конкретне драмске радње и апстрактне музичке структуре, креирана од XIX века до данас, такође се могу третирати као облици музичког позоришта (плесни театар, невербално позориште, синкретичко позориште, тотални театар). Античко грчко позориште било је први импозантни облик позоришне синтезе, у којој су се смењивали говор, певање и мелодекламација.

„Запањујућа је модерна теза коју је заступао француски естетичар Шарл Бате (*Charles Batteux*). За проблем сличности или разлика међу уметностима занимљива је његова компарација парова, сликарства и поезије наспрам игре и музике, а нарочито разлике које уочава између поезије, с једне стране и игре и музике, с друге стране. Поезија изражава радњу и то речима које су “продукт разума“, а музика и игра изражавају чиста осећања, звуцима и гестовима који су “продукти срца“. Бате сматра да су као и у животу, тако и у уметности радње и осећања узајамно повезани и да се налазе у посебном и својственом односу. Он види изузетну лепоту у јединству поезије, музике и игре, која се најчешће остварује у сценској уметности. Не може јасније и једноставније бити изражена будућа вагнеровска теза о дихотомији речи као сазнања и музике као осећања.“⁴ Кроз целу историју музичког позоришта трагало се за синтезом музике и драме. Сам појам музичког позоришта упућује на синтезу две уметничке дисциплине, које су сродне, а и различите, чак и супротне. „По Жан Жак Русоу (*Jean-Jacques Rousseau*) конструктивни делови опере, јесу Поезија, Музика и

³ Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ: РИТУАЛ, ТРАГЕДИЈА, ОПЕРА*, Факултет драмских уметности, 792.5(091) СОВИСС. SR-ID 221949708, Београд. стр.11.

⁴ Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА*, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију, 2018. стр. 10.

Декорација. Поезијом се говори духу, музиком слуху, а сликом оку, све треба да се сједини да би узбудило срце и у њега унело јединствену импресију различитих органа. Да би добили свето тројство музичког позоришта: музика – поезија (драматургија) – извођење (перформативност).“⁵

Кроз целу историју музичког позоришта трагало се за везом између драмског и музичког медија, тежило да однос драмске и музичке структуре буде складан, односно да музичка структура прати драмску и обрнуто. У почецима развоја музичке уметности, наратија драме била је присутна у виду несклада између консонанце и дисонанце, напетости и решења. Интервалски односи и категоризација звука на консонанце и дисонанце, развила се у хијерархијски однос лествичне грађе – хармонске функције. Вагнер говори да сврха постајања опере одувек је била музика, драмско је придодато само да би се деловању музике пружио ослонац. Настојање да оркестар увек делује у изношењу драмске радње сведочи о важности успешног заједничког постојања драмског и музичког медија унутар једног дела. XX век у уметничкој музици означио је нестанак функционалних односа унутар тонске грађе, али музика и даље није била лишена напетости, односно сукоба.

„Опера још увек изазива страх. Према њој се понаша као према живом бићу које припада некој другој осећајности. Некима је досадна, неке одушевљава. Тако је било, тако је и данас.“⁶ После великих оперских достигнућа XIX века, у XX веку она чини део различитих стваралачких струја и индивидуалних естетика, указујући на огроман дијапазон експеримента и иновације до настанка оперске традиције кроз нов однос према моделима жанра. Тежња ка новим решењима одликују уметност овог века. Усредсређивање на тескобну страну људске психологије и прогресивистички музички језик, уз нова формална решења дистанцирала су поједине ауторе од утицаја Вагнера и Штрауса⁷ (*Richard Georg Strauss*). Напуштање тоналитета које је обележавало експресионистичка и авангардна музичка дела у првој половини XX века одразило се и на музичко позориште. У појединим композицијама

⁵ Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА*, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију, 2018.

⁶ Слазар, Филип-Жореф, *Идеологије у опери (IDEOLOGIES DE L'OPERA)*, са француског превела Иванка Павловић, НОЛИТ, Београд. стр. 9.

⁷ Рихард Штраус (нем. *Richard Georg Strauss*, Минхен 11. јун 1864. године, Гармиш-Партенкирхен (Немачка), 8. септембар 1949. године), немачки композитор и диригент. Сматра се последњим немачким романтичарем, значајна пос војим симфонијским поемама и операма.

практиковала се атоналност, губитак тоналитета, хармонија нема структуралну функцију и серијализам, односно додекафонија (одређена употреба серије од свих 12 тонова октаве, нов начин изградње музичке структуре, које су се касније примењивала на сценским делима). Многа оперска остварења ближа су ораторијуму и кантати, па су подједнако намењена и сценском и концертном извођењу. Тежи се ка отклону од традиционалне форме опере, од огромног извођачког апарата, као и од вишесатног трајања представе. Композитори у своје опере примењују директне или индиректне цитате из опуса других аутора, па и своје. Настају оперска дела која немају “класичну“ драмску радњу, већ осликавају емоционална стања, или апстрактне ситуације. Развила се стваралачка индивидуалност.

Опера друге половине XX века схвата се као још двосмисленији жанр. Настају дела која су са једне стране ближа оперској традицији, са друге стране подврсте као што су цез-опера, рок-опера, телевизијске опере, вишемедијски пројекти музичког позоришта. Данас је сасвим очекивано да је опера у “дослуху“ са новим медијским достигнућима и глобалном технологијом, да се у њој преплићу дигиталне технологије, видео клипови, филм. Богатство израза, разноликост принципа и конвенција у настајању оперског дела, као и могућности комбиновања, покренула су бројна питања.

„Постоји обимна литература посвећена пре свега опери, а у мањој мери другим облицима музичког позоришта. Данијела Дауде (*Daniele Daude*), професорка *Анализе опере и Позоришне семиотике* на више западноевропских универзитета, у књизи која је њена проширена докторска дисертација, закључује да се музиколошки дискурс о оперском стваралаштву може свести на два основна приступа. Символички приступ посвећује највећу пажњу способности оперског музичког тока да ослика емоције, драмске догађаје или поетске слике. Супротно томе, формални приступ одбацује симболичку анализу емотивног дејства и ограничава се на строгу, рационалну и научно утемељену анализу музичке форме.“⁸ Могло би се рећи да је термин опера, којим означавамо најзначајнији облик музичког позоришта, настао готово случајно од једног поднаслово који су употребљавали ствараоци новог жанра крајем

⁸ Daude, Daniele, *Oper als Aufführung, Neue Perspektiven auf Opernanalyse*, Transcript Verlag, Bielefeld 2014, 28-29. (цит. Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА*, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију, 2018. стр. 32-33).

XVI и почетком XVII века: *opera in musica* (дело кроз музику). Касније је механичким скраћивањем остало само опера – дело.

„Основно значење италијанске речи *opera*, настале од латинског *opus*, у генитиву *operis*, идентично је нашем појму *дело*. Ово основно значење у нашем и у италијанском језику може имати ширу, дубљу, симболичку или чак и метафизичку конотацију.⁹ О томе најбоље говори случај Роберта Вилсона¹⁰ (*Robert Wilson*) и његовог дела *Ајнштајн на плажи*¹¹ (*Einstein on the Beach*), оставреног у коауторству са композитором Филипом Гласом¹² (*Philip Glass*). Вилсон је своје представе из истраживачког периода седамдесетих и осамдесетих година XX века називао операма, што је изазвало недоумицу критичара и уметничке јавности. Они који се нису слагали са поднасловом „опера“, истицали су пре свега одсуство драмске приче, радње и сукоба, као и да нису коришћени школовани постављени гласови. Компликовану дилему око означавања *Ајнштајна на плажи* као опере, разрешио је управо Вилсон у више својих интервјуа, где је нагласио да ова представа није драма у уобичајеном смислу, јер нема причу, плес, сликарство. Са друге стране примењује неке конвенције опере, као што су портал, оркестарска рупа. Он се определио да своју креацију, за коју је рекао да је између спектакла и медитације назове „опером“, имајући у виду првобитно значење речи „дело“. Вилсон је своје представе називао „делима“ зато што оно „није ни драмско, ни сликарско, али је у ствари све то, па је просто „дело“, односно у свом етимолошком значењу „опера“.¹³

⁹ Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА*, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију, 2018. стр. 7.

¹⁰ Роберт Вилсон (енгл. *Robert Wilson*, 4. октобар 1941. године, Тексас) амерички експериментални позоришни редитељ и драматург. Такође, ради као кореограф, извођач., сликар, вајар, видео уметник и дизајнер звука и осветљења.

¹¹ *Ајнштајн на плажи* (*Einstein on the Beach*) је опера у четири чина коју је компоновао Филип Глас и режирао Роберт Вилсон, који је такође сарађивао са Гласом на либрету дела. Опера избегава традиционални наратив у корист формалистичког приступа заснованог на структурираним просторима које је Вилсон поставио у серију прича које су уоквирене и повезане са “knee plays” – “зголбне игре“, јер као зглобови повезују поједине слике.

¹² Филип Глас (енгл. *Philip Glass*, Балтимор, 31. јануар 1937. године) је амерички композитор. Када је напунио шест година, почео је да свира виолину, а две године касније флауту. Године 1952., почео је да студира математику и филозофију на Универзитету у Чикагу, где је у слободно време свирао клавир. Пошто је дипломирао, четири године касније, преселио се у Њујорк, где је уписао музичку школу „Џулијард“ (енгл. *Juilliard School*). У Париз се преселио 1960. године и тамо је провео две године учећи код Надије Буланже (франц. *Nadia Boulanger*). Извођачки састав који је изводио његова музичка дела основао је 1974. Године. Назвао га је Ансамблом Филипа Гласа (*Ansambl Philip Glass*).

¹³ Рапајић, Светозар, *Музичко позориште: синтеза*, Зборник радова Факултета драмских уметности бр. 26, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ФДУ, Београд, 2016.

3.1.2 Минимализам

Термин минимализам се данас употребљава описно и односи се на стил обележен извесним аскетизмом у уметности. Од намештаја Доналда Џада¹⁴ (*Donald Clarence Judd*) од музике Џона Кејџа¹⁵ (*John Milton Cage Jr.*), до објеката Лудвига Мис ван дер Роа¹⁶ (*Ludwig Mies van der Rohe*) и Луиса Барагана¹⁷ (*Luis Ramiro Barragán Morfín*), позоришта Самјуела Бекета¹⁸ (*Samuel Barclay Beckett*) и прозе Ернеста Хемингвеја¹⁹ (*Ernest Miller Hemingway*), све је обухваћено феноменом минимализам. Да ли је то стил? Да ли је то дефиниција културног начина расуђивања, тј. естетског приступа кретању кроз различита поља, као што су: уметност, архитектура, музика, модни дизајн и критичке дискусије?

Минимализам у уметности представља апстрактно и геометријско сликање остварено са базичним формама као што су прав угао, квадрат или коцка. У почетку, уметност оних који су имали било какве везе са минимализмом, називана је различито - “одбачена уметност”, “хладна уметност” или “примарне структуре”. Историјски гледано, минимализам се појавио у пракси са првим авангардним покретима. То је био покрет “нових фронтана”, рушења баријера и делимично незаустављивог економског, социјалног и културног развоја. Усаглашен прелазак из доминантног дводимензионалног у просторни облик, од слике до скулптуре и од објекта до окружења, била је карактеристика уметничке логике шездесетих.

¹⁴ Доналд Џад (енгл. *Donald Clarence Judd*, 3. јун 1928. године – 12. фебруар 1994. године) био је амерички ликовни уметник, повезиван са минималистичким покретом (иако је и сам одбацивао овај термин).

¹⁵ Џон Милтон Кејџ Млађи (енгл. *John Milton Cage Jr.* Лос Анђелес, 5. септембар 1912. године – Њујорк, 12. август 1992. године) био је амерички композитор, музички теоретичар, филозоф, писац и извођач. Џон Кејџ је пионир недетерминисаности у музици, електроакустичне музике и нестандартне употребе инструмената у музици. Био је једна од водећих личности послератне авангарде. Припадао је уметничком покрету неодада, чији је био главни представник, а критичари га сматрају за једног од најутицајнијих америчких композитора XX века.

¹⁶ Лудвиг Мис ван дер Роа (нем. *Ludwig Mies van der Rohe*, 27. март 1886. године Ахен – 17. август 1969. године Чикаго) је био немачки архитекта. Ван дер Роа се сматра зачетником модерне архитектуре. Ван дер Роаеве грађевине се одликују чистим формама и интензивном употребом стакла, челика и бетона. Његов рад је допринео појави зграда са стакленим фасадама интернационалног стила.

¹⁷ Луис Бараган (шп. *Luis Ramiro Barragán Morfín*, Гвадалахара, 9. март 1902. године – Мексико, 22. новембар 1988. године) је био мексички архитекта.

¹⁸ Самјуел Бекет (енгл. *Samuel Barclay Beckett*, Даблин, 13. април 1906. године – Париз, 22. децембар 1989. године), био је ирски књижевник, драматург и романописац.

¹⁹ Ернест Милер Хемингвеј (енгл. *Ernest Miller Hemingway*, Оук Парк, 21. јул 1899. године – Кечум, 2. јул 1961. године) био је амерички писац и новинар, припадник париског удружења изгнаника двадесетих година XX века и један од ветерана Првог светског рата. Добио је Пулицерову награду 1953. године за свој роман *Старац и море*, као и Нобелову награду за књижевност 1954. године. Својим посебним начином писања који карактеришу кратке реченице, Хемингвеј је значајно утицао на развој лепе књижевности XX века. Многи његови романи се данас сматрају класичним делима америчке књижевности.

Галеријски простори су ускоро постали сувише мали за нову уметност која се проширила за врло кратко време на широку публику. Естетски тренд који познајемо као минимализам је модел за савремену декорацију ентеријера, где је основна намера једноставност простора, светлост и комбинација беле са интензивним бојама као што су црна и црвена, као и примена природних материјала. Нови контекст је наметнуо једноставност и чистоту линије у дизајну намештаја. Као елементи fine експресије, употребљавају се и различите врсте дрвета, где се обраћа нарочита пажња на природно влакно. Ипак, примењују се и индустријски елементи, као што су: пластика, пена, челик и хром. Средњих 1990-тих обнова Праде (*Prada*) и Гучија (*Gucci*) довела је до поверења према луксузној одећи, иако је она сједињена са неопходном једноставношћу и умереношћу, који су карактеристични за минималистички стил. Литерарни минимализам се карактерише економичном употребом речи, стављањем фокуса на површину описа, тако да се од читаоца очекује да преузме активну улогу у креирању приче, да одабере страну, а не да буде вођен ауторовим ставом. Кратке приче су приче “о пресеку живота“ обичних, просечних људи.

Што се тиче минимализма у музичком позоришту, савршен пример апстрактне музичке логике на конкретну физичку радњу може се препознати у представи Моћ позоришних лудости (*De macht der theaterlijke dwaasheden*) фламанског уметника Јана Фабра²⁰ (*Jan Fabre*). Као што минимализам у музици подразумева “фиксирање“ једног једноставног мотива, чија се мелодијска линија састоји од неколико тонова поређаних у малим висинским разликама, а њихово бескрајно понављање доводи до хипнотичког дејства, тако је у Фабровој представи исти принцип примењен на физичку радњу. Један једноставан, обичан, читљив, реалистичан физички поступак, умножен је у бескрајној репетативности, градацији, варијацијама. Ипак, репетативност у овој представи, разликује се од уобичајене праксе минимализма. Понављање није једнолико, непроменљиво, енергетски статично. Почетна једноставна физичка радња, лака и поетична, задржавајући основни цртеж, бескрајним понављањем уз динамичку градацију добија све више интензитета, енергије и претвара се постепено у грч, тешку муку, физичко и ментално исцрпљење.

²⁰ Јан Фабре (*Jan Fabre*, Антверпен, 14. децембар 1958. године) белгијски мултимедијални уметник, позоришни редитељ, драматург, кореограф и сценограф.

„У чисто музичком контексту, минимализам је настао као реакција на рђаво бесконачну диференцију формализма, који је својом, све строжом, математизацијом стваралачке технологије довео музику до крајње сцијентистичке рационалности у којој је она почела заборављати на саму себе. Био је то серијализам као потпуна програмираност свих музичких параметара. Но крајња програмираност се више није дала разликовати од крајње произвољности. Тотална организација је наликовала на тотални хаос. Зашто? Јер је музика изгубила сваку везу са својом природном и историјском основом.“²¹

Минимализам у музици подразумева “фиксирање“ једног једноставног мотива, чија се мелодијска линија састоји од неколико тонова поређаних у малим висинским разликама. Бескрајно понављање тих малих мотива доводи до “хипнотичког“ дејства. Минималисти се одричу “озбиљне“ музике из концертних сала и блиски су томе да се одрекну и слушања музике уопште. Њихова музика би требало да постане делатна, свакодневни живот. Минимализам на пољу звука укључује сву музику која настаје од ограниченог или минималног материјала.

Реакцију на субјективистички радикализам и необузданост послератне авангарде налазимо у минимализму. Термин је настао у ликовним уметностима шездесетих година XX века.²² Наспрам звуком богате авангардне музике, минимализам примењује минимални број елемената; место крајње хроматизације налази се дијатоника, а као антипод авангардној дисонанци јавља се консонанца. Уместо динамичког процеса који тежи финалу овде се јавља принцип постепеног развијања и ритмика добија најважније место. Минималисти наглашавају да је понављање основна људска манифестација. Најстарије мелодије које су дошле до нас почивају на понављању једног звука и његовом варирању. У теоријској литератури овај израз је често близак изразу постмодернизам. У америчкој литератури среће се и израз нова једноставност (*new simplicity*). Иако минимализам може имати предходнике у Ерику Сатију²³

²¹ Ковач, Борис, *Минимализам у музици: минимална средства или минимални резултати*, 1985.

<https://polja.rs/wp-content/uploads/2017/07/Polja-316-317-51-51.pdf>

²² Узелац, Милан, *ФИЛОЗОФИЈА МУЗИКЕ*, Друго измењено и допуњено издање, Електронски извор, 2021.

https://www.uzelac.eu/Knjige4/8_MilanUzelac_FilozofijaMuzike.pdf

²³ Ерик Алфред Лесли Сати (франц. *Eric Alfred Leslie Satie*, Онфлер, 17. мај. 1866, године – Париз, 1. јул 1925. године) био је француски композитор, пијаниста и писац. Сати се као композитор појавио 1887. године. Себе је прозвао гимнопедист, а нешто касније (1888) написаће своја најпознатија дела „Гимнопедије“ (*Gymnopédies*, три композиције за клавир). За себе је још говорио да је фонометричар, а не музичар. Такав став је заузео пошто су

(*Eric Alfred Leslie Satie*), ипак се ради о радикалном авангардном правцу шездесетих година у америчкој “експерименталној музици“ под вођством Џона Кејџа²⁴ (*John Milton Cage Jr.*), а са намером да се “америчка“ музика супротстави целокупној европској музичкој традицији. Сматра се да разлог настајања музичког минимализма треба тражити и у структурној сложености саме авангардне уметности. Минимализам полази од тога да је неопходно дати значење исконским елементима као што су: тишина, издвојен звук, најједноставнији акустички однос и зато, одбацујући дискурзивно – логичне принципе европске културе, минимализам не тежи деконструкцији, већ ослобађању музичког мишљења. У почетку минимализам је био типично америчка творевина, дело неколицине аутора, са јасно одређеном концепцијом, која је настала у супротстављању ранијим авангардним тенденцијама. Међутим, са све већом популарношћу, дошло је до реформе не само концепције, већ и целокупног схватања минимализма код његових водећих представника. Последица тога јесте да су од минимализма остале само одређене идеје, само слава тог појма, док су се каснији композитори служили методом минимализма стварајући дела која су била сасвим далеко од основне намере аутентичног покрета. Тако долази до интегрисања минимализма у крупне симфонијске форме. Иако су и неки авангардни музичари оштро иступили против минимализма, чињеница је да он и данас има присталица. Основни принцип ове музике остаје принцип репетитивности, премда је сама репетитивност позната и у ранијој музици. Тек у XX веку почиње да се примењује у великим размерама. Оно што одликује минимализам то је репетитивност на нивоу малих форми. Оно што је у музици “мало“, то је број примењених фигура.

Музичко-сценско дело *Микрокосмос свет у малом* – *Сан о микрокосми* замишљено је као савремена опера. Дуго нисам могла да дефинишем шта јесте моје дело? У разговору са ментором о овој дилеми, закључили смо да ово јесте савремена опера, али назвати *Сан о микрокосми* тако можда је претенциозно, па смо дошли до решења, да говоримо о практичном делу рада као о представи. Да ли ова представа има све елементе да би се назвала опером?

га назвали “неспретним, али суптилним техничарем“ у књизи о модерним француским композиторима из 1911. године.

²⁴ Џон Милтон Кејџ Млађи (енгл. *John Milton Cage Jr.*, Лос Анђелес, 5. септембар 1912. године – Њујорк, 12. август 1992. године) био је амерички композитор, музички теоретичар, филозоф, писац и извођач. Џон Кејџ је пионир недетерминисаности у музици, електроакустичне музике и нестандартне употребе инструмената у музици. Био је једна од водећих личности послератне авангарде. Критичари га сматрају за једног од најутицајнијих америчких композитора XX века.

Изведена је на великој сцени, заснована на синтези сценске слике и музичког текста, са јасном драмском причом. Музика је у структури највећег дела, захтева живи звук, што значи оркестар и диригента, солисте. Има сценографију, светлосни апарат. Музику у овој представи одликује непрекидно понављање кратких мотива, како у музици тако и у покрету. Ови мотиви неприметно се смањују и варирају. На тај начин, променом малих облика и одржавањем једног звука, потиरे се разлика између кретања и статике, па се ствара утисак да су они истовремени, што доводи до повезивања онтолошког и психолошког времена.

Захваљујући понављању као водећем принципу развоја музичког материјала у уметничком делу, остаје принцип репетитивности којим се означавају циклуси поновљених кратких музичких мотива. У току слушања и гледања представе желим да слушалац прати исте, “уђе“ у одређену звучну “средину“ и тако урони у кретање музичке материје у којој се све време дешавају промене.

4. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР

4.1 О Његошу

За песника као ствараоца књижевно дело је стално преиспитивање стварности са становишта филозофског, теолошког, естетског и моралног значења, човека и света, њихове међусобне повезаности. Човек је привилегован зато што је призван да подари смисао свету. Тајна уметности јесте да обухвати оно неизрециво, да искаже језиком поезије. По томе, Његош припада великанима европске књижевности, за које уметност не представља приказивање конкретне стварности, како би се дочарала слика света, већ продор у најдубља значења реалности.

Још увек наука није дала последњу реч када је у питању комплексност дела и личност Петра II Петровића Његоша. Својим постојањем означио је кратак део историје, а својом вредношћу устолочио се као неприкосновена луча јужнословенске баштине. Промишљање Његошевог опуса обухвата разматрања на различитим нивоима. Његови текстови и политичка делатност имају улогу у оквирима формирања националне традиције, однос према националној прошлости, однос књижевног текста према културалним конструкцијама националног идентитета, однос према језику, традицији, идеологији, те мноштво симбола сливених у матрицу ванвремених парадигми. Тумачаење Његошеве укупне заоставштине омогућава нам да добијемо потпунију слику у вези са особеностима његовог поетског кода. Његош следи дугу традицију европског песништва: темама, стилем, формом и језиком. Употребљавајући митове, симболе и алегорије карактеристичне за велико песништво, Његош је оставио упечатљив траг у културној историји европске цивилизације. Песничким језиком, у коме се преплићу писано и усмено предање колективног, наративног искуства, Његош је превазишао готово све што је настајало код јужнословенских народа. Успостављањем односа између наслеђа класичног света и хришћанства, то усвојено наслеђе ипак је уступало место његовом оригиналном песничком језику. У његовом стварању издвајају се два главна тока, која иду паралелно: једном је у основи космичка судбина човека, а у другом судбина Црне Горе. Песништво Његошево увелико превазилази књижевну раван и представља преплитање филозофских и религиозних идеја, подесно за најразличитија тумачења.

4.2 Његошева поетика и естетика

4.2.1 Поетика

У основној одредници, поетика је стварање. Настаје на изворном значењу *poiesisa* – стварање. Из појма *poiezis* проистекао је појам *poezis*, а из њега појам *поети-ка*, који има више значења. У најширем смислу, поетика је „општа теорија о књижевним облицима“, односно, у ужем смислу она се бави оним аспектима текста који се тичу структуре, потом ауторових стваралачких принципа, његових изражајних средстава, естетских идеала, и осталих питања везаних за текст. Изворно посматрано, уобичајени превод грчког термина *poezis* своди се на термине песништво или поезија. Платон и Аристотел су под тим термином и појмом подразумевали све подражавалачке (миметичке) вештине. Поетика, као наука (грч. *Ποητικός*) започиње заправо свој живот са Аристотелом, који је управо под тим насловом објавио своје чувено дело *Поетика* о тумачењу и разумевању поезије око 335. године пре нове ере. У поменутом делу говори о песничкој вештини, али и о уметности уопште (грч. *τέχνη* - *вештина, умеће, уметност*). Поетика је способност поете да у процесу стварања одговарајућим начинима обликује своје дело у уметничку творевину. Сваки уметник има самосвојну поетику осећања, доживљаја, спознаје и духовно-мисаоног творишта.

Богатство Његошевог поетског опуса огледа се у спознаји и значењима која су садржана у његовом стваралаштву. Тако нам постају видљиви путеви генерисања поетског текста – од слојевитих утицаја фолклорне, митолошке и уметничке имагинације, до особене поетске иновативности. Стварајући у духу јужнословенског националног романтизма XIX века, на темељу дуге усмене традиције, романтичарских утицаја, Његош је обликовао националну митологију и симболику.

Ако од самих почетака пратимо одлике Његошевих песничких текстова, можемо уочити иницијалне принципе: надахнуће, мисао, идеја, искра. Ови принципи имају функцију посредника између земаљског и божанског, односно смртног и бесмртног. Како је Његошев песнички развој одређен утицајима класицизма, проторомантизма и романтизма, његово преображење представља значајан индикатор у процесу генерисања самих поетских идеја. Класичарски топос почетка видимо у Његошевим раним песничким остварењима фолклорном орнаментиком. У зависности од природе текста, Његош је, показивао способност да

фолклорну, класицистичку и митолошку имагинацију саобрази оригиналној песничкој форми и визији.

Ту се огледа још једна особеност Његошевог певања, да различитим поетским системима, употреби одговарајући поетски код, односно да фолклорну и митолошку имагинацију саобрази самосвесној визији и истовремено прошири семантички спектар одређеног појма. Семантички потенцијал његовог песништва сведочи о константним мисаоним преокупацијама, чије упориште налази у посматрању, сазнавању и тумачењу укупне појавности, било да је она обликована кроз поетску слику, било кроз стваралачку, фолклорну, односно митолошку имагинацију. Посебно треба истаћи идеју о присуству божанског у људском и идеју метафизичког принципа у материјалном (телесном). Могућност превазилажења телесних немогућности је обликовање и покретање умом, мишљу. Мисао јесте обједињујуће својство које омогућава човеку да стекне творачку моћ, *poiesis*. Она представља божански процес душе/духа, везу са извором свествореног, која води до сфере спознаје. Значајно је то што Његош као основно својство мисли наводи управо кретање, полет, лет, јер је процес спознаје у суштини процес кретања. Ознаковљавање мисли као путовође од микрокосмичког до макрокосмичког упућује на принцип везе творца са створеним. Одгонетање процеса генерисања поетских слика у Његошевом поетском универзуму, условљава сталан трагички напор усмерен на декодирању семантички згуснутих слојева у спевовима.

4.2.2 Естетика

Естетика – грч. *Aisthetos* – осет, сензација, чулно опажање. Као филозофска дисциплина, естетика настоји да објасни смисао чулне спознаје. Естетика испитује шта је лепо и какав је уметнички смисао лепог или лепоте у природи. „Термин естетика први је употребио Александар Баумгартен²⁵ (*Alexander Gottlieb Baumgarten*), а под естетичком као осјетилном спознајом (*cognitio sensitivo*) разумевала се наука о лепом у уметности или природи. Баумгартен у својој естетичкој теорији узима теорију чулности, лепог и теорију уметности као

²⁵ Александер Готлиб Баумгартен (нем. *Alexander Gottlieb Baumgarten*; Берлин, 17. јул 1714. године - Франкфурт на Одри, 26. мај 1762. године) био је немачки филозоф. Увео је појам „естетика“, којим је обележио теорију о чулном познању која ствара лепоту и које се изражава у сликама за разлику од логике као науке о разумском познавању. Помогло да се естетика развије као самостална филозофска дисциплина.

конститутивне елементе естетике“²⁶. У XVIII веку естетика постаје научна дисциплина за изучавање лепог у уметности, добијајући заступнике међу најзначајнијим филозофима.

„У оквиру свог филозофског мишљења песник је у подручју естетског неспорно дао привилеговано место. Сам човек дефинисан као *homo aestheticus*, у његовој интерпретацији, указује на естетско искуство као важан сегмент у формирању сложеног склопа људске природе. Када је у питању Његошево схватање естетике, треба имати на уму његове кључне мисаоне токове и доминантно опредељење према раздвајању емпиријске и идеалне реалности“.²⁷

Темељне идеје Његошеве естетике у првом реду се односе на његово одређење највишег облика божијег стваралаштва као прворазредне естетске активности.²⁸ Његош је следбеник старих естетичких доктрина, у чијим концепцијама лепо јесте божанска ствар и има реалност у идеалном свету, независно од човека. Његош је сматрао да је божанска активност највиши облик уметничког стварања и обликовања према естетским начелима. У Његошевој метафизичкој концепцији лепог, у којој настоји да објасни шта је лепо по себи, лепота је биће по себи, створена као таква и вечна. Зато у његовом схватању преовладава становиште о идеалном бићу лепоте. Његова естетичка схватања су својим разноврсним аспектима спојена са песниковим филозофским и теолошким промишљањем. Смисао лепоте чини њена природна веза са религиозним искуством. Естетски доживљај и религиозно осећање света код Његоша делују као јединствена целина. Песник остаје привржен идејама калсичне естетике, која се развијала код античких филозофа и хришћанских поклоника божанственог узрока лепоте.

„Његош следи Платонову мисао о идеји лепоте која има онтолошки статус, док се истовремено њена овоземаљска манифестација реализује у видљивој естетској форми“.²⁹ Његош упућује на став да је земаљска лепота видљива вредност, а као идеална категорија лепо је метафизички спој свих могућих „красота“ и представља савршенство. Уметник своју

²⁶ Шундић Томовић, Соња, *Његошев доживљај љепоте*. ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКЕ И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 2018. стр. 88.

²⁷ Шундић Томовић, Соња, *Његошев доживљај љепоте*. ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКЕ И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 2018. стр. 87.

²⁸ Шундић Томовић, Соња, *Његошев доживљај љепоте*. ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКЕ И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 2018. стр. 88.

²⁹ Шундић Томовић, Соња, *Његошев доживљај љепоте*. ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКЕ И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 2018. стр. 93.

делатност прилагођава према представи највишег облика стварања. Најопштије речено, за Његоша постоји метафизичка и физичка лепота. Метафизичка лепота се показује као чулима доступна у уметности и природи. Под физичком лепотом песник подразумева лепоту природе и лепоту људског бића (лепота лица, умност и слобода најважнија су сведочанства човекове боголике природе).

4.3 Његош у позоришту

Књижевна теорија и критика истицале су битне драмске наративе Његошевих дела, која су дуго времена тражила своју потврду на сцени, потврду у контексту аутентичне изведбе, заправо позоришта у коме је Његош наш савременик. Позоришне генерације у Црној Гори и ван ње градиле су своје сценско виђење Његошевих ремек-дела. Било је верзија романтичарских, реалистичких, склоних спектаклу, али још увек није откривен “драматуршки кључ” који одговара величини истих. Његошево дело поседује низ корелација са светском драмском класиком, посебно у жанру историјских драма Шекспира (*William Shakespeare*), Гетеа (*Johann Wolfgang von Goethe*), Пушкина (*Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин*). Многобројни аутори истраживали су утицаје грчке трагедије, проблематизовали утицај романтичарских тенденција, истицали елементе лиризма и фантастике.

Од три кључна дела, два су историјске драме – *Горски вијенац* (1846) и *Лажни цар Шћепан Мали* (1851), а савремена литератологија драмске елементе препознала је у филозофском спеву *Луча микроkozма* (1845). У Његошевим делима књижевност XIX века у Црној Гори прешла је убрзаним путем токове трију поетика – од елемената класицизма, преко романтизма у драмском спеву *Горски вијенац*³⁰ до реализма *Лажног цара Шћепана Малог*³¹.

³⁰ *Горски вијенац* (у првом издању Горски венац) сматра се рефлексивно-херојском, лирском поемом, затим епом и народном драмом, дакле, синтеза свих књижевних родова Петра II Петровића Његоша, настала у доба српског романтизма. Његош је у делу исплео читаву црногорску историју, опевао најважније догађаје из прошлости, од времена Немањића до почетка XVIII века, насликао свакодневни црногорски живот, њихове празнике и скупове, дао народне обичаје, веровања и схватања, приказао суседне народе, Турке и Млечане. у његових 2819 стихова (десетераца, изузев једне уметнуте песме у деветерцу и једне тужбалице у дванаестерцу), нашла су место три света, три цивилизације, које су се додиривале и преплитале на црногорском тлу. Прва је црногорска херојско-патријархална цивилизација, чији је највиши израз класична Црна Гора. Друга, турска оријентално-исламска цивилизација, и трећа, млетачка западноевропска цивилизација. Тој отворености према другим народима и културама, којој није стала на пут ни чињеница што су ти народи били исконски непријатељи Црне Горе, треба додати и другу отвореност пева, отвореност према природи и космосу. Она добија различите облике, од фолклорних посматрања небеских прилика, преко макрокосмичких визија владике Данила, до

Горски вијенац, као народна драма, дуго времена је представљао изазов за уметност позоришта, у режији и глуми, пре свега и од свих Његошевих дела стекао статус најизвођенијег драмског класика. Ово ремек-дело Његошеве драмске поезије изазов је и “тврдо орах” позоришни. Претакање његове суштине у позоришну игру, сценске форме, прилагођавање духу времена, више је од умећа и питање уметничке савести. Драматурзи и редитељи Његошевог ванвременог дела покушавају се држати чврстих правила поетике његовог постављања на сцену. Још увек се промишља и говори о изазовима који се јављају приликом редитељског тумачења истог, поставља се питање о томе колико је *Горски вијенац* драма или еп и да ли је бит драматичности у мисли, поетском језику или у сукобљавању личности.

