

Јелена Јанковић Бегуш¹
Центар београдских фестивала, Београд

МУЗИЧКА ДРАМАТУРГИЈА ПРЕДСТАВЕ БОЛИВУД КАО КОНСТИТУЕНТ ПОЛИТИЧКОГ ТЕАТРА

792.57.091(497.11)“2018”
COBISS.SR-ID 276095244

Апстракт

У овом раду заступам тезу да је од свих типова мјузикла које препознаје и дефинише теорија, представа Боливуд најсличнија моделу брехтовског мјузикла, који је коришћен као узор како би се потцртао друштвеноскритички садржај текста. Чињеница да позоришна публика којој се представа обраћа углавном познаје циљеве и мисију „епског театра” и специфичну „кодираност” Брехтових и Вајлових комада у музичко-сценском изразу послужила је ауторкама да обликују представу по моделу овог типа мјузикла, чијим се формалним средствима шаље порука о неопходности друштвених промена. У томе се сагледава политичко и субверзивно дејство представе, која се игра на сцени једног од српских националних театарара као најзначајнијих позоришних и уопште културних/уметничких институција у земљи.

Кључне речи

Маја Пелевић, Ања Ђорђевић, Брехт, мјузикл, политички театар

Ауторски пројекат драматуршкиње и редитељке Маје Пелевић и композиторке Ање Ђорђевић *Боливуд*,² једна је од оних представа које је лако (за)волети, али их није лако дефинисати. Од стране стручне јавности окарактерисан као „треш мјузикл” (БИТЕФ 2018), „весели мјузикл пропасти” (Премате 2018: 6) или „пародично музичко позориште” (Тасић 2018: 12), *Боливуд*, по речима Маје Пелевић, представља поигравање „са формом бајке, мјузиклом, комунистичком приредбом, у комбинацији са елементима кабарета и неке врсте ’монтиспајтоновског’ хумора” (Стру-

1 jelenaforfree@gmail.com, jelena.jankovic-begus@cebef.rs.

2 Текст и режија Маја Пелевић, композиторка Ања Ђорђевић, премијера 25. маја 2018. године на Сцени „Раша Плаовић” Народног позоришта у Београду. Ауторка овог текста гледала је треће извођење представе, 6. јуна 2018. на истој сцени.

гар 2018). Укључивање ове представе у званични такмичарски програм протеклог 52. БИТЕФ-а као јединог представника из Србије, може да се схвати и као додатна потврда да је *Боливуд* препознат као значајно, иновативно дело, које у нашој средини представља одређени искорак. Као разлоге због којих је уврстио баш ову представу у програм БИТЕФ-а, селектор Иван Меденица наводи да је желео да српски театар представе „ауторка и институција који су се потврдили као они који данас стварају и уметнички и друштвено најрадикалнији театар. [...] У форми треш мјузикла, представа развија потпуно апсурдну, а опет, нажалост, реалистичку причу о девијацијама српског, али и других опљачканих и растуриених источноевропских друштава” (Меденица 2018).

Маја Пелевић и Ања Ђорђевић су уигран ауторски тим, уметнице чији се сензибилитети евидентно добро слажу и резултирају занимљивим музичко-сценским формама. Почев од сценске кантате *Атлас* Ање Ђорђевић (Југоконцерт и Југословенско драмско позориште, 2008), за коју је Маја Пелевић написала стихове за нумере „Огледало” и „Пусти ме, пусти” (в. Јанковић 2008), преко кореографске представе за децу *Неке врло важне ствари* (Мало позориште „Душко Радовић”, 2010), мјузикла за децу *Чудне љубави* (Мало позориште „Душко Радовић”, 2011), кореографске представе за бебе *Baby Space* (G12 HUB, 2015), представе експерименталног позоришта *Последице* (Битеф театар, 2013) и *Слобода је најскупља капиталистичка реч* (Битеф театар, 2016), *Боливуд* представља логичан продужетак њихове сарадње – својеврсни „мјузикл за одрасле”.

