

---

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



**Interdisciplinarne studije  
Teorija umetnosti i medija**

*Doktorska disertacija*

**Uloga muzike u kodiranju nacionalne  
kulture i identiteta u Crnogorskom narodnom pozorištu  
(sa posebnim osvrtom na pozorišnu muziku Žarka Mirkovića)**

**autor:**

**Jelena Jovanović-Nikolić**

**Mentor:**

**dr Sonja Marinković, red. prof.**

**Beograd, novembar 2020.**

---

## Sadržaj

APSTRAKT .....	5
ABSTRACT .....	7
I UVOD.....	9
I 1.1. Primijenjena muzika kao istraživački izazov.....	9
I 1.2 Tema rada i hipoteze .....	9
I 1.3.Predmet i ciljevi istraživanja.....	13
I 1.4. Metodologija istraživanja.....	14
II TEORIJSKA PLATFORMA .....	16
II 1. Pozorišna muzika kao dio primijenjene muzike, mogući teorijski pristupi analizi.....	16
II 2. Pozorišna/scenska muzika i kod.....	25
II 3. Prepoznavanje i tumačenje elemenata nacionalne kulture u muzici .....	37
II 4. IDENTITET.....	43
II 4.1. Terminološka odrednica.....	43
II.4.2. Mogući izbor i vrste identiteta .....	46
II 4.3. Muzika i identitet .....	54
III ISTORIJSKA PERSPEKTIVA .....	58
III 1. Prvi pomeni pozorišne umjetnosti i scenske muzike u Crnoj Gori .....	58
III 2. Počeci, organizaciona struktura, repertoarska politika nacionalnog tetra.....	62
IV PRISTUPI IZUČAVANJU PRIMJENJENE MUZIKE .....	69
IV 1. Korijeni i odjeci scenske muzike u Crnoj Gori.....	69
IV 2. Scenska muzika u Crnogorskom narodnom pozorištu.....	71
V POZORIŠNA MUZIKA / MUZIKA ZA SCENU ŽARKA MIRKOVIĆA.....	97
V 1. Opšti pregled predstava za koje je muziku komponovao/adaptirao/priredivao .....	101
Žarko Mirković .....	101
V 1.1. Predstava kao zajednički poduhvat reditelja i kompozitora .....	102
V 2. Počeci Mirkovićevog rada u pozorištu: <i>Zla žena, Mokra šuma, Veliki briljantni valcer i Noć bogova</i> .....	139
V 3. Portreti istorijskih ličnosti: <i>Princeza Ksenija od Crne Gore, Danilo, Everyman Đilas</i> .	146

V 4. Dijalog različitih kultura ostvaren kroz muziku predstave: <i>Konte Zanović i Montenegrini</i> .....	153
V 5. U XXI vijeku: <i>Don Žuan se vraća iz rata, Montenegro blues i o.Rest in Peace</i> .....	160
V 6. <i>Pitanje ženskih identiteta i muzika, predstave:</i> <i>Kuća lutaka – Tobelija, Tre sorele i Jaja</i> .....	166
V 7. <i>Razotkrivanje kolektivnih i ličnih identiteta posredstvom muzike:</i> <i>Nora i Na ljetovanju</i> .....	173
Zaključna razmatranja.....	176
KORIŠĆENA LITERATURA: .....	181
WEBOGRAFIJA .....	192
VIDEO DOKUMENTACIJA:.....	195
PREDSTAVE: .....	196
BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE:.....	197
SPISAK OBJAVLJENIH RADOVA: .....	198
PRILOZI: .....	200
PRILOG BROJ 1:.....	200
PRILOG BROJ 2.....	203
PRILOG BROJ 3:.....	205
PRILOG BROJ 4.....	207
PRILOG BROJ 5.....	208
PRILOG BROJ 6.....	209

**Mentor:**

dr Sonja Marinković, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

**Ostali članovi komisije:**

Svetozar Rapajić, profesor emeritus Univerziteta umetnosti u Beogradu

dr Marija Ćirić, vanredni profesor FILUM-a Univerziteta u Kragujevcu

dr Tijana Popović Mladenović, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

dr Anica Sabo, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu u penziji

## APSTRAKT

Uočavajući potrebu da se ukaže na važan segment nematerijalne kulturne baštine – pozorišna muzika u Crnoj Gori – u ovom radu je, sagledavanjem višedecenijskog djelovanja Crnogorskog narodnog pozorišta u Podgorici osvjetljena uloga muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta. Dat je poseban osvrt na pozorišnu muziku Žarka Mirkovića, na osnovu postavljene teorijske platforme. Na primjerima predstava na kojima je bio angažovan kao kompozitor, sprovedeni su analitički postupci kojima se došlo do saznanja o: značaju scenske muzike u Crnoj Gori, odnosu reditelja i kompozitora, karakteristikama i značenjskim kapacitetima pozorišne muzike, kao i njenoj ulozi u pozorištu, ali i u društvu, čime se Crnogorsko narodno pozorište istaklo kao institucija od nacionalnog značaja sa velikim potencijalom za izučavanje i očuvanje primijenjene muzike.

U crnogorskoj literaturi ne postoji vrednovanje doprinosa pozorišnoj muzici, a prilikom istraživačkog projekta se dokazalo, ni kontinuiran decenijski odnos prema njenom značaju i potrebi da se sačuva, izučava i arhivira, pa su se istorijskim pristupom i analizama u ovome radu rasvijetlili značajni kapaciteti pozorišne muzike i naznačili mogući vidovi njenog drugačijeg tretmana u budućnosti. Važan segment disertacije je kontekstualizovanje scenske muzike u opusu kompozitora Mirkovića, čime se došlo do spoznaje da je njegov rad na predstavama u stilskom pogledu, gotovo uvijek, tokom više od tri decenije, korespondirao sa ostalim žanrovima koji su nastajali u istom periodu kada i muzika za pojedine predstave.

Nakon uvodnog poglavlja, u kojem su obrazloženi tema rada, hipoteze, predmet, ciljevi istraživanja kao i metodologija, slijedi teorijski segment koji obuhvata diskusije o terminologiji, kontekstualizaciji i hronologiji pozorišne muzike, prepoznavanju i tumačenju elemenata nacionalne kulture u muzici, klasifikovanju i odnosu identiteta i muzike, kao i definisanju koda u scenskoj muzici. U narednom, istorijskom dijelu se referira na prve pomene pozorišne muzike u Crnoj Gori, diskutuje o kontekstu u kojem djeluje Crnogorsko narodno pozorište, programskoj politici i mogućim pristupima izučavanju scenske muzike na ovom tlu. Pored toga, pružen je uvid u kompozitore koji su svojim djelovanjem dali doprinos razvoju scenske muzike, svojim angžmanom u nacionalnom teatru. Poglavlje *Pozorišna muzika Žarka Mirkovića*, pored opšteg pregleda predstava za koje je kompozitor radio muziku, bavi se i pitanjima odnosa reditelja i

kompozitora, kao i analitičkim promatranjima muzike koja je komponovana/adaptirana u predstavama čija su promatranja kontekstualizovana u skladu sa teorijskim postavkama u radu.

Pored uvida u Mirkovićevo stvaralaštvo, oslanjajući se na istorijske podatke i početke djelovanja pozorišta, kao i česte promjene pozorišne politike i kadrova u upravi, stekao se uvid u kontinuirano prisustvo značajnih kompozitorskih imena koja su bivala angažovana u teatru, od akademski obrazovanih kompozitora, do baštinika folklorne umjetnosti, kao i autora različitih muzičkih žanrova. Ti podaci umnogome su doprinijeli primarnom cilju rada da se obrazloži uloga i značaj pozorišne muzike u nacionalnom teatru. Takođe se potvrdilo da su pored funkcionalnosti, uloga i značaj pozorišne muzike od značaja za sveukupnu nacionalnu kulturu (jedne) zajednice.

**KLJUČNE RIJEČI:** pozorišna muzika, scenska muzika, primijenjena muzika, nacionalna kultura, identitet, Crnogorsko narodno pozorište, Žarko Mirković, predstava, kompozitor, kod.

## ABSTRACT

Noticing the need to shed light on an important segment of intangible cultural heritage – theater/incidental music in Montenegro - this paper highlights the role of music in coding national culture and identity by reviewing the decades-long work of the Montenegrin National Theater in Podgorica. Particular attention has been paid to Žarko Mirković's theatre music, based on the set theoretical platform. Analysis were conducted on the examples of eighteen plays in which he was hired as a composer, to find out about: the importance of stage music in Montenegro, the relationship between directors and composers, characteristics and capacities of theater music, as well as its role in theater, but also in society, which made the Montenegrin National Theater stand out as an institution of national importance with great potential for the study and preservation of applied music.

Montenegrin literature fails to mention contribution to theater(incidental) music, as well as continuous decade-long relationship with its importance and the need to preserve, study and archive it, which was proven during this research project. Therefore, the historical approach and analysis in this paper shed light on significant capacities of theater music and indicated possible aspects of its different treatment in the future. An important segment of the dissertation is the contextualization of stage music in the opus of the composer Mirković, which led to realizing that his work on theatre plays in terms of style, almost always, for more than three decades, corresponded with other genres which emerged in the same period as music for individual performances.

The introductory chapter, which elaborates the topic, hypotheses, subject, research objectives and methodology, is followed by a theoretical segment which includes discussions on terminology, contextualization and chronology of theater music, recognition and interpretation of elements of national culture in music, classification and relationship of identity and music, as well as defining code in stage music. The next, historical part, makes reference to the first mentions of theater music in Montenegro, discusses the context in which the Montenegrin National Theater operates, program policy, and possible approaches to the study of theater music in Montenegro. In addition, an insight was provided into the work of composers who contributed to the development of stage music, primarily through engagement in the national theater.

The chapter *Žarko Mirković's Incidental Music*, in addition to a general overview of the theater plays for which he composed music, also deals with the relationship between director and composer, as well as the analytical observations of the music composed/adapted in theatre plays, whose observations are based on theoretical platforms covered in the theoretical section of this paper.

In addition to insight into Mirković's work, relying on historical data and the beginnings of the theater's work, as well as frequent changes in theater policy and management, an understanding was gained about the continued presence of significant composers who were engaged in theater, from academic composers to folklore art heirs, as well as authors of various musical genres. These data greatly contributed to the primary goal of the paper, i.e. to explain the role and importance of theatre music in the national theater. It was also confirmed that in addition to functionality, the role and importance of theatre music are significant for the overall national culture of (a) community.

**KEY WORDS:** theater/incidental music, stage music, applied/functional music, national culture, identity, Montenegrin National Theater, Žarko Mirković, theater play, composer, code.



## I UVOD

### I 1.1. Primijenjena muzika kao istraživački izazov

Imajući u vidu da se „kroz nacionalno pozorište najbolje i najreprezentativnije ispoljava identitet“, opredjeljenost da se bavim temom *Uloga pozorišne muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta* u predstavama koje su se izvodile u Crnogorskom narodnom pozorištu (u (ko)produkciji tog teatra), nametnula se kao logičan slijed mojih dosadašnjih istraživanja na području primijenjene muzike u Crnoj Gori. Tema rada skoncentrisana je oko najznačajnijeg akademski obrazovanog kompozitora u Crnoj Gori, Žarka Mirkovića koji je svoju široko postavljenu umjetničku djelatnost gotovo od samih početaka (kompozitorske karijere) usmjerio i na rad u pozorištu.

Posredstvom pozorišne muzike u radu su se kodirali identiteti (od individualnog izražavanja, preko sociološke, kulturološke, rodne, nacionalne pripadnosti, do identiteta određenog internacionalnim i globalnim okvirima) i različiti aspekti nacionalne kulture. Polazeći od analiza ključnih pojmova: pozorišna, scenske (primijenjena) muzika, identitet, nacionalna kultura uz osvrt na programsko-repertoarsku politiku pozorišta, došlo se do poimanja kulturološke uloge nacionalnog teatra u Crnoj Gori i komunikacijskih kapaciteta muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta. S tim u vezi, primarna polazišta u ovom radu podrazumijevaju analizu: pozorišne muzike Žarka Mirkovića (postavljene u širem istorijskom kontekstu uz osvrt na savremenike i kolege), identiteta i nacionalne kulture.

### I 1.2 Tema rada i hipoteze

Kolika je uloga nacionalnog teatra u poimanju identiteta i nacionalne kulture? Da li se u Crnoj Gori razmatra važnost pozorišne (primijenjene) muzike u periodu od sredine XX do prvih decenija XXI vijeka? Na koji način je u Crnoj Gori pozorišna muzika sačuvana? Da li je moguće definisati stvaralačku poetiku pozorišnog diskursa kompozitora Mirkovića?

Traganje za odgovorima na navedena pitanja već na početku istraživanja upućuje na

neotkriveno područje djelovanja u Crnoj Gori. Mogući, početni, ali ne i konačni odgovori na ponuđena pitanja otvorili su širok spektar tema koje se kreću od analiza: repertoarske politike, produkcijske strukture teatra, selekcije predstava koje su odigrane u nacionalnom pozorištu, pa do uloge muzike koja je komponovana ili adaptirana od strane Mirkovića. Sagledavanje ove teme u širem kontekstu otvorilo je i pitanja: dostupnosti materijala, partitura, zvučnih primjera, prikaza i kritika, kao i poređenja sa drugim značajnim kompozitorima koji su bili angažovani u pozorištu.

Kompozitor Žarko Mirković rođen je 15. 8. 1952. godine na Cetinju. U Podgorici je završio Gimnaziju i Srednju muzičku školu. Studije je započeo na sarajevskoj Muzičkoj akademiji u klasi Vojina Komadine, da bi već naredne godine prešao u Beograd, gdje studira na Fakultetu muzičke umetnosti u klasi Aleksandra Obradovića i stiče diplomu 1980. godine.<sup>1</sup> Na osnovu svjedočanstava samog kompozitora može se uočiti da je „saradnja sa ovom dvojicom istaknutih jugoslovenskih modernista usmjerila (...) njegova dalja interesovanja, a visoki profesionalizam profesora ostavio trajan pečat na njegov pristup radu u kojem se ne ostavlja prostor za kompromise. Mirković je posebno istakao da je od svojih profesora ponio „imunost na trendove i slobodu u onome što piše“.<sup>2</sup> Nakon osnovnih, magistarske studije je završio na Univerzitetu u Njujorku (1983. godine) u klasi profesora Dina Geca, a tokom 1987. godine boravio je u Danskoj gdje se usavršavao na poznatom Institutu za elektroakustičku muziku u Orhusu.

Pedagoškim radom bavi se od diplomiranja 1980, kada je izabran za asistenta na Muzičkoj akademiji u Titogradu (kasnije na Cetinju), zatim docenta, vanrednog (1992) i redovnog profesora (od 2003). Bio je angažovan i na Muzičkoj akademiji u Novom Sadu (1992–1997). Predavao je fundamentalne teorijske discipline (Harmoniju, Polifoniju i Tonski slog), zatim Kompoziciju i Orkestraciju, Muzičke tehnologije, a bio je i profesor na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju na predmetu Primijenjena muzika. Na Akademiji umetnosti u Novom Sadu uveo je i predavao predmet Muzičke tehnologije, a na Muzičkoj akademiji na Cetinju inicirao je osnivanje Elektronskog studija, značajnog za dalji rad institucije, posebno za studente kompozicije. Tokom 1999/2000. godine, Mirković je intenzivno radio na projektu realizacije

---

<sup>1</sup> Biografija kompozitora data je na osnovu podataka o akademiku Žarku Mirkoviću na sajtu CANU, niza objavljenih intervjuova i članaka o autoru i rukopisa *Prilozi za istoriju muzike XIX i XX vijeka u Crnoj Gori* Sonje Marinković.

<sup>2</sup> Соња Маринковић, Ехо слика самоће – разговор са Жарком Мирковићем, *Нови звук* (20), 2002, 8.

Elektronskog studija Muzičke akademije na Cetinju, koji je pomogla Soroš fondacija. Elektronski studio je otvoren 2000. godine i jedini je takve namjene u Crnoj Gori. Bio je opremljen uređajima za snimanje i obradu zvuka nove generacije koji omogućuju digitalno (*Hard disc recording*) tonsko snimanje i obradu zvuka, mobilno snimanje i reprodukciju. Svi ovi podaci i odnos kompozitora prema različitim obradama zvuka, kao i elektronici pokazaće se značajnim i primijenjivim i u njegovoj scenskoj muzici.

Pored pedagoškog rada bio je urednik na Televiziji Crne Gore (1988–92), muzički urednik na Cetinjskom Bijenalu (1991. i 1995. godine), urednik muzičkog programa u Crnogorskom narodnom pozorištu od sezone 1999/2000. do 2006. godine. Tokom ovih nekoliko sezona realizovano je više od tri stotine koncerata umjetničke i džez muzike, kao i više baletskih predstava. Međunarodni muzički festival *A TEMPO* čiji je Mirković osnivač i umjetnički direktor, koji je 2016. godine proslavio petnaest godina postojanja bio je punopravan član Evropske asocijacije muzičkih festivala (EFA), koja okuplja više od stotinu reprezentativnih muzičkih manifestacija. Od 2006. do 2019. godine nalazi se na funkciji direktora Muzičkog centra Crne Gore. Ističući ogroman značaj ovog segmenta njegovog radnog angažovanja Marinkovićeva posebno zapaža: „Uviđajući potrebu dubokih promjena u muzičkom životu Crne Gore Mirković je imao snage da ostvari ideju osnivanja Muzičkog centra Crne Gore kao nove, jedinstvene institucije i nosioca budućeg muzičkog života u Crnoj Gori. Nakon izrade kompletnog *Elaborata o osnivanju* u kojem su do detalja razrađeni struktura, organizacija, ciljevi i pravci djelovanja Muzičkog centra Crne Gore, svojim angažovanjem, stručnim i ličnim autoritetom uspio je da nadvlada nemale otpore prema ovoj ideji koje je iskazivala crnogorska sredina, pa i dobar dio njene stručne javnosti“.<sup>3</sup> U po dva mandata bio je prodekan Muzičke akademije u Podgorici i prorektor Univerziteta Crne Gore, predsjednik Savjeta Muzičke akademije, predsjednik Udruženja kompozitora Crne Gore, predsednik Upravnog odbora SOKOJ-a (1993–2002), član žirija na muzičkim takmičenjima i na Međunarodnoj tribini kompozitora (1997), kao i žirija za dodjelu *Mokranjčeve nagrade*). Za vanrednog člana Crnogorske akademija nauka i umjetnosti izabran je 2011, a za redovnog 2018. godine.

Autor je horskih, kamernih i orkestarskih kompozicija od kojih su mnoge prve u svom žanru u crnogorskoj muzici. Mnogi domaći i inostrani ansambli i solisti izvodili su njegova djela na prestižnim muzičkim manifestacijama i scenama u zemlji i inostranstvu (BEMUS – Beograd,

---

<sup>3</sup> Sonja Marinković, *Rukopis*, op. cit., 4.

NOMUS – Novi Sad, Tribina kompozitora – Beograd, Muzički bijenale – Zagreb, Tribina jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva – Opatija, Sarajevska zima, Ohridsko ljeto, Ljubljana festival, Festival elektroakustičke muzike u Buržu, Betovenov festival u Orhusu, Horski festival u Masmehelenu, Muzičke premijere – Kijev, Kontrasti – Lavov, *Dani Vlade S. Miloševća* – Banja Luka), kao i u: SAD, Francuskoj, Engleskoj, Njemačkoj, Ukrajini, Rusiji, Poljskoj, Danskoj, Finskoj, Belgiji, Austriji, Švedskoj, Španiji, Češkoj, Argentini, Sloveniji, BiH i Ekvadoru. Njegova brojna djela primijenjene muzike za pozorište, film i televiziju realizovana su u Crnogorskom narodnom pozorištu, Zetskom domu, Ateljeu 212, RTV Crne Gore, festivalima Budva – Grad teatar i Kotor Art. Autor je muzike crnogorske himne koja je u zvaničnoj upotrebi od 2005. godine.

U pogledu stila, od početnih modernih i avangardnih tendencija zadržao je potrebu za istraživanjem kvaliteta zvuka, a način na koji je inkorporirao i komponovao muziku za pozorište biće sagledan sa posebnim osvrtom na predstave: *Zla žena* (1980), *Mokra šuma* (1981), *Veliki briljantni valcer* (1985), *Noć bogova* (1986), *Princeza Ksenija od Crne Gore* (1994/1997), *Konte Zanović* (1995/1998), *Montenegrini* (1998), *Kuća lutaka – Tobelija* (2000), *Don Žuan se vraća iz rata* (2000), *Nora* (2000), *Montenegro Blues* (2004), *Tre sorele* (2005), *Danilo* (2007), *Na ljetovanju* (2009), *Jaja* (2012), *Everyman Dilas* (2013) i o. *Rest in Peace* (2015).

- Hipoteze:

U skladu sa interdisciplinarnim pristupom kao /početne/ hipoteze su se izdvojili naredni iskazi:

- Nekad prihvaćeno mišljenje da se zajednice mogu prepoznavati po relativno stabilnim identitetima, određenim tradicijom, kulturnim osobenostima i praksama koje se mogu prikupljati, mapirati i objektivizirati, pod uticajem savremenih društvenih tokova transformisalo se u prelazak „fiksiranih“ u „fluidne“ identitete s težnjom da se opišu na nov način, kao proces umjesto stanja, kao tok umjesto fiksiranog svojstva.
- Osamdesetih godina prošlog vijeka u Crnoj Gori se pojavilo više autora: Zlatko Zakrajšek, Senad Gačević, Aleksandar Tamindžić, među kojima je kvalitetom i kvantitetom dominirala stvaralačka ličnost Žarka Mirkovića. Dokazati ovu hipotezu podrazumijeva detaljan pristup analizi kompozicionih postupaka u opusu pozorišne muzike Mirkovića i sagledavanje njegovog doprinosa u pomenutom kontekstu.

- Zahvaljujući sadejstvu svih parametara (harmonija, dinamika, ritam, metar, tekst – u vokalno-instrumentalnom dijelu) muzika često implicira, anticipira ili prenosi značenja, ideologije, i/ili svjedoči o određenim identitetima. Na koji način je, prvenstveno u opusu Mirkovića, i da li je moguće potvrditi ovu hipotezu?
- Pored nacionalne Akademije nauka i umjetnosti i nacionalnog Državnog arhiva, nacionalno pozorište je jedna od tri (hijerarhija nije presudna) institucije u kulturnom sistemu društvenog ambijenta. Trijada naznačenih najvažnijih nacionalnih institucija daje prepoznatljivost konkretnom arealu na osnovu kojeg se ostvaruje određeni značaj u širim istorijskim i aktuelnim međunarodnim dešavanjima i okvirima. Dokazati ovu hipotezu kroz sagledavanje evolutivnog puta pokreće pitanje saradnje kompozitora sa rediteljima, prvenstveno kompozitora Mirkovića, te objašnjenje odlika njegovog stila koji je u crnogorskoj muzici ostavio jasan pečat.

### I 1.3. Predmet i ciljevi istraživanja

Predmet doktorske disertacije predstavlja pozicioniranje muzičkog diskursa u kontekstu pozorišne umjetnosti i promatranje uloge muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta prvenstveno na primjeru pozorišne muzike Žarka Mirkovića. Interdisciplinarni pristup pomenutih istraživanja podrazumijevao je povezivanje različitih disciplina u polju teorije umjetnosti i studija kulture sa ciljem istraživanja problemskih krugova skoncentrisanih oko uloge muzike.

**Cilj** rada predstavlja tumačenje postupaka i načina pomoću kojih je došlo do iskoraka na području pozorišne muzike u Crnoj Gori, radom i angažmanom kompozitora Mirkovića. Jedan od ciljeva rada je dokazati važnost i višeznačnost muzike u pozorištu, te rasvijetliti najznačajnije doprinose u oblikovanju nacionalne kulture i identiteta (posredstvom ove umjetnosti).

Ciljevi istraživanja su i:

- pozicioniranje pozorišne muzike u pozorištu, kulturnim krugovima Crne Gore i društvu, prvenstveno posredstvom sagledavanja stvaralačkog opusa Žarka Mirkovića
- definisanje uloge izražajnih sredstava muzike u pozorištu i njenih komunikacijskih kapaciteta u kodiranju identiteta i nacionalne kulture

- klasifikacija/periodizacija muzike koju je komponovao ili adaptirao za predstave.

Primarni cilj rada je da obrazloži ulogu i značaj pozorišne muzike u nacionalnom teatru, te dokaže da se njenim posredstvom na različite načine mogu kodirati identiteti i aspekti nacionalne kulture (jedne) zajednice.

#### I 1.4. Metodologija istraživanja

U metodološkom pogledu rad podrazumijeva korišćenje sljedećih metoda istraživanja:

- **Kritičko-analitički metod:** teorijska analiza literature iz područja primijenjene muzike, studija kulture, teorije teksta i pozorišta. U radu se uspostavio teorijski okvir i definisani su ključni pojmovi pomoću kojih je moguće artikulirati odnos između muzike, odnosno muzičkih diskurzivnih praksi, konteksta u koji je smještena i vanmuzičkih kodova koje nosi. Ključni pojmovi koji se analiziraju su **primijenjena muzika, pozorišna/scenska muzika, kod/kodiranje, idenitet** (ljudski, rodni, klasni, porodični, plemenski, etnički, nacionalni, generacijski, profesionalni, kulturalni, ekonomski) i **nacionalna kultura**.

Za teorijski okvir rada i definiciju pomenutih termina neka od primarnih polazišta su djela: Stjuarta Hala (Stuart Hall), Žila Deleza (Gilles Deleuze), Feliksa Gatarija (Pierre-Félix Guattari), Alena Badjua (Alain Badiou). Za određenje diskursa o primijenjenoj muzici uporište sam pronašla u djelima autora: Mišela Šiona (Michel Chion), Danijele Kulezić-Wilson, Zofije Lise (Zofia Lissa), Klaudije Gorbman (Claudia Gorbman), Rodžera Skrutona (Roger Scruton), Edvarda Lipmana (Edward Lippman), Roberta Liča (Robert Leach), dok se pozorišnom diskursu pristupilo polazeći od djela Bertolda Brehta (Bertolt Brecht), Čezara Molinarija (Cesare Molinari) i Ronalda Harvuda (Ronald Harwood).

S obzirom na vremenski okvir koji obuhvata gotovo četiri decenije tokom kojih je Mirković komponovao muziku za pozorište, od prve predstave *Zla žena* (10. 2. 1981. godine), do za sada posljednje *o. Rest in Peace, Saga jedne balkanske porodice* (3. 4. 2015.) neophodno je bilo sprovesti različite analize na muzičkom polju. One su uzrokovane dostupnošću građe koja je kroz određene etape u pozorištu na različite načine i posredstvom različitih izvora sačuvana.

Informacije o muzici koja je komponovana za predstave su od pedesetih do sedamdesetih godina prošlog vijeka u Crnogorskom narodnom pozorištu sačuvane posredno kroz različita

pisana dokumenta. Odnosno, o muzici tog perioda /najviše/ svjedoče kritike predstava (pronađene u tomovima pozorišnih kritika, napisima u novinama i zbornicima pozorišne umjetnosti). Konsultujući pomenute izvore došlo se do saznanja da se tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog vijeka u Crnogorskom narodnom pozorištu, na polju muzike svojim angažmanom i stvaralaštvom istakao kompozitor Borislav Boro Tamindžić. Sredina i kraj devedesetih godina prošlog vijeka i dvijehiljadite godine donose i nova imena kompozitora iz Makedonije, Srbije i Crne Gore pa je u tom smislu, pored prethodno navedenih analiza, uvid u partiture i zvučne primjere predstavljao građu zahvaljujući kojoj se rasvijetlio, ovaj, do sada nepoznati, dio crnogoske muzičke baštine.

Jedan od postupaka u radu podrazumijevao je **klasifikaciju muzike** (komponovane, aranžirane, dijegetičke, nedijegetičke, žanrovska određenja) čime se diferencirala kompozitorska/e poetike i praksa autora Mirkovića, ali i drugih koji su dali veliki doprinos primijenjenoj – pozorišnoj muzici u Crnoj Gori.

Uz pomenute metode korišćen je i **istorijski metod** koji je podrazumijevao sagledavanje ostalih činilaca značajnih za pozorište: društveno-istorijske okolnosti i produkcijsku politiku teatra u pojedinim etapama njegovog razvoja.

## II TEORIJSKA PLATFORMA

### II 1. Pozorišna muzika kao dio primijenjene muzike, mogući teorijski pristupi analizi

U teorijskom dijelu biće razmotreni ključni pojmovi ovoga rada, a polazne diskusije zasnovane su na stavovima iz oblasti: primijenjene muzike, studija kulture, teorije umjetnosti i istorije pozorišta, koje su se smatrale najsvrsishodnijim tokom istraživačkog procesa u ovom radu. U prvom segmentu poglavlja sagledan je u širem značenju pojam pozorišne odnosno scenske muzike kroz prizmu primijenjene muzike; postavljeni su u metodološkom pogledu aspekti putem kojih je vršena analiza u analitičkom dijelu rada, da bi se potom promatralo konkretno značenje termina scenska/pozorišna muzika u domaćoj i stranoj literaturi. Na ovim prostorima svojim naučnim radovima o primijenjenoj muzici značajan doprinos su dale muzikološkinje Marija Ćirić,<sup>4</sup> Maja Vasiljević<sup>5</sup> i Danijela Kulezić-Wilson<sup>6</sup> čiji su mi radovi bili od velikog značaja i tokom izučavanja filmske muzike Borislava Bora Tamindžića.

---

<sup>4</sup> Marija Ćirić, „Semiologija slike kao mogući putokaz za čitanje neverbalnog zvuka/muzike u audiovizuelnim sistemima“ *Nasleđe* 27, Kragujevac, FILUM, 2014;

Marija Ćirić, „Prvih stotinu godina druženja pokretnih slika i muzike: Muzika u domaćoj kinematografiji“, *Mokranjac* br. 11, 2009; Marija Ćirić, „Filmska muzika Josipa Slavenskog“, *Muzički talas*, br.46, 2017. godina: <http://clio.rs/Files/13879/Muzicki-talas-46-2017.pdf>, pristupljeno dana 2.2.2019. u 12h;

Марија Ћирић, „Прашки ђаци и филмска музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин (ред.): *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 121–137, 2010;

Marija Ćirić, *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, Kragujevac, TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, 2014;

Марија Ћирић, „Успостављање нових традиција у теоријском промишљању звука/музике на филму: аудиовизуелни предлог Мишела Шиона“, *Традиција као инспирација* (Соња Маринковић, Санда Додик, уреднице), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 492–502, 2013.

Марија Ћирић, „Семиологија слике као могући путоказ за читање neverbalног звука/музике у аудиовизуелним системима“, *Наслеђе*, 27, Крагујевац, ФИЛУМ, 215–225, 2014;

Marija Ćirić, „Izvan tradicionalnog prostora: status i funkcije primenjene muzike“, у: др Соња Маринковић и др Санда Додик (ред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија 5 умјетности Универзитета у Бањој Луци, 245–255, 2015.

<sup>5</sup> Maja Vasiljević, „Filmska muzika u Srbiji: Ko je to? Šta je to?“, *Mokranjac*, 14–27, 2009.

Maja Vasiljević, „Popularna muzika kao anticipacija “uokviravanje” i konstrukcija generacijskog sećanja na studentski bunt 1968. godine u Jugoslaviji“, prema navodima:

[https://www.academia.edu/5895720/\\_Popularna\\_muzika\\_kao\\_anticipacija\\_uokviravanje\\_i\\_konstrukcija\\_generacijskog\\_se%27anja\\_na\\_studentski\\_bunt\\_1968\\_godine\\_u\\_Jugoslaviji\\_Muzikologija\\_14\\_117\\_134](https://www.academia.edu/5895720/_Popularna_muzika_kao_anticipacija_uokviravanje_i_konstrukcija_generacijskog_se%27anja_na_studentski_bunt_1968_godine_u_Jugoslaviji_Muzikologija_14_117_134), pristupljeno dana 20.9.2019. u 13h;

Maja Vasiljević, „Putevi kroz 'slatku' i 'slanu' vodu filmske muzike u SFRJ“: prema navodima u:

[https://www.academia.edu/33606524/Putevi\\_kroz\\_slatku\\_i\\_slanu\\_vodu\\_filmske\\_muzike\\_u\\_SFRJ](https://www.academia.edu/33606524/Putevi_kroz_slatku_i_slanu_vodu_filmske_muzike_u_SFRJ), pristupljeno dana 20. 9. 2019. u 17.

Maja Vasiljević, „Muzika za ratni film i televiziju Vasilija Mokranjca (1923-1984) u kontekstu šezdesetih godina 20. veka u jugoslovenskoj kulturi“, prema navodima:



Prema stavovima Marije Ćirić „Primenjena, odnosno, *funkcionalna* muzika je ona koja se našla izvan svog tradicionalnog prostora, u polju kojim dominira neka nemuzička praksa. Muzika tada nije oblikovana uobičajenim putevima stvaranja takozvane *čiste* muzike, one koju izolovanu slušamo na koncertima ili sa uređaja: *prilagođena* je formama izražavanja druge umetnosti ili medija i njena svrha je u *funkciji* dopunjavanja (atmosfera, značenja...). *Prilagođavanje* muzike poetici umetnosti ili medija sa kojom/kojim ostvaruje umetničku ili medijsku celinu, uslovalo je nastanak pojma primjenjena“.<sup>7</sup> S obzirom na to da termin *primijenena muzika* podrazumijeva široko polje djelovanja muzike u okviru drugih umjetnosti ili medija određene metode izučavanja funkcije muzike, pokazale su se primjenjivim i za scensku muziku. S muzikološkog stanovišta, uporište za dalja promatranja predstavlja sistematizacija autorke Zofije Lise<sup>8</sup> koja se odnosi na funkcionalnost primijenjene muzike, a koja se pokazala svrsishodnom i tokom analize predstava.

---

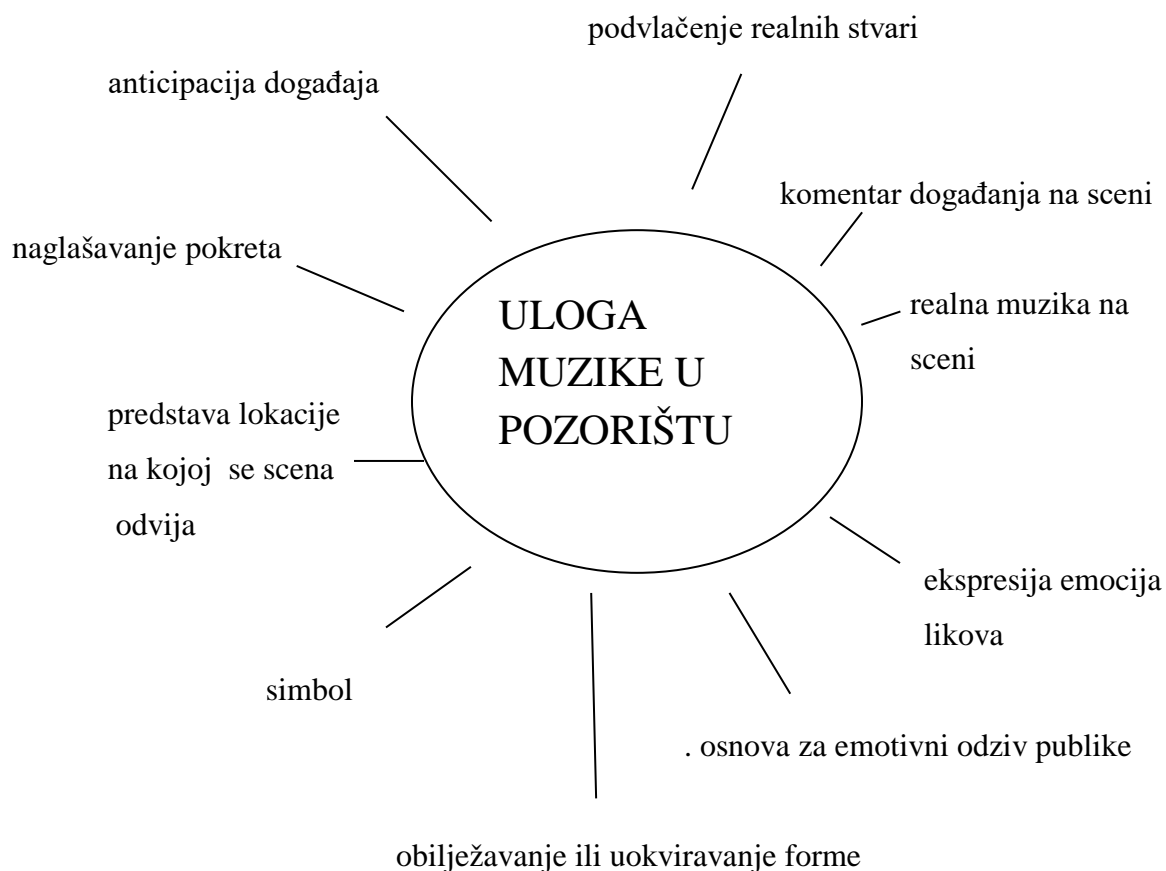
<sup>6</sup> <https://soundstudiesblog.com/danijela-kulezic-wilson/>, pristupljeno dana 12.3.2019. u 8h.

Danijela Kulezic-Wilson, *Sound, Music and Moving Image*, London, Institute of Musical Research, Univeristy of London, 2007; Danijela Kulezic-Wilson, „Muzika četvrte dimenzije“, *Muzički talas* 1 (2–3), 1995, 84–103; Danijela Kulezic-Wilson, Music and Film time, prema navodima: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2008/1450-98140808253K.pdf>, pristupljeno dana 12.2.2019. u 12h.

<sup>7</sup> Marija Ćirić, „Izvan tradicionalnog prostora: status i funkcije primijenjene muzike“, op. cit.

<sup>8</sup> Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Zagreb, Naprijed, 1977.

### Grafikon broj 1: Prikaz uloge muzike u pozorištu



Pored različitih funkcija koje su prikazane grafikonom, uloga muzike se u pozorišnoj predstavi može sagledati, kao i na filmu, u širem kontekstu i to na nivou forme i na nivou naracije. Karakteristike i/ili uloga i jedne i druge muzike priložena je tabeli:

**Tabela broj 1, Funkcionalnost muzike na nivou forme i na nivou naracije:**

<b>FUNKCIONALNOST NA NIVOU FORME</b>	<b>FUNKCIONALNOST NA NIVOU NARACIJE</b>
obilježavanje ili uokviravanje forme ritam pokret temporalnost	naglašavanje pokreta podvlačenje realnih stvari predstava lokacije na kojoj se scena odvija realna muzička situacija sa „postojećom“ muzikom komentar događanja na platnu ekspresija emocija likova simbol anticipacija događaja

Funkcija ili uloga muzike koja je izložena u tabeli podrazumijeva na nivou forme zaokruživanje dramskih događanja u jednoj predstavi s muzičkog aspekta, ili njeno učešće na nivou dešavanja u okviru dramskog ostvarenja. S obzirom da postoje određeni, zajednički imenitelji, vizuelnog i zvukovnog, kao što su ritam, temporalnost i pokret, oni se mogu sprovoditi na nivou analize forme dramskog dijela, dok je uloga na nivou naracije uslovljena razmatranja vezana za reference na muziku kao dio predstave – tj, zastupljenost i pojavnost muzike (instrumenata, melodija, pjesama) na sceni. Pored navedenog, zahvaljujući strukturi muzičkog djela (frazе, motivi, teme), koja podrazumijeva – ponavljanja, variranje, harmoniju, ritam; muzika može imati (kako se pokazalo u analiziranim predstavama) i gotovo uvijek ima veliku ulogu u stvaranju, odnosno, pojačavanju raznovrsnog strukturalnog tkanja teksta. Uočavanjem sadejstva, kombinacije, prožimanja i preplitanja različitih medija, u diskursu o pozorišnoj muzici konstituisana je ideja nerazdvoljivosti zvuka od dramskog toka. S tim u vezi, u analitičkom dijelu rada će se uz pomoć navedenih klasifikacija promatrati mogući kodovi nacionalne kulture i različitih identiteta. Još jedan značajan doprinos izučavanju i mogućim

analizama primijenjene muzike u svojim razmatranjima ponudio je Pjer Šefer (Pierre Schaefer)<sup>9</sup> koji je istakao da su između zvučnih i vizuelnih utisaka moguće četiri kombinacije, prema tome da li su oni: različitih intenziteta u sličnom tonalitetu, različitih intenziteta u suprotnom tonalitetu, sličnih intenziteta u sličnom ritmu i, najzad, sličnih intenziteta u različitom ritmu.<sup>10</sup>

U tom pogledu autor navodi četiri kombinacije:

- a) Efekat maske – dijeli na dvije mogućnosti. Prva mogućnost je kada dešavanja na sceni “maskiraju” muziku, što i jeste najčešći slučaj. „To je neodređena zvučna pozadina, namijenjena uglavnom neutralisanju zvučnog polja. “Drugi, mnogo ređi slučaj je obrnut, muzika maskira “dešavanja”, a i to se dešava onda kad se „slika svesno žrtvuje muzici ili kada se bira muzike radi”.<sup>11</sup>
- b) Efekat suprotstavljanja – kao što se dva zvuka čuju razgovjetno svaki ponaosob kada su, iako različite jačine, u suprotnim registrima, tako i utisci, kada muzika više nije u skladu sa dešavanjima na sceni mogu da budu razgovjetni ponaosob.
- c) Istovremenost – kada se ritam muzike u potpunosti usaglasi s ritmom slike, ili obrnuto, između sluha i vida uspostavlja se istinsko psihološko „kopčanje“, koje je po svom jedinstvu nalik na neobičnu pojavu udara.
- d) Sintonija – momenti, tj. muzički pragovi, kao što su početak muzike, završetak muzike, prelazak na drugu muziku, nastanak tišine ili prekid tišine. Ti trenuci, u kojima se muzika rađa, u kojima iščezava ili tone u tišinu, da bi se iz njih vratio šum, i doslovno su psihološki trenuci. Da bi sintonija bila jaka, mora da ostavlja vremena za emocije. „Muzika je jaka samo onda kada radnja ostavlja vremena za emociju“.<sup>12</sup>

Efekat suprotstavljanja je posebno izražen u predstavi *Don Žuan se vraća iz rata*, dok su se efekat maske ili istovremenost pokazali u velikom broju predstava. Takođe sintonija se mogla zapaziti u pojedinim ostvarenjima, iako bi se za njenu analizu prije mogao uključiti subjektivni doživljaj dramskog djela.

Pored muzikologije kao primarne discipline za izučavanje primijenjene, scenske muzike, teatrologija je takođe dala značajne doprinose percepciji muzike i zvuka u pozorištu. Tako su od

---

<sup>9</sup> Pjer Šefer, „Nevizuelni elementi u filmu – Filmska muzika“, *Filmske sveske*, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju, Institut za film Beograd, 1981.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

značaja za ovaj rad bila pojedina uputstva iz studije *Muzika u pozorištu* u kojoj teatrolozi (iz praktičnog rada u pozorištu) daju inpute i precizne smjernice o pozorišnoj muzici. Teoretičari studija pozorišta poput Džeralda Rabkina (Gerald Rabkin), Bernarda Dukora (Bernard F. Dukore), Marvina Karlsona (Marvin Carlson), Elinora Fuksa (Ellinor Fuchs) i Bertolda Brehta su se bavili promatranjima uloge i značaja zvuka i muzike u pozorišnoj predstavi, dok njemačka teatrološkinja Erika Fišer Lihte (Erika Fischer-Lichte) istražuje vrste simboličkih značenja i funkcije muzike u pozorištu o čemu će biti riječi u narednom segmentu *muzika i kod*. Sa teatrološkog stanovišta postoje različiti postupci koji omogućavaju spoznavanje funkcije muzike u pozorištu. S tim u vezi, Bertold Breht je u potrazi za odgovorom na pitanje „Kako i šta treba naučiti?” stvorio uticajnu teoriju pozorišta,<sup>13</sup> po kojoj predstava ne treba da navede gledaoca da se emotivno identifikuje sa akterima radnje, već da u njemu izazove racionalno preispitivanje i kritiku onoga što vidi na sceni. On se zalagao za umjetnost u kojoj će publika iskoristi svoju kritičku moć da prepozna zlo u društvu i da ga promijeni. U njegovim postupcima, načinima obraćanja i oblikovanja publike “dotakao” se i muzike. Breht je koristio tehnike koje podsjećaju gledaoce da je predstava slika realnosti, a ne sama realnost i to je „efekat distanciranja“ (*Verfremdungseffekt*). Postupci koje je koristio su:

- Direktno obraćanje glumaca publici,
- Izlaganje teksta u trećem licu ili u prošlosti,
- Glasno deklamovanje,
- Neobični svjetlosni efekti,
- Korišćenje songova.<sup>14</sup>

Ova klasifikacija je s obzirom da je potekla iz pera jednog od najboljih analitičara i poznavaoa pozorišta (Brehta) primjenjiva gotovo na svakoj analiziranoj predstavi, dok se korišćenje sonogova pokazalo dominantnim u početnoj fazi scenske muzike u opusu kompozitora Žarka Mirkovića.

Naglašavajući konstruisanost pozorišnih zbivanja, Breht je “vjerovao u sud i osjećanja publike” pripisujući i njima doprinos da konstruišu i promjene percepciju predstave. „Istorifikacija“ je još jedna od njegovih tehnika. Naime, njegove drame<sup>15</sup> se često bave

---

<sup>13</sup> Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 1979.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> *Bal* (1922), *Bubnjevi u noći* (1922), *U džungli gradova* (1924), *Opera za tri groša* (1928), *Uspon i pad grada Mahagonija* (1928), *Majka hrabrost i njena deca* (1941), *Dobri čovjek iz Sečuana* (1943), *Koriolan* (1952/53) i dr.

istorijskim ličnostima ili događajima što je slučaj i sa određenim predstavama koje se analiziraju u radu, kao što su *Princeza Ksenija od Crne Gore, Danilo*; iako ne u klasičnom istorijskom smislu *Konte Zanović*. Pored navedenih Brehtovih stavova, kao značajnih teorijskih polazišta treba pomenuti da je, promatrajući doprinose izučavanju primijenjene muzike u Crnoj Gori, u toku ove godine autor Janko Ljumović u knjizi *Svijet umjetničkih profesija – drama i pozorište* sagledao sve profesije, kao i proces nastajanja pozorišne predstave, a u sklopu kojih se pominje i status kompozitora muzike za scenu.<sup>16</sup> On takođe pominje značaj ovladavanja zvukom i svim zvučnim kapacitetima u okviru predstave ističući da: „zvuk ili zvučni efekti u pozorištu imaju sličnu ulogu kao i muzika, dakle možemo govoriti o njihovim dramaturškim funkcijama u predstavi koje proizvode efekat zbilje i kao takvi upliću se u tok radnje, ili održavaju atmosferu (...) zvuk u pozorištu predstavlja neverbalni akustički znak povezan sa znakovima prostora“.<sup>17</sup>

Promatrajući primijenjenu muziku, dodate zvučne vrijednosti su se i tokom bavljenja filmskom muzikom pokazale kao veoma značajan aspekt na koji treba obratiti pažnju u analizama. U tom smislu, tokom izučavanja scenske muzike su od velikog značaja bili, teorijski stavovi Mišela Šiona<sup>18</sup> i njegova teza o dodatnoj vrijednosti zvuka, odnosno zvukovnosti, kojoj se može pripisati funkcionalnost. Zvukovi kao i muziku na filmu i u pozorištu imaju svoju ulogu i doprinose dešavanjima, a ovaj autor smatra da je jedna od najvažnijih posledica dodate zvučne vrijednosti temporalnost, odnosno percepcija događanja na sceni koja mogu biti pod uticajem zvukovnosti. Ova teza se potvrdila i kroz analizu određenih predstava, u *Princezi Kseniji od Crne Gore, Danilu, Kući lutaka – Tobeliji, Nori*.

Tokom istraživačkog projekta pokazalo se da su važan doprinos u izučavanju primjenje muzike imali/imaju i njeni autori, koji su pored stvaranja muzike za određenu predstavu svojim teorijskim istupanjima, intervjuima ili predavanjima, *dali* legitimnost žanru scenske i primijenjenoj muzici na ovim prostorima. Akademski muzičari i autori Baronijan Vartkes,<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Janko Ljumović, *Svijet umjetničkih profesija*, drama i pozorište, Podgorica, DPC, 2020.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Mišel Šion, *Audiovizija*, Beograd, Clio, 2007.

<sup>19</sup> Baronijan Vartkes (1933–1993) je bio kompozitor, urednik u Radio televiziji Beograd i profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Završio je muzičku školu Josip Slavenski u Beogradu, a 1963. godine i odsek za kompoziciju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu u klasi profesora Predraga Miloševića.

Vartkes Baronijan je, od 1960. do 1990, bio autor muzike za čak devedeset osam predstava izvedenih u pozorištima među kojima su Atelje 212, Savremeno pozorište, Narodno pozorište Timočke krajine, Narodno pozorište Sterija u Vršcu, Narodno pozorište u Beogradu, Jugoslovensko dramsko pozorište, Pozorište na Terazijama, Beogradsko dramsko pozorište, Narodno pozorište u Nišu, Knjaževsko-srpski teatar, Kruševačko pozorište i druga.

Autor je čuvene knjige *Muzika kao primenjena umetnost*. O njemu je 1995. snimljen dokumentarni film.

Isidora Žebeljan,<sup>20</sup> Zoran Simjanović,<sup>21</sup> Zoran Erić<sup>22</sup> i dr. bavili su se primjenjenom muzikom i nerijetko u vidu različitih predavanja, ciklusa, napisa i knjiga iznosili svoje stavove o istoj. Pored pomenutih kompozitora u Srbiji, postoje značajni autori na prostoru bivše Jugoslavije: Ljupčo Konstatinov u Makedoniji, autori novije generacije<sup>23</sup> poput Mladena Tarbuka, Berislava Šipuća, Dalibora Bukvića u Hrvatskoj.

Za unapređenje proučavanja zvuka i primijenjene muzike, kao i ovladavanje procesima nastajanja od značaja je bilo formiranje i početak rada *univerzitetske škole*, odnosno odsjeka za oblasti snimanja i dizajna zvuka.<sup>24</sup> Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, Katedra za

---

<sup>20</sup> Isidora Žebeljan (Beograd, 1967–2020) je studirala kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu u klasi akademika Vlastimira Trajkovića. Od 2002. je profesor kompozicije na istom fakultetu. Godine 2006. izabrana je za člana Srpske akademije nauka i umetnosti (od 2012. redovni član), a 2012. godine izabrana je za člana Svjetske akademije umetnosti i nauka (WAAS). Kao prva ličnost sa Balkana, Isidora Žebeljan je dobitnica nagrade Parlamenta mediteranskih zemalja za umetnička dostignuća, 2014. godine. Jedan je od najprominentnijih i najizvođenijih srpskih kompozitora na svjetskoj muzičkoj sceni. Pažnju internacionalne javnosti privukla je operom *Zora D*, koju je poručila Dženezis fondacija (Genesis Foundation) iz Londona. Veoma uspješno se bavi pozorišnom i filmskom muzikom, za šta je, između ostalog, dobila tri *Sterijine* nagrade i nagradu Filmskog festivala u Sopotu.

<sup>21</sup> Zoran Simjanović (Beograd, 1946), jedan je od najpoznatijih jugoslovenskih odnosno srpskih kompozitora druge polovine XX vijeka. Od 1961. godine osnivaio je i svirao u nekoliko najpoznatijih rok sastava (*Silute*, *Elipse*), sa kojima je osvajao domaće i međunarodne nagrade. U svom obimnom opusu bavi se svim muzičkim stilovima, najviše se oslanjajući na narodne motive i elektronsku i rok muziku. Do 2015. napisao je muziku za preko šezdeset igranih filmova, preko pedeset TV filmova i serija, više desetina crtanih i kratkih filmova i više od pet stotina reklamnih spotova. Dobitnik je dvije Zlatne Arene, za filmove *Miris poljskog cveća* 1978. i *Balkan Ekspres* 1983. Od 1993. bio je profesor Primjenjene muzike na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu, a od 1999. do 2002. predavao je i na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu.

<sup>22</sup> Zoran Erić (Beograd, 1950) je diplomirao i magistrirao na odsijeku za kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Usavršavao se kraće vreme na Orfovom institutu u Salzburgu i na majstorskom kursu V. Lutoslavskog u Grožnjanu. Ogleđao se i na polju elektronske muzike sa težištem na tzv. "živoj elektronici" zalažući se za njenu aktivnu ulogu u izvođačkom činu. Na tom polju bio je aktivan i kao izvođač. Erićev opus obuhvata dela različitih žanrova koja su pisana za različite ansamble i soliste. U stvaralaštvu Zorana Erića posebno mesto zauzima obiman ciklus muzike za pozorište i film. Saradivao je sa našim najistaknutijim pozorišnim stvaraocima kao što su Sonja Vukićević, Gorčin Stojanović, Nikita Milivojević, Vida Ognjenović, Nebojša Bradić, Ivana Vujić, Milan Karadžić, Haris Pašović, Dejan Mijač, Boro Drašković, Egon Savin.

<sup>23</sup> O starijim generacijama kompozitora će biti pisano u praktičnom dijelu rada.

<sup>24</sup> „Razvojem audio-vizuelnih, kao i elektronskih medija u drugoj polovini XX veka, javlja se sve veća potreba za kreativnim zvučnim izražavanjem. Ekspanzija upotrebe zvuka u medijima otvara prostor sve većem broju adekvatno obrazovanih kadrova koji se bave kreiranjem zvuka. Ideja o školovanju visoko-obrazovanih snimatelja i dizajnera zvuka na našim prostorima rođena je sredinom sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka. Tada je formirana komisija u koju su ušli predstavnici Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i tadašnje RTV Beograd. Predlog za osnivanje Katedre formiran je 1985. godine. Dve godine kasnije, ministarstvo prosvete Republike Srbije donosi odluku da profil "Diplomirani snimatelj zvuka" bude uvršten u šemu visokoškolskih profila. Međutim, početak školovanja snimatelja i dizajnera zvuka na Fakultetu bio je zbog administrativnih prepreka na duže vreme odložen. Uprkos tome, potreba za odgovarajućim načinom snimanja, obrade i kreiranja zvuka nije mogla biti zaustavljena, tako da 1985. godine Rihard Merc, kao viši stručni saradnik, postaje prvi nastavnik na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu za predmet Snimanje i obrada zvuka studentima Katedri režije, montaže i kamere. Radeći na Fakultetu kao pedagog, a na RTV Beograd kao snimatelj i dizajner zvuka, profesor Merc spaja profesionalno i pedagoško iskustvo sagledavajući svu složenost poslova, i formira predlog za početno obrazovanje budućih snimatelja i dizajnera zvuka. U proleće 1996. godine, profesor Merc organizuje na FDU seminar za

snimanje i dizajn zvuka nakon prvog prijedloga iz 1985. osnovana je 1997. godine od strane prof. Riharda Merca<sup>25</sup> i bila je prva takva katedra u Jugoistočnoj Evropi. Od 2020. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu može se studirati Muzička režija.<sup>26</sup>

U daljem toku rada diskutuje se o značenju termina scenska/pozorišna muzika, kao i mogućim mapiranjima scenske muzike u hornološkom pogledu.

---

asistente snimatelja zvuka, koji u jesen iste godine prerasta u "Školu zvuka" sa dvanaest stručnih predmeta". Prema navodima: <https://fdu.bg.ac.rs/sr/katedre/katedra-za-snimanje-i-dizajn-zvuka>, pristupljeno dana 8.4.2020. u 10h.

<sup>25</sup> Rihard Merc (1939) je redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu (u penziji od 2007. godine). Inicijator je osnivač i višegodišnji šef Katedre za snimanje i dizajn zvuka pri FDU u Beogradu. Od 1962. godine radio je u Televiziji Beograd na poslovima snimatelja i dizajnera zvuka. Autor je *ABC zvuka u audio-vizuelnim medijima* prvog enciklopedijskog rečnika za oblast zvuka na prostoru bivše Jugoslavije koji predstavlja dragocijen prilog stručnoj literaturi u ovoj oblasti. Cf. Rihard Merc, *ABC zvuka u audio-vizuelnim medijima*, Beograd, Radio Televizija Srbije, 2012.