Захваљујући превођењу на бројне језике и гостовањима овдашњих позоришта, *Горски вијенац* је постао доступан публици у великом броју земаља, део универзалног светског значаја захваљујући интерпретацијама и тумачењима уметника, редитеља, композитора, глумаца,... почевши од: Николе Ђурковића (1851), Васе Косића (Београд, 1929), Миње Дедића, Бошка Бошковића, Раше Плаовића, Николе Вавића, Благоте Ераковића, Бранислава Мићуновића, Виде Огњеновић и других.

Прва представа о којој има писаних трагова, после Његошеве смрти, поново је *Горски вијенац*, изведена пред Биљардом у мају 1865. године. Крајем XIX и почетком XX века, било је неколико извођења овог драмског текста. Најзначајнија је била, педесет година после Његошеве смрти, јануара 1902. године, представа *Горски вијенац* – Српско народно позориште у Новом Саду, у преради и режији Антонија Хаџића³² с прологом Лазе Костића³³.

размишљања игумана Стефана о космичком поретку, у којима се хришћанска традиција додирује с модерним природно-научним представама.

³¹ *Лажни цар Шћепан Мали* је историјска поема у облику народне драме Петра II Петровића Његоша, настала 1847. године у доба српског романтизма. Народна традиција и архивски материјал о Шћепану Малом послужили су Његошу као подлога за ово пјесничко дјело. Његош описује владавину Шћепана Малог у Црној Гори који се лажно представљао као руски цар Петар III Романов. Кроз ироничну представу историјске свакодневнице приказан је однос народа и црногорских великаша према њему, као и пометња коју је појава Шћепана Малог изазвала код руских и турских власти. *Лажни цар Шћепан Мали* се састоји од предговора и пет “дјествија”, односно чинова. Дело обухвата период од доласка Шћепана Малог на Цетиње априла 1767. године до његове погибије маја 1774. године.

³² Антоније Тона Хаџић (Суботица, 20. новембар 1831. године – Нови Сад, 17. јануар 1916. године) био је драматург, позоришни редитељ, уредник и чиновник, секретар и председник Матице српске, управник, драматург и редитељ Српског народног позоришта и главни уредник Летописа Матице српске.

³³ Лазар „Лазар“ Костић (Ковиљ, 31. јануар / 12. фебруар 1841. године – Беч, 26. новембар 1910. године) био је српски књижевник, песник, доктор правних наука, адвокат, новинар, драмски писац и естетичар.

Ова инсенација се може сматрати првом у професионалном театру. Радомир Раша Плаовић³⁴ своју драматизацију и режију *Горског вијенца* у Народном позоришту у Београду, чија је премијера изведена 29. новембра 1951. године, гради на основној идеји да је ово дело исто као и Шекспирово, па тако тумачи свој лик владике Данила са “својим хамлетовским дилемама“. Критика је била једнодушна да ова адаптација *Горског вијенца* није успела да избегне фрагментарност, недовољну унутрашњу повезаност сцена и одређену статичност. *Горски вијенац* поново је постављен на сцену Народног позоришта у Београду, према либрету Радомира Плаовића као сценски ораторијум у два дела и пет слика. Премијера је изведена 19. октобра 1957. године на музику Николе Херцигоње³⁵, диригент је био Оскар Данон³⁶, владикау Данила певао је Мирослав Чангаловић³⁷, сценограф Миомир Денић³⁸, а костимограф Милица Бабић-Јовановић³⁹.

Представа Његошевог *Горског вијенца* на сцени Народног позоришта у Београду, изведена је и 16. децембра 1980. године, у режији Виде Огњеновић⁴⁰, адаптацији Борислава Михајловића Михиза⁴¹ и Матије Бећковића⁴². Критика се бавила анализом адаптације текста за сцену. Јован Ћирилов⁴³ је у анализи представе, нагласио значајне потезе адаптације и пре свега скраћивање

³⁴ Радомир Раша Плаовић (Уб, 20. фебруар 1899. године – Београд, 29. октобар 1977. године) био је српски глумац, позоришни редитељ, писац позоришних текстова, теоретичар и позоришни педагог.

³⁵ Никола Херцигоња (Винковци, 19. фебруар 1911. године – Београд 8. јула 2000. године) југословенски композитор и музиколог.

³⁶ Оскар Данон (Сарајево, 7. фебруар 1913. године – Београд, 18. децембар 2009. године) био је југословенски диригент и композитор јеврејског поријекла, академик АНУ БиХ.

³⁷ Мирослав Чангаловић (Гламоч, 18. фебруар/3. март 1921. године – Београд, 1. октобар 1999. године) је био српски оперски и концертни пјевач, бас, једно од највећих имена у историји југословенске, музичке умјетности.

³⁸ Миомир Денић (Београд, 22. јануар 1913. године – Београд, 8. мај 1996. године) био је југословенски и српски сликар, позоришни и филмски сценограф.

³⁹ Милица Бабић Јовановић (Босански Шамац, 2. септембар 1909. Године - Херцег Нови, 24. март 1968. године) била је српски костимограф и универзитетски професор.

⁴⁰ Вида Огњеновић (Дубочке, 14. август 1941. године) српска је књижевница, преводилац, редитељка и дипломата.

⁴¹ Борислав Михајловић Михиз (Ириг, 17. октобар 1922. године – Београд, 15. децембар 1997. године) био је српски и југословенски књижевни критичар, књижевник, драматург, сценариста, есејиста, путописац, песник, драмски писац и полемичар.

⁴² Матија Бећковић (Сента, 29. новембар 1939. године) српски је песник, књижевник и академик. Бећковић је редовни члан Српске академије наука и уметности, члан Крунског савета престолонаследника Александра Карађорђевића, почасни члан Удружења за уметност, културу и међународну сарадњу *Адлигат* и друштвени радник.

⁴³ Јован Ћирилов (Кикинда, 30. август 1931. године – Београд, 16. новембар 2014. године) био је српски театролог, драматург, позоришни редитељ, драмски писац, песник, романсијер, путописац, сценариста, есејиста, публициста, лексикограф, антологичар, преводилац, хроничар друштва и театра, позоришни критичар и новински колумниста. Један од значајнијих ерудита и делатника српског и југословенског модерног театра и културе уопште.

и прекомпоновање грађе. И поред тога, овај критичар је закључио да ова представа није битно другачија од оне Раше Плаовића из 1951. године коју је назвао “представа мирне оданости класику“.⁴⁴

Истраживање драмске ситуације нужне за законе позорнице није могло бити успешно без прожимања *Горског вијенца* на новим позоришним формама и текстом представе који је у повезаности са духом времена.

У продукцији Црногорског народног позоришта, од његовог оснивања 1953. године, изведене су четири премијере *Горског вијенца*⁴⁵. Прва у Загребу 11. децембра 1960. године поводом стогодишњице Хрватског народног казалишта у сценској адаптацији и режији Николе Вавића⁴⁶. Ово је била прва представа Титоградског театра која је значајније привукла пажњу црногорске и југословенске јавности. Представа је названа драмско-музичком адаптациом, јер

⁴⁴ Бошковић, Милорад, Представе *Горског вијенца*, МАТИЦА, бр. 72, зима 2017. стр. 165.

⁴⁵ *Горски вијенац – премијера 11. децембар 1960. године, Загреб (поводом стогодишњице Хрватског народног казалишта):*

Адаптација/режија/сценограф: Никола Вавић

Композитор: Антон Погарач

Костим: Ана Попова

Лектор: Петар Перишић

Сликар извођач: Ананије Вербицки

Аистент редитеља: Мирко Симић

Улоге:

Владика Данило – Милош Јекнић

Вук Мићуновић – Милорад Спасојевић

Сердар Јанко – Предраг Стојковић

Војвода Батрић – Петар Томас

Вук Мандушић – Недељко Пајевић

Сердар Вукота – Душан Поповић

Кнез Јанко – Бранко Обрадовић

Кнез Бајко – Милорад Мајић

Кнез Раде – Данило Радуловић

Вук Томановић – Чедо Вукановић

Кнез Роган – Стево Матовић

Војвода Драшко – Петар Беговић

Хамза, капетан – Светислав Мирков

Скендер-ага – Светислав Мирков

Хаци-Али Медовић – Слободан Матић

Мустај кадија – Мирко Симић

Сестра Батрићева – Наташа Нешовић

Игуман Стефан – Људевит Црнобори

Баба – Ана Николић Качаник

Ђаче – Петар Перишић

Улак – Милован Марковић

Црногорка – Мира Симић

⁴⁶ Никола Вавић (Никшић, 1. децембар 1924. године – Београд, 21. октобар 2020. године) био је позоришни редитељ, филмски сценариста и ТВ редитељ.

је музика играла значајну улогу. Редитељ Вавић је недостатак драмских елемената радње у *Горском вијенцу*, надоместио светлосним ефектима, пројекцијама и музиком. Адаптација и режија није ишла далеко од структуре текста, поезија се није “претворила“ у сценски живот.

Другу изведбу потписује Благота Ераковић⁴⁷, у адаптацији Миладина Шеварлића⁴⁸. Премијера је изведена 28. децембра 1973. године. Том се представом ЦНП придружило прослави 160. годишњице Његошевог рођења. Његошева драма добија савремену сценску структуру, његова универзална порука и естетски квалитет звуче на начин ближи и приснији савременој публици. Однос личности и времена, индивидуалног и колективног осећања, човека и историје, овде је поједностављен. Овде је *Горски вијенац*⁴⁹ сублимиран у својим идејама које пре асоцирају, него што подстичу на конфликте. Под утицајем тадашњег духа драматуршког времена, театролози и позоришни критичари сугерисали су да на сцени треба бити што више

⁴⁷ Благота Ераковић (Никшић, 1944. година) позоришни редитељ.

⁴⁸ Миладин Шеварлић (Београд, 26. фебруар 1943. године) српски је драмски писац. Сем драмских дела, писао и филмска и телевизијска сценарија, прозу, песме, есеје и позоришне критике.

⁴⁹ *Горски вијенац – премијера 28. децембар 1973. године, Подгорица:*

Адаптација: Миладин Шеварлић

Редитељ: Благота Ераковић

Сценограф/костим: Велибор Радоњић

Композитор: Боро Таминџић

Лектор: Милош Јекнић

Улоге:

Владика Данило – Гојко Шантић/Петар Томас

Игуман Стефан – Вељко Мандић/Милош Јекнић

Вук Мићуновић – Боро Беговић

Вук Мандушић – Бранислав Вуковић

Војвода Батрић – Душан Колак

Војвода Драшко – Данило Радуловић

Кнез Раде (брат Владичин) – Иван Андрејевић

Кнез Роган – Петар Беговић

Кнез Јанко – Драго Маловић

Сердар Јанко – Чедо Вукановић

Томаш Мартиновић – Томислав Јовић

Аџи-Али Медовић кадија – Гојко Ковачевић

Скендер-ага – Иво Мартиновић

Рицал Осман – Предраг Стојковић

Вук Љешевоступац – Зеф Дедивановић

Ђаче – Драган Гарић

Момче – Братислав Славковић

Сестра Батрићева – Драгица Томас

Женски хор – Злата Раичевић (хоровођа), Мира Симић, Љубица Шаркић, Радмила Китановић, Сунчица Тодић,

Даница Јовић, Љубица Бараћ, Марија Васиљевић;

Свадбарске игре:

Црногорски пар – Сунчица Тодић, Слободан Крстовић; Турски пар – Гроздана Ленголд, Момчило Поповић

игре, а мање речи. Критика на ову представу била је да поставком управља стих, а не драмска структура.

Трећи пут Његошево дело постављено је на сцену ЦНП-а у адаптацији и режији Бранислава Мићуновића⁵⁰. Премијером представе, маја 1997. године, свечано је отворено обновљено здање Црногорског народног позоришта. Ова година означила је и радикалне промене на политичкој сцени Црне Горе, тадашњој Републици у саставу Савезне Републике Југославије, која је отворила пут ка обнови независности исте. Представа Бранислава Мићуновића, понудила је ново драмско читање *Горског вијенца*⁵¹. Критике су биле различите. „Позоришни критичари и театролози, поводом премијере истицали су да је представа деконструисала Његошево култно дело, најсложенију слику менталитета, карактера народа и његове историје.

⁵⁰ Бранислав Мићуновић (Подгорица, 1952. година) позоришни редитељ, универзитетски професор и дипломата.

⁵¹ *Горски вијенац – премијера 25. мај 1997. године, Подгорица:*

Адаптација и режија: Бранислав Мићуновић

Сценограф: Миодраг Табачки

Костим: Ангелина Атлагић

Сценски покрет: Соња Вукићевић

Избор музике: Соња Вукићевић и Бранислав Мићуновић

Улоге:

Владика Данило – Бранимир Поповић

Игуман Стефан – Војислав Брајовић

Вук Мићуновић – Драган Мићановић

Сердар Јанко – Горан Даничић

Кнез Раде – Ненад Јездић

Кнез Јанко – Дарко Томовић

Кнез Никола – Драган Петровић

Војвода Драшко – Младен Нелевић

Вук Мандушић – Иван Томић

Томаш Мартиновић – Срђан Граховац

Обрад – Андрија Милошевић

Поп Мићо – Данило Челебић

Сестра Батрићева Вања Милачић

Скендер Ага – Славиша Чуровић

Рицал Осман – Дејан Иванић

Вјештица – Дубравка Дракић

Ђаче – Павле Илић

Ђаче и сват Црногорац – Симо Требјешанин

Ђаче/сват Турчин – Стеван Радусиновић

Дјечак – Лука Пејовић

Једна жена – Соња Вукићевић, Ана Вујошевић

Кнез Бајко – Љуба Тадић

Мустај кадија – Михаило Јанкетић

Студенти одсека за глуму са Цетиња, у класи проф. Б. Стјепановића и доц. Б. Мићуновића.

Представа је обновљена 1. октобра 2001. године у Подгорици, са делимично новом поделом улога: Сердар Јанко – Симо Требјешанин, Кнез Раде – Андрија Милошевић, Кнез Јанко – Срђан Граховац, Кнез Никола – Дејан Иванић, Вук Мандушић – Никола Бошковић, Томаш Мартиновић – Никола Перишић, Обрад – Урош Здјелар. Дјечак – Рајко Ћетковић.

Колико је “драматична“ била изведба Мићуновићевог *Горског вијенца*, сведочи и рефлексивна на представу од дела јавности која не само да није разумела поетику савременог позоришта, већ је у представи као таквој “препознала“ њену политичку “опасност“. Идеја позоришта, далека је ставовима укидања игре, која је заснована на материјалу за дискусију. Савремено позориште када бира драмску класику, попут *Горског вијенца* има додатну “тежину“ у националном контексту.⁵²

Најзад, у адаптацији Жанине Мирчевске⁵³ и режији Дијега де Бреа⁵⁴ (*Diego de Brea*), *Горски вијенац*⁵⁵ је 2010. године на сцени ЦНП-а доживео и своје четврто сценско тумачење. Бреина режија постиже интиман ефекат у односу на велике теме, догађаје и личности. Интимне борбе јунака, редитељ гради кроз сведени сценски простор и постиже визуелну композицију која *Горски вијенац* слика као велико дело. Наглашене су компоненте за које је редитељ уверен да имају универзалне вредности. Изостао је народ (коло), а нагласак је на лирској и музичкој структури. Редитељски поступак ове представе један је од могућих у тумачењу овог дела. Али, поред иновативних решења, привлачне музике, занимљиве сценографије, ликова који су као у сну решавали односе појединач-друштво, представа није благонаклоно примљена од

⁵² Црногорско народно позориште, *Шездесет година Црногорског народног позоришта 1953-2013*, Подгорица, 2013. стр. 144.

⁵³ Жанина Мирчевска (Скопље, 1967. године) редитељка, списатељица, драматург.

⁵⁴ Дијега де Бреа (*Diego de Brea*, Словенија, 1969. година) позоришни редитељ.

⁵⁵ *Горски вијенац – премијера 17. децембар 2010. године, Подгорица:*

Режија: Дијега де Бреа

Адаптација текста: Жанина Мирчевска

Сарадник на драматургији: Бојана Мијовић

Сцена: Дијега де Бреа

Костим: Дијега де Бреа, Сандра Деканић

Асистент режије: Данило Маруновић

Асистент сцене: Мирко Радоњић

Избор музике: Дијега де Бреа

Извршни продуцент: Марко Почек

Улоге:

Владика Данило – Срађан Граховац

Игуман Стефан – Бранимир Поповић

Војвода Драшко – Никола Перишић

Кнез Јанко – Зоран Вујовић

Кнез Раде – Гојко Бурзановић

Вук Мићуновић – Слободан Маруновић

Вук Мандушић – Мишо Обрадовић

Сестра Батрићева – Јелена Ракочевић/Јелена Минић

Хаџи-Али Медовић – Славко Калезић

Мустај кадија – Данило Челебић

Скендер ага – Момо Пићурић

Студенти специјалистичких студија на Факултету драмских уметности на Цетињу.)

публике и критике. „Жанровски се може означити као експериментална, представа је добила критику за готово потпуни изостанак интернационалности стварања, подређена личним погледом на свет. Због ових критика имала је кратак сценски живот.“⁵⁶

Премијером представе *Лажни цар Шћепан Мали*⁵⁷, 18. октобра 1969. године, у адаптацији Слободана Стојановића⁵⁸ и режији Благите Ераковића, отворена је важна сезона за Црногорско народно позориште. Представа је донела једно ново тумачење Његошеве литературе. Иако је критика писала да редитељ није био доследан у коришћењу средстава савременог театра, успео је да од адаптираног текста сачини чврсту и постојану представу, подигне ритам, развије и обогати мизанцен, изгради низ ликовно ефектних сцена. Амбиције драматурга нису ишле даље од функционалног скраћења Његошевог текста, ослобађања од споредних токова радње и извесног наглашавања неких песникових идеја, што је резултирало сужавањем осталих пројекција дела. Представа је обновљена 1987. године, постављена на истој сцени.

⁵⁶ Црногорско народно позориште *Шездесет година Црногорског народног позоришта 1953-2013*, Подгорица, 2013. стр. 191.

⁵⁷ *Лажни цар Шћепан Мали – премијера 5. фебруар 1969, Титоград:*

Адаптација: Слободан Стојановић

Редитељ: Благота Ераковић

Сценографија/костим: Велибор Радоњић

Композитор: Боро Таминцић

Кореограф: Милорад Пејовић

Улоге:

Владика Сава – Петар Беговић/Милош Јекнић

Војвода Нико Мартиновић – Машо Топић

Сердар Вукале – Данило Радуловић

Игуман Теодосије Мркојевић – Вељко Мандић

Поп Андрија Ђурашковић – Драго Маловић

Архиђакон Петар – Предраг Панић

Марко Тановић – Предраг Бабовић

Шћепан Мали, лажни Петар I, цар русијски – Петар Перишић

Монах пратилац Шћепанов – Стево Матовић

Бајо Гавриловић – Чедо Вукановић

Смајо Татарин – Бранислав Вуковић

Беглербег, серашћер румели-валиси – Гојко Ковачевић/Петар Томас

Књаз Долгоруков, генерал и посланик царице русијске Екатарине Вторе – Мирко Симић/Предраг Стојковић

Ађутант Долгорукова – Павле Вујичић

Пратилац Долгорукова – Момчило Пићурић

Жене и дјевојке – Драгица Томас, Љубица Шаркић, Љубица Бараћ-Вујовић, Јадранка Мамић, Милосија Павловић

⁵⁸ Слободан Стојановић (Ђаковица, 13. Фебруар 1937. године – Пожеревац, 4. јануар 2000. године) био је драмски писац, филмски и телевизијски сценариста, професор на Факултету драмских уметности у Београду. Текст *Лажни цар Шћепан Мали* је не само адаптирао, већ и епилог дописао.

Друга премијера представе *Лажни цар Шћепан Мали*⁵⁹ у адаптацији Слободана Стојановића и режији Дејана Мијача⁶⁰ десила се 24. августа 1993. године у Будви. После Будве Мијачева поставка је исте јесени 1993. године доживела премијеру у Југословенском драмском позоришту, искључиво са београдским глумцима. Године 1997., 3. октобра у Подгорици на великој сцени Црногорског народног позоришта, представа је била обновљена у корепродукцији ЦНП – ЈДП Београд – Град театар Будва. Критика је оценила ову представу као једноставну причу, свакако “чудновату“, са комичним заплетима, велика тема у крилу комедије. Историја као превара почиње од ситних људских интереса, уплете читав народ, затим и главаре.

4.4 Његошева филозофија човека

У свим фазама Његошевог песничког стваралаштва, човек заузима прво место, он је средишњи појам његовог мишљења. Његош човека цени, уздижући људску природу изнад свих форми постојања. Песника је занимала духовна категорија човека на земљи и у космосу, занимало га је питање о пореклу човека и мучила антиномија око смрти. Има ли шта пре рођења човека? „Куда ће човек после смрти? Где је порекло “искре“, “луче“ која је у

⁵⁹ *Лажни цар Шћепан Мали – премијера 24. јул 1993. године, Будва – 3. октобар 1997. године, Подгорица*

Драматург: Слободан Стојановић

Редитељ: Дејан Мијач

Сценограф: Герослав Зарић

Костим: Бојана Никитовић

Композитор: Рамбо Амадеус

Лектор: Ненад Вуковић

Улоге:

Шћепан Мали – Војисла Брајовић

Владика Сава – Мило Мирановић

Игуман Теодосије Мркојевић – Петар Краљ

Ђакон Петар – Павле Илић

Дердар Вукале – Младен Нелевић

Војвода Вуксан – Мирко Влаховић

Војвода Драго – Гојко Бурзановић

Поп Андрија Ђурашковић – Бранислав Вуковић

Нико Ђуров – Славиша Чуровић

Беглербег – Михаило Јанкетић

Књаз Долгоруков – Милан Гутовић

Слијепец – Милан Филиповић

Граф Бујовић – Стефан Радусиновић

Станко – Боро Стјепановић

⁶⁰ Дејан Мијач (Бијељина, 17. мај 1934. године – Београд, 5. април 2022. године) био је српски позоришни редитељ и академик.

човеку? Песник као да је знао, из најприснијег искуства да постоји борба и трагедија појединца, народа, дакле човечанства. Да ли је ум његов, који је мислио и “воображавао“, да ли је тај ум сам собом, или после инспирације, настављао да закључује да мора, по истом светском закону бити борбе и трагедије и у просторима васионе. Има ли негде човека у тој космичкој борби? Мора га бити, ако је један закон за све“⁶¹. Соња Томовић Шундић у својој студији *Његошева филозофија човека*, која је настала као резултат вишегодишњег истраживања комплексног стваралаштва Петра II Петровића Његоша, истиче да се песникова филозофска рефлексија заснива на антрополошком промишљању:

- човек је микрокосмос,

Ко је човек, какав је његов положај у Космосу, да ли постоји бесмртност душе, питања се ређају за Његоша. Човек је микрокосмос, мали поредак у великом макрокосмосу, “трунак“ занесен из неког другог света. Микрокосмос, значи не само оно што је видљиво у физичком лику човека, већ пре свега оно невидљиво духовно својство које омогућава непроменљивост људске личности;

- човек је тајна,

„Тајна чојку човјек је највиша.“⁶²,

кључан је стих за песниково разумевање мистерије која лежи у темељу егзистенције. Ако проучавамо биолошку основу људског бића, из различитих научних углова (медицинских, биолошких, психолошких, или социолошких чињеница), ми не добијамо синтезом оно што се назива суштина људског бића. Фундаментална, људска природа, везана је за онтолошко схватање човека, његове суштине. Човек је за човека највиша тајна, у њеној природи је нека тишина, ћутање, мноштеност значења за наше интелектуалне појмове;

⁶¹ Секулић, Исидора, *Његошу књига дубоке оданости I*, СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА, КЊИГА 315, Београд, 1951. стр. 200-201.

⁶² Његош, Петар, II Петровић, *Луча микрокозма*, ОБОД – ЦЕТИЊЕ, ПРОСВЕТА БЕОГРАД, Београд, 1975. предговор посвећен С. Милутиновићу, стих 133, стр. 139.

- човек је трагично биће,

Његошева идеја да је човек трагично биће има онтолошко, егзистенцијално, сазнајно, морално и историјско значење. За песника догађаји који су се десили у преегзистенцији, обележиће трагиком људски живот;

- човек је умно биће,

Његошев кључни антрополошки став темељи се на доминантним идејама према којима је човек слободан, уман, човек је бесмртан. Ум човеков указује на изван-емпиријско порекло људске личности, доказује њену бесмртност;

- човек је религиозно биће,

Религиозност код песника припада самој суштини људског бића, манифестује се у различитим аспектима, од субјективно религиозног осећања до објективног или рационалног односа према божјем бићу. Религија је веровање у створитеља света, у духовну стварност која лежи у корену природе;

- човек је естетско биће,

Његошева дефиниција да је човек *homo aestheticus* има важну улогу у његовим антрополошким идејама. Естетско искуство обухвата чулно опажање, процес естетског сазнања и естетског доживљаја. У његовом целовитом обиму естетска перцепција јесте увид у саму природу чулности у њеним различитим аспектима. У појму естетског садржано је схватање чулности, категорије лепог, смисао уметности, уметничког стварања и уметничког доживљаја;

- човек је морално биће,

Песник схвата човека као целовито биће, састављено од телесне природе којом управља биологија и духовне природе којом управља морал. Морал узима у најширем значењу као систем етичких правила, чијим придруживањем умна воља успоставља моралне вредности у међуљудским релацијама. Такође, Његош употребљава цели низ моралних појмова на религиозној основи: благодарност, покајање, аманет, милостивост, милосрдност.

4.5 Луча микрокозма

После филолошких и нешто философских студија, које такође имају да иду даље, сада се чешће задира у прикривену суштину *Луче*, при чему, тако смо запазили, осваја много тежња да се траже и нађу извори за *Лучу*. Иде трагање по вековима за пореклом Владичиних религиозних и литерарних мотива. Као да није и важније и природније од свега, у првом реду наћи и испитати извор свој, извор за дело у самом песнику. У оном песнику, у нашем случају, који је од првих својих стихова казивао да у рођеном извору стоји: човек није у васиони случајност, човек је присни род духу и закону који чине вечност у “умним просторима”⁶³.

Луча микрокозма Петра II Петровића Његоша, је поема настала у пролеће 1845. године. У овом филозофско-религијском спеву, Душа, вођена “искром божественост”, трага за узроцима човековог пада са неба и лепотом божанства. Песник описује космичке и рајске пределе као и Сатанину побуну и издају Адамову (прешавши на страну Сатане) против Бога. Адам, симбол човека за казну бива прогнан на Земљу.

Луча микрокозма садржи 2210 стихова у шест певања, прелудирана *Посветом*, по узору на грчке филозофске поеме. Његош је број десет уградио у основе синтагматске осе пева, па се стих и строфа организују по нумеричком принципу 10x10. Епски десетерци доследно се групишу у строфе од по десет стихова, дециме. Строфа заснована на савршенству броја 10, симбол је тежње ка савршенству, симетрији и хармонији, логосу, дакле, божанским начелима. Хармонија сфера се у Његошевом спеву трансформише у поетски феномен који успоставља склад божанског универзума. Бројеви шест и десет представљају симболику *poiesisa*, јер упућују на божанско начело стварања, креативну моћ, која је основа и божанске „општега оца поезије” и песничке активности. Просторна семиоза је подређена посебној структури метафизичког хронотопа и хришћанској аксиологији.

⁶³ Секулић, Исидора, *Његошу књига дубоке оданости I*, СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА, КЊИГА 315, Београд, 1951. стр. 198-199.

4.5.1 Кратки сажетак пева:

I певање:

Песник тражи од “бесмртне твари“ или од “искре божествене“ да се “отргне“ из “наручја мрачне владалице“ (од незнања, од везаности за свакодневне бриге, од чулних страсти и материје), те да га узнесе у један чист и савршен свет, у “небесна поља“, у “светилиште бића, где се рађају сунца и мирови“ и где је сама бесмртна искра живела. Песникова душа, “луча“ се уздиже ка небу где је праизвор свега, пролазећи кроз шест покретних и пет непокретних небеса. Пре него се уздигне у само врховно небо где је “светилиште бића“, песникова душа добија за вођу и чувара арханђела. На левој страни архангео показује Ад, који има свог цара, Сатану.

II певање:

Песник улази у небеске пределе, у Рај у којем арханђели певају химне вечне љубави. На средини рајске равни диже се брдо од рубина и брилијаната, на којем је престо Бога, а изнад престола окреће се коло на којем је безброј сунаца, које лију светлост у широке сфере. На том месту Бог се заветовао да ће разгонити таму. Након што се песникова душа нагледала рајског живота, анђеоло је доводи до извора и предлаже да пије воде са њега. Тада ће јој открити зашто душа не може живети стално у рају и који су узроци њеног пада.

III певање:

На почетку овог певања песник описује како је Бог створио Свет и како га је уредио. Бог води разговор са арханђелима Михаилом и Гаврилом, кроз који Његош даје визију бесконачног простора. Тек након тога, песник се враћа теми о узроцима “пада“ душе из чистог духовног, рајског стања. Тако у овом певању сазнајемо да је Сатана, један од бесмртних духова, наумио да се побуни против Бога, па је и Адама (човека), који је такође један од бесмртних духова, покушао да приволи и наговори да пређе на његову страну. У томе ће, дакле, бити узрок човековог пада и губитак раја.

IV певање:

Архангел Михаило покушава да одврати Сатану од побуне, наведе га да спозна име Свемогућег и истера из себе завист и злобу. Сатана не жели да одустане од побуне нити да се покори божјој врховној власти, јер сматра да су сви духови некада били равноправни са Богом и да је божја свевласт неоправдана.

V певање:

Приказују се битке две војске (Сатанина и Божија војска). У том боју Адам два дана предводи Сатанину војску. Трећег дана се покајао и признао име свемогуће, што је изазвало протесте његових “војвода“, Наполеона, Рацеца и Аскеле, дакле, славољубивих завојевача (Наполеона, Цезара и Александра Македонског). Сатана не одустаје, наставља битку. Бог схвата да се Сатана неће покајати, најављује свој одлучујући ударац и подсећа да је због неправедне Сатанине душе настао Пакао. Следи одлучујућа битка у којој Бог тријумфује, а Сатана бива прогнан у Пакао.

VI певање:

Шесто певање пружа дубљу анализу Адамове (човекове) судбине. Пошто се на време покајао, Бог га не шаље у Пакао, већ близу ствара мали “шар“, Земљу. Ту ће човек, који је због казне постао смртан, а који је некада био чисти дух, мучити и окајавати своју непослушност. Бог тада удахњује Искру љубави и оставља човеку слободу избора, моћ разликовања добра и зла. Ова борба правде и неправде биће:

„... печатна на душу човјеку,

да му ропство горчи и колебље.“

Иако је све речено о људској судбини, песник дозвољава да на Земљи буде поново Рај у којем ће Ева згрешити на библијски начин. Тада се рађају и други грехови, братоубиство Каиново, појављује се потоп, идолопоклонство, а на крају се појављује и Христос, као неко ко сузбија зло и тиранство, а освештава врлину.

Лучу микрокозму карактеришу изузетна дубина мисли и сложеност идеја које заједно са густим изразом и обиљем симбола ово дело читалачкој публици чине мање доступним од других Његошевих остварења. Ипак, у њему је песник, попут класичних филозофа, понудио одговоре на питања која се тичу човека, света и Бога, комбинујући на тај начин метафизику, космологију, теологију и етику. Насловом *Луча микрокозма* може се успоставити веза са светлошћу човекове духовности, односно умом, душом или духовним принципом. Дуализам макрокосмос – микрокосмос уклапа се у остала двојства на којима је саздан Његошев филозофски систем: дух-материја, светлост-тама, добро-зло, вечност-пролазност. Његова религиозност у великој мери је самосвојна и не приклања се увек званичној црквеној мисли, а у њој се могу пронаћи и трагови гностицизма, скептицизма, материјализма, али највише од свега идеализма платоновског типа, те касноантичком мистиком по којој душа пре рођења тела живи у царству идеја. Основну идеју *Луче* представља пут душе у преегзистенцију, кроз сећање, да би се исприповедала прича о човековом паду и објаснили дубљи разлози његовог мучног живота на Земљи. Први део спева је путописног карактера, испуњен описима неба и васионе на путу ка уздицању у висине, а други, епски део, откривање тајне човековог пада. Будући да душа не може сама да спозна Бога и идејни свет, додељује јој се анђео као вођа на путу сазнања. У читавом концепту *Луче микрокозме* присутна је идеја о преегзистенцији. По том учењу, душа је постојала и пре стварања земље, али је за казну спојена са телом и тако „протерана“ на земљу која је створена као место људског испаштања. Стога је патња, према Његошевом схватању, нужни и неизбежни део људске судбине.