Имајући у виду да је ова необична музичко-сценска форма потекла на Сцени „Раша Плаовић” Народног позоришта у Београду, и да је игра део глумачког ансамбла Дrame – за који изражавање путем „сонгова” певаних уживо на сцени сасвим сигурно представља другачију врсту професионалног изазова од оних са којима се обично сусрећу – потребно је најпре пружити, у кратким цртама, анализу тога о каквој *врсти мјузикла* је реч и зашто је важна његова појава баш на овој сцени. Чињеница да у Београду (и шире) постоје други театри који с различитим, некад и великим успехом негују различите врсте музичко-сценских представа и да су се нека од њих (у првом реду Позориште на Теразијама) чак и изразито профилисала ка одређеним типовима мјузикла и сродних форми, појава овакве представе на сцени Народног позоришта свакако скреће пажњу.

Дефиницијама типова мјузикла бавила сам се у већем броју радова (нпр. Janković 2013; Medić, Janković 2013). У најкраћим цртама, на сценама српских позоришта присутно је више музичко-сценских врста које се називају *мјузиклима*: најзначајнији је „књижевни” или „бродвејски мјузикл”, који се обично сматра за „узорну” форму и често се поистовећује са тежњом ка високим уметничким резултатима (дакле, подразумева и неку врсту вредносне одреднице); следи „музичка ревија”, као квалитативно „нижа врста” музичког позоришта, која је некада доминирала српским сценама, али данас полако одлази у заборав; и напокон, „брехтовски мјузикл”. Наравно, ово су само општи типови који обухватају мноштво подврста и мешања жанрова. Такође, могућа је и класификација према *продукционом* критеријуму, превасходно у зависности од тога да ли је реч о лиценцираном мјузиклу или оном који настаје на аутохтоном материјалу (Medić, Janković 2013: 138–141).

Већ први сусрет са представом *Боливуд* наводи на закључак да је она најближа типу „брехтовског мјузикла”, који је проистекао из сарадње драмског писца Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) и композитора Курта Вајла (Kurt Weill) почев од двадесетих година 20. века. Овај тип мјузикла наслања се на постулате Брехтовог „епског театра”, који се, најкраће речено, одликује одбацивањем натурализма и укидањем позоришне илузије, као и израженом друштвеном критиком (уп. Althusser 1969; Benjamin 1974; Solar 2013: 137–140). Први и најпознатији мјузикл Брехта и Вајла *Опера за три гроша* (*Die Dreigroschenoper*, *The Threepenny Opera*, 1928)³ и данас је присутан на репертоару многих позоришта, а његово жанровско одређење представљало је предмет дебата још од времена премијере. Један од водећих стручњака за стваралаштво Курта Вајла, Стивен Хинтон (Stephen Hinton) сматра да је „амбивалентност кључ трајног успеха овог дела” и указује на његову смишљену хибридниост, мешовиту форму која укључује говорни театар и популарне музичке идиоме (Hinton 2013). Вајлова музика под утицајем кабареа и џеза представљала је инспирацију многим композиторима до данашњих дана, а можда није случајност то што су певање и „вокалну глуму” Ање Ђорђевић у ауторском пројекту *Шлагери са шлагом* многи поредили са супругом Курта Вајла – аустријском певачицом и глумицом Лоте Лењом

3 Мјузикл *Опера за три гроша* настао као адаптација једног дела из 18. века – *Просјачке опере* Џона Геја (*The Beggar's Opera*, John Gay). Адаптација је настала тачно два века после оригинала (1728 – 1928). Иначе, сарадња Брехта и Вајла отпочела је нешто раније, сценском кантатом *Махагони* (*Mahagonny-Songspiel*, *The Little Mahagonny*) из 1927. године.

(Lotte Lenya), која је стекла славу управо играјући једну од главних улога у првој продукцији *Опере за три гроша*.

„Кабаретска” представа Боливуда на Сцени „Раша Плаовић” потенцирана је не само преовлађујућим карактером музичких нумера – сонгова, већ и присуством трочланог инструменталног ансамбла (Александар Солунац, труба, Невена Пејчић, електрични клавир и Данило Тирнанић, удараљке) на сцени током већег дела представе. По мишљењу Зорице Премате, присуство музичара на сцени који „глуме” кабаретски ансамбл разбија позоришну илузију о јединственом месту радње – опустелој фабрици (Премате 2018: 6). Овим, као и другим упадљивим формалним средствима, остварено је приближавање представе типу „брехтовског мјузикла”: пре свега, сама чињеница да глумци *Драме* Народног позоришта изводе *мјузикл*, певају сонгове уживо и изводе физички захтевну кореографију, ствара ефекат „очуђења” у брехтовском смислу. Такође, глумци „улазе” у различите ликове, те тако у „прологу” представе представљају становнике града у провинцији, а у главном делу комада су чланови позоришне трупе која ради у некадашњој (имагинарној, али свакако и реалној) фабрици *Младост* у истом том градићу, чиме се нарушава очекивано „уживљавање” у своје улоге. Глумци играју – глумце, што је још један вид „одмака” од реализма у маниру „епског театра”.