<sup>26</sup> Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, studijski programi. Cf. <http://www.fmu.bg.ac.rs/>, acc. 1.10.2020.



## II 2. Pozorišna/scenska muzika i kod

*Ono što muzika predstavlja za konceptualno razumijevanje je da svojom unutrašnjom organizacijom i interfunkcionalnošću specifično muzičke vrste smisla označava, znači ili izražava ono što je označeno (sadržaj).<sup>27</sup>*

U ovom segmentu rada pod nazivom „Pozorišna/scenska muzika i kod” polazna razmatranja obuhvataju promatranje termina pozorišna muzika/scenska muzika, kao i uvid u evolutivni razvoj muzike za scenu u historiji muzike i teatra, prvenstveno u zapadnoj muzici, da bi se, potom, u historijskom dijelu rada diskutovalo o scenskoj muzici na području Crne Gore u kojem je od značaja bio naučni doprinos Manje Radulović-Vulić.<sup>28</sup>

Gotovo svi naučno-istraživački doprinosi o muzici na tlu Crne Gore plod su višedecenijskog rada Manje Radulović-Vulić, koji je publikovan u knjigama *Drevne muzičke kulture Crne Gore*<sup>29</sup> I i II i *Muzička kultura Crne Gore XIII-XVIII vijek*.<sup>30</sup> Takođe, njeni napisi o scenskoj muzici Žarka Mirkovića pokazali su se kao značajna teorijska misao od koje se krenulo u analizu kompozitorovog opusa scenske muzike. Pored navedene literature, sa osnivanjem Muzičkog centra Crne Gore 2006. godine, stvaraju se uslovi za publikovanje izdanja u kojima su

---

<sup>27</sup> Edward A Lippman, "Symbolism in Music", *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 554–575.

<sup>28</sup> Jelena Manja Radulovic-Vulić rođena je na Cetinju (1936. godine) gdje je završila osnovnu i nižu muzičku školu, kao i gimnaziju. Srednju Muzičku školu završila je (vanredno) u Titogradu. Diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu (Katedra za francuski jezik i književnost) 1961. godine, kao i na Muzičkoj akademiji, takođe u Beogradu. Usavršavala je klavir u Parizu, a srednjovjekovnu muziku na Muzikološkom institutu pri Sorboni. Po povratku iz Pariza bila je urednik muzičkog programa Radio-Titograda (1967–1974). Za ciklus od deset emisija o Frederiku Šopenu (Frederic Chopin) dobila je nagradu "19. decembar". Radila je kao honorarni profesor u Srednjoj muzičkoj školi, bavila se muzičkom kritikom i publicistikom i bila je jedan je od osnivača organizacije Muzičke omladine Crne Gore (1972). Godine 1980. bila je jedan od (glavnih) osnivača Muzičke akademije u Titogradu i, kasnije, njen dugogodišnji dekan. Na ovoj instituciji prvo je bila u zvanju vanrednog, a od 1988. godine u zvanju redovnog profesora na predmetima Muzički oblici i Istorija muzike. Godine 1986. imenovana je za predsjednika Odbora za muzičku umjetnost Crnogorske akademije nauka i umjetnosti, a od 1998. šef je tada osnovane Katedre za postdiplomske studije na Muzičkoj akademiji koja se od 1996. godine nalazi na Cetinju. Objavila je tri knjige posvećene osvetljenju razvojnih puteva muzike na tlu Crne Gore, u kojima je obuhvaćeno vrijeme od praistorije do kraja XVIII vijeka. Autor je oko sedamdeset jedinica u *Leksikonu jugoslovenske muzike* (1983), više jedinica u *Enciklopediji Jugoslavije* (1984), kao i recenzija i predgovora za knjige, udžbenike, leksikone. Učestvovala je na brojnim simpozijumima i naučnim skupovima. Dobitnik je nagrade *Oktoih* (1974), *Povelje Saveza udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije* (1984), *Plakete Univerziteta Crne Gore* (1994), *Trinaestojulske nagrade* (1981). Bila je predsjednik Zajednice jugoslovenskih muzičkih akademija, Saveza udruženja muzičkih umjetnika Jugoslavije, Udruženja muzičkih pedagoga Crne Gore, Udruženja muzičkih umjetnika Crne Gore, kao i počasni član Saveza udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije i Crnogorskog narodnog pozorišta. Za vanrednog člana Crnogorske akademije nauka i umjetnosti izabrana je 12. decembra 2003. godine. Prema navodima u:

<sup>29</sup> Manja Radulović-Vulić, *Drevne muzičke kulture Crne Gore I i II*, Cetinje, Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija Cetinje, 2002.

<sup>30</sup> Manja Radulović-Vulić, *Muzička kultura Crne Gore XIII-XVIII vijek*, Podgorica, Canu, 2009.

obuhvaćeni određeni problemi ili istorijski trenuci u razvoju muzičke umjetnosti u Crnoj Gori. Objavljeno je nekoliko monografskih studija<sup>31</sup> i leksikon *Žene i muzika u Crnoj Gori*; pokrenuta su pitanja muzičkih poetika i viđenja muzičke kulture kontekstualizovane u različitim istorijskim i društvenim okolnostima ovog podneblja. U pomenutim knjigama dijelom su sačuvane poruke, ideje i prve naznake muziciranja na ovim prostorima i osvijetljen jedan aspekt savremenog muzičkog života u Crnoj Gori. Iako ova literatura ne upućuje direktno na temu kojom se bavim bila je od koristi kao jedina koja razotkriva određene periode i razvoj muzičkog života u Crnoj Gori. Međutim, da bi se odredio način na koji se u analiziranim predstavama kroz muziku mogu protumačiti određene poruke, ideje ili zamisli, bilo je neophodno pojasniti termine: pozorišna muzika/scenska muzika i kod. Postavljena su sljedeća pitanja: šta podrazumijevamo pod pojmom pozorišna/scenska muzika? Kako bi se evolutivno mogla promatrati pozorišna muzika? Koji termini bi bili najprihvatljiviji na našem govornom području i analogni engleskom *incidental music*? Nakon uvida u osnovne karakteristike i poimanja pozorišne muzike uslijedila su promatranja termina: kod (kodiranje, dekodiranje) za čiju su analizu konsultovani teorijski iskazi iz studija kulture. Pored promatranja pozorišne muzike, pitanja oko kojih su skoncentrisana teorijska razmatranja su: Šta je kod? Kako se određene poruke i ideje kodiraju kroz muziku? Studije kulture, teatrologija i muzikologija su se pozicionirale kao ključne discipline, a interdisciplinarni okvir kao jedini sveobuhvatni pristup, pa su tako radovi autora: Stjuarta Hologa, Miška Šuvakovića, Jelene Đorđević, Emila Zole, Čarlsa Morisa (Charles William Morris), Umberta Eka (Umberto Eco), Edvarda Lipmana (Edward Lippman), Rodžera Skrutona (Roger

---

<sup>31</sup> Ivana Antović, *Opera Balkanska carica Dionizija de Sarna San Drođa iz XIX vijeka: muzičko ostvarenje drame Nikole I Petrovića Njegoša*, Podgorica, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2008.

*Leksikon Žene i muzika u Crnoj Gori*, Podgorica, Muzički Centar Crne Gore i *Fondazione Adkins Chiti*, 2008?

Branka Radović, *Njegoš i muzika*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2014.

Vesna Ivanović, *Muzički život u Podgorici i Crnoj Gori u doba Nikole I Petrovića Njegoša*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2014.

Slobodan Jerkov, *Crnogorske narodne pjesme*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2015.

Jelena Jovanović-Nikolić, *Filmska muzika Borislava Tamindžića*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2016.

Žarko Mirković, Jelena Jovanović-Nikolić (ured.), *Crnogorski simfonijski orkestar, Prva decenija 2007–2017/Montenegrin Symphony Orchestra, The First Decade 2007–2017*, Podgorica, Muzički Centar Crne Gore, 2017.

Miodrag A. Vasiljević, *Zbornik narodnih pjesama po pjevanju Hamdije Šahinpašića*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2017.

Miodrag A. Vasiljević, *Narodne pjesme Crne Gore u objavljenim melografskim zapisima*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2019.

Scruton), Džeralda Pirsra (Gerald Pierce), Rodžera Sevidža (Roger Savage) predstavljali teorijsku osnovu.

Razmatranje pozorišne muzike/muzike za scenu podrazumijeva diskurs o definiciji, terminologiji i klasifikaciji pozorišne muzike, scenske muzike, muzike za scenu, *incidental music*, kako se označava u literaturi. U Muzičkoj enciklopediji,<sup>32</sup> odnosno, na našem govornom podneblju pod scenskom muzikom (eng. *incidental music*, franc., *mu. de scene*, njemački *Buhnemusik*, *Schauspielmusic*, *Inzidenzn*, ital. *musica di scena*) se podrazumijeva muzika koja se izvodi uz neko scensko djelo kako bi se dodatno „pojačala“ zbivanja na pozorinici.<sup>33</sup> Ova muzika je najčešće instrumentalna, a svirači su smješteni na pozornici, iza nje ili u prostoru za orkestar.<sup>34</sup> Promatrajući evolutivni razvoj ove vrste muzike i klasifikaciju smatra se da su najraniji oblici udružene muzike i dešavanja na sceni nazivani igrokazima, a praktikovali su ih primitivni narodi u staroj Kini i Japanu.<sup>35</sup> Pored igrokaza, termin scenska muzika se vezivao za srednjevjekovne misterije, renesansne maskerade, engleske *masques*. Tokom XVII i XVIII vijeka veliki književnici poput: V. Šekspira (William Shakespeare), L. de Vege (Félix Lope de Vega), P. Kalderona (Pedro Calderón de la Barca), P. Korneja (Pierre Corneille), često su zahtijevali da se njihova djela prikazuju uz scensku muziku.<sup>36</sup> U najistaknutije autore scenske muzike u XIX vijeku i početkom XX vijeka ubrajaju se kompozitori L. v. Betoven (Ludwig van Beethoven), F. Šubert (Franz Schubert), F. Mendelson (Felix Mendelssohn), R. Šuman (Robert Schuman), S. Monjuško (Stanisław Moniuszko), G. Bize (Georges Bizet), F. Flotov (Freiherr von Flotow), M. Balakirjev, P. Čajkovski, E. Grig (Edward Grieg), K. Debisi (Claude Debussy) i E. Humperdink (Engelbert Humperdinck). Pored V. Šekspira, J. V. Getea (Johann Wolfgang von Goethe) i F. Šilera (Friedrich von Schiller) autore scenske muzike u tom periodu su najčešće inspirisala djela: H. Ibsena (Henrik Ibsen), A. Strindberga (Johan August Strindberg), M. Meterlinka (Maurice Maeterlinck), kao i ruski pisci.<sup>37</sup>

Pod terminom scenska muzika vrlo često se na našem govornom području podrazumijevaju i muzičko-scenski žanrovi: opera i balet. Prema stavovima jednog od

---

<sup>32</sup> Prema navodima: <https://www.scribd.com/doc/133615318/Muzicka-enciklopedija-3>, pristupljeno dana 29.8.2018.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

najpoznatijih kompozitora scenske muzike na ovim prostorima Zorana Simjanovića<sup>38</sup> scenska muzika predstavlja vrstu primijenjene muzike koja se koristi u dramskim i drugim pozorišnim predstavama. „Kada je posebno naručena predstavlja autorsku namjenski komponovanu ili aranžiranu muziku za pozorišnu predstavu. Osim autorske muzike u pozorištu se koristi muzika ili djelovi postojećih kompozicija različitih autora i izvođača (arhivska muzika)“.<sup>39</sup> O ovim iskazima će se detaljnije diskutovati u praktičnom dijelu rada.

Zajednička definicija oko koje su saglasni i domaći i strani autori je da termin scenska muzika u najširem smislu označava muziku komponovanu za pozorišne predstave, televizijske emisije, radio emisije, film, video igre ili za bilo koji medij koji po svojoj prirodi nije muzički.<sup>40</sup> Sa druge strane, termin *incidental music* se u najstarijem američkom rečniku *Merijem Vebster (Merriam-Webster)* upotrebljava od 1864. godine i definiše kao: „deskriptivna (eng. descriptive) muzika koja se tokom predstave koristila kako bi se približilo raspoloženje ili pratila radnja na sceni“,<sup>41</sup> što je, takođe, analogno definiciji i iz Muzičke enciklopedije. Ukoliko bi engleski termin *incidental* preveli pridjev bi u našem jeziku mogao biti: slučajan, uzgredan, sporedan, ali treba istaći da je uobičajena oznaka ovog žanra u našoj literaturi scenska ili pozorišna muzika. Promatrajući hronološko poimanje scenske muzike u *Grove-u*<sup>42</sup> se ističe da o pozorišnoj muzici (iako tokom istorije ni u zapadnoj tradiciji nije sačuvan veći dio, pogotovo iz ranijih epoha), postoje napisi koji svjedoče o prvom sadejstvu tona i glume, a potom i sve većem, složenijem i ozbiljnijem pristupu ovom muzičkom žanru. Terminom *incidental music* su se prvenstveno označavali horski nastupi u antičkoj drami u periodu 5. vijeka p.n.e. U grčkoj tragediji, a često i u komediji, ove (kako su često nazivane) „ode“ pjevane su i plesane od strane muškog hora, a podržavao ih je izvođač na aulosu. One su najčešće interpretirane u nekoliko epizoda između govorenih dijaloga u predstavi i pružale su mogućnosti drugačije percepcije glavnih likova, ali i ideoloških i estetskih stanovišta drame. Osim nekoliko fragmenata, ova muzika, koja je priređivana (nekada i komponovana) od strane dramaturga, nije sačuvana, ali ono što je sačuvano su dragocjeni istorijski podaci koji upućuju na pravce u kojima će se razvijati u daljem

---

<sup>38</sup> Simjanović, Zoran, *Primenjena muzika*, Beograd, Bikić Studio, 1996.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Steve Harris, *Film, Television, and Stage Music on Phonograph Records: a Discography*. Jefferson, McFarland & Co., 1988.

<sup>41</sup> Prema navodima u: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/incidental%20music>, pristupljeno dana 5.2.2020. u 23:24.

<sup>42</sup> Roger Savage, „Incidental Music“ in *The New Grove Dictionary of Music*, second ed., ed. Stanley Sadie, New York, Macmillan, 2001, 12, 139.

istorijskom toku.<sup>43</sup> U periodu renesanse, tekstovi oda su se takođe upotrebljavali o čemu svjedoče sačuvani muzički fragmenti iz Sofokleovog *Kralja Edipa* (koji su doživjeli svojevrsnu preradu u italijanskoj verziji *Dustinijani*). Pomenutim djelom, a samim tim i muzikom je u XVI vijeku, 1585. godine otvoren *Teatro Olimpico* u Vičenci. Iz domena pozorišne muzike sačuvana je horska muzika za Sofokleovu tragediju, koju je 1840. komponovao Feliks Mendelson ili još značajnija muzika za Šekspirov komad *San ljetnje noći* iz kojeg muzika i danas samostalno egzistira u vidu orkestarske svite. Tokom XIX vijeka sačuvane su i brojne partiture britanskih kompozitora među kojima se posebno ističu radovi Ralfa fon Viliijamsa (Ralph Vaughan Williams) za *Ose Aristofana* (*Wasps of Aristophanes*).<sup>44</sup> Nadovezujući se na stavove iznešene u Muzičkoj enciklopediji, u *Grove-u* se navodi da u XVIII, kao i tokom XIX vijeka nisu sve predstave imale kompletne, pa čak ni parcijalne djelove komponovanih preludija i interludija. Tamo gdje je ostvarena najbolja integracija muzike sa scenarijem očekivanja su bila da će muzika dovoljno dobro odgovarati prilici i doprinijeti željenom efektu. Potreba da se muzici pristupa na drugačiji način možda je bila i u Lokatelijevoj (Giovanni Battista Locatelli, 1735–1805) misli kada je pristupio publikovanju šest *Introduttioni teatrali*, *Op. 4*, iz 1735. godine. U pitanju su kompozicije koje su korišćene za određene predstave, a pored toga partiture su sačuvane pa su se djela izvodila i samostalno.<sup>45</sup> Čest slučaj u istoriji muzike je i da su određeni angažmani za teatar i komponovanje muzike za predstave u opusu kompozitora anticipirali njihova samostalna muzička ostvarenja. Tako je Šubertova (Schubert) uvertira *Rozamunda* prvobitno bila muzika za istoimeni pozorišni komad Helmina fon Čezija (Helmin von Chézy), 1823. godine. Pored toga, u XIX vijeku je česta praksa pozorišne muzike (preuzeta iz drama drevnog Mediterana) pored muzike i glume uključivala ples koji se pojavljivao u sklopu govorenih dijaloga. Primjeri za to su Aristofanove *Žabe* i *Pjesnik i žene*, kao i plesovi u predstavama *Lizistrata* i *Žene iz Skupštine*. Slične plesove, egzotične i ritualne moguće je pronaći i u pantomimama i melodrami ranog XIX vijeka. U kasnijim naturalističkim, verističkim i avangardnim dramama različiti plesovi kao značajan muzički segment su bili zastupljeni u dramskim izvođenima kao npr.: farandole u *Arlezijanki* Žorža Bizea, tarantela koju je plesala zarobljena Nora u Ibsenovoj *Kući lutaka* i dr. Važan podatak je i da je za *Snjeguročku* dramu Ostrovskeg iz 1873. muziku priredio Čajkovski. Pored horskih numera i plesa u hronološkom

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Idem.

sagledavanju muzike za scenu značajnu ulogu su imali instrumentalisti u govornom teatru (od XIV do sredine XVIII vijeka). Oni su doprinijeli razvoju pozorišne muzike time što su pored interpretiranja preludija i interludija, pratili dešavanja i bivali zastupljeni na više nivoa u određenom izvođenju. Ovaj podatak se iznosi u teorijskom dijelu kao anticipacija za praktični dio rada u kojem će se razmatrati dijegetički i nedijegitički pristupi analizi muzike.

U domaćoj kao i stranoj literaturi usaglašen je stav da se muzika za scenu u periodu od XIV do sredine XVIII vijeka mogla interpretirati na sceni, iza scene, iza kulisa ili u rupi. Izvođena je “realna” muzika: muzika za ceremonije (posmrtni marševi npr.), lovačke scene, epizode psihoterapije ili stimulacije, zvukovi poput alarma, naboja, povlačenja, najave bitke. Pomenuti „zadaci“ kojima je muzika iskazivala svoju ulogu tokom dugog istorijskog perioda u teatru sa sobom su uvijek nosili određena značenja, znakove, kodove i poruke. Na koji način se mogu tumačiti zavisi i od poimanja samih termina koji su u ovome radu rasvijetljeni sa nekoliko teorijskih polazišta.

Termini kod, kodiranje i dekodiranje sagledani su sa osvrtom na ideje i iskaze Džeralda Pirs<sup>46</sup> sa teatrološkog stanovišta i Miška Šuvakovića<sup>47</sup> sa stanovišta teorije umjetnosti i kulture. Autor Pirs **kod (code)** smatra jednim od osnovnih činilaca svakog čina (verbalne) komunikacije. Time bi se u pozorišnoj muzici kodovi mogli pronalaziti već u prvim sadejstvima drame i muzike, odnosno horskoj muzici (odama) o kojima je bilo riječi. Sve do danas, **kod** kao sistem mjerila, pravila i ograničenja u skladu s kojim poruka stiče značenja moguće je pronaći u muzici za scenu. U predstavama koje su nastale krajem XX i početkom XXI vijeka, a koje su analizirane u ovome radu, o kodu, kao značajnom komunikacijskom kapacitetu, se može diskutovati i on se može pronalaziti i dekodirati na različitim nivoima. U tom smislu, posebno su bile inspirativne predstave:

- *Princeza Ksenija od Crne Gore* – kodovi su utkani u funkcionalnu temu<sup>48</sup> koja je adaptirana iz opere *Balkanska carica*, a vezuje se za glavnu protagonistkinju Kseniju.

---

<sup>46</sup> Džerald Pris, *Naratološki rečnik*, Beograd, Službeni glasnik, 2011.

<sup>47</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, Beograd, Orion art, 2011.

<sup>48</sup> “Funkcionalna tema mogla bi približno biti definisana kao forma koja podrazumijeva karakterističnu melodijsku (ili harmonsku ili ritmičku) liniju, pogodnu za široka preoblikovanja i prilagođavanja (najčešće) čitavom toku filmske priče, zavisno od potreba narativa: fragmentiranje, promene tonskog roda, boje, metra, ritma. Zanimljiv primer funkcionalne teme (koja, kako će kinematografija potonjih decenija otkriti, ne mora biti data u strogoj formi klasične filmske partiture u štajnerovskom/korngoldovskom smislu), pronalazimo u opusu Henrija Mansinija, koji je muzikom iz filmova *Doručak kod Tifanija* i potom *Pink Panther* (oba u režiji Blejka Edvardsa, 1961/1964), uspostavio koncept od teoretičara filmske muzike nazvan *money making (moon river) sound*. Funkcionalnu temu često srećemo kod domaćih kompozitora filmske muzike. Takva je, na primer, tema Savamale Zorana Hristića

- *Montenegrini* – kroz muziku se dekodiraju različiti nacionalni identiteti.
- *Nora* – raslojavanje ženskih identiteta iščitava se i kroz muziku, u koju su *utkane* moguće naznake nacionalnog identiteta. Kompozicija koja se interpretira je iz opusa Edvarda Griga, dok je drama rađena po tekstu Henrika Ibzena.
- *Danilo* – o nacionalnoj kulturi i dekodiranju nacionalnog identiteta može se diskutovati iz ugla muzike koja referira na numeru iz *Devete rukoveti* Stevana Stojanovića Mokranjca.
- *Jaja* – o statusu i položaju žena, ženskom identitetu u Crnoj Gori se u muzičkom smislu “diskutuje” kroz tradicionalne ženske muzičke obrasce utemeljene na našem tlu, kao što su uspavanke i tužbalice.

Kod se smatra osnovnim činom svake komunikacije, na šta se nadovezuje i promatranje ovog fenomena kao „povezanosti primera i pravila u komunikacijskoj poruci. U porodičnom žargonu neka će reč poprimiti značenje koje je razumljivo samo članovima te porodice kojima je taj kod poznat. Kod je u semiotici znakovni niz ili sistem na koji upućuje neka poruka. Kod se određuje kao skup semiotičkih ili semioloških činjenica u okviru nekog sekundarnog sistema označavanja“.<sup>49</sup> Pored navedenih iskaza ovaj će se pokazati posebno važnim za analitička promatranja predstave *Montenegro blues* u kojoj se muzika pozicionira kao jedan od glavnih nosilaca poruke određenog skupa, društva. Ona je postavljena kao okvir, poznat određenoj skupini koja u njemu funkcioniše, koja kroz muziku iznosi misli, ideje i proklamacije o sopstvenim životima. Uz sve navedene iskaze **kod** se pozicionira i sa semiološkog stanovišta te kao takav predstavlja „sistem“ koji utvrđuje: repertoar simbola koji se razlikuju po uzajamnoj suprotnosti, pravila njihovog kombinovanja i eventualno podudaranje od termina do termina. Svaki kod može se uporediti sa drugim kodovima pomoću nekog zajedničkog koda, koji je od njih jednostavniji i razumljiviji“.<sup>50</sup> Promatrajući predstave kojima sam se bavila u ovom radu kroz muziku se kod može pronalaziti kao sistem koji utvrđuje određena pravila. Posebno su bile

---

(reditelj Žika Mitrović, 1982), koja tokom filma dobija različite obrise, zavisno od zahteva narativa. Njena prva pojava treba da ukaže na predratnu urbanu atmosferu prestonice i stoga kompozitor oblikuje uvodnu numeru na način gradske pesme (doduše, diskretno osavremenjene aranžmanom). Potom, ista tema biće data kroz pseudoklasičan aranžman što treba da podvuče status Ade, devojke iz visokog građanskog sloja, te da je i zvučno odvoji od mladića koji joj se dopada a koji stiže iz radničke klase. Hristićeva tema dobiće i ozbiljnije značenje kada je čujemo kao izolovanu melodiju na gitari, koja treba da ukaže na nezavidan socijalni položaj radnika u predratnom Beogradu, da bi, po pojavi Ade, trenutno bila preoblikovana – vraćena u prvobitni – neutralni – građanski aranžman.” Prema navodima u: Marija Ćirić „Prvih stotinu godina druženja pokretnih slika i muzike: Muzika u domaćoj kinematografiji“, *Mokranjac br. 11*, 2009, 7.

<sup>49</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 363.

<sup>50</sup> Idem.

značajane analize predstava sa dominantno ženskim identitetskim pitanjima *Tre sorele, Kuća lutaka – Tobelija, Jaja*.

S obzirom na to da **kod**, predstavlja kombinaciju znakova koja omogućava razumijevanje slike, skulpture, arhitekture, pjesme, muzike, odjeće, kulinarskih običaja, magijskih formula; potrebno se osvrnuti i na definiciju **znaka**.<sup>51</sup> Za razliku od koda koji se permanentno ističe kao skup semiotičkih ili semioloških činjenica u okviru nekog sekundarnog sistema označavanja: „znak je čulima dostupni element koji subjekt upućuje na nešto. To je čulima dostupni element koji zastupa, prikazuje i označava stvorenje, zamisao, predmet, situaciju ili događaj, čime ih posredno uvodi u prirodne (istorijske) jezike ili formalno naučne i vizuelne jezike. Znakovima prirodnih jezika bavi se lingvistika. Formalnim znakovima nauke bave se matematika i logika. Znakovima vizuelnih, akustičkih ili bihevioralnih jezika bavi se semiotička teorija umetnosti i estetika“.<sup>52</sup> Osvrćući se na znakovne funkcije koje muzika realizuje u pozorištu, Erika Fišer-Lihte smatra da se one sa jedne strane podudaraju sa specifičnim znakovima funkcijama znakova prostora, a s druge strane sa funkcijama koje inače realizuju znakovi koje glumac stvara svojim djelovanjem. To su one znakovne funkcije koje se mogu opisati kao karakter, duševno stanje ili emocije lika X.<sup>53</sup>

Navedene definicije koda i znakova mogu se u praktičnim primjerima pronaći od antičke drame pa nadalje o čemu svjedoče, pored muzikoloških, i teatrološki zapisi koji upućuju na iskaz da je gotovo nemoguće pronaći Šekspirov komad bez grmljavine, topova, fanfara, vjetra, graje, pjesme i muzike. „Zadatak je zvučnih i svetlosnih efekata da delanje glumca dopune tako da se scenskim zbivanjem postigne utisak stvarnog zbivanja. Naročito je važno da svoju funkciju tačno vrši muzika koja se pojavljuje kao sastavni deo dramske predstave. Pored toga što ona mora po stilu odgovarati sredini i vremenu zbivanja, kao i autoru dela, što mora biti u skladu sa osnovnim ritmom zbivanja, njihovom atmosferom itd...“.<sup>54</sup> Takođe su od značaja za ovaj rad stavovi koje iznosi autorka da muzika i zvukovi mogu preuzeti sve one znakovne funkcije koje realizuju znakovi prostora, ali pritom su usmjereni na konstituciju različitih vrsta značenja, dok zvukovi

---

<sup>51</sup> Miško Šuvaković, op. cit.

<sup>52</sup> Umberto Eko, *Simboli*, Beograd, Narodna knjiga, 1995.

<sup>53</sup> Erika Fišer-Lihte, op. cit.

<sup>54</sup> Idem.



upućuju na nešto konkretno kao na svoje značenje, muzika stvara značenja koja su povezana s apstraktnim.<sup>55</sup> Ova autorka muziku u teatru klasifikuje kao onu koja se

1. Stvara u prostoru za orkestar odnosno *off-stage*
2. Muziku koju stvara i izvodi glumac

Muzika koju izvodi glumac po njenim stavovima može predstavljati opšti znak za cjelokupnu ličnost dramskog lika (kao lajtmotiv). Ovo zapažanje bi bilo analogno sa pojavljivanjem funkcionalne teme u predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore*. Muzika može biti i označitelj osobina određenog lika za koji se vezuje (približiti njegova osjećanja i stanja da li je vedar, radostan, bezbrižan, zamišljen, melanholičan, agresivan...). Ona takođe može zvukovno predočiti njegove misli, snove, sjećanja, osjećanja, radost, sreću, ljubav, bijes, tugu.<sup>56</sup> Sve navedeno je u analiziranim predstavama zastupljeno u zavisnosti od ostalih parametara koji su učestvovali u kompletnom pozorišnom proizvodu. Iz dosadašnjeg istraživačkog iskustva filmske i pozorišne muzike sa sigurnošću se može tvrditi da muzika „komunicira sa publikom“. S obzirom na to da se pod komunikacijom može podrazumijevati proces koji se odvija između dvije instance – izvora informacije i primaoca, odnosno, kada je u pitanju pozorište, između publike i svega onoga što se odvija na sceni (glumaca, scenografije, muzike); odašiljac u ovom slučaju je muzika (prije svih ostalih parametara ili učesnika u oblikovanju predstave), a primalac informacija – publika. Muzika uspostavlja odnos između označitelja i označenog i ustanovljava određeni sistem elemenata u okviru koga se vrši odabir onih koje treba povezati sa određenim pojavama (u ovome radu sa nacionalnom kulturom i različitim vrstama identiteta). Međutim, za uspostavljanje odnosa i poimanja vanmuzičkih značenja u muzici bitno je i intelektualno i emotivno polazište slušaoca/gledaoca, kao i mogućnost imaginacije.<sup>57</sup> Imajući navedeno u vidu razumijevanje muzike je u većini zasnovano na ljudskoj sposobnosti, kao korisniku jezika, metaforičkog transfera u okviru kojeg se proširuju sami pojmovi. Tako je moguće čuti pokret i prostor u muzici, ali su to svojstva koja ne odgovaraju stvarnom pokretu i prostoru. Sa druge strane ukoliko bi ih zanemarili u muzici i od muzike ostaje “samo zvuk”.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Erika Fišer-Lihte, op. cit.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1997.

<sup>58</sup> Edward A. Lippman, "Symbolism in Music", *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 554–575.

Pozorišni kodovi se, prema navodima Erike Fišer-Lihte, dijele na znakove koji su povezani s glumcima, i one koji su povezani s prostorom. Znakovi mogu biti akustički i vizuelni. Od posebne važnosti za ovaj rad – akustički znakovi bi bili:

- Muzika
- Zvukovi
- Lingvistički znakovi
- Paralingvistički znakovi.

Sa druge strane, među vizuelne znakove svrstavaju se maska, frizura, kostim, scenografija, rasvjeta, mimički i gestikulacijski znakovi, različiti rekviziti i dr. U ovim navodima postoje i određena preplitanja pa je tako i dio vizuelnih znakova povezan i sa prostorom i sa glumcima, a takođe dio akustičkih, prije svih muzika i zvuk su i prostorni.<sup>59</sup> Imajući u vidu da se muzika i zvukovi vezuju vrlo često za glumce, nekada i glavne (kao što se pokazalo tokom analize) u većini predstava u ovom segmentu rada su pored podataka o predstavama zastupljene tabele sa glumačkom raspodjelom, za svaku analiziranu predstavu. Pored toga, scene koje su ostale zabilježene u arhivu fotografija Crnogorskog narodnog pozorišta svjedoče o neiscrpnom interdisciplinarnom polju zahvaljući kojem i vizuelno možemo *poimati* ulogu muzike.

Iz svega navedenog proizlazi da su mogućnosti tumačenja, odnosno kodiranja uslovljeni i sposobnostima pojedinaca, obrazovanjem, ali i poznavanjem metajezika u okviru različitih diskursa. Time se dolazi do terminoloških odrednica skoncentrisanih oko koda, a to su kodiranje i dekodiranje. O ovim terminima se diskutovalo sa teorijske platforme iz oblasti studija kulture.<sup>60</sup> Zajedničko za većinu ovih promatranja je da se u svim vrstama medija i umjetnosti pa tako i pozorišne muzike i pozorišta sve svodi na složeni proces izgrađivanja značenja na različitim nivoima komunikacije, na čijem se kraju lanca nalazi publika koja ta značenja dekodira i (re)interpretira. O važnosti ovih zapažanja i ulozi publike može se diskutovati i na fonu sledećeg stava: „Publika može prihvatiti dominantan kod, tj. prihvatiti sliku stvarnosti koju mediji

---

<sup>59</sup> Erika Fišer-Lihte, op. cit.

<sup>60</sup> Jedan od najznačajnijih teoretičara, istraživača, direktor birmingemskog centra za savremene studije kulture, Stjuart Hol u svojim djelima: „Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu“ (1973), *Nadgledanje krize* (1978), *Otpor kroz ritual* (1989), *Pitanje kulturnog identiteta* (1996), *Kulturne reperezentacije i praksa označavanja* (1997) na iscrpan način pojašnjava teme koje se tiču savremenih studija kulture. Njegov tekst – „Kodiranje, dekodiranje“, predstavlja jedan od centralnih radova studija kulture, a za ovaj rad bio je od velikog značaja i predstavlja model po kome će se u radu definisati odnos između pošiljalaca i primalaca poruka (muzike i publike, muzike i glumaca, muzike i kritike, muzike i ostalih parametara u predstavi).

stvaraju; može tu sliku preispitivati ili se suprostavljati značenjima koja joj se nude”.<sup>61</sup> Iako polaze od različitih ideja i stavova u konačnom teorije Skrutona i Hola se podudaraju u tome da kodovi kodiranja i dekodiranja ne moraju biti savršeno simetrični. Stepeni simetrije – odnosno stepeni „razumjevanja” i „pogrešnog razumjevanja” u komunikacijskoj razmjeni – zavise od ustanovljenog stepena simetrije/asimetrije (odnosa ekvivalencije) između pozicija „personifikacija” – šifranta/posiljaoca i dešifranta/primaoca. A to opet zavisi od stepena identičnosti ili ne-identičnosti između kodova koji savršeno ili nesavršeno prenose, prekidaju ili sistematski deformišu ono što se prenosi. Nedostatak sklada između kodova umnogome zavisi od strukturalnih razlika u odnosu i položaju između emitera i publike, ali unekoliko i od asimetrije između kodova „izvora” i „primaoca” u momentu transformacije *u* i *iz* diskurzivne forme. Ono što se naziva „deformisanjem” ili „pogrešnim razumijevanjem” upravo nastaje iz „nepostojanja ekvivalencije” između dvije strane u komunikacijskoj razmjeni.<sup>62</sup> U tom smislu, jedan od ciljeva u ovom radu je bio dekodirati kodove koje muzika, primarno, ali i u sadejstvu sa ostalim elementima u pozorištu, šalje gledaocima, analitičarima i kritičarima. Odnos muzike i njeno sadejstvo sa ostalim parametrima na sceni šalje poruke, koje se dekodiraju na različite načine u zavisnosti od usvojenih znanja iz različitih oblasti pa i muzike. Primjer za to je i predstava *Don Žuan se vraća iz rata* u kojoj, primarno, zvučno percipiramo tango, dok se istorijskom analizom i porijeklom tanga uz upućenost u srž pomenute drame kroz muziku dekodiraju sasvim druga značenja od onih koja nam se u prvom trenutku mogu učiniti ili nam zazvučati.

Birajući termin **kod** (kodiranje/dekodiranje) kako bih prikazala sve ono što bi se u muzici moglo protumačiti kao poruka vezana za nacionalnu kulturu ili određeni identitet u ovome radu sam se vodila iskazom jednog od najvećih teoretičara pozorišta Emila Zole (Émile Zola)<sup>63</sup> koji ističe: „Uvijek je rizično razmatrati jedno umjetničko pitanje drugačije do pomoću samog umjetničkog djela. U stvari, kritika nikada i ne znači bogzna kako veliku stvar, opis je savršeno nepouzdan, a razmatranje ne treba podupirati apstraktnim zaključcima. U svakom umjetničkom djelu moramo nesvjesno osjećati harmonični odnos između predmeta koji se izražava, sredstava upotrijebljenih da bi nam taj predmet bio saopšten i onoga što nam je saopšteno. Ako nam

---

<sup>61</sup> Stuart Hall: „Encoding, decoding“. in: During, S (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, (1991 [1973]), 90–103.

<sup>62</sup> Stuart Hall: „Encoding, decoding“. in: During, S (ed.) *The Cultural Studies Reader*, op. cit.

<sup>63</sup> Emile Zola (1840–1902) je poznati francuski romanopisac koji se smatra jednim od najvažnijih predstavnika naturalističke škole. Značajna je njegova tetralogija *Četiri evanđelja - Plodnost, Rad, Istina i Pravda* te *Tri grada*. Osim *Germinala* ostao je poznat po još nekoliko djela kao što su *Jazbina, San, Novac, Nana*.

izgleda sigurnim da jedno od sredstava nije tom saopštavanju neophodno, ili ako nam očigledna intencija umjetnika – predmet njegovog izraza – bude tek na nepotpun način saopštena sredstvima koja je on upotrijebio, konačno, ako osjetimo ma kakav nesklad u okvirima cjeline djela, naš estetski užitak biće promjenjen, ako ne i uništen”.<sup>64</sup> U analiziranim predstavama kroz muziku se šalju različite poruke društveno-socijalnog trenutka, identitetski i kulturno diferentno ispričane.

---

<sup>64</sup> Emil Zola, *Naturalizam u pozorištu* (prevod Dragoslav Ilić), Beograd, Standard 2, 2011.

### II 3. Prepoznavanje i tumačenje elemenata nacionalne kulture u muzici

Kako se elementi nacionalne kulture mogu prepoznati i (pro)tumačiti u muzici jedno je od ključnih pitanja ovog naučno-istraživačkog rada. Tragajući za odgovorom neophodno je bilo napraviti teorijski okvir zasnovan na definicijama kulture i nacionalne kulture i povezati ih sa scenskom muzikom. Na samom početku sam se susrela sa velikim brojem knjiga i naučnih radova u kojima autori razmatraju kulturu pripisujući joj širok spektar značenja i ostavljajući dovoljno prostora za nove definicije i tumačenja. Osnovni kriterijum je, kao i za ostale segmente teorijskog dijela rada, bilo interdisciplinarno promatranje koje je podrazumijevalo konsultovanje napisa autora iz različitih oblasti. S obzirom da je primarni cilj rada istraživanje nacionalne kulture i identiteta posredstvom scenske muzike, kako bih u teorijskom pogledu definisala i kontekstualizovala nacionalnu kulturu, a potom u, daljem radu, i identitet, pošla sam od najšireg promatranja kulture, potom nacionalne kulture i na kraju identiteta.

Etimološko značenje riječi kultura ime više oblika koji potiču od latinskog termina *colere* što znači gajiti i njegovati. Ovi glagoli su se prvenstveno odnosili na agrarne djelatnosti poput „obdelavanje, obrađivanje, njegovanje, gajenje, racionalno podizanje neke privredne grane“, da bi se potom termin kultura povezivao sa duhovnošću pa su sinonimi ove riječi mogli biti „razvijanje, obrazovanje, usavršavanje, oplemenjavanje, bogaćenje duha, stručna, naročito opšta obrazovanost, načitanost“.<sup>65</sup> Ova, „opšta“ definicija pojma kultura na našem govornom području predstavlja širok spektar značenja koja se mogu iščitavati i koja su se iščitavala onako kako su se i društva kroz različite istorijske periode mijenjala. Upravo zbog toga brojni autori iz različitih oblasti su u svojim studijama iznosili ideje i viđenja o fenomenu kulture, stoga mi danas u širem kontekstu, kulturu možemo analizirati iz različitih uglova pripisujući joj nova značenja. Benedikt Anderson (Anderson Benedict), Rejmond Vilijams (Raymond Williams), Kristofer Dženks (Christopher Jencks), Etjen Balibar (Etienne Balibar), Džeremi Voldron (Jeremy Waldron), Brajan Fej (Brian Fay), Vil Kimlik (Will Kymlicka), Stjuart Hol, Mišel Fuko, Levi Stros su samo neki od autora čije su rasprave o kulturi/nacionalnoj kulturi, dale značajan doprinos, koji u najširem kontekstu inicira pitanje pojedinca, njegovog života i rada.

Od značaja za ovaj rad je spoznaja da se termin kultura može promatrati introvertno i ekstrovertno, odnosno o kulturi možemo diskutovati s osvrtom na pojedinca ili na određeni

---

<sup>65</sup> Milan Vujaklija, *Leksikon stranih riječi i izraza*, Beograd, Prosveta, 2007.

kolektiv. Ipak, jedan od teoretičara koji je dao značajan doprinos promatranjima o kulturi (Kliford Gerc) smatra da se o njoj može diskutovati ukoliko je ljudska misao javna i socijalna, i da su neophodni određeni značenjski simboli. U prvom redu to su riječi, dok u ovome rada to značenje se može pripisati i zvukovima, odnosno muzici.<sup>66</sup> Analizirane predstave u ovome radu, bez izuzetka u najširem značenju predstavljaju kulturu jednog naroda i polazeći od ovog iskaza kulturu možemo definisati kao „ideal“ kojim se ostvaruje *ljudsko savršenstvo* u smislu određenih i apsolutnih vrijednosti, koje određuju bezvremeni poredak, i, time, imaju stalni odnos prema *univerzalnom ljudskom uslovu*.<sup>67</sup> One su takođe produkt intelektualnog i imaginativnog rada pa su kroz njih sačuvana različita ljudska iskustva i znanja. U svakoj predstavi sačuvan je na drugačiji način opis specifičnog načina života koji izražava određena značenja i vrijednosti i to je takođe jedna od manifestacija kulture.<sup>68</sup>

Kako se može primjetiti iz prethodnih iskaza postoji veliki broj tumačenja kultura okrenutih ka pojedincu ili ka kolektivu. Kroz scensku muziku se to potvrđuje time što se motivi vezuju za određene protagoniste u predstavi, s jedne strane, ili se, s druge, kroz prepoznatljive melodijske obrasce vezane za određeno podneblje na muzički način „definiše“ kultura zajednice (primjer su predstave *Princeza Ksenija od Crne Gore* i *Danilo*). Za predstavu *Princeza Ksenija od Crne Gore* adaptirana je muzika iz prve crnogorske nacionalne opere *Balkanska carica* kompozitora Dionizija de Sarna San Đorđa, dok je u predstavi *Danilo* jedna od numera iz *IX Rukoveti „Iz Crne Gore“* Stevana Stojanovića Mokranjca. Libreto opere je napisan po drami Nikole Petrovića Njegoša dok su melodije komponovane tako da se u njima mogu zapaziti određene karakteristike crnogorskog folklora. Time je i predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore* paradigmatski primjer umjetničkog poduhvata u kojem muzika dekodira nacionalnu kulturu i identitet jednog naroda, ali se takođe u svojstvu funkcionalne teme određeni motivi vezuju za glavnu protagonistkinju Kseniju. Pored navedenih, u predstavi *Montenegrini* se prepliću kulture dva naroda, u pitanju su Italijani i Crnogorci. U njoj se mogu promatrati različite kulturne vrijednosti i odnos pojedinca i/ili grupe prema sopstvenoj kulturi, dok se u predstavi *Montenegro blues* kroz muziku razotkrivaju pitanja kulture društva tranzicijskog sistema. Zarobljenici tranzicijskog sistema akteri predstave *Montenegro blues* muzikom i dijalozima teže ka oslobađanju od nametnutih i naučenih kodeksa i konteksta u koji su smješteni. Njihova upitnost o sistemu, društvu, kulturi,

---

<sup>66</sup> Kliford Gerc, *Tumačenje kultura I*, Beograd, Čigoja, 1998, 63.

<sup>67</sup> Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983.

<sup>68</sup> Idem.

stečenim i usvojenim navikama i odnosima razotkriva kroz muziku odnos prema životu. Za njihovo promatranje od važnosti su bili iskazi u kojima autori diskutuju o kulturi kao svojstvu koje posjeduju pojedinci željni novih (sa)znanja, potom tvrdnje da su određena društva nadmoćna nad drugima, iz čega proizlazi da je kultura tijesno povezana s civilizacijom, kao i da su pojedina društva *kulturnija* ili *civilizovanija* od drugih. I, konačno da je kultura „kolektivni skup umjetničkih i intelektualnih djela unutar nekog društva“. <sup>69</sup> O kulturi se u predstavama može diskutovati sa različitim historijskih i društvenih instanci, a zahvaljujući analizama koje su sprovedene u analitičkom dijelu rada došlo se do zaključka da je moguće napraviti skupove sa istim značenjskim krugovima, što je uslovalo klasifikaciju i njihovo grupisanje.

Najšire poimanje kulture koje podrazumijeva da je ona zastupljena u svim aspektima čovjekovog društvenog života odnosno da je kultura „ukupan način života ljudi“ iniciralo je istraživački projekat u kojem se *traga* za kulturom u pozorišnim predstavama sa različitim poimanjem i tumačenjem kulturnih obrazaca. U tom smislu posebno inspirativno je bilo baviti se predstavama *Tre sorele*, *Konte Zanović*, *Kuća lutaka – Tobelija*. U predstavi *Konte Zanović*, traganje za ličnim identitetima i ponašanje glavnog protaginste u sukobu je sa kulturnim obrascima društva kojem pripada, dok su u predstavi *Kuća lutaka – Tobelija* nametnuti drugačiji kulturni obrasci u životu i radu jedne porodice, a razlog tome je nestanak „glave kuće“. U *Tre sorele* se o kodiranju kulture u scenskoj muzici diskutuje uz snažna uporišta u radnji i tekstu putem kojih se prikazuju odnosi tri sestre koje su opterećene fenomenom iščekivanja i gledanja prema pučini u nadi da će dočekati svog mornara.

Na ove stavove, koji nas upućuju da se kultura može promatrati u različitim kontekstima (iz ugla pojedinca ali i kolektiva) nadovezuje se pitanje Brajana Feja: <sup>70</sup> „Da li nas naša kultura ili društvo čine onim što jesmo“? <sup>71</sup> U analiziranim predstavama različiti kodeksi ponašanja i kulturni obrasci su posredstvom scenske muzike definisali odgovore na pomenuto pitanje. Kultura prožima svoje članove mentalno (tako da oni poseduju izvesni mentalni sklop), fizički (tako da oni posjeduju izvjesne bazične tjelesne dispozicije) i društveno (tako da se oni jedni prema drugima odnose na izvjestan karakterističan način). <sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Raymond Williams, op. cit, 54.

<sup>70</sup> Brian Fay, *Contemporary Philosophy of Social Science*, Blackwell Publishers, Oxford, 1966, preveo Slobodan Divljak.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

Definisanje pojma nacionalna kultura kao sintagme koja „predstavlja kulturni a ne politički zahtev“,<sup>73</sup> podrazumijevalo je prije svega akcentovanje (složenog) pojma nacionalno koji se tokom istorije na različitim teoritorijama tumačio drugačije. Hronološko sagledavanje ipak upućuje na česta narušavanja i kratka trajanja određenih nacija, sve dok se tokom XIX vijeka ne pojave različiti nacionalni romantičarski pokreti od važnosti i za umjetnost, s obzirom da će posebnu složenost i ekspanziju imati i u muzici sa pojavom nacionalnih škola. Pridjev nacionalno je izveden od imenice nacija (lat. *nasci* – roditi se) što znači „narod, društvena zajednica ljudi koji govore istim jezikom, koji su zajednički preživjeli politički i kulturni razvoj i koji su prožeti svješću o uzajamnoj pripadnosti i cjelovitosti,<sup>74</sup> dok se pojam nacionalne kulture prvi put pojavljuje u sociološkim istraživanjima sredinom XX vijeka. Autori koji su se bavili proučavanjem normi i običaja poput antropologa Klajda Klakhona (Clyde Kluckhohn) 1962. godine i Stjuarta Hologa (1976) doprinijeli su razvoju konstrukta nacionalne kulture.<sup>75</sup> Složenost pojma nacionalna kultura u sebi sublimira i pitanja o/i nacionalnosti, naciji, nacionalizmu, za čijim se određenjima i različitim definicijama javila potreba tokom druge polovine XX vijeka, a posebno sa pojavom postkolonijalnih studija kulture. Tada se (krajem osamdesetih godina XX vijeka) za razliku od prethodno pomenutih definicija sam pojam i koncept nacije preispituje, usložnjava, definiše na različite načine. Razmišljanje o nacionalnim kulturama kao o nečem heterogenom bi trebalo da se preusmjeri na promišljanja koja bi podrazumijevala promatranja diskurzivnih sredstava pomoću kojih se razlike predstavljaju kao jedinstvo ili identitet, stav je jednog od aktivnih učesnika u obrazovanju postkolonijalne teorije Stjuarta Hologa.<sup>76</sup> Viđenja ovog autora upućuju i na podatak da su gotovo sve nacionalne kulture isprepletane podjelama i razlikama, ali su ujedinjene kroz ispoljavanje različitih oblika kulturne moći. U analiziranim predstavama navedeni teorijski stavovi su se potvrdili kroz muziku putem koje se određene nacionalne kulture, iako u sebi sublimiraju različitosti, ujedinjuju kroz univerzalnost muzičkog jezika, prezentujući na taj način kulturne, a ne političke pojedinosti određene zajednice. Ova, snažna povezanost muzike i nacionalne kulture i identiteta različitih društava u praksi su postojala i prije nego u teorijama i to u XIX vijeku tokom romantizma u muzici, zahvaljujući razvoju nacionalnih (muzičkih) škola. U tom periodu se posredstvom nacionalnih škola širom

---

<sup>73</sup>Brian Fay, op. cit, 23.

<sup>74</sup>Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reci i izraza*, 599.

<sup>75</sup>Alfred Krouber i Klajd Klakhon su u svojoj takođe zapaženoj studiji još 1952. godine analizirali i klasifikovali čak 164 osnovne definicije kulture sadržane u antropološkoj i sociološkoj literaturi počev od 1871. godine.

<sup>76</sup>Jelena Đorđević, “Postkolonijalna teorija diskursa“, *Godišnjak*, Beograd, Fakultet političkih nauka, 2008, 14.



Evrope, sve ono što se označavalo kao nacionalna kultura jednog naroda inkorporiralo u samu umjetnost. S tim u vezi, muzikom se na pomenuti način: upotrebom teksta i/ili muzičkih parametara karakterističnih za određeno podneblje nacionalna kultura jedne sredine, njene istorijske ili druge osobenosti „upisuju“ u muzičku umjetnost i mogu se dekodirati kao takve. Tako je kroz muziku prenošen koncept nacionalne kulture kao zatvorenog sistema, koji je omogućavao različitim nacionalnim školama da se upoređuju, traže zajedničke imenitelje ili se pozicioniraju u odnosu na ostale. Neke od najznačajnijih škola u periodu romantizma su: ruska nacionalna škola (Mihail I. Glinka, Petar I. Čajkovski, Modest Musorgski, Nikolaj Rimski-Korsakov, Aleksandar Borodin), češka (Bedžih Smetana, Antonjin Dvoržak), norveška (Edvard Grig, Jan Sibelijus), španska (Isak Albeniz, Enrike Granados, Pablo de Saraste). srpska (Josif Marinković, Stevan Stojanović Mokranjac). Pored navedenog u XX vijeku muzika određenog naroda slala je jasne poruke zahvaljujući muzičkim parametrima koju su podrazumijevali karakteristike određenog podneblja (poput prepoznatljivih melodijski ambitusa, ritmova, tematike i teksta u vokalno-instrumentalnim djelima i dr.). Da bi se bavili uočavanjem parametara koji nas upućuju na nacionalnu kulturu u određenim predstavama, sa primarnim akcentom na mapiranje nacionalne kulture i njenih imenitelja u scenskoj muzici i posredstvom scenske muzike u ovom radu su kao polazište ponuđeni određeni kriterijumi. Prvi je, s obzirom da je u pitanju pozorišna umjetnost, koja je bazirana na dramskom tekstu, krug analiziranih predstava suzio na one kojima je dramski tekst zasnovan na elementima nacionalne kulture. U pitanju su predstave: *Princeza Ksenija od Crne Gore*, *Konte Zanović*, *Montenegrini*, *Danilo*. Potom, druga podjela podrazumijevala je analizu onih predstava kojima primarna tematika i dramski tekst ne obrađuju nacionalnu tematiku ili istorijsku tematiku jednog naroda, ali se posredstvom drugih parametara kroz muziku došlo do spoznaje da u tim predstavama muzika referira na nacionalnu kulturu. Takve predstave su *Nora* i *Montenegro blues*. Treći element, zasnovan je na teorijskom polazištu da u društvima postoje različite klase, politički interesi, etničke grupe, lokalne vođe, bogati i moćni, siromašni, zemljoposjednici, kapitalisti, seljaci, žene, muškarci, mladi, stari, kao i to da se na osnovni stav prema naciji (kao konstruktivnih sila dominacije) u prvi plan stavlja heterogena priroda svake kulture, kao i prisustvo različitosti u okvirima „normativne“ i „totalitarne“ koncepcije kao jedinstvenog kulturnog

prostora.<sup>77</sup> Zato se i predstava *Konte Zanović* analizirala s osvrtom na nacionalnu kulturu utkanu u određene melodijske obrasce o čemu će više biti riječi u analitičkom dijelu rada.

Danas, baveći se diskursom o kulturi možemo sagledavati, upoređivati i diskutovati o korelacijama i odnosima različitih nacionalnih kultura, što je posredstvom muzike izvodljivo ukoliko se posjeduje (pred)znanje o muzičkim (nacionalnim) karakteristikama određenog podneblja. Upravo ove karakteristike dozvoljavaju *suočavanje* različitih nacionalnih kultura koje se mogu analizirati u predstavama. Tako se suživot različitih kultura, čiji se protagonisti kreću u okviru sopstvenih izražajnih kapaciteta kojima raspolaže njihov nacionalni identitet, u muzičkom smislu pozicionira kao jedna od tema u radu. Kako ističe Zofia Lisa nacionalnu kulturu, a samim tim i muziku (kao njen sastavni dio), treba sagledavati kao ukupnost kulturnih fenomena koji su se tokom istorije razvili u jednoj sredini, a ne kao tradiciju koja, prema njenom mišljenju uključuje pojedine elemente<sup>78</sup> U zaključnim razmatranjima, o teorijskim promatranjima nacionalne kulture citirani iskaz Z. Lise u širem kontekstu - sve predstave kojima sam se bavila u ovome radu - pozicionira kao značajne segmente nacionalne kulture s obzirom na to da su nastale u produkciji nacionalnog teatra, dok je pomenuta klasifikacija u analitičkom dijelu rada problemski zaokružila određena ostvarenja. S obzirom na to da postkolonijalni diskurs pokušava da razloži naciju na mnoštvo različitih diskursa koji u međusobnom ukrštanju stvaraju klase, rodovi, etniciteti<sup>79</sup> dalja istraživanja u ovom radu tiču se pitanja o identitetu.

---

<sup>77</sup> Jelena Đorđević, op. cit. 13.

<sup>78</sup> Zofia Lissa, *Estetika glazbe*, op. cit., 1977.

<sup>79</sup> Jelena Đorđević, op. cit.

## II 4. IDENTITET

### II 4.1. Terminološka odrednica

Povezujući teorijski i praktični dio ovog rada, nakon terminološkog određenja pojma *identitet* uspostavljena je moguća klasifikacija identiteta koja se sagledava u kontekstu umjetnosti i kulture u Crnoj Gori. Pored toga, na samom početku se, s obzirom na analizirane predstave i veliki broj različitih karaktera, likova, radnji i okolnosti u njima, nametnulo pitanje i potreba za definisanjem i distinkcijom kolektivnih i individualnih identiteta. U tom smislu su se u analitičkom dijelu rada izdvojile predstave u kojima se dominantno nameću, prepliću ili prikazuju kolektivni identiteti, kao i predstave u kojima dominiraju lični identiteti.