Његош је овај спев, и поред ослањања на хришћанска веровања, засновао пре свега на сопственој филозофији, проистеклој из личних промишљања, схватања и интуирања, као и из књижевности коју је читао. Захваљујући њој понудио је сопствене одговоре на два кључна питања: састав васионе и порекло зла. Код Његоша Земља је створена усред хаоса као привремено човеково боравиште, где треба да испашта своју казну напуштајући небо и облачећи се у материју, што узрокује да заборави своје духовно порекло. Његошева концепција космичког зла није нова, али је нова снага његовог поетског говора. На први поглед изгледа као класицистичко дело, а заправо је романтичарски, наглашено субјективан спев који, иако смештен у небеске сфере, има много сличности са Његошевим временом. У *Лучи* се огледају историјско-друштвене прилике Црне Горе прве половине XIX века, о чему

говори и завршетак *Посвете*, која је настала последња, након што је дело написано. *Посвета*, у којој се ређају мисли о мистерији живота и људској немогућности да спозна његово порекло и сврху, песник тражи одговоре од неме природе и у расправама филозофа и научника, да би се коначно обратио унутрашњој интуицији и поезији за одговор. Преко ових извора долази до сазнања да је човек, односно његова душа „зрака сјајна огња бесмртнога“, те да као такав са разлогом постоји, а да је само песнику дато да сагледа најдубље истине.

Убеђење да је душа бесмртна и да постоји и пре „окивања“ у материју чини главну подлогу Његошеве филозофске мисли. Главни аргумент за то Његош проналази у чињеници да је човек обдарен “лучом микрокосмоса“, умом, бесмртном душом надземаљског порекла, те да је као такав јединствен у природи. Када год говори о човеку, он истиче недовољне могућности људског ума да до краја схвати било шта у вези са пореклом зла, постојањем Бога или устројством космоса, а такође истиче и дуалну људску природу која је као таква постојала и пре побуне на небу.

4.6 Песничка концепција

„*Луча микрокосма* оправдава одвајање песничке форме од метафизичког значења, јер је то у природи алегорије“.⁶⁴ Алегорисање значи да се нека скривенија мисао не казује оним речима које непосредно репродукују одговарајући појам, већ се изражава такорећи заобилазним путем, помоћу једне конкретне слике која сугерише идеју.

Према Милораду Радуновићу⁶⁵ *Лучу микрокосму* карактеришу неколико идеја:

- луча као божанствена искра душе,

Човек је од свог постанка посматрао живот око себе, тражио је одговор на многа питања. Његошева визија Космоса је плод његовог личног размишљања. Иако владика, Његош се не држи хришћанских концепција. Зато је његова *Луча* више филозофски и песнички спев, него религиозни. Он филозофским и песничким путем тражи одговор о постанку човека, а то се не поклапа са првим људима, Адамом и Евом, како се у хришћанској науци представљају;

⁶⁴ Шмаус, Алојз, *СТУДИЈЕ О ЊЕГОШУ* (приредио Мирко Кривокапић), ЦИД, Подгорица, 2000. стр. 68.

⁶⁵ Милорад Радуновић (21. јун 1926. године, фебруар 2017. године) био је професор књижевности, агроном и писац.

- полазак са “идејом“ у Свемир,

Тешко је кренути у „бескрајни океан воздушни, ђе су сунца само искре свијетле“, где смртни без руковође око не може отворити, где је мучен стравом погибије. Песника је у Свемир повела идеја, искра, луча. “Идеја“ је рекла песнику да је она „искра огња бесмртнога“ и да ће га водити „вјечноме огњишту“ из којег је и сама изашла. Песник не може у Свемир са својим блатним телом које је привремена тамница слободне душе. “Идеја“ је дигла песникову душу и повела у царство светлости;

- Сотона и његов мрачни део Свемира,

На левој страни Свемира налази се царство зла. Страшним виђењем мрачне „катедре зла“ песникова душа се уплашила, али га чувар „крила снијежнијех“ подржава да сине огњем створитеља, јер је он „искра за небо створена“;

- према трону свевишњег Бога,

Идеја – путовођа, искра душе песникове сада долазе у царство чудеса и нове светлости;

- одметнути од Бога и непомирљиви Сатана,

Архангели Михаил, Гаврил и Сотона – сви су као архангели равноправни, имају исте чинове, али се Сотона после велике космичке катаклизме, побунио против Бога. Његош је пустио Сотону да каже разлоге своје љутње. Сатанина душа је горда и отворена славољубљем. Он као небески војвода жели да својим легионима поколеба мир небески и да изазове погибију и хаос. Сотони се приклонио и Адам који овде није библијска личност. Због његовог греха и страда човечанство, потомство његово, које на земљи живи;

- опис космичког боја и његове последице,

Блажено и мирно небо претворило се у страшно позориште. Копља, мачеви и пламене стреле били су обојени анђеоском крвљу. Његош ове ратне реквизите са земље преноси у космичке ширине. Адам се покајао трећег дана и одустао од боја. Због издаје, навукао је на себе срџбу Сатане, који касније бива прогнан до границе неба. Он и његова војска падају у у мрачан део пакла.

После победе над Сатаном, Бог ствара “шар“, Земљу, од хаоса и мрачне прашине. Поставља га близу мрачнога ада ради привременог и тешког заточења грешног Адама и његовог рода. На Земљи ће бити воде, грабљивих порода и отровног гада пузећега. Адам и његов пород су лишени блаженства небеског. То је казна због немирног духа. На Земљи ће се хранити од свога рада – биљем, водом и животињама, али са плачем на Земљу падати, у плачу живети, са плачем се у вечност враћати.

Основна идеја Његошеве *Луче* јесте враћање у преегзистенцију, сећање на грех који је проузроковао пад човека. На овој идеји изграђен је цео спев и она има потпуно оригиналан песнички облик.

4.7 Филозофска концепција

Као што је већ написано *Луча микрокосма* јесте алегоријско дело. У алегоричном облику она износи песникове метафизичке мисли и допуњује на тај начин Његошеву филозофију, проучавајући њено продужење у трансцедентност. У посматрању филозофске концепције стоје : човек (микрокосмос), тело и душа. Његош појам божанства не замишља без појма највише правде и доброте. Божје свемогућство може, према томе да ствара само добра дела. Ипак, ако је све што постоји на земљи и у васиони настало из божје руке, као дело свемогуће воље творца, зашто је сав земаљски живот испуњен патњама и несрећом? У овом питању се изражава унутрашњи сукоб у Његошу као мислиоцу. У центру посматрања света стоји човек, биће које само једним и то „нижим“ делом припада земаљској природи. “Виши“ део бића, бесмртна душа, јесте надземаљског порекла. Зато човек на земљи заузима изузетан положај- у њему се спаја “виши“ свет са “нижом“ природом. Управо ова подељеност представља највећу загонетку за Његоша. *Луча* се не може разумети, ако се не води рачуна о Његошевом схватању односа између тела и душе. Тело припада материји, “нижој“ стварности, које је друге природе и има друге тежње у односу на дух. Тело притискује душу, привлачи је “нижем“ свету, а дух се узалуд труди да себи потчини нижи део човечје природе. Зато између њих влада непрестана борба.

4.8 Луча микроkozma и њене паралеле у светској књижевности

Романтична епоха је поред књижевног препорода донела и нов, снажан полет религиозног духа. Романтизам је по својој природи наклоњен трансценденталним тежњама и религиозним утицајима у поезији. У Француској и Немачкој је овај покрет, надовезујући се на националну прошлост, заједно са оживљавањем средњег века, његове верске егзалтације, измешане са гротескним облицима култа и веровања и његовог мистицизма, донео ново ојачање католичког духа.⁶⁶ Ова епоха је нарочито карактеристична за протестантски део Немачке, где се међу водећим духовима романтизма јавила тежња за повратак католичкој цркви. Његош није имао непосредног додира са овом епохом на Западу. Ипак, његово дело сведочи да поседује главне одлике романтике, њене меланхоличне и узнемирене душе, њеног метафизичког полета и снажног религиозног духа. Према мишљењу Алојза Шмауса⁶⁷ (*Alois Schmaus*), Његош се чак уздиже изнад појединих западних романтичара на које се угледао дубином својих мисли. Док су се многи романтичари опијали само узвишеним сликама, Његошев филозофски дух се није заустављао на песничкој слици, на звучној метафори, него се трудио да и као мислилац осветли и продре у оне вечне тајне које узнемирују људско срце.

На Његоша је, поред осталих западних песника Шилера (*Friedrich Schiller*), Гетеа (*Johann Wolfgang von Goethe*), велики утицај извршио и Ламартин (*Alphonse-Marie-Louis de Prat de Lamartine*). У овој вези Ламартина и Његоша може се најбоље оцртати духовна сродност-веза између Његоша и западног романтизма. Његошево величање људског разума, моћи људске мисли је наслеђе XVIII века. Не смемо превидети да је овај култ мисли, разума неодвојиво уткан у Његошево дуалистичко веровање. Према Мирону Флашару⁶⁸, прошло је време религиозне епике великог стила, коју у историји светске књижевности обележавају имена Дантеа (*Dante Alighieri*), Милтона (*John Milton*) и Клопштока (*Friedrich Gottlieb Klopstock*). Ма колико да је доба романтизма дало замаха религиозној машти, ипак је изграђивању велике епике сметао пре свега индивидуализам, главна одлика романтичарског човека. И религиозност романтичког човека имала је обележје душевног немира, пуног тајанствених

⁶⁶ Шмаус, Алојз, *СТУДИЈЕ О ЊЕГОШУ* (приредио Мирко Кривокапић), ЦИД, Подгорица, 2000. стр. 10.

⁶⁷ Алојз Шмаус (Alois Schmaus 1901-1970. година) био је лингвиста, слависта и балканолог.

⁶⁸ Мирон Флашар (Београд, 23. јун 1929. — Београд, 2. март 1997. године) био је филолог, професор Универзитета у Београду, дописни члан САНУ. Велики део његовог научног рада бавио се Његошем, аутор књиге *Његош и антика*.

слутњи. У тој унутрашњој узнемирености, том сталном флукутирању осећања, лежи главна разлика између старијих песника, Дантеа и Милтона и њихових новијих следбеника, међу које спада и Његош. Приликом поређења Његоша као религиозног песника са његовим већ истакнутим узором Ламартином, упада у очи једна чињеница, која ће бити битна спона у поређењу Дантеа и Милтона са Његошем. У питању је Његошев филозофски дух. Ламартин је песник музикалног тона и у овој сфери ставаралаштва Његош не може да се пореди, али нам зато у једној примитивнијој форми открива дух под велом сумње. Управо овај лични моменат сумње и душевног немира сврстава Његоша у романтичне песнике, одвајајући га уједно од његових великих претходника, Дантеа и Милтона, са којима га везује полет метафизичке мисли.

4.9 Његош и Данте

Питање Дантеовог⁶⁹ утицаја на спев *Луча микрокозма*, јесте тема о којој се и данас дискутује. Према наводима Алојза Шмауса, који се овом темом бавио током неколико деценија, утицај

⁶⁹ Данте Алигијери (итал. *Dante Alighieri*, Фиренца, мај/јун 1265. године - Равена, 14. септембар 1321. године) био је италијански песник касног средњег века. Његово највеће дело, *Божанствена комедија (Divina Commedia)*, првенствено објављена под називом *Комедија (Commedia)*, представља кулминацију средњовековног погледа на свет и основу модерног италијанског језика.

Структура Божанствене комедије: 14233 стиха, три дела: Пакао, Чистишиште, Рај.

Пакао: девет кругова и предворје. Данте Пакао описује као провалију у облику левка. Улаз у провалију је близу Јерусалима и она се спушта до средишта земље, где се налази Луцифер. На ивици левка, урезане су велике степенице, које формирају девет концентричних кругова – равни на којима се кажњавају разни грехови и који се сужавају ка средишту земље. Свако ко је завршио у паклу, смештен је у кругу који одговара пороку који је чињен за живота. Предворје Пакла резервисано је за страшливце. Грешници су на следећи начин смештени по круговима:

- први круг Лимб: некрштене душе. Овде су смештени Платон, Аристотел, Јулије Цезар, Хорације, Овидије и други, а душе нису подвргнуте мучењу, већ их мучи безнадежна чежња;
- други круг: блудници. Овде среће Семирамиду, Клеопатру, Орланда (витеза округлог стола);
- трећи круг: прождрљивци (такође педофили и зависници), које мучи Кербер;
- четврти круг: похлепни, тврдице и расипници. Осуђени да вуку вреће претрпане новцем док не пропадну, а онда изнова и изнова;
- пети круг: лењи и гневни. Душе срдитих уроњене су у реку Стикс, да се у њој даве као што су се за живота давили у својој мрзовољи и бесу, заједно са лењивцима који се гуше испод воде;

Првих пет кругова Пакла представљају горњи део Пакла. Шести круг је са једне стране одвојен реком Стикс, а са друге реком Флегетонт и то је почетак доњег дела Пакла;

- шести круг: јеретици и неверници, муче се у ужареним гробовима;
- седми круг: насилници, Минотаур се налази на улазу у овај круг, подељен на три појаса: у првом су насилници против ближњег свога (убице, тирани, диктатори, ратни профитери), у другом су насилници против себе самих (самоубице), у трећем су насилници против Бога;
- осми круг: варалице. Овај круг је издељен на десет ровова, јаруга зла:
 1. подводачи и заводници,
 2. ласкавци;

на овај религиозно-филозофски спев и сличности између Дантеовог и Његошевог дела односе се на начин обраде, на архитектонику пева. Упоредивањем ова два пева, може се издвојити неколико заједничких црта. Прва се односи на песнички облик, јер су у питању алегорична дела. Смисао алегорије није истоветан у оба случаја. Религиозна симболика, којом обилује нарочито Дантеов *Рај*, спиритуалнија је од начина којим нам Његош приказује божанско биће. У настојању да остави царству духова његову иматеријалност, да је не окрњи конкретношћу песничког приказивања, Данте сублимира и песничке слике тако да постану чисто верски симболи приступачни само религиозном осећању које понире у дубине католичке мистике. Његош је у овом погледу другачији. То се најбоље види на оним местима његовог епа где се само божанство уплиће у догађаје. Док се Данте устручава да нам песнички конкретизује божанско биће и прилази му само помоћу једне симболике која је често тешко разумљива, Његош приказује творца скоро у људском облику.

-
3. симонисти – они који купују и подмећују у оквиру Цркве,
 4. врачеве, астолози, чаробњаци и лажни пророци,
 5. варалице, подмитљиви и себични политичари,
 6. лицемери,
 7. лопови,
 8. зли саветници,
 9. сејачи неслоге,
 10. кривотворци, у првом делу фалсификатори новца, у другом трговци људима. Ту су и они који су лажно сведочили.

Између осмог и деветог круга налази се Понор, Бунар оријаша, где су смештени дивови оковани ланцима који чувају стражу пред улазом у девети круг.

- девети круг је подељен у четири зоне: Каинова (издајници родбине), Антенорова (издајници отаџбине), Толмеова (издајници пријатеља и гостију), Јудекова (издајници добротвора).

На дну деветог круга налази се Луцифер, са три главе, чија су уста: Јуда, Брут и Касије.

Чистилиште: Плажа, Предчистилиште, Чистилиште, Земаљски рај и девет делова.

Песник овде стиже кроз дуги ходник који пролази од Луциферових ногу и успиње се уз брег са Вергилијем. После Предчистилишта (висораван: лењивци; жртве насилне смрти; долина немирних владара), стижу у Чистилиште, место где одлазе душе достојне Раја да окају грехе. Овде се налази седам појасева, за седам смртних грехова (охоли; завидне душе; срдити; душевно лењи; тврдице и расипници, прождрљивци, развратници). Што је грех блажи, они који испаштају су ближи Богу. Овде грешници нису осуђени на вечити боравак у истом месту, већ се крећу кроз појасеве након што окају неке од грехова. Када душе окају грехе, долазе до врха, Земаљској раја.

Ту се песник опрашта од Вергилија, који нема приступ Рају зато што није хришћанин. Дочекује га Беатриче, симбол путовође и љубави.

Рај: Девет неба и Емпиреј-боравиште блажених душа распоређене у три основне категорије:

- световну (на прва три неба ближа Земљи, Месечевом, Меркуровом и Венерином – душе оних који нису испунили завет, душе оних који су радили добро да би заслужили земаљску славу и душе оних који нису одолели љубавној жељи);
- активну (Сунчево, Марсово и Јупитерово небо – душе учених људи, душе оних који су се борили за веру и душе оних који су волели правду);
- контемплативну (Сатурново небо – контемплативне душе).

Рајске душе се налазе на Емпиреју, десетом небу, распоређене око Богородице у облику Рајске руже.

Другу сличност Шмаус је извео из чињенице да оба дела представљају неку врсту узвишеног путописа, датог у облику личне исповести. Као што Данте путује “оним“ светом тако се и песник *Луче микрокозме* уздиже до неба. Оба песника нам причају своје утиске као лични доживљај и сликају други свет. Ова сличност је врло значајна и њоме је условљено неколико важних црта. Превасходно се истиче мотив “путовође“, једно више биће које води песника кроз духовно царство. На основу ове сличности можемо извести упоредну анализу и утврдити утицај Дантеа на Његоша. Дантеа води кроз *Пакао* и кроз највећи део *Чистилишта* песник Вергилије, док га кроз *Рај* води Беатриче - симбол божанске љубави. Његош има двојицу путовођа – бесмртни део своје душе и анђела хранитеља. Ово подударане није случајно. Уколико ово тумачење узмемо као кључно за поређење, увиђамо да је први путовођа исти и код Дантеа и код Његоша, јер први пратилац који се у Његошевом спеву назива “зрака идеја“, “свијетла идеја“, “искра божествена“, није ништа друго него човеков ум. Смисао ове персонификације се односи на став да човек треба сам, сопственим напором да учини први корак на путу моралног преображаја, да буде свестан свог грешног стања, да се покаје и очисти своје срце од зла. Даље подизање моралне личности није могуће без више помоћи, Божија милост мора да притекне човеку у помоћ да га прожме божанском љубављу и тиме приближи божанству. Персонификацију ове више помоћи Данте је дао Беатричи. Уколико ни сам Вергилије не прима на себе улогу пратиоца без виших упутстава која му шаље опет Беатриче, онда се тиме, само у алегоричном облику, изражава веровање да је без вишег утицаја, без активног учешћа божје милости, затворен сваки пут ка духовном спасењу. Тако је Дантеова алегорија, само песнички израз католичке мистике и без ње се Дантеов спев, нарочито његов *Рај*, не може правилно тумачити. Битна разлика између Дантеовог и Његошевог спева јесте временски карактер, који код Његоша није одређен. Код Његоша временски карактер лежи изван сваког историјског датума, за разлику од Дантеа који у свом епу користи и упућује на конкретне историјске смернице преко својих ликова. Његош у свом епу посвећује пажњу борби Сатанине и божије војске на небу, што је код Дантеа у потпуности изостављено.

Поједини елементи Његошевог спева би се, могли упоредити са Дантеовим и Милтоновим спевом, јер се оригиналност *Луче* показује управо у повезивању хетерогених песничких предмета. Шмаус сматра да се најважније сличности које сведоче о Дантеовом утицају, ипак

налазе у првом делу *Луче микрокозма*, а то су већ поменути облик алегоричног путописа и мотив путовође.

Питање несагласности када је реч о изворима, узорима, “главној инспирацији“ и “дуговањима“ Дантеу, отвара и Мирон Флашар. Он уочава, да је у трагању за концептуалним изворима Његошевог пева наративна поетика често, сасвим запостављена и да прећутно описује првобитни утисак да је она умногоме одређена најпре Дантеовом *Комедијом*. Он сматра да питање о степену Његошеве “зависности“ од Дантеа, нарочито у прва два певања пева, није коначно расправљено. Флашар је, ослањајући се непрекидно на књиге из Његошеве личне библиотеке, извршио анализу неколико кључних мотива и описа како би аргументовано доказао следеће:

- да Његошев приказ визионарског узношења душе из прва два певања није везан за стари тип геоцентричне космологије, већ за одређене тачке у тој геоцентричној слици света везани и одређеним традиционалним мотивима који потичу из античких приказа стварања света и визионарског усхођења;
- да се Његош разликује од Дантеа и у космолошким појединостима слике Свемира кроз које се песникова душа узноси.

Ова обележја Његошевог пева, довела су Флашара до закључка да је песник морао познавати описе узношења душе, у којима је сагласност између концептуално и дескриптивно-наративног нивоа остварена, те да с овог композиционог аспекта Дантеова *Комедија* није могла послужити као узор. Циљ Флашаровог истраживања није био да пронађе одређени “извор“ или “узор“, које у новије време наилази на отпор међу књижевним критичарима и проучаваоцима историје књижевности, већ да питање о генези *Луче микрокозме* приближи ради бољег разумевања песничког поступка и Његошевог погледа на свет.

4.10 Његош и Милтон

Литература која се бави утицајем Милтоновог *Изгубљеног раја*⁷⁰ на Његошеву *Лучу микрокозму* је и свакако довољна за интересантну анализу еволуције критичког мишљења у науци о

⁷⁰ Џон Милтон, (енгл. *John Milton*, Лондон, 9. децембар 1608. године – Лондон, 8. новембар 1674. године) био је енглески књижевник, есејиста, песник и драматичар. Његов религиозни еп *Изгубљени рај* сматра се једним од најбољих дела написаних на енглеском језику.

књижевности. Критичари су се бавили различитим аспектима и различито односили према самом утицају. Савременици, који су се водили романтичарским начелима, нису били благонаклони према Његошу и његов спев су готово сматрали плагијатом. Овакав тренд се наставио и у раном XX веку, па тако Јован Скерлић⁷¹ оцењује да је *Луча* најмање оригинално Његошево дело. Друга струја стаје у одбрану Његоша, те Исидора Секулић⁷², често поетски и субјективно (како смо од ње и навикли), критикује Милтона, а велича Његоша. Њене речи да „Милтон види на почетку доктрину, а Владика види визију”⁷³ заиста су пример “дубоке оданости” коју према Његошу гаји. Флашар критикује Исидору Секулић речима да она жели да оправда Његошева романтичарска начела. Ипак, он износи добра запажања и труди се да одвоји Његоша од Милтона.

Тема спева, почевши од најширег, даје нам могућност да уочимо главну сличност, али и значајне разлике које постоје између једног и другог спева. Предмет Милтоновог и Његошевог певања сличан је утолико што оба песника певају судбину нашег “паденија”,

Изгубљени рај је велико епско дело (преко 10 500 стихова), писано енглеским јуначким стихом без риме. Милтон је своју епску поему поделио у дванаест певања:

1. Сотона и његови приврженици, побеђени и збачени са неба, освесте се у Паклу. Сотона скупља поново своју војску која се заклиње на вечну мржњу према Богу;
2. На већу збачени духови, договарају се да заведу новоствореног човека, како би се на тај начин осветили Богу. Луцифер сам креће на пут кроз Хаос, да пронађе земљу;
3. Бог види Сотонино путовање и прориче грех прародитеља. Син Божји се нуди да својим страдањем испуни овај грех и спасе људски род. За то време Сотона стиже до Едена;
4. Сотона нађе Адама и Еву, којима завиди на срећи и дознаје из њиховог разговора да им је Бог забранио да окусе плод са дрвета сазнања, које расте на средини Едена. Ноћу се прикраде Еви, у облику жабе губавице, али анђели га пронађу и протерају;
5. Ева прича о својим злослутним сновима, којима ју је ноћу узнемиравао паклени дух. Адам је умирује. Са неба долази арханђео Рафаил. Опомиње прародитеље на послушност божјој заповести. Рафаил прича како се Сотона са својим анђелима побунио против Бога;
6. Како их је Бог, после тродневне борбе, победио и протерао у Пакао;
7. Рафаил даље прича о стварању земље и човека;
8. Адам прича са своје стране, како се први пут нашао на земљи, како му је Бог подарио другарицу. У вече арханђео напушта Рај;
9. Сотона, у облику змије, заводи Еву, да окуси са дрвета сазнања. Адам је подржава;
10. Син Божји објављује прародитељима казну за њихов грех;
11. Арханђео Михаил долази и протерује прародитеље из Раја. Видећи њихову несрећу, он их теши. Адам гледа у визији судбину људског рода до потопа;
12. Арханђео им прориче даљу судбину изабраног народа по доласку Спаситеља. Адам и Ева напуштају Рај.

⁷¹ Јован Скерлић, (Београд, 20. август 1877. године — Београд, 15. мај 1914. године) био је српски књижевник и књижевни критичар.

⁷² Исидора Секулић, (Мошорин, 16. фебруар 1877. године — Београд, 5. април 1958. године) била је српска књижевница и академик. Прва је чланица Српске академије наука и уметности.

⁷³ Секулић, Исидора, *Његошу књига дубоке оданости 1*, СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА, КЊИГА 315, Београд, 1951. стр. 202.

Адамов грех који је постао узрок свог људског јада и бола, неслоге и смрти у свету. Милтон прича причу о првом греху, у сагласности са Библијом⁷⁴ и црквеним предањем, као непослушност. Његош, у центар свог интересовања ставља човека и због тога, говори о преегзистенцији, која представља кључну идеју пева, чега код Милтона нема. Код Његоша прича о првом греху нашла је место тек у шестом певању. Адам је у побуни са Сатаном, због чега га Бог кажњава, иако се покајао после трећег дана. Катастрофу човекову Милтон назива “губљењем раја“. Његошев човек-бунтовник свој први и главни грех из себе и по себи, нити наведен нити заведен, везује са Сатаном по себи и из себе.

Оба писца су сматрала битним да објасне порекло Космоса, и то на сличан начин. Сагласни су да насупрот световима постоји Хаос. Његошева је замисао да Бог ствара светове (мирове) из Хаоса. Милтонов Сатана пролази кроз такав “неуређен” простор да би стигао до Земље и Неба, и то је приказ који и самог Сатану плаши. Бог из Хаоса ствара Космос. Осим Хаоса, јасно су дефинисани, у оба пева: Пакао, Небо и Земља. Земља се приказује као станиште људи, место на коме ће Евини и Адамови потомци испаштати за први грех. Основна сличност

⁷⁴ За Његоша се не може рећи, да је у свим тачкама сагласан са књигом *Постања* и као што је већ написано са Милтоном. На првим странама књиге *Постања* описују се у Библији и прве стране човекове пре-историје и историје. Пре-историји припада стварање човека, његово кратко блаженство и греховни пад. Из библијске приче следује:

1. Да је стварање човека следовало непосредно осталом стварању света;
2. Да је Земља створена за блаженство човека и осталих стварних бића на њој;
3. Да је пад човека из блаженства у неблаженство следовало греху, гажењу заповести Божје од стране прародитеља људског рода;
4. Да је услед човековог греха Земља постала обиталиште неблаженства, како за човека тако и за сва створења на њој.

Милтон одступа од прве две тачке. Стварање човека, са његовим видљивим светом дошло је, према Милтону, после дугог блаженог, ничим неусколебаног живота једног вишег света, касније усколебаним револтом Сатане, једног од херувима, против Бога. Побеђен Сином Божјим, Сатана бива са својом војском прогнан у Ад.

Његош својим трима мислима одступа од библијског погледа:

1. Човек – Адам није створен после, већ пре стварања Земље. Он живи на Небу, као бесмртни дух, као анђео, по чину млађи од Михаила, Гаврила и Сатане. Песник описује космичке и рајске пределе као и Сатанину побуну и издају Адамову (прешавши на страну Сатане) против Бога. Адам, симбол човека за казну бива прогнан на Земљу. Није могао остати међу анђелима, јер је постао бунтовник, није могао бити ни у Паклу, јер се покајао;
2. Овај свет је створен да човеку буде место издржања осуде. Из овога следује да човек на Земљи никада није био блажен. Земља је место кушања сваког човека, а од њега зависи да ли ће стати уз Бога или уз Сатану;
3. Преегзистенција душе, не помиње се ни у Библији ни код Милтона, нити следује из њихове поставке о паду човека, праоца свих људи, душе и тела целог свог потомства. Адам је згрешио и мора ради задовољења правде, за свој грех и да испашта, као и цело његово потомство, грешно у греху свог праоца.

Разлика Његошове мисли од библијске врло је јасна. Песник изразито говори да није сам Адам згрешио, већ цео његов “лик“, цео његов легион подвласних му анђела, који су могли не узети учешће у његовој заједници са Сатаном. Сви су добровољно пали са Адамом у грех и зато су сви осуђени на земаљско заточење.

Милтоновог и Његошевог предмета састоји се у опеваној побуни анђела и борби на небу, али, не треба превидети једну основну разлику. У Његошевом спеву побуна анђела заузима значајно место и овом догађају посвећен је највећи део његовог спева. У оваквој концепцији овај догађај је добио већи значај. Он не представља само једну “епизоду“ из предисторије људског пада, као код Милтона. Док код енглеског песника тежи све оном првом греху, учињеном у рају, дотле тежиште Његошеве концепције лежи у самој побуни на небу. За ову побуну везан је непосредно, а не посредно, као код Милтона и пад, наследни грех свега људског рода. Ова разлика је од тако великог значаја. За Његоша Адам је првобитно створен као анђеол, који са Сотоном учествује у побуни. Зато што се покајао, казна му је ублажена.

Као основни Божји градивни материјал (како за светове, тако и за бића) наводи се светлост и мотив светлости ће се показати веома важним у оба спева. Његош више инсистира на светлости, али Милтон недвосмислено истиче да је светлост етерска, прва од свих ствари, суштина чиста. Бог је код Његоша божанство које се манифестује у светлости. Што је чистија светлост, то је чистије и биће или простор те светлости. Тако је Бог чиста светлост, која светлост исијава, а човек је, код Његоша “искра у смртну прашину“.

Небо је у оба спева окупано светлошћу. Милтон каже да је небо „с кулама опала и зидинама драгим, од живог сафира“, а Његош даје опис шатора од чистог кристала. Пакао, каже Милтон, прекрива „не светлост, већ превидљива тама“, док се код Његоша из правца Пакла виде „црнокраке луче“. Не би могло бити далеко од истине тврдити да све што Бог створи мора задржати честицу Божјег у себи, па макар то био и сам Сатана, јер, напоследку, Сатану је створио Бог, а Бог ствара од светлости.

О паралелама између Милтоновог и Његошевог инферналног света веома је много писано. Говорећи о инферналном свету и сукобу на небу, најчешће се наводе прикази *Пакла*, где видимо заступљеност античких представа и створења, иако се такве представе могу наћи и код Дантеа, односно нису потекле од Милтона. О рату на Небу се наводе подударности попут оне да се код Милтона Сатани прикључује трећина небеске војске. Говори се и о коначном поразу Сатане, кога у *Изгубљеном рају* муњом прострели Син Божји, а у *Лучи микрокосми* сам Творац, стрелом. Осврнућемо се на још један детаљ који се често помиње као сличност између два спева – Милтонови одметнути анђели су падали девет дана, а Његошеви три. Оба спева имају сличан, али ипак индивидуалан приступ Сатаниним размишљањима и логици.

Милтонов Сатана жели да буде слободан, а то може постићи само уколико победи Бога и његове анђеле. Он се по цену тога упушта у борбу коју не може добити и сматра да је „боље власт у Паклу, но слуга на Небу”. Његошев Сатана, с друге стране, не говори о слободи него о једнакости.

Анализа није имала за циљ да таксативно поброји сличности које су се могле препознати између Милтоновог, Дантеовог и Његошевог дела, већ да осветли идеје писаца, решења и размишљања о сродним појмовима.

У досадашњем излагању, иако се заједничке црте и сличности наглашавају више него самостални поступак и оригиналност, ипак видимо да је Његошев спев у великој мери оригиналан. Тешко је рећи нешто ново и вредно, као што је тешко начинити избор квалитетне литературе. Милтон, Данте и Његош, у својим делима негују идеје које се испостављају као један од највреднијих аспеката дела. Ове идеје се не морају читати у религијском кључу, чак ни онда када се директно позивају на божанска бића и догађаје.

„При тумачењу *Луче*, свеједно је да ли простијим или сложенијим апаратом, треба извлачити ове суштинске линије:

- Владици, за заокругљен мисаони доживљај његов, приказан у *Лучи*, није требао никоји системски филозоф, и никоји образац религије или секте;
- *Луча* је логично изашла из претходних песама Владичиних, а те претходне песме су произилазиле из проблематике песника ретко великога ума и врло моћне имагинације;
- у Владичину делу приказана је целокупност наше народне судбине, историјске и духовне⁷⁵.

⁷⁵ Секулић, Исидора, *Његошу књига дубоке оданости 1*, СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА, КЊИГА 315, Београд, 1951. стр. 203-204.

5. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Рад на докторском уметничком пројекту *Микрокосмос – свет у малом*, је започео разматрањем тема којима сам желела да се бавим кроз дело. Питање ко смо, увек ме интригирало можда зато што често сама са собом имам конфликте везане за своје бивствовање. У студији која је пред нама биће осветљене теоријске и уметничке смернице настанка, објашњени начини рада на изради и представљена анализа дела. Цео уметнички пројекат је настао на основу мојих принципијелних гледишта, изражених кроз спев *Луца микрокозма*.

Након темељног аналитичког приступа овом уметничком пројекту, моје идеје, тежње, мисли и схватања, наизглед једноставне и сведене, прерастају у комплексни приказ суштине човековог постојања, кроз музику, говор и покрет. Адаптација и обликовање партитуре, урађени су за потребе сведеног концертног извођења. Увидом у све “тајне“ ове сложене партитуре, кроз рад на нотном тексту, а касније и рад са уметницима на његовој интерпретацији, непрестано је долазило до нових сазнања, откривања скривених детаља у сваком кутку овог дела.

Рад на уметничком пројекту *Микрокосмос свет у малом - Сан о микрокозми*, за мене представља једну велику авантуру и искуство, пре свега што сам изашла из своје зоне комфора и усудила се да кренем у реализацију истог. У сваком смислу авантура и искушење, од питања да ли идем у добром смеру, да ли треба да компонујем - нисам композитор, да ли сам изабрала право дело, да ли сам схватила дело и шта желим; наслова, избора чланова тима, средстава за поставку дела, до тражења сале,... Искушење у томе да цео тим буде на окупу као једна породица и да ја, вођа те породице увек будем на задатку и нађем решење за све препреке које су се нашле на путу до реализације. Наравно, било је несавршености током самог извођења, одређених техничких пропуста, али када се узме у обзир време које смо имали до реализације, желим да истакнем да сам задовољна оствареном сарадњом, указаном међусобном професионалном и креативном поверењу, задовољна изведбом музичког сценског дела. Сматрам потребним да се осврнем на неке од препрека које су се десиле у току поставке уметничког рада.