Музика је у представи *Боливуд* значајно допринела изоштравању критичке оштрице, будући да је увела комад у свет брехтовске друштвене критике. Одважан потез Жељка Хубача, тадашњег в. д. директора ансамбла драме Народног позоришта, који је на Сцену „Раша Плаовић” националног театра поставио „темпирану бомбу” у виду жанровски необичне, карикатурално комичне, али и веома озбиљне слике савременог српског друштва, био је у складу са друштвено ангажованим правцем којим се Драма НП кретала током трајања његовог мандата. Премда су у српској јавности снажно одјекнуле персоналне промене које су се десиле на челу Народног позоришта у јесен 2018. године,⁴ *Боливуд* се још

4 Као што је поменуто, премијера *Боливуда* одржана је на завршетку сезоне 2017/2018, а већ на почетку наредне, јубиларне – 150. сезоне Народног позоришта, Жељко Хубач је смењен са места в. д. директора ансамбла драме, 15. октобра 2018. Након вишенедељних потреса у оквиру Народног позоришта, Влада Републике Србије разрешила је на лични захтев дотадашњег управника ове куће Дејана Савића, 20. новембра 2018. (два дана уочи прославе Дана позоришта). Редитељка Ивана Вујић постављена је за в. д. управника Народног позоришта, а драмска ауторка Тања Шљивар постала је нови в. д. директора ансамбла драме.

увек налази на репертоару ове куће, као једини мјузикл у друштву драмских, оперских и балетских представа.

Музичка драматургија као „носећи стуб” форме мјузикла

Као што гласи једна од популарних дефиниција мјузикла, коју је изрекао славни Оскар Хамерштајн Други (Oscar Hammerstein II), „постоји само један неопходан елемент који мјузикл треба да садржи: то је музика” (нав. према Perroux 2009: 12). У представи *Боливуд*, окосницу музичке драматургије чини дванаест музичко-текстуалних целина – сонгова,⁵ компонованих у форми строфичне песме (са рефреном или без њега):

1. „Машница од штраса”
2. „Младост једе своју децу”
3. „Наше сунце соларијум”
4. „После нужде руке прати”
5. „Боливуде, спаси нас”
6. „Да се лепше разумемо”
7. „Сви су ми исти дани” (дует)
8. „Подмири”
9. „Перспектива”
10. „Мртви неће да се љуте”
11. „Није свака крава света”
12. „Боливуд је топлији од смрти”

Сонгови су распоређени читавом дужином представе, а оно што је посебно интересантно са аспекта музичке драматургије јесте чињеница да су музичке подлоге појединих песама исте, упркос различитом тексту, што није неуобичајено обликотворно средство нпр. у оперетама. Постоје четири таква музичка пара:

бр. 4 = бр. 10

бр. 5 = бр. 12

⁵ Иако се о „сонгу” говори првенствено у вези са „бродвејским” типом мјузикла (уп. Медић и Јанковић-Бегуш 2013: 140–141), није погрешно користити овај термин ни у вези са другим типовима мјузикла, али у нешто ширем значењу, односно дословном преводу са енглеског језика. У том случају, „сонг“ или „песма“ може да се терминолошки изједначи са називима који су уобичајенији у српској музикологији као што је „нумера”.

бр. 6 = бр. 9

бр. 8 = бр. 11.