Hibridna platforma koja pristupa tumačenju konstituisanja i ispoljavanja pomenutog fenomena u naučnom diskursu se naziva „teorija identiteta“ i kao svaka hibridna teorija, predstavlja zbir slobodno selektovanih metoda, karakterističnih za različita teorijska područja.<sup>80</sup> Da li je identitet diskurs koji se tiče pojedinca ili kolektiva? Koji su pojedinačni, a koji kolektivni identiteti i da li je usvojena opšta kategorizacija? Da li je i na koji način identitet povezan sa kulturom? Tragajući za odgovorima na pomenuta pitanja izdvojila sam određene pristupe koji potiču iz različitih naučnih oblasti, kao što su teorija umjetnosti, sociologija, filozofija, istorija muzike, etnomuzikologija i muzička analiza. Tako su se, konsultovanjem literature iz pomenutih oblasti, suočila različita poimanja identiteta – od ličnih ideniteta, preko razlikovanja identiteta naroda, grupa i to sa namjerom njihovog dekodiranja posredstvom muzike.

Krećući se od opštih ka selektivnim definicijama prva promatranja tragaju za odgovorima na pitanje: Šta je identitet? Krajem XX i u prvoj deceniji XXI vijeka „identitet“ je postao jedan od najkritikovanijih i najzastupljenijih termina i predmeta upitnosti u različitim oblastima. Ukoliko bismo tražili moguća značenja ovog termina u daljoj prošlosti suočili bismo se sa navodima da se porijeklo riječi identitet može nazreti u latinskim riječima *idem* (isto) i *identidem* (ponovljeno). U starogrčkom jeziku postoji imenica *tautotes* koju je *skovao* Aristotel i koja dolazi od riječi *autos* (sebe i sam), a potom je *tautotes* termin preveden na latinski jezik kao *identitas* i korišćen u sholastičkim raspravama. U Nikomahovoj etici, Aristotel tu riječ koristi tako što pribjegava paraboli o prijateljstvu zasnovanom na istom porijeklu.<sup>81</sup> Identitet (eng.

<sup>80</sup> Smiljka Milosavljević, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

<sup>81</sup> Jelena Đurić, *Globalni procesi i preobražaj identiteta: antropološki aspekti*, Beograd, Albatros plus, 2012.

*identity*) je definisan kao cilj ili efekat psihološkog i društvenog procesa kojim se subjekt poistovjećuje s drugim stvarnim ili idealnim subjektom, određenim aspektima stvarnog ili idealnog drugog subjekta, stvarnom ili idealnom društvenom grupom, odnosno određenim kriterijumima i predstavama kriterijuma individualne ili društvene prepoznatljivosti.<sup>82</sup> Etimološkom značenju pojma identitet su, kao što je pomenuto krajem XX i u XXI vijeku, (pri)dodate različite definicije i konstrukcije, a najznačajnije doprinose njegovom poimanju su pružili radovi savremenih filozofa među kojima se ističu: Mišel Fuko, Žak Derida, Žan-Fransoa Liotar, Žil Delez, Feliks Gatari i Alen Badju. Većina njih se slaže da nije dovoljno problematizovati jedan identitet (rasni, rodni, etnički, klasni) već se mora preispitivati istovremenost mnogostrukih identiteta kojima određeni subjekt raspolaže, koje prihvata, koje izvodi ili od kojih odustaje.<sup>83</sup> Ovo polazište bilo mi je od posebne važnosti prilikom analize predstava *Kuća lutaka – Tobelija, Nora, Tre sorele, Jaja* u kojima se o ženskom identitetu promišlja iz različitih uglova pa samim tim ista osoba postaje nosilac više snažnih i uticajnih identiteta. U predstavi *Nora* glavna protagonistkinja u sebi sublimira identitet majke, identitet prevarene žene, identitet emancipovane žene.

Pored navedenih definicija, identitet se najčešće povezuje s nacionalnom i etničkom pripadnošću, seksualnom orijentacijom (homoseksualci, heteroseksualci, bi-seksualci), rodom i klasom odakle se i obrazuju različite vrste. Uz opšteprihvaćene definicije i na teoritoriji Crne Gore su tokom posljednje decenije organizovani naučni skupovi na kojima su se teoretičari bavili pitanjima identiteta sa stanovišta različitih disciplina, a dodatne definicije uslovljene su i saznanjima da se identitetska pitanja i po obliku i po suštini razlikuju po tome u kakvim se društvima pokreću. Ova pitanja u poluperifernim i perifernim društvima savremenog svijeta nose veću dramatičnost zbog posljedica koje izazivaju. Balkanska društva pripadaju tom tipu društava. Crnogorsko društvo i njegova država nisu izuzetak među njima. Ova društva su kasno ušla u proces modernizacije. Taj proces je često prekidano ratovima, zaustavljan međusobnim sukobima, trovan mržnjom, a društva su postojala i opstajala na velikom razmeđu civilizacija, što je dodatno njihov život činilo težim, surovijim i dramatičnijim. Na takvim mjestima svako pitanje biva teže i složenije. „Analizirajući crnogorsko društvo treba istaći nekoliko činjenica. Među njima nam se neke čine posebno značajnim. Prvo, ovo društvo je postojalo i opstajalo na

---

<sup>82</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit.

<sup>83</sup> Idem 319.

mjestu susreta moćnih civilizacija. Oblik tog susreta najčešće je bio sukob. Iz dalekih centara kretali su talasi čiji je dodir na tom tlu uticao na oblikovanje mentaliteta. Na takvim mjestima izuzetno je teško oblikovati svoje središte. Druga činjenica od posebnog značaja jeste da sukobi unutar društva i sa okolnim društvima bili dominantan činilac političkog života. Taj život na granici ispunjen strahom i nemirom, nesigurnošću i neizvješnošću, mržnjom i osvetom rađao je sličan mentalitet. Vrijednosti, norme i obrasce ponašanja više je oblikovao rat nego mir, jače sukob nego saradnja, trajnije mržnja nego prijateljstvo. Treće, proces modernizacije u Crnoj Gori počinje sa velikim zakašnjenjem. Putevi i zakoni, fabrike i bolnice, gradovi i škole ne pripadaju tokovima dugog trajanja u istorijskoj priči. Tu činjenicu je veoma važno istaći, jer ona ukazuje na nesklad našeg vremena sa vremenom centralnih društava i njihovih država. Pripadamo istom dobu, ali u njemu ne dijelimo isto vrijeme sa njima. Iz tog nesporazuma proizlazilo je veliko nerazumijevanje političkih elita u Crnoj Gori sa svojim dobom i u prošlosti<sup>84</sup>. Jedan od paradigmatičkih primjera za ovakvu sliku crnogorskog društva je predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore*. U ovoj predstavi retrospektivnim sagledavanjem svog života princeza Ksenija svjedoči o generaciji i cijeloj porodici koja je pretrpjela osude i nerazumijevanje velikog dijela svog naroda.

U svim predstavama koje su analizirane pitanja o identitetu su klasifikovana na sledeći način: Da li je akcenat na kolektivnom ili individualnom identitetu? Traganje za odgovorom na ovo pitanje uslovalo je širinu koja podrazumijeva da, u zavisnosti od muzičkih kapaciteta u jednoj predstavi (na kojima je i akcenat) gotovo bez izuzetka možemo promatrati i lične i kolektivne identitete u istom ostvarenju. Potom je, imajući prethodno navedeno u vidu, u zavisnosti od dramskog teksta, zastupljenosti muzike i njenog prezentovanja u muzici (pod tim podrazumijevam da li se vezuje za individuu ili za veću grupu) promatran individualni ili kolektivni identitet. Nakon toga, ukoliko je riječ o kolektivnom identitetu, uz oslanjanje na teorijske stavove iz ovog dijela rada vršena je klasifikacija kolektivnog, odnosno, u određenim predstavama diskutovano se o individualnim identitetima protagonista. Došlo se takođe do saznanja da se promatranja o individualnim identitetima u sadejstvu sa muzikom najviše vezuju za glavne likove predstava.

---

<sup>84</sup> Živko Andrijašević, *Istorija Crne Gore*, Beograd, Vukotić Media, 2016.

## II.4.2. Mogući izbor i vrste identiteta

U ovom segmentu pružena je klasifikacija identiteta ličnih i kolektivnih, na kojima se temelje stavovi u analitičkom dijelu rada. Naglasila bih, da je ovo jedna od ponuđenih i mogućih klasifikacija, s obzirom na to da se pitanja o vrstama identiteta i njihovim promatranjima u različitim disciplinama, tokom poslednjih decenija, razvijaju veoma brzo i sa različitim kritičkim osvrtima. Primarna podjela tiče se ličnih i kolektivnih identiteta:

### a) Lični identiteti

Pokušaj klasifikacije identiteta, u različitoj literaturi i disciplinama je različit. Međutim, većina autora je saglasna oko primarne podjele na kolektivne i lične identitete. U radu se identitet posmatra dvostruko – u predstavama se vodi diskurs o identitetima koji se tiču pojedinca, odnosno ličnim identitetima i kolektivnim identitetima koji definišu različite grupe ili društva. Osnovna platforma za ovakva promišljanja potekla je iz napisa Alena Badjua<sup>85</sup> o identitetu. On je preko psihonatalističkih, ontoloških i poststrukturalističkih zapažanja vodio diskurs o fenomenu pojedinca, subjekta, individue polazeći od jedinice koja ne potpada pod grupna svrstavanja, odakle su i za počela razmišljanja o adekvatnoj klasifikaciji kolektivnog i individualnog identiteta.<sup>86</sup> Ova definicija pokazala se važnom za rad ukoliko se ima u vidu da je u određenim predstavama u kojima se diskutuje o ličnim identitetima upravo jedna od karakteristika „nepotpadanje“ individue pod različita grupna svrstavanja. O tome se može

---

<sup>85</sup> “Alen Badju (Alain Badiou, 1937 – ) savremeni francuski filozof i matematičar, romanopisac i dramski pisac. Badju je djelatnost započeo krajem šezdesetih godina XX vijeka, pri čemu su za njegovo formiranje i za orijentaciju njegovih interesovanja od prevashodnog značaja bili, s jedne strane, njegovo matematičko obrazovanje i, s druge strane, pohađanje seminara L. Altisera i Ž. Lakana. Badju se nadovezuje na njihove pokušaje da riješe problem tj. pitanje subjekta i da, u različitim sferama, definišu uslove za pojavu subjekta, proces njegovog konstituisanja, njegove funkcije i ograničenja, s tim što on ovaj i sa njim povezane probleme „vraća“ u ontologiju”. Prema navodima u: Violeta Tojmenović, “Uvod u inestetiku Alana Badjua”, *Komunikacija i kultura online*: Godina II, broj 2, 2011.

<https://www.komunikacijaiikultura.org/index.php/kk/article/view/199/155>

<sup>86</sup> S tim u vezi postoji nekoliko karakterističnih ontologija umjetničkog djela i umjetnosti koje autor Šuvaković klasifikuje, dok ontologijom umjetničkog djela i umjetnosti smatra različite teorijske konstrukcije, koje identifikuju, opisuju, objašnjavaju i interpretiraju specifične primjere određenog umjetničkog djela.

na fundamentalnu ontologiju kao filozofsku disciplinu (Martina Hajdegera) koja se bavi temeljnim ili ishodišnim pitanjima o načinima postojanja umjetničkog djela kroz filozofsku meditaciju. Potom ontologija umjetničkog djela kao filozofska disciplina (Romana Ingardena) proučava metafizička pitanja o načinima postojanja konkretnog estetskog predmeta i idealnog predmeta kao umjetničkog (muzičkog, slikarskog, arhitektonskog i filmskog) djela. Nakon toga kao treću karakterističnu ontologiju umjetničkog djela navodi morfologiju ili teoriju forme (na primjer kod Adolfa von Hildebranda ili Paula Klea) koja opisuje, objašnjava i interpretira pojedinačni-konkretni ili idealni-opšti pojam i pojavnost umjetničke forme (materijalnog oblika) u specifičnim umjetnostima ili specifičnog umjetničkog djela.

Prema navodima u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene teorije umjetnosti*, op. cit, 431.

diskutovati u predstavama: *Princeza Ksenija od Crne Gore, Danilo, Konte Zanović, Nora...*  
Širok spektar ličnih identiteta i moguća kategorizacija priloženi su tabeli koja slijedi.

**Tabela broj 2, klasifikacija ličnih identiteta:**

LIČNI IDENTITETI
LJUDSKI
RODNI
RASNI
KLASNI
PORODIČNI
PLEMENSKI
ETNIČKI
NACIONALNI
GENERACIJSKI
PROFESIONALNI
KULTURALNI
EKONOMSKI

S obzirom na veliki broj ličnih identiteta o kojima se može diskutovati Badju u svojim razmatranjima promatra tzv. „ja funkcije“ ili sposobnosti neophodne za razvijanje ličnih identiteta, a to su:

1. **„Empatija** – sposobnost pojedinca da shvati interpretacijski položaj iz perspektive partnera i mogućnost planiranja i kontrolisanja vlastitog djelovanje imajući u vidu poglede drugog.
2. **Distanca** u odnosu na ulogu koja označava sposobnost da čovjek *ne igra slijepo* i automatski društvene uloge koje je interiorizovao, već da ih promišlja tako da u njih unosi i vlastita očekivanja kao i očekivanja drugih.
3. **Ambiguitetna tolerancija** predstavlja sposobnost pojedinca da istraje u interakciji uprkos svijesti da će njegova očekivanja od nje biti samo djelimično zadovoljena.
4. **Komunikativna kompetencija** se odnosi na sposobnost da se vlastiti zahtjevi

postavljaju na osnovu preispitivanja očekivanja drugih iz kojih se izvode osnovna pravila komunikacije“.<sup>87</sup>

Pomenute funkcije ili osobine pokazale su se važnim prilikom analize određenih likova čiji su lični identiteti promatrani u predstavama. U tom smislu treba pomenuti da su lični identiteti tumačeni u nekim predstavama i kod sporednih likova u drami, s obzirom da su se takvim pristupom na svrsishodniji način razotkrivali identiteti glavnih protagonista. „Novija sociološka i psihološka teorija istakla je da je 'identitet' neke osobe zapravo nešto višestruko i potencijalno fluidno, što nastaje iskustvom i što je kodirano. Razvijajući svoj identitet, ljudi polaze od kulturalno raspoloživih resursa u svojim neposrednim društvenim mrežama i u društvu kao cjelini. Stoga je proces izgradnje identiteta proces na koji utiče socio-kulturna okolina koja ih okružuje“.<sup>88</sup> Navedeni iskaz(i) idu u prilog hibridnoj teoriji identiteta i s obzirom na to da je koncept identiteta neodvojiv od čovjeka i društva implicira se da je svaki, pa i lični identitet, uslovljen društvom, kolektivom i soci-kulturnom klimom u kojoj se identifikuje ili poistovjećuje sa drugim bićima. Takođe, treba imati u vidu da su se tokom druge polovine XX vijeka paralelno sa različitim definicijama identiteta vodile diskusije o tzv. krizi identiteta koja je uslovljena društveno-političkim dešavanjima u različitim područjima. Iako je jedan od primarnih ciljeva ovog rada distinkcija različitih identiteta posredstvom muzike, pomenuti stav (tumačenje?) je od važnosti s obzirom na to da se i kriza identiteta (koja se prepoznaje i manifestuje na različite načine) može mapirati i prepoznati kao jedan od elemenata. Tako se o krizi identiteta ili o razotkrivanju identiteta diskutuje, između ostalih, i u jednoj od predstava iz prve faze u opusu kompozitora Mirkovića, *Noć bogova*.

Zaokružujući segment rada o ličnim identitetima uz napomenu da treba imati u vidu i mogućnosti prepoznavanja i mapiranja krize identiteta, zajedničko je da se svi lični identiteti mogu razmatrati jedino kao proizvod društvene situacije. Slično je bilo i sa analizom kulture za koju je takođe pomenuto da se njeno odvijanje i egzistiranje i kada se tiče pojedinca iskazuje u sklopu određene zajednice.

#### b) Kolektivni identiteti

Promatranja kolektivnog/kolektivnih identiteta na samom početku podrazumijevaju činjenicu da je kolektivni, isto kao i individualni identitet, podskup društvenog identiteta. U zavisnosti od

---

<sup>87</sup> Alain Badiou, *Being and Event*, New York, London, Continuum, 2005.

<sup>88</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self (Communications and Culture)*, London, Palgrave, 1991.



autora, kao i perioda tokom kojeg su se bavili kolektivnim identitetom, i ovdje se susrećemo sa različitim klasifikacijama, kao i hijerarhijskim razvrstavanjima.<sup>89</sup> Od važnosti je bilo definisati kolektivni<sup>90</sup> identitet i prepoznati ga i dekodirati kroz muziku u predstavama.

I lični i kolektivni identiteti se, prije svih definicija i klasifikacija, mogu posmatrati kroz tri vremenska aspekta koja su data u narednoj tabeli.

**Tabela broj 3, društveni identiteti:**

<b>Istorijski identitet:</b>	<b>Projektivni identitet:</b>	<b>Proživljeni identitet:</b>
Zasnovan na nasleđu. Utemeljen prije svega na prošlim događanjima koja su od značaja za zajednicu i/ili Socio-kulturnom, prirodnom i privrednom nasljeđu;	Zasnovan na istorijskom i na projektivnom doživljaju: to je, drugim riječima, manje ili više razvijena predstava budućnosti, koja ponekad, ali ne obavezno, polazi od prošlosti;	Odraz svakodnevnice i savremenog načina života: može da uključi istorijske, projektivne i na nasljeđu zasnovane elemente.

Istorijski, projektivni i proživljeni identiteti se mogu odnositi kako na lične tako i na kolektivne, time je ova podjela bila od značaja prilikom analize. Potvrdilo se da je podudarnost

<sup>89</sup> Iskaz koji svjedoči u prilog različitim hijerarhijskim postavkama kolektivnog identiteta mogao bi biti i: "Ukoliko razmatramo kolektivne identitete kao jedan od najvažnijih nameće se socijalno-antropološki model koji se najčešće naziva etnički identitet, odn. etnicitet. Kao kategorija društvenog identiteta, etnički identitet je istovremeno i kolektivni i individualan, eksternalizovan u društvenoj interakciji i internalizovan u (ličnoj) samoidentifikaciji." Prema: Jürgen Habermas, „Građanstvo i nacionalni identitet: neka razmišljanja o budućnosti Evrope“, u: Slobodan Divljak, *Nacija, kultura i građanstvo*, Beograd, Službeni list SRJ, 2002.

<sup>90</sup> „Kolektiv (lat. *collectivum*) 1. gram. zbirno ime, zbirna imenica (ona koja jedninom označava veći broj lica ili stvari, npr.: momčad, čeljad, deca, lišće i dr.; 2. sva lica združena na istom, zajedničkom radu, npr.: kolektiv fabrike duvana, kolektiv narodnog pozorišta, kolektiv prosvetnih radnika i sl. kolektivni (lat. *collectivus*) zbirni, skupni, zajednički, opšti; gram. kolektivna imenica zbirna imenica; kolektivni pojam fil. pojam koji obuhvata više predmeta kao jednu celinu, npr. puk; kolektivna garancija zajedničko jemstvo opšte jemstvo, jamstvo svih; kolektivna presuda prav. presuda koja obuhvata više lica; kolektivne sočivo ont. sočivo mikroskope okrenuto predmetu; kolektivni ugovor u međunarodnom pravu: državni ugovor u kojem na svakoj strani učestvuje više od jedne strane ugovornice (međunarodno pravo i izgrađeno je u suštini na zaključivanju kolektivnih ugovore); u privrednom pravu: ugovor između više radnika i jednog poslodavca ili više poslodavaca". Prema: Milan Vujaklija, op. cit, 435.

ovog tipa (da li je riječ o istorijskom projektovanom ili proživljenom identitetu) komplementarna sa tematikom i istorijskim opredjeljenjem same radnje u predstavi. S tim u vezi, u *Princezi Kseniji od Crne Gore* primaran je istorijski identitet, dok je u *Montenegro blues*-u proživljeni identitet (o ovome će više riječi biti u analitičkom dijelu rada).

Nakon navedenih klasifikacija posredstvom kojih je moguće spoznati lični i kolektivni identitet zajedničko za oba je da su oni produkti društvenog identiteta. I da se i lični, kao i kolektivni identitet ne mogu spoznati bez društva koje ga okružuje. Pored navedenog, jedno od zajedničkih obilježja ličnih i kolektivnih identiteta tiče se pitanja o kulturnom identitetu. S obzirom da je jedno od primarnih interesovanja u ovome radu kodiranje kulture/nacionalne kulture, sagledani su mogući aspekti kulturnog identiteta, ličnog i kolektivnog.

Kao i u prethodnom poglavlju kada se diskutovalo o terminu kultura i prilikom određenja kulturnog identiteta nailazi se na brojne polemike. Jedno od primarnih pitanja koje se postavlja je: *Kako da procjenimo ulogu koju pojam kulturnog identiteta ima danas, kao i to koju ulogu ima pojam kulturnog identiteta u kulturi?*<sup>91</sup> „Kulturna prava” pojedinaca i naroda; demokratska kultura, kulturni razvoj, odnos između kulture i razvoja, promocija nacionalnih jezika, odnos između konzervatizma kulturnog nasleđa i stvaranja ili inovacija. Bez obzira na to da li je riječ o njihovim teorijskim aspektima ili o njihovim političkim implikacijama, ti problemi se formulišu terminima koji se nalaze u strukturalnoj vezi sa četiri osnovna polarizovana kategorijalna para o kojima diskutuje E. Balibar:

- 1. Objektivno i subjektivno:** Kulturni identitet se pokazuje kao sklop karakteristika, objektivnih struktura (koje se kao takve spontano posmatraju kao nešto što ima kolektivnu, društvenu i istorijsku dimenziju) i kao princip i proces subjektivizacije (koji se spontatno posmatra u dimenziji „življenog iskustva“ svjesnog i nesvjesnog individualiteta). Između tih polova, naravno, postoji korespondencija, recipročne veze, koje slijede modele eksteriorizacije i interiorizacije; ali u izvjesnim slučajevima može doći do konflikta.

Ova karakteristika kulturnog identiteta pokazala se dominantnom u predstavama koje karakteriše istorijska tematika, sa posebnim akcentom na društveno-istorijskim prilikama. Takođe, iskazivanje kulturnog identiteta kao sklopa koji odlikuju objektivne i subjektivne

---

<sup>91</sup> Etienne Balibar, „Culture and Identity“ from the study *The Identity Question*, New York and London, Routledge, 1995.

karakteristike primjetan je u predstavama u kojima je akcenat na muško-ženskim odnosima.

**2. Univerzalno i singularno:** Kulturni identitet se često opisuje kao nešto što izražava posebnost „grupa“, naroda i društava, kao nešto što nam zabranjuje da ih stopimo u uniformnom mišljenju i praksi ili da naprosto izbrišemo „granice“ koje ih razdvajaju i zahvaljujući kojima postoji, bar tendencijski, korelacija između lingvističkih, religioznih, srodstveničkih, estetičkih fakata (kada je riječ o ovome posljednjem onda se oni shvataju u širokom smislu, pošto ne postoje samo muzički i literarni već i životni stilovi) i političkih fakata. Ali, u isto vrijeme, kulturni identitet postavlja pitanje univerzalnosti i univerzalizacije. Prije svega, zato što se kulture ne mogu pojmiti u svojim društvenim i antropološkim razlikama bez poređenja s univerzalijama (bilo prirodnim ili logičkim). Dalje, zato što sama ta raznolikost dovodi do komunikacije „između kultura“, tj. između „nosilaca“ pojedinačnih kultura koji, bar potencijalno, prelaze sve granice. Napokon, zato što identitet svake kulture mora da se shvata kao nešto što uključuje vrijednost koja je kao takva univerzalna.

O univerzalnom i singularnom kao karakteristikama kulturnog identiteta se posebno može diskutovati u predstavama u kojima se „susreću“ različite kulture. U tom smislu posebno je inspirativna predstava *Montenegrini*.

**3. Elita i masa** (ili visoko i popularno): Ova treća polarizacija je sveprisutna, ali ima različite izraze, među kojima postoji relativna analogija. Riječ je, prije svega, o formalizaciji klasične (bar od XIX veka) razlike između kulture (naučne, tehničke, literarne) i kultura koje daju osoben izraz društvenim grupama (ili bolje, individualnom pripadništvu grupama), a to je jednostavno projiciranje one, prethodno naznačene „dijalektike“ univerzalnog i posebnog na društveno-istorijsko tlo. Ali, time se njoj pridodaju i nove konotacije, posebno davanjem ovlašćenja obrazovanim institucijama i djelatnostima (u praksi, školama), zahvaljujući kojima one postaju istaknuta mjesta na kojima se traga za razrešenjem istorijskih tenzija između naučno-tehničke kulture i estetičke kulture, između prakse jezičke komunikacije na međunarodnom nivou i jezičke prakse u kojoj figuriraju neprevodivi „maternji“ idiomi, između konverzacije, tradicije i kulturne inovacije i, konačno, između umjetnosti i razvoja intelekta, odnosno razuma. To nas neposredno dovodi do četvrtog polarizovanog kategorijalnog para.

Elita i masa kao polariteti indirektno je upisana u značenjske krugove predstava *Nora* i *Na*

ljetovanju, ali u *Konte Zanočić-u*.

**4. Nepromjenljivo i evolutivno:** Ovdje se pojam kulturnog identiteta u nekom smislu izražava u privilegovanoj dimenziji vremena. S eksplicitnom referencom na „progres“ ili bez nje, s eksplicitnom kritikom (ili bez nje) prikladnosti ili ograničenosti ovog pojma ili modusa istorijske temporalnosti koju podrazumijeva svaka teza o istoričnosti kulture, izgleda da je riječ o postulatu koji uzima oblik jedinstva protivrečnosti: kulturni identitet se opire vremenu kao jednostavnoj promjeni, on je identičan sa samim sobom kao konstanta koja ostaje u osnovi svake transformacije (to je razlog zbog kojeg on zahtjeva priznanje „ispravno“ imenovanje kolektivnih subjekata) pa ipak on egzistira jedino zahvaljujući svojim neprekidnim promjenama koje se zovu stvaranje, život, razvoj, ali koje se na kraju javljaju kao zahtjev samog pojma kulture.<sup>92</sup>

Razmatranjima o nepromjenljivom i evolutivnom kulturnom identitetu, kao i o subjektivnom i objektivnom, posebno se bavim u predstavama koje imaju istorijsku, ili društveno-socijalnu notu. U tom smislu bi predstave *Everyman Dilas*, *Danilo*, *Princeza Ksenija od Crne Gore* bile zastupljene, ali i predstave u kojima se posredstvom muzike, kao i dramske radnje pokreću pitanja kolektiva koji karakteriše određeni identitet. Pri tom mislim na predstave *Kuća lutaka – Tobelija* ili predstavu *Jaja*.

Pitanje o polnom identitetu, i sa stanovišta ličnog i kolektivnog identiteta, zastupljeno je u nekoliko predstava. U vezi sa ovom vrstom identiteta Mišel Fuko je istakao da su: „Kulturni identitet i polni identitet dvije nerazlučive stvari”.<sup>93</sup> On smatra da bi bilo korektno uvesti dijalektički obrt univerzalnog i partikularnog; te da su prirodna univerzalnost polne razlike, posebnost kultura; ali i pristup kultura univerzalnog, nesvodivi partikularitet polnog identiteta, posebno feminiteta, što je pol *par excellence*. Ali, ako se pobrinemo da se ne izbriše ta disimetrija prekrivena izrazima „polna razlika“ ili „razlika u polnim identitetima“ tada se ispostavlja da sam pojam kulturnog identiteta, u svojoj opštosti zavisi od te disimetrije”.<sup>94</sup> Ovdje treba pomenuti i stavove Džudit Batler koja u svom radu upozorava da razmatranjima o identitetu prethodi priča o rodnim identitetima. Odnosno da se ličnosti mogu razumjeti tek pošto postanu rodno određene u skladu sa prepoznatljivim standardima razumljivosti u sferi roda. Rad Džudit Batler usmjeren je na subverziju diskursa istine koji se temelji na stečenim, tj. naučenim

---

<sup>92</sup> Etienne Balibar, op. cit., 47–49.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Idem.

i nasilnim shvatanjima o muškosti i ženskosti. Iako pripada korpusu feminističke teorije, rad Batlerove se kritički odnosi prema izvjesnim oblicima feminizma, kao i prema sopstvenim zaključcima, koje neprekidno izlaže kritičkom preispitivanju. Stavovi Mišela Fukoa i Džudit Batler od posebne važnosti su bili prilikom promatranja predstava *Jaja*, *Tre sorele*, *Kuća lutaka – Tobelija*, u kojima dolaze do izražaja rodni i polni identiteti. Ovdje se sa posebnom pažnjom pravi distinkcija između ženskog pola i ženskog roda, odnosno istoimenih identiteta. „Pol je stvar biologije, nešto što je dato prirodom, rod (vrsta) je s druge strane stvar kulture, nešto što se stvara različitim kulturama na različite načine“.<sup>95</sup> Navedeni stavovi posebno se mogu promatrati na primjeru predstave *Kuća lutaka – Tobelija* ali i u predstavi *Jaja*.

U prethodnom dijelu rada bilo je riječi o najčešćim „preplitanjima“ ličnih i kolektivnih identiteta, međutim, postavlja se pitanje koje su to karakteristike koje oblikuju različite kolektivne identitete. Kao što je pomenuto, kolektivni identiteti se stvaraju zahvaljujući zajedničkom proživljenom iskustvu koje može biti inicirano različitim socijalnim aspektima. Neki od njih su npr. generacijsko iskustvo, sjećanje na zajedničko proživljeno iskustvo (o čemu je bilo riječi kod sagledavanja društvenih identiteta), potom zajednička istorija, težanje ka istom cilju i mnogi drugi. Ovdje treba istaći, da kao što je za posjedovanje određenih ličnih identiteta neophodan određen fundus znanja, kulture, statusa, obrazovanja, uvjerenja i drugih elemenata, kako bi se obrazovao kolektivni identitet takođe je neophodno imati iste sklonosti, težnje ili stremljenja određene grupe. One se mogu manifestovati na različite načine kao što su npr.: ista uvjerenja, ciljevi, slični ili isti kulturni obrasci, tradicija i običaji, isti jezik, pismo, pogledi na svijet. Pitanje o kolektivnim identitetima pokreće takođe preispitivanja koji su to identiteti? Konsultujući literaturu pokazalo se da se različiti identiteti, zahvaljujući navedenim kriterijumima mogu svrstati u kolektivne i nabranje svih bi bilo gotovo nemoguće. Najšira klasifikacija bi mogla obuhvatiti određene vrste sklone daljoj disperziji. U pitanju su kulturni identiteti (u okviru kojih se mogu sresti različiti potkulturni), klasni, rodni, vjerski, profesionalni, partijski, generacijski i mnogi drugi.

Ponuđena teorijska postavka i tumačenje identiteta u ovome dijelu rada u konačnom pokreću pitanje (de)kodiranja identiteta kroz muziku.

---

<sup>95</sup> Idem.

#### II 4.3. Muzika i identitet

Pozorišna muzika prožima, dopunjava, analizira i/ili prati život čovjeka (na sceni), bilo da je shvaćena kao vid zabave, razonode, uživanja, profesije ili kao izraz određenog identiteta. U studijama kulture određene subkulture se mogu prepoznavati i formirati na osnovu vrste muzike koju njeni članovi slušaju ili praktikuju (npr. supkulture poput: „metalaca” „pankera“, „rokera“, „repera“ i dr.). Muzika se time pozicionira i kao 'zvučni' proizvod određene supkulture, ali i kao uzrok njenog nastanka i formiranja.<sup>96</sup> Naime, kroz slušanje i stvaranje muzike, pojedincima se pruža mogućnost da samoinicijativno formiraju određene grupe ili kolektive. Muzika na taj način postaje neodvojivi element kulture, ljudskog djelovanja i ponašanja.<sup>97</sup> Sadejstvo muzike i identiteta i teme koje se tiču analize mogućnosti ispoljavanja identiteta kroz muziku uobičajene su od osamdesetih godina XX vijeka.<sup>98</sup> Kao što je to slučaj sa ostalim disciplinama i umjetnostima identitet se nametnuo kao jedna od glavnih tema i na polju muzike.<sup>99</sup>

Muzička umjetnost je zahvaljujući svojim parametrima u mogućnosti, vrlo često, da osim kodiranja i reprezentovanja određenog identiteta, doprinese njegovoj konstrukciji zahvaljujući određenim parametrima:

1. Svojom strukturnom ikoničnošću u procesima „samospoznaja“
2. Performativnošću kojom indeksira socijalne vrijednosti grupe
3. Socijalnom identitetu daje „osjećaj“ sopstva
4. Obezbjeđuje pozitivnu vrijednost negativnim, „podređenim“ identitetima.<sup>100</sup>

Takođe, muzički ili vanmuzički odnos koji determiniše identitet djela, nije, najčešće, doslovan, već ima nezavisnu i posrednu karakterizaciju, šifru, odloženost, prebrisanog, naslojenog, potisnutog ili akumuliranog značenja, što se potvrdilo na primjeru predstave *Don Žuan se vraća iz rata*. Drugim riječima, upisivanje koda u muzičku tvorevinu zasnovano je na tri aspekta:

---

<sup>96</sup> Patrick J Williams, “Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet” in: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2, Sage Publications, 2006.

<sup>97</sup> Alan P, Merriam, *The anthropology of music*, London, Northwestern University Press, 1964.

<sup>98</sup> Timothy Rice, *Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology*, <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707017R.pdf>, pristupljeno dana 21. 2. 2019. u 18i46.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> Timothy Rice, op. cit.

1. Upisivanje je spoljašnje i subjektu i muzici, ali je uvijek materijalno i tjelesno
2. U upisivanju „neispisana“ područja (bjeline, praznine, tišina, apsolutna nesimbolizovana odsutnost „diskurzivnog“ smisla unutar muzike) igraju isto tako važnu ulogu kao i ispisana (intertekstualni odnosi teksta muzike i tekstova kulture, sadržina vokalnog teksta, program, naslov, intencije, okvir kulture, biografija).
3. Upisivanje označava događaj „unošenja“ i „uvrštavanja“ u proces muzike, ili označava znanje o polu i rodu koje se upisuje u širu tvorevinu muzike (sistem muzike od stvaranja i izvođenja preko recepcije do predočavanja).<sup>101</sup>

Razotkrivanje identiteta kroz muziku, kao i odnos muzike i identiteta sublimiran je u iskazu: „muzičko delo nije samo ono što uho čuje već i poznavanje istorije, teorije i estetike muzike, zapravo, ono jeste jedan „svet muzike“ – muzičko delo nikada nije sam izolovan poredak zvukova, već poredak tonova u odnosu na izvesna znanja o muzici, kulturi, ali i o pripremljenosti sveta (umetnosti, kulture, društva) za neizvesni poredak zvukova (tonove, tišinu, šumove)“.<sup>102</sup>

Zamisao „sveta muzike“ se ukazuje u:

- **Estetskom smislu** (komponente čulnog ili tjelesnog doživljaja djela)
- **Epistemološkom smislu** (komponente znanja o muzici i iz muzike)
- **Metafizičkom smislu** (zastupanja muzikom onog izvan muzike: kosmičkog, realnog, transcendentnog, seksualnog, emotivnog, ženskog, muškog, anđeoskog, ratničkog, infantilnog, mudrog, zavodničkog)
- **Ideološkom smislu** (zastupanja i predočavanja koncepta realnosti ili neke posebne funkcije muzike u stvaranju fantazma svijeta, društva, kulture i umetnosti)
- **Institucionalni smisao** ukazuje da muzika ne postoji izvan istorijske i geografske materijalne određenosti stvaranja, izvođenja i recepcije, drugim riječima u pitanju su tradicionalni aparatusi.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Timothy Rice, op. cit.

<sup>102</sup> Miško Šuvaković, „Fatalni rod muzike, Izvesni pristupi/Prestupi identiteta roda i muzike“, *Pro Femina*, br. 21/22, proleće, leto 2000:

<https://www.scribd.com/document/94392608/Misko-Suvakovic-Fatalni-Rod-Muzike>, pristupljeno dana 2. 2. 2019.u 10h.

<sup>103</sup> Idem.

Važne postavke o poimanju identiteta i muzike Šuvaković je izgradio polazeći od iskaza Teodora Adorna da je funkcija muzike da bude bez funkcije, čime se implicira da funkcija muzike i odsutnost društvenih funkcija muzike nisu par suprotnosti (+ -) koje se isključuju, već pojam funkcije uključuje i svoju negaciju kao posebnu društvenu ulogu i retoriku u kulturi, umjetnosti i muzici, ali i ekonomiji želje. U filozofsko-muzikološkom smislu se dekonstruiše centrirana osa znanja o vrijednosti moderne muzike koja je uspostavljena formalizmom Hanslika, objektivizmom Šenkera i modernom Adorna. Ovdje se pojam dekonstrukcije navodi prema tekstu Žaka Deride „Pismo japanskom prijatelju“<sup>104</sup> i u njemu dekonstrukcija nekog stava ili teorije ili načina stvaranja izvođenja i recepcije muzike ne znači njegovo/ njeno odbacivanje, već interpretativno premeštanje u odnosu na kriterijume prisutno-odsutno, moćno-nemoćno, marginalno-dominantno...

Šta je to što određuje identitet strukturalnog poretka tonova? Odgovori su sasvim različiti:

- a) Identitet pola i roda u mikro ili makro strukturi muzičkog djela je određen samim tim poretkom koji se identifikuje u semiotičkom smislu kao „kod“.
- b) Identitet pola i roda u mikro ili makro strukturi muzike je određen (kodiran) intermuzičkim odnosom djela ili fragmenta djela (poretka tonova ili zvukova) sa eksplicitnim ili implicitnim tekstovima kulture, na primjer, u voklano-instrumentalnoj muzici to je odnos muzike i književnog teksta koji nije samo taj tekst pridodat muzici, već je i tekst koji je u determinišućem odnosu sa drugim tekstovima kulture.
- c) Identitet pola i roda je „arbitraran“ ali motivisan i zatim kodiran „muzičkim navikama“ ili „društvenim funkcijama“ prema kojima se djelo komponuje i izvodi, to znači da „muzičkoj strukturi“ može da se pripíše ili u nju „akumulira“ bilo koji identitet (smisao, značenje, vrijednost) u zavisnosti od uslova i okolnosti stvaranja, izvođenja, recepcije i predočavanja koji su spolja nametnuti muzici (kod koji ukazuje na rod nije imanentni kod muzičke strukture djela, već je kod koji djelo obećava kao cjelina (muzički tekst) u odnosu na dominantne i vladajuće tekstove kulture).<sup>105</sup>

Na stavove Šuvakovića nadovezuju se opservacije Suzan Kjuzik (Suzanne G. Cusic) koja se bavila identifikovanjem roda i pola u muzičkoj strukturi. „Identitet roda se može prepoznati u

---

<sup>104</sup> Žak Derida „Pismo japanskom prijatelju“, *Letopis matice srpske*, knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985, 210–215.

<sup>105</sup> Miško Šuvaković, „Fatalni rod muzike, Izvesni pristupi/Prestupi identiteta roda i muzike“, op. cit.



specificirajućim odnosima aktivnosti koje povezuju um, muziku i telo. Moguće je opisati rod kao sistem odnosa 'moći' projektovan tako da muškarcu i ženi pruži različito iskustvo života, a time i auditivnog proizvoda. Izvođenje muzičkog djela se opisuje kao zbir činova koji se dešavaju u polju društvenog ponašanja (ponude, potražnje, želje, uživanja, očekivanja, identifikovanja i predočavanja). Čin izvođenja je izveden u polju roda analogno performativnom izvršenju posebnog odnosa između uma i tijela. Rod u muzici nije samo ono što se sluša, da bi se čuo on mora da se vidi i zatim mora da učestvuje u činu izvođenja i slušanja.<sup>106</sup> Navedeni teorijski stav svoju uporište primjenu je pronašao u predstavama *Jaja, Kuća lutaka – Tobelija, Tre sorele*.

Terminološka odrednica, moguće klasifikacije ličnih i kolektivnih identiteta i odnos identiteta i muzike u ovom poglavlju polazišta su za analitički dio rada. Međutim, da bi se došlo do primjenjene muzike i predstava, neophodno je bilo nakon teorijskog, pružiti i istorijski uvid u kojem se diskutuje o Crnogorskom narodnom pozorištu, repertoarskim politikama i kompozitorima koji su bivali angažovani u ovom teatru. Sve navedeno bi se moglo promatrati i kao uvod u selektovane predstave i muziku koju je za njih komponovao i adaptirao Žarko Mirković.

---

<sup>106</sup> Suzanne G. Cusick, "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994), 8–27.

### III ISTORIJSKA PERSPEKTIVA

#### III 1. Prvi pomeni pozorišne umjetnosti i scenske muzike u Crnoj Gori

Kako bi se moglo promatrati djelovanje Crnogorskog narodnog pozorišta i razvoj scenske muzike u okviru te institucije u ovom segmentu rada napravljen je uvod u kojem se vodi diskurs o prvim naznakama i mogućim tumačenjima pozorišne umjetnosti na ovom tlu, odnosno, o združenim izvođenjima koja su podrazumijevala muziku i glumu, a potom i o društvenim prilikama u kojima se razvija i započinje rad Crnogorskog narodnog pozorišta pedestih godina XX vijeka.

U daljoj istoriji (današnje Crne Gore) su postojali različiti vidovi teatarskog izvođenja koji su uglavnom bili u skladu sa sličnim trupama širom Evrope. Prvo sadejstvo muzike i pokreta zabilježeno je u XIV vijeku na ovim prostorima kada su gostujući svirači i glumci (poput Dubrovačkih svirača) 1395. godine u Zeti svirali i nastupali na crkvenoj slavi Svete Bogorodice Ratačke.<sup>107</sup> Potom, dvije decenije kasnije artisti iz Zete gostuju u Srbiji.<sup>108</sup> Ovakav vid performansa (u kojima se recitovalo, glumilo, pjevalo) kao i gostovanje trupe iz jedne sredine u drugu predstavljalo je uobičajen vid razmjene kulture u srednjevjekovnoj Evropi. Pomenuti izvođači, koji su u svojim nastupima objedinjavali pokret i muziku nazivani su različito u različitim predjelima, iako je njihov način djelovanja bio isti. U Njemačkoj su bili minezengeri, truveri u Sjevernoj Francuskoj, minstrelji u Engleskoj, trovadorsi u Galiciji i Portugalu, skomorosi u staroj Rusiji, špilmani na našem tlu.<sup>109</sup> Pored podataka o njihovim nastupima, sačuvani su materijalni i duhovni spomenici koji ukazuju na potrebu razvoja kulture i umjetnosti po ugledu na razvijenije prekomorske zemlje, kao i o stvaranju vlastitih vrijednosti. (Primjere ovih nastojanja nalazimo na kraju XV vijeka u inkunabulama Crnojevića štamparije, naročito u *Oktoihu* i *Psaltiru* iz 1494. godine. Crna Gora je tada, uspijevajući da se duže odupre najezdi turskih osvajača knjigama iz ove štamparije relativno blizu najprogressivnijim kulturnim tokovima). Sve je to na

---

<sup>107</sup> Manja Radulović-Vulić, *Drevne muzičke kulture Crne Gore I i II*, op. cit.

Manja Radulović-Vulić, *Muzička kultura Crne Gore XIII-XVIII vijek*, op. cit.

<sup>108</sup> Josip Lešić, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Svjetlost, 1976.

<sup>109</sup> Roksanda Pejović, *Muzika minulog doba, od početka muzike do baroka*, Beograd, Portal, 2004.

izvjestan način imalo uticaj na razvoj pozorišne i dramske umjetnosti; na pojavu i život teatarskih institucija u Crnoj Gori.

Istorijski podaci ukazuju da se zvanična pozorišna institucija na ovom tlu pojavljuje krajem XIX vijeka (1884), dok je prvo državno profesionalno pozorište osnovano 1910. godine.<sup>110</sup> Od prve polovine XIX pa do početka XX vijeka djelovala su brojna diletantska pozorišna društva (jedanaest društava je zabilježeno do kraja prve decenije XX vijeka). Posebno se djelovanjem i repertoarskom politikom isticalo Prvo diletantsko pozorišno društvo.<sup>111</sup> Promatrajući ove podatke iz prizme teme rada na njih bi se nadovezala činjenica da je u periodu XIX vijeka od značaja kako za pozorišnu umjetnost, tako i za muziku i sveukupnu kulturu - djelovanje knjaza, potom kralja Nikole Petrovića Njegoša. On je od početka svoje državničke karijere, nastojao da preko Kotora i ostalih kulturnih žarišta na današnjem Crnogorskom primorju ojača kulturno-prosvjetne i umjetničke ideje koje je, bar u naslućivanju, ponio iz svojih školskih dana u Francuskoj. Kasnije je, pišući i sam drame, poput najznačajnije *Balkanska carica*, koja je poslužila kao osnov libreta prve crnogorske opere,<sup>112</sup> postao pozorišni mecena i idejni pokrovitelj širenja pozorišne djelatnosti u Crnoj Gori. Opera *Balkanska carica* se i tokom istraživačkog projekta sprovedenog za potrebe ovog rada pokazala kao jedan od najznačajnijih umjetničkih poduhvata u istoriji crnogorske muzike. Promatrajući nadalje razvoj pozorišne umjetnosti, koji je neminovno, postepeno, vodio ka stvaranju nacionalnog teatra, u međuratnom

---

<sup>110</sup> Sreten Perović i Radoslav Rotković, *Savremena drama i pozorište u Crnoj Gori*, Novi Sad, Narodno pozorište Sterija Novi Sad, 1987.

<sup>111</sup> Koje je, krajem 1913. godine, na svom repertoaru imalo i Šekspirovog *Mletačkog trgovca*, a među zvanicama na premijeri bio je i kralj Nikola sa diplomatskim korom. Prema navodima u: Milovan Radojević, *Prve dvije decenije Crnogorskog narodnog pozorišta*, prema navodima u:

<http://www.maticacrnogorska.me/files/58/18%20milovan%20radojevic.pdf>, pristupljeno dana 20.2.2020. u 11h  
Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op.cit.

<sup>112</sup> Kompozitor, dirigent, pedagog, Dionizije de Sarno San Đorđo (Dionisie de Sarno san Giorgio, 1856–1937) organizator muzičkog života i italijanski diplomata, autor je prve crnogorske opere. Stigao je iz Italije u Kotor 1886. godine i za kratko vrijeme boravka u ovoj sredini ostavio snažan pečat u muzičkoj kulturi i „austrougarskog“ Kotora i nezavisne Crne Gore. Prvo u Napulju, a zatim u Firenci stiče znanja kod poznatih italijanskih muzičara i pedagoga iz raznorodnih muzičkih oblasti (kompozicija, orkestracija, dirigovanje, klavir, violina, kontrapukt, harmonija). Put ga donosi u Kotor (1886 – 1893) gdje zasniva porodicu sa mladom Peraštankom Idom Krilović. Za samo šest godina boravka u ovoj sredini oživio je i podigao nivo muzičkog života kao malo ko i prije i poslije njega. Nezadovoljan slabom organizacijom rada opštinske uprave odlazi u Beograd gdje do 1932. godine djeluje kao italijanski diplomata, jedno vrijeme i kao „honorarni konzul“ Španije (1906–1920). Godine, 1932. vraća se u Perast, gdje će provesti svoje poslednje dane. Pred kraj života pokloniče Kotoru svoju veoma bogatu muzičku arhivu u kojoj je sadržano oko četiri stotine djela, među kojima je veliki broj de Sarnovih. Osim najznačajnijeg djela, opere „Balkanska carica“, napisao je još dvije opere („Gorde“ i „Dane“ čiji je rukopis nestao) i brojna djela inspirisana motivima italijanske operne muzike, ali i folklorom Boke i Crne Gore. Rukopisi de Sarnove građe za istoriju muzike otkrivaju njegovu stvaralačku estetiku, odnos prema folklornoj građi i kompozitorske uzore kojima je trebalo težiti. Za svoj plodni diplomatski rad i muzičko djelovanje dobio je visoka priznanja i odlikovanja (italijanska, španska, rumunska, vatikanska, srpska i crnogorska).

periodu u Podgorici je djelovalo petnaest kulturno-umjetničkih društava.<sup>113</sup> Uspon slijedi u poslijeratnom periodu, pedesetih godina XX vijeka, kada aktivno djeluje profesionalni ansambl Narodnog pozorišta osnovanog 1953. godine, u tadašnjem Titogradu. Treba pomenuti da su pored djelovanja Narodnog pozorišta, radile i različite dramske sekcije pod okriljem društava *Stanko Dragojević* i *Budo Tomović*, kao i više omladinskih KUD.<sup>114</sup> U periodu kada svoj aktivan rad započinje Narodno pozorište, početkom pedesetih godina okolnosti koje su pratile djelovanje institucije bile su bliske atmosferi i u ostalim republikama nekadašnje Jugoslavije i mogle bi se okarakterisati kao period napretka. Ovaj podatak je važno istaći, s obzirom na to da se, tokom istraživačkog projekta pokazalo da je veliki broj umjetnika iz tadašnjih republika Jugoslavije učestvovao u projektima koji su se izvodili u Narodnom pozorištu u Titogradu. To se pokazalo i kada su u pitanju kompozitori, koji su angažovani iz drugih sredina, dok kritički osvrti o predstavama svjedoče i o glumcima koji su bili angažovani i koji su dolazili u Crnu Goru. Takođe iz razgovora sa kompozitorom Žarkom Mirkovićem, u kom su osvjetljeni počeci snimanja muzike za pozorište, postojali su primjeri (o kojima će biti riječi u analitičkom dijelu rada) kada su umjetnici numere snimali u beogradskom studiju. Promatrajući dalje, na polju razvoja pozorišne umjetnosti prvih godina nakon rata profesionalna gradska pozorišta bila su formirana u Kotoru, Nikšiću i Pljevljima, dok se pozorišni život Podgorice još uvijek temeljio na aktivnostima lokalnih amaterskih društava, te gostovanjima trupa i teataru iz drugih centara. U periodu od 1950-ih do 1980-ih izgrađena su brojna industrijska postrojenja i saobraćajne komunikacije, formirana privredna preduzeća i najvažnije institucije u oblasti obrazovanja, nauke i kulture, izgrađena nova urbana središta, razvijene uslužne djelatnosti, otvorena nova radna mjesta. Na polju kulture u poslijeratnim decenijama razvijena je samostalna izdavačka produkcija, počele su sa izlaženjem brojne serijske publikacije iz oblasti nauke, kulture i obrazovanja.<sup>115</sup> U ovom razdoblju ustanovljene su nacionalne institucije: Crnogorsko narodno pozorište u Titogradu, 1953. godine i Televizija Titograd koja je počela sa radom 1964. godine. Kako se navodi u literaturi njeni prilozima su emitovani iz studija TV Beograd, a 1971. godine počinje da se emituje program iz sopstvenog studija. Na ovaj način, po prvi put su u Crnoj Gori stvoreni stručni kadrovi, ali su sačuvana svjedočanstva da po svom kvalitetu i ostvarenjima nisu

---

<sup>113</sup> Milovan Radojević, *Prve dvije decenije Crnogorskog narodnog pozorišta*, op. cit.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> Živko Andrijašević, *Istorija Crne Gore*, op. cit, 335.

bili “ni približnog ranga kao takve elite u drugim jugoslovenskim republikama”.<sup>116</sup> Razlog tome su bila i do tada uobičajena institucionalna ograničenja, a kako se navodi u literaturi „zbog dominacije provincijalnog mentaliteta koji se obrušava na svaku izuzetnost, odlazili su mnogi značajni stvaraoci. Kontinuirani odlazak najboljih, učinio je da u pojedinim segmentima naučnog i kulturnog života zavlada prosječnost i da nahijska i plemenska mjerila postanu glavni vrijednosti kriterijumi”.<sup>117</sup>

Naredni talas, koji će se odraziti i na umjetnost u Crnoj Gori, pa i na angažovanje kompozitora i muzičara za potrebe pozorišta uslijedio je sredinom osamdesetih godina, kada se privreda razvijala slabije, pa je i broj nezaposlenih u tom periodu u Crnoj Gori bio izuzetno veliki. Godine 1984, oko 39000 nezaposlenih građana<sup>118</sup> učinio je Crnu Goru jednom od bivših republika Jugoslavije u kojoj su se posledice tzv. „jugoslovenske krize“ odrazile na sveukupan život i rad. Navedene okolnosti predstavljale su u tadašnjoj Crnoj Gori realnost u kojoj je oformljeno, a potom i djelovalo Narodno pozorište (današnje Crnogorsko narodno pozorište) 1953. godine iako korijeni pozorišne umjetnosti, kako se moglo zapaziti iz prethodnih iskaza, na ovom tlu imaju dublju prošlost.

---

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Živko Andrijašević, *Istorija Crne Gore*, op. cit.

<sup>118</sup> Idem.

### III 2. Počeci, organizaciona struktura, repertoarska politika nacionalnog tetra

Nacionalni teatar osnovan je u Podgorici, nakon što je donesena odluka da se administrativni centar Narodne Republike Crne Gore preseli sa Cetinja u Podgoricu (tadašnji Titograd). Dvanaest godina nakon osnivanja u Titogradu, naziv je promijenjen u Crnogorsko narodno pozorište, 1969. godine. U skladu sa društveno-istorijskim okolnostima o kojima je bilo pomena u početnim djelovima ovoga poglavlja, treba istaći da u prvoj polovini prošloga vijeka, naročito u periodu između dva svjetska rata, Crna Gora nije imala mogućnosti da se svestranije umjetnički osvjedoči. Njene najkreativnije snage, kao i neposredno poslije Drugog svjetskog rata, realizovale su svoje stvaralačke ideje u drugim, razvijenijim kulturnim sredinama. O kvalitetu igre i režije u međuratnom periodu teško je naknadno prosuđivati, jer su i pozorišne hronike iz tog perioda tek na nivou proširene vijesti ili informacije. Kratkotrajan polet pozorišna umjetnost i pozorišta su imala, u svim crnogorskim sredinama, pedesetih godina XX vijeka, da bi u narednom periodu djelovalo samo Narodno pozorište u Titogradu, kasnije pod sadašnjim imenom. Međutim, i ovaj teatar, s osvjedočenim umjetničkim rezultatima koji su mu obezbjedili mjesto na jugoslovenskim prostorima, dijelio je sudbinu društvenog previranja u matičnoj sredini, pa je i u stvarnom i simboličnom značenju – stradao u požaru, u kojem su potpuno uništeni pozornica i gledalište u zgradi Crnogorskog narodnog pozorišta.<sup>119</sup>

Promatrajući organizacionu strukturu Crnogorskog narodnog pozorišta uočljive su: česte institucionalne promjene, kao i promjene naziva funkcija, prvo se pominju upravnici pozorišta, a kasnije direktori pozorišta i raspodjela rukovodećih funkcija na poslovnog i umjetničkog direktora. Česte smjene čelnih ljudi učinile su da se od prve godine djelovanja teatra, u širem kontekstu, pokažu različiti principi rukovođenja, programske politike, angažovanja umjetnika, tretiranja ukusa publike i odnosa prema njenim očekivanjima. S obzirom na to da će se tek u daljem tekstu pojavljivati imena određenih upravnika, a potom direktora, obrazloženje sam

---

<sup>119</sup> U tekstu *Razvoj pozorišnog sistema u Crnoj Gori u periodu 1944–1999* autor ističe: „Želim da podsjetim da je 1970. godine održan značajan skup posvećen utvrđivanju početka pozorišne djelatnosti u Crnoj Gori, ali stenografske bilješke sa toga skupa nikada nijesu objavljene.<sup>119</sup> Potom, 1985. godine u Risnu, u hotelu Teuta organizovan skup o pozorišnom stvaranju na tlu Crne Gore koji prati razvoj pozorišne umjetnosti do 1918. Taj skup je organizovalo Društvo za njegovanje revolucionarnih i kulturnih tradicija grada Risna i Leksikografski zavod Crne Gore, ali ni sa ovog skupa nijesu objavljena saopštenja učesnika. „U periodu od 1944. do 1999. izgrađen je cjelovit sistem pozorišnog bića Crne Gore i kako se navodi u tom periodu socijalističkog društvenog poretka, pozorišna umjetnost je dobila izuzetno mjesto u duhovnom stvaranju, pa je u duhu potreba i mogućnosti razvijena kao 'djelatnost od posebnog interesa za društvo'“.

pronašla u činjenici da se tako lakše može sagledati u hronološkom pogledu odnos, kako unutar institucije, tako i u spoljašnim okvirima u kojima je, iz godine u godinu, ona sve intezivnije predstavljala oslonac i mjerilo kulture i nacionalnog identiteta sredine. U tom smislu, podaci koji se iznose u daljem toku rada prikazuju u kratkim segmentima osnovne karakteristike djelovanja institucije pod određenim rukovodstvom. Konsultovana literatura (za ovaj segment rada) prije svega obuhvata monografije o Crnogorskom narodnom pozorištu i tekstove iz zbornika sa posebnim osvrtom na tekst Janka Ljumovića u zborniku *Studije Crnogorske kulture i identiteta*,<sup>120</sup> u kojem se ističe: „Ideja nacionalnog pozorišta u Crnoj Gori reafirmiše se nakon Drugog svjetskog rata u kontekstu socijalističkog modela kulture, koji je Titogradskom narodnom pozorištu dao prefiks republičkog a koje 1969. godine dobija naziv Crnogorsko narodno pozorište. Danas u Crnoj Gori na osnovu zakona o pozorištu iz 2001. godine djeluju dva narodna, tj. nacionalna pozorišta: Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici i Kraljevsko pozorište Zetski dom na Cetinju. Normativnom etabliranju pozorišnog sistema prethodila je obnova Crnogorskog narodnog pozorišta: od 1997. godine ono započinje novu fazu razvoja, koja se poklapa sa značajnim političkim i društvenim pomjenama koje svoj vrhunac dostižu u godini obnove nezavisnosti države 2006“.<sup>121</sup> Promatrajući u hronološkom pogledu, za prvog upravnika Crnogorskog narodnog pozorišta (koje je tada nosilo naziv Gradsko narodno) imenovan je Vasilije Šćućkin (Vasilij Ivanovič Šćućkin, Novočerkask na Donu, Rusija 1896–1969 Podgorica). “Šćućkin je bio organizator pozorišnog života, a Crnoj Gori (prvi put došao 1920. godine) je 'donio' evropski duh (bio je član praške sekcije MHAT-a)”.<sup>122</sup> U tom periodu pozorište je, u početku, koristilo prostorije bioskopa Kultura, dok je ansambl bio formiran od glumaca koji su došli u Titograd iz drugih jugoslovenskih republika, kao i od najboljih amatera crnogorskih kulturno-umjetničkih društava. Repertoarsku politiku početnih godina rada, karakterisala su, uslijed nemogućnosti drugih, izvođenja ograničenih izvođačkih mogućnosti i nevelikih umjetničkih ansambla. Komadi koji su se izvodili najčešće su bili folklornog karaktera sa ciljem da zabave publiku,<sup>123</sup> dok su obavezan dio repertoara činili komadi svjetskih klasika. Tokom prve decenije izvodili su se: Šekspirovi *Mletački trgovac* i *Otelo*, Molijerov *Žorž*

---

<sup>120</sup> Janko Ljumović, Crnogorsko narodno pozorište u traganju za redefinicijom crnogorskog kulturnog identiteta: Estetski i emancipatorski aspekti savremene repertoarske politike” *Crnogorske studije kulture i identiteta*, zbornik radova, ur. Radmila Vojvodić, Janko Ljumović, 19–45, Cetinje, Fakultet dramskih umjetnosti, 2016.