Прва велика препрека јесте било проналажење простора у коме ће се дело извести. Моја првобитна жеља била је да се дело изведе на сцени Црногорског народног позоришта. Позориште ми је понудило продукцију представе, на моје велико изненађење. Тражили су да

напишем писмо (молбу) на које ћу добити одговор о уговору и сарадњи, међутим, ја и данас чекам одговор на моју молбу. Други избор је била сцена Зетског дома на Цетињу. Нисам добила повратну информацију на молбу да ме приме на разговор. Трећи избор је био Градско позориште или сцена КИЦ Будо Томовић у Подгорици. Ни једна ни друга установа није прихватила да поприча са мном и чује идеју уметничког пројекта. У више наврата сам била јако близу да одустанем и велику улогу у томе да не одустанем одиграла је моја мајка. Схватила је да моја потрага и битка предуго трају, да решење не могу наћи сама, решила је да ми помогне. Позвала је директора Кинотеке Црне Горе, Горана Бјелановића. Размишљајући о простору у коме би се дело одиграло, само за потребе доктората, господин Бјелановић ми је предложио велику салу Музичког центра Црне Горе, познавајући пословну директорку Центра Исидору Дамјановић. Сала Музичког центра није била у мојој глави, јер није позоришна, већ сала за концерте. Када сам видела салу знала сам да ту треба да се дело изведе. Госпођа Дамјановић је већ на првом састанку предочила да Музички центар може да помогне и изађе у сусрет потребама пројекта у смислу простора и техничке подршке, који су ми у том тренутку били најпотребнији. Господин Бјелановић је предложио да се пројекат изведе у оквиру дана Кинотеке Црне Горе. Датум изведбе који смо договорили био је 29. август 2022. године.

Такође, велика препрека биле су финансије, због којих сам морала да потпуно променим концепцију музичко-сценског дела. Моја првобитна замисао била је велика представа, са камерним оркестром и хором, разноликом сценографијом. Уместо камерног оркестра, свирао је гудачки квартет и клавир, уместо женског камерног хора (желела сам да пева 20 женских вокала), певало је пет, две су одустале због корона вируса. Недостатак финансија одразио се и на костиме и сценографију.

Директорка Музичког центра Исидора Дамјановић и њена видна нетрепелјивост према појединим члановима тима, па и мени паралисала је наше замисли и успоравала рад. Иако је пристала да се дело изведе у великој сали и обећала да све што треба биће на располагању, то није било тако. Правила је проблем око проба, датума изведбе, коришћења инвентара у згради. Затим, није нам било дозвољено да користимо концертни клавир у току проба, касније ни на премијери, што је мене врло депримирао и емотивно скоро поразило, јер у музичком смислу то није више био звук који сам желела да се чује током извођења. Дозволила је да користимо клавинову. Било је питање да ли ће се пројекат поставити и извести у истој сали.

Проблем је био и маркетинг. Директорка није дозволила да се представа јавно промовише и да се плакат постави на табли Музичког центра.

Појавиле су се и препреке техничке природе. Наиме, зграда Музичког центра Црне Горе поседовала је најсавременију опрему у сваком смислу. Међутим, установа нема стручна лица која знају да управљају опремом која је на располагању. Пре свега, немају мајстора светла, затим у сали је било јако хладно због аутоматске климе, што је довело до прехладе и промуклости певача, светла у ходницима нису могла да се искључе и самим тим су сметала на премијери. Струјни напон знао је да “падне“ у току проба, што се десило и десет минута пре изласка и почетка представе; озвучење није било онако како смо поставили, јер се миксета, како је објаснио мајстор тона вратила на аутоматска подешавања. Није било времена да се направе измене.

Препрека више - корона вирус. Неколико дана пред премијеру дизајнер светла је оболео од вируса, два дана пред премијеру оболели су шминкерка и фризер.

Поред свих препрека које сам морала да прођем заједно са мојим тимом, желим да нагласим да сам уживала у свакој проби, размени искустава на сцени, разговорима, сваком састанку везаном за техничка питања поставке дела на сцену, а највише у људима и енергији коју смо делили у заједничком циљу.

5.1 Основне поставке рада

Пројекат *Микрокосмос свет у малом - Сан о микрокосми* је вишемедијско музичко-сценско дело у једном чину које кроз пет певанија (сцена), обједињује елементе савремене опере, ораторијума и кореодраме. Либрето је настао на основу изабраних оригиналних делова *Луче микрокосме*, Петра П Петровића Његоша, прилагођених инструменталном, вокалном и плесном ансамблу. Сценски извођачки ансамбл је сачињавао: гудачки квартет (две виолине, виола и виолончело), клавир, пет женских вокала, два глумца и солисткиња која диригује, игра и пева. Моја замисао је била да представа носи други наслов у односу на пројекат. Уз консултације са мојим ментором Светозаром Рапајићем дошли смо до решења и музичко-сценско дело назвали *Сан о микрокосми*. Предвиђени простор за извођење је концертна сцена. Вишемедијски уметнички пројекат *Микрокосмос свет у малом - Сан о микрокосми*

премијерно је изведен 29. августа 2022. године са почетком у 20 часова, на великој сцени Музичког центра Црне Горе у Подгорици. Дело је трајало 60 минута.

Процес настајања овог докторског уметничког дела може се поделити у две фазе:

- припремна фаза,
- фаза реализације/постављања музичко-сценског дела.

Припремна фаза подразумева, сагледавање идеја пројекта, касније представе из уметничке и теоријске перспективе, разматрање услова за извођење истог у уметничком и техничком смислу и окупљање креативног тима позоришних и музичких стручњака са којим ћу као аутор овог пројекта сарађивати. Мој уметнички допринос био је испољен у свим сегментима поставке дела, пре свега, у сегменту музике (као композитор и диригент), затим у визуелном идентитету сценског покрета, конципирању кореографије, светлосних и костимских решења, а све то уз консултације стручног тима.

Обухваћен је аналитички, теоријски и емпиријски приступ, као и опсервација и ефективност. Почетна фаза уметничког пројекта заснована је на анализи одговарајућих материјала, компоновању одговарајуће музичке композиције за дефинисан инструментаријум. У композиторском поступку, предност су имале експресионистичке и минималистичке методе рада на материјалу, са акцентима на тонским бојама, хармонији и сложеном ритму. Кореографски део плесног елемента осмишљен је на утврђеној музичкој подлози. Пројекат у практичном делу је до коначне реализације обухватио целокупну поставку потребних техничких средстава. У циљу да се представе сфере у различитим контекстима сазријевања естетичког и поетичког деловања, моја интересовања и замисли су се гранале на бројне аспекте, отуда и мноштво корелација у приступу и комбинација интердисциплинарних студија. Пројекат је захтевао да, пре свега у свом фаху-музици током рада мењам више пута смерове, такође и по питању животне филозофије, естетичких и етичких ставова. Отуда касније и другачији смерови, композиционо-техничким принципима.

Реализација пројекта подразумевала је следеће фазе :

- одабир текстуалног предлошка – либрета;
- компоновање и оркестрирање музике;

- припреме за израду сценских реквизита и костима;
- припреме за осмишљавање кореографије;
- фаза постављања дела (пробе).

Друга фаза реализације и постављања музичко-сценског дела трајала је од 1. августа до премијере, 29. августа 2022. године. Моја улога и улога чланова ауторског тима у другој фази се огледала у уметничком, редитељском и техничком вођству кроз припрему пројекта за извођење и поставку дела на сцену.

5.2 Стварање креативног тима

Креирање музичко-сценског дела је, пре свега, засновано на тимском раду и мој циљ је био да окупим сараднике који ће допринети у уметничком и техничком остварењу дела, свако из свог поља деловања. Формирање ауторског тима почело је током новембра 2021. године, али ништа није званично договорено, јер у том периоду још увек нисам добила одговор везан за простор у којем ће се дело извести. Коначан одабир тима уследио је у јулу 2022. године и тада је званично стигла потврда да се пројекат може реализовати у великој сали Музичког центра Црне Горе. Имали смо веома кратак временски период, рок од месец дана, од прве пробе до премијере, да поставимо и изведемо представу. Желим да нагласим да су сви од почетка сарадње били упознати да је уметнички пројекат *Микрокосмос свет у малом*, односно *Сан о микрокосми*, како смо га током рада преименовали, моја ауторска замисао. У том смислу све инструкције које су сарадници добили пре и током рада на делу су проистекле из мојих теоријских, естетских и концептуалних замисли. Уметнички допринос који су унели у овај пројекат, као и драгоцено искуство, свих чланова тима, које је кључно за овакав процес рада, увек су уважавана и на томе сам захвална.

На првом месту желим да поменем кореографкињу Тамару Вујошевић Мандић, са којом сам дуго преговарала и касније када је пристала да буде део пројекта разговарала о мојој идеји. Тамарина конкретна питања о концепцији исте су ме навела да дефинишем своју намеру и заокружим теоретски и естетски оквир који је поставио основе за даље креативно истраживање целог пројекта. Тамара је била од велике помоћи у припремној и развојној фази, као и у продукцији и организацији представе. Имала сам велико поверење да ће разумети и

пренети моју визију на сцену што верније. Наглашавам и своје учешће у режији, као и у осталим сегментима овог пројекта.

Након договора са кореографкињом уследило је даље трагање, за певачима и свирачима. У овом ангажману желим да се захвалим професору Илији Дапчевићу, који је предложио тим вокалних и инструменталних музичара. Затим су уследили састанци са дизајнером светла у Београду, костимографкињом, мојом мамом, у Бијелом Пољу, сниматељима и другим техничким особљем (мајстору светла, мајстору тона, дизајнеру плаката, портирима и обезбеђењу Музичког центра, менаџеру Кинотеке) у Подгорици.

Глумачка екипа, која је реализовала моју замисао, на крају је била боља од првобитне поделе коју сам желела. Мој први избор за лик Сатане био је Славко Калезић, глумац Црногорског народног позоришта, али како је био заузет другим снимањима, идеја је отишла у другом смеру. Славко ми је предложио студента треће године Факултета драмских уметности на Цетињу, Немању Тодоровића. Позвала сам Немању, препознала да је препорука “права“ и у кратком року смо се све договорили. Улога Бога припала је мом пријатељу Ђорђију Татићу. И један и други глумац показали су се као одличан избор за додељену улогу, својом физиономијом, харизмом и глумачким умећем. Ђорђије је имао врло занимљива размишљања, идеје о свом лику, корисне савете и решења током целог процеса припреме, касније поставке истог.

Тежак и кључни задатак нам је представљао одабир глумице за улогу Јунакиње. То је морала бити млада девојка, мршава, изражених женских атрибута, висока, дуге косе, упадљивих црта лица, крупних очију, тананих усана, високих јагодица, слична мом спољашњем изгледу и лику. Сцена је захтевала девојку која ће зрачити енергијом, харизмом, сексипилом, отменошћу, самоувереношћу. У једном од разговора са кореографкињом, предочила сам да ћу дириговати током целе представе и стајати све време са стране како би цео ансамбл на сцени могао да ме види. Тамара је застала. Уследила је тишина. Након извесног времена рекла је да ћу ја играти Јунакињу. Ова идеја је у мени изазвала осећање страха и одбила сам предлог. Касније, размишљајући осетила сам узбуђеност пред изазовом и одлучила да будем Јунакиња. Привлачила ме је замисао као и потврда да могу на сцени да играм, диригујем, певам. Тамара је захтевала држање тела, грациозне, суптилне, али и сирове покрете. Донела је све што сам ја замишљала када је у питању улога Јунакиње. Пре свега је захтевала емоцију.

Пробе су почеле првог августа. У првом делу августа почеле су пробе са вокалним ансамблом под мојом диригентском палицом. Шеснаестог августа придружила нам се кореографкиња, седамнаестог Немања Тодоровић (Сатана), двадесет првог Ђорђије Татић (Бог) и двадесет четвртог августа инструментални ансамбл. Пробе су најпре одржаване у камерној сали Музичког центра. 24. августа наставили смо у великој сали. Један од највећих изазова у фази процеса настајања представе била је организација свих чланова екипе и креирање распореда проба.

Ауторски тим су чинили:

- аутор представе – Миона Цвијовић
- композитор и диригент – Миона Цвијовић
- сценски покрет – Тамара Вујошевић Мандић
- костимограф – Јасмина Цвијовић
- дизајнер светла – Радомир Стаменковић
- мајстор светла – Вук Вукчевић
- мајстор тона – Никола Дуловић
- фотограф – Владимир Поповић

Играју:

- Јунакиња – Миона Цвијовић
- Бог – Ђорђије Татић
- Сатана – Немања Тодоровић

Квинтет:

- клавир – Миланка Никчевић
- I виолина – Елеонора Вујовић
- II виолина – Дајана Павићевић
- виола – Анда Диздаревић
- виолончело – Маја Антић Калезић

Вокали:

- Милица Жижих
- Лорена Јанковић
- Оливера Перуновић
- Алексија Михаиловић
- Емилија Лаковић

ТВ екипа:

- продуцент – Митар Мирановић
- I камера – Жељко Брацановић
- II камера – Данило Папић
- Монтажа и колор корекција – Раде Булатовић.

Покровитељ пројекта била је Црногорска кинотека.

6. САН О МИКРОКОЗМИ (анализа)

Полазна тачка и инспирација докторског уметничког пројекта јесте филозофско-религијски спев *Луча микрокозма*, Петра II Петровића Његоша. У спеву се отварају вечна питања која опседају човеково биће: ко смо, где смо, зашто смо, откуда долазимо и куда идемо. Ванвремена, симболична Душа, вођена “искром божественом“ на путовању кроз космичке, рајске и паклене пределе, трага за узроцима човековог пада из чистоте и савршенства небеских поља, његовог прогонства у реалност Земље и вечном борбом у њему између добра и зла, између Бога ствараоца и Сатане. Човек је због преласка у Сатанину војску за казну постао смртан, мучи се и окајава своју непослушност Богу, али ипак Бог му удахњује Искру љубави и моћ разликовања добра и зла.

У делу видимо скројену драматуршку причу чија је структура заснована на ирационалним токовима света снова. Јунакиња је “чиста душа“ која полази од света реалности, а затим тоне у сан и прелази у свет несвесног и непознатог. Не налазећи смисао у свом животу, креће у трагање, у искуствено путовање кроз различита искушења, препреке и опасности, да би најзад дошла до просветљења и спознања суштине своје егзистенције.

Јунакиња кроз сан тоне у трагање за налажењем идентитета, за смислом, значењем и сврхом свог, човечијег постојања. Када крене на пут кроз сновиђење, она се у сну суочава са новим изазовима који надмашују свакодневно постојање, са низом непријатеља или провера, биткама и завођењима, откривајући у тој пустоловини сопствене моћи и слабости, али и уживајући у пустоловини, необичности и занимљивости догађања, спознаји себе. Улазећи у непознато у својим успонима и падовима суочава се са смртним греховима (пожуда, гордост, гнев), врлинама (вера, праштање, радозналост, храброст) и емоцијама (радост, туга, љутња, страх, гађење, изненађење). Она лута кроз битке Божије и Сатанине војске, света “Раја“ који означава хармонију и уређеност и света “Пакла“ који означава дисхармонију, хаос и деструкцију. Не сналазећи се у тој беспоштедној борби јунакиња доживљава разочарење и одустаје од свог бивствовања, али у кулминацији њеног “паденија“ јавља се светлост (Искра, бесмртна твар), која је као њен чувар подиже и упућује ка просветљењу и смирењу. Набројане компоненте односе се на саму Јунакињу, игру, љубав, спознају саме себе.

Три основне форме постојања света (мисли Јунакиње) могу се сагледати кроз простор, време и кретање, премда многи делови драматургије у овом пројекту нису одређени временски, ни просторно, препознају се само у симболима, те њихова тајновитост и свеобухватност пружа могућност за потпуно слободно осмишљавање и тумачење. Самоспознаја се одвија кроз борбу супротности, сукоба “духа“ и “материје“, “организованог“ и “неорганизованог“ Космоса (мисли Јунакиње). Пошто су кораца Јунакиње у простору, исти није статична категорија у представи, динамичан је као и време. Време и простор дати су у конкретном значењу, време “лети са великим хуком“, простор чине Јунакињини кораца. Пошто простор и време не излазе из опесега појма догађања и промене, они су нужно повезани са кретањем. Кретање је логична консеквенција простора и времена. На сцени не видимо где почиње, а где се завршава улога простора, односно времена, али се јасно види везаност са кретањем.

„У погледу концепције стварања, њене дубине и досљедности, слика свемира омогућује да се стварање схвати као нешто што се перманентно дешава, што није једном за свагда утврђено. Свије није одједном постао, већ непрекидно постаје. То је безграничан процес као што је безгранична маса од које свијет постаје. За разлику од сређеног Космоса, Универзум је бескрајан, па према томе и стварање бесконачно дуго траје.“⁷⁶

У партитури конкретно уочавамо да је веома мало могућности за конкретна сценска кретања и радње, док се у текстуалној и музичкој драматургији, појављују бројне асоцијације, алузије, интеракције између појаве стварног и невидљивог света.

6.1 Слика *Смрт*

Смртност човека је одређење нашег бивства које свако познаје, о коме свако зна на чудан начин, али које је ипак тешко схватити. Људско опхођење са смрћу је исконскије одношење, него што је то свако предметно знање о некој ствари. Оно спада у самоотвореност, самооткључаност људског постојања, у самоодношење човека према његовом бивству и бивствујућем у целини.⁷⁷ Намеће нам се питање: да ли смрт треба схватити пре као “природни догађај“ или пак као унутрадушевну реалност. Као спољни

⁷⁶ Томовић, Слободан, *Његошева филозофија природе*, (уредник Никола Дамјановић), ОБОД, Цетиње, 1975.

⁷⁷ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984. стр. 96.

природни догађај и као унутардушевени феномен, смрт, односно свест смрти има неку врсту предметне схватљивости и нема тајновит, многозначајан карактер несхватљивог које нас се трајно тиче. Она тада постаје предмет унутар феноменалног света, “испад“ у њему, док се уистину у нашем одношењу према смрти, односимо према тајновитој димензији одсуства, која је без простора, времена и не може се срести нигде у подручју присутних ствари, ни “напољу“, у природи, ни “унутра“ у души, а која нас ипак одређује и дира до срца⁷⁸.

У слици Смрт у представи, Јунакиња стоји сама у кругу, изгубљеног погледа. „Сама, као коначно биће у просторно-временском свету, повучена силовитом струјом времена и расута евидентном силом простора“⁷⁹. Јунакиња стоји у месту и рукама започиње радњу, коју све време понавља. Она се креће из круга у круг, изгубљена, убрзавајући покрете, са емоцијом страха, од тога да се увек враћа на исто место и исту тачку, понављајући своју свакодневну рутину. То је оно што јесте смрт у овој слици. Све је усмерено на то да човек не освети питање: како да прекорачи сопствено постојање, како да гледа на себе и иза себе?

На сцени је мрак. Светло се укључује у облику круга и осветљава клавинову. На сцену излази пијаниста. Када седне, светла се укључују у равну линију, улазе гудачи и вокални извођачи. Светла се искључују. Улази Јунакиња која стоји у месту, рукама започиње радњу, коју све време понавља. Светло се укључује у облику круга, она стоји у средини истог. Гледа у једну тачку и на њеном лицу не видимо емоције, никакву експресију. Понављање исте радње има двојаку симболику, идеју:

- исти покрет, представља свакодневицу живота, дана, сата, минута, недостатка храбрости за спознајом нечег новог, променом, спознајом себе;
- гестови којима Јунакиња започиње причу, јесу диригентски потези у 4/4 такту, чији је смер измењен, али јасно показују четири добе. Ова замисао се види када Јунакиња прилази гудачком квартету, јасно сигнализира темпо и “упад“ виоле на трећу добу.

⁷⁸ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984.

⁷⁹ Стриковић, Н. Јован, *Путевима Његошеве психоанализе*, Обод, Цетиње, 1980. стр. 285.

Гудачи сами настављају да свирају, док се Јунакиња враћа на своје место, у своју улогу рутине. На сцени су два светлосна круга, која представљају два света (мисли). Види се јасна и оштра симетрија, светлост и мрак, простор и време, “рај”-“пакао”. Простор је подељен на леву и десну страну, где се десно прокламује као смер “раја” (реда, исправности), а лево као смер “пакла” (нереда, хаоса, несталности). Божански свет, дакле, одликује хармонија и уређеност, а Сатанин дисхармонија и негирање, односно рушење те уређености, што ћемо видети и у четвртој слици.

Јунакиња се све време окреће и гледа у своју руку као симбол жеље да освести себе, гледајући себе, зато и одлази у други круг (симбол покушаја освешћивања), али се увек враћа на исто место, први круг. Тада се на њеном лицу види израз љутње и беса (убрзава покрете). Са једне стране она живи свакога дана исто, једнолично, са друге осећа да је другачија и тежи ка промени. На крају ове слике, поглед Јунакиње иде на доле, на њеном лицу видимо радозналост, као да је нешто вуче. Руке стоје мирно, подигнуте високо. Јунакиња полако спушта поглед, а затим и тело на доле и тада пада у дубоки сан.

6.2 Слика *Игра* – (стварање микрокосмоса)

„Игра је искључива могућност људског постојања. Само се човек може играти“.⁸⁰ Свако познаје игру, она је посве познати феномен. За њу важи Хегелов став да познато још увек није и спознато и управо то што нам се чини присно и саморазумљиво, често се најтврдоглавије отима поимајућем разумевању. Сваки човек познаје игру из сопственог живота, стекао је са њом и о њој искуства, познаје понашање у игри, познаје безбројне форме у којима се игра. Игра се не мора тек споља “уносити”, да би могла постати тема једног промишљања. Радња игре се изнова појављује у огромном изобиљу, она је свакодневни догађај и датост у људском свету. Игру сви познајемо и она представља сведочанство нашег живота. Али, свакодневна познатост игре, често спречава дубље питање о бити, о смислу бивствовања, онемогућује питање да ли и како људско разумевање истог у целини бива одређено и сачињено игром?⁸¹

⁸⁰ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984. стр. 292.

⁸¹ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984.

Јунакиња се буди. Чује звук (почиње клавинова, затим креће дозивање “анђела“, сопствених несвесних мисли). Јунакиња почиње да бежи (пузећи у спором темпу по поду) од непознатог, гледајући у једну тачку. Стаје, у седећем положају у средини светлосног круга и почиње “игра“. Пре свега откривање њеног телесног. Јунакиња гледа своје руке у чуду, као да их први пут види, прислања их на лице. Почиње да се игра рукама, шакама стискајући своје образе, очи, браду, чело. Померање руку је све брже и брже, док потпуно не пригрли своје лице (себе). Затим следи откривање унутрашњег. Схвата лепоту себе и свог тела, пушта се у слободу ума. Устаје, дубоко уздише, почие да маше рукама и помера цело тело, као на валовима, што и јесте литерарни текст у овоме одсеку слике. Она је збуњена. Срећна је, пуна љубави.

Ипак, ова игра спознаје и слободе траје кратко. Јунакиња се поново враћа на старо, у свесно, познату свакодневицу, у страх. Због тога је љута, бесна, својим рукама удара себе као казну.

6.3 Слика Љубав

„Ова ће књига разочарати свакога тко очекује

у њој готове упите о умећу љубави.

Баи напротив, она жели показати да љубав није осећај

Којем се свако може лако препустити без обзира на разину зрелости коју је досегао.

Она жели увјерити читатеља да ће сва његова настојања око љубави,

сигурно пропасти ако најактивније не покуша развити своју цјелокупну личност,

како би постигао продуктивну орјентацију;

да се задовољство у индивидуалној љубави не може постићи без способности

да се воли свој бчижњи, без истинске понизности, храбрости, вјеровања и дисциплине.“

Е. Ф.⁸²

Љубав има хиљаду лица, а ипак је увек иста. Она је у исто време многозначна и једноставна, лавиринт и проста је. У њеном “простору“ је могућа крајње страствена ошамућеност, али такође и најчистија жртва. Она досеже до врха најеће духовности. Човек бива повучен, прек због мерила човека и угрожен опасношћу губљења мерила. Иако је ерос увек увучен у саморазумевање, он се најчешће не разуме у свом пуном дијалектичком јединству многоврских супротности. Саморазумевање човека у односу на једну животну моћ, која га из основе одређује и прожима, постаје тако поцепано и замршено. За љубав је способан само човек сам. Она је основна могућност нашег коначног бивства, људска је и само-људска.⁸³

Јунакиња иде у круг. Кружно кретање је уједначено до савршенства, непроменљиво, без почетка, без краја, без одступања, симболизује време. Јунакиња одлучно иде ка себи, покушава да пригрли себе, да љубав себи и ово је кључна теза ове слике. У једном

⁸² Фром, Ерик, *Умеће љубави, друго издање* (превела са енглеског Миланка Радић), БЕОГРАДСКИ ИЗДАВЧКО – ГРАФИЧКИ ЗАВОД, Београд, 1993. стр. 5.

⁸³ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984. стр. 275-276.

тренутку кретање престаје и она најјаче пригрли себе, стискајући сваки свој мишић, кост, део себе, како би сама себе осетила. Ова љубав кратко траје, Јунакиња поново кружи, у бесу, плачу, осмеху, истом погледу. На крају слике видимо умор на њеном телу, њеном изразу, лицу. Круг се сужава и поново престаје кружење и “јурњава“. Јунакиња ипак милује своје лице и милује, стиска руком своју руку, у нади да ће завоleti себе и дати љубав себи, како би могла да воли друге.

6.4 Слика *Побуна (владавина)*

Бит сваке људске владавине не бива оцењена на прави начин. То значи, по њеном смислу бивства, човек не стоји између подљудског и надљудског бивствујућег – он стоји изнад, у великом рату Космоса.⁸⁴

У овој слици владавина представља однос личног сопства Јунакиње, који доводи до побуне. Појава Сатане и Бога представља игру радозналости и разумности, унутрашњег мира и неукроћености. На почетку стоје један наспрам другог, гледајући се у очи, одмеравајући своју владавину. Затим се грле, где се јасно види Сатанина љубав према Богу као нечему недостижном. Бог саопштава да је *ум само један без границе, сви су други кратковидни уми*, дакле не спушта се на плитко, приземно бивствовање и самоспознају. Сатана се буни, полаже право на један начин сазнања, оно вољно, порив моћи, радост ради самопотврђивања, надмоћност.

Идеја ове слике јесте да наше бивствовање, самоспознаја има две стране, између које мора постојати равнотежа. Равнотежа унутар личног сопства.

6.5 Слика *Рађање*

Истргни се Искро божествена из мрачне владалице. Ми смо искра свега.

⁸⁴ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, НОЛИТ, Београд, 1984. стр. 259.

6.6 Текстуални предлошак дела

Избор либрета представља веома важан корак у стварању музичко-сценског дела. Одлучујући се за текст, суочила сам се са изазовима као што су: однос текста и музике, да ли ће се форма текста усвојити и рефлектовати на форму музичког дела, да ли је дужина одабраног текста пропорционална дужини музичког тока,...

Одабир текстуалног предлошка за мене је био јасан избор из више разлога:

- све време сам била задивљена ликом и делом Петра II Петровића Његоша, посебно поемом *Луча микрокосма*;
- рад на докторском уметничком пројекту *Микрокосмос свет у малом*, је започео разматрањем тема којима сам желела да се бавим кроз дело, кроз своја лична и уметничка истраживања и интересовања и управо ова поема ми је отворила идеје о животу, филозофији, естетичким и етичким ставовима;
- размишљање како да текст написан средином XIX века, језиком српског поетског романтизма у (народном) десетерачком духу, са појединим речима преузетим из славеносрпског (славјанског), па чак и руског језика спојим са музиком. У делу либрето кроз метафору дефинише сценска дешавања.

Литерарни текст по сликама је следећи:

- прва слика *Смрт – Задатак*⁸⁵ је смјешни људска судба,

Овај стих наговештава једну од алегоријских замисли овог уметничког пројекта, дакле, песнички израз који одјекује етосом трагичности. По тематској опредељености издвојила сам речи које представљају важан став о егзистенцијалним питањима, “драму” људске егзистенције. Утисак који се стиче слушањем несумњиво је “обојен” песимизмом и сарказмом. Стих говори о Човеку уопште и овом генерализацијом желела сам да још више појачам песимистичку тачку гледишта. Објективна реалност је равнодушна према нашим идеалима и жељама, људске моћи су ограничене. Човеков ум је сувише зависан од материје која га заробљава, да би могао доспети до сазнања о својој судбини. Кључ

⁸⁵ Глосар Његошеве *Луче*:

- Задатак – ствар, посао.

разумевања оваквог става се не може тражити изван личног животног искуства, али се не може њиме ни ограничит;

- друга слика *Игра (стварање микрокосмоса)* – гора, валови, равнине,

Друга слика у овом уметничком пројекту представља стварање микрокосмоса, кроз три речи, дакле, гора, валови и равнине;

- трећа слика *Љубав* – у овој слици нема литерарног текста;
- четврта слика *Побуна (владавина)*:

САТАНА: Не, не! проштенија⁸⁶ не иште Сатана

благородна моја намјерења

небо чује, а знаће мирови!

Грка су ми сва блаженства неба

док постигнем моје намјерење

и правило друго бићу дадем;

не познајем име свемогуће,

с којим ми толико грозите.

Рад часа је владалац горди

мене од сна будио вјечнога

и дружину моју благородну

кад нам круне самодржавија

ставит није на главе мислио?

Ја бих воли да сам вјечно оста

у сна мирној влади и наручју,

са свом својом свијетлом дружином,

⁸⁶ Простеније (рус. прощение) – опроштење;

- благородан (рус. благородный) – племенит;
- мирови – светови;
- грозити (рус. грозить) – претити;
- самодржавије (рус. самодржавие) – самодржавље;
- слово (црквенорус. слово) – реч, заповест;
- навлаштито – посебно, особито, нарочито;
- согласије (рус. согласие) – пристанак, сагласност;
- начало (рус. начало) – почетак, прапочетак.

него ће сам на свијет изиша
да умножим гордост поноситу
несноснога мога противника.
Неће нигда Сатанина душа
умножават славу противника;
неће нигда Сатанина уста
похвале му слова изгласити.
Већ је хитра Сатанина душа
мрачну тајну дивно разгледала
и у њу сам чисто разабрао
прошлу судбу гордијех небесах
и како је горди владац неба
свемогућство себи присвојио
и простором страшним завладао.
Што се горди непријатељ дичи
да је тобож мене сатворио
и свијетле моје легионе,
тајни случај наш је отац био;
навлаштито нас је сатворио
да правило бићу сачинимо
и гордости метнемо границу,
да с гордијем влацем небеснијем.
Страшна судба првијех небесах,
о којој је помислит ужасно,
она даде смјелом грабитељу
случај згодан те простор завлада
и присвоји име свемогуће
својом вољом, својим согласијем.
Ово страшно падење небесах
начало му у тмине унесе,
тме вјековах вјечно непроходне

око њега нагомила кругом.
На опширне небесне равнине
иштем владу да подијелимо
и небеса пала воздвигнемо,
први закон да природи дамо,
нек се сваки са врховном влашћу
на свом небу горди и велича!
Знам ја силу мога соперника
и његово постојанство страшно,
ал' се кунем свијетлим оружјем
и мојијем непобједним штитом,
са храброшћу мојијех војводах,
свим оружјем мога легиона,
да намјеру испунит хоћемо
ал' сви жертва бити благородна:
вјечан покој вјечноје блаженство!“
БОГ: Ум је само један без границе,
сви су други кратковидни уми.
ВОКАЛИ: Ум, сан.

Овим дијалогом желела сам да укажем да је људска природа комплексна творевина, састављена од два принципа, Бога и Сатане. Сатана није зло, већ радозналост, обухвата све човекове особине, осећања мисли, радње, Бог представља рационално у нама. „Двојност људске природе, производи сукоб разума и осећања, нагонског и рационалног дела душе, интереса и морала, али не укида у коначном моћ човеку да надвлада страсти и интересе умном природом своје личности“⁸⁷. Дакле, ум је само један без граница.

⁸⁷ Стриковић, Н. Јован, *Путевима Његошеве психоанализе*, Обод, Цетиње, 1980. стр. 290.

- Пета слика *Рађање*,

ЈУНАКИЊА: Тешко ли се у полет пуштати

на лађици крилах распетијех⁸⁸,

без кормила и без руковође,

у бескрајни океан воздушни,

ђе су сунца само капље св'јетле,

а мирови једва видне искре;

ђе ужасне буре господствују,

ока смртну отворит не дају.

Истргни се искро божествена,

из мрачне владалице.

Лађица којом се “упућује“ у “бескрајни океан воздушни“ симболизује Јунакињину (човекову) несигурност да истражи питања своје судбине и да дође до истине. Јунакиња поручује: *Истргни се искро божествена из мрачне владалице*, дакле, истргни се из своје ограничености, сметње у сазнању, везаности за бриге у свакодневном животу. Човек треба сам, сопственим напором да учини први корак ка путу преображења, спозна сва своја стања.

⁸⁸ Распети – раширити;

- владалица (рус. владелица) – господарица.

6.7 Музички језик и структура

Истраживање многобројних достигнућа у домену музичко-сценског театра усмерило ме ка анализирању и дефинисању личног односа према истом. Најпре, дотицајем са различитим видовима театра, посматрањем (у својству публике), или кроз директно учешће у истраживању, те формирала сопствено искуство. У том тренутку била сам ближа оном што ме у стваралачком дојмило, а то је представљање музике у неубичајним амбијентима, формирање поетичког односа према жанру музичко-сценског театра, значење музике и постизање различитих облика комуникације кроз исту, као и синтеза музичких и театарских садржаја у контексту заједничке реализације. Кроз овај описани процес настало је вишемедијско музичко-сценско дело *Микрокосмос – свет у малом, Сан о микрокосми* са пуном позоришном инсценацијом. Рад на реализацији идеје подразумевао је следеће елементе:

- анализирање и критички однос према догађајима који су део личне свакодневнице;
- слушање, гледање извора инспирације пре свега музичке, а затим и литературе других уметности, захваљујући којима је усмерен пут новог музичког, плесног, визуелног и материјала целог пројекта;
- креирање новог музичког материјала и довођење у склад са драмским током;
- формирање и дефинисање вокално-инструменталног ансамбла за реализацију музичко-драмског садржаја. Клавир својим изражајно – техничким могућностима и као мој незамењив и изнад свих инструмент природно се “наметнуо“ као “диригент“ вокално-инструменталног апарата. Гудачки инструменти и вокални солисти, својим специфичностима и виртуозитетом су начинили масивност звука, пружили лепоту тонских боја, утицали на обликовање драмске радње.