Уколико се први сонг, који се одвија испред „сјајне завесе” односно пре „уласка у бајку” – сликајући на тај начин суморну стварност провинцијског града без перспективе – посматра као део „пролога” представе, лако се уочава да преосталих једанаест нумера (које се дешавају у „бајци” тј. у ишчекивању бољег сутра) показују одређену врсту симетрије, односно уоквиривања средишње композиције „Сви су ми исти дани” (бр. 7). Ова нумера свакако представља емотивни врхунац представе, а како ће се видети, и у погледу музичког садржаја разликује се од осталих „бајковитих” нумера. Иако симетрија музичко-драмског тока није правилна (она не обухвата сонгове бр. 2 и 3, а такође после седме нумере доноси нови пар, бр. 8 и 11, као својеврсно појачано поентирање расплета основног драмског тока), *ефекат* заокружења је ипак присутан и доступан перцепцији. То је постигнуто пре свега на тај начин што је сонг бр. 7 једини компонован у форми *дуета*, са појединачним наступима љубавног пара – девојке („младе глумице оптерећене кредитом”, коју игра Сузана Лукић) и младића ромске националности (у тумачењу Павла Јеринића). Иако се њихови текстуални искази разликују, музика је иста, што показује да међу њима постоји сагласје у доживљају стварности – *slow blues* као музичка инспирација за овај сонг, са неумољивим понављањем мотива у клавијирској деоници који се хармонски не разрешава, јасно описује каква је та стварност, а репетитивност музичког тока одсликава безизлазност свакодневице, описану већ и у наслову сонга. Након љубавног дуета, сонг бр. 8, сликовитог назива „Подмири родбину”, ствара неку врсту оквира, *жанр-сцене* за наставак индивидуалне драме: „супарник” („првак позоришта”, у урнебесној изведби Милоша Ђорђевића) упућује младој глумици „непристојну понуду” у сонгу бр. 9 „Перспектива”, захтевајући од ње да напусти младог Рома и да му се врати у загрљај како би осигурала своју будућност – а то чини на мелодију нумере бр. 6, којом се колектив позоришта изругивао младићу.

За разлику од „љубавног дуета”, у свим осталим сонговима доследно је избегнута било каква музичка индивидуација и карактеризација (иако је она присутна у говорним деловима текста) – актери певају једногласно,⁶ деперсонализовано, што може да се посматра као још један израз брехтовског „спречавања уживљавања”. Чак ни „супарник” у свом со-

6 Односно у октавном удвајању, због различитих гласовних регистара.

листичком наступу у сонгу бр. 9 не добија „своју” музичку подлогу, већ „репризира” музички исказ колектива. Уочавајући ову дихотомију, али из сасвим другог угла, критичарка Ана Тасић изриче похвалу на рачун глуме Сузане Лукић:

која у једној сцени скида са себе одбрамбену, пародичну маску. Огољава се и у исповедном тону дирљиво говори о данашњем незавидном положају младих глумаца, дужничком ропству у коме живе. Штета је што оваквих сцена нема више, јер би оне донеле дубље, катарзичније слојеве значења, који би значењски употпунили представу [подвукла Ј.Ј.Б]. (Тасић 2018: 12)

Међутим, епски театар и „брехтовски мјузикл” управо одбацују катарзу, као наслеђе традиционалног драмског, аристотеловског позоришта, тежећи сасвим другој врсти уметничког дејства. Може да се изведе закључак да емотивна епизода у самом средишту драме, као кулминација споредног заплета радње (љубавни троугао у позоришту), а уједно и снажан контраст преовлађујућем музичко-драмском току, показује постмодернистичку и хибридную природу ове представе, која се вешто служи појединим препознатљивим кодовима брехтовског музичког позоришта да би додатно нагласила друштвено-критички садржај драмског текста, али одупирући се притом клишеима.

Једино место где се певани једноглас претвара у двоглас јесте рефрен у пару сонгова бр. 5 / бр. 12, што опет представља својеврсну „поенту” исказану најједноставнијим, а најефектнијим музичким средствима за постизање потребног контраста: упадљивом разликом између, с једне стране, једногласно певане строфе у „мрачном”, молском тоналитету и маршевском ритму (у маниру некакве химне или „масовне песме”) и, с друге стране, двогласног рефрена у „светлом” дурском тоналитету, чији текст представља својеврсну „молитву”: „И певајмо на сав глас, Боливоде спаси нас!” Дурска терца, која и данас – макар као означитељ – носи потенцијал свог афективног дејства које јој је приписано још у периоду музичког барока (в. Ђоковић 2016: 88; Chase 2006), може да се схвати и као иронијски показатељ да та одлучно исказана вера у боље сутра, које ће донети боливудски продуцент, заправо и није тако чврста и неупитна – те се у рефрену своди на вапај, апел за избављење из пакла свакодневице. „Боливуд”, као натприродна, „божанска” сила којој се упућује молитва за спасење, за сада остаје глув и нем на молитве које су му упућене.