<sup>121</sup> Janko Ljumović, “Crnogorsko narodno pozorište u traganju za redefinicijom crnogorskog kulturnog identiteta: Estetski i emancipatorski aspekti savremene repertoarske politike” op. cit.

<sup>122</sup> Prema navodima u: <http://cnp.me/o-nama/#1480935602742-8a3402da-d5e1>, pristupljeno dana 12.2.2019.

<sup>123</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

*Danden*, Gogoljeva *Ženidba*, Goldonijev *Lažljivac*, Šilerova *Spletka i ljubav* i Rasinova *Fedra*.<sup>124</sup> Naredni upravnik pozorišta je bio Junus Međedović (1955. do 1958),<sup>125</sup> a njegovo stupanje na scenu, kako se navodi u literaturi, odrazilo se na poboljšanje repertoarske politike. Korak naprijed otišlo se i kada je tokom šezdesetih godina na čelu sa upravnikom Nikom Pavićem,<sup>126</sup> Narodno pozorište osnovalo Malu scenu. Namjena ove scene bila je da se na njoj izvode avangardne i “kraće” forme pozorišnog izraza, o čemu će biti riječi i u analitičkom dijelu rada, s obzirom da je jedan od pozorišnih projekata za koji je muziku komponovao Žarko Mirković izvođen na Maloj sceni. I po dobijanju statusa da je pozorište od nacionalnog značaja (1969. godine) repertoar je obuhvatao djela svjetske drame (Gogolj, Čehov, Ibsen, Breht, Aristofan, Plaut, Šo, Sartr, Kišon...), ali u najvećem stepenu i dalje je preovladavao tzv. *laki repertoar* koji je publika voljela, a kritika negodovala smatrajući da nacionalno pozorište iznevjerava svoju misiju. U periodu kada je dobilo status teatra od nacionalnog značaja direktor pozorišta je bio Mirčeta Pešić,<sup>127</sup> dok je prije njega u periodu od 1958 do 1968. godine bio pomenuti Niko Pavić.

Tokom sedamdesetih godina u pogledu repertoarske politike počinju se izdvajati i reditelji sa svojim ostvarenjima, među kojima su Nikola Vavić i Cisana Murusidze. Takođe, u organizatorsko-umjetničkom pogledu kraj sedamdesetih i početak osamdesetih godina (1975–1981) obilježilo je stvaranje dramskog umjetnika Vladimira Popovića. Da bi se unaprijedila produkcija u okviru teatra pokrenut je i festival *Jugoslovenski pozorišni susreti*.<sup>128</sup> Pored navedenih priključuju se i mladi crnogorski reditelji Branislav Mićunović i Slobodan Milatović. Na repertoaru su bili svjetski klasici i savremeni dramski tekstovi (Vilijams, Gogolj, Lorka,

---

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> “Junus Međedović (Obrov, Bijelo Polje 1912–Beograd 1993), književnik. Veliku medresu završio u Skoplju. Apsolvirao jugoslovensku književnost u Beogradu. U istom gradu završio glumačku, a kasnije, nakon rata i Višu političku školu. Pripadao je međuratnom revolucionarnom pokretu i učesnik je NOB od 1941. Objavio je šest knjiga poezije, a bavio se i publicistikom”. Prema navodima u: <http://cnp.me/o-nama/#1480935739299-4b3a3a39-03b2>. Pristupljeno dana 10. 2. 2019. u 12h.

<sup>126</sup> Bio je direktor u periodu od 1958. do 1968. Rođen je u Šavniku (Šavnik 1905–Beograd 1987), a završio je Filozofski fakultet u Beogradu. Aktivan učesnik međuratnog revolucionarnog pokreta. Učesnik NOB od 1941. godine. Nakon drugog svjetskog rata na raznim značajnim funkcijama u republičkim i saveznim organima. Bio je ministar prosvjete u Vladi NR Crne Gore (1945–1948).

<sup>127</sup> U toku mandata (od 1968. do 1971. godine) Mirčete Pešića pozorište, koje je već imalo republički značaj, dobilo je svoj današnji naziv (1969).

<sup>128</sup> Ovaj festival je koncipiran sa idejom da prezentuje aktuelne produkcije jugoslovenskih nacionalnih teataru. Umjetnički direktor festivala bio je pozorišni kritičar Milorad Stojović, koji je od 1981. do 1990. godine bio i direktor Crnogorskog narodnog pozorišta.



Čehov, Euripid, Breht, Singer, Ibsen), djela nacionalne i jugoslovenske literature.<sup>129</sup> Uzlet koji je postignut u organizacionom i repertoarskom smislu je prekinut kada je krajem osamdesetih godina (10. novembra 1989) izgorela zgrada pozorišta. Obnova stare zgrade je trajala sedam godina, a najveći dio repertoara u ovome periodu režirao je Blagota Eraković, dok se kao reditelji-gosti pojavljuju i: Radmila Vojvodić, Jagoš Marković, Goran Bulajić. Početak devedestih (1994. godine) obilježilo je djelovanje novog upravnika Stevana Kordića,<sup>130</sup> a funkciju umjetničkog direktora vršio je dramski pisac Igor Bojović. U to vrijeme izvedeno je devet premijera, uprkos teškim uslovima za pozorišnu produkciju. Nerijetko se ovaj period zbog gubitka publike i odsustva redovnog repertoara označava kao sedmogodišnja pauza u djelovanju Crnogorskog narodnog pozorišta.

Predstavom *Gorski vijenac* (u režiji Branislava Mićunovića) 25. maja 1997. otvorena je nova zgrada i tada je za direktora institucije postavljen reditelj Branislav Mićunović, koji je tu dužnost obavljao od 1997. do 2007. godine (između 2003. i 2007. godine djelovao je kao umjetnički direktor, dok je funkciju poslovnog direktora obavljao glumac Branimir Popović). Ovaj period djelovanja je obilježilo stremljene ka prepoznatljivosti pozorišta institucije kao relevantne i regionalne pozorišne adrese, otvorene za nove umjetničke i produkcijske modele, a takvo usmjerenje nastavljeno je i nakon što je za direktora izabran Janko Ljumović<sup>131</sup> 2008. godine.<sup>132</sup> Uz njega važan doprinos dao je i Eduard Miler<sup>133</sup> za vrijeme čijeg mandata su ostvareni značajni pomaci u repertoarskoj politici i prepoznatljivosti nacionalnog teatra.

---

<sup>129</sup> Prema navodima u: <http://cnp.me/o-nama/#1480935739299-4b3a3a39-03b2>. Pristupljeno dana 11.2.2019. u 10h.

<sup>130</sup> Direktor Crnogorskog narodnog pozorišta od 1994. do 1997, Stevan Kordić (Rasovo kod Bijelog Polja 1947). Srednju školu učio u Rasovu i Bijelom Polju. Diplomirao Uporednu književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu, gdje je i magistrirao. Radio je u Bijelom Polju, Beogradu, Podgorici, Cetinju i Nikšiću. Bio je član redakcije književne revije "Ovdje". Piše književno istorijske i književnoteorijske rasprave, oglede i eseje i iz te oblasti objavio nekoliko knjiga. Predavač je na Filozofskom fakultetu u Nikšiću. Prema navodima: <http://cnp.me/o-nama/#1480936022169-26ea3172-250d>, pristupljeno dana 20.9.2020.

<sup>131</sup> Pozorišni producent, prof. mr Janko Ljumović (Nikšić 1971) direktor Crnogorskog narodnog pozorišta bio je u periodu od 2008. do 2015. Diplomirao je Pozorišnu i radio produkciju 2000. godine na FDU u Beogradu. Profesor je na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju.

Učesnik je više nacionalnih i međunarodnih konferencija i projekata iz oblasti scenskih umjetnosti, kulturne politike i menadžmenta u kulturi i medija. Bio je predstavnik Crne Gore u Nadzornom odboru Komiteta za kulturu Savjeta Evrope, član Nacionalne komisije za saradnju sa UNESCO. Producent je niza predstava nastalih u koprodukciji CNP i Međunarodnog festivala Kotor art i Grad teatra Budva, kao i producent Bijenala crnogorskog teatra od 2010. do 2014. godine. Član je pozorišnog odbora NETA asocijacije. Autor je ili koautor brojnih knjiga i publikacija (*Kultura Page, Produkcija značenja, Crnogorsko narodno pozorište 1953-2013, Start-up Creative Podgorica, Platforma za novo djelovanje kulture, Grad u parku i Representation of Gender minority Groups in Media: Serbia, Montenegro and Macedonia* i dr). Prema navodima u: <http://cnp.me/o-nama/#1480935739299-4b3a3a39-03b2>. Pristupljeno dana 11.2.2019. u 11h.

<sup>132</sup> Idem.

Od prvog upravnika Vaslija Šćućkina koji je svojim djelovanjem i kosmopolitskim duhom „oplemenio“ rad teatra, preko Junusa Međedovića upravnika, koji se zalagao za postavku kvalitetnijeg repertoara i Nika Pavića tokom čijeg djelovanja je formirana Mala scena u pozorištu gotovo svi rukovodioci ove institucije su ličnim doprinosima uticali na njen razvoj u određenom periodu. Tokom rukovođenja Mirčete Pešića pozorište je dobilo današnji naziv, da bi se tokom djelovanja direktora Kordića, rukovodeća pozicija upotpunila djelovanjem umjetničkog direktora, koju je u tom periodu bio Igor Bojović. Ova praksa nastavljena je i krajem devedesetih godina kada je pored direktora Bransilava Mićunovića, tokom jednog perioda funkciju poslovnog direktora obavljao Branimir Popović. Na osnovu uvida u biografije upravnika i rukovodica može se zaključiti da su gotovo svi imali visoka umjetnička obrazovanja uglavnom iz pozorišne umjetnosti ili književnosti, dok danas nacionalnim teatrom u poslovnim segmentom djelovanja rukovodi pravnik po profesiji.

Od značaja za napredak, prezentovanje i očuvanje nacionalne kulture, kao i mapiranje različitih identiteta u muzici je i osnivanje međunarodnog muzičkog festivala *A tempo*, koji se od 2001. godine održavao u Crnogorskom narodnom pozorištu u organizaciji te teatarske kuće, a kasnije, nakon osnivanja Muzičkog centra Crne Gore u saradnji sa tom institucijom. (Kako je pomenuto u uvodnom dijelu rada pokrenuo ga je kompozitor Žarko Mirković). Početne godine XXI vijeka donijele su Crnogorskom narodnom pozorištu prepoznatljivost koja u repertoarskom pogledu podrazumijeva savremene međunarodne pozorišne trendove: raznovrstan repertoar, postavke svjetskih klasika, djela domaće dramske baštine, savremene tekstove svjetske i domaće književnosti, praižvedbe domaćih dramskih tekstova, autorske projekte, dok se broj reditelja u odnosu na prethodne decenije znatno povećao. Neki od najzastupljenijih reditelja čije se predstave prikazuju su: Egon Savin, Eduard Miler, Blagota Eraković, Slobodan Milatović, Branislav Mićunović, Paolo Mađeli, Radmila Vojvodić, Niko Goršič, Ana Vukotić i Lidija Dedović.

---

<sup>133</sup> Slovenački pozorišni reditelj Eduard Miler (Ljubljana 1950), funkciju direktora obavljao je od 2009. do 2011. a funkciju umjetničkog direktora od 2016. do 2018. Studije dramske umjetnosti završio je u Štutgartu (Njemačka). Osnivač je pozorišta „Forum 3“ u Štutgartu, pozorišta „Schaulust“ u Bielefeldu, kulturnog centra u Leinfeldenu (Njemačka). Bio je umjetnički direktor Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu (od 1988. do 1990) i Slovenskog Mladinskog Gledališča u Ljubljani (od 1990. do 1994). Režirao je preko osamdeset pozorišnih predstava u profesionalnim teatrima u Njemačkoj, Austriji, Italiji, Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji, Bosni i Hercegovini i Crnoj Gori. Dobitnik je preko petnaest nagrada, među kojima treba izdvojiti Prešernovu nagradu, najviše slovenačko nacionalno priznanje za oblast umjetnosti.

Pozorišta se, kao i druge državne institucije, pamte po ukupnosti svog kulturnog učinka i po ostvarenim umjetničkim dometima. Dosadašnje djelovanje nacionalnog tetra u Crnoj Gori ostavilo je veliki trag ne samo na polju pozorišne umjetnosti već i drugih umjetnosti. Ukoliko bismo nastojali zaokružiti srž dosadašnjeg postojanja onda bismo shvatili da se kao i u svim sferama djelovanja određenih institucija uspjeh ogleda kroz vizure najdarovitijih ili najvećih pregalaca određenog perioda koji zapravo i čine samu instituciju. U tom smislu, početne, pedesete godine djelovanja Crnogorskog narodnog pozorišta, u umjetničkom pogledu vezujemo za “rediteljski impresionizam” Ilije Dode Nikolića, sljedeće tri decenije – za umjetničke poduhvate Nikole Vavića i Blagote Erakovića, dva međusobno stilski različita reditelja, “iskreno odana revalorizaciji i odgoju crnogorske dramske literature”, te za rukovodno-umjetnički tandem Vladimir Popović – Milorad Stojović, koji je tom trendu takođe dao značajan doprinos. Devedesete godine XX vijeka, nakon okončanja višegodišnje obnove, bez dvoumljenja se vezuju za Branislava (Đagu) Mićunovića i njegovu strategiju umjetničkog, kulturno-propagandnog i edukativnog ostvarenja – ne samo prema južnoslovenskim i evropskim kulturnim centrima, već i prema svim gradovima u još uvijek duhovno neobnovljenoj Crnoj Gori.<sup>134</sup>

Istraživanja pozorišne umjetnosti poslije pedesetih, modela po kojima kreira politiku, estetiku i opstaje u raznim tranzicionim i nepovoljnim uslovima za kulturu, uprkos svemu pokazuju da je repertoarska politika povezana sa duhovnim i kulturnim nasljeđem Mediterana, Jadrana i Balkana. Prepoznatljivosti nasljeđa su utkane u repertoarsku politiku od osnivanja. O nacionalnom pozorištu se početkom trećeg milenijuma, kao i o svim institucijama koje imaju epitet nacionalno, diskutuje sa posebnim interesovanjem sa stanovišta različitih teorijskih rasprava pa se zaključna razmatranja o ovoj instituciji temelje na osvrtu kroz tri dimenzije i to – nacionalnog teatra kao zgrade, institucije i ideje.

Sve tri pomenute mogućnosti upisuju Crnogorskom narodnom pozorištu nacionalni identitet. U ovoj zgradi, kao formalnom okviru se održavaju umjetnički projekti značajni za sveukupnu kulturu i društvo – pozorišni, koncertni, festivalski, performansi, baletske predstave, predstavljanje izdanja iz različitih oblasti umjetnosti, što ga čini promoterom nacionalne kulture i identiteta naroda na ovom području. Drugi ugao i promatranje institucionalnog okvira pokreće pitanje kadra i repertoarske politike koja je (kako je istaknuto u prethodnom dijelu rada)

---

<sup>134</sup> Milovan Radojević i Goran Bulajić (ur.), *Obnova, uspon decenija – Crnogorsko narodno pozorište 1997–2007*, Podgorica, CNP, 2007.

usmjerena ka promovisanju nacionalne kulture kroz odabir djela domaćih autora sa jedne strane, kroz izbor predstava svjetske i domaće dramske scene čime se zaokružuje cjelokupno kulturno-umjetničko djelovanje institucije. I treće, kao ideje o kojoj se može promišljati i kojoj se mogu, kao i terminima identitet i nacionalno, dopisivati nova značenja. U svojoj srži pozorište ili teatar (grč. θέατρο [théatro]; antgrč. θέατρον [théatron] „pozorište“, od θεάομαι [theáomai] „videti“, „gledati“, „posmatrati“) kao scenska umjetnička manifestacija prezentuje različite nivoe komunikacija između glumaca i publike, glumaca i tumačenja teksta, dodatih zvučnih vrijednosti, odnosa prema muzici... U tom smislu, naredni segment ovog rada posvećen je primjenjenoj odnosno scenskoj muzici u Crnoj Gori sa posebnim akcentom na scensku muziku u Crnogorskom narodnom pozorištu.

## IV PRISTUPI IZUČAVANJU PRIMJENJENE MUZIKE

### IV 1. Korijeni i odjeci scenske muzike u Crnoj Gori

*Prisustvo i način uklapanja muzike u pozorištu, filmu, radio-drami i televiziji ne može se podvrgnuti nekom opštem zakonu jer svaki film i svaka drama znače jedan poseban stvaralački fenomen, u čijoj konstelaciji muzika nalazi svoje mesto i ulogu, zavisno od koncepcija režije, kompozitora i međusobnih odnosa slike, zvuka i govora (dijaloga, monologa...)”.<sup>135</sup>*

U teorijskom dijelu rada, poglavlju “Pozorišna/scenska muzika i kod“, definisan je termin scenska muzika i pružen hronološki uvid u istorijske tokove razvoja muzike za scenu. Međutim, postavlja se pitanje od kada i gdje možemo tragati za počecima i prvobitnim pomenima muzike u sadejstvu sa pozorišnom umjetnošću ili sa scenskim dešavanjima na teritoriji Crne Gore? Kada se rađa interesovanje za izučavanje primjenjene muzike i koje se discipline primarno bave njenim izučavanjem?

Prvo, situacija u Crnoj Gori je specifična s obzirom na to da ne postoje autori koji su se na detaljniji način bavili primjenjenom muzikom pa samim tim i scenskom. Drugo, discipline koje su od posebnog značaja za izučavanje položaja, značaja i uloge muzike u teatru su, prije svih, muzikologija i teatrologija, pa su se u tom smislu izdvojili i najznačajniji domaći autori (sa prostora bivše Jugoslavije) i strani. Treće, kompozitori koji su angažovani u predstavama umnogome su oblikovali i učvrstili žanr scenske i primjenjene muzike i vrlo često su, osim kroz muziku koju stvaraju, svojim pedagoškim radom na predavanjima ili putem različitih medija postavili temelje ovom žanru.

Nadovezujući se detaljnije na prvu konstataciju, treba naglasiti da se pomeni o muzici koja se koristi u pozorištu na prostoru Crne Gore mogu naći rijetki napisi, i u tom smislu izdvajaju se oni Manje Radulović-Vulić. Pri tom se prvenstveno misli na njene tri knjige o crnogorskoj muzici od drevnih civilizacija do XVIII vijeka, kao i na druge povremene napise i

---

<sup>135</sup> Vartkes Baronijan, *Muzika kao primjenjena umetnost* (drugo izdanje), Beograd, RTS, 2007.

kritičke osvrte. Međutim, pomenuti podaci ne predstavljaju konkretan, već sekundaran izvor informacija o primjenjenoj muzici, s obzirom da se, izuzev fragmenata o scenskoj muzici Žarka Mirkovića, autorka ne bavi detaljnije ovom temom. Dostupna građa iz pozorišne, ali i muzičke umjetnosti, razotkriva da se tokom XX vijeka u Crnoj Gori scenska muzika pominje ponegdje u pozorišnim kritikama, kao i tekstovima o pozorišnim predstavama u kojima se, vrlo šturo, vodi diskurs o muzičkoj umjetnosti i kulturi. Tokom istraživanja došla sam i do nevelikog broja kritika pisanih od strane lokalnih školovanih muzičara, kojima muzikologija nije bila primarna djelatnost. U pitanju su, uglavnom, monografije i studije o Crnogorskom narodnom pozorištu koje su pomenute u prethodnom dijelu rada. Važno je uočiti da su zahvaljujući koncertima koji su tokom poslednjih decenija priređivani u Crnogorskom narodnom pozorištu, po potrebi, angažovani muzikolozi, koji su dolazili iz drugih sredina dajući kompetentne iskaze o muzičkim izvođenjima. Da su pozorišne kritike značajan materijal (građa) za teatrologiju, ali i druge nauke i umjetnosti, a nerijetko i jedini izvor informacija prilikom bavljenja određenim temama, uvjerila sam se tokom pristupa analizi pozorišne muzike u Crnoj Gori. Pored navedenog, na području Crne Gore izuzetak su dvije knjige u kojima se autorke bave primjenjenom muzikom kompozitora Borislava Tamindžića.<sup>136</sup>

Drugi stav izložen u uvodnom segmentu ovog dijela – da su primarne discipline za izučavanje scenske muzike muzikologija, a potom i teatrologija, upućuje na to da praksa komponovanja i „uklapanja” muzike u pozorišnu predstavu datira od kada i pozorište, a prvo sadejstvo muzike i pokreta poznato je iz vremena antičke grčke tragedije (o čemu je pisano u teorijskom dijelu rada). Međutim, ekspanzija proučavanja primjenjene muzike doživljava procvat u drugoj polovini XX vijeka od kada se muzikolozi posvećuju razmatranjima funkcionalnosti muzike u pozorištu i pokreću pitanja “funkcionalnosti” muzike. Različita polazišta donose i odgovore na važnost i značaj saradnje reditelja i kompozitora i razotkrivaju značenjske kapacitete muzike o čemu će biti riječi u daljem toku rada.

---

<sup>136</sup> Mirjana Živković-Kurdadze, *Primijenjena muzika Borislava Tamindžića*, Podgorica, Vox Mirus, 2016; Jelena Jovanović-Nikolić, *Filmska muzika Borislava Tamindžića*, op. cit.

## IV 2. Scenska muzika u Crnogorskom narodnom pozorištu

U Crnogorskom narodnom pozorištu (Gradsko narodno pozorište kako je tada nosilo naziv) se od prve predstave, *Ugašeno ognjište* Petra Pecije Petrovića, koja je premijerno prikazana 1. novembra 1953. godine, može diskutovati o sadejstvu muzičke i pozorišne umjetnosti. Angažovanje kompozitora i muzičkih umjetnika različitih profila, koji bi za određenu predstavu prilagodili ili pisali muziku, od tada je postalo praksa u Crnogorskom narodnom pozorištu. U ovom dijelu rada na osnovnu sekundarne istorijske građe, koja je obuhvatila zbornike i knjige o pozorištu, kao i pozorišne kritike, napravljen je pregled zahvaljujući kojem su definisani postulati scenske muzike u nacionalnom teatru.

Prvo, hronološkim pregledom predstava obuhvaćeni su i kompozitori koji su dali svoj doprinos razvoju scenske muzike. S tim u vezi, angažovan je značajan broj kompozitora sa podneblja Crne Gore, što je od važnosti za poimanje nacionalne kulture i identiteta o čemu je bilo riječi u prethodnom poglavlju. Drugo, vrlo često su angažovani istaknuti akademski kompozitori sa različitih prostora bivše republike Jugoslavije, čime se žanr scenske muzike dodatno učvršćuje i dobija na važnosti. Treće, zahvaljujući literaturi koja mi je bila dostupna, razotkrile su se, i kao mozaik sklopile, informacije koje svjedoče o nastojanjima, principima i oblikovanju scenske muzike, što je uvijek uslovljeno i stilskim poetikama kompozitora, pa se s tim u vezi u daljem toku rada nerijetko pojavljuju određeni citati ili napomene iz pozorišnih kritika. Kako bi se obuhvatili kompozitori koji su angažovani za predstave u pozorištu, počev od 1953. godine u daljem toku rada su priložene tabele u kojima su decenijskim presjecima prikazani stvaraoci muzike angažovani za pojedina ostvarenja. Obim i tema ovog rada obuhvatili su one predstave koje su premijerno prikazivane u sezonama, a od strane stručne i pozorišne kritike smatrane su značajnim poduhvatima za sveukupni razvoj pozorišne umjetnosti na području Crne Gore. Izbor je takođe bio uslovljen dostupnošću informacija koje se nalaze na sačuvanim posterima za predstave i u dokumentima, a tiču se pomena kompozitora ili muzike koja je korišćena. Iz razgovora sa kompozitorima često sam dobijala istu informaciju da su oni angažovani i na više predstava nego što je ostalo zabilježeno. Ipak, u ovom radu sam se pridržavala informacija koje sam pronašla u konsultovanoj literaturi. Treba takođe napomenuti da se kod velikog broja predstava ne nalazi podatak ko je priredio, komponovao ili prilagodio muziku.

Za predstavu *Ugašeno ognjište*, angažovani su glumci iz Vojvodine, pa se o izvođenju i utiscima nakon premijere pisalo u novosadskom časopisu *Naša scena*.<sup>137</sup> O značaju muzike u ovom ostvarenju svjedoči podatak da je predstava u podnaslovu okarakterisana kao “komad iz seljačkog života sa pevanjem”, a autor je naveo “izborom komada iz seljačkog života sa pevanjem namera je bila stvoriti prisni kontakt između novih izvođača i novih gledalaca, kako bi se na toj osnovi začela i kasnije odnegovala ljubav prema pozorištu”.<sup>138</sup> Iako ne postoji dostupna primarna građa na osnovu koje bi se mogla vršiti analiza, iz navedenog se može zaključiti da je u pitanju dijegetičko prisustvo muzike, odnosno da je muzika „prikazivana u realnim dešavanjima na sceni“. U prilog navedenom je i podatak koji sam pronašla u literaturi da je za potrebe ove poredstave hor uvježbao i muziku priredio Marko Rivijer.<sup>139</sup>

Tokom prve decenije rada pozorišta pojavljuju se značajna kompozitorska imena, kao i oni manje poznati ili gotovo nepoznati autori koji su ostali zabilježeni u podacima. U nastavku rada priložena je tabela u kojoj se pored naziva predstave i datuma kada je izvedena može pronaći ime kompozitora zaduženog za scensku muziku.

#### **Tabela broj 4,**

#### **Prikaz predstava i kompozitora koji su djelovali tokom prve decenije 1953–1963:**

<b>PREDSTAVA, DATUM</b>	<b>KOMPOZITOR</b>
<i>Ugašeno ognjište</i> , 1. XI 1953.	Marko Rivijer
<i>Hasanaginica</i> , 17.VI 1954.	Boris Papandopulo
<i>Mletačke trojke</i> , 28. XI 1954.	Mirko Gavrilović
<i>Biberče</i> , 7. X 1956.	Dušan Mitrović
<i>Mletački trgovac</i> , 10. I 1957.	Ljubomir Kocić
<i>Medeja</i> , 14. III 1957.	Cvjetko Ivanović
<i>Zakoni brda</i> , 27. IV 1957.	Jovan Milošević

<sup>137</sup> Sreta Pecinjački, “Prve predstave Narodnog pozorišta u Titogradu”, *Naša scena*, Novi Sad, 15. I 1954.

„O predstavama iz prve sezone veoma malo je pisano u crnogorskoj štampi. Interes je međutim postojao u onim vancrnogorskim sredinama odakle su glumci došli u Titograd“. Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit, 8.

<sup>138</sup> Idem.

<sup>139</sup> Marko Rivijer (1909–2009), kompozitor, dirigent, horovođa i kapelnik, ostavio je značajan trag u hrvatskoj muzičkoj umjetnosti. U gradu Sinj je proveo najveći dio života i karijere. Muzičku akademiju je završio u Zagrebu, a tokom i nakon Drugog svjetskog rata radio je kao kapelnik u Crnoj Gori. Po povratku u rodni grad 1958. godine radio je kao kapelnik, organizovao gradsku muziku i rukovodio gradskim mješovitim horom. (u hrvatskoj literaturi njegovo prezime je Rivier dok je u svim izvorima nastalim u Crnoj Gori ostalo zabilježeno Rivijer).



<i>Ukradeno proljeće</i> , 5. IV 1958.	Cvjetko Ivanović
<i>Mišolovka</i> , 18. II 1960.	Boro Tamindžić
<i>Dubrovačka vragolija</i> , 23. III 1961.	Maks Motl
<i>Gorski vijenac</i> , 11. XII 1960.	Anton Pogačar
<i>Hajka</i> , 24. II 1962.	Vasilije Mokranjac
<i>Sumnjivo lice</i> , 4. X 1962.	Cvjetko Ivanović
<i>Kad je žena nijema</i> , 20. X 1962.	Cvjetko Ivanović
<i>Fedra</i> , 18. XI 1962.	Cvjetko Ivanović
<i>Klupko</i> , 15. XII 1962.	Boro Tamindžić

Autori koji su tokom prve decenije djelovanja Crnogorskog narodnog pozorišta najviše angažovani na polju muzike su bili istaknuti crnogorski kompozitori: Cvjetko Ivanović<sup>140</sup> i Jovan Milošević.<sup>141</sup> Pored njih, pojavljuju se imena još nekoliko kompozitora sa područja Crne Gore; za predstavu *Mletačke trojke*, komediju u dva dijela „pjesme i hor uvježbao M. Gavrilović”.<sup>142</sup> Izborom ova dva kompozitora da se angažuju u pozorištu, a s obzirom na sveukupni značaj koji

<sup>140</sup> Rođen je u Podgorici 18. aprila 1929. godine u porodici poznatog horovođe, dirigenta i kompozitora (praškog đaka) Alekse Ivanovića. Muziku je učio na Cetinju i u Podgorici, a studije pohađao na Muzičkoj akademiji u Beogradu, gdje je diplomirao 1955. godine. Poslije završenih studija, usavršavao se na poznatim muzičkim akademijama *Mocarteu* u Salzburgu i *Santa Ćecilija* u Rimu. Po povratku u rodni grad prvu profesionalnu praksu i afirmaciju, a ujedno i afirmaciju crnogorske muzike, veže za hor *Stanko Dragojević*, uređivanje muzičkog programa radija, kao i osnivanje i dirigovanje simfonijskim orkestrom Radio Titograda.

Tokom njegovog vođstva hor *Stanko Dragojević* izlazi na scene i festivale širom Jugoslavije a i Evrope, osvajajući mnoge nagrade kao i pozitivne kritike. Beogradski muzički časopis *Pro musica* 1970. godine bilježi: „Kada se zna da su članovi žirija bili najistaknutiji britanski stručnjaci za horsko pjevanje iz drugih zemalja i da je prvoplasirani hor osvojio 174 boda samo tri više od hora *Stanko Dragojević* onda je sasvim izvjesno da je na ovom takmičenju u Midselbrou titogradski hor zabilježio jedan od svojih najvećih uspjeha, značajan ne samo za njega, već i za naše horsko pjevanje uopšte. Svakako da najveći udio u uspjesima hora ima njegov dirigent Cvjetko Ivanović koji već petnaest godina radi sa ovim ansamblom". Prema navodima:

[http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko\\_ivanovic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko_ivanovic.htm), pristupljeno dana 9.3.2019. u 20h.

<sup>141</sup> Jovan Milošević rođen je na Cetinju 1895. godine, gdje mu je otac Ilija bio član vojne muzike koju je tada vodio Čeh Franjo Vimer. Uvidjevši talenat svog sina otac ga, uz preporuku Vimera, a uz pomoć crnogorske vlade, šalje na izučavanje muzičkog umijeća u Prag, gdje je kod poznatih profesora Jozefa Bohuslava Ferstera i Karela Boleslava Jiraka završio kompoziciju i dirigovanje na Konzervatorijumu 1922. godine. Po završetku školovanja Milošević se vraća u rodno Cetinje gdje će svoju profesionalnu praksu vezati za gimnaziju i pjevačko društvo *Njegoš* a nekoliko godina kasnije (1926) preuzima mjesto kapelnika vojne muzike. Boraveći u Pragu, kulturnom i muzičkom centru ne samo Češke već i Evrope, on je skupljao dragocjena iskustva koja je po povratku u svoj kraj, uz mnogo volje i truda, prenosio na podizanju muzičke i opšte kulture. Inicijator je osnivanja prve muzičke škole (1932) pri pjevačkom društvu *Njegoš*, njen prvi direktor i nastavnik nekoliko muzičkih predmeta. U organizovanju i nastavnom procesu ove škole značajnu pomoć Miloševiću pružili su muzički pedagozi i kompozitori: Bohuslav Šula iz Češke i Milo Cipra iz Hrvatske. Prema navodima:

[http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko\\_ivanovic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko_ivanovic.htm), pristupljeno dana 9.3.2019. u 20h.

<sup>142</sup> O ovome autoru izuzev podatka da je djelovao kao horovođa istaknutog hora *Stanko Dragojević*, gotovo da se ne mogu pronaći druge informacije.

su imali u razvoju muzičke kulture u Crnoj Gori, kroz scensku muziku je osim njegovanja nacionalne kulture angažovanjem kompozitora koji najbolje razumiju folklor i muziku naroda kome i sami pripadaju, pokazan ozbiljan pristup ovom žanru. Pored njih, značajan je i drugi aspekt koji se pokazao na samom početku razvoja scenske muzike, a to je da se angažuju istaknuti kompozitori sa prostora bivše Jugoslavije. Akademski hrvatski kompozitor, jedan od najznačajnijih hrvatskih umjetnika XX vijeka Boris Papandopulo<sup>143</sup> komponovao je muziku za remek-djelo, srpsku narodnu baladu s kraja XVI vijeka, *Hasanaginicu*. Angažman Borisa Papandopula ujedno predstavlja i prvi pozorišni komad u tadašnjem Gradskom pozorištu u Titogradu za koji je komponovana muzika, ali nažalost partitura nije sačuvana. Pored navedenih kompozitora, Anton Pogačar,<sup>144</sup> umjetnik projeklom iz Slovenije jedan od najznačajnijih za razvoj muzičke umjetnosti u Crnoj Gori, komponovao je muziku za kultnu predstavu *Gorski vijenac*. „Iako sve premijere iz osme sezone (1960/1961) nisu pozitivno primljene od strane stručne kritike pomenuta predstava ima poseban značaj u hronici titogradskog Narodnog pozorišta, s obzirom na to da se tada dogodio prvi važan iskorak ovog teatra iz crnogorske sredine. Bila je to premijera u Zagrebu (11. XII 1960), u čast stogodišnjice Hrvatskog narodnog kazališta kada je prikazana predstava *Gorski vijenac* po spjevu Petra II Petrovića Njegoša, u adaptaciji Nikole Vavića”.<sup>145</sup> To je prvo ostvarenje titogradskog teatra koje je značajnije privuklo pažnju crnogorske i jugoslovenske javnosti. Da muzika razotkriva identitet i nacionalnu

---

<sup>143</sup> Boris Papandopulo hrvatski kompozitor i dirigent (1906–1991) potiče iz ugledne porodice koja je njegovala pozorišnu i muzičku umjetnost. Majka mu je bila Maja Strozzi-Pečić, cijenjena sopranistkinja, a otac grčki plemić Konstantin Papandopulos. Diplomirao je kompoziciju 1929. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi Blagoja Berse. Dirogoвање je učio na Novom konzervatoriju u Beču (1925–28) kod Dirka Focka. Ostavio je opsežan opus s više od 400 djela koji obuhvata: orkestarsku (simfonije, simfonijske pjesme, svite i dr.), koncertantnu (velik broj solističkih koncerata) i kamernu muziku, solističke kompozicije, muzičko-scenska djela (opere, balete) i kantate, filmsku muziku, svjetovne kompozicije. Prema navodima:

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46514>, pristupljeno dana 2.2.2019. u 10h.

<sup>144</sup> “Od izuzetnog značaja za razvoj crnogorske muzičke kulture u poslijeratnom periodu bilo je djelovanje Slovenca Antona Pogačara, koji se u tom pogledu može uporediti sa slovenačkim kompozitorom Davorinom Jenkom koji je u doba romantizma pomogao razvoju srpske nacionalne muzike, pa se u tolikoj mjeri može smatrati njenim predstavnikom. Pogačar je rođen u Ljubljani 1913. godine. Poslije završene Vojne muzičke škole u Vršcu, nastavio je studije kompozicije na Konzervatorijumu u Ljubljani kod istaknutog slovenačkog kompozitora Slavka Osterca. Svoju muzičku karijeru započeo je kao vojni muzičar u Ljubljani, a onda je izvjesno vrijeme radio kao nastavnik muzike u Kranju i Celju. Godine 1946. dolazi u Crnu Goru da bi pomogao organizovanje muzičkog života, a posebno muzičkog školstva. Bio je direktor srednje muzičke škole *Njegoš* u Kotoru od njenog osnivanja, djelujući istovremeno i kao predavač raznih muzičkih predmeta. Pomogao je organizovanje muzičke nastave u Titogradu i Cetinju učestvujući lično u njenom procesu. Po dolasku u Crnu Goru, Pogačar je shvatio potrebe crnogorske muzičke kulture i odmah se prihvatio zadatka na njenom svestranom uzdizanju djelujući kao pedagog, organizator, pisac teoretskih djela, dirigent i konačno, kao kompozitor”.

Vukašin Vlahović, “Anton Pogačar”, *Muzički glasnik*, april/jun 1998. godine.

<sup>145</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

kulturu naroda sa podneblja Crne Gore potvrđeno je konstatacijom: „Ta je predstava nazvana i dramsko-muzičkom adaptacijom jer je u njoj muzika igrala značajnu ulogu. Reditelj Vavić zamislio je da nedostatak izrazito dramskih elemenata radnje u *Gorskom vijencu* nadomjesti svjetlosnim efektima, projekcijama i muzikom”.<sup>146</sup> Takođe, u zagrebačkom *Vjesniku* je istaknuto: „Da adaptacija i režija *Gorskog vijenca* Nikole Vavića nijesu išle daleko od strukture teksta i da nijesu poeziju uspjele pretvoriti u scenski život, stoga autor zaključuje da je ono što smo vidjeli na pozornici bila horska recitacija i da su horski rečitativi u obliku refrena obilno korišćeni”.<sup>147</sup> Muzika kao konstruktivni element koji i u pozorišnoj muzici može da „odigra glavnu ulogu” je zaključak koji bi se mogao izvesti iz prethodnih iskaza. Označavajući određene značenjske krugove ovdje bi se u prvi mogli svrstati autori Cvjetko Ivanović, Jovan Milošević i Anton Pogačar, koji su svoje pregalačke napore i borbe za kvalitetan muzički život i ideje o muzici prenosili i kroz pozorišnu, odnosno, scensku muziku. Tragajući za drugim krugom, na angažman kompozitora Borisa Papandopula nadovezuje se i jedan od najznačajnijih kompozitora iz Srbije, Vasilije Mokranjac, pa u tom smislu treba pomenuti predstavu *Hajka* koja je u pogledu produbljivanja nacionalne tematike, odnosno snaženja nacionalne kulture i identiteta predstavljala dramaturgiju romana crnogorskog autora Mihaila Lalića. „Zamisao reditelja je bila da scensku realizaciju ovog, epski širokog romana o podjelama i sukobima u Crnoj Gori za vrijeme Drugog svjetskog rata, obavi gotovo filmskom dinamikom – brzom smjenom lica i dekora na sceni, čime se najbolje može ostvariti ravnoteža između glavnih likova i mase kao bitnog činioca romana”.<sup>148</sup> Muziku je priredio Vasilije Mokranjac.<sup>149</sup> Ovaj kompozitor zajedno sa Papandopulom predstavlja drugi krug kompozitora koji su angažovani sa strane, a koji su svojim umijećem i talentom unaprijedili žanr scenske muzike. U tekstu „Muzika za ratni film i televiziju Vasilija Mokranjca (1923–1984) u kontekstu šezdesetih godina 20.veka u Jugoslaviji

---

<sup>146</sup> Idem.

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

<sup>149</sup> Vasilije Mokranjac (1923–1984, Srbija) diplomirao je klavir (E. Hajek, 1948) i kompoziciju (S. Rajičić, 1951). Radio je u muzičkoj školi *Josif Marinković* (1948–52) i *Mokranjac* (1952–56). Bio je profesor kompozicije na Muzičkoj akademiji u Beogradu (1956–84). Stvaralaštvo započinje oslanjajući se na klasične osnove stečene u školi. Od samog početka shvatao ih je specifičnim romantičarskim senzibilitetom, okrenut tematici odnosa individualnog i kolektivnog načela, betovenskog profila simfonijskog mišljenja sa jako naglašenim dramatskim konfliktima, što posebno dolazi do izražaja u njegovom diplomskom radu (*Dramatična uvertira*, 1950), ali i ranim klavirskim (dva komada op. 1 i 2, iz vremena pre studija, *Etide*, *Sonata*, *Varijacije*, *dve sonatine*) i kamernim opusima (*Sonata za violinu i klavir*). Slične odlike vidljive su i u prve tri simfonije (1961, 1965, 1967), *Divertimentu za gudače* (1968) i *Simfonijeti za gudače* (1970), koje ostvaruje kao već zreo kompozitor, sve jasnije iskazujući afinitet prema upotrebi zaoštrenijih sredstava izraza (elementi dodekafonije, politonalnost).

Prema navodima: [http://composers.rs/?page\\_id=4069](http://composers.rs/?page_id=4069), pristupljeno dana 30.4.2019. u 18h.

autorica Maja Vasiljević konstatuje da je Mokranjčeva muzika za teatar interpretirana sa doslednom tendencijom ka komparaciji sa kompozicijama istog autora koje nisu namenjene masovnim medijima, ali takođe da je homogen diskurs o njegovom stvaralaštvu uglavnom tumačio stvaralaštvo koje se fokusira na simfonijski i klavirski žanr kao ključne za razumijevanje njegove umjetnosti.<sup>150</sup> Pomenuto zapažanje bi se moglo protumačiti kao pravilo koje se podrazumijevalo prilikom izučavanja velikog dijela kompozitora tokom XX vijeka. Podatak da je Vasilije Mokranjac angažovan za muziku u Crnogorskom narodnom pozorištu je značajan ukoliko se ima u vidu angažman i status koji je ovaj kompozitor uživao u periodu šezdesetih godina nadalje. Podaci o njegovom djelovanju u Srbiji, ukazuju na vjerodostojnost činjenica koje su iznijete u istorijskom dijelu rada, a to je da su u ostalim republikama Jugoslavije intelektualci bili preduzimljiviji, kao i da je odnos prema kulturi bio drugačiji. „Sagledavanjem delatnosti kompozitora na RTS-u, uočili smo da su se tokom šezdesetih godina na državnoj televiziji emitovale brojne emisije o umetnosti, televizijske serije i drame i prenosi pozorišnih predstava, čiji je sastavni deo bila muzika, a značajna je i pojava muzičkih emisija, opera i baleta čiji je najistaknutiji režiser bio upravo Mokranjčev saradnik – Sl. St. Ravasi. Tako primećujemo da je Mokranjac i na planu muzike za film i tv sarađivao sa eminentnim stvaraocima –filmskim rediteljem Ž. Mitrovićem i TV/pozorišnim rediteljem Ravasijem”.<sup>151</sup> Navedeni stavovi potvrđuju tezu da je scenska muzika od svojih početaka predstavljala bogatu riznicu koju su, između ostalih, činili umjetnički najangažovaniji i najistaknutiji akademski kompozitori.

Tokom prve decenije, kada je pitanju odnos prema scenskoj muzici, definisano je nekoliko parametara koji će i kasnije biti primjenjivani. Prije svega, odnos prema važnosti i značaju muzike je postavljen kao neupitan. Angažovani su domaći kompozitori, kao i istaknuti stvaraoci iz drugih jugoslovenskih republika, dok je u podnaslovima pozorišnih ostvarenja vrlo često isticano da je riječ o komadu sa pjevanjem. Takođe, na osnovu uvida u plakate kojima su najavljivane predstave može se zaključiti da je sa posebnom pažnjom istican kompozitor ili umjetnik koji je uvježbao horski ansambl. Takva praksa primjetna je i tokom druge decenije rada teatra, odnosno perioda od 1963. do 1972. godine, što je prikazano u narednoj tabeli.

---

<sup>150</sup> Maja Vasiljević, „Muzika za ratni film i televiziju Vasilija Mokranjca (1923–1984) u kontekstu šezdesetih godina 20. veka u jugoslovenskoj kulturi“, prema navodima, op. cit.

<sup>151</sup> Maja Vasiljević, „Muzika za ratni film i televiziju Vasilija Mokranjca (1923-1984) u kontekstu šezdesetih godina 20. veka u jugoslovenskoj kulturi“, prema navodima, op. cit.

Tabela broj 5,

Prikaz predstava i kompozitora koji su djelovali tokom druge decenije 1963–1973:

<b>PREDSTAVA</b>	<b>KOMPOZITOR</b>
<i>Provalija</i> , 10. II 1963.	Borislav Boro Tamindžić
<i>Mrtvo duboko</i> , 28. II 1963.	Branimir Sakač
<i>Nušićeve vesele scene</i> , 7. III 1964.	Boro Tamindžić
<i>Maksim Crnojević</i> , 5. XII 1964.	Boro Tamindžić
<i>Osma Ofanziva</i> , 6. II 1965.	Boro Tamindžić
<i>Hasanaginica</i> 16. XI 1965.	Boro Tamindžić
<i>Slomi te neka tuga prastara</i> , 1. III 1966.	Cvjetko Ivanović
<i>Istini slično</i> , 20. III 1966.	Boro Tamindžić
<i>Hladni tuš</i> , 28. XII 1966.	Boro Tamindžić
<i>Zona Zamfirova</i> , 12. II 1967.	Boro Tamindžić
<i>Srebrno uže</i> , 22. IV 1967.	Boro Tamindžić
<i>Jelena Četković</i> , 11. XI 1967.	Vojislav Kostić
<i>Crveni admirali</i> , 23. XII 1967.	Cvjetko Ivanović
<i>Zulumčar</i> , 5. III 1968.	Cvjetko Ivanović
<i>Žestoki</i> , 15. XII 1968.	Vojislav Kostić
<i>Opera za tri groša</i> , 18. I 1969.	Boro Tamindžić
<i>Zla žena</i> , 1. II 1969.	Boro Tamindžić
<i>Kapa nebeska</i> , 22. III 1969.	Boro Tamindžić
<i>Lažni car Šćepan Mali</i> , 18. X 1969.	Boro Tamindžić
<i>Ženski orkestar</i> , 1. XI. 1969.	Boro Tamindžić
<i>Na leđima ježa</i> , 8. XI 1969.	Radimir Petrović
<i>Prorok</i> , 10. II 1970.	Boro Tamindžić
<i>Ciganski Romansero</i> , 22. III 1970.	Boro Tamindžić
<i>More do koljena</i> , 10. X 1970.	Boro Tamindžić
<i>Kraj trke</i> , 17. X 1970.	Boro Tamindžić
<i>Kanjoš Macedonović</i> , 7. XI 1970.	Boro Tamindžić
<i>Omer i Merima</i> , 29. XI 1970.	Boro Tamindžić

<i>Suzo moja kad ćes mi stati</i> , 12. XII 1970.	Boro Tamindžić
<i>Ljubi bližnjega boga</i> , 29. XII 1970.	Boro Tamindžić
<i>Crveni petao leti prema nebu</i> , 27. II 1971.	Boro Tamindžić
<i>Junona i Paun</i> , 3. IV 1971.	Boro Tamindžić
<i>Don Bernade Albe</i> , 14. X 1971.	Boro Tamindžić
<i>Pokojnik</i> , 27. XI 1971.	Boro Tamindžić
<i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i> , 24. II 1972.	Boro Tamindžić
<i>Dejstvo gama zraka na sablasne nevene</i> , 12. X 1972.	Boro Tamindžić
<i>Pozorište jednog glumca</i> , 13. XI 1972.	Zoran Hristić
<i>Čovjek je vidik bez kraja</i> , 19. XII 1972.	Boro Tamindžić
<i>Tri sestre</i> , 23. XI 1972.	Boro Tamindžić

Repertoarska politika i prakse postavljene tokom prve, nastavile su se i u drugoj deceniji djelovanja pozorišta. „U prvoj sezoni druge decenije (1963/1964) insistiralo se na dramama savremenih autora”.<sup>152</sup> Ukoliko se pogleda tabela broj 5 primjetno je da se kvantitetom tokom druge decenije rada Crnogorskog narodnog pozorišta izdvaja kompozitor Borislav Boro Tamindžić (1932–1993),<sup>153</sup> koji spada među najplodnije crnogorske kompozitore, značajne za ukupnu kulturu Crne Gore. Upisao je Muzičku akademiju u Beogradu gdje je studirao u klasi istaknutih pedagoga i kompozitora Marka Tajčevića i Dušana Skovrana, potom je nastavio obrazovanje u Zagrebu i na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, međutim krajem pedesetih godina se vratio u Crnu Goru, a studije nikada nije završio do kraja i stekao akademsko obrazovanje. Bio je

<sup>152</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

<sup>153</sup> „Polazeći od narodnih melodija kao primarne inspiracije, tokom pedesetih godina prošlog vijeka, ovaj kompozitor oprobao se u gotovo svim žanrovima (nažalost, mali broj partitura je sačuvan). Prilikom traganja za kompozicijama koje još uvijek nijesu do kraja osvijetljene, arhivirane, prikupljene i sistematizovane, došla sam do spiska djela 141 u kojem je kompozitor istakao sljedeće: „U periodu od 1954. do 1984. godine, prikupljeno, zabilježeno, stilizovano i obrađeno za glas, grupu pjevača (hor) i veliki narodni ili simfonijski orkestar, oko šest stotina crnogorskih izvornih i starogradskih pjesama iz svih krajeva ove republike. Pisane su samostalno, ili u spletovim, rukovetima“. O značaju folklor, pored ovog iskaza, može posvjedočiti i njegov sačuvani dio opusa, u kojem je najveći broj kompozicija koje svojim naslovima upućuju na inspiraciju Crnom Gorom i muzikom tog podneblja. U sistematizaciji opusa Borislava Tamindžića na prvom mjestu se nalaze re/aranžirane „Pjesme po Crnoj Gori“ iz 1954. Nakon ovih djela, tokom 1955. godine, kako ističe kompozitor, u vidu spleta od desetak djela napisana je i Crnogorska svadba i „još neke crnogorske pjesme“. Takođe je zabilježio ili re/aranžirao veliki broj starogradskih i partizanskih pjesama, ali i obradio narodne igre za amaterske ansamble iz Crne Gore. Prve i najbrojnije u opusu ovog kompozitora su horske kompozicije; nakon toga slijede vokalno-instrumentalna djela, koja su takođe inspirisana folklorom. Pored horskih i vokalno-instrumentalnih kompozicija, opus ovog autora obuhvata: orkestarsku, kamernu muziku, pozorišnu muziku, filmsku, kao i muziku za djecu”. Jelena Jovanović-Nikolić, *Filmska muzika Borislava Tamindžića*, op. cit.

angažovan kao muzički urednik na Radio Titogradu. Od samih početaka kompozitorsku djelatnost je usmjerio ka crnogorskom folkloru brižljivo njegujući mediteranski senzibilitet, s obzirom da je rođen i odrastao u Kotoru i da je do kraja života ostao vezan za primorski kraj. S obzirom na to da je u Crnogorskom narodnom pozorištu bio zaposlen, priređivanje muzike za predstave smatralo se u toj kući njegovom dužnošću. Prema podacima koji se navode u monografiji o pozorištu<sup>154</sup> za ovu teatarsku kuću priredio je oko 50 kompozicija (autorske, aranžmani, obrade, adaptacije, dirigentski, korepetitorski aspekti djelovanja...). Sarađivao je rediteljima Nikolom Vavićem, Cisanom Murusidže i Blagotom Erakovićem. O početku rada u pozorištu tokom sedamdesetih godina, Tamindžić je pisao ističući impresije i zadovoljstvo: „Ima nečeg magičnog u tom mjestu posmatrača u zamračenoj Sali dok posmatrate postavljanje mizanscena, ostvarenje rediteljske zamislim rasprave o muzici, scenografiji ili kostimografiji...ja sam sav tu i to mi je intimni preokupacija.”<sup>155</sup>

Kao najprisutniji kompozitor u jednom periodu u Crnoj Gori, Borislav Tamindžić je od samih početaka rada u pozorištu skretao pažnju na muzičku umjetnost. Tako je i za predstavu *Maksim Crnojević* (u adaptaciji Nikole Vavića) prilikom obilježavanja osamdesetogodišnjice pozorišta u Crnoj Gori u kritici napravljen osvrt i na funkciju muzike: „Pokušaj osavremenjavanja motiva romantičarske radnje privlačne za najširu publiku Vavić je učinio uz diskretnu i suptilnu muzičku ilustraciju Bora Tamindžića i uz nastojanje da se zadrži u domenu što kamernijeg interpretiranja“.<sup>156</sup> Citati koji se navode, a u kojima se fragmentarno pominje odnos prema muzici u predstavi ili kratak osvrt na kompozitora, koji je nakon izvođenja predstave svojim angažmanom „skrenuo” pažnju na muziku kod gledalaca/slušalaca, za ovaj rad su se pokazali značajnim. Takvi iskazi, iako sekundarna građa, pozicionirali su se kao gotovo jedini dokumenti sa kojima sam raspolagala nakon odgledanih/odslušanih predstava i razgovora sa kompozitorima (gdje je za to bilo prilike). Analizirajući rad kompozitora Tamindžića u primjenjenoj muzici efekat sintonije tj. psihološkog djelovanja posredstvom muzike (prema Šeferu), čime se dodatno podržavaju dramska dešavanja, se pokazao kao uobičajen model djelovanja. Na osnovu sačuvanih muzičkih fragmenata komponovanih za predstavu *Maksim Crnojević*,<sup>157</sup> zaključuje se da je Tamindžić muziku prilagodio dramskom tekstu koji je napisan

---

<sup>154</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

<sup>155</sup> „Jedna tema jedan sagovornik“, *Pobjeda*, 28.2.1971.