Важно је напоменути да је мелодијски ток заснован и прилагођен литерарном тексту. Дакле, прво су изабрани стихови, па затим настала музика. Садржај литерарног текста, највећим делом је утицао на одабир музичког тематског материјала, његово обликовање и третман. Динамика музичке линије зависи од тока радње и деловања ликова унутар представе. Тежиште читавог уметничког пројекта јесте на музичкој подлози, те њена

улога није само у препознавању и карактерисању ликова. Савремене технике и музика експресионизма, минимализма, полистилизма одговарале су као полазна основа за моју партитуру, њено јединство и динамичност звука⁸⁹. Мелодијске линије долазе до изражаја и дају значај соло деоницама из којих се изграђује прича. Посебан акценат је на осећањима и експресији у чијој су служби музичке компоненте. Чују се промене расположења у наглим осцилацијама динамике музичког тока, појединих инструменталних делова, сложеним ритмичким обрасцима, измештање у емотивну и духовну сферу.

6.7.1 Особености мелодијског и хармонског стила

Као што је написано вишемедијско дело тежи форми савремене опере, која је представљена у пет слика. Структура сваке слике је епизодична, у свакој слици чујемо потпуно разнолик мелодијски материјал, слободне форме. Дело је написано за глас, клавир, женске вокале и гудачки квартет.

Када је реч о мелодијској линији, уочавају се кратки мелодијски мотиви, који се некада значајније развијају. Музички језик којим је дело саткано креће се у оквирима експресионизма, минимализма, полистилизма и у њему се могу препознати различити музичко-стилски елементи попут барокних, романтичарских, минималистичких фрагмената. Неретко, мелодијска линија је у потпуности сведена на понављање тона,

⁸⁹ Термин *полистилизам* (рус. полистилистика), данас се најчешће везује за стваралаштво руског композитора, немачко-јеврејског порекла Алфреда Гаријевича Шниткеа (рус. *Альфред Гаријевич Шнитке*). Током седме и осме деценије XX века, Шнитке је створио и афирмисао нови “стил“ заснван на прожимању, различитих, међусобно хетерогених елемената. Шнитке је први пут употребио појам *полистилизам* у свом тексту из 1971. године *Полистилистичке тенденције у савременој музици (Polystylistic Tendencies in Modern Music)*. Његов циљ је био да дефинише, класификује и анализира нову композиторску тенденцију тога доба, напуштање монолитних стилова и одбацавање идеје стилске чистоте. Композитор разликује два основна принципа полистилистичког израза:

- принцип цитата (могућност цитирања потпуно тачних или псеудоцитата, њихових елемената типичних за различите стилове - карактеристичне мелодије, хармонски обрти, каденце);
- принцип алузије који користи наговештаје цитата. Такав начин рада карактеристичан је за неокласичне композиторе.

Што се тиче примене полистилистичног метода у композиционој пракси, Шниткеов полистилизам био је изражен у две фазе. Прва фаза обухвата дела заснована на колажно-монтажном поступку, попут *Прве симфоније, Музике за филм Сталена хармоника, Сонате бр. 2 за виолину*, или на симулацији старих стилова, попут *Свите у старом стилу*. У другој фази, Шнитке пише експлицитно полистилистичка дела, попут *Концерта грота бр.1* и она у којима остварује дубљу синтезу контрастних музичких елемената и слојева, као што су *Реквијем из сценске музике за Шилеровог Дон Карлоса, Клавирски квинтет, Концерт за виолину и оркестар бр.3...*

држање целих нота, дугим легатима. Овим принципом подједнако се обликују вокална и инструментална деоница. Основни елемент музичког тока јесте репетиција. Репетитивност музичког материјала допринела је стварању контраста и експресивности истог. Литерарни текст све време је третиран силабично и изражајно. У слици *Побуна*, текст дијалога Сатане и Бога јасно је исказан изражајним говором.

Улога хармоније је експресивна, драматична али и лирска, снажне изражајности. Остварује се пре свега динамиком сазвучја, истицањем дисонантног набоја. Драматичност дисонантних сазвучја постиже се унутар музичког тока, врхунцем градације, трајањем, узастопним понављањима, звучном динамиком. Стварање хармонских и лабилних површина у музичком току, има свој експресивно – психолошки значај, који доводи до ишчекивања исхода истог. Хармонски језик се ослања на тонални приступ, јасно можемо одредити хармонски центар у свакој слици. Његов ток је резултат различитих комбинација одабраних тонова и низова истих. Вођење хармонске напетости допуњује се и комуницира са самим ткивом музичке драматургије. Јавља се принцип функционално хармонског остината, који расте на основу чврстих али и варирајућих, статичних и пулсирајућих понављања који се неретко налазе на ритмичкој основи истог.

Ритмичка компонента овог уметничког рада врло је изражена. Током целог музичког тока представе, чује се наглашен ритам и пулс, полиритмија која даје потребну еластичност самом делу. У свеукупном музичком садржају пажња је усмерена на агогичка и динамичка нијансирања у деоницама свих инструмената и гласова. Пажња није усмерена на виртуозитет инструмената и гласова. Полистилизам, посебно принцип цитата се прожима током целог уметничког рада. Треба поменути хроматске мелодијске мотиве од четири тона, који на прво слушање, звуче као нова музичка идеја, нови независтан материјал, али и даље сродан са мотивом. Поред садржаја, темпо је један од елемената који музички ток изграђује на комплекснији ниво. У првој и другој слици темпо је *Moderato*, у трећој *Andante*, четвртој *Lento*, петој *Tranquillo*, уз многобројне паузе на коронама, ритенута, тишини између слика. У партитури запажамо комбинације различитих техника:

- микрополифонија (гласови се крећу у малим интервалаима и нефиксираним интервалским односима, уз употребу полиритмије и полиритмичких средстава), унисоно свирање и певање, остинато;
- полифона фактура (најсложенија вишегласна факута, сви гласови представљају, самосталне индивидуалне линије унутар вишегласја);
- хомофона фактура (акордско вишегласје);
- канонска обрада теме, са мелодијским линијама дужег или краћег нотног трајања.

Конструктивна улога хармоније се исказује у организацији тоналног плана композиције, који се подвргава систему и редоследу тоналитета. Ради се најчешће о низовима силазних и узлазних квинти (од таме ка светлости). Као што је већ написано у делу се истиче и експресивна улога хармоније, која се остварује динамиком сазвучја. Неретко је присутна тонична и доминантна функција као прелаиз из једног тоналитета у други. Модулације подржавају смену тонских носиоца унутар једног поља, али нема наглих модулационих покрета. Тонове тонике и доминанте изражавају супротна дејства, као и одговарајуће тоналне функције: стабилност и мировање насупрот лабилности и напетости. У целокупној партитури наилазимо на све врсте ванакордских тонова, којим се образују дисонантна сазвучја, што испољава експресивну улогу хармоније.

Мелодијски ток је обogaћен глисандима и кластерима, како у инструменталним тако и у вокалним деоницама. Они функционишу живописно, резонантно, као јединствена хармонија. У вокалним деоницама често се исти образују постепеним додавањем нових тонова, јављају се две или више паралелних тонских висина, једна постављена на другу из којих настаје стална дисонанција „Рађају се нови тонови у процесу мелодијског интонирања и служе као експресивно средство – интонативног побољшања.“⁹⁰

⁹⁰ Hill, V. Frank, *Orchestral tone-color in Russian music*, University of Rechester, June, 1932.

6.7.2 Инструментација – практични рад са квинтетом

Римски-Корсаков⁹¹ (*Николай Андреевич Римский-Корсаков*) говорио је „Оркестрирати значи направити и ово је нешто што се не може научити. Велика је грешка рећи, овај композитор пише добро или та композиција је оркестрирана добро, јер оркестрација је суштина онога што је унутар самог рада. Моћ оркестрирања је тајна, коју је немогуће преносити и композитор који поседује ову тајну, мора је високо ценити и никада понизити до мере пуког скупљања формула.“⁹²

Инструментални ансамбл чине: I виолина, II виолина, виола, контрабас и клавир. Дефинисање инструменталног ансамбла, настало је на основу замисли о звуку саме композиције. Желим да нагласим да први пут компоујем музику за гудчке инструменте. Рад са мањим саставом, олакшао је креирање атмосфере и дозволио активно учешће свих чланова инструменталног састава у обликовању интерпретације, што је утицало на квалитет самог дела. Кроз оркестрацију, полаже се и води рачуна о детаљима сваког инструмента унутар ансамбла. Слојеви јасно истичу најважније елементе музике и у сваком инструменту унутар ансамбла истичу се основне компоненте: мелодија, ритам, хармонија, динамика и боја. Мелодија, као носећи елемент, често се јавља у пуном и снажном унисону, у високом степену динамике. Оно што је наглашено јесте оркестарска боја, неометена од стране елемената форме, хармоније, обогаћена живописним и величанственим колоритима. Тонска боја, да би била потпуна, зависи од подлоге, коју чини хармонска, мелодијска, ритмичка структура и њихово прожимање. У делу се јасно види јединство ових структура које дају логичан избор боја, тембра. Вођење оркестарске тонске боје изражено је вертикално, у постојању пријатног и јасног звука (у сонорности), у сваком тону и висини тона (тематски), у комбинацији тонова (хармонски). Тонска боја, настала је управо из жеље за већом посебношћу у делу експресивног изражавања, третирана као тумач мисли и у сврху успостављања атмосфере у току целог дела где се исказују њена вредност и естетика.

⁹¹ Николај Римски-Корсаков, (рус. Николай Андреевич Римский-Корсаков, Тихвин, 18. март 1844. године, Љубенск, 21. јун 1908. године) био је један од значајнијих руских композитора, један од петорице композитора „Велике петорке“. Био је наклоњен народним темама и темама инспирисаним бајкама, познат по својој изузетној вештини оркестрације.

⁹² Hill V. Frank, *Orchestral tone-color in Russian music*, University of Rechester, June, 1932. стр.52.

Оно што је специфично јесте да у првој (осим почетка) и другој слици нисам могла да диригујем, што је захтевало озбиљну одговорност сваког члана ансамбла. Сугестије да слободно успоставе однос при музицирању (прва, друга и трећа слика), довело је до иновативне музикалности ансамбла и простора за агогичка померања. Поверење указано ансамблу и ненаметање личне воље тамо где није неопходна, преобликовало се у драгоцен музички квалитет. Због малог броја чланова, посебно се обраћала пажња на складност и хомогеност звука. Имајући у виду да је ово квинтет гудача и клавир, трагали смо за различитим начинима добијања звука у циљу проналажења већег тембровског нијансирања. Улога квинтета огледала се посредно, кроз потпору вокалним извођачима. Пулсирајућа акордска подлога најчешће прати брзе вокалне деонице, а разломљени покрет по акордским тоновима у виолинама најчешћа су пратња у спорим одсецима. Кроз рад на пробама разрешила су се многа питања и ансамбл је у многоме помогао саветима како да се лакше изведе написано. Основни захтев у односу на квинтет сводио се на постизању избалансираног односа са музичким дешавањем на сцени. Интервенције су се кретале од незнатног кориговања датог динамичког нивоа, до другачијих решења у односу на партитуру (слика један и слика пет). Контрастирајућа динамика чује се при понављању кратких фраза, инструментални ансамбл поред вокала је носилац моторичног ритма. Повремено исти добија већи значај, када мелодијски ток из вокалног прелази у домен инструмента. У првој слици као и на прелазу из треће у четврту слику, изграђен је одсек чији је доминантни чинилац инструментални ансамбл. Овакав третман указује на потребу да се у драматуршки важном тренутку искористе сви потенцијали истог. У партитури је био изражен спори темпо. Квинтет подржава, употпуњује, тек повремено излази у први план, чинећи мирну, звучну основу пуну волумена, понекад моторичан, скоро незауостављив пулс из дубине партитуре.

6.7.3 Практични рад са вокалним ансамблом

Вокални ансамбл чини пет женских вокала. Као и код инструменталног ансамбла рад са мањим саставом, пружио је могућност обликовања интерпретације, постизање уравнотеженог односа са музичким дешавањем на сцени, прецизно интонирање, захтевало је велику концентрацију, јер вокали су дело изводили напамет. Морам да нагласим своје задовољство како су се снашле у току изведбе, с обзиром да их је било пет и да ја нисам била у могућности да увек диргујем. Неколико пута се мењала семантичка улога хора, што је најбоље приметно у тонским, лирско-психолошким моментима, у интонирању поетског текста. У њима се чује унутрашњи глас Јунакиње, као глас човекове свести, некада по узору на “гласове хора“ у античкој трагедији (прва слика). Вокална техника повезана је са интеракцијом речи и музике. Карактеристичност текста условљава “логику“ музике, честе промене фактуре, контрастно поређење делова и организацију музичког материјала. Присутна је јасна, али и скривена полифонија. Свих пет вокала имали су подједнаку улогу и задатак у току дела. Тако је настао раскошни хорски звук, акустичко-фонетска дубина. Познавањем гласовних могућности сваког вокала и њиховим распоредом места при постављању на сцени, допринета је звучна равнотежа ансамбла.

Опсег вокала је следећи:

- вокал I h – B2
- вокал II g – G2
- вокал III g – F2
- вокал IV h – D2
- вокал V D1 – D2
- Јунакиња D1 – C2

Мелодијске линије су изражајне, интонативно једноставне и јасне, на првом месту дијатонске. Кроз њих се “слика“ прича у пуном вокалном саставу хармонским и дијатонским окружењем. Мелодична интонативност појављује се у тонским преплитањима и узајамним деловањем. Теме представљају везу између Јунакиње и њених борби, кроз изражајност у језику и структури. У целокупној партитури прожима се јасна интонација у свим гласовима, којима је дат истанчан мелодијски тон, хармонска пуноћа и

изражајност. Сегмент који је утицао на стилистику, јесу литерарни стихови. Текст је један од најбитнијих елемената, изложен могућности субјективног тумачења. Изазов је био да се од различитих самосталних делова начини драматуршка целина, која ће се ставити у службу идеје и остварити упечатљив дух казивања. Можемо чути истицање важности текста речитативним вођењем вокалне деонице. Служим се поступцима као што су дужи и краћи глисанди, мелизматика, рад са неодређеним висинама тонова. Посматрајући целокупну партитуру, уочава се велики број симбола, знакова, који упућују на техничку страну извођења исте, почевши од знакова за темпо, динамику, артикулацију и фразирање, до самог нотног текста – музичког садржаја. Као што је написано, у процесу компоновања првенствено сам се руководила осећањима и све музичке компоненте су у служби експресије. Јављају се учестале промене расположења Јунакиње у наглим променама динамике, темпу, сложеним ритмичким обрасцима са присутном агогиком, која дело чини у многоме динамичнијим, али тежим за извођење. Јаки делови наглашени су динамично, нежни лирски, са пуно емоција. Распон динамике се креће од *pp* до *ff*. Ритмички план је шаролик, у току композиције чује се полиметрија и полиритмија као и смиренији делови.

6.7.4 Детаљна анализа партитуре

Слика *Смрти* траје 14 минута и неколико секунди. Ова слика почиње гудачким ансамблом, а на крају исте се прикључују вокали који шапућу. Такт је 4/4 у *d moll* тоналитету. На почетку је тишина, чује се дисање и померање руку Јунакиње. У трећем такту на знак Јунакиње (која је диригент целе представе) улази виола на трећој доби тоном *D1*, држећи целу ноту. Виола је сама до 16. такта где улази на трећој доби II виолина тоном *D2*, цела нота. У 63. такту тоном *Fis2*, прикључује се I виолина и у 157. такту виолончело тоном *h*. Мелодијска линија достиже “чвршћи” облик дужим нотним трајањима, као индивидуални структурални елемент, чује се “преображај” унутар интервалске организације, секундно и терцно кретање које је главна одлика мотива. Сви инструменти до почетка друге слике су самостални у излагању тематског материјала, у релативно имитационом односу. Сви инструменти су у контрапунктски преплетеним линијама. Линија коју у контрапункту гудачи свирају и даље тече мирнијим мелодијским током, да би завршавала напетим интервалским покретом од велике терце, велике сексте, октаве или велике септима. Добијени звук, ствара гротесни утисак, дуга легата и целе ноте

осећај тужбања. Динамика се креће од *pp* до *f*. Слика завршава дисонантно, на тоналној основи кластера тоновима D1, H2 и C3. Слика “смрти“ и дуализам у њој представљена је као “конфликтна“ сцена, указујући на детињу невиност Јунакиње и самог човека, која је музички супроставља симболу сурове реалности и материјалног света, из којег на крају Јунакиња излази као победник. Ова потреба за победом “добра“ над “злом“ постаће и остаће естетско начело целог дела.

Друга слика *Микрокосмоса* садржи четири већа одсека. Траје 14 минута, почетни тоналитет је *g moll*, такт је 4/4. Први одсек траје од почетка друге слике до такта број 54. Други одсек почиње од такта број 55. траје до такта број 80., трећи одсек од 81. такта до 114. такта, четврти одсек од 116. такта, па до краја слике. Први одсек слике се састоји из две целине, а цео је замишљен као велики *crescendo* у поетском смислу, који је постигнут усложњавањем хармонске основе. Први пододсек има функцију увода, представљен у ритмичком пулсу клавира на тону G1, мотивом четири шеснаестине, клавир у улози диригента. Над лежећим басовим тоновима у клавиру, формирају се слојеви женских гласова, који атмосферу граде глисандима у скретницама и пролазницама, секундним и терцним кретањима, квартним, квинтним, секстним скоковима, изговарају реч *гора*. Реч није увек јасна, јер се у мањој или већој мери изговара шапатам, што доводи до “збрке“ у слушном смислу (алегоријски “збрку“ мисли у Јунакињиној глави), затим динамика говора долази до *ff* динамике где се јасно чује изговорена реч. У другом пододсеку првог одсека слике, вокални ансамбл се прикључује клавиру истим мотивом од четири шеснаестине изговарајући исту реч. Мелодијски ток је условљен текстом, силабично интонираним у краћим нотним вредностима. Овде је од велике важности разумевање и изговарање истог.

Други одсек је карактеристичан, јер почиње полиритмијом. Прва три вокала певају ритмички мотив секстола, четврти и пети вокал мотив четири шеснаестине, што поново доводи до “збрке“ у звуку (мислима).

Пример бр.2:

26

62

Voice

go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra

Voice

go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra

Voice

go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra

Voice

go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra

Voice

go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra go ra

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Клавир такође свира мотив секстола и има улогу диригента. Овде, као и у првом одсеку, чујемо секундарно и терцно кретање у виду пролазница и скретница, текст је и даље исти, дакле, *гора*. У 57. такту другог одсека прикључује се и гудачки квартет, дијатонском модулацијом из *g moll* у *d moll* тоналитет. Гудачи имају улогу стварања атмосфере на лежећим басовим тоновима виолончела (целе ноте), затим виола и виолине триоле велике и мале, четвртине. Краћи пододсеци се односе један према другом као низ реченица. Хармонску основу чине две мале секунде, једна у мелодијском покрету навише, друга наниже. У 59. такту и у гудачком ансамблу чујемо секстоле као главни пулс целе композиције. На крају одсека соло деоница женског вокала секстолама завршава одсек. Овде је од велике важности пре свега техника дисања вокала и велика концентрација, јер одсек је све време у темпу *Allegro*.

Трећи одсек слике почиње од 81. такта, враћамо се у *g moll* тоналитет. Одсек почиње великом секундом у виоли (тон D1) и виолончелу (тон c). И овде постоје два пододсека, први је означен поступним хармонским и инструменталним развијањем снаге звучности, испољава се кроз хорско полифоно, хармонско певање, почевши од кластера D1 – E1 – F1 – G1 – A1. Они граде ново музичко ткиво певајући истовремено текст *валови*. Последњи пододсек од 110. такта, па до краја слике има улогу епилога. У тексту вокалног ансамбла чујемо реч *равнине*.

Четврти одсек почиње у 116. такту, тремолом у виолончелу, тридесетдвојкама, затим у 118. такту *ad libitum* свирањем кластера, од најдубљих до високх тонова; четвртинама се придружује клавир. Овде такође чујемо поступно хармонско нагомилавање, истицање звучности, посебно у деоници клавира која свира глिसанда навише и наниже на лежећим басовим тоновима у виолончелу. Динамика у овом одсеку се креће од *ff* до *pp* кроз понављање слогова, уз соло у клавиру (тридесетдвојкама, како би се дочарао сан у коме је Јунакиња).

Пример бр.3:

52

102

Voice

tu lo vi tu lo vi

Voice

-tu lo vi tu lo vi

Voice

tu lo vi tu lo vi

Voice

tu lo vi tu lo vi

Voice

tu lo vi tu lo vi

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

У хармонском смислу, сазвучје се “сужава“ толико да остаје само тон g. Слика завршава кластером D1 – E1 – F1 – G1 – A1 у вокалним деоницама, као што је већ написано текстом *равнине*.

Пример бр.4:

56

108

$\text{♩} = 20$

držati posledni ton dok dah nestane

Voice

rav ni ne _____ rav ni ne _____

Voice

mp

rav ni ne _____ rav ni ne _____

Voice

mp

rav ni ne _____ rav ni ne _____

Voice

mp

rav ni ne _____ rav ni ne _____

Voice

mp

rav ni ne _____ rav ni ne _____

Назив треће слике је *Љубав*. Композиција траје око 10 минута, писана у 6/8 такту, у а molli. Када сам почела да размишљам о манифестацији ове речи и како бих волела да се чује и види на сцени иста, у трагању сам дошла до композиције која ме инспирисала да напишем музику. Знала сам да клавир мора да има главну улогу и да не желим да се чује вокална деоница. Композиција која ме инспирисала да напишем музику јесте Густав ле Греј (*Gustave Le Gray No.1*) Керолајн Шо (*Caroline Adelaide Shaw*)⁹³ инспирисан Шопеновом

⁹³ Керолајн Аделајд Шо (*Caroline Adelaide Shaw*, 1. август 1982. године) је америчка композиторка, виолинисткиња и вокални солиста. Керолајн Шо је уметница која се креће између улога, жанрова и медија, покушавајући да замисли свет звука који се никада раније није чуо, али је одувек постојао. Добитница је Пулицерове награде за музику 2013. године, неколико Греми награда (енгл. *Grammy Awards*, временом скраћени изворни назив награде енгл. *Gramophone Awards*), почасног доктора Јејла (енгл. *Yale University*) и стипендије Тхомас Ј. Ватсон (*Thomas J. Watson Fellowship*). Радила је са низом уметника, укључујући Розалију (шр. *Rosalía Vila Tobella*), Рене Флеминг (*Renée Lynn Fleming*) и Јо Јо Ма (*Yo-Yo Ma*, Chinese.

(Fryderyk Franciszek Szopen), мазурком Op.17, No 4. У композицији Каролајн Шо, чује се јасан контраст између неба и мора, у мојој композицији намеће се контраст прихватања и неприхватања самог себе и зато слика носи већ написани наслов. Мој стил стварања је прилично далеко од Шопеновог, покушала сам да “узнем“ неке упечатљиве карактеристике мазурке и Шоине и Шопенове композиције и обликујем их у свом стваралачком процесу. Композиција почиње десном руком на тону А1 мотивом од три осмине. Мелодија се секундо развија навише истим мотивом са дугим паузама.

Пример бр.5:

Adagio
ton držati sve dok zvuk traje
Piano *p*

pedal držati sve vreme
7 *ton držati sve dok zvuk traje*
Pno. *dolce p*

13
Pno. *p*

20
Pno. *p*

26
Pno. *p*

馬友友; pinyin. *Mǎ Yǒuyǒu*), а допринела је музици за филмове и ТВ серије. Омиљена боја јој је жута, а омиљени мирис рузмарина.

Густав ле Греј (*Gustave Le Gray No.1*) садржи моћну поетску равнотежу између вискозности и густине опадајуће хармонијске прогресије и лебдеће љуске лука, лабаве хроматске мелодије изнад. Или у неколико речи, веома је пршута и мента. Када ме неко пита „Па каква је то музика?“, понекад ћу одговорити, у зависности ко пита „Нешто као сашими!“ погледати <https://caroline-shaw-editions.myshopify.com/>

У 33. такту прикључује се лева рука која има акордску фактуру, затим у 53. такту у левој руци чујемо октаве у великој октави. Првих неколико тактова карактерише низ акорда преко тачке педале А који се заустављају на F dur трозвуку. До каденце, акорди леве руке настављају да “клизе“ кроз нестабилне хармоније. Комад се завршава истим “несталним“ акордима којима је и почео и тиме уједначен завршава хармонијском двосмисленошћу. Ова хармонска нестабилност и акорди у неравномерном кретању постају основа за комад, при чему се већина материјала односи на ове елементе.

Као што је већ написано, први део композиције је заснован на 6/8 такту. Мотив се креће ка споља у десној руци. После дугог понављања већ поменутог мотива, смирена мелодијска линија почиње да се развија у басовом регистру клавира, разложеним акордима, док у горњем гласу чујемо акордску фактуру. У 78. такту, као што је написано, клавир свира акордску фактуру и на почетку су то секундни акорди, а на крају терцно-квартни, који се обликује у кластер, док су клавиру све време додељене репетитивне фигуре.

Следећа велика промена у текстури долази када се улога акорда прелази са десне руке на леву руку. Такт је 2/4. Акорди и даље имају поступно кретање као и раније, али сада су праћени поновљеном ритмичком фигуром на истом тону у десној руци. Брзо смењивање истог тона Н1 у триолама, квинтолама, секстолама и септолама оснажују напетост овог дела композиције, док не дођемо до поновног слабљења и сужавања текстуре на један тон. На врхунцу ове растуће линије, мелодијски ток са хроматског језика враћа се на чисте, једноставне трозвуке, који се прожимају до последњег такта каденце одеска, иза које следи већ дата мелодијска линија са почетка слике у 6/8 такту у мирном темпу.

Пример бр.6:

4

Pno.

115

120 rit.

126

130

133

137

Слика *Побуна* садржи два већа одсека и почиње у *d moll* тоналитету. Морам да нагласим да је ова слика била инспирисана двема композицијама. Прва је композиција Мајкла Гордона (*Michael Gordon*), *Време (Weather)*⁹⁴, друга је *Четири годишња доба (Le quattro*

⁹⁴ Мајкл Гордон (енгл. *Michael Gordon*, рођен 20. јула, Флорида, 1956. године) је амерички композитор. Искуство је стицао у њујоршким андерграунд рок бендовима и студирао композицију код Мартина Бресника (енгл. *Martin Bresnick*) на Универзитету Јејл (енгл. *Yale University*). И једно и друго се огледа у раду Мајкла Гордона, који између осталог садржи пост-минималистичке струје. Поред ансамбла и оркестарских дела, продуцирао је и композиције за музичко позориште. Видео уметност и експерименталне форме често представљају важне елементе његових радова. Заједно са Џулијом Волф (енг. *Julia Wolfe*) и Дејвидом Ленгом (енгл. *David Lang*), Мајкл Гордон је суоснивач фестивала *Bang on a Can*, као и истоименог легендарног музичког колектива у Њујорку. Музика Мајкла Гордона спаја суптилну ритмичку инвенцију са

stagioni, Concerto No. 3 in F Major, RV293, "Autumn" (L'autunno), II. Adagio molto) Антонио Вивалдија (*Antonio Lucio Vivaldi*)⁹⁵. Први одсек траје од 1. до 55. такта, други одсек траје од 56. до 257. такта. Први одсек слике је написан у мистичном духу. Цитирану музичку линију почиње виолончело, затим виола, II виолина, I виолина. Спори покрет музичког тока посвећен је портретисању два поларитета људског бића (Сатана и Бог), дуалистички конфликт, однос два света. Добијени тон је потпуно пригушен, без вибрата како би се добила прикривена, нејасна атмосфера, истакао језиви ефекат гудачких инструмената. Ова слика представља сан, дубоко узнемирујући, са магловитим сликама, збрканим лутањима, опседнутим дисонанцама, хармоничном анархијом, неправилним и непредвидивим фразама; узнемирујући приказ, који се повећава понављањем истог мотива. Текстура музичког одсека се састоји од неколико међусобно повезаних слојева акорда, постављених у деоницама гудачког ансамбла са дугим нотним трајањима, затим разложених акорда,

невероватном снагом која отелотворује, “бес“ панк рока, нервозни сјај фри цеза и непопустљивост класичног модернизма.

Композиција *Време (Weather)* је наручила Сеиманс фондација (*Seimans Foundation*) за немачки гудачки оркестар, ансамбл Ресонанце (*Ensemble Resonanz*). Инспирисан хаотичном шемом временских образаца, питао сам се како би се они могли музички пренети, као да се протеклих неколико стотина година музичких идеја ковитлало околу, а ја сам могао да зграбим ствари које ми се свиђају и да их надограђујем. Замишљао сам историју не толико као временску линију, већ као лифт где могу да се зауставим на ком год сам спрату желео, а све се дешавало истовремено. Лифт се попео до осмог спрата, где сам нашао Вивалдија, који је, наравно, написао масивни гудачки комад заснован на истој теми. Затим сам се спустио на четврти спрат, где сам нашао Џимија Хендрикса (енгл. *James Marshall "Jimi" Hendrix*), назад до деветог спрата за неку лондонску клупску музику из 1990-их, затим до петог због буке сирена бојног брода.

У другом ставу, сместио сам цео гудачки оркестар кроз *Fuzz box*, јединицу за дисторзију повезану са електричним гитарама, коју сам први пут употребио у свом соло комаду за виолончело. То је звук којем се и даље враћам. Трећи став је конструисан на основу снимка експлозије сирене. Усклађујем прасак са гудачким оркестром, полако претварајући ово опасно и оштро упозорење у пријатељски и смиренији звук. Први и четврти став не користе електронику и могу се репродуковати без појачања као и са појачањем.

Оригинална продукција композиције *Време* настала је у сарадњи са филмским редитељем Елиотом Капланом (енгл. *Elliot Caplan*). Веза са Артробом (*Arthrob*) ми је дала прилику да након снимања дела уђем у студио и додам слој ударања бубња и синтетизованих звукова. Оне постоје само на снимку. Волим да мислим да Време ради са гудачким оркестром оно што би композитор из 1723. године желео да уради да је имао/ла приступ данашњој технологији.

— Мајкл Гордон; погледати <https://michaelgordonmusic.com/>

⁹⁵ Антонио Лучо Вивалди (итал. *Antonio Lucio Vivaldi*, Венеција 4. март 1678 — Беч, 28. јул 1741 године) био је италијански свештеник и композитор из периода барока, као и познати виолиниста. Вивалди је широко признат као најважнији представник барокног инструменталног концерта, који је усавршио и популарисао више него било који од његових савременика. Био је један од најзначајнијих композитора барокне музике уз Јохана Себастијана Баха (нем. *Johann Sebastian Bach*) и Георга Фридриха Хендла (нем. *Georg Friedrich Händel*) и један од најбољих виолиниста свог времена као и велико име италијанског барока.

Четири годишња доба (итал. *Le quattro stagioni*) је популарни назив за циклус од четири концерта за виолину и оркестар. Четири годишња доба представљају најхрабрији музички програм из барокног периода. Сам композитор је написао сонете који иду уз сваки појединачни став у овим концертима. Оно што је задивљујуће у овом дјелу је како је Вивалди прецизно музички описао сваки сонет без губљења укупног квалитета и равнотеже самог музичког дела. У ова четири концерта Вивалди описује звуком своје виолине лепоте сваког годишњег доба и ствара угођај сваког од њих.

постављених у паралелне терце I и II виолине. Жељени ефекат посебно се истиче у басовој деоници, најистакнутијем тембру унисон виолончела, тј. свих инструмената.

Структура мелодијског тока испољава се хоризонтално, где дуги тонови имају потребно време да се хармонично “преиспитају“ и трансформишу у дисонанцу током звука, односно, да се последњи звук конструкције држи за први звук следећег и мелодија се продужава даље. Мелодијски покрет у целини усмерен је наниже у изражајном свирању, снажним покретима гудала. Неколико фаза чине целу мелодију линија, од којих је свака све чвршћа верзија претходне. Завршни део одсека се јавља у наизменичној каденци и доминантној хармонији. Цео одсек прожет је полиметријом, метром од 5/4, 6/4, 2/4, 3/4, 4/4. Одсек завршавају *tutti*.

Други одсек слике почиње у 56. такту. Музичку линију започиње клавир тоном A2, којем се прикључује басов тон А у виолончелу. У овом одсеку глумци почињу да говоре литерарни текст. У 76. такту чујемо улазак целог гудачког ансамбла, касније и мелодијски ток вокалне деонице, које певају реч *ум*. Одсек је хармонском смислу једноставан, “састављен“ од остината који понавља хармонију у *a mollu*.

Цитиран мелодијски ток изграђен је од четири понављања два иста такта у I виолини, у истом горњем регистру. У овом малом одломку јасно се прати мелодијски талас. Повезаност деонице у целини даје ритмички остинато у басу и исту мелодијску линију можемо чути у свим деоницама инструменталног ансамбла од 178. до 225. такта.

Слика се завршава *tutti* у *d moll* тоналитету, тремолом у четвртинама у гудачкој деоници. Овде чујемо секундно кретање мелодијске линије у I виолини, чија кулминација досеже до тона D3, у изражајном свирању. У 241. такту у вокалној деоници први вокал има скок кварте и одатле се развија врхунац мелодијског тока, такође у секундном кретању, *ff* динамиком до тона B2.