Према речима Ање Ђорђевић, „најтеже је написати певљиво, а да није банално”. Не треба заборавити да је реч о композиторки која има и богато искуство као вокална солисткиња у сопственим пројектима (од камерне опере *Нарцис и Ехо* из 2002, преко кантате *Атлас*, рада у ансамблима *Марсија* и *Равно небо*, пројекта *Шлагери са шлагом* итд). Будући да је у представи *Боливуд* Ђорђевићева ставила у улогу „вокалних солиста” глумце који у највећем броју немају формално музичко образовање, разумљива је њена намера да се вокалне деонице учине једноставнијим, да што лакше „улазе у уши”, али је потребна мера уметничке надградње – чак и у персифлажи дечјих песмица, химни, масовних песама и других вокалних жанрова на ивици баналности – постигнута вештом употребом инструменталног ансамбла, са виртуозно писаним деоницама (посебно трубе, као најизразитијег солистичког инструмента) и проширено тоналним језиком. На тај начин, целокупан извођачки ансамбл искоришћен је на најбољи могући начин како би представа у пуној мери одговорила захтевима озбиљног музичког позоришта – односно *мјузикла као квалитативне одреднице*. С друге стране, сматрам да је приближавање моделу „брехтовског мјузикла” и свесно удаљавање од „академског” музичког језика у правцу појединих идиома популарне музике имало за циљ наглашавање – а никако не ублажавање или маскирање иза „кича”, како примећује А. Тасић (Тасић 2018: 12) – друштвенокритичног тона и поенте овог комада. Недвосмисленост „брехтијанске”, трансформаторске намере открива и сама ауторка Маја Пелевић:

[...] желели смо да пружимо неку врсту наде да ћемо у будућности моћи да присуствујемо грађењу једног бољег и праведнијег света. И то не на крхотинама садашњег, већ на другачијим, новим темељима. [...] У неолибералном капитализму мислимо само на личну корист уместо на колективни интерес. Некада је он био уграђен у сам друштвени систем. И ако је ишта позитивно у нашој природби за боливудског продуцента је што је она нека врста заједништва и колективног рада. А то је и једини пут до праведнијег друштва... (према Стругар 2018)

Закључак

Успех који је постигла представа *Боливуд* у нашој позоришној средини свакако је резултат плодног садејства књижевног и музичког текста, који су допуњени осталим елементима сценског израза (режија,

кореографија, сценографија, костим). С обзиром на то да је у ранијим критичким освртима на овај комад пажња била усмерена на друге чиниоце овог „спектакла”, првенствено на текст Маје Пелевић, желела сам да укажем на оне аспекте музичке драматургије који су, с једне стране, омогућили да представа буде жанровски одређена као мјузикл, а с друге стране, допринели изоштравању друштвенкритичке оштрице реферирањем на форму и музички садржај „брехтовског мјузикла”. Чињеница да позоришна публика којој се представа обраћа углавном познаје циљеве и мисију „епског театра” и специфичну „кодираност” представа Брехта и Вајла у музичко-сценском изразу, послужила је ауторкама да обликују комад по моделу овог типа мјузикла, чијим се формалним средствима шаље друштвенкритичка порука. У том смислу, музика је интегрални и суштински важан део представе јер омогућава да се њена основна идеја и намера протумачи на прави начин. Поигравајући се са препознатљивим елементима „утилитарних” вокалних жанрова – масовне, популарне, дечје песме, химне, молитве – музика, дакле, субверзивно помаже тексту у остваривању жељеног ангажованог дејства.

Литература

- Althusser, Louis. 1969. „Part Four. The ‘Piccolo Teatro’: Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre”. *For Marx*, Transl. by Ben Brewster. London: Allen Lane, The Penguin Press, 129–151, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>, <http://www.marx2mao.com/Other/FM65ii.html#s4> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Benjamin, Walter. 1974. „Šta je epsko pozorište”. *Eseji*, prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit, стр. 299–307.
- Бошковић, Драгана. 2018. „Сећање на будућност”. *Вечерње новости*, 28. мај 2018. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:729759-PO-ZORISNA-KRITIKA-Secanje-na-buducnost> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Ђоковић, Предраг. 2016. *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији*. Докторска дисертација (необјављена). Београд: Факултет музичке уметности. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/174> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Janković, Jelena. 2008. „‘Let Me Tell The Story From The Beginning’ About the stage cantata *Atlas* by Anja Djordjević”. *New Sound* 32, стр. 200–209.