<sup>156</sup> Sreten Perović, “Laza Kostić: Maksim Crnojević”, *Pobjeda*, 10.12.1964.

<sup>157</sup> Pogledati prilog broj 5.

prema motivima pjesme *Ženidba Maksima Crnojevića* Laze Kostića. Melodija oslikava Tamindžićev senzibilitet i odnos prema crnogorskom folkloru o kojem je često isticao: „Mnogi misle da je crnogorski folklor primitivan, tako ga neki nazivaju. Ne da bi nekoga uvrijedili, ni da bi naciju uvrijedili, ne – nego zbog ta tri četiri tona, kažu da je ta melodija primitivna. Nije to tačno, imamo mi široku melodiju: od bokeške melodije, preko ove podgoričke. To su melodije s velikim ambitusom, melodije koje ne može svako da pjeva. Ja uzimam te takozvane melodije, jer one pružaju mogućnost kompozitoru da podmetne raznorazne harmonije”.<sup>158</sup> Melodije u ovoj predstavi započinju uzlaznim skokom kvarte, a potom se kreću postupno, u sekundnim rastojanjima (sve navedeno su takođe karakteristike crnogorskih tradicionalnih napjeva), što dodatno svjedoči o ulozi muzike (pored funkcionalne na nivou forme i naracije) u kodiranju nacionalne kulture i nacionalnog identiteta, kroz prepoznatljivost ambitusa i intervalskog kretanja. Zanimljiva je u tom smislu takođe i predstava *Zona Zamfirova* koju je režirao Mirko Simić, a o kojoj je autor R. Đukić istakao „da je Simić dosta inventivno pronikao u suštinu drame te da se sticao utisak da prisustvujemo skoro saučestvujemo, neizvještačenim scenama iz života, u intenzivnom ritmu smjenjivanja glume i Tamindžićevog melosa”.<sup>159</sup> Temporalnost, kao zajednički imenitelj u obje umjetnosti, i muzičkoj i pozorišnoj, koji se može razotkriti na nivou dramske radnje je, takođe, bio jedan od aspekata kojima je Tamindžić muzici *davao* legitimitet da učestvuje u oblikovanju dramskog toka. Tamindžićev ritam je pored funkcionalnosti jedan od parametara kojim se njegov stil i u primjenjenoj muzici (od melodija u filmu *Jovana Lukina*) pa i u pozorišnim ostvarenjima bazirao na osminama sa promjenama akcenata, što je jedna od karakteristika stilske prozode ovog autora. I prilikom analize filmske muzike Borislava Tamindžića, polazeći od Šeferovih metoda proučavanja, potvrđeno je da je jedan od primarnih ciljeva muzike podržavanje dramskog toka i *podvlačenje* realnih situacija koje se dešavaju na sceni. U tom smislu, za predstavu *Srebrno uže*, u kojoj je Boro Tamindžić bio angažovan kao kompozitor, ističe se: „C. Murusidže se trudila da ništa ne prepusti slučaju, a uspjehu su doprinijeli i glumci kao i izbor muzike B. Tamindžića...”.<sup>160</sup> U istoj deceniji, treba pomenuti Tamindžićevu inventivnost kada je za muziku u predstavi *Crveni petao leti prema nebu* Miodraga Bulatovića, improvizovao instrument šticofon. Istražujući podatke o karakteristikama ovog instrumenta naišla sam na objašnjenje da je štica lokani naziv za dasku ili motku, te da se

---

<sup>158</sup> Jelena Jovanović-Nikolić, *Filmska muzika Borislava Tamindžića*, op. cit.

<sup>159</sup> Sreten Perović, “Stevan Sremac: Zona Zamfirova”, *Pobjeda*, 5.1.1967.

<sup>160</sup> R- Đukić, “Lebovićeva premijera u Titogradskom pozorištu – Srebrno uže”, *Prosvjetni rad*, Titograd, 15. 5.1967.



koristio i u Vojvodini. Tamindžić je inspiraciju za šticofon pronašao u drndafonu (koji je konstruisao arhitekta Peđa Ristić, a Zoran Hristić koristio u filmu *Hasanaginica*, 1967. godine).<sup>161</sup>

Pored komponovanja, inovativnih rešenja i inkorporiranja narodnog melosa, Tamindžićev doprinos scenskoj muzici ogleda se i u nastojanjima da kroz svoj rad osvjetli i približi publici svjetske kompozitore. Tako je za predstavu jednog od najznačajnijih dramskih pisaca XX vijeka Bertolda Brehta *Opera za tri groša (Prosjačka opera*, 1969. godine) adaptirao muziku Kurta Vajla.<sup>162</sup> U režiji Cisane Murusidze, Borislav Tamindžić je „imao složen, ali izazovan pozorišni angažman kao aranžer, korepetitor i dirigent“.<sup>163</sup> On je partituru Kurta Vajla preradio za kamerni sastav (izvođači su bili Milo Arsić, flauta, Ivo Cmerček i Zlatko Zakrajšek, klavir), a kao korepetitor je pripremao glumce za izvođenje vokalno zahtjevnih songova. „Ja sam pokušao Vajlovu muziku da adaptiram za instrumentalni trio, kao najmanji mogući sastav. Uvježbavanje muzičkih dionica bilo je naporno, ali smo kod glumaca naišli na razumijevanje“.<sup>164</sup> Muzika je osim oblikovanja na nivou cjelokupnog narativnog toka, imala i funkcionalnu ulogu koja se manifestovala i učešćem različitih ansambala na sceni, kroz primjenu instrumenata. O kompozitorskom identitetu Borislava Tamindžića svjedočanstva sam pronašla i u tekstu „Sjećanje na dva draga i valjana prijatelja, Bora Tamindžića i Velibora Radonjića koji su dali visok doprinos pozorišnom životu u Crne Gore“ autora Milovana V. Popovića čiji je dio priložen na kraju rada.<sup>165</sup> Reditelj Blagota Eraković je izjavio „Sarađivao sam sa mnogo kompozitora, ali najviše i najuspješnije s Borom Tamindžićem i Zoranom Hristićem, smatrajući scensku muziku ravnopravnom stvaralačkom dimenzijom u odnosu na tekst, scenografiju, kostime i sve ono što čini jednu predstavu, umjetničkim djelom“.<sup>166</sup> Iz svih navedenih citata i komentara (iako se oni čine kolažnim) formirali su se određeni zaključci u pogledu stvaralaštva jednog od

---

<sup>161</sup> Živković-Kurdadže, op. cit.

<sup>162</sup> Kurt Vajl (Kurt Julian Weill) – njemačko-američki kompozitor (1900–1950). U jevrejskom kvartu rodnog grada, gdje mu je otac bio pojac u sinagogi, u ranom djetinjstvu je naučio da svira klavir i već kao trinaestogodišnjak komponovao je jednu jevrejsku svadbenu pjesmu. Od 15 godine života pohađao je časove klavira, kompozicije, dirigovanja i muzičke teorije u školi pozorišnog dirigenta Alberta Binga i sa 18 godina je diplomirao. Od decembra 1920. nastavio je studije muzike na Umjetničkoj akademiji u Berlinu kod Feruča Buzonija. Za pozorište i radio komponovao je više stotina dela, uglavnom pod uticajem Gustava Malera, Arnolda Šenberga i Igora Stravinskog (gudački kvarteti, violinski koncerti). Ipak, najveću slavu je doživio kroz saradnju sa Bertoltom Brehtom. Godine 1928. pojavila se njihova *Opera za tri groša*. Prema navodima: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16903>, pristupljeno dana 1.1.2020. u 20h.

<sup>163</sup> „Ambiciozan korak, Razgovor sa Cisanom Murusidze“, *Pobjeda*, 16. 1. 1969.

<sup>164</sup> Idem.

<sup>165</sup> Pogledati Prilog broj 2.

<sup>166</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

najzastupljenijih kompozitora Borislava Tamindžića, čije ime možemo vezivati i za početke scenske muzike na ovom podneblju. Navedeni komentari i sudovi svjedoče o njegovoj inventivnosti, sposobnosti da se zarad na adaptaciji svrsishodne muzike za određenu predstavu kada se bavio partiturama stranih autora (misli se na adaptacije i aranžmane, među kojima je i pomenuto aranžiranje partiture Kurta Vajla) i, kao treće, od samih početaka njegovog rada nacionalna kultura i identitet se mogu prepoznati u svemu što je stvarao. U tom smislu, treba pomenuti i nedovršenu operu *Lažni car Šćepan Mali* koju je komponovao, kao i njegovu muziku za istoimenu predstavu, koja je premijerno izvedena 18.10.1969, a nakon koje je dobio veoma pozitivne kritike i van granica Crne Gore. Tako je prilikom gostovanja teatra u Beogradu, pored ostalog, o predstavi pisano: „On nalazi da su scene oružanih sukoba, sa bljeskanjem plavog kao na platnima Petra Lubarde, vizuelno tople i upečatljive, kao i da su horovi riješeni uspješno sa odmjerenim trajanjem i dovoljnom stilizacijom. Muzika Bora Tamindžića je jedan od jačih argumenata vaskrsavanja Njegoševog djela”.<sup>167</sup> I ovaj citat kao i svi prethodni doprinijeli su da se tokom druge decenije rada pozorišta o Tamindžiću u ovome radu piše kao o pioniru scenske muzike na našem tlu, a ujedno i u Crnogorskom narodnom pozorištu. On je svojim likom, dijelom i načinom obrade folklora, ali i komponovanja koje je podrazumijevalo različite inovativnosti, sinonim za njegovanje i promovisanje nacionalne kulture u scenskoj muzici.

Pored Tamindžića i Cvjetka Ivanovića, praksa, koja je uspostavljena tokom prve decenije, da se angažuju istaknuti stvaraoci iz drugih republika Jugoslavije (tokom druge decenije), prema dostupnim informacijama angažovan je i Vojislav Kostić (o kome je bilo riječi u uvodnom dijelu poglavlja). S obzirom na to da je on komponovao muziku za nekoliko predstava, treba izdvojiti ostvarenje *Jelena Četković* (11. XI 1967) u kojoj je učestvovao veći folklorni sastav AKUD *Mirko Srzentić* i istaknuta interpretatorka izvorne muzike Branka Šćepanović. Pored njega Zoran Hristić i hrvatski kompozitor Branimir Sakač ostali su upisani kao kompozitori koji su imali svoj angažman u crnogorskom nacionalnom teatru.

Razvoj scenske muzike tokom treće decenije djelovanja Crnogorskog narodnog pozorišta, počevši od 1973. godine, sa osvrtom na kompozitore koji su komponovali/priredivali muziku priložen je u narednoj tabeli.

---

<sup>167</sup> Milosav Mirković, “Čudnog bića carevića”, *Ekspres*, Beograd, 25.11.1969.

**Tabela broj 6,****Prikaz predstava i kompozitora koji su djelovali tokom treće decenije 1973–1983:**

<i>Gorski vijenac</i> , 28. XII 1973.	Boro Tamindžić
<i>Postelja jedina jahta siromaha</i> , 18. XII 1973.	Boro Tamindžić
<i>Ahil i djevica</i> , 20. I 1974.	Boro Tamindžić
<i>Staklena menažerija</i> , 1. XI 1974.	Vartkes Baronijan
<i>Talenti i obožavaoci</i> , 7. III 1974.	Boro Tamindžić
<i>Ognjište</i> , 9. XI 1974.	Boro Tamindžić
<i>Rupa na nebu</i> , 22. III 1975.	Boro Tamindžić
<i>Ratna sreća</i> , 27. XII 1975.	Boro Tamindžić
<i>Polje jadicovo</i> , 30. V 1976.	Boro Tamindžić
<i>Krvava svadba</i> , 21. II 1976.	Boro Tamindžić
<i>Medalja</i> , 16. X 1976.	Boro Tamindžić
<i>Kategorički zahtjev</i> , 24. III 1977.	Boro Tamindžić
<i>Bumerang ili Romeo i Julija na naš način</i> , 17. V 1977.	Boro Tamindžić
<i>Ženidba Maksima Crnojevića</i> , 29. I 1978.	Boro Tamindžić
<i>Slavuj ili Mehanička ptica</i> , 15. XI 1978.	Zlatko Zakrajšek
<i>Maksim drugi</i> , 21. I 1979.	Boro Tamindžić
<i>Gosti</i> , 7. II 1979.	Predrag Gatolin
<i>Smrt predsjednika kućnog savjeta</i> , 1. XI 1979.	Arsen Dedić
<i>Lukrecija iliti Ždero</i> , 5. IV 1980.	Goran Bregović
<i>Među javom i međ snom</i> , 14. VI 1980.	F. List, <i>Rapsodija</i> , P. I. Čajkovski <i>Evgenjije Onjegin</i> , Ž. Bize, <i>Karmen</i> , F. Šopen <i>Nokturno</i>
<i>Trag u magli</i> , 24. X 1980.	Boro Tamindžić
<i>Zla žena</i> , 10. II 1980.	Žarko Mirković
<i>Rat i mir u grudi</i> , 26. III 1981.	Boro Tamindžić
<i>Mokra šuma</i> , 20. VI 1981.	Žarko Mirković
<i>Vražje verige</i> , 21. I 1982.	Boro Tamindžić
<i>BAAL</i> , 2 X 1982.	Mario Jajetić
<i>Prestupna godina</i> , 16. XII 1982.	Zoran Hristić

Tokom treće decenije rada teatra iz priložene tabele se mogu iščitati brojne promjene u pristupu pozorišnoj muzici. Prvo, u odnosu na prethodne dvije dekade, uključuju se u rad i kompozitori popularne muzike, poput Arsena Dedića, Gorana Bregovića, Predraga Gatolina i grupe *Makadam*. Razlog tome može se pronaći u savremenim dramskim komadima u kojima je izražena potreba i za drugačijim muzičkim izražavanjem. Predstava *Lukrecija iliti Ždero*<sup>168</sup> koja je premijerno izvedena 5. aprila 1980, u režiji sarajevskog reditelja Dubravka Bibanovića, smatrana je događajem sezone.<sup>169</sup> Važno je pomenuti da se javlja i novi pristup kada su u pitanju angažmani i odabir kompozitora koji će se baviti scenskom muzikom. Odluka da Goran Bregović komponuje muziku se pokazala ispravnom, jer je u sačuvanim kritikama poseban akcenat na njegovom doprinosu uspijehu predstave. „Muzika je posebna priča u *Lukreciji* na titogradskoj sceni. Goran Bregović, najveća atrakcija naše rok scene, šef *Bijelog dugmeta*, iz dana u dan dokazuje svoju univerzalnost, te nakon filma, evo njegove muzike i na pozorišnoj sceni. Razumljivo Bregović ne bi bio Bregović da se odrekao naših folk motiva. Ovom prilikom bili su to kotorski motivi utkani u izvanrednu muzičku kulisu koja je na najsretniji način sjedinila stari tekst i savremeni izraz predstave”.<sup>170</sup> Njegovim angažmanom kroz muziku je osvijetljen prepoznatljivi dio crnogorskog primorskog folklor. Pored adaptacije i rearanžiranja djela svjetske muzičke baštine (kao što je bio slučaj sa muzikom Kurta Vajla npr. u drugoj deceniji) tokom treće decenije se primjenjuje muzika iz klasičnog repertoara, kao u izvođenju ostvarenja *Među javom i međ snom*. Premijerno izvedena 14. juna 1980. *Među javom i međ snom*, koncipirana je kao baletsko-poetsko veče u kojem je klasična muzika imala gradivnu ulogu. I ovaj aspekt je od važnosti ukoliko se uloga muzike posmatra u najširem kontekstu kao promoter kulture i kulturnog identiteta jednog društva. I pored koncerata klasične muzike njena upotreba u predstavama je bila od značaja za sveukupno kulturno uzdizanje publike. „Hajekova je na muziku Šopena, Bizea, Čajkovskog i Lista, s desetak djevojčica i s tri mladića, zapravo javno demonstrirala dio svog uspješnog rada koji je ovom priredbom dobio mjerljive rezultate. Raznorodni ritmovi i raspoloženje Šopenovog *Nokturna*, Bizeove *Karmen* ili *Evgenija Onjegina*

---

<sup>168</sup> „Jednočinka *Lukrecija* nepoznatog kotorskog komediografa iz XVII vijeka izdvajala se u tom korijenu kao najvitalniji izdanak za stvaranje savremene teatarske priče, te je nakon stanovitih konsultacija s potencijalnim rediteljem, a koristeći se svojom izuzetnom upućenošću u još neka štiva kotorske renesansne dramaturgije, dr Antun Kolendić priredio i dopunio *Lukreciju* za izvođenje na sceni Crnogorskog narodnog pozorišta”.

Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom II, op. cit, 30.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Safet Plakalo, „Neki novi glumci”, *VEN*, Sarajevo, 17.4.1980.

Čajkovskog na primjer, omogućili su uvid u pedagoške rezultate, ali i u realne mogućnosti u prvom redu mladih balerina”.<sup>171</sup> Ovdje se, kada je u pitanju upotreba klasične muzike u kontekstu *primjenjenosti* treba osvrnuti na viđenja autorke Marije Ćirić koja je istakla: „Pitanje statusa i funkcije *primjenjene* muzike se, međutim, može posredno odnositi i na mnoga dela čiste *muzike* tokom istorije ove umetnosti. Jer ukoliko današnju televizijsku, radijsku, filmsku, pozorišnu muziku smatramo isključivo primjenjenom, na umu nam je onda da je i Bah (Johann Sebastian Bach) stvarao primenjenu muziku kao „službenik” crkve svetog Tome u Lajpcigu, kao i svuda gde je bio angažovan ...”.<sup>172</sup>

Svojom široko postavljenom djelatnošću, te priređivanjem, pored pozorišnih predstava, poetskih večeri, baleta, muzičkih festivala, teatra poezije, Crnogorsko narodno pozorište se pozicioniralo kao prepoznatljiv stožer nacionalne kulture, ali i sveobuhvatne kulture i umjetnosti u zemlji. U knjizi autora Ljumovića (koji bi kao nekadašnji direktor Crnogorskog narodnog pozorišta najbolje mogao svjedočiti o prethodnoj konstataciji) jedno poglavlje je posvećeno svijetu umjetničkih profesija – muzičko pozorište, opera, balet koji, kao posebni oblici repertoara u odnosu na dramsko pozorište, imaju svoje osobene aspekte, i osim osnovnog polazišta da predstavljaju oblike umjetničkog izražavanja između muzike i pozorišta, uključuju i poseban svijet umjetničkih zanimanja, karakterističan za njihov izraz.<sup>173</sup> S tim u vezi, treba istaći da se Crnogorsko narodno pozorište od prvih decenija bavilo priređivanjem svih pomenutih oblika umjetničkog izražavanja.

Promatrajući treću deceniju i razvoj scenske muzike, može se zapaziti da je pored angažmana kompozitora iz oblasti popularne muzike ili upotrebe muzike iz klasičnog repertoara, nastavljena značajna praksa, uspostavljena tokom prve decenije, da se za ove poslove angažuju akademski muzičari i istaknuti umjetnici. U tom smislu, treća decenija predstavlja *centralnu osu* s obzirom da osamdesetih godina svoj rad u pozorištu započinje kompozitor Žarko Mirković. Prva predstava za koju je radio muziku je *Zla žena* (dok je pomenutu sezonu otvorila predstava *Trag u magli*). Nadovezujući se na tematski okvir rata te ratnu ideologiju kojom su započele osamdesete predstava za koju je komponovao Mirković je predstavljala iskorak sa podnaslovom “Veselo pozorište u tri dejstva”. Autorka Sonja Marinković o kompozitorskoj fazi (iz ovog perioda) Mirkovića ističe da ga pomenuta djela „predstavljaju kao autora zainteresovanog za

---

<sup>171</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom II, op. cit.

<sup>172</sup> Marija Ćirić, „Izvan tradicionalnog prostora, status i funkcija primjenjene muzike“, op. cit.

<sup>173</sup> Janko Ljumović, *Svijet umjetničkih profesija*, op. cit, 168-177.

nekonvencionalni tretman medija i specifične kombinacije zvučnih boja kojim se potencira potreba za sonorističkim istraživanjima i značaj ritmičke komponente za izgradnju arhitektonike djela. Već u ovim djelima uočava se korišćenje repetitivnih modela i progresije kao okosnice mišljenja, ali ove tehnike kod Mirkovića nikad nijesu mehanički upotrebljene<sup>174</sup>. Tokom osamdesetih nastaju i *Pisma* za soliste, hor i elektroniku 1985, *Mexicanon* za hor, flautu i elektroniku 1988, brojne horske kompozicije – mješoviti horovi *Patrijarhat* 1981; *Stare pjesme* 1983; *Rom-svita* 1983; *Agnus Dei* 2000; ženski horovi – *Ciganska tugovanka* 1980; *Pitanje* 1982; *Makedonske pjesme* 1986; *Junior* 1994; *Kiša* (sa cimbalom) 1996; dječiji hor *Pjesma otadžbine* 1981; *Triptih* za soliste, mješoviti hor i simfonijski orkestar 2011, *Trenos* za sopran, violončelo i mješoviti hor 2013.<sup>175</sup> U elektronskom mediju u toku ovog perioda nastaju dvije elektroakustičke kompozicije *Snovi* 1982. i *Rh-faktor*, kao i *Kaleidoskop* za flautu, udaraljke i elektroniku 1983, elektroakustički *Ep '85*, dva elektroakustička djela realizovana u Danskoj *Legenda* i *Echo-Waldstein* za klavir i elektroniku iz 1987.<sup>176</sup>

Na pozorišnoj sceni, stupanje kompozitora Mirkovića u organizacionom pogledu su pratile sledeće okolnosti: „Početak ove sezone obilježile su loše analize koje su ukazivale na status pozorišta i činjenica da ansambl ima samo 14 članova, od nekadašnjih 40, da gradnja tri stana namijenjena glumačkim parovima koji treba da dođu u Titograd kasni dvije godine, da se od 20 stipendiranih talenata niko nije vratio u Crnu Goru, o lošoj praksi da kad jedan glumac izađe iz predstave čitav repertoar stane”.<sup>177</sup> Iako u finansijskom pogledu nisu bile povoljne, osamdesete godine XX vijeka u „svijet” scenske /primjenjene muzike u Crnogorskom narodnom pozorištu otvaraju vrata afirmisanom akademskom kompozitoru sa crnogorskog tla čime se poimanje i promatranje nacionalne kulture, kao i nacionalnog identiteta nedvosmisleno iskazuje kroz muziku. Pored Mirkovića, nova kompozitorska imena koja su svojim umjetničkim poduhvatima oplemenila predstave i ostavila značajan prilog scenskoj muzici tokom treće decenije u Crnogorskom narodnom pozorištu su: Vartkes Baronijan i Zoran Hristić, a pominje se i kompozitor Mario Jajetić.<sup>178</sup> Pored svih navedenih, Borislav Tamindžić je i u ovoj, trećoj deceniji rada, svojim doprinosom na polju scenske muziku privlačio pažnju publike i kritike. U

---

<sup>174</sup> Sonja Marinković, op. cit.

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> Idem.

<sup>177</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina ...*, op. cit.

<sup>178</sup> Jajetić, Mario (1960–1992) kompozitor koji je klavir učio u Srednjoj muzičkoj školi u Varaždinu gdje je djelovao i kao član pozorišnog orkestra *August Cesarec*. Neka od djela iz njegovog opusa snimljena su za Radio Zagreb.

predstavi *Trag u magli* bavio se elektronskom muzikom, dok je za scensku muziku u *Ognjištu* na 20. jugoslovenskim pozorišnim igrama *Sterijino pozorje* u Novom Sadu, „za muzičku obradu predstave *Ognjište* dobio *Sterijinu nagradu*. „Crnogorsko narodno pozorište se tih godina, dok je direktor bio Milorad Bošković, kroz nekoliko domaćih tekstova i sa stabilnim autorskim timom, gdje su pored pomenutih autora veliki doprinos dali i scenograf Velibor Bucko Radonjić i kompozitor Borislav Tamindžić, izborilo status istinskoga reprezentata nacionalne kulture”.<sup>179</sup> Kojim putem se razvijala scenska muzika tokom četvrte decenije i koji su autori ostali upisani može se iščitati iz tabele koja slijedi.

### **Tabela broj 7,**

#### **Prikaz predstava i kompozitora koji su adaptirali/komponovali muziku za njih, 1983–1993:**

<i>Robespjer</i> , 6. II 1984.	Borislav Tamindžić
<i>Pomjeranje tla</i> , 12. III 1984.	Ksenija Zečević
<i>Simposion</i> , 17. X 1984.	Mladen Milićević
<i>Marija se bori sa anđelima</i> , 19.XII 1984.	Borislav Tamindžić
<i>Obrana i poslednji dani</i> , 7 III 1985.	Darinka Ristović
<i>Veliki briljantni valcer</i> , 26. XII 1985.	Žarko Mirković
<i>Jesi li to došo da me vidiš</i> , 14. III 1986.	Borislav Tamindžić
<i>Noć Bogova</i> , 9. XII 1986.	Žarko Mirković
<i>Tartif</i> , 9. VI 1987.	Zlatko Zakrajšek
<i>Obešenjak</i> , 3. XII 1987.	Predrag Vranešević
<i>Put Generala Dromire</i> , 8. II 1988.	Borislav Tamindžić
<i>Snaha je doputovala</i> , 8. XII 1988.	Borislav Tamindžić
<i>Zvezda na čelu naroda</i> , 9. IV 1990.	Aleksandar Tamindžić
<i>Jazavac pred sudom</i> , 29. I 1991.	Zlatko Zakrajšek
<i>Događaji u magarčevoj sjenci</i> , 27. VIII 1991.	Ksenija Zečević
<i>Krstitelj</i> , 11. V 1992.	Aleksandar Tamindžić
<i>Beket Fest</i> , 16. IV 1993.	Senad Gačević
<i>Maj nejm iz Mitar</i> , 28. V 1993.	Zlatko Zakrajšek
<i>Luda kuća</i> , 14. VII 1993	Senad Gačević

<sup>179</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina ...*, op. cit, 92.

Praksa angažovanja akademskih i istaknutih kompozitora se nastavila i tokom četvrte decenije rada Crnogorskog narodnog pozorišta. Kvanitetom se isticao Borislav Tamindžić, a o uspješnosti i važnosti njegove muzike u predstavama i dalje se uglavnom u štampanim medijima diskutovalo sa jednakom pažnjom kao i do tada. U predstavi *Marija se bori sa anđelima* „muzika Bora Tamindžića bila je, uz citate klasika, dobar način za akcentiranje scena i sugerisanje promjena mjesta radnje i protoka vremena”,<sup>180</sup> dok je za predstavu *Snaha je doputovala* „muziku napisao već provjereni Boro Tamindžić”.<sup>181</sup> Prethodno iskustvo iz primjenjene muzike Borislava Tamindžića u filmovima Živka Nikolića *Beštije*, *Jovana Lukina* i *Čudo neviđeno*, takođe svjedoči o poduhvatima koji su gotovo bez izuzetka doprinosili jasnoj morfologiji i temporalnosti djela. Njegov odnos prema muzici, gotovo bez izuzetka, promišljan je na funkcionalnom nivou sa jasnim uvodom, razradom i završnicom. Pored Žarka Mirkovića, čije će predstave detaljno biti razmatrane u narednom poglavlju, tokom četvrte decenije rada teatra za dvije predstave muziku komponuje i drugi akademski kompozitor sa područja Crne Gore, Senad Gačević.<sup>182</sup> Za predstavu *Luda kuća* istaknuto je: „Muzika Senada Gačevića je samo potencirala tragičnost cijele situacije”.<sup>183</sup> Iako će ovaj autor svoj doprinos muzici osim ka komponovanju usmjeriti i ka pedagoškoj djelatnosti iskoraci u svijet primjenjene muzike doprinose njenoj valorizaciji na teoritoriji Crne Gore. U četvrtoj deceniji rada Crnogorskog narodnog pozorišta za dvije predstave je muziku komponovala akademska kompozitorica Ksenija Zečević.<sup>184</sup> Za

---

<sup>180</sup> Stevan Koprivica, „Marija između pisca, reditelja i glumice“, *Pobjeda*, 22. 12. 1984.

<sup>181</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika I Crnogorsko narodno pozorište*, Tom II, op. cit, 170.

<sup>182</sup> Senad Gačević (Titograd, 1962), redovni profesor na Muzičkoj akademiji Univerziteta Crne Gore, osnovnu, nižu i srednju muzičku školu završio je u Titogradu. Na Muzičkoj akademiji u Titogradu završio je studije Opšte muzičke pedagogije i studije Kompozicije u klasi profesora Željka Brkanovića. Poslijediplomske studije iz oblasti kompozicije završio je na Konzervatorijumu *Petar Iljič Čajkovski* u Moskvi. Po povratku sa postdiplomskih studija (1991) nekoliko mjeseci je bio zaposlen kao profesor Kontrapunkta i Istorije muzike u Srednjoj muzičkoj školi u Podgorici, gdje ostaje angažovan nekoliko godina kao honorarni predavač i nakon izbora u zvanje asistenta na Muzičkoj akademiji (1992). Njegova djela izvodili su reprezentativni izvođači iz Crne Gore, Poljske, Srbije, Makedonije, Hrvatske, Slovenije, Rusije, Jermenije, Ukrajine, Albanije, Bosne i Hercegovine, Italije, Njemačke. Dobitnik je nagrada: *I nagrada Udruženja kompozitora Crne Gore* u kategoriji kamerna muzika za kompoziciju „Stilske vježbe“ za duvački kvintet (1986), Nagrada iz *Fonda Petra Vukčevića Crnogorske akademije nauka i umjetnosti* (1993), Nagrada oslobođenja Podgorice 19. Decembar (2002). Prema navodima u: <https://www.ucg.ac.me/radnik/260068-senad-gacevic>, pristupljeno dana 1.1.2019. u 20h.

<sup>183</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom II, op. cit, 207.

<sup>184</sup> Ksenija Zečević (1956–2006) je bila srpska pijanistkinja, poznata po komponovanju filmske i dramske muzike. Diplomirala je i magistrirala na klavirskom odsjeku Fakulteta muzičke umjetnosti u Beogradu, u klasi Olge Mihajlović, a kompoziciju je studirala u klasi Enrika Josifa. Počela je u najranijoj mladosti da se bavi muzikom, a prve kompozicije napisala je već sa pet godina. Tokom svoje karijere, najčešće je pisala muziku za film (*Dani od snova*, *Daleko nebo*, *Timočka buna*, *Neka čudna zemlja*, *Atoski vrtovi – preobraženje*, *Bolje od bekstva*, *Goli život*



predstavu *Pomjeranje tla* u kritici je ostalo zabilježeno: „Ansambl, u saradnji sa Savinom, činio se sposoban za najsloženije zadatke u realistički karakteriziranim kostimima Vasilise Radojević, u blago stilizovanim ruševinama scenografa Geroslava Zarića i uz prirodne zvuke Ksenije Zečević”.<sup>185</sup>

I ovi izvodi iz kritike, kao i tokom prve tri decenije, predstavljaju samo crtice o scenskoj muzici, pa se može konstatovati da se decenijama u Crnoj Gori, intezivno promišlja, realizuje i opstaje primijenjena muzika, muzika za scenu, ali se u kritičkim krugovima odnos prema njenoj pojavnosti, kao i autorima koji je stvaraju ipak bitno ne mijenja. Razlog površnosti ili nepostajanja kritičke misli kada je u pitanju pozorišna muzika mogao bi se pripisati i kritici koja nije dovoljno muzički informisana (obrazovana), sa jedne strane, ali i akterima koji su učestvovali u kreiranju ove vrste muzike, a da je do tada nisu ni sami promatrali kao žanr koji bi u tom trenutku trebalo posebno izdvojiti i pozabaviti se svim njegovim aspektima. To je umnogome doprinijelo da danas nemamo primarni materijal za izučavanje pozorišne muzike u Crnoj Gori, jer većina partitura i zvučnih zapisa nije sačuvana.

Posebno bih istakla da je za predstavu *Simposion* (17. X 1984) muziku komponovao Mladen Milićević, jedan od najznačajnijih predstavnika elektronske muzike u bivšoj Jugoslaviji.<sup>186</sup> I ovaj podatak svjedoči o tome da su se u talasu osamdesetih godina, kada izučavanje elektronskog medija ulazi na velika vrata na prostoru bivše Jugoslavije, probali i kompozitori koji su bivali angažovani u teatru. Tako da su pored odnosa prema nacionalnoj kulturi te muzici zasnovanoj na folkloru i elementima koji u muzičkom smislu portretišu identitet jednog naroda u pozorišnoj muzici povremeno svoje mjesto nalazili i savremeni muzički tokovi XX vijeka. Pored navedenih imena tokom četvrte decenije muziku za predstave u pozorištu komponuju Aleksandar Tamindžić (sin Borislava Tamindžića) kao i Zlatko Zakrajšek.<sup>187</sup> U predstavi *Maj nejm iz Mitar* (28. V 1993) o scenskoj muzici je diskutovano u pozorišnoj kritici:

---

*Ptice koje ne polete*), pozorište i televiziju, a najznačajniji dio opusa predstavljaju vokalno-instrumentalna i vokalna djela, zatim instrumentalna i kamerna. Rođena u Zadru, svoj život i karijeru provela je u Beogradu, gdje je i umrla 21. novembra 2006. godine.

<sup>185</sup> Sreten Perović, Radosav Rotković (ur.), *Savremena drama i pozorište u Crnoj Gori*, op. cit.

<sup>186</sup> Sarajevski kompozitor, koji je otišao 1986. godine u Ameriku i tamo radio kao profesor muzike, producent. Poseban predmet njegovih interesovanja je komponovanje eksperimentalne i primjenjene muzike. Studirao je kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Sarajevu u klasi Josipa Magdića, a potom se usavršavao i magistrirao na *Wesleyan University* 1988. godine, a onda doktorirao na Univerzitetu u Majamiju 1991. godine. Danas živi u Zagrebu, a još uvijek je angažovan kao profesor na *Loyola Marymount University* u Los Angelesu.

<sup>187</sup> Zlatko Zakrajšek muzičar, kompozitor i klavijaturista dao je veliki doprinos razvoju titogradske muzičke rok scene, svirajući u raznim sastavima, uključujući i *Makadam*.

„Muzika Zlatka Zakrajšeka je na odgovarajući način obavila svoju ulogu, ali, pokazalo se da pjevanje nije pasija glumaca CNP-a, pa su crnogorske pjesme više ličile hercegovačkim 'gangama'”.<sup>188</sup> I ovaj iskaz bi, iako površan, mogao anticipirati razvijanje kritičkog stava i odnosa prema scenskoj muzici.

U ovom periodu rada pozorišta, tokom četvrte decenije, u pogledu scenske muzike primjetno je „pomjerane težišta” ka slobodnijem, elektronskom i pop zvuku. U prilog tome svjedoči podatak da je za predstavu *Obešenjak* angažovan Peđa Vranešević,<sup>189</sup> „Muzika braće Vranešević dobro izabrana i komponovana,<sup>190</sup> kao i kompozitor Mladen Milićević.

U narednoj tabeli predstavljena su pozorišna ostvarenja, godina u kojoj su premijerno izvedena i kompozitori koji su dali svoj doprinos razvoju scenske muzike i komponovali/adaptirali muziku za određenu predstavu.

#### **Tabela broj 8,**

#### **Prikaz predstava i kompozitora koji su adaptirali/komponovali muziku u periodu od 1993. do 2003. godine:**

<i>Balkanski špijun</i> , 2. II 1994.	Ivana Stefanović
<i>Žene u narodnoj skupštini</i> , 13. V 1994.	Slobodan Kovačević
<i>Poslanice</i> , 4. VIII 1994.	Zlatko Zakrajšek
<i>Kralj Umire</i> , 21. III 1996.	Slobodan Kovačević
<i>Happy End</i> , 16. XI 1996.	Rambo Amadeus
<i>Izvanjac</i> , 4. V 1995.	Aleksandar Tamindžic
<i>Konte Zanović</i> , 16. VIII 1995.	Žarko Mirković
<i>Princeza Ksenija od Crne Gore</i> , 5. X 1997.	Žarko Mirković
<i>Montenegrini</i> , 31. VII 1998.	Žarko Mirković
<i>Zločin i kazna</i> , 3. X 1998.	Ksenija Zečević
<i>Škola za žene</i> , 8. X 1998.	Isidora Žebeljan
<i>Kako se ko rodi</i> , 1. XI 1998.	Slobodan Kovačević

<sup>188</sup> Goran Vujović, “Na pola puta”, *Monitor*, 4.6.1993.

<sup>189</sup> Muzičar Predrag Vranešević (Novi Sad, 1946) završio je studije arhitekture. Zajedno sa bratom Mladenom godine 1978. godine pokrenuo je sastav *Laboratorija zvuka*. Njihov bend odlikovali su rege i ska ritmovi, dok su ekscentrični nastupi bili inspirisani cirkuskim predstavama. Napisao je muziku za više pozorišnih predstava i dugometražnih igranih filmova.

<sup>190</sup> Milorad Bošković, “Ispovjedna farsa”, *Pobjeda*, 12.12.1987.

<i>Oblomov</i> , 15. X 1999.	Vjera Nikolić
<i>Marko Miljanov</i> , 17. III 2000.	Senad Gačević
<i>Kuća lutaka –Tobelija</i> , 28. V 2000.	Žarko Mirković
<i>Don Žuan se vraća iz rata</i> , 7. X 2000.	Žarko Mirković
<i>Nora</i> , 10. XII 2000.	Žarko Mirković
<i>Malograđani</i> , 30. V 2001.	Ljupčo Konstatinov
<i>Otpad</i> , 7. III 2002.	The Stroj, Rade Rapido, Atomsko sklonište
<i>Galeb</i> , 4. X 2002.	Ljupče Konstatinov

Devedesete i početak 2000. godine u pozorištu su obilježila i nova imena od kojih se posebno ističu akademske kompozitorke iz Beograda Ivana Stefanović i Isidora Žebeljan, o kojima je bilo riječi u uvodnom dijelu ovog poglavlja. Na žalost, o scenskoj muzici koju su komponovale nema sačuvanih tragova o čemu svjedoči i prepiska koju sam tokom 2017. godine imala sa kompozitorom Ivanom Stefanović.<sup>191</sup> Iako o radu pomenutih akademskih kompozitorke ne postoji sačuvan ni jedan trag povodom njihovom angažmana u Crnogorskom narodnom pozorištu, od značaja je i podatak o njihovoj angažovanosti. Pored njih, i u petoj deceniji doprinos je dala kompozitorka Ksenija Zečević muzikom za predstavu *Zločin i kazna*: „Značajnu ulogu psihološkoj karakterizaciji cijele predstave daje muzika Ksenije Zečević, koje ima relativno malo, ali je zato u drugoj polovini značajan činilac emotivne transformacije likova. Kao i uvijek kod ove autorke, izuzetno je složena, sa bogatom harmonskom vertikalom i kao da dolazi sa drugog svijeta”.<sup>192</sup> Kao i poslednji citat koji je priložen u promatranju četvrte decenije rada i ovaj fragment iz kritike svjedoči o dubljem promatranju funkcije koju muziku vrši u jednoj predstavi, kao i načinu na koji je ostvarena. Sa druge strane, modeli koji su ustanovljeni tokom prethodnih decenija kada je u pitanju širok dijapazon muzički ostvarenih i profilisanih umjetnika koji su imali priliku da daju svoj doprinos pozorišnoj predstavi i razvoju scenske muzike nastavili su se i početkom XXI vijeka tokom pete decenije rada teatra. Tako se može zapaziti i popularno ime iz crnogorske zabavne muzike Slobodan Kovačević,<sup>193</sup> ali i jedan od najpoznatijih

<sup>191</sup> Pogledati prilog broj 3a.

<sup>192</sup> Nebojša Petrović u *Art dnevniku*, TV Crne Gore, 8.10.1998.

<sup>193</sup> Samostalni autor i izvođač Slobodan Kovačević, kompozitor, vokalni solista, slikar, vođa i član mnogih grupa koje su sedamdesetih i osamdesetih obilježile muzički svijet bivše Jugoslavije. Bio je član grupe *Lutalice*, potom *Indeksa* i grupe *Pro arte*.

kantautora sa ovih prostora Rambo Amadeus.<sup>194</sup> Predstava *Žene u narodnoj skupštini* za koju je muziku komponovao Slobodan Kovačević u kritici je ocijenjena na sledeći način: „Razne su mogućnosti za manipulaciju pa je i muzika, i ako prividno bezazlena, jedna od njih. I tu se govori o opštoj volji o ispunjavanju želja i nemogućnosti izbora. Pa smo dobili predstavu koja nije ni mjuzikl, mjuziklu su neophodne mnogo kvalitetnije igracko-pjevačke numere, nije ni farsa jer nema dovoljno satirično-ironijskog naboja, nije ni pitka komedija jer su se u onim čestim pjevačkim pasažima duhovite replike izgubile. O muzici Slobodana Kovačevića već je rečeno – slatko – zavodljiva kao i ona koju protjerujemo”,<sup>195</sup> dok u predstavi *Kako se ko rodi* „Muzika Slobodana Kovačevića ide u rasponu od pokušaja da se postigne zvuk brehtovskog songa, do pop zvuka novijih domoljubivih pjesama”.<sup>196</sup> Da se u kratkim napisima pominje muzika, primjetno je i tokom ovog perioda, ali se i iz ovog citata može zapaziti da je njeno komentarisanje svrsishodnije, preciznije i tim značajnije kao prilog izučavanju žanra primjenjene muzike. Promatrajući dalje tokom pete decenije angažovanost kompozitora treba pomenuti da je za predstavu *Happy End* muziku komponovao Rambo Amadeus: „Ovako njena mozaična struktura, napadno „ugrožavana” vizualiziranom folk muzikom i podvlačenjem crnohumornih situacija...”.<sup>197</sup> Iz prepiske sa ovim kantautorom o muzici za *Happy End* došla sam do nekoliko informacija koje su produkt sjećanja na proces nastajanja muzike za pomenutu predstavu.<sup>198</sup> Ovdje je važno konstatovati da scenska muzika koja je nastajala u nacionalnom teatru ili za potrebe predstava u teatru u sebi sažima i odnos prema negativnim pojavama u društvu od kojih je jedna svakako turbo-folk. Ona se, može posmatrati kao jedan od snažnih elemenata kojima se posredstvom muzičkom izraza društvu iskazuju kritike.

Nastavljajući raniju praksu da savremeni crnogorski umjetnici komponuju muziku za predstave i u ovoj deceniji pored akademskih kompozitora Žarka Mirkovića i Senada Gačevića, stvarali su Zlatko Zakrajšek i Aleksandar Tamindžić. Za monodramu *Poslanice* (Petra Prvog) u izvođenju Gojka Burzanovića muziku je u skladu sa temom priredio Zlatko Zakrajšek: „Uz povremene zvuke gusala, bijeli kostim i odjeke manastirskih zvona, napravljena je uspjela

---

<sup>194</sup> Kantautor Rambo Amadeus (Antonije Pušić, 1963) diplomirao je na Prirodno-matematičkom fakultetu u Beogradu. U svojoj muzici kombinuje satirične tekstove o prirodi običnog čovjeka i besmislenosti lokalne politike, koristeći različite muzičke stilove (*drum'n'bass* zvuk, turbo-folk).

<sup>195</sup> Veselin Radunović, „Lično, a o teatru”, *Ovdje*, Podgorica, III 1994.

<sup>196</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Obnova, uspon, decenija*, op. cit, 166.

<sup>197</sup> Sreten Perović “Farsa o ratu”, *Monitor*, 22.11.1996.

<sup>198</sup> Prilog broj 3b.

predstava sa osnovnom porukom za opštenarodno dobro, slogu i jedinstvo”.<sup>199</sup> Za predstavu *Izvanjac*: „Blagodareći i sjajnoj muzici Saše Tamindžića, dobila je smisao znaka koji potvrđuje da je napokon sazrelo vreme za veliki povratak Crnogorskog narodnog pozorišta, pre desetak godina do temelja satrtog požarom, u jugoslovenski teatarski život”.<sup>200</sup> I ovi komentari svjedoče o muzici kao značajnom nosiocu kulturnog i nacionalnog identiteta jednog naroda koji se definiše i kroz zvuke gusala, tradicionalnog crnogorskog instrumenta. Takođe, svjedoče o ulozi muzike koja se promišlja u funkcionalnom pogledu i na sceni i kada je u pitanju cjelokupan dramski tok.

Pored domaćih kompozitora značajan doprinos razvoju scenske muzike u Crnogorskom narodnom pozorištu dao je makedonski kompozitor Ljupčo Konstatinov,<sup>201</sup> koji je za predstavu *Malograđani* „dobro ukomponovao muziku u samu bit radnje. Posebni užitak je bio što su kompozicije izvedene uživo”.<sup>202</sup> I tokom naredne, šeste decenije, kompozitor Konstatinov se istakao svojim doprinosom scenskoj muzici u Crnogorskom narodnom pozorištu. U predstavi *Lažni car* „orkestar koji zanosnom muzikom Ljupča Konstatinova odmenjuje pred silom zatamljeni diskurs nacionalnih glavara i izuzetno bogat dodatni vizuelno-konotativni inventar igre u kojoj igra sve dato i zadato,<sup>203</sup> kao i „impresivna muzika makedonskog kompozitora Ljupča Konstatinova kroz deset fascinantnih minijatura u drugom činu na autentičan muzički način obojila je i cjelokupnu predstavu, a orkestar u punoj mjeri opravdao svoje scensko postojanje”.<sup>204</sup>

Poslednji segment rada pozorišta koji je sagledan u ovome radu obuhvata period od 2003. do 2015. godine (s obzirom da je u promatranja uvrštena i predstava o *Rest in Peace* koja je nastala 2015. godine), a nazivi predstava, datum izvođenja i autori koji su komponovali muziku u njima mogu se iščitati iz tabele koja slijedi.

---

<sup>199</sup> Milutin Đuričković, “Poruka za sva vremena”, *Pobjeda*, 14.10.1994.

<sup>200</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Obnova, uspon, decenija*, op. cit, 167.

<sup>201</sup> Ljupčo Konstatinov (1946) rođen u Makedoniji. U Bitoli je završio srednju muzičku školu, a studirao je na Muzičkoj akademiji u Beogradu. U pozorištu radi od 1976. godine. Stalni je saradnik Paola Madelija za čije najznačajnije predstave je radio muziku (*Elektra, Helena, Ludi dani, Tri sestre, Tetovirane duše, Metastabilni gral, Dobar čovjek iz Sečuana, Cigla...*). Dobitnik je brojnih nagrada: Zlatna arena za filmsku muziku, Nagrada za najbolju muziku za radio na Festivalu JRT u Ohridu, Nagrada za najbolju muziku na Drugom internacionalnom pozorišnom festival u Meksiko sitiju. Angažman kompozitora Konstatinova u Crnogorskom narodnom pozorištu donio mu je *Sterijinu nagradu* za muziku (2004) i nagradu na *Bijenalu Crnogorskog teatra* 2012.

<sup>202</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Obnova, uspon, decenija*, op. cit, 196.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Idem.

**Tabela broj 9:****Prikaz predstava i kompozitora koji su adaptirali/komponovali muziku  
u periodu od 2003. do 2013. godine.**

<i>Lažni car</i> , 1 XI 2003.	Ljupče Konstatinov
<i>Montenegro Blues</i> , 4 X 2004.	Žarko Mirković
<i>Jakov grli trnje</i> , 6. X 2005.	Aleksandar Radulović Popaj
<i>Tre sorele</i> , 19. X 2005.	Žarko Mirković
<i>San o svetom Petru Cetinjskom</i> , 14. III 2006,	Ljupčo Konstatinov
<i>Danilo</i> , 1. XI 2007.	Žarko Mirković
<i>San ljetnje noći</i> , 25. V 2008.	Ljupčo Konstatinov
<i>Prosidba i medvjed</i> , 2. XII 2008.	Trio Jaše Libermana i Dorotea Ismailovska, jevrejska narodna muzika
<i>Večera budala</i> , 14. III 2009.	Aleksandar Radunović Popaj
<i>Na ljetovanju</i> , 12. VII 2009.	Žarko Mirković
<i>Don Žuan</i> , 26. XII 2009.	Ivan Marović
<i>Kad su žene imale krila</i> , 3. II 2011.	Vjera Nikolić
<i>Vjera ljubav nada</i> , 18. III 2011.	Ivan Marović
<i>Konte Zanočić</i> , 16. VIII 2011.	Ljupčo Konstatinov
<i>Jaja</i> , 23. III 2012.	Žarko Mirković
<i>Kveč</i> , 16. V 2012.	Aleksandar Radunović Popaj
<i>Ribarske svađe</i> , 26. VI 2012.	Ljupčo Konstantinov
<i>Očevi su gradili</i> , 5. IV 2013.	Aleksandar Kostić
<i>Žene koje čiste</i> , 5. VI 2013.	Draško Adžić
<i>Njgoš i ja</i> , 20. VII 2013.	Ljupčo Konstatinov
<i>San na Božić</i> , 1. VIII 2013.	Ljupčo Konstatinov
<i>Everyman Đilas</i> , 1. XI 2013.	Žarko Mirković
<i>Udadba</i> , 14. X 20013.	Slobodan Kovačević
<i>o. Rest in Peace</i> 3. IV 2015.	Žarko Mirković

Iz navedene tabele se može zapaziti da se u datom periodu posebno ističe kompozitor Mirković. U ovom periodu nastaju njegovi najproduktivniji doprinosi primjenjenoj muzici u

predstavama *Montenegro blues*, *Tre sorele*, *Danilo*, *Na ljetovanju*, *Konte Zanović*, *Jaja*, *Everyman Dilas*, *o.Rest in Peace*. Mirković se, tokom navedenog razdoblja, intezivno bavi komponovanjem dajući doprinos na različitim žanrovskim poljima, a posebno su značajne dvije kompozicije: povodom obilježavanja Dvije hiljade godina hrišćanstva, kao i otvaranja obnovljene Katedrale Sv. Tripuna u Kotoru, komponuje *Agnus Dei* za sopran, mješoviti hor, čembalo i orgulje (2003), i obimno djelo *Triptih* za soliste, hor i simfonijski orkestar (2011).<sup>205</sup> Paralelno sa akademskim kompozitorima povremeno u pozorištu djeluju muzičari koji se bave popularnom muzikom, od kojih su se pojedini susretali i tokom ranijih decenija poput Slobodana Kovačevića i Aleksandra Radunovića Popaja. U Crnogorskom narodnom pozorištu za scensku muziku su angažovani i crnogorska akademska muzičarka i profesorka Vjera Nikolić, Ivan Marović i Draško Adžić. Iz razgovora sa Ivanom Marovićem koji je muzičku karijeru nastavio u Njemačkoj dobila sam informacije o njegovom poimanju scenske muzike i procesu rada u pozorištu.<sup>206</sup> Sa druge strane, kompozitor Draško Adžić doktorirao je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu u klasi prof. Isidore Žebeljan i njegov angažman u predstavi *Žene koje čiste* značajano je pomenuti.

Na kraju razmatranja o scenskoj muzici, njenoj ulozi i značaju u Crnogorskom narodnom pozorištu izdvojili su se postulati koji mogu poslužiti kao okosnica za dalja istraživanja na ovom polju. Scenska muzika se razvija u nekoliko pravaca:

- Angažuju se u prvom redu akademski kompozitori sa područja Crne Gore i drugih bivših republika Jugoslavije
- Nerijetko se pored originalnih kompozicija i komponovanja koriste djela ili fragmenti iz opusa klasične muzike koji se prilagođavaju toku predstave, rearanžiraju ili dopunjuju dodatim zvučnim vrijednostima (o čemu će više riječi biti u poglavlju u kojem se razmatra muzika Žarka Mirkovića)
- Praksa koja se ustalila od treće decenije rada pozorišta je da se angažuju muzičari popularnih žanrova XX vijeka narodne, zabavne, pop, folk, rok muzike.

Imajući u vidu dostupnost građe i sve ono što se može naći kao informacija o muzici u pozorištu tokom šest decenija izdvojili su se određeni kompozitori, koji su svojim predanim angažmanom trajno doprinijeli nastanku, kao i opstanku žanra scenske muzike u Crnoj Gori.

---

<sup>205</sup> Sonja Marinković, Rukopis, op. cit, 24.

<sup>206</sup> Pogledati prilog broj 3c.

Među njima su crnogorski autori: Cvjetko Ivanović, Jovan Milošević, Borislav Boro Tamidžić i kompozitor Žarko Mirković čijoj scenskoj muzici je posvećen naredni dio rada.



## V POZORIŠNA MUZIKA / MUZIKA ZA SCENU ŽARKA MIRKOVIĆA

„Muzika je oduvek nosila kulturalne asocijacije  
i većina tih asocijacija dalje je kodirana i  
eksploatisana od strane socijalnog konteksta“.<sup>207</sup>

Kako je predstavljeno u prethodnom dijelu rada, pozorišna muzika u Crngorskom narodnom pozorištu bila je predmet rada značajnih kompozitora sa područja bivše Jugoslavije, kao što su: Boris Papandopulo, Branimir Sakač, Vasilije Mokranjac, Vojislav Kostić, Zoran Hristić, Isidora Žebeljan, Ivana Stefanović, Vartkes Baronijan, kao i crnogorski autori Cvjetko Ivanović, Jovan Milošević, Borislav Tamindžić. Pored navedenih umjetnika osamdesetih godina scenskom muzikom se bavi nova generacija kompozitora među kojima su pored Žarka Mirkovića i Zlatko Zakrajšek, Senad Gačević, Aleksandar Tamindžić, Olivera Dakić, Vjera Nikolić, a potom i Nina Perović i Aleksandar Perunović.

Iako, kao što je do sada istaknuto, na prostoru Crne Gore nisu postojali autori koji su se bavili izučavanjem scenske muzike, o primjenjenoj muzici Žarka Mirkovića se, kao i o muzici njegovih savremenika, mogu naći kratki iskazi (najčešće) pozorišnih kritičara. Izuzetak predstavlja tekst Manje Radulović-Vulić koji je ostao kao dokument sa naučnog skupa održanog u Crnogorskoj akademiji nauka i umjetnosti.<sup>208</sup> Autorka je u njemu sagledala muziku koju je za scenu komponovao Mirković, praveći osvrt na nekoliko predstava uz neskriveno divljenje prema kompozitorovoj poetici: „Upravo sa takvim kvalitetima široka skala auditivnih senzacija u scenskoj muzici Žarka Mirkovića, nepogrešivo identifikuje karakter, ličnosti, vrijeme, ambijent ili situaciju – od lirskih i meditativnih sekvenci do karikaturalnosti, od svečanih do dramskih i tragičnih akcenata. Već prvi njegov susret s scenom u predstavi *Zla žena* Sterije Popovića u režiji Nikole Vavića (1981) najavio je svježinu čija će se originalnost tokom sljedećih godina uvijek iznova potvrđivati. Ova autorka je istakla takođe da je kompozitor u tandemu sa Radmilom Vojvodić realizovao najbolja ostvarenja – od nostalgčnih refleksija u *Princezi Kseniji od Crne Gore* (1994) do blistave razigranosti u predstavi *Konte Zanović* (1995) i fascinantne stilizacije igrčke numere u *Montenegrinima* (1999) od izgubljenosti i otuđenja u *Requemu XX vijeka – Don*

<sup>207</sup> Marija Ćirić, *Vidljivi prostori muzike*, op. cit.

<sup>208</sup> Manja Radulović-Vulić „Scenska muzika Žarka Mirkovića“ *Zbrnik Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, radovi sa naučnog skupa*, Podgorica, 23. jun 2006. godine, 253–258.