Слика *Рађање* почиње клавиром, у такту 2/4. Клавир све време свира десном руком, до 52. такта, у 53. такту прикључује се лева рука која свира мелодијску линију за октаву више. На тону G2 до краја композиције граде се интервали терце, кварте, квинте, сексте и септима. Када је реч о мелодијској структури, појављују се кратки мотиви, који се некада значајније развијају. Мелодијска линија је у потпуности умирена, тако што је сведена на

понављање тона или мотива. Први одсек слике има функцију увода, представљен у ритмичком пулсу клавира на тону G2, мотивом две осмине. Над лежећим басовим тоновима у клавиру, прикључује се глас Јунакиње и у овој слици она први пут пева. Атмосферу њене деонице граде разложени акорди g molla, скретнице и пролазнице, секундна и терцним кретања и скокови навише и наниже. Вокалну деоницу такође карактерише репетативност како у мелодијском току, тако и у литерарном тексту.

6.8 Диригент – редитељ – играч

У овом пројекту ја сам имала поред техничких питања везаних за пројекат, четири улоге: улогу композитора, редитеља, диригента и главну улогу на сцени (Јунакиња). Све улоге у мени су будиле разна осећања, увек уз питање: да ли сам довољно добра да све изведем како треба. Улога композитора је у мени изазивала узбуђеност, али компонујући осећала сам се некада нелагодно и то је био у једном тренутку мукотрпан и стресан процес. У глави сам стално носила мисао да сам свесна колико не знам, да први пут компонујем за овакав ансамбл; моју музику ће слушати професионални композитори.

Дириговање – лат. *dirigere* – водити, управљати, уметност руковођења извођачким саставом. Диригент подразумева уметника који репродукује и руководи извођењем инструменталног, вокалног или вокално-инструменталног ансамбла, настојећи да што верније тумачи поруку композитора, образложи лични интерпретативни приступ одабраним делима и понуди једну од могућих варијанти у њиховом тумачењу.

Као диригент морала сам да прођем кроз неколико фаза рада: личне студије и истраживања, пробе са ансамблом, учење и посвећеност да пренесем верност информација које једна партитура садржи. Свака фаза зависи и комуницира једна са другом. Како је музика уметност која се одвија кроз време, стална изложеност концентрацији, интелектуалној напетости и емотивно-физичком оптерећењу, доводи до стресних ситуација. Природа посла захтева добру менталну основу и концентрацију.

Моја улога је нераздвојиво везана за ансамбл. Као интерпрет, у правом смислу речи, усмеравала сам ансамбл на своје замисли, жеље, постављала интерпретативне захтеве и без обзира на број проба морала сам бити спремна и на највећа изненађења, како бих

могла да реагујем правилно у циљу успешног креативног остварења. Сваки ансамбл као мноштво снажних индивидуа, представља јединствени организам, коме се не може прићи и приближити руководећи се неким универзалним правилима. Под техником дириговања подразумевају се изражајна средства којима се диригент служи у комуникацији са ансамблом. Водила сам ансамбл на два важна начина. Вербално, искључиво на пробама, где сам у својим захтевима била прецизна и јасна у циљу доброг континуитета и ефикаснијег рада на пробама. Невербално – гестовима и мимиком. Способност преношења информација, нијансирање музичких фраза и изражајност кроз гестове (мануелну технику) веома је важна. Као вођа имала сам идеју о звучању дела, динамику (тихо, средње тихо, гласно,...), темпа (*adagio*, *presto*, *largo*,...), агогика (с успорењем, с убрзањем,...), личну музичку интуицију и машту.

Улога диригента је била очекивана, притом што се највише и исказујем (волим) док диригујем. Идеја да на сцени треба да диригујем и играм такође је била узбудљива и једва сам чекала тренутак реализације. Међутим, у току процеса постављања како звучног тако и визуелног, музичари нису увек могли да се снађу без диригентских гестова. Ово је посебно изражено у слици *Игра – стварање Микрокосмоса*, у делу полиритмије. Колико год да смо вежбали, та секвенца никада није могла прецизно да се одсвира и отпева. Ова ситуација је довела до тога да се нелагодно осећам у тренутку игре на сцени, јер у мислима сам увек била диригент, не глумца. Дакле, бојала сам се да се ансамбл не распадне у току извођења.

Иако изазов улога редитеља представљала је поље новог. Руковођена идејом, која није била до краја обликована, са жељом да са целим тимом, користећи њихово искуство, добру енергију, бирајући неке од предлога, обликујем представу, створим мизансцен, пронађем ритам. Моји захтеви су били врло јасни у даљем раду, а можда то долази од тога што сам диригент, чија је концепција израза јасноћа и прецизност.

У улози глумца и играча сам уживала и стекла драгоцјена знања. Пре свега, да сам ја сама себи свој инструмент, субјекат радње и истовремено објекат пажње осталих извођача и публике. Моје тело мора бити способно да изражава индивидуалне импулсе, емотивне вибрације. Имала сам задату кореографију, утврђене спољне покрете, које сам требала прецизно поновити, али такође тај исти телесни покрет представљао је унутрашњи,

душевни покрет. Осим тела које је видљиво у простору, кључну улогу играло је и моје психичко стање и дешавања из приватног живота, која су у том тренутку представљала извор сваке улоге коју сам требала да изнесем на сцени. Упознати и “прихватити“ своје тело и пустити све оно што је световно, за мене је представљало храбру одлуку, јер сам желела да се ослободим свих стега, који би могли да ме спутавају и не дозвољавају да будем слободна на сцени. За разлику од свакодневног живота, живот на сцени има своје услове на које свака индивидуалност различито реагује. Оног тренутка када сам се својом вољом, из безбедног и удобног гледалишта преселила на сцену, осетила сам притисак и оптерећење, трему. Касније та трема се претворила у пријатност и топлину, задовољство због пажње гледалаца. Како бих се спремила за улогу, бескрајно сам се гледала у огледалу, проучавала свој изглед, правила гримасе. Много важније, уочавала моје реакције на одређени предмет, особе, одређене догађаје из свакодневног живота.

6.9 Кореографска игра

Музика и покрет могу да делују заједно на много различитих начина. Као што сам већ написала, кореографија је била поверена Тамари Вујошевић Мандић. Пред Тамару је постављен задатак да уклопи у драматуршку радњу диригентске гестове – стилски. Она је предложила да ја играм Јунакињу. Дуго смо разговарале о мојој идеји и тражиле решење како да се реализује постављени задатак. Кореографија у овом пројекту је у корелацији са музиком. Ова два елемента доприносе један другом, кореографија прати корак са музиком док се комад одвија.

Кроз анализу Тамарине кореографије, открила сам да методе које је користила у стварању дела нису нужно и претерано сложене, заиста, то како она интерпретира различите делове унутар музике је изузетно јасан. Она узима наслове музичких делова и поставља их дословно на сцену кроз оригиналну структуру преузимајући водећу улогу над радом кроз снажан поглед на емоције. Музика се прелива између сложености и једноставности. Тамара одржава ова два различита појма тако што уклапа комплексност музике у оквиру сопствене кореографије док истовремено ствара велике контрасте кроз једноставне обрасце и спорије, упорне покрете. Улога истих јесте да нагласе разлике између два света Јунакиње. Она не поставља све нијансе музике на сцену, али њена кореографија је

“свесна“ истих. Репетитивност се прожима током целог дела кореографије, пре свега да изрази драматуршку радњу, а потом и да публика опази покрет, чује и осети музику. Идеја је да драмске слике буду уткане у формално понављање и у секвенцама. Када публика схвати да се изнова и изнова нешто дешава, доживеће узнемиравајуће, али и пријатно кретање кроз време. О времену које се шири у прошлост, реалност и опипљивост, прикладно је сажимање дела у целини. Иако комад траје сат времена, за то време веза створена између кореографије и музике разоткрива унутрашње присуство свих ликова представе. Кореографија се сусреће са музиком, елементима једноставности и несклада хармонија.

6.10 Глумачка игра

Глумац представља уметника који у току представе успоставља комуникацију са гледаоцима кроз акцију, физичку, говорну и унутрашњу радњу. Поступци интерпретационог оквира у овом пројекту су резултат рада и посвећености, трагања за најбољим решењем како би идеја коју сам предпочила оживела. Екипа глумаца и кореографкиња као један од редитеља, су искусни уметници у својој области деловања, свесни принципа властите уметности, тако да се на пробама није губило време на “елементарним стварима“. Глумци су били одговорни према улози, целокупном пројекту, били професионални, искрени, позитивни, увек припремљени, организовани и концентрисани у процесу рада.

Пред њима је постављен комплексан задатак. Потпуно споро и синхронизовано кретање по сцени, у одређеном ритму, али да динамика покрета буде енергична и емотивна. Синхронизовано значи да су морали у исто време да подигну ногу, руку, дотакну се, да гледају један другог све време у очи. Ритам као један од елемената музичког тока није био од пресудног значаја за овај задатак, шта више нисам желела да га прате.

Немања (Сатана) је потпуно схватио како желим да изгледа лик који игра. Сатима смо разговарали о тексту, а затим и о нама као бићима, мојим и његовим страховима у бивствовању, врлинама, радозналости, сексипилности, сексуалности, детињем у нама, о свему ономе што представља његова улога. Поред задатка на сцени, замолила сам Немању

да смрша. Желела сам да се што више истакну мишићи, свака кост на његовом телу, његова фигура. Желела сам да лик Сатане има младо тело.

Ђорђе (Бог) је доста старији од Немање и у искуству и физичким годинама. Желела сам да Бог изгледа старије, да нема извајано тело, већ да је мршав, спуштених груди, смежуране коже. Ђорђе је имао седу браду и дугу седу косу.

Поред кретања, ликови су били и статични. Сатана у статичности изгледа као дете које се игра, мењајући у сваком тренутку свој карактер и емоције. Покреће само горњи део тела и руке. Прво се игра длановима, тако што их све време окреће на горе и доле у брзом темпу, затим себе додирује тако што се мази, ставља прст на чело, игра се сукњом. Поглед је све време према публици, врло продоран и јасан. Бог је, можемо рећи једноличан, али достојанствен и стамен у свом изразу. Све време се окреће ка споља и унутра како би још више дошла до изражаја та једноличност, разумност.

У овој врсти драмске игре, било је очаравајуће гледати трансформације глумца у лик, на унутрашњем плану проживљавањем, а на спољном изградњом илузије стварности низом реалистичких обављених радњи и других поступака, који тај утисак појачавају, а не морају бити строго глумачки (сценографија, костим,...)⁹⁶.

6.11 Сценографија

Сценографија у визуелном смислу представљена је на два начина. Први начин је оно што је физички постављено и “уметнуто“ на сцену, а други јесте игра светла (о којој ћемо касније говорити) која нас води у светове Јунакиње.

Сценографија је планирана у односу на сценске извођаче, предвиђене музичке инструменте и аудио-видео опрему и технику. То су сталци са микрофонима, столице, нотни пултови, монитори, камере, клавинова. С обзиром да је у питању вокално-инструментални састав, било је потребно инструменте пажљиво распоредити по сцени тако да акустички задовољавају потребе сценског извођења. Сценографија се састоји из следећих елемената: 10 столица, 4 пулта за ноте, клавинова, 4 рефлектора (два са леве, два са десне стране), 2 монитора и 2 микрофона.

⁹⁶ Стјепановић, Боро, *ГЛУМА III, Игра*, Стеријино позорје, УНИВЕРЗИТЕТ ЦРНЕ ГОРЕ.

Првобитана замисао кореографикиње била је да сви извођачи буду у једној вертикалној линији од почетка до краја бине следећим распоредом: гудачки квартет, клавир, вокални извођачи. Јунакиња је требала да стоји у том троуглу који остаје са спољашње стране ка публици. Ову замисао нисмо могли да спроведемо из техничких разлога. Музичари нису могли међусобно да се виде, а и да се чују иако су били озвучени. Сliku смо променили што је било од кључног значаја с обзиром да ја нисам дириговала у свим музичким деловима.

На сцени је платно. Памучно платно, постављено иза извођача, црне боје. Овим поступком смо “скратили“ дубину сцене и обогатили целокупан визуелни амбијент, “пригушили“ јарко жута светла са стране, која нису могла да се искључе, браон боју, јер сцена и цела сала су направљени од дрвета.

За сценографију су изабране следеће боје: црна, бела, црвена (које су физички постављене, дакле платно, пултеви, микрофони, клавинова, костими извођача) и плава која се појављује у светлосним ефектима. Минималистички приступ у одабиру боја је, пре свега, настао како би до изражаја дошла јасна линија између два света Јунакиње.

Уверена сам да је сценографија успела својом једноставношћу, такође и самосвојним визуелним средствима да приближи различите просторе, допринесе специфичном нескладу наратива и унесе додатну димензију у целокупни капацитет читања и проучавања дела. Притом ако се имају у виду сви потребни и постигнути елементи и ефекти сценског распореда и техничких поступака.

6.12 Костим

Креирање костима било је поверено Јасмини Цвијовић, мојој мами. Била је упућена од почетка у концепт који сам желела. Због мањка времена морали смо да тражимо решења која су заменила моје првобитне идеје. Сукња за Сатану и појас који је носио Бог су оригинално израђени. Остали извођачи су били обучени у своју личну одећу у договору са мном. Панталоне које је носио Бог и горњи делови инструменталних и вокалних извођача су купљени. С обзиром на ограничени буџет намењен представи, морао је бити пажљиво распоређен и осмишљен. Шминка свих извођача била је дискретна.

6.12.1 Костим Јунакиње

Јунакиња је носила хаљину израђену од белог лана из једног дела. Модел је искројен тако да је у горњем делу била уз тело; доњи део се ширио у А што је омогућавало слободно кретање. Горњи део имао је бретеле и изгледао као корсет. Коса Јунакиње је била покупљена у реп. Бела боја хаљине представљала је чистоту Јунакињине душе и ума. На сцени је била боса.

Пример бр. 7. (костим Јунакиње – Миона Цвијовић):



6.12.2 Костим Сатане

Првобитна идеја била је да Сатана носи сукњу испод које би била кринолина, ради специфичног кретања и волумена исте. Међутим, као што сам написала због мањка времена и новчаних средстава није било могуће реализовати ову замисао. Почетна замисао пронашла је одговарајући пут у идеји костимографкиње да направи две сукње, које би се навлачиле једна преко друге, са отвором напред, прво, како би се глумац лакше кретао, друго, када стане у одговарајућу позицију, да визуелно изгледа као да је сукња направљена без отвора. Најзад, горњу сукњу глумац је могао да помера и њоме се игра како жели. Две сукње, једна преко друге дале су волумен костиму. Испод сукње носио је црне панталоне.

Материјал од којег су сукње израђене, јесте врста сатена црвене боје, са утиснутим орнаментом. Орнамент нема симболику у овом случају, само се нашао на материјалу. Црвену боју смо изабрали, као симбол енергије, узбуђења, радозналости, љубави, али и узнемирености, раздражљивости и љутње. Све ове особине и емоције представљене су у лику Сатане. У црвеној боји делује снажно и доминантно. Сатана је бос на сцени.

Пример бр. 8. (костим Сатане – Немања Тодоровић):



6.12.3 Костим Бога

Костим који носи Ђорђије (Бог) јесу беле панталоне направљене од врсте штофа. Преко панталона, на струку везивао се појас направљен од растегљивог синтетичког материјала. Желела сам да лик Бога носи бело као симбол апсолутне боје (стања ума) која нема других варијација, осим од пригушеног до блиставог. Сам лик Бога означава почетак, “зглоб” између видљивог или невидљивог (ум је само један без границе). Бог је бос на сцени.

Пример бр. 9. (костим Бога – Борђије Татић):



6.12.4 Костими Сатанине и Божје војске

Војску на сцени представљају инструментални (Сатананина војска) и вокални (Божја војска) извођачи. Квинтет је био обучен у црне панталоне и црне памучне мајице кратких рукава. Вокални извођачи су обучени у црне панталоне и исте мајице, али беле боје. Костимима је јасно изражена линија унутрашњег стања Јунакиње.

Пример бр. 10. (костим Божје и Сатанине војске):





6.13 Дизајн светла (светлосна игра)

Претходно смо у делу за сценографију упознати да је светло играло велику важност. Идеја да светлосни ефекти буду геометријски настала је на основу моје већ поменуте скице *Луча микрокозма*, коју сам израдила за испит код професора Срђана Хофмана и Чедомира Васића.

Реализација светла била је поверена Радомиру Стаменковићу, дизајнеру светла позоришта Атеље 212. Светлосни парк Музичког центра располаже најсавременијим техничким решењима и изразито је богат елементима расвете. Међутим, иако смо имали на располагању најсавременију опрему, нисмо могли да је “покренемо“ због техничких могућности самог центра, са једне стране, са друге стране, установа нема професионалног мајстора светла, тако да човеку који је водио иста, морали смо до танчина да испишемо потезе које је морао применити. Кореографкиња му је помагала на самој премијери. Искористили смо основне елементе сценске расвете, која је била намештена искључиво за концертна извођења. Уз добро дефинисану и размотрену идеју дизајнера и мене, успели смо да креативно искористимо расположиве техничке могућности. Минимални светлосни парк је максимално био искоришћен. Светла су била постављена на следећи начин:

Слика 1:

- за улазак публике била је осветљена рефлекторима одозго цела сала, осим бине;
- искључују се светла у сали, и укључује се предње светло у линији на којој стоје извођачи. Извођачи улазе, прво квинтет, затим вокали;
- када се извођачи наместе, додају се контре из пода, дакле и даље је све пригушено, улази Јунакиња и почиње да помера руке. Још увек се не види;
- полако се искључују контре, додаје се светло у облику круга на Јунакињу (позиција 1);
- све остаје исто, само се додаје светло за позицију 2, тј. други круг;
- крај прве слике, Јунакиња је у кругу из позиције 1.

Слика 2:

- укључују се позиције из пода, геометријски две равне линије, прво једна, затим друга. Два рефлектора са леве и десне стране налазе се на једном и другом крају бине, боја светла је беличасто плава. Јунакиња почиње да пузи пратећи светлосне линије;
- ту је позиција 3, светло је све време на Јунакињи, одозго и предње уско (број 211), сви извођачи иза су све време осветљени. На крају слике јунакиња је у позицији 3, светлосном кругу на средини сцене.

Слика 3:

- светло је све време на позицији 3. Јако светло, како би круг био доминантан.

Слика 4:

- светло на почетку слике остаје у облику круга. Јунакиња се повлачи до клавира и диригује (позиција 4). Вокално-инструментални ансамбл и клавир су осветљени 30%. Улази Бог са једне и Сатана са друге стране бине, крећу се умереним темпом. Како се глумци крећу, светло се укључује из контре, из пода и глумци стају на позицију 1 и 2, тј. два круга из прве слике. Овде морам да нагласим да светло које долази са спољашње стране, када Бог улази, било је светло у ходнику Музичког центра. Нисмо нашли начин да се светло искључи из техничких разлога, тачније,

све у згради ради аутоматски и особље није умело без помоћи сервера, да управља расположивом техником;

- када уђу Сатана и Бог, додају се рефлектори са столица лево и десно и позиције 1 и 2 на 50%. Сатана и Бог се грле;
- када се удаље један од другог (после сцене грљења) и стану у позицију 1 и 2, искључују се рефлектори кроз врата и оба са столице, појачава се позиција 1 и 2 на 100%, Јунакиња (позиција 4) на 60%.

Слика 5:

- Јунакиња на почетку слике полако прелази у круг (позицију 3), 100% и рефлектор 211 и остаје пригушени круг на клавинови (позиција 4);
- све се искључује осим Јунакиње. Да би сви остали изашли, додаје се светло одозго, али само други ред (6 и 10);
- светло се полако искључује на крају слике (позиција 3). Крај представе.

У свим сликама представе доминирају топли тонови (беле, преливају се у жуту боју), осим друге слике где на почетку видимо хладно светло, ледено, плавичасто беле боје. Још један додатни захтев мајстору светла био је да пажљиво прати драмску радњу представе, јер су одређене речи и музички знаци требали бити усаглашени или коришћени као знакови за промену светла.

6.14 Плакат:

За израду плаката била је задужена Драгана Симанић. Драгана је испоштовала моју жељу да искористимо слику из већ поменуте анимације *Луца микриокозма*. Плакат је врло минималистички урађен. Позадина је бела. У горњем делу плаката су три круга (Јунакиња, Сатана и Бог). Стоје у троуглу. У доњем делу плаката написана су имена извођача.



7. АНАЛИЗА ЛИКОВА

Анализа ликова и психологија истих у представи може се посматрати на релацији Јунакиња (човек), Бог (свесно), Сатана (несвесно). У овој анализи ликова, усредедићу се на психолошки склоп Бога и Сатане (Јунакиње), иако технички они нису нешто што је физички опипљиво, нису жива бића, њихове физичке особине, које су од великог значаја у самој представи. Како и код самог песника *Луче*, тако и у овој представи, Јунакиња (човек), је лишена могућности говора, или прилике да говори. „Човек нема вољу, па шта ће му говор без воље.“⁹⁷ У представи *Сан о микрокосми*, Јунакиња ипак на крају проговара и износи свој јасан став шта је важно за једно биће као што је човек, *Истргни се искро божествена, из мрачне владалице*.

Јунакиња:

Јунакиња је биће које воли машту и авантуру. Она је пристојна и невина, приказана као веома радознала. Покушава да се нађе у “свом сопственом свету“. Конвенционално васпитана, љубазна, зрела у елеганцији младе жене, труди се да задржи самоконтролу када падне у сан. Чини се да је одлучна, али често мора да савлада осећања фрустрације када се нађе у тешким ситуацијама.

У представи, различите стране личности Јунакиње појављују се у свим сликама. Видимо је као радозналу, расејану, мистериозну, збуњену, посебно у спознаји сопственог тела, фрустрирану и очајну због немогућности потпуне спознаје. Иако не пева увек, она је на сцени током целе представе, чак и док други ликови представљају њене ситуације и мисли. Јунакиња се суочава са својим контрадикторностима, страхом, авантуризмом, самоправедношћу,... Снаге карактера, као што су: полет, истрајност, љубав, захвалност, правичност, доброта, нада, понизност, сачињавају многе основне психолошке елементе онога што је најбоље у бићу Јунакиње.

На почетку прве слике видимо да је Јунакиња строго вођена по недвосмисленим правилима и понашању којег се сви придржавају како би се одржао ред, али касније она гради своју храброст кроз слике, тежи да буде аутентична, да поврати своју “великост“,

⁹⁷ Стриковић, Н. Јован, *Путевима Његошеве психоанализе*, Обод, Цетиње, 1980. стр. 283.

изађе из “правила“. Јунакиња је у неким ситуацијама храбра, у другима се плаши. Показује антитезу храбрости када избегава или бежи од својих страхова, показује степен храбрости директно суочавајући се са истим.

Питање идентитета је кључно у представи. Иако не говори, Јунакиња је све време запитана: Ко сам ја? Никада није задовољна одговором, жели дубље самоиспитивање, тако у петој слици говори: *Истргни се искро божествена из мрачне владалице*. Јунакиња развија свој суштински осећај за себе. Процес саморазвоја укључује свесност, истраживање и самооткривање. Јунакиња се колеба између тога што је дете и настојања да се понаша као одрасла особа. У овом делу се испитују емоционалне и интелектуалне фазе у проналажењу њене сопствености.

Сатана:

О мотивима Сатанине побуне, покушају да се расветли неспокојство Сатане, Бога и човека, уопште о *Лучи* писали су многи. Суштина Сатаниног бунта у овој представи, није само у томе да се запази противуречност у његовом понашању, већ да се сагледа да ли се тај бунт налази у структури његове личности. Сатана је несвесно. На питање, где се налази објашњење за људска понашања, одговор је у спољашњој средини, непосредној околини, у унутрашњости саме особе, њеним нагонима и инстинктима, сврхама и намерама. Основу Сатанине побуне, треба тражити у дубоким психолошким склоповима Јунакиње. Узрок ове безусловности, није угрожена егзистенција, већ осећање “оштећености“ због ускраћене слободе. Сатана је снажан, жели да савлада своју неретку слабост, свестан ситуације у којој се налази:

*„Знам ја силу мога соперника,
и његово постојање страшно
ал' се кунем свијетлим оружјем,
да намјеру испунит хоћемо.“⁹⁸*

⁹⁸ Његош, Петар, II Петровић, Луча микрокозма, ОБОД – ЦЕТИЊЕ, ПРОСВЕТА БЕОГРАД, Београд, 1975. IV пјевање, стих 161-162, стр. 168.

Код Сатане се осећа набој емоција. Својим интелектом, одважношћу и храброшћу, одбија било какав компромис и прихавта само оно што он сматра исправним. Снага Сатанине личности није увек истог интензитета, напротив, има дубоке падове и снажне успоне што је одраз његове менталне структуре (менталне структуре Јунакиње). Сатана не може да поднесе слабост свог “ја“, надмоћ Бога и његовог “его“. Безбедност и сигурност свога “ја“ Сатана јача како би потчинио Бога, учвршћујући на тај начин свој “его“. Међутим, он је у заблуди, јер на овај начин губи идентитет. Ово повремено, имагинарно доживљавање сопственог “ја“ последица је задовољења његовог его-идеала.

У личности Сатане (Јунакиње) открива се присуство задовољства, али само када себи потхрани самопоуздање у равноправности са Богом. Он је у потпуности свестан својих намера, али и заслепљен својим емоционалним стањима. Зато помера тело и шаке у различитом темпу. Сатана успева да пољуља равнотежу Космоса (ума Јунакиње), улази у овај обрачун као бољи говорник, располаже јачим аргументима:

*„на опште небесне равнине,
иштем владу да подијелимо,
и небеса пала воздигнемо,
први закон природи дамо,
нек се сваки са врховном влашћу,
на свом небу горди и велича.“⁹⁹*

Он не заборавља да истакне и оправда цели подухват, да га постави на пиједестал са којег ће деловати величанственије:

*„проштенија не иште Сатана,
благородна моја намјерења
небо чује, а знаће и мирови.“¹⁰⁰*

⁹⁹ Његош, Петар, II Петровић, Луча микрокосма, ОБОД – ЦЕТИЊЕ, ПРОСВЕТА БЕОГРАД, Београд, 1975. IV пјевање, стих 155-160, стр. 183.

„У Сатаниној личности која је донекле антитеза Бога, потврђују се дијалектички закони природе. На први поглед могло би му се замерити што “руши“ оно што је Бог створио и ствара. Овде рушење има дубљи смисао, руши се старо како би се открило нешто ново. На сцени Сатана увек води рачуна о свом поносу и начину држања, будући да се декларисао да је један од мотива његове побуне баш у прекорачењу границе гордости од стране Бога.“¹⁰¹

„Што се горди непријатељ дичи

да је тобож мене сатворио

и свијетле моје легионе,

тајни случај наш је отац био,

навлаштито нас је сатворио

да правило бићу сачинимо

и гордости метнемо границу,

да сас годијем влацем небеснијем

дијелимо владу и могућство,

да сви имамо једнака права.“¹⁰²

Из Сатаниног говора у представи, јасно се могу трансформисати његови покрети и целокупан изглед. Снага речи има своје временске и просторне координанте и ми о тој снази можемо да расуђујемо само на основу искуства. Сатана зна тежину сваке изречене речи и тренутак њихове употребе за обраћање Космосу (Јунакињи). Гордост у контексту овог позива има сасвим другачије значење. То је гордост у смислу ограничености свог духа, гордост у смислу да се дубље схвати смисао свега постојећег. Гордост овде има

¹⁰⁰ Његош, Петар, II Петровић, Луча микрокозма, ОБОД – ЦЕТИЊЕ, ПРОСВЕТА БЕОГРАД, Београд, 1975. IV пјевање, стих 48-50, стр. 179.

¹⁰¹ Стриковић, Н. Јован, *Путевима Његошеве психоанализе*, Обод, Цетиње, 1980. стр. 288.

¹⁰² Његош, Петар, II Петровић, Луча микрокозма, ОБОД – ЦЕТИЊЕ, ПРОСВЕТА БЕОГРАД, Београд, 1975. IV пјевање, стих 81-90, стр. 181.

пежоративно значење, јер је додељена и Богу. Реч “благородан“, поклоњена је Сатаниној личности, јер његове намере су далеко “благородније“ од Божје “гордости“.

Бог:

У лику Бога открива се чврстина карактера, његова постојаност, мудро резонување. Бог жели да сачува свој ауторитет, као јасан психолошки феномен чије су менталне снаге трансформисане у снагу тела. У представи, и Бога и Сатану у основи страх тера да истичу своје вредности и заслуге, свако са свог аспекта. Осећај малодушности не среће се ни код једног ни код другог.

8. ЗАКЉУЧАК

Феномен синтезе је основа обликовања музичког позоришта. Питање односа међу уметностима, њихова разликовања и сличности, снажно је привлачило пажњу мислилаца о истој од епохе грчке античке филозофије до савременог доба. Границе између позоришних жанрова и облика, између уметничких дисциплина, постају флуидне, али се и данас за неке перформативне догађаје полемише да ли спадају у област драме, опере, мјузикла, плеса,... Као посебни феномени, проистекли из синтезе, јављају се, нарочито у новије доба, приступи који се могу назвати музикализација драмског позоришта и театрализација музике. „Појам музичког позоришта се може раширити на све сценске облике у којима се радња структурира апстрактном комбинаториком, карактеристичном за музичку структуру, било да се то чини певањем, инструменталном музиком, пантомимом, сценским покретом или чак говором. Такав перформативни приступ може се применити и на она сценска остварења у којима нема музике, али постоји музичка логика компоновања радње и сценског израза“.¹⁰³ Са друге стране, као последица релативизовања, укидања граница међу уметничким врстама, јавља се тенденција театрализирања музике, нарочито у домену експерименталних, авангардних приступа. Ово се односи, пре свега на инструменталну непрограмску музику, чије извођење надилази стандардне концертне околности. Овај приступ подразумева контрапункт између музичког текста и визуелних елемената у театру као што су: знаковито уређивање концертног простора који постаје истовремено и сценски простор, употреба реквизита и костима, откривања у музици телесног,... Појављује се и појам “инструменталног позоришта“ или “сценског музицирања“. У “правом“ музичком позоришту један од најважнијих фактора синтезе јесте у томе што се градивни елементи једне уметности приклањају структури конструкције друге и обрнуто. Јасна, жива, људска драмска радња изложена је апстрактним композиционим токовима музичке конструкције и тиме своју животност надграђује естетизацијом, иреалношћу и ритуалним афектом. Са друге стране, апстрактна музичка форма, тумачена драмском радњом, добија своју материјализацију и оживотворење.

¹⁰³ Рапајић, Светозар, МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију, 2018. стр. 29.

„Ток музичког дела у чијој грађи претеже еволуциони момент, можемо упоредити са током књижевног дела, нпр. Дrame. Класична структура драмског дела обухвата:

- експозицију (приказ личности, средине и почетне ситуације);
- заплет радње;
- расплет, решење сукоба.

На сличан начин се у музичком делу најпре излаже тематски материјал, затим следи његова обрада или увођење контрастирајућег материјала (што одговара драмском заплету), да се најзад облик заокружи репризом или бар повратком у основни тоналитет (расплет). Кулминација се налази при крају музичког облика као што се у драми моменат највеће напетости достиже пред расплетом (тзв. перипетија, тј. судбоносни обрт радње) или у тренутку самог расплета.¹⁰⁴

Уметнички пројекат *Микрокосмос свет у малом – Сан о микрокосми* представља истраживачки, ауторски и креативни изазов и остварује допринос на више нивоа свог постојања. Истраживачки аспект подразумева уметничко истраживање које се односи на стварање тематског, теоријског и референтног оквира као полазне основе и истраживачки процес који се одвијао у правцу разматрања креативних решења. Као аутор, сматрам да је дело остварило естетску целовитост иако су медијске линије биле третиране од више стваралаца. Такође, и да је у оквиру основне поставке дела довољно места било предвиђено за сва уодношавања, а да је моје лично ангажовање и припрема полазног оквира дозволила подједнако и креативни допринос осталих чланова тима као и њихово вођење кроз стварање ове представе.

Током постдипломских студија, кроз више пројеката сам се враћала мотиву бивствовања и мојој фасцинацији сценском уметношћу, као пољу живе радње, живе енергије, живог тела и њених унутрашњих токова. Вршење живе радње је неодвојиво од живог човека. Настојала сам да све медијске линије учествују у “преображају” структуре вишемедијског дела *Микрокосмос свет у малом – Сан о микрокосми*, путем полифоног удоношавања и преплитања истих.

¹⁰⁴ Сковран, Душан, Перичић, Властимир, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд, 1977. стра. 50-51.

Анализа дела *Сан о микрокосми* потврђује складан однос драмске и музичке структуре. Музичка структура неретко слика драмску и на тај начин драма и музика равноправно делују у изношењу фабуле. Либрето је третиран врло пажљиво, поштујући ритам саме речи. Такође, једнака пажња посвећена је свим елементима представе, музици, либрету и драматургији. На тај начин музика прати напетост у радњи и тако делује у карактеризацији ликова. У овој партитури, често можемо чути: савремени израз, попут полиритмије и политоналности, различито комбиновање тактова, честу употребу остината, што на тренутке утиче и минимализам, а присутни су и кластери. Контрасти у ритму, динамици, регистрима и тимбру или сами музички гестови сведоче да је главни покретач музике управо драматургија у виду сукоба. Складан однос између музичке и драмске структуре императиван је како у музици тако и у сваком делу које обједињује ова два медија.