- <https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns32/16.%20Jelena%20Jankovic.pdf> [Приступљено 30. 01. 2019].
- Janković, Jelena. 2013. „Les modèles économiques du genre de la comédie musicale en Serbie et en France depuis 2005”. *Музикологија/ Musicology* 14, стр. 135 – 157, <https://doi.org/10.2298/MUZ1314135J> [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Медић, Ивана и Јанковић-Бегуш, Јелена. 2013. „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 49, стр. 133–151. http://www.maticasrpska.org.rs/wordpress/assets/ZNSSUM%20br_49.pdf [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Милосављевић, Александар. 2018. „Криза у Народном позоришту: Шта нам се догађа и чему се надамо?” *Блиц*, субота 01. 12. 2018, <https://www.blic.rs/kultura/vesti/kriza-u-narodnom-pozoristu-sta-nam-se-dogada-i-cemu-da-se-nadamo/dcbrmkl> [Приступљено 30. 01. 2019].
 - Perroux, Alain. 2009. *La comédie musicale. Mode d'emploi*. Paris: L'Avant-scène opéra, Éditions Premières loges.
 - Премате, Зорица. 2018. „Вожд на белој крави”. *Политика* 37568, субота 16. 06. 2018, Додатак Култура – уметност – наука, стр. 6.
 - Solar, Маја. 2013. „Brecht, politika umetnosti i teorije”. *Stvar, Časopis za teorijske prakse* 5: 133–151, http://gerusija.com/downloads/STVAR_5.pdf [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Стругар, В. 2018. „Културе се најлакше лишавамо”. *Вечерње новости*, среда 23. 05. 2018, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:728827-Kulture-se-najlakse-lisavamo> [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Тасић, Ана. 2018. „О старости, младости и Радости”. *Политика* 37549, понедељак 28. 05. 2018, стр. 12.
 - Hinton, Stephen. 2013. „Dreigroschenoper, Die”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com.catalogue.libraries.london.ac.uk/subscriber/article/grove/music/O006155> [Приступљено 30. 01. 2018].
 - Chase, Wayne. 2006. „Emotional Effects of Intervals”. *How Music Really Works!* 2nd Edition. Vancouver, BC: Roedy Black Publishing. https://www.howmusicreallyworks.com/Pages_Chapter_4/4_4.html [Приступљено 30. 01. 2018].
 - 52. БИТЕФ. 2018. „Реч уметничког директора (Уметнички директор БИТЕФ-а Иван Меденица)”, <https://festival.bitef.rs/52BITEF18/621/Rec-umetnickog-direktora.shtml> [Приступљено 30. 01. 2018].

- 52. БИТЕФ. 2018. „Боливуд”. https://festival.bitef.rs/Program/52Bitef/Bolivud?lang_type=cir [Пристапљено 30. 01. 2018].
- Лична преписка са Ањом Ђорђевић, 30. 05 – 14. 06. 2018.

MUSICAL DRAMATURGY OF THE PLAY BOLLYWOOD AS A CONSTITUENT OF THE POLITICAL THEATRE

Abstract

The recent success of the musical Bollywood, co-authored by the writer/director Maja Pelević and the composer Anja Đorđević, on the stage of the National Theatre in Belgrade, is most probably the result of a fruitful interference of the literary and music texts, highlighted by other elements of stage show (direction, choreography, set design, costume). Since the earlier reviews of this music-stage piece focused primarily on its literary text, it is my intention to point out to the particular aspects of the play's musical dramaturgy which, on the one hand, makes it possible to define this work as belonging to the genre of a musical (broadly speaking), and on the other hand, contributed to the sharpening of a social-critical tone of the play by referring to the form and musical content of the so-called Brechtian musical. The fact that Serbian theatre audience, to whom this play is primarily addressed, is sufficiently familiar with the goals and aims of "epic theatre" and with specific musical-stage "codes" of Brecht's and Weill's collaborations, was exploited by the authors who shaped the play accordingly, and by using its formal elements sent a social-critical message. In this respect, the musical score is an integral and essential part of the play because it facilitates correct understanding of the main premise. Cleverly toying with recognisable elements of the "utilitarian" vocal genres – mass, popular and children's song, hymn, prayer – the music in Bollywood seductively and thus subversively assists the text in accomplishing its desired politically engaged effect.

Key words

Maja Pelević, Anja Đorđević, Brecht, musical, political theatre