*Žuan se vraća kući* (2000) – do ambijentalno porepoznatljivog kruga u predstavi *Montenegrobluz*“.<sup>209</sup> Navedeni stavovi Manje Radulović-Vulić, o pravcima kojima je „krčio“ put primjenjenoj-scenskoj muzici, akademskog promišljanja i prosedea, kompozitor Mirković, potvrdili su se i nakon analiza sprovedenih tokom istraživanja. Treba pomenuti da je pored ostvarenja u Crnogorskom narodnom pozorištu, jedan od ranih poduhvata ovog autora – scenska muzika za predstavu *Vreme čuda* Borislava Pekića (u režiji Radmile Vojvodić) igrana na sceni *Ateljea 212* u Beogradu, 1993. godine. „Pekićeve refleksije o Isusuovom životu Mirković zvučno naslojava beskrajnom poetikom čiju patinu uz prelamanja istočnjačkih odzvuka i priziva *Aleluja* čudesno tempiraju modalna gibanja“.<sup>210</sup> Povodom učešća predstave *Konte Zanović* Vladimira Sekulića na *Sterijinom pozorju*, Mirkovićeva scenska muzika je okarakterisana kao „čudesni spoj baroknog zvuka i etno melosa“. Predstava o budvanskom plemiću Stefanu Zanoviću, književniku i jednom od intrigantnih pustolova kakve je poznavala Evropa XVIII vijeka, koji se vraća u rodni kraj, iako tekstualno tanušna, u ozračju Mirkovićeve muzike i uz izvanrednu režiju, koreografiju i kostime, duhovito se razigrala, poprimajući odbljeske maštovito raskošne barokne groteske.<sup>211</sup> Gradirano vođenja, tonska ekspresija predstave kulminira u kolu, čiji energični pokret u vidu transformisanog etno motiva podstiče razuđeni tipično barokni instrumentarij kojem gajde i udaraljke pridaju osnovnu boju. Još jedan rad Mirkovića antologijske vrijednosti jeste scenska muzika za pozorišni komad *Montenegrini* Radmile Vojvodić, čija je premijera održana u Crnogorskom narodnom pozorištu 1999. godine, a koji je pozorišna publika osim u Crnoj Gori imala prilike da vidi i u Srbiji, Hrvatskoj, Makedoniji, kao i u inostranstvu. Osim nekoliko vrhunskih aranžmana napolitanskih pjesama u funkciji slikanja autentičnosti događaja na sceni, kulminacionu ekstazu predstave obilježio je emotivni naboj Mirkovićeve muzike u stilizovanoj verziji Kola, majstorski naslojen povezivanjem tradicionalnih muzičkih instrumenata sa elektronskim izvorima zvuka.<sup>212</sup> Iako sasvim drugog značenja, jednako je funkcionalna i muzika za predstavu *Don Žuan se vraća kući* Egona von Horvata sa harmonikom kao „lajtmotivom promašenih života“, zatim za predstavu *Kuća lutaka – Tobelija* Ljubomira Đurkovića sa prelamanjima orijentalno ritualnih odzvuka, za predstavu *Montenegro blues* Radmile Vojvodić. Sa duhovitim varijantama etno materijala – od robustnih i karikaturnih do lirskih i smirujućih,

---

<sup>209</sup> Manja Radulović-Vulić „Scenska muzika Žarka Mirkovića“, op. cit.

<sup>210</sup> Idem.

<sup>211</sup> Idem.

<sup>212</sup> Idem.

kao i za predstavu *Tre sorele* Stevana Koprivice čiju ambijentalnu vrijednost podstiče Mirkovićev napjev nadahnut nostalgijom našeg primorskog *kanta*. U narednoj tabeli pružen je uvid u predstave za koje je muziku komponovao Žarko Mirković u Crnogorskom narodnom pozorištu.

**Tabela broj 10,**

**Pozorišne predstave za koje je muziku komponovao/priredivao Žarko Mirković, a koje su rađene u (ko)produkciji Crnogorskog narodnog pozorišta:**

<b>Naziv predstave</b>	<b>Autor drame</b>	<b>Reditelj predstave</b>	<b>Premijera</b>
<i>Zla žena</i>	Jovan Sterija Popović	Nikola Vavić	10.2.1981. Titograd
<i>Mokra šuma</i>	Dušan Kostić	Slobodan Milatović	20.6.1981. Titograd
<i>Veliki briljantni valcer</i>	Drago Jančar	Nikola Vavić	26.12.1985. Titograd
<i>Noć bogova</i>	Miro Gavran	Radmila Vojvodić	9.12.1986. Titograd
<i>Princeza Ksenija od Crne Gore</i>	Radmila Vojvodić	Radmila Vojvodić	10.2.1994. Cetinja 5.10.1997. Podgorica
<i>Konte Zanolović</i>	Vladimir Sekulić	Radmila Vojvodić	16.8.1995. Budva 27.2.1998. Podgorica
<i>Montenegrini</i>	Radmila Vojvodić	Radmila Vojvodić	31.7.1998. Budva 14.10.1998. Podgorica
<i>Kuća lutaka – Tobelija</i>	Ljubomir Đurković	Nick Upper (Niko Goršič)	28.5.2000. Podgorica
<i>Don Žuan se vraća iz rata</i>	Eden fon Horvat	Radmila Vojvodić	7.10.2000. Podgorica
<i>Nora</i>	Henrik Ibzen	Branislav Mićunović	10.12.2000. Podgorica

<i>Montenegro Blues</i>	Radmila Vojvodić	Radmila Vojvodić	4.10.2004. Podgorica
<i>Tre sorele</i>	Stevan Koprivica	Potpisano je: Kolektiv CNP	19.10.2005. Kotor
<i>Danilo</i>	Mirko Kovač	Radmila Vojvodić	1.11.2007. Podgorica 3.11.2007. Cetinje
<i>Na ljetovanju</i>	Maksim Gorki	Radmila Vojvodić	12. 8.2009. Kotor 1.11.2009. Podgorica
<i>Jaja</i>	Nataša Nelević	Nick Upper	23.3.2012. Podgorica
<i>Everyman Đilas</i>	Radmila Vojvodić	Radmila Vojvodić	1.11.2013. Podgorica
<i>o. Rest in peace</i>	Jeton Nezaj	Stevan Bodroža	1.4.2015. Podgorica

Žarko Mirković je u Crnogorskom narodnom pozorištu počeo sa radom 1981. godine, kada je realizovao muziku za dva ostvarenja. Tokom više od tri decenije (trideset i četiri godine) komponovao je i priredio muziku za sedamnaest predstava. Nakon studentskih dana u njegovom opusu se kontinuirano pojavljuje primijenjena muzika. Cjelokupan pregled opusa može se pogledati na kraju.<sup>213</sup> Da je žanr primjenjene muzike u Mirkovićevom opusu zauzimao značajno mjesto, kome se u stručnoj kritici nije posvećivalo dovoljno pažnje, svjedoče i njegovi angažmani na filmu. Naime ovaj autor je komponovao muziku za šest filmova.<sup>214</sup> Iz navedenog proizlazi da je, kao i većina kompozitora koji su se bavili muzikom za pozorište u svoj opus uvrstio i muziku za film, pa je time pitanje primjenjene muzike, u širem značenju primjenljivo kako na pozorišnu, tako i na filmsku muziku. Pored Mirkovića, Borislav Tamidžić je dao značajan doprinos filmskoj muzici na prostoru bivše Jugoslavije, dok su samo neki od kompozitora poput Vasilija Mokranjca, Bojana Adamića, Vladimira Krausa-Rajterića, Petra Bergama, Enrika Josifa, Zorana Hristića takođe dali doprinos pozorišnoj i filmskoj muzici.

---

<sup>213</sup> Prilog broj 1.

<sup>214</sup> Idem.

## V 1. Opšti pregled predstava za koje je muziku komponovao/adaptirao/priredivao

### Žarko Mirković

Kako bi se analizirala uloga muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta u predstavama za koje je muziku komponovao i priredio Žarko Mirković potrebno je bilo izvršiti određene klasifikacije. Imajući u vidu da su teorijski, kao i istorijski dio rada pružili uvid – (teorijski) u značenja, oznake i odlike za kojima treba tragati pozivajući se na određene (istorijske) izvore i podatke koji ukazuju na konstantno angažovanje kompozitora u Crnogorskom narodnom pozorištu, a među njima, od osamdesetih godina XX vijeka, i Žarka Mirkovića, u ovom segmentu rada su postavljena pitanja koja predstavljaju i svojevrsnu anticipaciju za muzičke analize. S obzirom da je tema rada skoncentrisana oko muzičke umjetnosti i kompozitora u interdisciplinarnim okvirima, neophodno je bilo postaviti pitanje o reditelju, njegovom uticaju na muzički tok predstave i njegovoj saradnji sa kompozitorom. Da bi se na što svrsishodniji način sprovela istraživanja vodila sam se sledećim koracima, koji su se činili važnim za postizanje konačnog cilja i razotkrivanja uloge muzike, njenog značaja, kompozitorskog stila autora i uloge muzike u određenim predstavama, ali i uopšte na području scenske muzike u Crnoj Gori. Prije svega, tok rada je uslovljavala (ne)dostupnost materijala. U tom smislu pomoć sam našla u pozorištu gdje su mi omogućeni uvidi u snimke predstava koje su imali (što obuhvata sve izuzev prve četiri za koje je muziku komponovao Mirković, a koje ne postoje ni u pozorištu, kao ni u arhivu Radio-televizije Crne Gore, ni u arhivi kompozitora). Tokom rada od velikog značaja su bili razgovori sa kompozitorom Žarkom Mirkovićem, kao i osvrti pojedinih reditelja.

Nakon odgovora na pitanje o statusu reditelja i njegovom odnosu prema muzici sve predstave su sagledane hronološki, pružen je uvid u osnovne informacije o njima i anticipirani su tematski krugovi, proizašli iz problemskog koncepta koji je posvećen pitanjima o nacionalnoj kulturi i identitetima. Za razliku od tematskog sagledavanja predstava i pokušaja uspostavljanja zajedničkih kodova i uloge muzike u njima, ovaj dio rada pokazao je da se kroz hronološko predstavljanje pozorišnih ostvarenja izdvajaju i karakteristike Mirkovićeve muzike za scenu. Još jedan kriterijum koji nije izdvajan, već je analiziran u zavisnosti od promatranja drugih aspekata je onaj na koji upućuje Zofija Lisa, a to je sagledavanje uloge muzike koju ona ima na nivou

naracije i forme u predstavi. Kao dodatni argument za analizu muzike i značenja koja može sublimirati u sebi bio je teorijski stav da ukoliko nastojimo da analize značenja koja se u pozorištu mogu stvoriti uz pomoć muzičkih glasova onda to treba prvenstveno da radimo promatrajući muziku kao autonomnu umjetnost.<sup>215</sup> Iako se u radu primarna istraživanja odnose na muziku ona se mora posmatrati u sklopu „pozorišnog koda“ koji se istražuje na različitim nivoima.

### V 1.1. Predstava kao zajednički poduhvat reditelja i kompozitora

Pristupajući odabranim predstavama i polazeći od opštih ka pojedinačnim mjestima ističe se podatak da je na sedamnaest predstava Mirković sarađivao sa devet reditelja. Rediteljka sa kojom je najviše sarađivao je Radmila Vojvodić.<sup>216</sup> U pitanju su predstave: *Noć bogova*, *Princeza Ksenija od Crne Gore*, *Konte Zanović*, *Montenegrini*, *Don Žuan se vraća iz rata*,

---

<sup>215</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, IN, United States, 1992.

<sup>216</sup> Radmila Vojvodić, pozorišni reditelj, dramski pisac i univerzitetski profesor rođena je 25. oktobra 1961. godine u Baru. Na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu diplomirala je režiju 1985. godine. Univerzitetsku karijeru započela je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 1990. godine u zvanju asistenta, u kojem je bila angažovana od 1993. do 1995. godine, kada pedagoški rad nastavlja u Crnoj Gori na Fakultetu likovnih umjetnosti. Godine 1997. na novoosnovanom Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju izabrana je u zvanje docent na Odsjeku za režiju, nakon kojeg je uslijedio izbor u zvanje vanrednog profesora 2004, a 2010. godine je izabrana za redovnog profesora.

Autor je drama *Princeza Ksenija od Crne Gore*, *Montenegrini*, *Montenegro blues*, *Don Žuan se vraća iz rata*, *Everyman Dilas*, *Danilo*, *Na ljetovanju*.

Predstave koje potpisuje Radmila Vojvodić učestvovala su i nagrađivane na brojnim festivalima: Moskovski pozorišni festival (Rusija), Sterijino pozorje (Srbija), Poletni festival (Slovenija), Mitelfest (Italija), MOT (Makedonija), Grad Teatar Budva (Crna Gora), Pozorišni festival Elbasan (Albanija), Sarajevska zima i Međunarodni festival MESS (BiH), Nacionalni festival malih teatarskih formi Vraca (Bugarska), EXPONTO (Ljubljana), Međunarodni festival Kotor art (Crna Gora). Režirala je u mnogim referentnim kućama nekadašnjeg jugoslovenskog kulturnog prostora: Atelje 212, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beogradsko dramsko pozorište, SKC; Hrvatsko narodno pozorište Ivan Zajc, Srpsko narodno pozorište, Crnogorsko narodno pozorište, Kraljevsko pozorište Zetski dom. Kao reditelj prvenstveno je zainteresovana za tekstove klasične i savremene drame i vlastite dramaturške adaptacije i drame.

Dobitnik je stručnih i društvenih nagrada i priznanja i najviše državne nagrade: Nagrada Republičkog centra za savremenu umjetnost, za značajan doprinos kulturi i stvaralaštvu Crne Gore 1995; Specijalna nagrada za vanredan doprinos kulturi – za autorski projekat *Princeza Ksenija od Crne Gore* – Merkur 1994; Novembarska nagrada grada Bara 1995; Trinaestojulska nagrada 1997; Velika nagrada CNP za predstavu *Don Žuan se vraća iz rata* 2000. i 2008. za režiju i adaptaciju opere *Balkanska carica*; Nagrada festivala Grad Teatar za dramsko stvaralaštvo, 2006; Specijalna nagrada MESS (Sarajevo) za scensku transpoziciju teksta M. Kovača, za predstavu *Danilo*, 2008; Nagrada za najbolju režiju za predstavu *Na ljetovanju*, 2010. Bijenale crnogorskog teatra; Nagrada za originalno rediteljsko čitanje za predstavu *Egzistencija*, 2013. Nacionalni festival malih teatarskih formi, (Bugarska).

Predsjednik je Udruženja dramskih umjetnika Crne Gore (UDUCG), osnivač, urednik i član redakcije časopisa za pozorište i kulturu *Gest* (1999). Patron je Festivala nove evropske drame *New plays from Europe* - Patron section of the Biennale Wiesbaden (Njemačka) za Crnu Goru.

Prema navodima: <http://www.ucg.ac.me/objava/blog/17532/objava/1-biografija-vojvodic-radmila>.

Pristupljeno dana 1.1.2019. u 10h.

*Montenegro Blues, Danilo, Na ljetovanju i Everyman Dilas* (kao i predstava *Vreme čuda* rađena za Atelje 212 u Beogradu). Treba pomenuti i da su kompozitor Mirković i rediteljka Vojvodić kao jedan od najznačajnijih poduhvata realizovali premijeru opere *Balkanska carica*, 2008. godine.

Gotovo da je nemoguće baviti se i jednim segmentom predstave, a da se ne osvrnemo na reditelja i njegovu ulogu. S tim u vezi, pokazalo se i u kompozitorskom opusu za scensku muziku Mirkovića da su različiti rediteljski pristupi određenoj temi rezultirali različitim muzičkim rešenjima od strane kompozitora. Uloga reditelja ili, tačnije, profesija reditelja etablira se tokom XIX vijeka i označava vodeću ulogu u svijetu pozorišta. Reditelj se često označava kao „odlučujući idejni tvorac predstave i kreator sopstvenog estetskog univerzuma. Sledstveno tome, između dva svetska rata jedan broj nemačkih, francuskih, skandinavskih, poljskih i čeških reditelja napravio je sopstvene ansamble po uzoru na MHAT i obeležio ih sopstvenim scenskim stilom. Pozorišni reditelj se pojavio kao dominantna figura, arbitrar između dramskog teksta i glumca, nevidljivi stvaralac scenske radnje izvedene iz drame i ponuđene publici na uživanje”.<sup>217</sup>

Nakon analiziranih predstava došlo se do zaključka da je odnos reditelja prema svim umjetnostima koje su zastupljene u jednoj predstavi, moguće dekodirati i kroz muziku. Naime, rediteljska inventivnosti se zapaža i u tretmanu muzike na dijegetičkom i nedijegetičkom nivou, iz stava da li i u kojoj mjeri muzika korespondira ili *pravi* kontrast dešavanjima na sceni. Takođe, osjećaj i *istančanost* sluha samog reditelja za važnost muzike utiču i na 'slobodu' koju kompozitor može ostvariti u određenoj predstavi. Pored rediteljke Radmile Vojvodić, kompozitor Mirković je u pozorištu sarađivao sa Nikolom Vavićem<sup>218</sup> na predstavama *Zla žena* i

---

<sup>217</sup> Janko Ljumović, *Svijet umjetničkih profesija*, op. cit.

<sup>218</sup> Doajen crnogorskog teatra Nikola Vavić (1924–2019), pozorišni reditelj, širokog obrazovanja, duboko vezan za rodno tlo, za crnogorsku tradiciju, ali i dosljedan tumač savremenih tokova pozorišne estetike. Dao je snažan impuls i lični pečat scenskom izrazu crnogorskog teatra u drugoj polovini XX vijeka i, zajedno sa plejadom stvaralaca koji su u to vrijeme radili u Crnoj Gori, ugradio sebe u temelje pozorišne umjetnosti na ovim prostorima. Nikola Vavić rodio se u Nikšiću, 1. decembra 1924. godine. Nakon traumatičnih iskustava Drugog svjetskog rata, tokom koga učesvuje u NOB-u kao skojevac i partizan, bio je predavač u oficirskoj školi (1946–1949). Ovaj posao napušta suočen sa padom revolucionarnih ideala i počinje studije režije. Međutim, bio je uhapšen i na Golom otoku proveo od 1951. do 1955. godine, gdje se morao baviti pozorišnom režijom u svrhu ideološkog prevaspitavanja. Po oslobađanju završio je Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju (odsjek režije) u Beogradu (1956). Od 1956. do 1958. godine bio je reditelj u Narodnom pozorištu u Nikšiću, kada nastavlja usavršavanje na postdiplomskim studijama u Parizu, Rimu i Varšavi. Po ukidanju Nikšićkog pozorišta, prelazi u titogradsko Narodno pozorište, kasnije CNP, u kome, kao stalni reditelj i umjetnički direktor, nastavlja svoj kreativni rad, sve do penzionisanja, jula 1988. Bio je i profesor više škole na Filozofskom fakultetu u Nikšiću.

Tokom svoje plodne karijere postavio je na scenu više od stotinu dramskih djela u pozorištima širom Jugoslavije, a za trideset godina intenzivnog rada u Crnogorskom narodnom pozorištu, režirao je preko 50 premijera.

*Veliki briljantni valcer*, sa Slobodanom Milatovićem,<sup>219</sup> na predstavi *Mokra šuma*, Nikom Goršičem u predstavama *Kuća lutaka – Tobelija* i *Jaja*, Branislavom Mićunovićem<sup>220</sup> u predstavi *Nora*, scenaristom Stevanom Koprivicom<sup>221</sup> u predstavi *Tre sorele*<sup>222</sup> i Stevanom Bodrožom<sup>223</sup> u predstavi *o. Rest in Peace*.

Različite poetike reditelja daju kompozitorima određenu dozu 'slobode' prilikom izbora ili komponovanja muzike, pa je tako sa rediteljem Nikom Goršičem komunikacija uspostavljena i muzičkim diskursom s obzirom da reditelj ima (srednje) muzičko obrazovanje. Početni radovi u

---

<sup>219</sup> Istaknuti pozorišni reditelj Slobodan Milatović (1957–2019) na scenu je postavio preko 70 pozorišnih predstava. U pozorištu DODEST, čiji je osnivač, i 25 godina umjetnički direktor uradio je preko trideset pozorišnih adaptacija i napisao brojne dramske tekstove. Utemeljivač je nekoliko pozorišnih festivala: FIAT, Barski ljetopis, Podgoričko ljeto, Festival glumca u Nikšiću, Festival Teuta u Kotoru. Bio je osnivač i predsjednik fondacije Montenegro Mobil Art. Ono što predstavlja jednu od najsvjetlijih tačaka u karijeri Slobodana Milatovića je njegova inicijacija, osnivanje i umjetničko upravljanje jednim od najznačajnijih festivala koji su postojali na ex-YU prostorima – Festivala internacionalnog jugoslovenskog alternativnog teatra koji je prerastao u FIAT-a. Dobitnik je Trinaestojulske nagrade.

<sup>220</sup> Pozorišni reditelj Branislav Mićunović (Titograd, 1952), profesor je Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju. Režirao je u pozorištima u Beogradu, Novom Sadu, Rijeci, Tuzli, Nišu. U Crnogorskom narodnom pozorištu ostvario značajne režije: *Gospodska krv*, *Obrana i poslednji dani*, *Obešenjak*, *Hasanaginica*, *Rat i mir u Grudi*, *Nora*, *Lažni car*, *San o Svetom Petru Cetinjskom*, *Gorski vijenac*.

Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja: za režiju Joakim Vujić i Jovan Putnik, Gran-prix za režiju; Sterijina nagrada; Velika nagrada Crnogorskog narodnog pozorišta; Nagrada za doprinos pozorišnoj kulturi u Crnoj Gori Veljko Mandić; Trinaestojulska nagrada; Decembarska nagrada, Međunarodna nagrada Zlatna jabuka; Orden Reda Danice hrvatske sa likom Marka Marulića. Bio je umjetnički direktor festivala Barski ljetopis. Obavljao je funkciju direktora i umjetničkog direktora Crnogorskog narodnog pozorišta. Član je Odbora za pozorišnu umjetnost CANU, predsjednik Senata DANU, počasni predsjednik Festivala Kotor Art. Predsjednik je Nacionalne komisije za saradnju sa UNESCO i Nacionalnog savjeta za kulturu. Branislav Mićunović je za ministra kulture biran u tri mandata 2008, 2010. i 2012. Bio je Ambasador Crne Gore u Beogradu.

<sup>221</sup> Stevan Koprivica (Kotor, 1959), diplomirao je dramaturgiju 1983. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi Ratka Đurovića i Slobodana Selenića. Po diplomiranju bio urednik dramskog programa na RTV Titograd i zamjenik glavnog i odgovornog urednika Kulturno umjetničkog programa TV Titograd. Bio je angažovan kao dramaturg pa direktor Malog pozorišta „Duško Radović“ u Beogradu, a nakon toga dramaturg pozorišta „Boško Buha“ u Beogradu. Redovni je profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja i autor preko trideset izvedenih pozorišnih komada, nekoliko tv serija, scenarija za dugometražne igrane filmove.

Jedan je od osnivača „Festivala pozorišta za djecu u Kotoru“ gdje je bio višegodišnji umjetnički direktor. Bio je u osnivačkom timu „Jugoslovenskog festivala filmske režije“ u Hereceg Novom. Dobitnik je dvije Sterijine nagrade, za dramaturgiju *Bašta slezove boje* i originalni dramski tekst *Bokeški d mol*.

<sup>222</sup> Kada je u pitanju režija ove predstave, započeo je Petar Pejaković, ali u konačnom režiju potpisuje kolektiv Crngoroskog narodnog pozorišta. Tako je saradnja kompozitora u ovoj predstavi prije svega vezana i za scenaristu Koprivicu.

<sup>223</sup> Stevan Bodroža (Beograd, 1978) završio je Pozorišnu režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u svom rodnom gradu. Više od petnaest godina profesionalno je aktivan na pozorišnim scenama u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini i Austriji. Radio je u Beogradskom dramskom pozorištu, Bitez teatru, Narodnom pozorištu u Beogradu, Ateljeu 212, Malom pozorištu *Duško Radović*, Drami i operi *Madlenianum*, Crnogorskom narodnom pozorištu, Mostarskom teatru mladih, Bosanskom narodnom pozorištu u Zenici, Teatru Nestroyhof- Hamakom i Hundsturm teatru u Beču kao i u niz drugih pozorišta. Devet godina predavao je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Režirao je tekstove značajnih klasičnih kao i savremenih pisaca.



pozorištu sa rediteljem Vavićem, po sjećanjima samog kompozitora Mirkovića, na muzičkom planu su rezultirali *velikom slobodom* koja je podsticala i 'eksperimentisanja' na polju muzike, a koja je, osvrćući se na biografske odrednice kompozitora, ukorijenjena u srž njegovog stila *brušenog* tokom školovanja u Njujorku. Sasvim drugačiji pristup muzici kompozitor je imao tokom saradnje sa rediteljem Branislavom Mićunovićem za čiju predstavu je odabrao klasičnu muziku iz perioda romantizma. Međutim, i takav pristup scenskoj muzici čini inventivnijim stil i način djelovanja jednog kompozitora u pozorištu. Odabrali muziku tako da ona korespondira sa svim parametrima i da dekodira određene poruke jednako je izazovan angažman. Pored eksperimentisanja, pomjeranja i ispitivanja granica na polju scenske muzike, saradnja sa dramskim piscem Stevanom Koprivicom predstavljala je povratak crnogorskom primorskom folkloru, kao i uklapanju melodije koja referira na baroknu epohu.

Angažman na scenskoj muzici u Crnogorskom narodnom pozorištu kompozitor Mirković započinje 1981. godine. Prva predstava *Zla žena* reditelja Nikole Vavića premijerno je izvedena 10. februara 1981. godine. Tokom treće decenije rada teatra *Zla žena* je predstavljala značajan iskorak prikazujući savremenu temu poteklu iz pera Jovana Sterije Popovića, srpskog dramatičara, komediografa i jednog od prvih velikih pjesnika novije srpske literature sa realističkim pristupom. Sa druge strane, ovim komadom na sceni Crnogorskog narodnog pozorišta, a jednako i u ovom radu pokreću se pitanja o ženskom identitetu skoncentrisana oko mlade, zle žene koja ne može da se privikne na brak; žene koja ne voli i ne poštuje muža, mrzi i šikanira ostale i nikako se ne uklapa u okvire i obaveze jednog građanskog ambijenta. Izbor komada korespondira i sa stavovima reditelja koji je teatar promišljao na savremen i moderan način, tragajući za razvnotežom između tradicije i modernog izraza što je analogno sa nekim od promišljanja kompozitora Mirkovića u muzici. Vavić je nerijetko isticao: „Umjetnost, kao traganje za vrijednostima života, uvijek niče iz pakla, govorio je Vavić, iz patnje i stradanja, kada se sve ruši, pa je tako i on iz mučnih i teških trenutaka izlazio razmišljajući o pozorištu”.<sup>224</sup>

U narednoj tabeli prikazana je podjela glumačke ekipe koja je tumačila uloge u predstavi *Zla Žena*.

---

<sup>224</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit.

**Tabela broj 11, glumačka podjela u predstavi *Zla žena*:**

<b>Uloga</b>	<b>Glumac/Glumica</b>
Grof Trifić	Vaso Vujanović
Sultana, Njegova žena	Ljubica Barać-Vujović
Persida, služavka	Zlata Raičević
Stevan, poslužitelj	Gojko Kovačević
Sreta, čizmar	Dragan Garić
Pela, njegova žena	Vesna Milinović

Homogenost muzike i svih ostalih parametara u jednoj dramskoj predstavi je postuplat kojeg će se kompozitor pridržavati u većini ostvarenja. Osnovna ideja, uvid u tekst, atmosferu, scenografiju nadgrađuju se muzikom stvarajući zaokruženu cjelinu, što je analogno funkcionalnosti muzike o kojoj u svojim teorijskim stavovima diskutuje Klaudija Gorbman. Treba pomenuti da je konkretno u ovoj predstavi melodija „lalinskog“ karaktera u potpunosti odgovorila zahtjevima teksta i dramaturgije.

U hronološkom pogledu naredna predstava ili projekat na kojem je radio kompozitor Mirković je *Mokra šuma*. Od početka šezdesetih godina u Crnogorskom narodnom pozorištu (o čemu je bilo pomena u teorijskom dijelu rada) je priređivan tzv. “teatar poezije” na Maloj sceni. To su bile poetske večeri sa osmišljenom scenografijom i režijom u kojima je značajnu ulogu imala muzika. U teatarskom i produkcijskom smislu kao svojevrsni “teatar poezije” koncipirana je i *Mokra šuma* koja je premijerno izvedena 20. juna 1981. godine. Reditelj Slobodan Milatović u *Mokroj šumi* je priredio ‘kolaž’ iz obimnog Kostićevog pjesničkog opusa, dok je fabula zasnovana na dramskom prikazivanju.<sup>225</sup> “Glavni junak drame je Pjesnik, zalutao negdje u svijetu. Tačnije reditelj nam svojim scenskim rešenjima sugerise da je u pitanju Pariz. Poezija – drama se odvija u jednom trošnom potkorvlju u kojem pjesniku prave društvo propala glumica (Gordana Les), verglaš (Mladen Nelević) i prodavačica cvijeća (Vesna Milanović)”.<sup>226</sup> U ovom projektu, odnosno muzičkom teatru poezije učestvovala su četiri glumca. Njihova imena, kao i uloge koje su tumčili su priloženi u tabeli koja slijedi.

<sup>225</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit, 56.

<sup>226</sup> Idem.

**Tabela broj 12, glumačka podjela u *Mokroj šumi*:**

<b>Glumac/Glumica</b>	<b>Uloga</b>
Gojko Kovačević	Pjesnik
Gordana Les	Propala glumica
Vesna Milinović	Prodavačica cvijeća
Mladen Nelević	Verglaš

U kompozitorskom pogledu, ali i sagledavanju muzike u odnosu na teorijske platforme postavljene u radu, i u raspodjeli uloga (verglaš) se kroz muziku (de)kodira više različitih individualnih identiteta, ali i pokreće pitanje nacionalnog identita i nacionalne kulture.

Naredna predstava *Veliki briljantni valcer*, drugi zajednički poduhvat reditelja Nikole Vavića i kompozitora Mirkovića, premijerno je prikazana 26. decembra 1985. godine, dok u hronološkom pogledu predstavlja treći poduhvat po pitanju scenske muzike. Predstava je rađena po drami Draga Jančara<sup>227</sup> uz maksimu “Maštali smo o slobodi, a probudili smo se u kapitalizmu”.<sup>228</sup> *Veliki briljantni valcer* okupio je u, odnosu na prethodna dva poduhvata, veći glumački ansambl koji se može iščitati iz tabele koja slijedi:

**Tabela broj 13, glumačka podjela u predstavi *Veliki briljantni valcer*:**

<b>Lik</b>	<b>Glumac/Glumica</b>
Simon Veber	Stanko Bogojević
Klara-njegova žena	Olivera Vuković
Ljubica	Varja Đukić
Voloda	Dragan Garić
Doktor	Gojko Kovačević

<sup>227</sup> Dramaturg i esejista Drago Jančar (Maribor, 13.IV 1948), jedan je od najprevođenijih slovenskih književnika. Redovni je član Slovenske akademije nauka i umjetnosti od 2001. U romanima *Trideset i pet stupnjeva* (*Petintrideset stopinj*, 1974), *Galijot* (*Galjot*, 1978), *Polarna svjetlost* (*Severni sij*, 1984), *Podrugljiva požuda* (*Posmehljivo poželenje*, 1993), *Zujanje u glavi* (*Zvenenje v glavi*, 1998), *Graditelj* (2006), *Drvo bez imena* (*Drevo brez imena*, 2008), *Tu noć sam ju vidio* (*To noć sem jo videl*, 2010) i dramama, kao štu su: *Disident Arnož i njegovi* (*Disident Arnož in njegovi*, 1982), *Veliki briljantni valcer* (*Veliki briljantni valček*, 1985), *Dedalus* (1988), *Klementov pad* (*Klementov padec*, 1988), *Vrebajući Godota* (*Zalezujoč Godota*, 1989) i *Halštat* (1994), dočarao je kritičko, satirično ili alegorijsko prikazivanje realnih događaja i konkretne stvarnosti, a prevladavaju teme ugroženosti pojedinca pred nasiljem vlasti.

Prema navodima: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28669>

<sup>228</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit.

Emerik, muzičar	Dragan Blagojević
Savle Pavle	Danilo Radulović
Rajko	Dragan Račić
Stariji vještak za metafore	Slobodan Marunović
Kapetan	Branislav Vuković
Bolničar	Gojko Burzanović
II bolničar	Budimir Sekulović
Doberman	Čedo Vukanović
Referentkinja	Branka Milikić
Bolnička sestra	Milosija Pavlović
Gonilac	Darko Đuretić
Žena s lutkom	Ljubica Barać-Vujović

Ova predstava zajedno sa muzikom koja je prisutna već od naslova djela pokreće pitanja o krizi identiteta. U kontekstu šireg sagledavanja idejnih kompozitorskih rešenja u opusu Mirkovića, muzika odslikava ispitivanja i zvučne karakteristike elektronike, koja je osamdesetih godina bila jedna od njegovih primarnih preokupacija.

Naredno ostvarenje *Noć bogova* (po praizvedbi teksta) Mira Gavrana<sup>229</sup> predstavlja početak duge i plodne saradnje Žarka Mirkovića i rediteljke Radmile Vojvodić. Sačuvana svjedočanstva o predstavi ističu da je u periodu kada dominiraju svakovrsni dramaturški eksperimenti (od raspršenih i fragmentarnih do drama koje vuku na scenaristički manir) *Noć bogova* predstava koja nas vraća na konvencionalni ‘mirni’ postupak te da njena vrijednost nije u formalnim inovacijama, već u slojevitosti i preciznom oblikovanju sižea ideja.<sup>230</sup> Premijerno je izvedena 9. decembra 1986. godine.

<sup>229</sup> Hrvatski dramaturg, romanopisac, pripovjedač, Miro Gavran (Gornja Trnava, 1961) najizvođeniji je savremeni hrvatski dramaturg čija su djela prevedena na više od 30 jezika. Dosad je imao više od 170 pozorišnih premijera širom svijeta, počev od Zagreba, Roterdama, Maribora, Vašingtona, Pariza, Krakova, Sofije, Bombaja... Njegove predstave vidjelo je više od dva miliona ljudi.

Jedini je živi pisac u Evropi koji ima pozorišni festival njemu posvećen, na kome se igraju isključivo predstave nastale prema njegovim tekstovima, a koji od 2003. godine djeluje u Slovačkoj pod nazivom *Gavranfest*. Prema navodima: <http://dhk.hr/clanovi-drustva/detaljnije/miro-gavran>, pristupljeno dana 13.4.2019. u 15h.

<sup>230</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit.

**Tabela broj 14, glumačka podjela u predstavi *Noć bogova*:**

<b>Glumac/Glumica</b>	<b>Uloga</b>
Dragan Blagojević	Molijer
Branislav Vuković	Luj XIV
Varja Đukić	Luda

Jedan od ciljeva u ovoj predstavi bi mogao biti težnja da se pronikne u tajne kojima se rad i dejstvo tog mehanizma opravdavaju i – prikrivaju. „Pisac je na distanci – on samo konstatuje, ne osuđuje, on samo pita – zašto? Žanrovski (mada je svakako žanrovsko određenje uslovno) – *Noć bogova* je politička farsa, svojevrsni teatar u teatru. Na sceni su Molijer, Luj XIV i Luda. Oni su smješteni u polutami, žive u svojem, ali i u našem vremenu. Ovo nije povijesna drama, a ipak ne zaboravite ni vrijeme u kojem se zbiva... Pomozite glumcima da u zvučnim imenima otkriju obične nesretne ljude”.<sup>231</sup> Istorijske činjenice u ovoj drami su ‘zaboravljene’. Prijateljstvo vlastodršca, umjetnika i lude poslužilo je kao platforma za analizu mehanizma koji hoće da vlada ljudima, čak i njihovim idejama. Sve navedeno potvrdilo je promišljanja da se i kroz muziku može dekodirati diferencijacija klasnih identiteta. *Osluškujući* potrebe dramskog komada i odgovarajući zahtjevima koji su postavljeni i od strane reditelja tokom rada na predstavi, za ovo djelo komponovani su autentični songovi.

U hronološkom pogledu naredna predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore* pozicionirala se kao paradigmatički primjer uloge muzike u kodiranju nacionalne kulture i nacionalnog identiteta. Konsultujući literaturu, kada su u pitanju napisi o ovom ostvarenju, stavovi kritike koji se nisu mjenjali tokom čitave decenije života predstave na sceni, svjedoče da je *Princeza Ksenija od Crne Gore* najpopularnije i najizvođenije djelo Crnogorskog narodnog pozorišta. Premijerno je prikazana 10.2.1994. na Cetinju i 5.10.1997. u Podgorici. Od značaja za ovaj rad je podatak da je ona pokazatelj uspješne saradnje kompozitora Mirkovića i rediteljke Radmile Vojvodić. Promatranje ovog ostvarenja sa muzičkog stanovišta uključuje i osvrt na prvu crnogorsku nacionalnu operu *Balkanska carica*, italijanskog kompozitora Dionizija de Sarna San Đorđa (koja je kao i predstava prvo izvedena na Cetinju). Napisi iz kritike svjedoče da je predstavljala svečarski trenutak i umjetnički događaj na koji se sa osobitom radošću dolazilo ne bi li se vidjeli

---

<sup>231</sup> Idem.

posljednji izgnanički dani starog suverena kralja Nikole, oživljeni kroz lik princeze Ksenije.<sup>232</sup> „Reditelj izrazito modernog i urbanog senzibiliteta Radmila Vojvodić napisala je svoju prvu dramu jednostavnu, gotovo asketičnu dramu, freskoliku u nekoliko poteza postavljenu, satkanu od jakih karaktera, izgnanstva, čežnje za domovinom i smrti”.<sup>233</sup> U podnaslovu drame naznačeno je: „Izgnanička tugovanka u doma Petrovića“, a priča princeze Ksenije, kćerke kralja Nikole kroz sjećanja evocira tragične dane egzila (od 1917. do 1921. godine) i smrt svog oca. Uspješnosti i popularnosti predstave doprinijela je i glumačka postavka koju je predvodila doajen sprskog glumišta Mira Stupica, čija uloga je tijesno povezana sa muzikom u ovom ostvarenju. Glumačka podijela je bila sljedeća:

**Tabela broj 15, glumačka podjela u predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore*:**

Lik	Glumac/Glumica
Princeza Ksenija u 80 godini	Mira Stupica
Princeza Ksenija od 35-40	Varja Đukić
Knjeginjica Ksenija, neudata	Aleksandra Guberinić
Knjeginjica Ksenija, neudata	Gorana Marković
Kralj Nikola	Mihailo Miša Janketić
Kraljica Milena	Đurđija Cvetić
Prestolonaslednik Danilo	Mladen Nelević
Princeza Vjera	Žaklina Oštir
Knjažević Mirko	Igor Filipović
Knjažević Mirko	Pavle Ilić
Vukmanović	Gojko Baletić
Vukmanović	Slobodan Marunović
Ilija Bjeloš	Miro Miranović
Dr. Šoć	Branimir Popović
Major Kloz	Slobodan Marunović
Ilija Bjeloš	Miro Miranović

<sup>232</sup> Radmila Vojvodić (ur. Ljubomir Đurković), *Princeza Ksenija od Crne Gore*, Podgorica, CNP, 1998.

<sup>233</sup> Idem.

Mira Stupica je za ulogu u ovoj predstavi dobila Veliku nagradu Crnogorskog narodnog pozorišta 1999. godine.



Fotografija broj 1, Mira Stupica u ulozi princeze Ksenije u trenutku kada izgovara riječi iz libreta opere *Balkanska carica*.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Fotografija je preuzeta sa zvaničnog sajta Crnogorskog narodnog pozorišta,

Na fotografiji je prikazana Mira Stupica, za koju se u muzičkom smislu vezuje funkcionalna tema sa muzikom iz opere *Balkanska carica*. U odnosu reditelja i kompozitora ova predstava svjedoči o preplitanju dvije umjetničke poetike sa jedinstvenim umjetničkim ciljem – da se kompleksno i zahtjevno dramsko iščitavanje teksta na sceni oživi uz melodije prve crnogorske nacionalne opera *Balkanska carica*.

Podaci o narednoj predstavi *Konte Zanović*, ukazuju da je rađena u koprodukciji Crnogorskog narodnog pozorišta i Budva grad teatra i premijerno izvedena 18.8.1995. u Budvi, a dvije godine kasnije, 27.2.1998, u Podgorici. U narednoj tabeli su prikazani uloge i glumci koji su bili angažovani.

**Tabela broj 16, glumačka podjela u predstavi *Konte Zanović*:**

Lik	Glumac/Glumica
Stefan Zanović	Dragan Mićanović
Primislav, njegov brat	Branimir Popović
Tomazo Medini, trgovac iz Kotora	Vojislav Brajović
Đakomo Kazanova	Rade Marković
Elizabet Čadl Vojtkinja od Kingstona	Mirjana Karanović
Knez Mihailo Oginski	Boris Branković
Gertruda Oginski, njegova žena	Jelena Đokić
Šomel, trgovac iz Amsterdama	Boro Stjepanović
Sofi, mlada ljubavnica Kazanove	Maja Šarenac
Markiza Difre	Dragana Popović
Zore, krčmarica iz Budve	Nataša Ivančević
Djevojčica sluškinja u lokandi	Marina Vujović
Glumačka družina	Srđan Grahovac, Dejan Ivančić, Pavle Ilić, Branko Ilić, Sonja Vukićević

I u ovoj, kao i prethodnoj predstavi, muzika se vezuje i za glavni lik, pa se njena uloga u kodiranju ličnih identiteta može promatrati i sa osvrtom na glavnog protagonistu. U analitičkom dijelu rada ova predstava je sagledana zajedno sa predstavom *Montenegrini*. Lični, ali i različiti



kolektivni identiteti kroz muziku se razotkrivaju kodovima nacionalne kulture (primorska melodija).



Fotografija broj 2 iz predstave *Konte Zanović*:<sup>235</sup> Konte Zanović i njegov brat Primislav.

---

<sup>235</sup> Fotografije su preuzete sa zvaničnog sajta Crnogorskog narodnog pozorišta.

Naredna predstava *Montenegrini* u hronološkom pogledu promatranja pozorišne muzike Žarka Mirkovića nastala je nakon predstave *Konte Zanović*. Premijerno je izvedena 31.7.1998. u Budvi i 14.10.1998. u Podgorici. Posebnost *Montenegrina* kao i *Konte Zanovića* ogleda se u izboru tematike: *Konte Zanović*<sup>236</sup> je oduvijek u istoriji primorskog kraja prikazivan kao intrigantna ličnost, dok su *Montenegrini* rađeni po tekstu Vladimira Sekulića priča o prvom crnogorskom sineasti Vladimiru Popoviću i njegovim naporima da snimi film. Ova dva ostvarenja rediteljke Vojvodić u narednom poglavlju će biti sagledana zajedno.

---

<sup>236</sup> U ovoj fusnoti pružen je duži citat u kojem autorka objašnjava porijeklo, status i način života Konte Zanovića. Citat je preuzet iz teksta “Braća Zanović kao predstavnici racionalizma na tlu crnogorskog primorja” autorke Sofije Kalezić-Đuričković: “Duh crnogorskih književnih stvaralaca uslovljen je dvijema vrstama kulturoloških okruženja. Stvaraocem iz tzv. Cetinjskog kruga karakterisao je racionalan stav u prosuđivanjima, vezan za izražajnu mješavinu narodne i crkvenoslovenske leksike. Primorski pisci pretežno su se javljali kao refleksi zakašnjele barokne tradicije, sa aktivnom upotrebom narodnog i italijanskog jezika. i pored toga što su različiti stilski i žanrovski modeli bili uslovljeni dubljim, istorijskim razlozima, životna osnova ipak im je ostala trajno bliska. Stefan Zanočić predstavljajući jedinu književnu pojavu od formata krajem XVIII vijeka koja se nalazi između ovih krugova. Takva njegova pozicija javlja se kao izraz dubljih zakonomjernosti, svim bitnim činjenicama vezanim za njegov život. Dok su drugi pisci crnogorskog racionalizma (ili prosvjetiteljstva) poticali iz odgovarajućih središta ili duhovnih centara svojih pokrajina, on je rođen na porodičnom imanju Babindol, nedaleko od Budve, 1751. godine, kao jedan od šestorice sinova oca Antuna i majke Franice (Franke). Zanočić je od rođenja podstican prestižnim porijeklom – otac mu je bio budvanski knez, a majka kapetanska kćerka. Dok su drugi čitavog života bili strogo vezani za mikrosvijet svoga porijekla, on se i prije punoljetstva kretao prostorima desetak evropskih država. U drugoj polovini XVIII vijeka, Zanočić je živio burnim ličnim životom, sa lakoćom mijenjajući društva i dvorce. Iz Budve put ga je vodio u Veneciju, gdje se već kao mladić zanosio velikim intelektualnim temama, da bi školovanje nastavio u Padovi. Iz Venecije je osvajao prestižne evropske prostore, upoznavajući kulturne italijanske i francuske centre, od Pariza, Drezdena i Amsterdama do Slonjima i Varšave. U svim ovim sredinama nalazio se pod raznim uticajima, ali je njegovu prepoznatljivost uvijek karakterisala opsesivna zaljubljenost u književnost. Njegov život podsjeća na dinamičan roman – naučnici koji su se najviše bavili ovom temom, najveću energiju su uložili u faktografsko rekonstruisanje njegove biografije (Brejer, Pantić, Rotković), dok rad na kritičkoj rekonstrukciji njegovog djela još uvijek nije objavljen. Ne zna se šta je sve ovaj stvaralac napisao i publikovao, još uvijek je zbog neprevedenosti nedostupna većina njegovih djela, pa ne postoji integralno tumačenje njegovog opusa”. Prema navodima u: <http://www.maticacrnogorska.me/files/64/06%20sofija%20kalezic%20djurickovic.pdf>, pristupljeno dana 12.1.2020. u 12h.



Fotografija broj 4 iz predstave *Montenegrini*.

U tabeli su data imena glumaca koji su tumačili uloge u predstavi *Montenegrini*.

**Tabela broj 17, glumačka podjela u predstavi *Montenegrini*:**

Lik	Glumac/Glumica
Čelestino	Branimir Popović
Čelestina	Jasna Đuričić
Čelestino, sin	Nikola Bošković
Čelestina, kći	Marina Vujović
Filip	Nebojša Dugalić
Elena	Isidora Minić
D'Annunzio	Vojislav Brajović

Kosta	Petar Kralj
Luperini	Mirko Vlahović
Mario	Goran Šušljik
Carlo	Srđan Grahovac
Nino	Andrija Milošević
Paola	Marina Bukvički
Zef	Dejan Ivanić
Amadea	Vjera Nikolić
Dobošar	Slobodan Jovičević
Studenti odsjeka za glumu Fakulteta dramskih umjetnosti na Cetinju	

„Ova drama, koja ima nešto od čehovljevske atmosfere i pirandelovskog nasleđa, ima konotacije i više planova koji joj obezbeđuju značajnost i poetičnost. Čini se da je zadatak koji su imali pred sobom glumci nalik zadatku koji se postavlja pred solistom kada nastupa sa orkestrom; oslušivanje istog impulsa, raspoloženja i ideje koja vodi ka vrhuncu“.<sup>237</sup> U *Montenegrinima* je moguće iščitati različite kulturne identitete, kroz nošnju, muziku, i sve ono što jedno društvo čini prepoznatljivim. Muzika u ovoj predstavi prisutna je i na sceni i sa elementima iz *off-a*. Kao takva pored uloge u kodiranju različitih društvenih identiteta podložna je promatranjima koja se tiču funkcionalnosti na nivou forme i naracije.

Naredna predstava *Kuća lutaka – Tobelija* izvedena je 28. maja 2000. godine u Podgorici. Režirao je Nick Upper (Niko Goršič) kao i predstavu *Jaja*. Po dramskom tekstu Ljubomira Đurkovića u ovoj predstavi na sceni je prikazana porodica koju sačinjavaju tri žene zatočene u formi patrijarhata: majka, sestra i udovica. Jedna od njih, Ana preuzima na sebe ulogu muškarca, ne samo simbolički već i istinski. Ona reprezentuje muške identitete i zapliće se u neprimjeren odnos sa ženom. Sa druge strane, simbol i kult majke koja je ostala bez sina (Vida) svjedoči o uticajnom identitetu majke u Crnoj Gori. Od smrti muškarca koji je bio Vidin sin, Bojanin suprug i Anin brat, one gube sposobnost socijalnog funkcionisanja i izoluju se. Ana *preuzima* ulogu muškarca i postaje *tobelija*. Značenje ove riječi ima porijeklo u turskom i arapskom jeziku

<sup>237</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit, 56.

(prema tur. *Tövbe*, arap. *tawba*: pokajanje, zavjet), a u predstavi one o ovome običaju i razgovaraju:

„Vida: Jesi li ti ikada čula za ovaj običaj? O tobelijama? Jesi li znala za to? Nevjerovatno! Ovdje kod nas....

Ana: Ne. A nemam vremena ni da slušam o tome...

Vida: Tobelije su djevojke, u porodicama bez muških nasljednika, koje se zavjetuju svojim roditeljima da se neće udavati. Preuzmu mjesto i ulogu njihovog nepostojećeg sina i obećaju da će se brinuti o roditeljima kako bi im starost učinili lakšom?“. <sup>238</sup>

**Tabela broj 18, glumačka podjela u predstavi *Kuća lutaka – Tobelija*:**

Lik	Glumac/Glumica
Vida	Milena Grm
Ana	Metka Trdin
Bojana	Nataša Perunović

Na fotografijama koje slijede prikazane su protagonistkinje iz predstave, a lična karta (koja se može uočiti na drugoj) u vizuelnom pogledu korespondira sa dodatim zvučnim vrijednostima, koje se mogu čuti iz *off-a*, a koje referiraju na prisustvo muškarca u njihovim životima.

---

<sup>238</sup> Ljubomir Đurković, (ur. Goran Bulajić), *Tobelija*, Podgorica i Ljubljana, Crnogorsko narodno pozorište, 2000, 38.



Fotografija broj 5 iz predstave *Kuća lutaka – Tobelija*.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Fotografije su preuzete sa zvaničnog sajta Crnogorskog narodnog pozorišta.



Fotografija broj 6 iz predstave *Kuća lutaka – Tobelija*.

Naredna predstava koju je režirala Radmila Vojvodić po tekstu Edena fon Horvata *Don Žuan se vraća iz rata* premijerno je izvedena 7.10.2000. u Podgorici. U njoj su prikazani ljudi izgubljenih identiteta, *rasparčani* u emotivnom, fizičkom i duhovnom smislu uslijed posledica koje je rat ostavio na sve njih. Muzika i njen odnos prema svemu onome što se događa na sceni opredijelio me je da ovu predstavu u problemskim krugovima sagledam zajedno sa predstavama *Montenegro blues* i *o.Rest in peace*. Promatrajući je iz prizme kompozitorovog stvaralaštva ona bi se mogla tumačiti dvojako: sa jedne strane po prvi put muzika je razigranija, drugačija od svega onoga što je glavna tema, a sa druge, ukoliko se osvrnemo na korijene i inspiraciju melodija koje se pojavljuju, dolazimo do zaključka da muzika i dalje ostaje konstitutivni element koji podržava dešavanja na sceni. U tom smislu oslanjajući se na teorijske stavove Pjera Šefera ona bi se, u funkcionalnom smislu, mogla promatrati kao muzika s *efektom suprotstavljanja* vrlo često nije u skladu sa onim što vizuelno percipiramo.

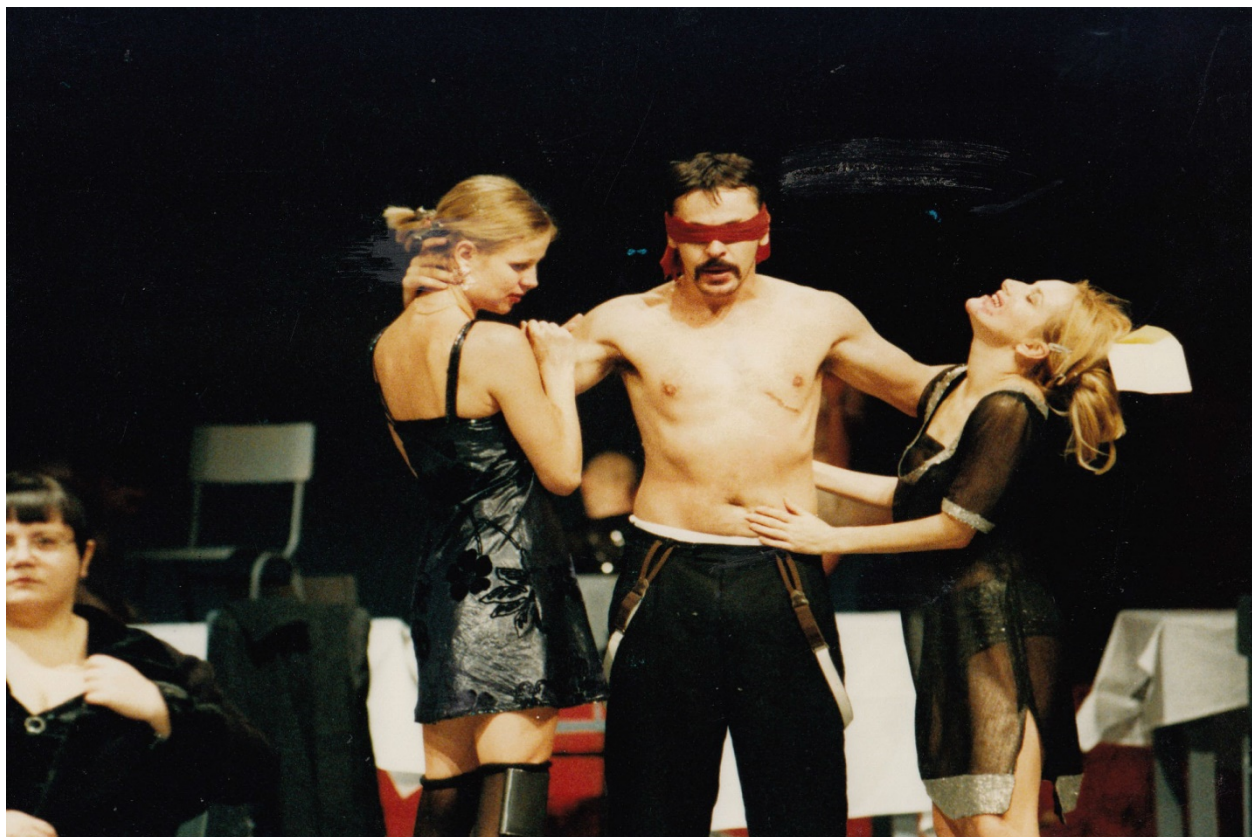
U narednoj tabeli može se pronaći spisak glumaca koji su tumačili uloge.

**Tabela broj broj 19, glumačka podjela u predstavi *Don Žuan se vraća iz rata*:**

Klitemnestra	Nada Vukčević
Egist	Aleksandar Radulović
Agamemnon	Branimir Popović
Orest	Mišo Obradović
Elektra	Ana Vučković
Pilad	Nikola Perišić
Esma	Žana Gardašević Bulatović
Kassandra	Jelena Nenezić Rakočević
Muškarac 1, Gost 1, Tužilac	Stevan Radusinović
Muškarac 2, Gost 2, Advokat	Dejan Ivanić
Ratnik	Jovan Dabović
Ifigenijin duh	Maja Stojanović

Fotografija koja slijedi, jedna je od onih koje prikazuju narušene odnose, upuštane u neprimjerene odnose, i uvodi u sve ono što slijedi kada se naruši koncept porodice, društva i prijateljstva uslijed rata.