Из свог претходног образовања, научила сам правила по којима треба да сагледам музичку уметност. Сматрам да систем образовања и програм који сам добила на Основним и Мастер студијама не дозвољава да се студент-уметник у потребној мери креативно изрази и повеже са другим уметностима. Назив програма Вишемедијска уметност који сам уписала на Универзитету уметности, подстакао ме је на размишљање да музичку уметност у којој се највише проналазимо, могу представити и повезати са другим уметностима које су саставни део мог живота. Поред моје велике жеље за даљим усавршавањем у музичкој пракси (посебно у области дириговања), потреба ми је утолико више да изучавам савремене уметничке области које нису у уобичајеним оквирима за које знам. Анализирајући свој досадашњи рад, закључила сам да повезивање различитих уметничких дисциплина и омогућавање изражавања сопствене мисли и слободе стварања, као и уметничке интуиције, јесте пут који би требало да води нас младе уметнике у будућност. Уметничко-истраживачки рад једног извођача (у овом случају диригента), приликом припреме извођења музичког дела подразумева спровођење многих анализа и поступака. За преданог и темељног уметника, свако дело представља читав један неистражени универзум, целовит и у сваком делићу уникатан, па је креативни задатак увек пун изненађења, изискује таленат за импровизацију и оставља бескрајан простор за иновативност.

Уметнички пројекат *Микрокосмос свет у малом* – *Сан о микрокосми* представља истраживачки, ауторски и креативни изазов. Поред велике стрепње да ли ћу моћи да одговорим одређеним задацима, ухватила сам се у коштац са бројним проблемима: недостатак финансија, вокалних и инструменталних извођача, тражење простора за рад до, нажалост и “затварања врата“. Жеља да упознам, учим, покренем и променим нешто у теоријско-практичном раду у уметности, као и слобода стварања коју сам спознала радећи на пројекту додатно ме мотивисала да се уздигнем и победим све препреке, заједно са ауторским тимом. Током израде докторског уметничког пројекта помешали су се лични, креативни и професионални аспекти моје личности. Идеја се развијала, кроз рад са другим уметницима и поред бројних проблема успела да дође до публике. Пројекат је од почетне идеје до финалног извођења прошао више фаза и трансформација. Поред области за коју сам се школовала, дириговање, опробала сам се у ширем уметничком деловању и захваљујући томе моја личност и уметнички израз је расла и напредовала. Уметнички допринос, између осталог, лежи у томе што је овај текст по први пут изведен у Црној Гори. Желим нарочито да скренем пажњу на велико залагање целог ауторског и извођачког тима, који је успео да у изузетно кратком року, у скромним продукцијским и финансијским условима оствари и изведе дело, у естетском и уметничком смислу заокружи целину и пружи аудиторијуму комплетан доживљај. Целокупно искуство стварања представе, са све дивним људима који су допринели томе, било је за мене најдрагоценије и најизазовније искуство до сада. Пројекат *Микрокосмос свет у малом* и представа *Сан о микрокосми* унутар истог, доприносе у креативном и уметничком смислу, развоју ауторског музичко-сценског дела, посебно савремене опере. Морам да издвојим чињеницу да у Црној Гори, уопштено говорећи, форма савременог музичког позоришта је мало позната и још мање истражена. Део ауторског тима није имао прилику да учествује у оваквом пројекту. То нас је ослободило и допустило да се препустимо игри, истражујемо и долазимо до најбољих решења.

Овим пројектом, чврстим и израженим емотивним импулсом и разноликошћу визуелног доживљаја, музике, вербалног и акционог текста желим да подстакнем на размишљање о питањима и одговорима на вечиту дилему сваког појединца у трагању за сопственим бићем. Покушај да се изразим у “новој“ савременој музичко-сценској форми, компоњујући музику на текст који је написан у XIX веку и постављајући га у данашње време, додатни је

изазов за мене као уметника. Кроз игру, ова музичко-сценска форма преноси уметничку поруку језиком нове генерације, публици која данас одраста у визуелним експресијама, видео клиповима и окружењу са површним погледом на свет, уметност и човеково постојање уопште. Процес реализације овог пројекта омогућио је сагледавање експресивности ове форме, као и спремности професионалаца у позоришним сегментима, да се ухвате у коштац са новим изазовима које пред њих поставља исто.

На крају, хоћу да истакнем да овим уметничким делом ја не мењам свет, али желим да покажем да ја постојим у свом мишљењу и схватању света!

9. ЛИТЕРАТУРА

1. Абрахам, Цералд, *Оксфордска историја музике I* (прев. са енглеског Милош Заткалик), СЛЮ, 2001.
2. Абрахам, Цералд, *Оксфордска историја музике II* (прев. са енглеског Весна Микић), СЛЮ, 2002.
3. Адлер, Алфред, *ПОЗНАВАЊЕ ЧОВЕКА*, Наслов оригинала *MENSCHENKENNTNIS*, (прев. са немачког Владимир Дворниковић, Милош Н. Бурић), Издавач: МАТИЦА СРПСКА, 1990.
4. Адамовић, Снежана, *Петар II Петровић Његош у српској критичкој мисли XX века*, Институт за српску културу, Никшић, 2017.
5. Адамовић, Снежана, *Петар II Петровић Његош у критичкој мисли Николаја Велимировића*, Глас цркве, Ваљево, 2021.
6. Адамовић, Љ. Снежана, *ПЕТАР II ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ У СРПСКОЈ КРИТИЧКОЈ МИСЛИ XX ВЕКА (НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА, ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ, ИВА АНДРИЋА И МИЛОВАНА ЂИЛАСА)*, докторска дисертација, УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ, Београд, 2016.
7. Алигијери, Данте, *БОЖАНСТВЕНА КОМЕДИЈА НАСЛОВ, НАСТАНК И ОСНОВНА СТРУКТУРА*, (прев. са италијанског Драган Мраовић), ДЕРЕТА, Београд, 2013.

<https://www.scribd.com/document/376901494/344048801-Bo%C5%BEanstvena-komedija-pdf-pdf#>
8. Андреис, Јосип, *Хисторија музике*, први свезак, Друго прерађено издање, Школска књига, Загреб, 1966.
9. Андреис, Јосип, *Хисторија музике*, други свезак, Друго прерађено издање, Школска књига, Загреб, 1966.

10. Андрић, Иво, *ЊЕГОШ КАО ТРАГИЧНИ ЈУНАК КОСОВСКЕ МИСЛИ*, ОКТОИХ, Подгорица, 1996.
11. Анделсић, Новак, *ХОМЕР И ЊЕГОШ: ОЛИМП ИЛИ ЛОВЋЕН -Троја у Зети-*, Издавач: Информативни центар, Пљевља.
12. Аранитовић, Добрило, *ЊЕГОШ И ПОЗОРИШТЕ*, Шабац – Београд, 2012.
13. Барац, Антун, *ЈУГОСЛОВЕНСКА КЊИЖЕВНОСТ*, МАТИЦА ХРВАТСКА повијест књижевности, Загреб, 1954.
14. Батлер, Кристофер, *ПОСТМОДЕРНИЗАМ (Сасвим кратак увод)*, (прев. са енглеског Предраг Мирчевић), Службени гласник, 2012.
15. Бабовић, Милосав, *ПОЕТИКА „ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА“*, ЊЕГОШЕВ ИНСТИТУТ Монографије и студије, Књига 2, (уредник Академик Ново Вуковић), ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ, ПОДГОРИЦА, 1997.
16. Бабовић, Милосав, *ЊЕГОШ И СЛЕДБЕНИЦИ*, Издавач: ИТП УНИРЕКС, Никшић, 1993.
17. Велимировић, Николај, *РЕЛИГИЈА ЊЕГОШЕВА*, (уредник Јанко Брајковић), Издавач: Унирекс Никшић, Подгорица, 1995.
18. Белси, Кетрин, *ПОСТСТРУКТУРАЛИЗАМ (Сасвим кратак увод)*, (прев. са енглеског Зоран Милутиновић), Службени гласник, 2010.
19. Бећковић, Матија, *О Његошу*, Глас цркве, Шабац, 1988.
20. BEARDSLEY, С. Monroe, *THE AESTHETIC POINT OF VIEW*, METAPHILOSOPHY, Vol. 1, No. 1, January 1970.
21. Bertolt, Brecht, *ДИЈАЛЕКТИКА У ТЕАТРУ*, Наслов оригинала *SCHRIFTEN ZUM THEATER I-VII*, (прев. Дарко Сувин), Издавач: НОЛИТ, Београд, 1966.
22. Berlioz, Hector, *TREATISE ON INSTRUMENTATI, ENLARGED AND REVISED BY RICHARD STRAUSS, INCLUDING BERLIOZ' ESSAY ON CONDUCTING*,

- (TRANSLATED BY THEODORE FRONT), PUBLISHER OF MUSIC NEW YORK. N, Y. 1948.
23. Berlioz, Hector, *The Orchestral Conductor THEORY OF HIS ART*, CARL FISCHER inc., BRIGHMAN YOUNG UNIVERSITY, Harold B. Lee Library, PROVO, UTAH.
24. ВИЛКЕМАН, Јохан Јоахим, *ИСТОРИЈА ДРЕВНЕ УМЕТНОСТИ*, Наслов оригинала *Anmerkungen über die Baukunst der Alten und Geschichte der Kunst der Altertums, In Winckelmann's Werke* (прев. са немачког Даринка Гојковић), ИЗДАВАЧКА КЊИЖИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ, Нови Сад, 1996.
25. Богићевић, Чедомир, *Петар II Петровић Његош као државник и државни реформатор, Његошева филозофија правде*, Црногорски културни форум, Цетиње, 2015.
26. Бошковић, Милорад, *ПРЕДСТАВЕ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА*, Матица црногорска, МАТИЦА, бр. 72, зима 2017.
- <http://www.maticacrnogorska.me/files/72/12%20milorad%20boskovic.pdf>
27. Брук, Питер, *НИТИ ВРЕМЕНА*, Наслов оригинала *THREADS OF TIME a memoir*, (прев. са енглеског Маристела Величковић), Издавач: ZEPTEER BOOK WORLD, 2004.
28. Брук, Питер, *ОТВОРЕНА ВРАТА*, Наслов оригинала *The Open Door*, (прев. са енглеског Маристела Величковић), СЛИО, 2006.
29. Brook, Peter, *PRAZNI PROSTOR*, Наслов оригинала *The empty space*, (прев. са енглеског Гига Грачан).
30. Брајовић, Саша, *ЊЕГОШЕВО ВЕЛИКО ПУТОВАЊЕ медитација о визуелној култури Италије*, Нови Сад, 2017.
31. Бркљачић, Иван, *ИСТАР - инструментални театар : теоријска студија о истоименом циклусу насцентних музичких карикатура за сценско извођење у*

- позоришном декору*, докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију и оркестрацију, Београд, 2012.
32. Бубнер, Ридигер, *САВРЕМЕНА НЕМАЧКА ФИЛОЗОФИЈА*, Наслов оригинала *Modern German Philosophy*, (прев. са енглеског Весна Тодоровић), Издавач: ПЛАТΩ, Београд, 2001.
33. Булатовић, Божо, *ЊЕГОШ ИЗБЛИЗА, принц међу варварима – варварин међу принчевима*, Подгорица, 2004.
34. Бужаровски, Димитрије, *ИСТОРИЈА ЕТЕТИКЕ МУЗИКЕ*, Ниш, 2013.
35. Василски, Драгана, *МИНИМАЛИЗАМ КАО ЦИВИЛИЗАЦИЈСКА ПАРАДИГМА НА ПОЧЕТКУ XXI ВЕКА*, Електронски издање, Архитектура, удк 72.038.42 “20”.
- <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-6055/2008/0354-60550823014V.pdf>
36. Вуковић Бирчанин, Момчило, *Петар II Петровић Његош (1813-1851)*, Историјски архив, Београд, 2020.
37. Видовић, Жарко, *ЊЕГОШ И ЛИТУРГИЈСКЕ АНАГНОЗЕ*, Издавачи: Светосавска омладинска заједница Архиепископије београдско-карловачке Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Београд – Подгорица, 2017.
38. Википедија, *Википедија слободна енциклопедија*.
39. Војновић-Митев, Зорица, *Аспекти диригентског приступа инсценирању и екранизацији опере Плашт Такома Пучинија*, теоријско образложење докторског уметничког пројекта, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Докторске уметничке студије дириговања, Београд, 2016.
40. Вукчевић, Здравко, *ФРЕКВЕНЦИЈСКИ РЕЧНИЦИ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА И ЛУЧЕ МИКРОКОЗМА*, Подгорица, 2005.

41. Вукићевић, Слободан, *ЊЕГОШУ СУ ЗАХВАЛНИ И БОГ И ЧОВЈЕК филозофско-социолошка студија*, Национална библиотека Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“, Цетиње, 2016.
42. Вуловић, Светислав, *СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА – Студије и критике Светислава Вуловића*, Књига 4 (приредио Радмило Димитријевић), ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ У БЕОГРАДУ, Београд, 1979.
43. Вукчевић, Лидија, *ФИЛОЗОФИЈА ЊЕГОШЕВА ПЈЕСНИШТВА*, Матица црногорска, 2013.
- <http://www.maticacrnogorska.me/files/55/05%20lidija%20vukcevic.pdf>
44. Geach, P. T. and M. Black, *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, BASILBLACKWELL, OXFORD, 1952.
45. Гилберт, Еверет Катарина и Кун, Хелмут, *ИСТОРИЈА ЕСТЕТИКЕ*, Наслов оригинала *A HISTORY OF ESTHETICS*, (прев. са енглеског Душан Пухало), Издавач: ДЕРЕТА, Београд, 2004.
46. Гој, Денис Едвард, *САБЉА И ПЈЕСНА О Горском вијенцу*, наслов оригинала *The Sabre and the Song*, (прев. Јасна Левингер-Гој, Едвард Денис-Гој), ОКТОИХ, Подгорица, 2000.
47. Грејам, Гордон, *Филозофија уметности-увод у естетику* (прев. са енглеског Зоран Пауновић), СЛЮ, 2000.
48. Јунг, Густав Карл, *СЕЋАЊА, СНОВИ, РАЗМИШЉАЊА*, Наслов оригинала *MEMORIES, DREAMS, REFLECTIONS* (прев. са енглеског Дубравка Опачић-Костић), АТОС, Београд, 1995.
49. Јунг, Густав Карл, *Човек и његови симболи*, Наслов оригинала *Man and his Symbols*, (прев. са енглеског Марија и Иван Салечић), МЛАДОСТ, Љубљана, 1987.

50. Дамјановић, Драгиша, *ГЛОРИЈА СВЈЕТЛОСТИ И ЊЕГОШЕВО ПОИМАЊЕ ДУШЕ У ЛУЧИ МИКРОКОЗМА*, Матица црногорска, МАТИЦА бр. 71, 2017.
<http://www.maticacrnogorska.me/files/71/09%20dragisa%20damjanovic.pdf>
51. Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
52. Деспић, Дејан, *ДВОГЛАС (тонски слог – други део)*, Издавач: УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Београд, 1974.
53. Деспић, Дејан, *ВИШЕГЛАСНИ АРАНЖМАНИ (тонски слог – четврти део)*, Издавач: УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Београд, 1975.
54. Деспић, Дејан, *МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ*, четврто издање, Београд, 2002.
55. Деретић, Јован, *КОМПОЗИЦИЈА ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА*, ОКТОИХ, Цетиње, 1996.
56. Државни архив Црне Горе, *АРХИВСКИ ЗАПИСИ ЧАСОПИС ЗА АРХИВСКУ ТЕОРИЈУ И ПРАКСУ ARCHIVAL THEORY AND PRACTICE REVIEW*, XIX/2012 Број 2, Цетиње, 2013.
http://dacg.me/wp-content/uploads/2019/04/Arhivsk_zapisi_XIX_2012_br_2.pdf
57. Дујовић, Јован, *ЊЕГОШ ИЗМЕЂУ ИНТРИГА И ОТРОВА*, Издавач: НИО УНИВЕРЗИТЕТСКА РИЈЕЧ, Никшић, 1989.
58. Ђурић, Војислав, *ЊЕГОШЕВА ПОЕТИКА*, ИШМ ОКТОИХ, 1999.
59. Ђурковић, Живко, *ЊЕГОШ У ПИСМИМА*, ЊЕГОШЕВ ИНСТИТУТ Монографије и студије, Књига 4, (уредник Бранислав Остојић), ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 2005.
60. Ђуровић, Живко, *САРАЈЛИЈА И ЊЕГОШ*, Никшић, 1992.
61. Еко, Умберто, *Како се пише научни рад* (прев. са италијанског Мирјана Ђукић-Влаховић), Народна књига/Алфа, Београд, 2000.

62. Еко, Умберто, *ИСТОРИЈА ЛЕПОТЕ*, Наслов оригинала *STORIA DELLA BELLEZZA, a cura di UMBERTO ECO*, Издавач: издавачка кућа ПЛАТΩ, друго издање, Београд, 2005.
63. ЗБОРНИК РАДОВА, *ЊЕГОШЕВИ ДАНИ*, Цетиње, 27-29. VI 2008, бр.1, Универзитет Црне Горе, Филозовски факултет, Никшић, 2009.
64. Зековић, Сретен, *НЕУТЕНТИЧНОСТ ПОСВЕТЕ У ЛУЧИ МИКРОКОЗМА*, Матица црногорска, јесен 2013.
<http://www.maticacrnogorska.me/files/55/20%20sreten%20zekovic.pdf>
65. Зизјулас, Јован, *ОД МАСКЕ ДО ЛИЧНОСТИ*, (прев. са грчког Епископ Амфилохије), МАЛА БИБЛИОТЕКА СВЕЧАНИК – ХРИШЋАНСКА МИСАО, Књига 4, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен.
66. Златичанин, Златко, *Његошева Луца микрокозма*, Подгорица, 2013.
67. Ивановић, М. Божина, *Његош антрополошки атлас*, Универзитет Црне Горе, Подгорица, 2002.
68. Ивановић, М. Божина, *Антропоморфолошке особине Петра II Петровића Његоша*, ЦАНУ, Подгорица, 1994.
69. Илић, Иван, “*Све у свему...*”, Докторски уметнички пројекат, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Интердисциплинарне студије, Вишемедијска уметност, Београд, 2019.
70. Ињац, Милена, *Улога диригента у тумачењу карактера оперских ликова Росинијевог „Севилског берберина“*, теоријско образложење докторског уметничког пројекта, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Докторске уметничке студије дириговања, Београд, 2015.
71. Ичевић, Душан, *ЊЕГОШЕВА ЛУЧА МАКРОКОЗМА И ПООБА ЕУРЕКА*, Матица црногорска, 2013.
<http://www.maticacrnogorska.me/files/55/10%20dusan%20icevic.pdf>

72. Јанковић, Вукићевић Весна, *ЊЕГОШОЛОГИЈА – НЕПРОЛАЗНИ ИЗАЗОВИ НОВИХ ТУМАЧЕЊА*, Оригинални научни рад DOI: 10.31902/fl.37.2021.3, Journal of Language and Literary Studies.
73. Јевтић, Р. Александар, *Христоцентричност ктисиолошке трагике у Лучи Микрокозми*, Српска теологија данас 2013 (14. децембар 2013), Православни Богословски Факултет, Београд, 2014, 511–520.
74. Јовановић, Драгана, *ЈУРИЈЕВ КРУГ Телепортацијска свита за камерни ансамбл и електронику*, Докторски рад, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију, Београд, 2014.
75. Кандински, Василиј, *О духовном у уметности-посебно у сликарству, са осам слика и десет оригиналних дрвореза* (прев. са немачког Бојан Јовић), IP ESOTHERIJA, Београд.
76. Ками, Албер, *МИТ О СИЗИФУ Оглед о апсурду*, Наслов оригинала *LE MYTHE DE SISYPHE*, (прев. са француског Весна Ињац), Издавач: КОНТРАСТ, Београд, 2020.
77. Капичић, Илија, *СЛИЧНОСТ ЊЕГОШЕВОГ И ЈУНГОВОГ МОДЕЛА ПСИХЕ*, аналитичка психологија, Матица црногорска, МАТИЦА бр. 63, јесен 2015. <http://www.maticacrnogorska.me/files/63/15%20ilija%20kapicic.pdf>
78. Килибарда, Весна, *ЊЕГОШ И ДАНТЕ*, Институт за црногорски језик и књижевност, LINGUA MONTENEGRINA, VI/2, br. 12, Подгорица, 2013. https://www.academia.edu/36111053/Njego%C5%A1_i_Dante
79. Клоц, Хајнрих, *Уметност у XX веку, Модерна-посмодерна-друга модерна* (прев. Златко Красни), СВЕТОВИ, Нови Сад.
80. Кнежевић, Микоња, *ЊЕГОШ И ИСИХАЗАМ*, Универзитет у Београду, Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања; Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовскиј Митровици, Филозофски факултет, 1978.

81. Ковач, Борис, *МИНИМАЛИЗАМ У МУЗИЦИ: МИНИМАЛНА СРЕДСТВА ИЛИ МИНИМАЛНИ РЕЗУЛТАТИ*, ПОЉА, јуни – јули, 1985.
<https://polja.rs/wp-content/uploads/2017/07/Polja-316-317-51-51.pdf>
82. Колић, Неда, *Храм једноставности на темељима лавиринта: избор инструменталних тинтинабули композиција Арва Перта*, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ, КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ, МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – СТУДЕНТСКИ РАДОВИ – МАСТЕР РАД, Београд, 2018.
83. Корсаков-Римский *Основы оркестровки*, Музгиз, 1946.
84. Костић, Сузана, *ХОРСКО ДИРИГОВАЊЕ*, Студенстски културни центар, Ниш, 1997.
85. Kohoutek, Stírad, *ТЕХНИКА КОМПОНОВАЊА У МУЗИЦИ XX ВЕКА*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1984.
86. Лавров Алексејевич, Петар, *Петар II Петровић Његош владика црногорски и његова књижевна делатност*, Цетиње, 1963.
87. Лазаревић, Велибор, *ДВА ВЕКА ОД РОЂЕЊА ПЕТРА II ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША (Небош српског романтизма)*, БАШТИНА св. 34, Приштина – Лепосавић, 2013.
<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0353-9008/2013/0353-90081334067L.pdf>
88. Лаковић, Јашовић, Николић, *ЊЕГОШ РИЈЕЧ СКУПЉА ДВА ВИЈЕКА*, Зборник радова о песништву Петра II Петровића Његоша (1813 – 2013), Библиотека Луча, Књига 1, Удружење писаца Крагујевца, 2013.
89. Лески, Албин, *ГРЧКА ТРАГЕДИЈА*, (прев. са немачког ТОМИСЛАВ БЕКИЋ), СВЕТОВИ, Нови Сад, 1995.
90. Ломпар, Мило, *Његош и модерна*, друго поправљено издање, НОЛИТ, Београд, 2008.

91. Ломпар, Мило, *Његошево песништво*, Српска књижевна задруга, Београд, 2010.
92. ЛУИС, Ричард Ворингтон Болдвин, *ДАНТЕ*, (прв. Жермен Филиповић), ЛАГУНА, Београд, 2008.
93. Љумовић, Јанко, *ЊЕГОШ НАШ САВРЕМЕНИК: ИЗВЕДБЕ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА У САВРЕМЕНОМ ЦРНОГОРСКОМ ПОЗОРИШТУ*, Црногорска академија наука и умјетности.
- <https://canupub.me/Docs/2017/495-Besj-o-Njeg/Besjede%20o%20Njegos%CC%8Cu%20-%202014.%20Janko%20Ljumovic%CC%81.pdf?t=1581702047>
94. Марковић-Златановић, М. Валентина, *БОГОСЛОВСКИ ПОЈАМ ЧОВЕКА – АНТРОПОЛОШКО ПИТАЊЕ ЊЕГОШЕВОГ ДЕЛА*, Стручни чланак, Гласник антрополошког друштва Србије, Ниш, vol. 53, str. 9–19, 2018, UDK 572(05), ISSN 1820-7936.
95. Марковић, Иван, *УЛОГА ДИРИГЕНТА У ТУМАЧЕЊУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ И ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА СРПСКИХ КОМПОЗИТОРА*, теоријско образложење докторског уметничког пројекта, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ, Београд, 2017.
96. Машановић, Л. Димитрије, *ЛОВЋЕНСКИ ПРОМЕТЕЈ, личност и дјело ПЕТРА ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991.
97. Мичел, Доналд, *Језик модерне музике*, Наслов оригинала *THE LANGUAGE OF MODERN MUSIC, London 1963*, (прев. са енглеског Неда Беблер и Нада Ђурчија Продановић), Издавач: НОЛИТ, Београд.
98. Михаиловић, Ђ. Божо, *ЊЕГОШ*, шесто издање, Цетиње, 1981.
99. Милановић, Жељка, *УЛОГА ДИРИГЕНТА У КРЕИРАЊУ ПРЕДСТАВЕ ЉУБАВНИ НАПИТАК ДОНИЦЕТИЈА*, образложење докторског уметничког пројекта, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за дириговање, Београд, 2015.

100. Милтон, Џон, *Изгубљени рај и Рај поново стечен*, (прев. са енглеског Дарко Болфан, препев Душан Косановић), Издаје: ИК Филип Вишњић, Београд, 2017.
101. Миловић, М. Јевто, *Петар II Петровић Његош у свом времену*, Црногорска академија наука и умјетности, Титоград, 1985.
102. Милошевић, Татјана, *ЕСТЕТСКА ПОЛАЗИШТА, КОМПОЗИЦИОНИ ПОСТУПАК И РЕАЛИЗАЦИЈА МУЗИЧКО-СЦЕНСКОГ ДЕЛА „КО ЈЕ УБИО ПРИНЦЕЗУ МОНД“*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију, Београд, 2013.
103. Млађеновић, Поповић Тијана, *ПРОЦЕСИ ПАНСТИЛИСТИЧКОГ МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА*, ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ, Београд, 2009.
104. Молнар-Јеремић, Драгана, *МУЗИКА КАО СРЕДСТВО КОНСТРУИСАЊА РЕАЛНОСТИ на примеру Бајројтског позоришта Рихарда Вагнера*, Изворни научни чланак УДК: 316.35, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2007.
105. *Музичка енциклопедија*, друго издање, Југословенски лексикографски завод, Загреб.
106. *МУЗИКА I Људи, инструменти, дела*, Наслов оригинала *LA MUSIQUE Les hommes, les instruments, les oeuvres* Издавачи: Libraire, Larousse, 1965 допуњено и поправљено издање 1997, 1980.
107. *МУЗИКА II Људи, инструменти, дела*, Наслов оригинала *LA MUSIQUE Les hommes, les instruments, les oeuvres* Издавачи: Libraire, Larousse, 1965 допуњено и поправљено издање 1997, 1980.
108. McElheran, Brock, *CONDUCTING TECHNIQUE For Beginners and Professionals*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York, 1966.
109. Никчевић, Д. Војислав, *ЊЕГОШ И ГНОЗА ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ И ЛУЧА МИКРОКОЗМА*, ОБОД, Цетиње, 1993.

110. Никчевић, Д. Војислав, *МЛАДИ ЊЕГОШ Пјесникови путеви ка синтези*, (уредник Димитрије Јоветић), ОБОД, Цетиње, 1978.
111. Ниче, Фридрих, *РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ*, Наслов оригинала *Die Geburt Tragödie*, (прев. са немачког Вера Стојић, Издавач: ДЕРЕТА, Београд, 2012.
112. Обрадовић, Александар, *Увод у оркестрацију*, друго издање, Универзитет уметности, Београд, 1997.
113. *ОШНО, ЖИВЕТИ ПО СОПСТВЕНИМ ПРАВИЛИМА, Шта је права побуна?*, Наслов оригинала *LIVING ON YOUR OWN TERMS – OSHO*, (прев. Ирина Вујичић), Издавач: ID Leo commerce, Београд, 2015.
114. Ослоник, Владимир, *ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ О ПЕТРУ II ПЕТРОВИЋУ ЊЕГОШУ*, ЊЕГОШЕВ ИНСТИТУТ Монографије и студије, Књига 3, (уредник Академик Ново Вуковић), ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ, Подгорица, 1999.
115. Петровић, Петар Његош, *ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ – ЛУЧА МИКРОКОЗМА*, Целокупна дела Његошева, IV издање књига трећа, Београд, 1975.
116. Петровић, Петар Његош, *ПУСТИЊАК ЦЕТИЊСКИ Избор из целокупног песништва*, (приредио Матија Бећковић), Издавачи: УНИВЕРЗИТЕТСКА РИЈЕЧ НИКШИЋ, ОКТОИХ, Титоград, 1992.
117. Петронијевић, Бранислав, *ФИЛОЗОФИЈА У ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ*, ОКТОИХ, 1999.
118. Петијевић, Адамов Тамара, *ОРАТОРИЗАЦИЈА ОПЕРЕ – Адаптација и осмишљавање опере "Легенда о невидљивом граду Китезу и дјеви Февронији" Николаја Римског-Корсакова за концертно или полу-сценско извођење*, ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Докторске уметничке студије, Студијска група за дириговање, Београд, 2018.
119. Петричевић, Марко, *Петар II Петровић-Његош у свијетлу истине*, студија, Југословенска штампариа, Дубровник, 1937.

120. Пешић, Александар, *ОДРЕЂЕЊЕ ЛЕПОГ У ПЛАТОНОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ*, Научни рад, Годишњак Педагошког факултета у Врању, књига VIII, 1/2017.
- <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2017/2466-39051701051P.pdf>
121. Пижурица, Крсто, *ЊЕГОШ И ОКО ЊЕГА*, Издавач: Институт за црногорски језик и књижевност, Подгорица, 2011.
122. Пижурица, Крсто, *ЊЕГОШ И ЛАЛИЋ (чланци и студије)*, Издавачи: ИТП Унирекс Никшић, Књижевне новине – комерц Београд, Подгорица 1994.
123. Поповић, Миодраг, *Боник цетињски*, ОКТОИХ, Подгорица, 1996.
124. Поповић, Јустин, *СВЕТОСАВЉЕ КАО ФИЛОСОФИЈА ЖИВОТА*, фототипско издање, Ваљево, 1993.
125. Поповић, Бранка, *ПЕТРОГРАД камерна опера*, теоријска студија о докторском уметничком делу, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију, Београд, април 2013.
126. Проданов, Ира, *Музика двадесетог века*, Академија уметности, Нови Сад 2002.
127. Протопопов, Владимир (ред.), *Ванприси музикалној форми 3*, Музика, Москва, 1977.
128. Радовић, Бранка, *ЊЕГОШ И МУЗИКА*, ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И НАСТАВНА СРЕДСТВА, Београд, 2001.
129. Рапајић, Светозар, *МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ КАО УМЕТНИЧКА СИНТЕЗА*, ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ, ИНСТИТУТ ЗА ПОЗОРИШТЕ, ФИЛМ, РАДИО И ТЕЛЕВИЗИЈУ, 2018.
130. Ракочевић, Милан, *Црногорски прометеј*, Љубљана, 1940.
131. Радојевић, Данило, *СТУДИЈЕ О ЊЕГОШУ – ЊЕГОШЕВА РАСКРИЋА*, Издавач: Институт за црногорски језик и књижевност, Библиотека ЊЕГОШ, књига 3, Подгорица, 2011.

132. Радуновић, Милорад, *ЊЕГОШЕВА ЛУЧА МИКРОКОЗМА И КОСМИЧКИ СВЕТОВИ*, Зборник радова конференције “Развој астрономије код Срба V“, (уредник М. С. Димитријевић), Београд, 18-22. април, 2008.
133. Ракочевић, М. Милоје, *ЊЕГОШЕВА ПО(И)ЕТИКА*, Издавач: ПИТУРА, Београд, 2015.
134. Реиман, Хуго, *Преглед повјести музике I*, (прев. Божидар Широла), Wien, Editio Slave, 1922.
135. Савић, Марковић Штедимилија, *ОГЛЕДИ О ЊЕГОШУ*, књига 9, Издавач: Факултет за црногорски језик и књижевност, Цетиње, 2015.
136. Скулский, А. М., *ХРЕСТОМАТИЈА по курсу вокалног ансамбла: Для пения в сопровождении фортепиано*, Музика, Москва, 2002.
137. Салазар, Филип-Жозеф, *ИДЕОЛОГИЈЕ У ОПЕРИ*, Наслов оригинала *IDEOLOGIES DE L'OPERA*, (прев. са француског Иванка Павловић), Издавач: НОЛИТ, Београд.
138. Сикутрис, Јоанис, *ПЛАТОНСКИ ЕРОС И ХРИШЋАНСКА ЉУБАВ*, (прев. са грчког Епископ Амфилохије), МАЛА БИБЛИОТЕКА СВЕЧАНИК – ХРИШЋАНСКА МИСАО, Књига 4, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен.
139. Сковран, Душан, Перичић, Властимир, *НАУКА О МУЗИЧКИМ ОБЛИЦИМА*, седмо непромењено издање, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Београд, 1991.
140. Срећковић, Сања, *МУЗИЧКА ЕКСПЕСИВНОСТ*, Оригинални научни рад, DOI: 10.2298/TNEO1503021S, 2015. <https://philarchive.org/archive/SREME>
141. Стриковић, Н. Јован, *Путевима Његошеве психоанализе*, Обод, Цетиње, 1980.
142. Стевановић, Михаило, Бошковић Радослав, *РЕЧНИК УЗ ЦЕЛОКУПНА ДЕЛА ПЕТРА II ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША*, IV издање, КЊИГА СЕДМА, (уредник Никола Томичић), Издавачи: Издавачко предузеће ПРОСВЕТА Београд, Издавачко предузеће ОБОД Цетиње, БЕОГРАД, 1975.