Fotografija broj 7 iz predstave *Don Žuan se vraća iz rata*.<sup>240</sup>

Predstava *Nora (ili kuća lutaka)* premijerno je izvedena u Podgorici 10. decembra 2000. godine. Glavna tema je žena i njen položaj u porodici i društvu; a radnja se odvija kroz razgovore koji konstantno „teku“ u zadimljenom prostoru čime se dodatno odslikava dehumanizovani svijet kapitalizma, fokusiran u građanskoj drami u kojoj socijalna supstanca po pravilu biva destruirana raznim označiteljskim dominacijama (novac, mitologija, ideologija). Tokom prvog objavljivanja drame 1879. i prvog izvođenja iste godine u Kopenhagenu stručna kritika je burno reagovala upravo zbog pitanja koja se u tekstu pokreću, a tiču se: tradicionalnih podjela uloga među polovima, braka i položaja žene, emancipacije žene. Autor drame Henrik Ibsen (Henrik Johan Ibsen) opisao je proces nastajanja ovog djela kao težnju da stvori „modernu tragediju“,<sup>241</sup> u kojoj će prikazati kako žena ne može ili veoma teško uspijeva da ostvari svoje pravo u današnjem

---

<sup>240</sup> Fotografija je preuzeta sa sajta Crnogorskog narodnog pozorišta: <http://cnp.me/predstave-item/don-zuan-se-vraca-iz-rata/>.

<sup>241</sup> Moderna tragedija nastaje tokom XX vijeka i bavi se pitanjima koja su usmjerena na obične ljude i njihove probleme. Ona je realnija od klasične tragedije s obzirom da je u njoj sukob uzrokovan nedostacima u likovima, društvu ili zakonu; sudbina i božanska moć ne igra važnu ulogu.

društvu koje je isključivo muško društvo, sa zakonima koje pišu muškarci. Sa druge strane, Ibsen je zahvaljujući ovom djelu smatran borcem za žensku slobodu; ukazivao je na slabe tačke „muškog“ društva u kojem bi i žena trebalo da ima mogućnosti i prava na moralne i društvene pobune. U predstavi je prikazana Nora Helmer koja sa svojim suprugom živi u prividno skladnom braku sve dok je on ne razočara licemerjem, izdajom i nelojalnošću. Nakon toga, donosi odluku da napusti muža i djecu i da ode od porodice.<sup>242</sup> Time se u ovoj predstavi već u samom scenariju i elementima koji su na sceni kroz dijaloge (u zagušljivom foajeu) razotkriva kolektivni identitet jednog društva (skoncentrisanog oko porodičnih i društvenih problema) i identitet žene koja se bori za svoja prava a njeni lični identiteti je prikazuju kao: suprugu, majku, prijateljicu, odbačenu ličnost od strane porodice i društva itd. U tabeli koja slijede prikaza je glumačka podjela:

**Tabela broj 20, Glumačka podjela u predstavi *Nora*:**

Lik	Glumac/Glumica
Nora	Jasmina Avramović
Gospođa Linda	Varja Đukić
Dr Rank	Predrag Ejodus
Torvald	Vojislav Brajović
Krogstad	Branimir Popović
Djeca	Jovana Malović, Srđan Božović, Rajko Četković

Ova predstava jedini je zajednički poduhvat kompozitora Mirkovića i reditelja Branislava Mićunovića, i predstavlja jedan od mogućih aspekata scenske muzike, koji je podrazumijevao korišćene klasične partiture i njenu adaptaciju.

Fotografija koja slijedi portretiše muško-žensko društvo u kojem se iščitava dominantna figura Nore, kao nosica ženskih identiteta.

<sup>242</sup> Za praiizvedbu u Njemačkoj (1888) Ibsen je bio primoran (zbog konzervativne javnosti i kritike koja nije prihvatila drugačiji kraj) da napiše novi završetak, u kojem se Nora ipak vraća svojoj djeci i mužu i daje suprugu novu priliku. Radnja Nore inspirirana je sudbinom stvarne Ibsenove danske prijateljice Laure Kiler (Laure Kieler), od koje se muž, otkrivši da je bez njegovog znanja posudila novac, razveo i poslao je u ludnicu. Nekoliko godina kasnije ona se vratila svojoj porodici, nakon molbi muža i kasnije je postala poznata književnica.



Fotografija broj 8 iz predstave *Nora*.<sup>243</sup>

Predstava *Nora* je paralelno sagledana sa predstavom *Na ljetovanju* koja takođe razotkriva kompleksne ljudske odnose i preispituje položaj žene u društvu, raslojavajući dominantan društveni identitet.

U hronološkom pogledu, nakon *Nore*, slijedi *Montenegro blues*. Tekst je adaptiran i režiran od strane rediteljke Radmile Vojvodić, a premijera predstave je bila u Podgorici 4. oktobra 2004. godine. U podnaslovu ovog djela istaknuto je četiri scene trivijalnog, komad iz tranzicije. Ova predstava u pogledu muzike, na sve aspekte koje je do sada “demonstrirao” kompozitor Mirković, nadgrađuje i blues muziku.

Na fotografiji koja slijedi vidi se i bend koji interpretira muziku.

---

<sup>243</sup> Fotografije su preuzete sa zvanične stranice Crnogorskog narodnog pozorišta.



Fotografija broj 9 iz predstave *Montenegro blues*.

Glumačka ekipa u ovom ostvarenju, uz scenografiju, prisustvo benda i dijaloge razotkriva probleme tranzicijskog društva.

**Tabela broj 21, glumačka podjela u predstavi *Montenegro blues*:**

Lik	Glumac/Glumica
Crni	Branimir Popović
Stella	Anita Mančić
Čudna faca	Mirko Vlahović
Slatka mala	Jelena Nenezić
General	Izudin Bajrović
Kapitalac	Predrag Ejdus
Vozdra	Ivan Bezmarević

Drugačiji izazov pred kompozitora postavljen je u predstavi *Tre sorele* koja je premijerno izvedena 19. oktobra 2005. godine u Kotoru, a potom u Podgorici, 8. novembra 2005. Po tekstu

Stevana Koprivice adaptacija, režija i scenografija su potpisane od strane Crnogorskog narodnog pozorišta. Primorski senzibilitet upotpunjen primorskom terminologijom u pojedinim aspektima podsjeća na film *Beštije*, Živka Nikolića čija je radnja takođe smještena na primorju. Tri sestre su, iako *zagledane* u slobodu i pučinu, „zatočenice patrijarhata“ i kao takve pripovjedaju priče o svojim životima u maloj primorskoj sredini. Pitanja lažnog morala, ljubavi, strasti, sputavanja želja, dekadencije, malograđanstva, pravog i lažnog autoriteta, potreba i htjenja, nametanja stega i religije isprepletana su i čine sastavni dio njihovih života. Početak predstave ima sličnosti i sa prvom scenom iz filma *Čudo neviđeno* u kojem reditelj Živko Nikolić radnju započinje prikazujući žene koje „lupaju“ po površini vode kako bi istjerale ribu, a potom prostiru bijele čaršafe, kao i tri sestre u predstavi: “Bijeli lencuni nadimaju se pod naletima jakog juga. Iz daljine dopire grmljavina nadolazećeg nevremena. Roza, Bjanka i Nera skidaju lencune sa razapetog špaga ispred njihovog palaca. Pojavljuje se Jojo, razbarušen, mokar i slan”.<sup>244</sup> Prizor koji je opisan u prethodnom iskazu može se zapaziti na fotografiji koja slijedi.



Fotografija broj 10, scena iz predstave *Tre sorele*.

<sup>244</sup>Ljubomir Đurković, (ur. Goran Bulajić), *Tobelija*, op. cit, 4.

U ovoj predstavi brat je prikazan kao najveći autoritet sestrama, on donosi konačne odluke o njihovim životima. Sa druge strane, pitanje lažnog morala sestara, zatočenost u maloj sredini teme su koje pokreću pitanje ženskog identiteta u maloj, konzervativnoj sredini. Glumačka podjela u ovoj predstavi prikazana je u narednoj tabeli.

**Tabela broj 22**, glumačka podjela u predstavi *Tre sorele*:

Lik	Glumac/Glumica
Nera	Žana Gardašević
Bjanka	Ana Vujošević
Roza	Ivona Čović
Jojo	Branislav Vukotić
Damjan	Zoran Vujović
Marko	Dušan Kovačević

Nadovezejući se u tematskom pogledu na istorijske teme i ličnosti iz Crne Gore rediteljka Radmila Vojvodić je režirala predstavu *Danilo* koja je premijerno izvedena u Podgorici 1. novembra 2011. godine. Autor drame je Mirko Kovač, a radnja je skoncentrisana oko vladara jedne male zemlje. „Drama je ispisana očevitim poznavanjem naravi i običaja, dobrim poznavanjem jezika i istorijskih okolnosti, uvodeći savremenog gledaoca i čitaoca u nesigurno, traumatično doba vladavine knjaza Danila, pokazujući istovremeno koliko se teško i sporo vremena mjenjaju, koliko današnje vrijeme nosi breme starih vremena”.<sup>245</sup> U *Danilu* je na tragičan način prikazan veliki vladar koji svjedoči o prolaznosti svoje moći i vlasti. U svojim monolozima i dijalogima gestikulacija i izraz očitavaju čežnju za kulturom i organizovanom državom, za slobodom. On je direktni narator svog života i sudbine dok leži na samrtnoj postelji ranjen hicima od strane atentatora. „Tek jedna od hronika tragičnih sudbina crnogorskih vladara. Dvadeset četiri sata sa ove strane smrti – drama o čovjeku moćniku i njegovom poniženju u smrti. O udesu zemaljske prolaznosti. Sarkazam i nevjerica dominiraju Danilovim samrtnim monologom”.<sup>246</sup> Predstava *Danilo* je u analitičkom dijelu rada promatrana zajedno sa predstavom *Princeza Ksenija od Crne Gore*. U obje se obrađuju teme koje se tiču nacionalne

<sup>245</sup> Mirko Kovač, (ur. Goran Bulajić) *Danilo*, istorijski igrokaz u dva čina i 15 slika, Podgorica, CNP; 2007.

<sup>246</sup> Idem.

kulture i nacionalnog identiteta jednog naroda, dok različita “muzička rješenja” svjedoče o široko postavljenom kompozitorskom prosedu koji je kontinuiranim višegodišnjim radom u Crnogorskom narodnom pozorištu odgovarao različitim izazovima.

Imena glumaca koji su tumačili uloge u ovoj predstavi priložena su u tabeli.

**Tabela broj 23, glumačka podjela predstave *Danilo*:**

<b>Lik</b>	<b>Glumac/Glumica</b>
Knjaz Danilo	Srđan Grahovac
Knjeginja Darinka	Kristina Stevović
Pero Tomov Petrović	Mirko Vlahović
Todor Kadić	Branimir Popović
Gospodin Ekar	Zoran Vujović
Marinović	Dušan Kovačević
Pol Tedeski	Dejan Ivanić
Perjanik Škrnjo	Nikola Perišić
Perjanik Tomo	Petar Burić
Đorđije Petrović	Slobodan Marunović
Tasovac	Branislav Vuković
Vladika Nikaron	Simo Trebješanin
Anhrimandit Nikodin	Simo Trebješanin
Senator Vukotić	Momo Pićurić
Dadilja	Ratka Mugoša
Nikola Petrović, dječak	Milorad Popović
Olga, kćer knjaza Danla	Maša Mićović
Istražitelj glas	Mirko Vlahović
Kob	Sanja Vujović

Glavnu ulogu tumači Srđan Grahovac, a na fotografiji koja slijedi je prikazana scena iz predstave kada Danilo kaže sinovcu da ga on najbolje razumije i da je mudriji od svih mudrih

glava oko njega.” Ovdje se u prvih deset godina spozna svako zlo i dobro, a poslije se istorija samo ponavlja, kaže usamljeni Danilo ispovedajući se desetogodišnjem dečaku“.<sup>247</sup>



Fotografija broj 11, scena iz predstave *Danilo*.

Navedeni iskaz svjedoči o odnosu Danila i njegovog naroda, a na nerazumijevanje, osude sredine, neprihvatanje i na kraju, lično i porodično preispitivanje nailazimo i u predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore*.

Predstava *Na ljetovanju* prema drami (iz 1904. godine) Maksima Gorkog u režiji Radmile Vojvodić premijerno je izvedena 12.8.2009. u Kotoru, a potom 1. novembra iste godine u Podgorici. „Izvana blisko, privlačno i bogato društvo (nazovimo ih elitom u recesiji, a temeljni rascjep na bogate i one druge jeste socijalni kontekst koji podrazumijevamo) okupljeno je na ljetovanju. Jedan od junaka, jedan po skepsi najbližnji grotesknom skeptiku naših dana, reći će na koncu: „Morali smo svi da postanemo odvratni jedni drugima i eto postali smo““.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> Prema navodima u: <http://cnp.me/predstave-item/danilo/>.

<sup>248</sup> Prema navodima: <http://cnp.me/predstave-item/na-ljetovanju/>, pristupljeno dana 1. 5. 2019. u 13h.



Scenografija predstave rađena je u skladu sa dramom Gorkog, pa je ambijent vjerodostojno prikazan (grupa prijatelja i poznanika provodi ljeto u iznajmljenim ljetnjikovcima, dačama).



Fotografija broj 12 iz predstave *Na ljetovanju*.

Kolektivni identitet ruske buržoazije, intelektualne elite sa svim vrlinama i manama prikazan je u predstavi *Na ljetovanju*.<sup>249</sup> U tabeli koja slijedi prikazani su glumci uloge koje tumače.

---

<sup>249</sup> “*Na ljetovanju* (1903) čehovljevska je prikaz života grupe likova, intelektualne elite tadašnjeg društva, uhvaćenih u trenucima letnje dokolice, kada se postepeno otkrivaju detalji iz njihovih unesrećenih života, promašenih brakova, neuzvraćenih ljubavi, lažnih prijateljstava, pogrešno izabranih profesija. Predstava rediteljke Radmile Vojvodić, ostvarena u okviru konzistentno i suvereno sprovedenog psihološkog realizma, izvedena je na veoma lepom i adekvatnom prostoru Instituta za biologiju mora u Dobroti (Kotor). U finalu predstave, izvedenom na drugoj, prostranoj terasi Instituta sa koje se pruža verovatno najlepší pogled na Kotor, more i romantično osvetljeni Stari grad (publika će se tu preseliti, zajedno sa izvođačima), dolazi do kulminacija pojedinačnih drama – likovi potpuno gube kontrolu, maske se ogoljavaju, a na površinu isplivavaju užasna sebičnost, licemerje, ponižavajuća mržnja. U tom kontrastu, između zaista vanredno, skoro bolno lepog pejzaža i realnosti izgubljenih života rađa se snažan, preplavljujući osećaj tuge zbog propuštenih šansi i izneverenih ideala. U ovim finalnim scenama radnja se i jasno kontekstualizuje u savremeno društvo. Predstava tu direktno kritikuje aktuelnu političku situaciju, osuđuje vlast zbog slabog snalaženja u doba tranzicije, gubljenja kompasa, nemogućnosti izvođenja društva na siguran, osvetljeni put. Intimne drame postaju društveno označene, lična lutanja se tumače i kroz političke stranputice, individualni padovi postaju metafore istorijskih lomova u kojima se prepoznaje i činjenica o stalnom kruženju vremena i

## Tabela broj 24, glumačka podjela u predstavi *Na ljetovanju*:

Nakon ove predstave, kompozitor Žarko Mirković bio je angažovan u predstavi *Jaja* koja premijerno izvedena 23. marta 2012. godine u Podgorici. Reditelj Niko Goršič je tokom priprema i rada na ovoj predstavi istakao: “Dok se muškarci, uglavnom reditelji, bave novim političkim teatrom i temama posttraumatskog stanja; žene ističu suštinske probleme patrijarhalnih korijena društva, koji u temeljima onemogućavaju razrješenje odnosa među njima – radi se o uključivanju polovine čovječanstva u društveni, kulturni i politički život. Već prije Drugog svjetskog rata, britanska spisateljica Virdžinija Vulf je zapisala da je muškarcima potrebno naći novo zanimanje, da bi ušli u novu sferu razvoja i distancirali se od ratnika u sebi”.<sup>250</sup> Promatrajući ovu predstavu od samog naslova postavlja se pitanje značenja naslova o čemu je dislutovala i dramska spisateljica teksta, Nataša Nelević: “Kad čujemo da neko ima jaja ne treba nam tumač: znamo odmah da je junak koji drugoga može da satjera u mišju rupu. Jaja su sve što prepoznajemo kao moć. Ovo su muška jaja, naravno, jer je ova moć muška; doslovno – najčešća, a kulturološki – isključivo: čak iako je nasilnik zapravo nasilnica, opet su njena jaja muška. I žene imaju svoja jaja, iako se ona ne potežu svaki čas u kafanskim razgovorima, naprotiv, i iz te činjenice proističe odgovarajuća ženska moć – one rađaju. I tako, eto, stižemo do dva temeljna stuba moći na kojima se temelje patrijarhat i civilizacija – muška opsesija i žensko rađanje”.<sup>251</sup> Predstava je značajan prilog i pokretač tema koje se tiču feminističkih studija. Sa druge strane, kroz muziku se razotkriva bitna odlika ženskog identiteta u Crnoj Gori, uloga žene u patrijarhalnom crnogroskom društvu. U narednoj tabeli prikazana je podjela uloga u predstavi, a ono što je posebno zanimljivo prilikom promatranja glumačke postave jeste da ansambl sačinjen od jedanaest žena i svega dva muškarca, što dodatno stavlja akcenat na ženski identitet.

---

dogadaja. Promene su samo jedna od faza u kružnom toku istorije, a svest o tome treba da relativizuje njihov značaj, odnosno umanjuje naše predimenzionirane strahove od dolaska novog vremena”.

<sup>250</sup> Idem.

<sup>251</sup> Idem.

**Tabela broj 25, glumačka podjela u predstavi *Jaja*:**

<b>Lik</b>	<b>Glumac/Glumica</b>
Plava Lisica, Smrt	Nada Vukčević
Trgovac, Jan, Muž, Klošar 1. Muž	Dušan Kovačević
Majka	Olivera Vuković
Lena	Tijana Bjelica
Prodavačica jaja, Psihološkinja	Radmila Božović
Generalova dojilja	Kristina Stevović
Novinarka	Julija Milačić
Otac General	Gojko Burzanović
Žena sa cvjetom na usnama	Žaklina Oštir
Lidija	Žana Gardašević-Bulatović
Vera	Tanja Torbica
Brankica	Gorana Marković
Oljica	Jelena Minić
Starica	Jadranka Mamić

Fotografije koje su priložene u daljem toku rada razotkivaju u jednom kadru emancipovanu ženu, ženu koja je maltretirana, majku i muškarca kao dominantnu figuru, dok se na drugoj može iščitati identitet žene kao majke i borca.



Fotografija broj 13 iz predstave *Jaja*.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Fotografija preuzeta sa zvaničnog sajta Crnogorskog narodnog pozorišta.



Fotografija broj 14 iz predstave *Jaja*.

Praizvedna u Podgorici 1. novembra 2013. godine povodom 60 godina rada Crnogorskog narodnog pozorišta *Everyman Đilas* je šesnaesta predstava za koju je muziku radio kompozitor Žarko Mirković u Crnogorskom narodnom pozorištu. Na koji način je portretisan Milovan Đilas i koliko muzika u ovoj predstavi korespondira sa svim ostalim paramterima su samo neka od pitanja koja se postavljaju, a o kojima će se diskutovati sa muzičkog stanovišta. Da je saradnja rediteljke Vojvodić i kompozitora Mirkovića u ovome ostvarenju, nakon gotovo decenije zajedničkih poduhvata (iako nije bila kontinuirana) u potpunosti ostvarena, razotkriva se iz simbioze osnovne muzičke zamisli koja poziva na kolektiv i jedinstvo, kao i naslova koji referera da je svaki čovjek jedan čovjek, isti čovjek, ili da smo svi mi isti.

Milovan Đilas je bio pjesnik, revolucionar, pripovjedač, ratni komandant, romansijer, državnik, prevodilac, diplomata, publicista, disident i politički zatvorenik. U svijetu je smatran za jednog od najznačajnijih istočnoevropskih disidenata i kritičara komunističkog sistema. Najcitiraniji je i jedan je od najprevođenijih srpskih i jugoslovenskih autora. *Nova klasa*, studija u kojoj analizira komunistički poredak i ideologiju, objavljena prvi put u Sjedinjenim Američkim

Državama 1957, prevedena je na više desetina jezika u ukupnom tiražu od preko tri miliona primjeraka i od ovlašćenog Oksfordskog foruma proglašena 1995. jednom od sto knjiga koje su najviše uticale na kulturu Zapada druge polovine XX vijeka (tačnije, od kraja Drugog svjetskog rata).<sup>253</sup> Pitanje nacionalne kulture, nacionalnog identiteta, svijesti kolektiva koja se razotkriva raslojavanjem zajedničkih kolektivnih identiteta u predstavi je od stranje rediteljke kroz portretisanje epohe (kostimografski, scengrafski, lingvistički) u kojoj su njeni junaci svojim djelovanjem bitno određivali istorijske tokove u Jugoslaviji i njenom međunarodnom kontekstu. To su činili sa punim legitimitetom i legalitetom pobjednika u Drugom svjetskom ratu i protiv nacizma. Radmila Vojvodić u drami bavi se prirodom i konsekvencama Đilasovih djela prije svega *Anatomije jednog morala* i *Nove klase*,<sup>254</sup> jednim od ključnih knjiga XX vijeka.

Jedan klasičan srednjevjekovni pojam *everyman*, moralitet *Everyman*, moralitet kao dramski žanr u *Everyman Đilas*-u se uspostavlja kao poziv na moralnost savremenog čovjeka, odnosno da je danas pitanje moralnosti u osvajanju slobode. Zbog sličnih tematskih krugova, pitanja kolektivnih identiteta i pojedinca koji svojim spektrom identiteta provocira, često odstupa od očekivanja kolektiva ova predstava sagledana je zajedno sa predstavama *Princeza Ksenija od Crne Gore* i *Danilo*. U tabeli koja slijedi priložen je raspored glumačkih podjela. Takođe iz tabele se može iščitati da, za razliku od prethodne predstave *Jaja* ovdje promatramo ostvarenje sa dominantno muškom tematikom.

---

<sup>253</sup> Milovan Đilas je rođen 12. juna 1911. u selu Podbišće kod Mojkovca od oca Nikole i majke Vasilije, rođene Radenović. Đilasi vode porijeklo od starijeg bratstva Vojinovića iz Župe nikšićke. Nikola Đilas je bio oficir i nosilac Zlatne medalje za hrabrost „Miloš Obilić”. Pohađao je gimnaziju u Kolašinu i u Beranama. Na Univerzitet u Beogradu (Filozofski fakultet, grupa za jugoslovensku književnost) upisao se 1929. Po dolasku u Beograd piše brojne pjesme, priče, književno-kritičke prikaze i kulturno-političke članke i eseje; objavljuje ih u tridesetak jugoslovenskih listova i časopisa. Istovremeno se upušta u političku borbu, naročito protiv diktature kralja Aleksandra I, uvedene 6. januara 1929. Uspijvao je da izbjegne hapsenje do februara 1932. kada ga policija lišava slobode, ali u nedostatku dokaza posle deset dana biva pušten. Iste godine, u oktobru, postao je član progonjene Komunističke partije i sekretar partijske organizacije Beogradskog univerziteta. Uspostavio je saradnju između studentske organizacije i grupe radnika-komunista. Kada je radnička grupa otkrivena, uhapšen je i on – 23. aprila 1933. Policija ga je mučila da otkrije studentsku organizaciju, ali njeni naponi nisu dali rezultata. Đilas je osuđen od Suda za zaštitu države po Zakonu o zaštiti javne bezbjednosti i poretka u državi (izglasano avgusta 1921.) u Narodnoj skupštini, prvenstveno radi oduzimanja mandata komunističkim poslanicima) na tri godine strogog zatvora koje je većim dijelom izdržao u Sremskoj Mitrovici. Izašao je 23. aprila 1936. U sudskom istražnom zatvoru na Adi Ciganliji napisao je zbirku od deset pripovjedaka i roman *Crna brda*. Oba rukopisa su zagubljena i nikada nisu pronađeni. Isto se dogodilo i sa njegovim bilješkama zapisanim za vrijeme izdržavanja kazne u Sremskoj Mitrovici.<sup>253</sup>

<sup>254</sup> *Nova klasa* uvrštena među sto djela XX vijeka.

**Tabela broj 26, glumačka podjela u predstavi *Everyman Đilas*:**

<b>Lik</b>	<b>Glumac/Glumica</b>
Đilas	Tihomir Stanić
Đilasova žena	Ana Vučković
Revolucionarka	Jelena Nenezić
Podozriva	Gorana Marković
Umjetnica	Karmen Bardak
Trudnica	Gordana Mićunović
Ruskinja	Ljubica Barać-Vujović
Dedijer	Simo Trebješanin
Koča	Dejan Ivanić
Moša	Dušan Kovačević
Leka	Nikola Perišić
Drug Krcun	Petar Novaković
Drug Kardelj	Zoran Vujović
Stražar	Miloš Pejović
Zatvorenik	Aleksandar Radulović
Nepoznati	Slobodan Marunović
Mumlač	Milivoje Mišo Obradović
Đilasova majka	Dragica Tomas
Đilasov sin	Milorad Radović
Amerikanac u pratnji	Goran Slavić
Američka džezzerka	Nada Vukčević

Nakon tabele kako bi se stvorio uvid u atmosferu koja vlada na sceni priložena je fotografija sa izvođenja predstave.



Fotografija broj 15 iz predstave *Everyman Dilas*.

U hronološkom sagledavanju predstava na kojima je bio angažovan kompozitor Žarko Mirković (zaključno sa 2015. godinom) poslednja je prikazana i izvedena predstava pod nazivom *o. Rest in Peace*. Nastala u režiji Stevana Bodrože, a po dramskom tekstu Jetona Neziraja, premijerno je izvedena 3. aprila 2015. godine. Drama je napisana na osnovu Eshilove (gr. Αἰσχύλος Aiskhylos) *Orestije* i predstavljala je porudžbinu nacionalnog teatra. Ova predstava je, iako na momente groteskna, u svom korijenu pesimistična i portretiše život *ispunjen lažnim uvjerenjima*. U podnaslovu se često ističe da je riječ o *Sagi jedne balkanske porodice*. “Prikazuje nam odraz jedne porodice u ogledalu koje je razbijeno, smrskano u komade, taj odraz je izvitoperen i nakazan a opet potpuno u skladu sa unutrašnjim svetom ovih likova ... neurotični, “iscepkan” likovi, nesposobni da iskorače iz začaranog kruga sopstvenih nerazrešivih psihičkih problema, njihova sudbina bespovratno je osuđena da se rasplete po makabričnom unutrašnjem diktatu njihovih beznadežnih karaktera ... potpuna pobjeda Tanatosa nad Erosom u očajnoj igri



strasti, osvete i osujećene ljubavi (iako se Eros do gorkog kraja ne predaje u ovom komadu)”.<sup>255</sup> Svi motivi na kojima je izgrađena predstava i kojima su prikazani zapleti savremenog društva, savremene porodice, urađeni su prema motivima porodice vojskovođe, ratnog zločinca i profitera Agamemnona.

**Tabela broj 27, glumačka podjela u predstavi *o.Rest in Peace*:**

<b>Glumci</b>	<b>Uloge</b>
Nada Vukčević	Klitemnestra
Aleksandar Radulović	Egist
Branimir Popović	Agamemnon
Mišo Obradović	Orest
Ana Vučković	Elektra
Nikola Perišić	Pilad
Žana Gardašević-Bulatović	Esma
Jelena Nenezić-Rakočević	Kasandra
Stevan Radusinović	Muškarac 1, Gost 1, Tužilac
Dejan Ivanić	Muškarac 2, Gost 2, Advokat
Jovan Dabović	Ratnik

Na fotografiji koja slijedi prikazan je dio atmosfere balkanske porodice i društva.

<sup>255</sup> Reditelj Stevan Bodroža o dramskom tekstu predstave, prema navodima: <http://cnp.me/predstave-item/o-rest-in-peace/>, pristupljeno dana 11.12.2019. u 12h.



Fotografija broj 16, momenat iz predstave o. *Rest in Peace*:

Na kraju ovog dijela poglavlja, u kojem su sagledane osnovne karakteristike i objašnjeni mogući tematski krugovi, na osnovu kojih su se i formirali problemski, došlo se i do zapažanja koja se tiču pozorišne muzike Žarka Mirkovića, ukoliko je promatramo hronološki, sa osvrtom na kompozitorov cjelokupan opus. Počevši od prve predstave od 1981. do 2015. godine Mirković je svoje prisustvo u nacionalnom teatru ostvario angažmanom na sedamnaest predstava. Promatrati njegov stil kada je u pitanju ovaj žanr podrazumijeva razumijevanje i poznavanje njegovog opusa koji je od najranijih, studentskih dana jednako posvećen tradiciji, koliko i modernom izrazu. Ovo saznanje čini njegovu pozorišnu muziku značajnom nematerijalnom kulturnom baštinom koja u sebi sublimira: folklorne elemente podneblja sa kojeg je i sam potekao, demonstrira poznavanje istorije i tradicije, potrebu da se i kroz žanr pozorišne muzike oživi ono što je srž muzičkog identiteta i kulture crnogorskog naroda kroz primorske melodije, potom melodije koja asocira na muziku iz *Rukoveti iz Crne Gore* Stevana Stojanovića Mokranjca. Navedeni stavovi su samo dio mozaika koji će se zaokružiti promatranjima koja slijede u narednom segmentu rada.

## V 2. Počeci Mirkovićevog rada u pozorištu: *Zla žena, Mokra šuma, Veliki briljantni valcer i Noć bogova*

Prve četiri predstave: *Zla žena, Mokra šuma, Veliki briljantni valcer* i *Noć bogova* predstavljaju početnu fazu pozorišne muzike Žarka Mirkovića. Do tog zaključka sam došla nakon promatranja predstava koje slijede za njima, prije svih – *Princeza Ksenija od Crne Gore* – koja se u stilskom i značenjskom kontekstu kada je u pitanju muzika izdvaja u odnosu na prve. O muzici u ovoj predstavi je zabilježeno: „Nikola Vavić uspijevao je da pomiri krajnosti: ironisanje fabule i blagopoetične scene pri kraju predstave, scenografski okvir Miodraga Tabačkog (okvir starog bidermajer ogledala na čijem imaginarnom fonu 'žive' ličnosti onovremeno kostimirane!) sa lutkarski maskiranim likovima, elektronsku ili 'astralnu' muziku mladog i darovitog kompozitora Žarka Mirkovića, sa 'lalinskom' govornom melodikom praskavi ritam bičevanja sa krajnjim otuđenjem, obezljudežem u kataleptičnoj finalnoj sceni“.<sup>256</sup> Navedeni citat iako sporadično razmatra i ulogu Mirkovićeve muzike o kojoj se može diskutovati s aspekta funkcionalnosti. Ona se, pored podvlačenja realnih dešavanja na sceni na nivou dramskog toka temporalnošću i ritmom uključila u tok oblikovanja cjelokupne drame. Na muzičkom planu *Zla žena* je predstavljala nov, profesionalniji pristup pozorišnoj muzici u poređenju sa prethodnim predstavama, dok je promatrana iz prizme opusa Mirkovića ona bila logičan slijed tadašnjih kompozitorskih preokupacija. Godinu dana prije rada na ovoj predstavi Mirković je završio studije u Beogradu,<sup>257</sup> gdje je i nastavio život, pa je rad na *Zloj ženi* prije svega podrazumijevao kompozitorski pristup karakterističan za taj period njegovog stvaralaštva. Prije rada na *Zloj ženi*, pored ostalih, komponovani su: *Velika muka* za mecosopran, fagot i klavir i *Varijacije* za gudački orkestar (1977), poema za duvački kvintet *Ali Binak* (1978), kao i diplomski rad *Koreografska simfonija* (1980). Ove kompozicije svjedoče o autoru „zainteresovanom za nekonvencionalni tretman medija i specifične kombinacije zvučnih boja kojim se potencira potreba za sonorističkim istraživanjima i značaj ritmičke komponente za izgradnju arhitektonike djela. Uočava se korišćenje repetitivnih modela i progresije kao okosnice mišljenja, ali ove

---

<sup>256</sup> Sreten Perović, „Erotizovano preispitivanje“, *Darovi scene*, 1986.

<sup>257</sup> „Već Mirkovićeve rane kompozicije bile su zapažene i dobijaju priznanja stručne javnosti. U vrijeme studija na FMU u Beogradu u tri navrata je nagrađivan – prvo za horsku kompoziciju *Žaba i rak*, a zatim dva puta nagradom Udruženja kompozitora Srbije za oblast kamerne muzike – za kompoziciju *Varijacije za gudače* (1977) i za poemu *Ali Binak* za duvački kvintet (1978)“.

tehnike kod Mirkovića nikad nijesu mehanički upotrebljene“.<sup>258</sup> Promatrajući muzički diskurs u *Zloj ženi*, zastupljena je melodija „lalinskog“ prizvuka koja referira na kulturu jednog naroda, doprinosi atmosferi i kroz muziku kodira folklore vojvođanskog podneblja. O tome piše i autorka Marinković „posebno je interesantan njegov odnos prema folkloru (ne samo crnogorskom, nego i drugih prostora) koji se često nalazi u osnovi njegove muzičke ideje, ali je tretiran na postmoderan način čak i onda kad na prvi pogled daje omaž tradiciji (forma rukoveti u *Romsviti*)“.<sup>259</sup> I u scenskoj muzici, kao i u ostalim žanrovima u okviru svog opusa moguće je pronalaziti paralele, iste pristupe, ideje i zamisli, pa se u tom smislu postavlja i pitanje remedijalizacije<sup>260</sup> u okviru opusa ovog autora. Takođe, od prve predstave, Mirković u Crnogorskom narodnom pozorištu svim segmentima koji se tiču muzičkog aspekta pristupa profesionalno, sagledavajući koncept predstave i osluškujući senzibilitet i namjere reditelja. Muzika je, po sjećanjima kompozitora, za predstavu *Zla žena* snimana u *Studiju 5* u Beogradu. Ovaj poduhvat podrazumijevao je i angažman profesionalnih muzičara tj. izvođački ansambl sastavljen od sledećih instrumenata: gitare, klarineta, sintisajzera i bubnja. Da su prethodno navedeni iskazi o slobodnom, nekonvencionalnom, ali iznad svega profesionalnom odnosu istiniti svjedoči podatak o angažovanju Vlada Furduja bubnjara veoma popularne grupe šezdesetih godina XX vijeka. *Elipse*<sup>261</sup>.

Uloga muzike koja je predstavljala miks različitih žanrova bila je da se prikaže irealna sfera, odnos prema tradiciji (dekodiran kroz prizvuk folklorne melodije) i težnja da se kroz različite melodje, dekodiraju različiti oblici ponašanja (muško(g)-ženko(g)) u braku. Kodiranje

---

<sup>258</sup> Sonja Marinković, op. cit.

<sup>259</sup> Sonja Marinković, op. cit.

<sup>260</sup> U svom radu autorka Novaković pod remedijalizacijom podrazumijeva prenošenje muzičkog sadržaja ili određenog muzičkog tematskog materijala iz medija pozorišne muzike u medij djela za koncertnu podijum. “Moramo da uočimo interesantno prisustvo prideva remedial u engleskom jeziku, od reči remedy koja nosi značenje leka/rešenja za određenu bolest/situaciju, kao i značenje sredstva kojim se nešto poboljšava, unapređuje (veština, na primer). Ako preuzmemo ovu reč i postavimo je kao osnovu za reč koju koristim u ovom istraživanju – remedijalizacija – može se uočiti da kompozitor upotrebom već postojećeg pozorišnog tematskog materijala za novu kompoziciju unapređuje i dalje koristi potencijal tog materijala, smeštajući ga u novo muzičko okruženje. Prema navodima u: [file:///C:/Users/User/Desktop/Monika%20Novakovi%C4%87%20-%20Master%20rad%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Desktop/Monika%20Novakovi%C4%87%20-%20Master%20rad%20(1).pdf), pristupljeno dana 6. Novembra 2019 u 9h.

<sup>261</sup> *Elipse* je grupa koja je svoju karijeru otpočela 1963. godine po uzoru na grupu *The Shadows*, kao i mnoge grupe iz tog vremena. Članovi grupe su bili: Radomir Dmitrović (solo gitara), Momčilo Radovanović (ritam gitara), Bojan Hreljac (bas), Vladimir Furduj Furda (bubnjevi) i Slobodan Skakić (pevač). Postala je veoma popularna 60-ih godina, a njeni nastupi u Gradskom podrumu u Beogradu su bili rok događaji. *Elipse* je izvođenjem dvije instrumentalne kompozicije 1966. godine bila pobjednik Gitarijade, a 1967. godine su osvojili srebrnu medalju na internacionalnom festivalu u Bugarskoj. U to vrijeme su svirali ritam i bluz. Kada se grupi pridružio Edi Dekeng (vokal) počeli su da sviraju soul.

identiteta bi se kroz muziku moglo tumačiti dvojako. Kao što je sama muzika, „elektronska ili ‘astralna’ sa ‘lalinskom’ govornom melodikom i praskavim ritmom sa krajnjim otuđenjem, obezluđenjem u kataleptičnoj finalnoj sceni” tako se pitanje identiteta raslojava na dva: o polu i rodu. Odnosno, o ženskom se u *Zloj ženi* može diskutovati sa aspekta roda „koji podrazumijeva društvene razlike između žene i muškarca, uključujući biološke tj. polne razlike i roda koji je povezan sa društveno konstruisanim pojmovima muškog i ženskog i kao takav je kulturno konstruisan bez obzira na to koliko je pol biološki nepromjenljiv”.<sup>262</sup> U predavanju *Politike identiteta, rod i umetnost*, Miško Šuvaković ističe važnost predstavljanja identiteta kao jednog od najsloženijih i najkomplikovanijih pojmova naglašavajući distinkciju između termina subjekt i identitet. On označava odnos individue ili grupe ka drugoj grupi, u kojoj identitet uvijek podrazumijeva odnos pojedinačnog ka opštem.<sup>263</sup> Povezivanje subjekta sa određenim kolektivom predstavlja njegov identitet,<sup>264</sup> ali treba istaći da na dnevnom nivou imamo najmanje petnaest identiteta (uloga). Uzimajući u obzir identitete subjekta, pitanje identiteta roda se ističe kao jedno od najkomplikovanijih.<sup>265</sup> S tim u vezi, odnos žene je promatran u odnosu na društvo, kao i u odnosu na drugog koji je definiše kao zlu, pohlepnu, nezahvalnu. Promatrajući rodni identitet kroz istoriju umjetnosti susrećemo se sa podatkom da nema ni jedne žene slikarke ali da se na slikama pojavljuju majke, ljubavnice, sestre, ćerke, odnosno žene kroz različite identitete“.<sup>266</sup> Analogija sa ovom predstavom je upravo u prethodno izloženoj teorijskoj tvrdnji gdje se od samog naslova žena prezentuje kroz njen identitet odnosno uloge koje ima objedinjene oko pridjeva *zla*. Zaplet predstavlja zamjena identiteta Sultane i čizmareve žene Pele koje veoma liče, te inverzija njihove garderobe i prebivališta predstavlja kulminaciju. Zamjena ženskog identiteta se kroz muziku dekodira dualnošću progresivnog i novog što predstavljaju segmenti elektronske muzike sa jedne, i elementi ‘lalinske’ melodike sa druge strane.

*Mokru šumu*, drugu predstavu u početnoj kompozitorskoj fazi scenske muzike Žarka Mirkovića, po pitanju muzike karakteriše istraživanje različitih zvukova i stilova prožeto pažljivim osluškivanjem prostora u kome se prezentuje, okružena kompleksnim “svijetom” pozorišne umjetnosti. Po iskazima kompozitora muzika za predstavu *Mokra šuma* pripremana je, promišljena i snimana u Podgorici. Uloga muzike u ovom poetskom poduhvatu je razotkrila

---

<sup>262</sup> Džudit Batler, *Nevolja s rodom*, London, Routledge, 1990.

<sup>263</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-OITbr0U3Mc>, pristupljeno dana 6.5.2019, u 15h.

<sup>264</sup> Idem.

<sup>265</sup> Idem.

<sup>266</sup> Idem.

jedan od identiteta francuske kulture, koji je prije svega utkan u lik verglaša. Muzika se percipira dijegetički, uz dodate zvučne vrijednosti, kao i recitovanje na francuskom jeziku pa samim tim razotkriva dio francuskog identiteta usmjeren na “uličnu kulturu”. Pitanja o kulturi, ali i nizu ličnih identiteta vezanih za glavnog protagonistu tj. pjesnika iskazani su u ovom - muzičko-poetskom projektu. „Pjesniku je domovina svugdje i nigdje. Pjesnik je uvijek na putu – na putu u mašti, kroz imaginarno”.<sup>267</sup> Njegovi dijalozi dvojezični podrazumijevaju Bodlerovu (Charles Pierre Baudelaire) i Preverovu (Jacques Prévert) poeziju na francuskom i Kostićevu na srpskom jeziku. Verglaš je pored pomenutih recitacija interpretirao i songove. „Mladen Nelević je valjano tumačio lik pariskog klošara sa verglom, dobro pjevajući songove koje je napisao mladi kompozitor Žarko Mirković.”<sup>268</sup> Uloga muzike bila je pored portretisanja kulture i ličnog identiteta glavnog lika i postizanje autohtonosti kojoj je težio reditelj kada je u pitanju Kostićeva poezija naspram francuske. Takođe, uloga muzike je doprinijela ekspresiji i emociji glavnog lika, čime je spektar njegovih ličnih identiteta postavljen u prvi plan. Kompaktnost koja je ostvarena i postignuta svim parametrima pa i muzikom najbolje se može podkrijepiti sledećim zapažanjem kritičara: „Milatovićeve stalna briga da na sceni sačuva autohtonost Kostićeve poezije, a da opet zadovolji sve bitne dramske zahtjeve, kroz cijelu predstavu se povlači kao jedna uvijek vidljiva nit. Možda bi kao ilustracija takvog rediteljevog napora najbolje moglo da posluži rešavanje prisustva svijeta predmetnosti na sceni. Naime, samo uvođenje na scenu gotovo da podsjeća na uvođenje u fluidni prostor pjesme kao da zatičemo čisto stanje pjesme”.<sup>269</sup> Mirković je, promišljajući o koncepciji i idejnim rešenjima predstave, kroz muziku težio da ostvari istovremenost – ukoliko bi se oslanjali na Šeferovu terminologiju, koja je podrazumijevala usaglašavanje muzike i temporalnosti na sceni. Takođe, brehtovski postupci koji su podrazumijevali izvođenje ili korišćenje songova u predstavi, sa ciljem postizanja što realnijeg utiska u toku izvođenja su jedan od aspekata kojima je Mirković od početka ispunjavao muzički prostor u pozorištu.

Početni poduhvati na polju scenske muzike obuhvataju i predstavu *Veliki briljantni valcer* u kojoj se, kao i u prethodnoj, poklapaju rediteljeva i kompozitorova nastojanja. Kako bi se postigao kvalitet sa najekonomičnijim sredstvima, koja su u tom trenutku kao dodatni trošak promatrali angažovanje muzičara, Žarko Mirković je pristupio elektronskoj muzici. Ona je,

---

<sup>267</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit, 56.

<sup>268</sup> Idem.

<sup>269</sup> Idem.

ukoliko se osvrnemo na studentske dane i osamdesete godine XX vijeka u njegovom stvaralaštvu predstavljala jedno od primarnih istraživanja i preokupacija. U ovoj predstavi korišćena je elektronika koja je bila najekonomičnije rješenje, kako bi se postigao kvalitet sa minimalnim finansijskim sredstvima (kojih je, o čemu je bilo riječi, u ovom periodu bilo nedovoljno).<sup>270</sup> O Mirkovićevim interesovanjima za nove medije pisala je i Sonja Marinković ističući: “Mirkovićev opus obuhvata tradicionalne žanrove – simfonijsku, kamernu, vokalno-instrumentalnu, horsku, scensku i filmsku muziku, a od 1982. autor iskazuje posebno interesovanje i za elektronski medij, koji će koristiti u kombinaciji sa tradicionalnim ili u njegovom 'čistom' obliku. Postignuti rezultati tokom sljedećih godina svrstali su ga u red najuspješnijih jugoslovenskih kompozitora u domenu elektroakustičke muzike“.<sup>271</sup> Upravo ovaj stav svjedoči o značaju koji pozorišna muzika ima kao nematerijalna kulturna baština. Ona u sebi sublimira akademski, profesionalni i stilski proserde kompozitora Mirkovića, kao i drugih autora o kojima je bilo riječi u prethodnom dijelu rada o Crnogorskom narodnom pozorištu.

U predstavi *Veliki briljantni valcer* o muzici se može diskutovati od samog naslova. Valcer predstavlja igru u trodjelnom tempu, s naglaskom na prvom udarcu i pojavio se u XVII vijeku. *Veliki briljantni valcer* je takođe naziv za kompoziciju (u Es-duru) koju je 1833. godine komponovao Frederik Šopen (Frédéric François Chopin) i to je ujedno prvi publikovani valcer za solo klavir. Šta se dešava sa izgubljenim identitetima jedno je od pitanja koje je postavio Janaček (Leoš Janáček) poentirajući u metaforičnom smislu Šopenovu želju za drugačijim, za slobodom, i traganjem za izgubljenim identitetom.<sup>272</sup> Pitanja o krizi identiteta se razotkrivaju kroz muziku koja je dijegetički prisutna i koja svjedoči o dešavanjima na sceni: nakon zamjene ličnih identiteta Simon Veber, prisilno hospitalizovan i prinuđen na amputiranje zdrave noge, postaje poljski pobunjenik, govori poljski i priređuje ples. Zabuna identiteta kroz muziku se manifestuje i posredstvom drugog lika i to pridošlice u bolnici, koja tvrdi da je Šopen. U ovoj predstavi se prepliću izgubljeni lični identiteti, klasifikovani u teorijskom dijelu rada (a najviše ljudski, rodni, klasni). Referiranjem na klasičnu muziku, Šopena i njegov valcer muzika se postavlja kao pandan dramskoj radnji i tematici predstave. Ona učestvuje u ekspresiji likova, podržavajući dramsku radnju i zamjenu ličnog identiteta, ali takođe kodira elemente poljske kulture ukoliko se na širem planu promatra od samog naslova pa do njene prisutnosti u predstavi.

---

<sup>270</sup> Iz razgovora sa kompozitorom Mirkovićem.

<sup>271</sup> Sonja Marinković, Prlog istoriji, op. cit.

<sup>272</sup> Milovan Radojević (ur.), *Kritika i Crnogorsko narodno pozorište*, Tom I, op. cit.

I u narednoj predstavi *Noć bogova*, uloga muzike bi se mogla protumačiti kao elementa koji dodatno *ističe* diferencijaciju klasnih identiteta, odnosno društvenog identiteta. Za ovu predstavu kompozitor Mirković je pored songova komponovao i tarantelu. Kroz istoriju muzike tarantela razotkriva identitet italijanskog naroda. Prije svega je vezana za tlo Sicilije gdje je izvođena u brzom tempu, a tokom XVI i XVII vijeka ples je bio popularan u nižim i srednjim slojevima stanovništva Sicilije (ljudi koji su se mahom bavili zemljoradnjom i tako često žrtvovali tarantule).<sup>273</sup> Uloga muzike i odabir tarantele mogu se protumačiti kao poruka o „zatrovanosti” i „zasićenosti” idejama i zakonima koji se propagiraju od strane vlasti ma u kom periodu. Odgovarajući brehtovskim načelima o upotrebi muzike u teatru i u ovoj predstavi su u formalnom pogledu komponovani songovi koje su interpretirali, po sjećanjima kompozitora Mirkovića, glumac Branislav Vuković, dok je klavirsku dionicu na sintisajzeru interpretirao Zlatko Zakrajšek. Muzika je snimana u Podgorici (u studiju Radiotelevizije Crne Gore). U kritici iz tog perioda istaknuto je sledeće: “Radmila Vojvodić uradila je predstavu stilski čisto i diskretno, inventivno stvarajući odgovarajuću atmosferu. Varja Đukić kao Luda u isti čas ruši i gradi. Ona je profinjeno ugasila eteričnu erotičnost svog glumačkog habitusa, donoseći snažni lik modernog cinika. Brehtovski iskorak iz stila predstave sa tri songa je uspješan”.<sup>274</sup> Ako se *Veliki briljantni valcer* sagledava u kontekstu opusa Mirkovića, muzika za predstavu je nastala (1986. godine) nakon jednog od najznačajnijih djela *Pisma*<sup>275</sup> koje je premijerno izvedeno 1985. godine „a moglo bi se označiti kao jedan od najznačajnijih, a svakako i najkompleksnijih autorovih opusa sa kojim on nedvosmisleno potvrđuje dostignutu zrelost”.<sup>276</sup>

Analiza četiri predstave *Zla žena*, *Mokra šuma*, *Veliki briljantni valcer* i *Noć bogova* predstavlja početak gradnje scenskog muzičkog identiteta i stilske poetike Žarka Mirkovića, ali i postavljanje temelja muzici akademskog prosedea, promišljanja i realizacije u Crnogorskom narodnom pozorištu i uopšte u Crnoj Gori. Iako građa nije sačuvana, kroz kritike, napise, sjećanja aktera koji su u njima učestvovali i realizovali ih, prvenstveno kompozitora, sačuvana su svjedočanstva da je u pitanju brehtovski princip promišljanja muzike u teatru i iskorištavanje njene funkcionalnosti.

---

<sup>273</sup> <https://www.dnevno.rs/istorija/tarantela/>. Pristupljeno dana 5.4.2019. u 15h.

<sup>274</sup> Milovan Radojević, Goran Bulajić (ur.), *Šezdeset godina Crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013*, op. cit.

<sup>275</sup> Žarko Mirković, *Pisma/Letters (ciklus posveta za soliste, kamerni ansambl, ženski hor i elektroniku/cycle of dedications for solists, chamber ansamble, female choir and electronics)* [partitura], Titograd, Muzička akademija u Titogradu.

<sup>276</sup> Sonja Marinković, op. cit.



Rad sa istaknutim muzičarima, snimanje i prethodno pažljivo pripremanje muzikih dionica u studiju, elektronski zvuk nasuprot nacionalnoj kulturnoj identifikaciji pojedinaca (kao npr kroz „lalinske“ melodije u *Zloj ženi*) i promišljanja o klasičnoj muzici u *Velikom briljantnom valceru* u prvoj fazi Mirkovićeve scenske muzike pokazali su širok dijapazon kompozitorskog znanja koje je stavljeno u službu kompleksnih pozorišnih značenja. Ono je takođe pružilo mogućnost poimanja scenske muzike kao relevantnog žanra o kom se treba brižljivo starati. Na koji način se mogu promatrati ostale predstave biće predstavljeno u daljem izlaganju. Paralelne analize ostvarenja tematski su pozicionirane u odnosu na ista identitetska i kulturalna pitanja.

### V 3. Portreti istorijskih ličnosti: *Princeza Ksenija od Crne Gore, Danilo, Everyman Dilas*

Nakon početne faze u radu na scenskoj muzici ostale predstave u kojima je svoj doprinos dao kompozitor Mirković grupisane su prema bliskim tematskim krugovima, načinu odabira, komponovanja i (re)aranžiranja muzike. S tim u vezi, naredne predstave – *Princeza Ksenija od Crne Gore* i *Danilo* – s tematskog stanovišta prikazuju istorijske ličnosti Crne Gore, dok muzika u njima na paradigmatički način razotkriva elemente nacionalne kulture i (različitih identiteta). Zajedno sa njima sagledana je i *Everyman Dilas* u kojoj se odnos prema pojedincu u odnosu na kolektiv prezentuje kao i u prethodno pomenutim. Treba imati u vidu da i ostale predstave (kao što je to pomenuto u teorijskom dijelu radu) latentno razotkrivaju elemente nacionalne kulture (o čemu će biti riječi). Oslanjajući se i na semiologiju teatra, muzika je analizirana i u sadejstvu sa ostalim pozorišnim znacima. Za predstave *Princeza Ksenija od Crne Gore* i *Danilo* znakovi koji upućuju na elemente nacionalne kulture, pored muzike, su dramski tekst, kostimi, elementi scenografije.

Predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore*, a potom i *Danilo*, nakon premijernog izvođenja okupirale su stručnu javnost, dok se o muzici nije posebno diskutovalo. Analizama koje su sprovedene u ovome radu, pokazalo se da muzika - jednako kao dramski tekst, i svi ostali znaci u pozorištu (koji su vješto vođeni i upotrijebljeni) - u prvom redu dekodira nacionalnu kulturu i identitet naroda koji pripada crnogorskom tlu. Svi parametri u obje predstave svjedoče, iako ne uvijek na dopadljiv način, o običajima, odnosima ljudi, vlasti u jednoj zemlji, kao i u predstavi *Everyman Dilas*. Posebnost *Princeze Ksenije od Crne Gore* s muzičkog aspekta se ogleda u nekoliko segmenata. Kroz muziku se (de)kodira cjelokupna priča tragičnog crnogorskog podneblja, prikazana i ispričana tamo negdje u „bijeli svijet”. Od početka predstave muzika je zastupljena i može se pratiti na oba nivoa, dijegetičkom i nedijegetičkom. Postoje scene u kojima se svira, a postoje i nasnimljeni muzički fragmenti iz *off*-a. Muzika koja se izvodi na sceni više predstavlja tok dramske radnje i u sklopu je teksta, dok je za muziku koja se čuje iz *off*-a bilo potrebno angažovanje muzičkih umjetnika.

Prva pitanja kada se promatra muzika skoncentrisana su oko izbora kompozitorskih postupaka, žanra u okviru kog „će se kretati”, stilska sredstva koja će upotrijebiti. Tragajući za odgovorima na ova pitanja treba pomenuti da dominira kompozitorovo poznavanje muzičke tradicije i odluka da adaptira i aranžira segmente iz prve crnogorske nacionalne opere *Balkanska*

*carica*. Partitura koja je nakon 117 godina od nastanka doživjela praizvedbu na Cetinju, na kojoj su radili Mirković i Vojvodić (kao muzički direktor i kao reditelj), i prije premijere, kroz ovu predstavu *ugledala je* svoje prve obrade, nakon višedecenijskog odsustva sa scene. Upravo zbog toga je (ova predstava) u muzičkom smislu jednako važna kao i u sadržajnom kada je u pitanju mapiranje, prezentovanje i očuvanje nacionalne kulture. Sličan način promišljanja kompozitor je imao i tokom rada naredne dvije predstave.