143. Стефановић, Константин, *ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело*, Докторски уметнички пројекат, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Интердисциплинарне студије, Вишемедијска уметност, Београд, 2022.
144. Станиславски, Сергејевич Константин, *ПОЗОРИШНА ЕТИКА Уметност глумца и редитеља*, зборник радова, (зборник приредио Радослав Лазић), Београд, 2014.
145. Стјепановић, Боро, *ГЛУМА I – РАД НА СЕБИ*, Заједничко издање Стеријиног позорја и Универзитета Црне Горе, 2005.
146. Стјепановић, Боро, *ГЛУМА II – РАДЊА*, Заједничко издање Стеријиног позорја и Универзитета Црне Горе, 2005.
147. Стјепановић, Боро, *ГЛУМА III – ИГРА*, Заједничко издање Стеријиног позорја и Универзитета Црне Горе, 2005.
148. Тајчевић, Марко, *ОСНОВНА ТЕОРИЈА МУЗИКЕ*, пето издање, ПРОСВЕТА, Београд, 1970.
149. Томић, Ивана, *КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ Интерактивна позоришна представа по мотивима истоимене драме Милорада Павића*, Докторски уметнички пројекат, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Интердисциплинарне студије, Вишемедијска уметност, Београд, септембар 2021.
150. Томовић, Слободан, *КОМЕНТАРИ ЛУЧЕ МИКРОКОЗМА, ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА И ЛАЖНОГ ШЋЕПАНА МАЛОГ*, Цетиње, 2017.
151. Томовић, Соња, *ОД КЊИЖЕВНОГ ДЈЕЛА КА ЧИТАОЦУ*, Издавачка кућа “СТУПОВИ“, 1997.
152. Томовић, Слободан, *Његошева луча студија*, Графички завод, Титоград, 1971.
153. Томовић, Слободан, *Његошева филозофија природе*, (уредник Никола Дамјановић), ОБОД, Цетиње, 1975.
154. Томовић, Слободан, *Вјечна зубља Његошева*, (уредник Раде Војводић) Београд, 1972.
155. Томовић, Слободан, *Интегрални филозофско-богословски појмовник Његошевог дјела*, Подгорица, 1995.

156. Томовић, Слободан, *Нови Адам*, ОКТОИХ, Подгорица, 2005.
157. Трифуњагић, Даница, *МИЛТОН – КОНСТАНТИН МАРИНКОВИЋ, ЊЕГОШ: ЈЕДНА УПОРЕДНА АНАЛИЗА*, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Докторске студије, Матица српска.
https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_501_1/08%20Trifunagic.pdf
158. Узелац, Милан, *ФИЛОЗОФИЈА МУЗИКЕ*, Издавач: Stylos, Нови Сад, 2005.
159. Узелац, Милан, *ФИЛОЗОФИЈА МУЗИКЕ*, Друго измењено и допуњено издање, Електронски извор, 2021.
https://www.uzelac.eu/Knjige4/8_MilanUzelac_FilozofijaMuzike.pdf
160. Узелац, Милан, *ФЕНОМЕНОЛОГИЈА УМЕТНОСТИ (увод у трансцеденталну космологију)*, Едиција: Филозофија 6, Издавач: Верис студио, Нови Сад, 2008.
161. Узелац, Милан, *Horror Musicae Vacui. Requiem за музику и музичаре XX века*.
<https://www.scribd.com/document/18945747/Milan-Uzelac-Horror-musicae-vacui-Requiem-za-muziku-i-muzi%C4%8Dare-XX-veka#>
162. Финк, Еуген, *ОСНОВНИ ФЕНОМЕНИ ЉУДСКОГ ПОСТОЈАЊА*, Наслов оригинала *GRUNDPHANOMENE DES MENSCHLICHEN DASEINS*, (прев. са немачког Алекса Буха), Издавач: НОЛИТ, Београд, 1984.
163. Флашар, Мирон, *ЊЕГОШ И АНТИКА*, ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ, Подгорица, 1997.
164. FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA, ЧАСОПИС ЗА НАУКУ О ЈЕЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТ 37, ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ НИКШИЋ, УНИВЕРЗИТЕТ ЦРНЕ ГОРЕ. <https://folia.ac.me/image/37/Folia%2037.pdf>
165. Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Наслов оригинала *ESCAPE FROM FREEDOM*, Издавач: НАПРИЈЕД Издавачко трговачка радна организација, Загреб, 1986.
166. Фром, Ерих, *УМЕЋЕ ЉУБАВИ*, Наслов оригинала *The Art of Loving*, (превод Дејана Бурзан), Издавач: ВУЛКАН, четврто издање, 2023.

167. Фром, Ерих, *ИМАТИ ИЛИ БИТИ*, Наслов оригинала *TO HAVE OR TO BE*, 1976.
168. Харвуд, Роналд, *Историја позоришта* (прев. са енглеског Ђорђе Кривокапић), Лондон, 1998.
169. Hartmann, Nicolai, *PRILOG O ZSNIVANJU ONTOLOGIJE*, наслов оригинала *ZUR GRUNDLEGUNG DER ONTOLOGIE*, (превод и поговор Маријан Ципра), Издавач: Центар за културну дјелатност Савеза социјалистичке омладине, Загреб, 1976.
170. Heidegger, Martin, *БИТАК I ВРЕМЕ*, наслов оригинала *SEIN UND ZEIT*, (прев. са немачког Хрвоје Шаринић), Издавач: ИТРО “Напријед“, Загреб, 1985.
171. Hill V. Frank *Orchestral tone color in Russian music* University of Rechester, June, 1932.
172. Хиндемитх, Паул, *ТЕХНИКА ТОНСКОГ СЛОГА*, Наслов оригинала *UNTERWEISUNG IM TONSATZ i Theoretischer Teil*, Издавач: УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, Београд, 1983.
173. Хофман, Веселиновић Мирјана, *Фрагменти о музичкој посмодерни*, МАТИЦА СРПСКА, Нови Сад, 1997.
174. Хуизинга, Јохан, *ХОМО ЛУДЕНС О ПОРИЈЕКЛУ КУЛТУРЕ У ИГРИ*, наслов оригинала *HOMO LUDEN S Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, (прев. са немачког Анте Стамић и Труда Стамић), Издавач: НАПРИЈЕД, Загреб, 1992.
175. Церовић, Станко, *ЊЕГОШЕВЕ ТАЈНЕ СТАЗЕ*, друго издање, ЦИД, Подгорица, 2005.
176. Clark, Roland, *The Dark Side in Njegos and Milton*, Sydney Open Journals.
<https://openjournals.library.sydney.edu.au/SSR/article/view/206/185>
177. *Црногорско народно позориште 1953 – 2003*, (приредио Милован Радојевић, сарадник Бранка Вукашиновић), Подгорица, 2003.

178. Црногорско народно позориште, *ОБНОВА, УСПОН, ДЕЦЕНИЈА 1997 – 2007*, Подгорица, 2007.
179. Curtis, C. Matthew, *Petar II Petrović Njegoš and Gjergj Fishta : composers of national epics*, University of Pittsburg, Pittsburgh, 2007.
180. *Шездесет година Црногорског народног позоришта 1953 – 2013*, (уредили Милован Радојевић и Горан Булајић), Издавач: Црногорско народно позориште, Подгорица, 2013.
181. ШЛЕЗЕР, ДЕ БОРИС, *УВОД У Ј. С. БАХА ОГЛЕД ИЗ МУЗИЧКЕ ЕСТЕТИКЕ*, Наслов оригинала *Introduction A J. S. Bach*, (прев. са француског Александар Грујичић), Издавач: ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ, Нови Сад, 1996.
182. Шмаус, Алојз, *СТУДИЈЕ О ЊЕГОШУ*, (приредио Мирко Кривокапић), ЦИД. Подгорица, 2000.
183. Шмеман, Александар, *СВЕТА ТАЈНА КРШТЕЊА*, Издаје: Миторполија црногорско-приморска, књига 1, Цетиње, 1991.
184. Шобајић, Драгољуб, *Бетовен – Шопен – Брамс СЛУШАЊЕ ЗАМИЊЉЕНОГ – есеји из клавирске музике*, Издавач: Дом омладине „Будо Томовић“ Подгорица, Музичка академија Цетиње.
185. Шундић, Томовић Соња, *Његошева филозофија човека*, Издавач: Народна библиотека „Радослав Љумовић“, Подгорица, 2016.
186. Шундић, Томовић Соња, *РЕЦЕПЦИЈА У САВРЕМЕНИМ ЕСТЕТИЧКИМ ТЕОРИЈАМА*, Издавач: КУЛТУРНО-ПРОСВЈЕТНА ЗАЈЕДНИЦА, Подгорица, 1998.
187. Шундић, Томовић Соња, *ИДЕНТИТЕ И ВРИЈЕДНОСТИ*, Подгорица, 2010.
188. Шундић, Томовић Соња, *ЊЕГОШЕВ ДОЖИВЉАЈ ЛЕПОТЕ*, Црногорска академија науке и умјетности, Подгорица, 2018.

189. Walton, Chris, *RIHARD WAGNER'S ESSAYS ON CONDUCTING*, UNIVERSITY OF ROCHESTER PRESS, Estaman Studies of Music, 2021.

Биографија кандидата

Миона Цвијовић је рођена 1989. године у Бијелом Пољу (Црна Гора). Завршила је Средњу музичку школу „Стеван Христић“ у Крушевцу, на одсеку за Општу музичку педагогију 2012. године је стекла диплому основних студија на Факултету уметности Универзитета у Нишу, на студијском програму Опште музичке педагогије. Звање мастера стекла је 2016. године на Академији уметности Универзитета у Бањој Луци (Босна и Херцеговина, Република српска) на студијском програму за Дириговање, у класи професора Огњена Бомештара.

Током свог школовања и професионалног рада наступала је као вокални извођач у Симфонијском оркестру РТС-а, Уметничком ансамблу „Станислав Бинички“, хору Министарства одбране и Војске Србије, Мешовитом хору СМШ „Стеван Христић“ у Крушевцу, Мешовитом друштву „Станко Драгојевић“ у Подгорици (Црна Гора), Мадригалском хору Факултета музичке уметности у Београду, Црквеном хору „Свети Василије Острошки“ у Београду. Искуство у дириговању и певању стекла је радећи са ансамблима као што су Црквени хор „Свети кнез Лазар“ у Крушевцу и Академско певачко друштво у Нишу, са којима је као диригент и солиста остварила многобројне наступе широм Србије и изван њених граница (Француска, Чешка, Грчка, Белорусија, Хрватска, Румунија, Словачка, Бугарска, Босна и Херцеговина, Црна Гора, Пољска, Мађарска, Турска, Македонија, Аустрија, Русија, Украјина).

Учествовала је на многим републичким, регионалним и међународним такмичењима и фестивалима и освојила следећа признања и награде из више музичких дисциплина:

2009 – Друга награда на Републичком такмичењу у Нишу из области клавира;

2009 – Сребрна медаља са Мешовитим хором „Свети кнез Лазар“ на Фестивалу хорова „Мајске музичке свечаности“ у Бијељини (Босна и Херцеговина, Република Српска);

2009 – Посебна похвала у категорији мешовитих хорова са Мешовитим хором „Свети кнез Лазар“ на фестивалу „Хорови међу фрескама“ у Београду;

2009 – Специјална повеља са Мешовитим хором „Свети кнез Лазар“ на фестивалу „Музички едикт“ у Нишу;

2010 – Прва награда на Републичком такмичењу из области клавира у Нишу;

2011 – Прва награда и лауреат фестивала са Мешовити хором „Свети кнез Лазар“ на Међународном такмичењу хора „Коложеске благовести“ у Белорусији;

2013 – Специјална награда за извођење сонгова у представи „Опера за три гроша“ на Фестивалу позоришних аматера „Фестивал фестивала“ у Требињу (Босна и Херцеговина, Република Српска);

2013 – Награда за епизодну улогу и извођење сонгова на Фестивалу позоришних аматера „Repassage fest“ у Убу.

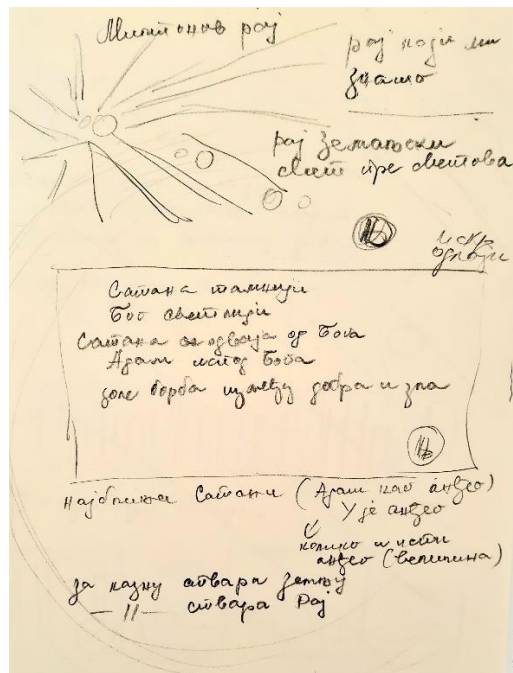
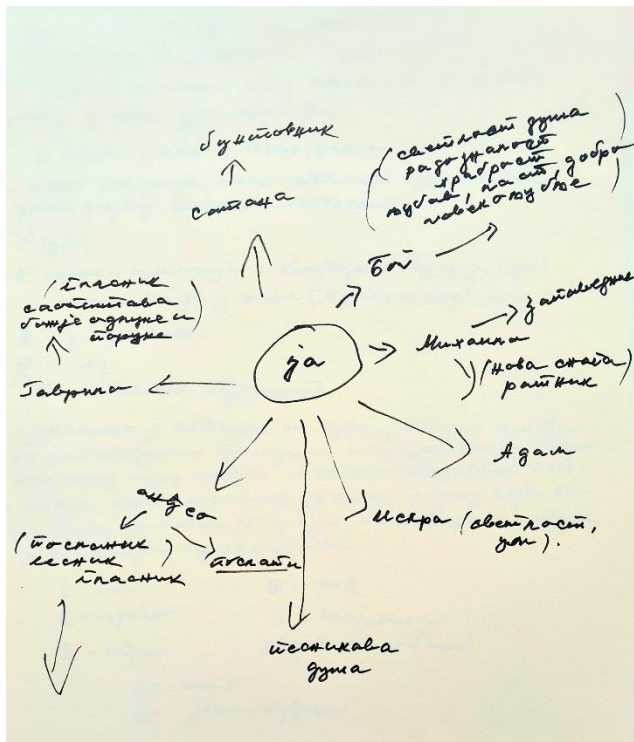
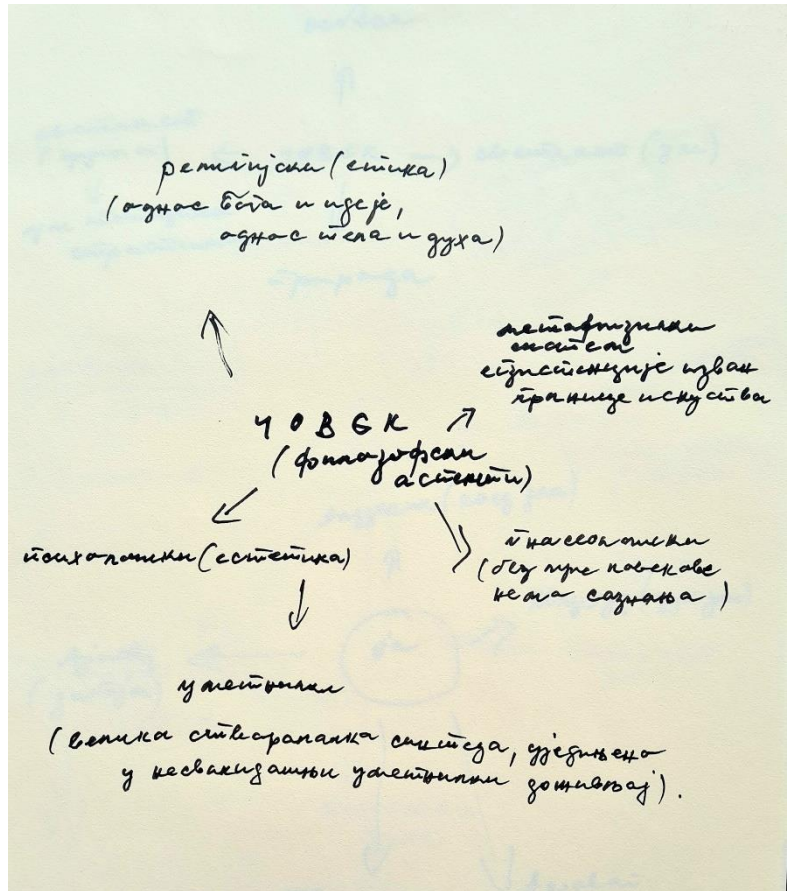
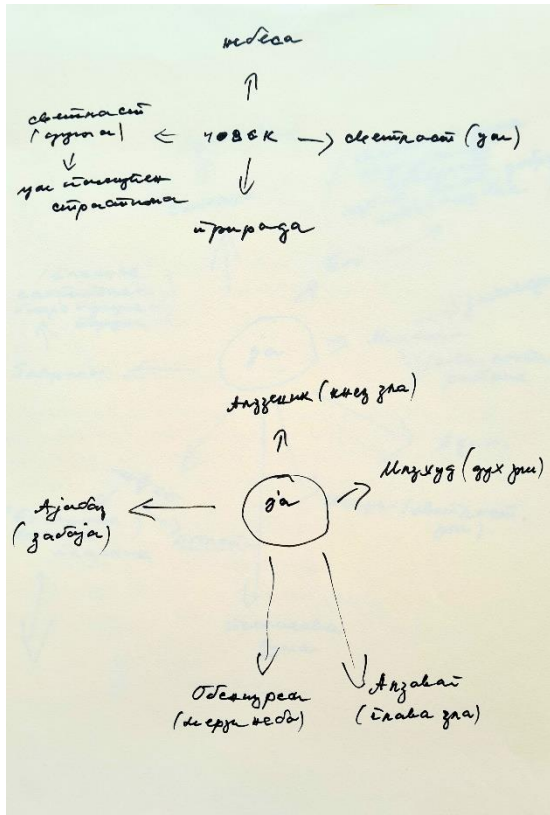
Од 2013. године Миона Цвијовић је сарадник Барског, Мојковачког и Бјелопољског позоришта. Компоновала је оригиналну музику за више представа и музичко-сценских продукција ових позоришта, међу којима су следеће представе:

- „Змајеубице – јуначки кабаре“, по тексту Милене Марковић, у продукцији Мојковачког позоришта;
- „Балканска царица“ Николе I Петровића Његоша, у адаптацији Горана Бјелановића и продукцији Барског позоришта;
- адаптација музике Курта Вајла за „Оперу за три гроша“ Бертолта Брехта у продукцији Мојковачког позоришта;
- оперета „Змајић и дијете“, по тексту Милана Бјекића, у продукцији Бјелопољског позоришта и Музичке школе Бијело Поље;
- „Антигона“ Софокла, у продукцији Мојковачког позоришта.

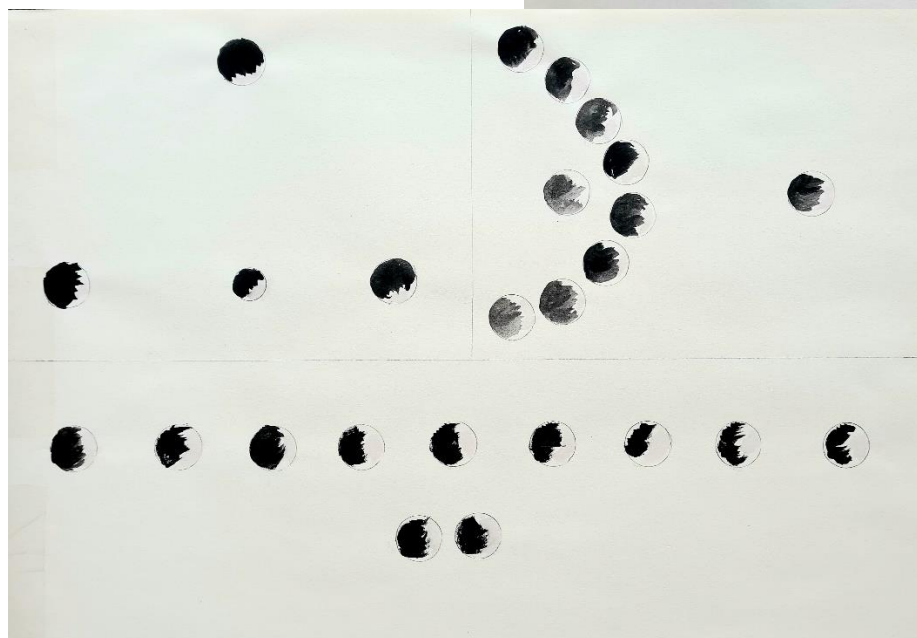
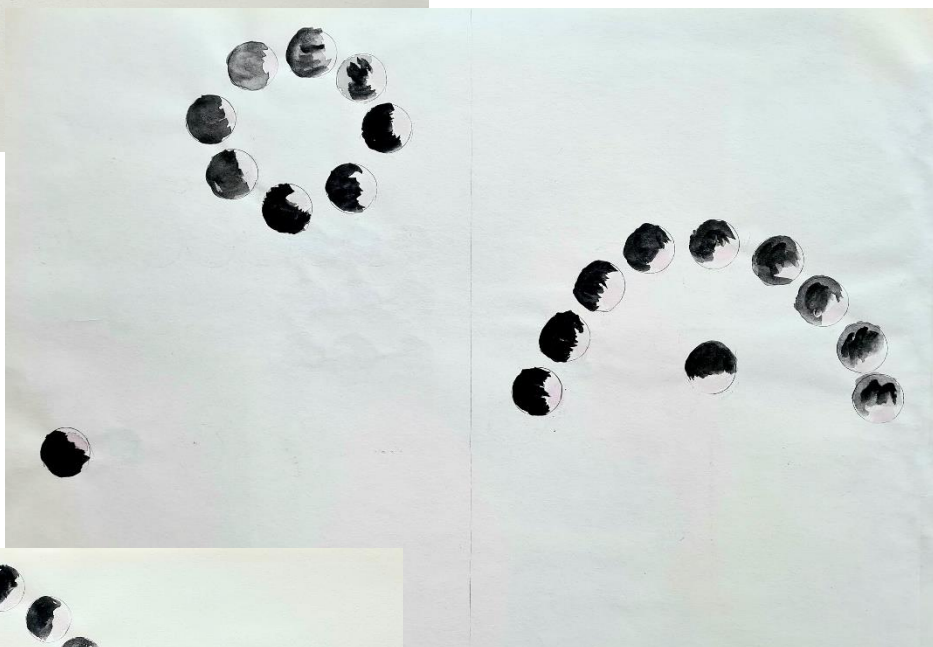
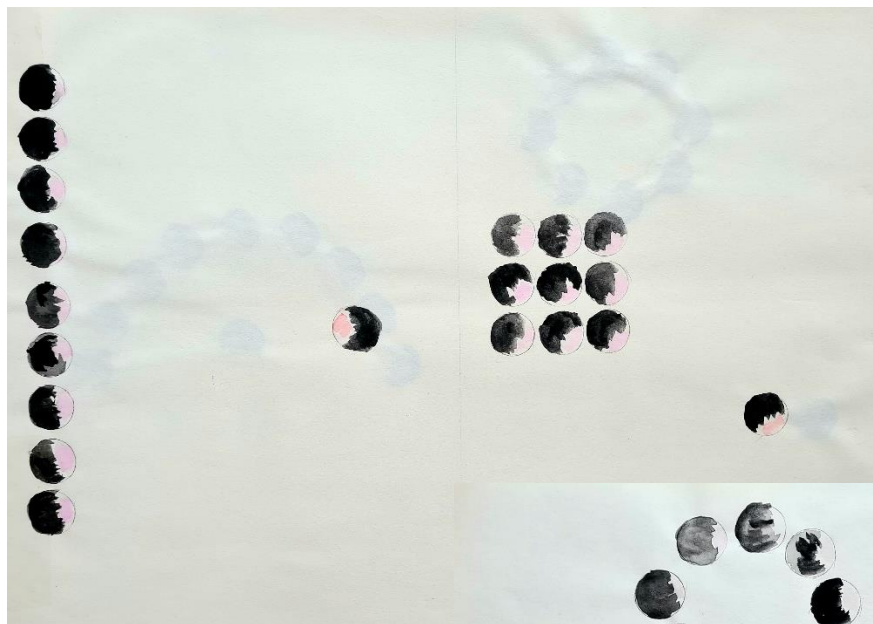
У овим пројектима Миона Цвијовић је учествовала као диригент, корепетитор, музички сарадник, оркестратор и извођач.

ПРИЛОЗИ:

- „Сан о микрокозми“, фотографије проба и премијере;
<https://mionacvijovic.com/index.php/2022/08/29/mikrokozma-mali-svet/>
- „Сан о микрокозми“, партитура (линк на *Гугл драјву (Google Drive)* за фолдер под називом САН О МИКРОКОЗМИ – ПАРТИТУРА):
<https://drive.google.com/drive/folders/1QzBhl9VHOV6zy2OQixEcVV2gXTDZBgVF>
- Видео снимак премијерног извођења музичко-сценског дела „Сан о микрокозми“;
<https://www.youtube.com/watch?v=mcdHEovSnpo>
- Линкови најаве премијере и интервјуи;
<https://www.vijesti.me/kultura/619799/simbolican-zagrljaj-boga-i-satane>
<https://www.dan.co.me/kultura/san-o-mikrokozmi-veceras-u-crnogorskoj-kinoteci-5134298>
- Анимација „Луча микрокозма“ (линк на *Гугл драјву (Google Drive)* за фолдер под називом АНИМАЦИЈА – ЛУЧА МИКРОКОЗМА):
https://drive.google.com/drive/folders/1dxqZI0gMUWCd6a3cRwOEn1i6xE5IQ5jq?usp=drive_link
- Спев „Луча Микрокозма“;
https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/images/stories/NJEGOS_Luca_mikrokozma.pdf
- Скице (почетне идеје рада, идеје костима).
- Фотографије одабраних кључних кадрова са јавне премијере и проба докторског уметничког пројекта;



ДИЗАЈН СВЕТЛА (почетна идеја):



БОГ (почетна идеја костима):



- Бог -

- Бог у представи представља неку реалну страну размишљања, светлосни дуга, љубав, пасти, повећану љубав, али и страх).

- висок, обдуван у уски сака и велику балеку х свинју (сукноу) која истај на барокно (као стада) истаје као би изнедала ветра.

- Бог треба да се креће "као на танкитина" и као не треба да истаје. Иако брз и дугу касу зализану нитред.

- сви су свепано (пикови) обдувени му суно и бело (али ово није крајна одлика).

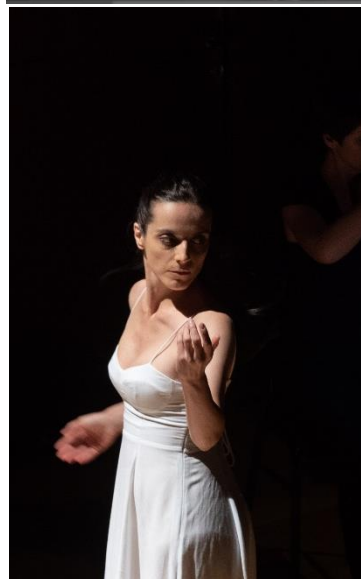
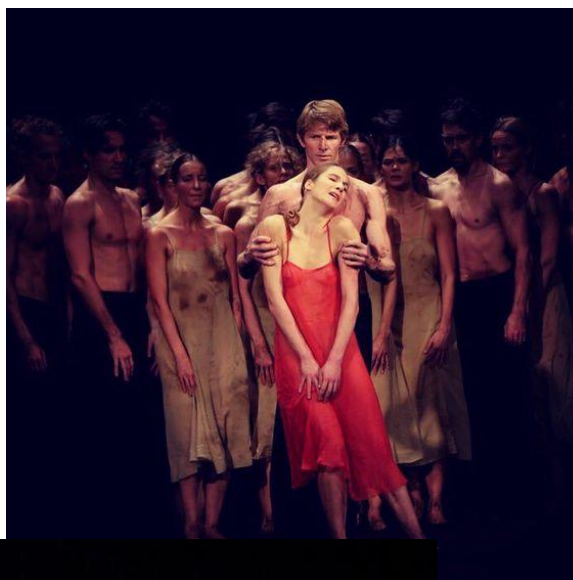
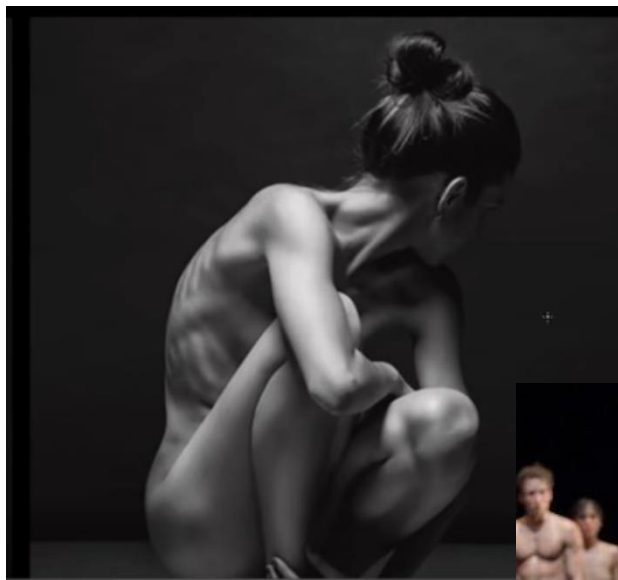
САТАНА (почетна идеја изгледа и костима глумца):



- С а т а н а -

- дугинашник (имаша брата кој му је био врховну власт)
- замисловен у одењу са сунџом, коса замизана, раудењак са стране, црвени руж.
- изгледа отпадошкко, невиност лица, знајиншеван, оставља имитација, завиди својом појавом, исоме, ~~пашејом~~. Обуен у црно, (ово није крајна одлика) - боја косицима.

ЈУНАКИЊА (почетна идеја):



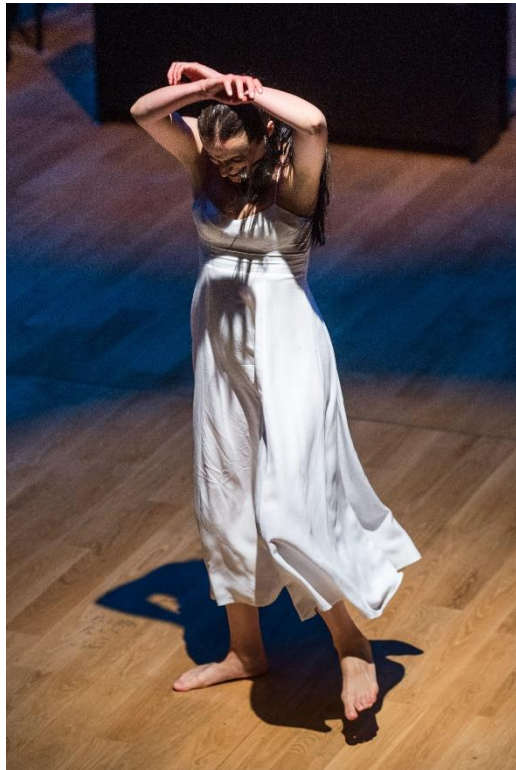
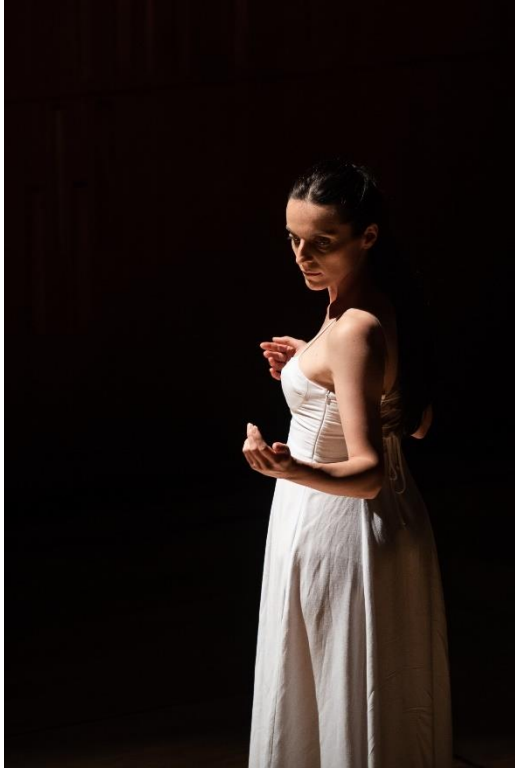
- Ј у Н а К и њ а -

- јунакиња треба да буде обупена у девама адему
- сви о ситаи су у црнотам.
- видима на стопенику натуу збуњенаси, касније арету, шубу, радозналоси, борбу зок утиснуће слаје ја.

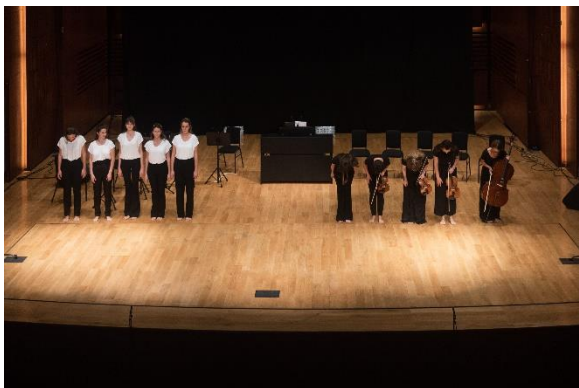












Изјава о ауторству

Потписани-а Миона Цвијовић

број индекса A1/17

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**„Микрокосмос свет у малом“ - Вишемедијски музичко-сценски пројекат
инспиран севом Петра II Петровића Његоша**

- 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, _____



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

Име и презиме аутора Миона Цвијовић

Број индекса A1/17

Докторски студијски програм Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**„Микрокосмос – свет у малом“ - Вишемедијски музичко-сценски пројекат
инспирисан севом Петра II Петровића Његоша**

Ментор Светозар Рапајић, професор емеритус

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Миона Цвијовић

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.

Потпис докторанда

У Београду, _____



Изјава о коришћењу

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

**„Микрокосмос – свет у малом“ -Вишемедијски музичко-сценски пројекат
инспирисан спевом Петра II Петровића Његоша**

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

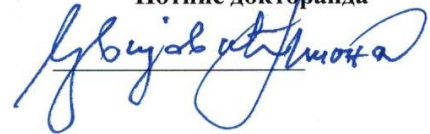
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда



1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.