Odabirom muzike adaptirane u predstavi *Danilo* „oživljene” su melodije koje sublimiraju muzičke karakteristike crnogorskog tla. Pri tom se prvenstveno misli na kratak muzički fragment (sa tekstom stare crnogorske pjesme) stilizovane u opusu jednog od najvećih kompozitora XIX vijeka u Srbiji Stevana Stojanovića Mokranjaca. U predstavi *Danilo* glavnik lik Danilo (glumac Srđan Grahovac) i Darinka (Kristina Stevović) interpretiraju “U Ivana gospodara”. Komponovana 1896. godine *IX Rukovet* “Iz Crne Gore” sadrži niz pjesama u kojima je Mokranjac dočarao muziku sa područja Crne Gore. Pored navedene, tu su i melodije: “Poljem se njija”, “Rosa plete ruse kose” i “Lov lovili građani”. U trećoj od selektovanih predstava, pristupajući temi u kojoj je središte interesovanja lik i djelo Milovana Đilasa, promatrano kroz odnos društva prema pojedincu Mirković prilagođava muziku iz najpoznatije radničke, socijalističke, anarhističke i uopšte jedne od najpoznatijih pjesama *Internacionale*.<sup>277</sup>

U predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore* kroz muziku se pitanje kulture i rodoljublja može zapaziti na dva nivoa, pa se s tim u vezi postavlja pitanje: da li Danica iz *Balkanske carice* kroz muziku paralelno sa princezom Ksenijom „priča” svoju tragičnu sudbinu? Da li je njena ljubav prema otadžbini pandan Ksenijinoj tuzi za svojim narodom tamo negdje daleko? Da li je libreto opere i izbor muzike *prećutni* dio istorije Crne Gore, izdaja koju je Stanko napravio Danici, da li je pandan izgnanstvu kralja Nikole? Princeza Ksenija kroz monologe i dijaloge iskazuje društveni identitet svog naroda. Ona svjedoči o identitetu naroda i životu porodice „tamo negdje u tuđini“. Gestom, govorom i muzikom razotkriva se istorijski identitet, zasnovan na nasleđu crnogorskog naroda, a utemeljen na događajima koji su obilježili njegovu istoriju. O svemu navedenom, oživljavajući svoja sjećanja priča Mira Stupica, osamdesetogodišnja Ksenija i Varja Đukić – tridesetšestogodišnja Ksenija. Sa druge strane, u operi, sudbina Balkanske carice

---

<sup>277</sup> Originalne riječi (na francuskom) napisao je 1870. godine Ežen Potje (1816–1887), dok je muziku komponovao Pjer Degejter 1888. godine. Te godine prvi put je izvedena na proslavi socijalističkog udruženja novinara u Lionu; otad se širi i pjeva među francuskim radnicima, a 1899. postaje himna francuskih socijalista. Internacionala je postala himna međunarodnog revolucionarnog socijalizma i prevedena je na mnoge jezike.

i njena priča o Stankovoj izdaji, analogna je Ksenijinim sjećanjima i izdaji koja je učinjena njenoj porodici. Muzika *postavlja* ženu kao stub porodice, čuvara i branioca države i prenosi poruku o tradicionalnoj crnogorskoj ženi, braniocu svoje teritorije, svoje kuće i otadžbine. To se razotkriva riječima, ali i melodijama i pjevanjem na kraju predstave od strane princeze Ksenije. Kao mlada žena i kao starica, Ksenija kao i Danica živi po modelu koji joj, zahvaljujući fundusu znanja i obrazovanja koje posjeduje, nalaže da se sa ljudima i sa narodima, sa muškarcima može živjeti i postojati samo slobodan „sa”, ne ni „od” ni „za”. U tom smislu ova predstava kao jednu od *najsnažnijih* šalje poruku o nedosanjanom snu kraljevske porodice, o svom nebu, svojoj slobodi. Pomenuta identifikacija glavnog lika u predstavi sa glavnom junakinjom nacionalne opere *Balkanska carica* ogleda se i u poslednjoj numeri, tj. završnoj sceni predstave kada Mira Stupica (stara princeza Ksenija) interpretira ariju Danice „U dalekom Drenopolju”. Ova arija najpopularniji je segment opere i danas se samostalno izvodi na koncertnim reprtoarima, u melodijskoj liniji se prepoznaju kretanja i ambitus crnogorskog folklor bez naglih intervalskih skokova.<sup>278</sup> Oslanjajući se na teorijske platforme Alana Badjua, odnos glavne glumice i uloga muzike u kodiranju ličnih identiteta može se razotkriti i kroz tzv. „ja funkcije”. Princeza Ksenija razotkriva i empatiju, prije svega prema svojoj porodici, ali i distance kao bitnu funkciju u razvijanju ličnog identiteta. Ona u dijalogu koji vodi pokazuje komunikativne kompetencije preispitujući i svoje, ali i stavove drugih. Na početku rada je pomenuta i funkcionalna tema, čija je uloga u ovoj predstavi prije svega u službi princeze Ksenije, skoncentrisana oko njenog lika kao pandan liku Danice iz opere *Balkanska carica*. U poslednjoj, osmoj slici predstave, muzika se interpretira na sceni: „Knjaz Mirko za klavirom, svira uvodne taktove iz opere *Balkanska carica* Dionizija de Sarna san Đorđa. Knjaginjica Ksenija sva ustreptala čeka da dobije znak. Mirko je drži na oku. Odjsečno klimne glavom. Knjaginjica pjeva, pjeva i stara princeza Ksenija“.<sup>279</sup>

*U dalekom Drenopolju,  
Cvili junak u nevolju,  
Želi hljeba, želi vode,  
Želi sunca i slobode,  
Želi mila zavičaja,*

---

<sup>278</sup> Fragment partiture se može pogledati u prilogu broj 4.

<sup>279</sup> Radmila Vojvodić (ur. Ljubomir Đurković), *Princeza Ksenija od Crne Gore*, op. cit, 74.

*Želi svoga rodnog kraja,  
Želi Žabljak grad bijeli,  
Želi zetski narod cijeli!*

Stara princeza završava u suzama...<sup>280</sup>

Izbor da na kraju pirnceza Ksenija pjeva segment iz arije „U dalekom Drenopolju“ pokreće brehtovsko pitanje o načinu na koji glumac pjeva i interpretira neku numeru. On ističe da se to može izvoditi na tri nivoa i to kao: trijezni govor, povišeni govor i pjevanje. Međutim, ono što ističe ovaj autor je da bi glumac trebalo da prikazuje pjevača, a ne samo da pjeva.<sup>281</sup> U tom smislu, Ksenijino pjevanje bi predstavljalo još jedno svjedočenje o poistovjećivanju sa Danicom. Njihove tuge, iako sa različitih polazišta i iz različitih nagona objedinjene su oko termina izdaja.

Muzika je u ovoj predstavi odgirala važnu ulogu i u formalnom pogledu. Ona se pojavljuje, osim tokom predstave, kao uvertira, na početku i na kraju. Stilizacija numere „U dalekom Drenopolju“ (na početku predstave) kao svojevrsna uvertira uvodi u djelo, pozicionira cjelokupnu tematiku u okvir nacionalne kulture, (ne)pripadnosti i upoznaje nas sa porijeklom princeze. Sve o čemu pripovijeda Ksenija muzikom se dodatno podvlači, čime se akcentuju njeno porijeklo i pripadnost.

Kada su u pitanju ostali akteri u predstavi muzika za njih se vezuje na dijegetičkom planu, izvodi se ili se o njoj priča.

*Čujete li glas orgulja? Ajmo svi onamo! Ajmo vruće da se pomolimo slušajući. Uzećemo mjesto na klupu. Jas am se vazda moga molit bogu jednako u pravoslavnu, katoličku, protestansku, u česovu siromašicu seosksu crkvicu ili u kakovi veljelepni hram.... Vrlo važno.*<sup>282</sup>

Značaj kompozitora Mirkovića, pored toga što je prepoznao vjerodostojnost arije iz opera *Balkanska carica*, aranžirao i odabrao adekvatne interpretatore, ogleda se i u odnosu muzike i njenom inkorporiranju prema dramskom tekstu i cjelokupnom kontekstu predstave. Scenografija, sa druge strane, svjedoči o značaju muzike i o porodici koja posjeduje izrazitu sklonost ka ovoj umjetnosti. Na sceni se pored klavira, nalazi i veliki gramofon, a kroz razgovore o muzici razotkriva se i lični identitet kralja Nikole, koji osim razgovora o otadžbini, pokazuje i

---

<sup>280</sup> Idem.

<sup>281</sup> Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 2002.

<sup>282</sup> Idem.

kosmopolitsku notu brušenu tokom obrazovanja u Parizu, a koju će kasnije ulaganjem u muzičku umjetnost i obrazovanje u Crnoj Gori i osvjedočiti. Prestolonasljednik Danilo izgovara, misleći na svog oca: “Čuje zvuk orgulja. Dobro je dok mu se tako što lijepo pričinja. Prisjetio se stranstvovanja i školovanja u Parizu. Bio je tada prvi put daleko od kuće”.<sup>283</sup> Raspisanu partituru koja je nastala kao produkt, prije svega fascinacije samim tekstom i dramom, tumačio je violončelista Ištvan Varga.<sup>284</sup>

Kao u prethodnoj predstavi tako i u ostvarenju *Danilo* portretisanje knjaza Danila, koji je u narodu bio poznat kao Zeko Mali, na muzičkom planu je dočarano melodijama crnogorskog folklora. Kako je pomenuto muzika u predstavi podsleća na melodiju “U Ivana gospodara” iz *Devete rukoveti* pod nazivom “Iz Crne Gore”:

Stihovi iz numere “U Ivana gospodara”, koji se interpretiraju u predstavi:

*U Ivana gospodara,  
Sadi jelu u planinu,  
Posadi je žutom dunjom,  
Žutom dunjom i nerandžom.  
Navrnuo žubor vodu,  
Stavi stražu mladu momu.*<sup>285</sup>

Prije muzike, koja, kao u *Princezi Kseniji od Crne Gore*, ima funkcionalnu ulogu i predstavlja svojevrstu uvertiru u tok predstave, na početku se čuju dodate zvučne vrijednosti. Zvuci kiše, pljuska, na fonu kojeg počinje prepoznatljiva melodija (a koji će se javljati i kasnije u toku predstave) upotpunjeni su zvonima i koracima. Sve navedeno doprinosi potresnoj sceni koja slijedi – dolasku ranjenog Danila koji se spušta na “samrtnu” postelju.

Oslanjajući se na teorijske postavke Klaudije Gorbman i podjelu muzike na dijegetičku i nedijegetičku, u najvećem dijelu ove predstave ona se pozicionira kao nedijegetička i interpretira

---

<sup>283</sup> Radmila Vojvodić (ur. Ljubomir Đurković), *Princeza Ksenija od Crne Gore*, op. cit.

<sup>284</sup> Ištvan Varga studirao je violončelo na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti, na Muzičkoj akademiji *Franc List* u Budimpešti, Pariskom konzervatorijumu. Bio je profesor violončela i kamerne muzike na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i profesor violončela na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Bio je solo violoncello Beogradskog gudačkog orkestra *Dušan Skovran*, osnivač i umjetnički rukovodilac orkestra *Camerata Academica* na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, koji je pod njegovim vođstvom postao jedan od najcejenjenijih u zemlji, posebno u domenu izvođenja savremene muzike.

<sup>285</sup> Iz predstave *Danilo*.

u *pianu* na fonu razgovora koji “*teku*”. Po stavovima Pjera Šefera ovakvoj muzici bi se mogao pripisati “Efekat maske” odnosno uloga muzike kao svojevrsne *zvučne pozadine*, namijenjene *neutralisanju zvučnog polja*. Postoji i muzika koja se intepretira na sceni (u 44:44minutu) kada ćerka knjaza Danila pjeva francusku pjesmicu *Frere Jacques*, dječiji kanon. Ova numera se intepretira i sa prevedenim tekstom pod naslovom *Brate Ivo*, a u pitanju je katolička pjesma iz XVII vijeka, namjenjena hrišćanima katoličke vjeroispovjesti o monahu koji se uspavao i ne zvoni da pozove vjernike na misu.<sup>286</sup>

*“Brate Ivo  
Brate Ivo, Brate Ivo  
Spavaš li, Spavaš li?  
Već sva zvona zvone,  
Već sva zvona zvone,  
Ding dang dong.  
Ding dang dong”.*

Navedena numera se pojavljuje u predstavi nakon što se knjaz Danilo posvađa sa Vladikom koji ga proklinje bacajući anatemu na njega zbog odluke da odabere novog Vladiku iz inostranstva. Upravo ova melodija, koju interpretira djevojčica ima ulogu u dekodiranju ličnog identiteta knjaza Danila i njegovog odnosa prema vjeri. Nakon toga, na sceni slijedi izvođenje vokalne pjesme (u 45:09min) “U Ivana gospodara” koju pjeva Danilo sa svojom suprugom Darinkom.

Kroz odabir muzike koja je od strane kompozitora adaptirana i prilagođena iz postojeće partiture identitet crnogorskog naroda se može dekodirati kroz prisustvo crnogorskog folkloru koji je stilizovao i obradio Stevan Stojanović Mokranjac.<sup>287</sup> Muzika je pandan dramskoj radnji

---

<sup>286</sup> Prema navodima u <https://www.britannica.com/topic/Frere-Jacques-French-song>, pristupljeno dana 11.1.2020. u 20h.

<sup>287</sup> “Stevan Stojanović Mokranjac, (1856–1914, Srbija), kompozitor i dirigent. Prva znanja o muzici sticao od privatnih učitelja. Kao gimnazijalac postao član Beogradskog pevačkog društva koje mu je omogućilo odlazak na školovanje u Minhen. Zbog materijalnih prilika tu ne završava školovanje, već se vraća u Beograd gde postaje dirigent pevačkog društva Kornelije. Uspešno izvođenje Prve rukoveti za muški hor i opela donosi mu dvogodišnju stipendiju i nastavlja studije u Rimu i Lajpcigu. Od 1887. radi u Beogradu kao dirigent Beogradskog pevačkog društva koje izvođački uzdiže na visok umetnički nivo što potvrđuju brojna uspešna gostovanja u zemlji i inostranstvu (gostovanja: Dubrovnik, Kotor i Cetinje 1893; Solun, Skoplje i Budimpešta 1894; Carigrad, Sofija i Plovdiv 1895; Petrograd, Nižnji Novgorod, Moskva i Kijev, 1896; Berlin, Drezden i Lajpcig 1899; Sarajevo, Split i Cetinje 1910; Trst, Rijeka i Zagreb 1911). Nastavnik pevanja u prvoj muškoj gimnaziji i bogosloviji. Učestvuje u

koja, pored ostalog, za cilj ima portretisanje identiteta i kulture jednog naroda prikazanog kroz njenog vladara.<sup>288</sup> U ovoj predstavi muzika je iz *offa* o čemu sam razgovarala sa violistom koji je svirao za potrebe ovog ostvarenja. Uroš Lapčević (današnji član Crnogorskog simfonijskog orkestra) odsvirao je svoju dionicu koja je snimljena u privatnom studiju Boba Stanišića.<sup>289</sup>

Imajući u vidu sve prethodno navedeno može se zaključiti da je odabir muzike koja je podrazumijevala aranžiranje određenih melodija iz *Devete rukoveti* zaokružilo i na muzičkom planu identifikaciju nacionalne kulture i identiteta naroda crnogorskog podneblja.

Predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore* predstavljala je novo poglavlje u crnogorskom pozorištu. Smjela u izboru teme, nadgradila je svoju istinitost izborom muzike. A muzika je znalački odabrana od strane Mirkovića, prilagođena i aranžirana potvrdila istinitost i iskonski žal princeze za domovinom, više nego svih drugih. Zaokruženost forme u dramturškom smislu postignuta je i na muzičkom planu. U istoriji Crne Gore, koja se ponavlja, uglavnom kao i sve istorije, prije Ksenije, sa druge instance, ali istih rodoljubivih pobuda prožetih ljubavlju prema muškarcu ispjevala je Danica. Umjetnički tim Vojvodić i Mirković su ovim djelom započeli dugogodišnju saradnju, koja je osim pozorišne muzike iznjedrila i praižvedbu opere *Balkanska carica*. Ova predstava je nastala devedesetih godina koje su u Mirkovićevom opusu predstavljale zrelu kompozitorsku fazu, a u poređenju sa njenim okruženjem, druge dvije predstave *Danilo* i *Everyman Dilas* jedna sa početka XXI vijeka a druga iz 2013. godine svjedoče o kontinuitetu koji je uspostavljen kada su u pitanju određeni obrasci scenske muzike.

---

radu Srpskog gudačkog kvarteta, prvog ansambla tog tipa u Srbiji koji kontinuirano nastupa (1889–93). Jedan je od osnivača i direktor Srpske muzičke škole u Beogradu (1899, danas Muzička škola Mokranjac), zaslužan za postavku profesionalnog muzičkog školovanja u Srbiji. Bavi se i melografskim radom. Zapisuje narodne pesme (oko 460 zapisa). Prema naovdima u: [http://composers.rs/?page\\_id=3721](http://composers.rs/?page_id=3721), pristupljeno dana 11.1.2020. u 20h.

<sup>288</sup> „Izuzev široko raspevane prve „Poljem se njije“ obrađene su u bogatoj harmonskoj polifoniji sve ostale su asketski lapidarne u kratkoći svojih napeva i skučenosti melodijskog obima – što je karakteristika muzičkog folkloru ovog kraja, no baš zbog toga intezivne u svojoj kondezovanoj ekspresivnosti. Stoga su nametale jednostavnu obradu i nesvakidašnja harmonska rešenja, pa arhaičnim prizvukom odišu i „Rosa plete ruse kose“ i „Lov lovili građani“, a naročito završna pesma U „Ivana gospodara“, čiji melodijski obim ne premaša tercu, a nesimetrično građene faze se konstantno završavaju na disonantnom sekundakordu, koji ima koren u sazvučju sekunde iz narodnog dvoglasnog pevanja (tu je, međutim, Mokranjac preuzeo harmonizaciju koju je istoj pesmi dao češki melograf Ludvik Kuba u svojoj zbirci crnogorskih pesama)“. Prema navodima u : <http://www.mokranjcevi-dani.com/?kompozitor=ix-rukovet>, pristupljeno dana 31.6.2019. u 11:52.

<sup>289</sup> “Slobodan Bobo Staničić je od trenutka kada je od 1984. radio u RTV Titograd kao tonac i snimatelj (zanimanje koje je u muzičkom svijetu apsolutno simbol „tinskog igrača“), pa tri godine kasnije postao prvi čovjek Muzičke produkcije našeg javnog servisa. „Sedmica“ je bila dio jednog, u to vrijeme, ludog sna: da se u Republici, u kojoj nije do tada snimljen nijedan album - napravi studio pred kojim se ne bi postidio vrhunski strani bend!” Prema navodima u: <https://www.pobjeda.me/clanak/bobo-iz-sedmice>, pristupljeno da 1.1.2020. u 20h.



#### V 4. Dijalog različitih kultura ostvaren kroz muziku predstave:

##### *Konte Zanović i Montenegrini*

Od trenutka kada je institucionalizovana umjetnost, postoje različita polazišta njenog tumačenja pa se i funkcija i uloge muzike u zavisnosti od okolnosti i krajnjih ciljeva analitičara promatra na različite načine. U ovom radu, na dosadašnjim primjerima pokazan je interdisciplinarni pristup koji podrazumijeva sagledavanje scenske muzike u širem kontekstu i uz konsultovanje različitih disciplina. Međutim, s obzirom da je primarni zadatak utvrđivanje uloge scenske muzike postavlja se pitanje na koji bi se način scenska muzika od trenutka kada je zvučno ili vizuelno (i zvučno) percipirana u predstavi mogla promatrati. S tim u vezi, franuski muzikolog i kompozitor, kako je već poemnuto u teorijskom dijelu rada, Pjer Šefer<sup>290</sup> ponudio je promatranje muzičkog događaja kao lančanog procesa integrisanog u sedam djelova. Prvi bi se odnosio na vizuelno porijeklo zvuka na nivou instrumentalnog gesta ili susreta sa izvođačem. U jednoj od narednih predstava koja će se analizirati *Montenegrini* upravo je susret sa pijanistkinjom, njenim instrumentom i partiturama paradigmatički primjer percepcije muzičkog događaja. Naredni segment se odnosi na akustički rezultat, ono što čujemo ili aktivnost izvođača na sceni, a mogla bi biti i muzika koju percipiramo a koja dolazi izvan scene. To je u većem dijelu slučaj u predstavi *Konte Zanović*. Promatrajući današnje institucije i način izvođenja muzike kao treći korak pojavljuje se tzv. elektroakustički lanac, odnosno različite vrste ozvučenja. Tek nakon ova tri segmenta ulazi se u polje fiziologije zvučne senzacije u trenutku kada se kod slušaoca/gledaoca stvaraju impresije o zvuku koji je percipirao. Dalje, u zavisnosti od stepena opšteg i muzičkog obrazovanja muzički segment ili djelo se prepoznaju i tu se otvaraju polja muzičke psihologije i estetike. I na kraju, pitanje koje se postavlja tokom analize scenske muzike je namjera kompozitora (i reditelja). Nakon prethodno analiziranih predstava u kojima se svi odgovori, zapleti, pitanja o životu, porijeklu i sadašnjosti *kreću* od glavnog glumca ka ostalima u naredne dvije predstave koje će se analizirati je drugačiji dramski pristup. U predstavi *Montenegrini* se suočavaju različite kulture portretisane kroz dvije grupe ljudi čime njihovi zapleti, dijalozi i različite situacije „diktiraju” tok drame. Sa druge strane, iako je u središtu dešavanja pojedinac, *Konte Zanović* aktivno učestvuje u dijalozima i situacijama koje

---

<sup>290</sup> Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, Oakland California, University of California Press, 1966.

daju povoda njegovim savremenikima da ga analiziraju i komentarišu. U tom smislu, ove predstave sa muzičkog aspekta karakteriše mogućnost zajedničkog ili sličnog promatranja koje se ogleda kroz različite melodije zahvaljujući kojima dekodiramo nacionalnu kulturu i identitete. Iako različite tematike (u *Konte Zanoviću* je u središtu pojedinac, čovjek prevrtljivac koji lako i često mjenja “uloge” dok je u *Montenegrinima* grupa koja odlazi u Italiju u nadi da će snimiti film) polazišta i traganja u njima su ista, skoncentrisana oko pitanja: Ko je Konte Zanović? Ko su Montenegrini? Traganje za odgovorom na ovo pitanje razotkriva se kroz identifikovanje pojedinca, odnosno grupe. Navedene predstave karakteriše kompleksnost dramskog teksta, koja se očitava u svim aspektima. U predstavi *Konte Zanović*, Radmila Vojvodić je svim izražajnim sredstvima dočarala epohu baroka, period u kojem je živio Zanović. Groteskni izraz latentno razotkriva namjere i osobine optimiste i prevrtljivca često nazivanog prevarantom sa pokrićem. U sadržajnom smislu ovo je predstava čiji se misaoni kod oslanja na zvuk i sliku, možda i više nego na same riječi, kao i u predstavi *Montenegrini*. Likovnost i zvučnost određuju sva ostala značenja. Barokna scenografija uz nezaobilazan barokni kič u *Konte Zanoviću* prikazuje dualnost u izrazu, sa jedne strane su barokne kočije, sa druge drvene bačve. U takvom okruženju i Konte Zanović traga za ličnim identitetom koji je negdje između: lualice, avanturiste, pjesnika, filozofa, špijuna... Samo neki od navoda u predstavi su:

“Mogu ga uporediti sa dušom o kojoj svako priča, a niko o njoj ne zna ništa... Stefan je sin kneza Antuna Zanovića, mogao bih vam cio dan govoriti o njegovim velikodušnim namerama, o plemenitosti njegovog bratskoga srca... Čudnovato, čudnovato, čas plemić, čas seljak, ja mislim da je on svrgnuti paša Mustafa ili gospodar Crne Gore biće da je to on”.<sup>291</sup> Drugačijeg dramskog prosedea je izraz u predstavi *Montenegrini*. Prikazana su dva naroda, grupa Montenegrina i Italijana, no dublje promatranje dramskog teksta razotkriva ličnost Vladimira Popovića koji je, kako je pomenuto, pokušao da napravi prvi film o crnogorskim emigrantima u Italiji. Dvije grupe ljudi i njihovi različiti (sitni) ekscesi, aluzije, opaske, replike, kodeksi ponašanja, usvojenih kulturnih obrazaca “prikazuju” put do procesa nastajanja umjetničkog ostvarenja - filma. U ovoj predstavi se, za razliku od Zanovića, koji je sam naspram ostalih, izdvajaju dva društvena identiteta:

1. Montenegrini koji su opterećeni prethodnim istorijskim iskustvom izgnanstva iz otadžbine i koji pokušavaju da snimanje filma iskoriste kao medij istine i

---

<sup>291</sup> Iz predstave *Konte Zanović*.

2. Italijani koji, bez ovih opterećenja, imaju druge preokupacije i drugačiji pogled na umjetnost.

„Pazi, snima se, kaže reditelj! Ali mi nismo takvi kakvim nas drugi vide, ili nismo samo takvi! I mi konja za trku imamo“.<sup>292</sup> I Montenegrini se kao i Konte Zanović suočavaju sa pitanjem: Kako ga/ih drugi ljudi vide i karakterišu? Zajedničko za obje predstave je da se kroz muziku dekodiraju njihovi pravi identiteti, o čemu će biti diskutovano u drugom dijelu ovog poglavlja.

Proživljeni kolektivni identitet *Montenegrina* oblikuje se u ovoj predstavi kroz dramu kolektivnog patosa u kojoj je njihov identitet zasnovan na zajedničkim istorijskim i emotivnim iskustvima. On se kroz predstavu razotkriva i kroz emotivna evociranja, reakcije pojedinaca, koreografske elemente, scenografiju i posebno muziku. Međutim, pored muzike i pozorišta u ovoj predstavi primarno je riječ o filmskoj umjetnosti i nastajanju filma *Vaskrsenja ne biva bez smrti*<sup>293</sup> pa su glavna pitanja skoncentrisana oko umjetnosti, čija masovna recepcija i komercijalizacija na kraju predstave kulminira ubistvom jednog od likova Filipa kojeg tumači Nebojša Dugalić. Oni u predstavi pokreću pitanje društvenog identiteta jedne grupe koja se najbolje može spoznati u odnosu i poređenju sa drugom.

U obje predstave muzika se može pratiti i na sceni i iz *off-a*: i u *Konte Zanoviću* i u *Montenegrinima* instrumenati su prisutni na sceni, kao i muzika. Predstava *Montenegrini* počinje kada Amadea u improvizovanom filmskom studiju sa puno kofera, koji upućuju na pridošlice Montenegrine, „po šinama pogura“ klavir i sjede da svira. Ona ispred sebe ima partiture i interpretira klasičnu muziku na fonu koje započinje radnja predstave. Amadeu tumači Vjera Nikolić profesorica klavira koja je svojim angažmanom i virtuoznim tumačenjima melodija umnogome stavila akcenat na scensku muziku u ovoj predstavi. Scena u kojoj ona muzicira traje

---

<sup>292</sup> Iz predstave *Montenegrini*.

<sup>293</sup> Film Vladimira Đ. Popovića, „*Voskresenje ne biva bez smrti*“ godine 1922. u Rimu je snimljen dugometražni igrani film „*Voskresenje ne biva bez smrti*“, u proizvodnji Sangro filma. Scenario za ovaj film napisao je Cetinjanin Vladimir Đ. Popović (1884-1928), koji se rodio u Nikšiću. Gimnaziju je učio na Cetinju i u Sremskim Karlovcima. Pravni fakultet završio je u Beogradu. Bio je sudija Oblasnog suda u Cetinju, a potom je bio advokat. U januaru 1916. godine odlazi sa dijelom crnogorske Vlade u Pariz. Iz Pariza 1920. godine zajedno sa crnogorskom Vladom u emigraciji prelazi u Rim. Kada je kraljica Milena kao namjesnica, imenovala novu i pretposljednju crnogorsku emigrantsku Vladu 28. juna 1921. godine, Vladimir Đ. Popović postao je ministar pravde. Umro je u Nici 1928. godine gdje je i sahranjen. U emigraciji objavio je veliki broj članaka o tadašnjim aktuelnim pitanjima, naročito u „*Glasu Crnogorca*“, koji se štampao u Neji kod Pariza i u Rimu. Ovaj scenario je jedini njegov filmski pokušaj, ali je uistinu on ostao prvi crnogorski filmski scenarista, Na konačnoj verziji scenarija sarađivao je italijanski pjesnik Gabrijele d' Anuncio. Scenario prvog crnogorskog scenariste Vladimira Đ. Popovića je sačuvan. Film je u Rimu prvi put prikazan 14. aprila 1922. godine u bioskopu *Il Grande cinema Volturno*.

od početka predstave do 9:05min, tada zatvori note i ode. (Ona je na sceni uz manje prekidne prisutna gotovo tokom cijele predstave).

Za razliku od *Montenegrina* gdje muziku percipiramo i zvučno i vizuelno na početku u *Konte Zanoviću* (ali i u većem dijelu predstave) počinje muzika iz *off*-a. Gotovo 7 minuta muzike na fonu koje se odvija koreografija pokazali su inventivnost kompozitora Mirkovića koji je barokni zvuk dočarao „kitnjastom“ melodijom koju interpretiraju glas i duvački instrument.

Instrumenti su u obje predstave važan element u dekodiranju identiteta i upotpunjuju scenografiju kao i brožljivo rađeni kostimi. U *Konte Zanoviću* uz violinu „kraljicu baroknog muziciranja“ pozicionira se radnja predstave i pripadnost glavnog glumca, dok se u predstavi *Montenegrini* nacionalna kultura i nacionalni identitet Montenegrina prikazuju kroz nošnju i instrument gusle. Pored instrumentalnog muziciranja u *Montenegrinima* na sceni se interpretira i vokalna muzika. Uz instrumentalnu pratnju Amadee, DAnuncio (kog tumači Voja Brajović) pjeva italijansku melodiju, koju je komponovao Mirković u stilu *canzone* sa tekstem:

*“Tutte le fontane se so seccate;*

*Pover amore mi! More de sete!...*

*Tutte le fontane se so seccate;*

*Tromma lara lira, viva ll amore*<sup>294</sup>

*(Sve fontanice su presušile.*

*Jadna moja ljubav. Od žeđi umire.*

*Sve fontanice su presušile.*

*Troma lara lira, živjela ljubav!).*

Mogućnost tumačenja dvije različite kulture Mirković je kroz muziku portretisao i italijanskom melodijom, dok virtuoznost pijanistkinje i inventivnost kompozitora dolaze do punog izražaja u (1:04 min predstave) kada počinje scena snimanja filma sa Elenom (Isidora Minić) i Karlom (Srđan Grahovac). Amadeina svira početak *Revolucionarne* etide op. 10, br. 2 Frederika Šopena, a zatim se nastavlja kao džezirana (zvučni primjer 1:03:50 do 1:05:05). Ista melodija pojavljuje se i tokom narednog pokušaja snimanja scene kada se pojavljuje Nino (Andrija Milošević) obučen u crnogorsku nošnju. Nakon njega pojavljuje se i Dobošar, kojeg je tumači Slobodan Jovičević istaknuti crnogorski perkusionista (od 1:08:00 do 1:08:55). U

---

<sup>294</sup> Radmila Vojvodić (Ljubomir Đurković), *Montenegrini*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 1998, 45.

pogledu scenske muzike i njene uloge u kodiranju kulture i identiteta kulminaciona scena je “Plesno veče uz guslarski kvintet“. “Neodoljiva je, divno patetična ova muzika. Kosta upravo nešto povlači gudačom po egzotičnom instrumentu, pa ova egzaltirana Mariova opaska izazove smijeh. Novopečeni guslar se tome grohotom smijao jednako prizivajući zavičajne zvuke”.<sup>295</sup> Ova gotovo muzička numera prvo okuplja sve glumce, a mističnost se podcrtava uznemirujućim oglašavanjem doboša. Potom se iz grupe koja je zajedno započela plesne korake izdvaja petoro aktera koji uz melodiju iz *off*-a igraju oro (od 1:14:07 do 1:17 traje ovaj scena). U “Plesnoj večeri” su kroz muziku i scenski pokret prikazani običaji, melodija i senzibilitet Montenegrina. Kasnije u toku predstavu (od 1:19 do 1:21:21) Nino uz instrumentalnu pratnju interpretira italijansku numeru prikazujući kroz muziku Italijane, lepršavom, veselom i poletnom melodijom.

Kao u *Montenegrinima* i u predstavi *Konte Zanović* scenska muzika je dominantno prisutna i to kroz prožimanje ili sučeljavanje dva muzički različita tematska sadržaja. Oba su u službi razotkrivanja Zanovićevih identiteta. U predstavi se može čuti, a i iz razgovora sa kompozitorom je objašnjeno prisustvo melodije koja je za potrebe ove predstave komponovana. U pitanju je muzika koja referira na period baroka, madrigalska kantilena i ona razotkriva kosmopolitski identitet Zanovića. Druga numera koja je stilizovana i rearanžirana za potrebe predstave je primorski napjev pod nazivom *Soko leti iznad Budve grada*. Ova primorska melodija dekodira lične identitete Zanovića. Njome se razotkriva porijeklo i pripadnost plemića o čemu se u predstavi polemiše i nagađa. U daljem toku rada priložene su note i tekst izvorne melodije.

---

<sup>295</sup> Radmila Vojvodić (ur. Ljubomir Đurković), *Montenegrini*, op. cit.

Notni primjer broj 1, *Soko leti iznad Budve grada*:

Moderato ♩ = 100

66. Будва

Со - ко, со - ко ле - ти, со - ко,

со - ко ле - ти, со - ко, со - ко ле - ти

пре - ко Бу - две гра - да. o.f.

The image shows a musical score for a piece titled 'Soko leti iznad Budve grada'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, marked 'Moderato' with a tempo of 100. The melody is written in a single treble clef. The lyrics are in Cyrillic script. The first staff starts with a measure number '66.' and ends with the word 'Будва'. The second staff continues the melody. The third staff ends with a double bar line and a 'o.f.' (fine) marking.

Izvorni tekst:

*Sokom soko leti,  
Soko, soko leti,  
Soko, soko leti preko Budve grada.  
Soko leti preko Budve grada  
Žute su mu noge do koljena  
Zlate mu se krila do ramena  
A na glavi zlatna perjanica  
Pitale ga Budvanke đevojke.*

Numera *Soko leti iznad Budve grada* pripada južno-dinarskom pjevačkom narečju, a zanimljivo je da se na istu melodiju pjeva i pjesma “Soko leti iznad Dubrovnika grada”.

Kompozitor Mirković je odabirom i komponovanjem melodija u ovoj predstavi uspio da napravi dualitet koji sublimira široku paletu ličnih ZANOVIĆEVIH identiteta koji, bez upitnosti i nagađanja, svjedoče o plemiću željnom novih znanja koji živi život bez kompromisa i zadržke, porijeklom sa primorja iz imućne porodice (*A na glavi zlatna perjanica*). Kako bi vjerodostojno prikazao ZANOVIĆA u toku predstave muzika se interpretira i na čembalu (zvučni primjer počinje u 19 minutu i traje do 20:22), koji predstavlja u stilskom kompozitorskom pogledu invenciju na

temu „Soko leti iznad Budva grada“. Inventivnost kompozitora i idejna rešenja na muzičkom planu, koja su podrazumijevala identifikovanje različitih grupa, i/ili pojedinaca prikazani su kroz ove dvije predstave. Takođe Mirković se, angažmanom u ovim, kao i drugim predstavama 90-ih godina XX vijeka pozicionirao kao jedan od najznačajnijih kompozitora scenske muzike u Crnoj Gori. Pored razotkrivanja funkcije muzike, u ovom period, kako je pomenuto, oblikovan je njegov lični stvaralački kreda koji je osim inventivnosti i slobode u izrazu pokazivao i širok fundus znanja i upotrebljivosti različitih muzičkih stilova. Naredne predstave koje će se razmatrati u ovom radu pored niza drugih poruka, ideja i zamisli svjedoče izgubljenim identitetima, sputanim društvima koja se traže i teže ka definiciji svog izraza i postojanja. U pitanju su predstave *Don Žuan se vraća iz rata*, *Montenegro blues* i *o.Rest in peace*.

## V 5. U XXI vijeku: *Don Žuan se vraća iz rata*, *Montenegro blues* i *o.Rest in Peace*

Tri predstave: *Don Žuan se vraća iz rata*, *Montenegro blues* i *o.Rest in Peace* nastale su u prvoj deceniji XXI vijeka i u pogledu tematike predstavljaju iskorak u odnosu na prethodne (koje su do sada razmatrane u radu). “Saga jedne balkanske porodice - *o.Rest in peace* poslednja je u nizu analiziranih predstava za koju je muziku (kao i za *Don Žuan se vraća iz rata* i *Montenegro blues*) komponovao Žarko Mirković.

Glumci koji su angažovani, u sve tri predstave, su vjerodostojno tumačili likove koji se suočavaju sa: psihičkim problemima, poremećenim muško-ženskim odnosima (*Don Žuan se vraća iz rata*), društvom tranzicijskog sistema (*Montenegro blues*), nestabilnim porodičnim odnosima, destabilizovanim životom uslijed rata (*o.Rest in peace*).

Promišljajući o muzici u sve tri predstave postavlja se pitanje konteksta i značenja muzike s obzirom da ona često ne korespondira sa onim što vizuelno i verbalno opažamo. Komunikacijski znaci u predstavama *Montenegro blues*, *Don Žuan se vraća iz vrata* i *o.Rest in peace* ne *ilustruju* uvijek dešavanja i radnju na sceni u doslovnom smislu. Oni latentno pružaju uvid i time razotkrivaju ulogu muzike, kao i primarne zamisli kompozitora. Muzika koja se analizirala u prethodnim predstavama, imala je ulogu da “podvuče” ili potvrdi “istinitost” dramskog teksta i radnje. Na taj način je, dodatno, posredstvom muzike portretisana nacionalna kultura određenog podneblja ili muzika dodatno približava i razotkriva njegovu pripadnost. Kompozitor Mirković je predstavama (*Don Žuan se vraća iz rata*, *Montenegro blues* i *o.Rest in peace*) pristupio sa drugačijim muzičkim promišljanima, s tim u vezi scenska muzika nije uvijek analogna onome što vizuelno percipiramo na sceni. Oslanjajući se na definicije po kojima muzika može imati ritmičku, dramsku ili lirsku ulogu u ovim predstavama akcenat je na dramskoj ulozi same muzike.<sup>296</sup> Ona na psihološki način nadgrađuje dramska dešavanja, anticipira ih i čini potpunijim, stvarajući određenu vrstu kontrapuntskog odnosa sa ostalim parametrima na sceni.

Predstava *Don Žuan se vraća iz rata* započinje melodijom koja se interpretira na harmonici. Uz dodate zvučne vrijednosti djevojaka (koje oko vrata nose slike svojih bližnjih, pretpostavljamo poginulih u ratu ili onih koji se još uvijek nisu vratili) započinje dramska radnja. Na početku prije govora, muzika i pokret su dominantni. Tango se igra na sceni, a muziku (iz *off-*

---

<sup>296</sup> Marsel Marten, *Filmski jezik*, Beograd, Institut film, 1966.



a) izvodi harmonikaš Predrag Janković, profesor harmonike na Muzičkoj akademiji na Cetinju. Potom slijedi govor (nakon nekoliko muzičkih minuta) kojim predstava započinje. Izborom muzike portretiraju se društvo ili grupa bez zajedničke kulture, pojedinci koji tragaju za svojim izgubljenim identitetima i slika narušene svakodnevnice i života jednog grupe. Ovaj iskaz o društvu koje je “osiromašeno” i sputano dodatno se razotkriva kroz odabir muzike. Tango se od svog nastanka smatrao plesom potlačenih, siromašnih i muzikom niže klase. Uloga muzike bi bila da svojom zvučnošću dodatno podcrta društvo osuđeno na ratni period koji ih je zadesio i nemogućnost iskoraka iz takve svakodnevnice. Pored navedenog, odnos glumaca, tok radnje i način interpretiranja muzike otvaraju pitanje odnosa između muškarca i žene, iščekivanje muškaraca koji su u ratu što je donekle analogno sa situacijom u predstavi *o. Rest in peace*. Interpretacija melodije od strane glumice uz ritam kojim joj podšku pruža ostatak ženskog roda uz razgovore o važnosti muškaraca u njihovim životima, pokreće pitanje uloge žene u društvu u kojem nedostaju muškarci. Ritam ovdje ima ulogu dodatnog podcrtavanja emotivnog statusa žena, njihovog neispunjenog života u kojem fali druženje i ljubav. One započinju razgovor riječima:

*“Primirje počinje tačno u ponoć. Dakle još tačno dvadeset minuta. Pitam se koliko će ih još poginuti, a meni je žao žena koliko će ih još ostati bez muškaraca. Kako to govoriš, kao da muškarci nijesu ljudi....nijesu....žene, majke, šćeri....bog nas je stvorio od njihovog rebra”.*<sup>297</sup>

Kao jedan od primarnih znakova izražavanja muzički diskurs “smješta” u određeni položaj sve učesnike, pripadnike istog – kolektivnog identiteta, destabiliozavnog i dekonstruisanog. Don Žuan ne zna ko je, on traga i za svojom ličnošću, ali se ne pronalazi, svaka žena sa kojom stupa u razgovor nudi mu drugo objašnjenje i odgovor na pitanje ko je on. Don Žuan pita “ima li negdje lokala bez muzike”, dok jedna od glumica kaže „prošle su tolike godine bez igranja, treba to nadoknaditi od ranog jutra”.<sup>298</sup> Sa druge strane, u predstavi *Montenegro blues* orkestar je tokom cijele predstave prisutan na sceni. Naziv orkestra je *Montenegro blues* i u njemu su zastupljeni solo gitara (Milorad Šule Jovović), bubnjevi (Vladimir Popović), klavijature (Vjera Nikolić) i bas gitara (Nebojša Miletić). U stilskom pogledu ova predstava je iskorak u kompozitorskom opusu za scenu Mirkovića – u njoj se po prvi put okreće bluz žanru,

---

<sup>297</sup> Iz predstava *Don Žuan se vraća iz rata*.

<sup>298</sup> Predstava *Don Žuan se vraća iz rata*, 29:21.

iskazujući mogućnosti improvizovanja i nadgradnje melodije zasnovane na crnogorskom folkloru, za koji je polazište predstavljala pjesma Poljem se vija (ali ne Mokranjčev zapis). Pored grupe muzičara prisutne na sceni u jednom trenutku se pojavljuje glumac u kolicima koji pjeva strofu iz ruske narodne pjesme. U ovoj predstavi, muzika nam *pomaže* da dramu i sve ono što se dešava na sceni, mnoge apsurdnosti i protivrečenosti tranzicijskog perioda doživimo *lagodnije* i *pitkije*. Uloga muzike bi bila lirski: ona ne ukrašava dešavanja, niti podržava, ona komentariše, objašnjava, obogaćuje i produbljuje smisao. Kao takva, dekodira kolektivni identitet jedne društvene zajednice, koja se bez ikakvog drugog (pred)znanja može identifikovati posredstvom muzike. Svi oni opterećeni tranzicijskim periodom, željni i spremni za nove prilike (*Idemo u nove prilike, govorimo drugačije*) slušaju novi bend *Montenegro blues*. Nakon riječi Čudne face „Ne usuđujem se da se usprotivim, to je usud naše postkomunističke svakodnevnice“<sup>299</sup> dobijamo kroz muziku odgovor o (ne)mogućnosti postojanja ličnog identiteta ili izbora. Nakon monologa Čudne face na scenu stupa glumac u invalidskim kolicima, kako je pomenuto, i pjeva rusku melodiju koja ne nailazi na odobravanje od ostatka grupe. U daljem toku rada priloženi su stihovi koji se interpretiraju:

*„Ничего не пожалею,  
Буйну голову отдам!” -  
Раздается голос властный  
По окрестным берегам.  
Волга, Волга, мать родная,  
Волга – русская река,  
Не видала ты подарка  
От донского казака!*

U pitanju su stihovi iz duže pjesme o Stepanu Timfejeviču Razinu ili Stenji Razinu (1630–1671) atamanu donskih kozaka, vođi ustanka protiv Ruskog carstva. Time se kroz prisustvo ruske numere potvrđuje da se ova predstava može promatrati sa stanovišta psihoanalitičkog koncepta.

---

<sup>299</sup> Iz predstave *Montenegro blues* od 5:50 minuta.

Oslanjajući se na Lakanov psihoanalitički koncept (izgrađen na osnovu Frojdovih i Sosirovih teorija) dramski subjekt se može promatrati iz ugla fantazma. Imaginarni svijet između sanjarenja i nesvjesnih fantazija prema Lakanu predstavlja čvor u kojem se spajaju želja i nagon, kao i želja i njen imaginarni objekt čime se uspostavlja relacija između subjekta (dramskog subjekta) i njegovog manjka (scenskog subjekta).<sup>300</sup> U predstavi *Montenegro blues* sve se odvija na muzičkom planu, ili posredstvom jezičkih igara – recitovanja, dijaloga, monologa, koji nemaju klasičan zaplet i rasplet. U tom smislu fantazam može biti prikazan kao vizuelna ili diskurzivna slika koja uvijek ima dva nivoa:

1. Nivo tabloa koji predstavlja vizuelnu strukturu čija suština može da se opiše riječima (da se prevede u govor ili pismo, odnosno, iz govora i pisma u metajezik npr. muziku)

2. Nivo hijeroglifa koji predstavlja neizrecivo, manjak, tj. ono što ispada, biva izgubljeno, zapravo, rupu (scenu događaja koji se odvija pred okom posmatrača).<sup>301</sup> Predstava *Montenegro blues* polazeći od naslova, preko muzike, pa do radnje na sceni pruža u tadašnjem crnogorskom teatru nov način promatranja, preispitivanja društva i sredine u kojoj se djeluje, živi i stvara. Pokušaj da se prate trendovi, da se izvrše određenje promjene, nužno vuče, kako je to prikazano, frustracije iz prošlosti, nerazjašnjene istorijske reference i na kraju, umnogome oštećen pogled na sadašnjost od strane pojedinca koji postoji samo kao dio kolektiva. U tome se prepoznaje zamisao fantazma svojstvena za postmodernu naraciju (fiktionalizaciju). I ova priča se kao postmoderne priče pripovjeda ali ne samo da bi bila ispričana, već da bi se ukazalo na pozadinsku scenu, na imaginarni i simbolički red mogućeg svijeta. Na prethodno navedene iskaze nadovezuju se i promatranja predstave *o. Rest in peace* u kojoj je muzika na sceni prisutna najviše zahvaljujući Esmi – čistačici, pjevačici, pomoćnici u motelu. I ova „priča” je jednako tragedija savremenog društva, koliko i antička.

„Ajde pjevaj”,<sup>302</sup> kaže jedan od glumaca Esmi koja potom uzima mikrofon i počinje melodiju:

*Pod sjenkom hrasta odmara*

*Moj dragi junak nad drugima*

---

<sup>300</sup> Miško Šuvaković, *Filozofske igrčke teatra*, [https://kupdf.net/download/miko-uvakovi-filozofske-igrcke-teatra\\_5a9d1c31e2b6f54068d5f9ce\\_pdf](https://kupdf.net/download/miko-uvakovi-filozofske-igrcke-teatra_5a9d1c31e2b6f54068d5f9ce_pdf), pristupljeno dana 22. 5. 2019. u 11h.

<sup>301</sup> Idem.

<sup>302</sup> Iz predstave *o. Rest in Peace*.

*Na grudima ranu umiva  
Oj junače, oj junače,  
Ranjeni junače,  
Hoćes li živ se vratiti...*<sup>303</sup>

Iz dominantno muzičke scene koja anticipira društvene prilike, muzika postaje pratnja, a Klitemnestra nastavlja priču, na fonu iste melodije, o svom mužu kojeg iščekuje iz rata. Uloga muzike koju je Mirković komponovao razotkriva estetiku devedesetih godina kada je na muzičkoj sceni dominirao folk. Tako i pjeva i izgleda i Esma.

Na samom početku, u ovoj predstavi se pripovijeda o ratu, dijalozi u kojima se razotkriva da su hrabriji pošli u rat a kukavice ostale, dekodira se i kroz muziku koja portretiše društvo devedesetih godina. Nakon scene sa dominantnom muzikom, analizom se pokazalo i prisustvo zvukovnosti iz *off*-a, koja atmosferu čini napetom. Povratak Agamemnona, kroz muziku dekodira društveni identitet. „Turbo folk je gorenje naroda. Svako pospješivanje tog sagorijevanja je turbo folk. Razbuktavanje najnižih strasti kod homosapiensa.“<sup>304</sup> Esma pjeva:

*Dobro došao komandante,  
Dobro doš'o zemlji svojoj,  
Pobjedniče zemlje naše...*<sup>305</sup>

Pored pjesama, dodatne zvučne vrijednosti imaju važnu ulogu u razotkrivanju „kolektivnog ludila“ izazvanog ratom. Druga melodija, koja se interpretira u predstavi je bez instrumentalne pratnje, izvodi je Kasandra i ona svjedoči o proživljenom kolektivnom identitetu, o položaju žene kojoj se muž iz rata nikada neće vratiti. Ova numera bi se po svom tekstu i načinu interpretaciju mogla svrstati u tužbalicu ili žalopojku za poginulim. I *Dance Macabre* koji plešu u zanosu uz postulate na antičku grčku tragediju razotkriva misli Komandanta, ratnog zločinca i povratnika svjesnog da će ga stići grijesi i da se dani prije rata ne mogu vratiti. Kroz muziku se u ovoj predstavi prvenstveno dekodira kolektivni identitet društva devedesetih godina XX vijeka u kojem su turbo-folk pjevačice poput Esme bile dominantno prisutne, kada su učesnici u ratu po povratku sa ratišta demonstrirali proživljena iskustva uz „vitlanje“ oružjem.

---

<sup>303</sup> Iz predstave *o.Rest in Peace*.

<sup>304</sup> Rambo Amadeus, *Turbo folk*, 2005

<sup>305</sup> Iz predstave *o.Rest in Peace*.

Za sve tri analizirane predstave kompozitor Mirković je komponovao muziku čime se pokazuje široka paleta izražajnih muzičkih sredstava i poetika od bluz u *Montenegro bluesu*, zasnovanog na motivima crnogorskog folklora, preko melodija sa prizvukom tanga u *Don Žuan se vraća iz rata* i muzike koja simulira novokomponovane melodije 90-ih godina.

Naredne predstave kojima ću se baviti u radu prvenstveno pokreću pitanja o položaju žena, njihovom životu i ženskom identitetu: *Kuća lutaka – Tobelija, Tre sorele, Jaja*.

## V 6. Pitanje ženskih identiteta i muzika, predstave: *Kuća lutaka – Tobelija, Tre sorele i Jaja*

Tri predstave *Kuća lutaka – Tobelija, Tre sorele i Jaja* iako različitih tematika, pokreću ista pitanja koja se tiču položaja žena u Crnoj Gori. Kroz istoriju pa do danas položaj žene na ovim prostorima se mijenjao, one su se emancipovale i borile za svoja prava, a na koji način je jedan istorijski trenutak ili fenomen ostao kao svjedočanstvo o njihovom položaju svjedoče sve tri predstave iz različitih uglova.

. U *Tre sorele* i u *Kuća lutaka – Tobelija*, radnja je skoncentrisana oko tri žene, dok je u predstavi *Jaja* prisutan veći broj protagonistkinja (pogledati tabele sa podjelom glumaca). Pored pitanja i statusa žene, njenog odnosa sa drugima, ali i prema samoj sebi za sve tri predstave zajedničko je prikazivanje narušenih porodičnih odnosa. U predstavi *Kuća lutaka – Tobelija* majka, sestra i žena (udovica) žive i dalje „okružene muškom energijom“ iako su izgubile muškarca koji ih je spojio; u *Tre sorele* prikazan je život tri sestre „zarobljene“ u malom primorskom mjestu uz stalne i stroge kontrole brata, dok se u predstavi *Jaja* prikazuje odnos majke prema svojoj djeci, i pokreće pitanje žene u svim njenim aspektima djelovanja. Tako se, transparentno ili latentno kroz sve tri predstave prikazuje žena kao majka, sestra, ćerka, supruga, udovica, ljubavnica, domaćića. Sve tri predstave su produkti XXI vijeka, i sagledavaju se hronološkim redom kako su i nastajale.

S tim u vezi, naslov predstave, radnja, scenografija, i gotovo svi parametri prožeti su pitanjima o rodnom i polnom identitetu. U predstavi *Kuća lutaka – Tobelija*, dominantno je pitanje inverzije ženskoga u muški rod i ženskoga celibata. U Crnoj Gori se celibat kao fenomen najčešće pojavljivalo u dinarskom planinskom području karakterističnom po patrijarhalnoj i rodovsko-plemenskoj društvenoj organizaciji. Razlozi za ovakvu vrstu transformacije (koja može biti trajna ili privremena) su različiti a mogu biti, kao u ovoj predstavi, nedostatak/nestanak muškog potomka u porodici. Odnos žena u trenutku kada nedostaje muški potomak je prikazan iz savremene perspektive, čime je stavljen akcenat na polni identitet. U knjižici sa scenarijom u podnaslovu je naznačeno “Pozorišna igra za tri glumice i jednu mušku sjenku”.<sup>306</sup> Na muzičkom planu, u ovoj predstavi pojavljuje se nekoliko različitih muzičkih materijala, što doprinosi portretisanju identiteta. Važnu ulogu imaju i dodati zvukovi/zvukovnosti, glas muškarca (sjenke), koji se obraća ženama sa podsmjehom. Muški lik je prisutan kroz smijeh i iskaze koji

<sup>306</sup> Ljubomir Đurković, (ur. Goran Bulajić), *Tobelija*, op cit.

se čuju „iz drugog svijeta”. Njegova obraćanja nisu zapisana u scenariju već ih je, kako je na kraju knjige naznačeno, napisao reditelj.<sup>307</sup> Iz razgovora sa kompozitorom došla sam do informacija da je inspiracija za nastanak muzičkog materijala koji se pojavljuje u predstavi raznorodan uz podsjećanje kako je veoma značajno (što je slučaj u ovoj predstavi) muzičko obrazovanje reditelja. Tako se kao plod uspješne organizacije i saradnje mogu čuti različiti muzički materijali od melodije aboridžinskog prizvuka pa do elektronske numere inspirisane grupom *Lajbah*. I ovo saznanje je važno ukoliko se ima u vidu da je reditelj Goršič iz Slovenije, kao i pomenuta grupa *Lajbah* koja od osnivanja 1980. godine, do danas, sredstvima umjetnosti govori o aktuelnim sociološkim i političkim pitanjima. Prepoznatljiv muzički stil i odnos prema retro i avangardnom uz manifeste i različite audiovizuelne projekte ovaj bend je pozicionirao kao reprezentativnog predstavnika kulturnog i muzičkog identiteta Slovenije. Na nivou forme predstava počinje džez zvukom na trubi koji se čuje iz *off*-a (od početka do 1:18 minuta) potom slijedi kratki dijalog dječaka i čovjeka (koje takođe ne vidimo) i obraćanje muškarca na engleskom jeziku koji se uz podsmijehe obraća ženama i objašnjava da je u raju.<sup>308</sup> Novi zvukovi se nakon početne melodije interpretiraju od strane muškog vokala iz *off*-a i na njih se nadovezuje treća melodija (koju interpretira ženski vokal u 5:53 minutu). Numeru koju interpretira ženski vokal, bugarsku narodnu pjesmu moguće je okarakterisati kao tužbalicu (pojaviće se i na kraju predstave). Ovom melodijom se, dodatno, ističe ženski identitet: žena kao udovica, majka i sestra u žalosti. Pored uloge koju ima na formalnom planu u ovoj predstavi muzika anticipira dramsku radnju i dominantno je prisutna (do 7:57 minuta). Paralelno sa melodijom muškarac sjenka podsjeća na svoje prisustvo i energiju (*my lovely, lovely sweat heart, do you love me, I love you, all of you, are you happy*, od 8:00 minuta do 8:27 minuta).<sup>309</sup> Od 26 minuta se u predstavi, opet nakon muškog obraćanja, pojavljuje zvuk trube kao na početku, pa bi se u tom smislu ova muzika mogla povezati sa muškim identitetom. U drugom dijelu predstave pojavljuje se aboridžinska melodija od (od 1:10:25 do 1:11:28). Ona se interpretira na duvačkom instrumentu (iz *off*-a) i isprepletana je sa govornim iskazima muškarca. Elektronska muzika (inspirisana grupom *Lajbah* u sadejstvu sa drugim zučnim materijalima) donosi novu energiju i pojavljuje se u toku i nakon odnosa dvije žene i u dramaturškom smislu predstavlja kulminaciju. I ova muzika je prožeta stihovima koje izgovara muški duh, *we all have the bad side* (1:18:14 minuta do

---

<sup>307</sup> Idem.

<sup>308</sup> “Ok. Ok. My lovely dark animals, metaphysically life it's got. On the heaven are heaven. I am so tired“.

<sup>309</sup> Iz predstave *Kuća lutaka – Tobelija* od 8:00 do 8:27 minuta.

1:21:20 minuta). Na kraju, uz zvuk tužbalice i muški glas poentira se ono čemu smo kao gledaoci/slušaoци svjedočili u predstavi „Ana je tobelija“.<sup>310</sup> Svi dijalozi između Ane, Bojane i Vide prožeti su svađama i krivicom, posebno između svekrve i snahe, Vide i Bojane. I iz ugla majke žensko dijete se pozicionira kao muško i naziva sinom, što je vrlo čest slučaj na ovim prostorima. Jedan od dijaloga razotkriva i prethodni iskaz:

*Bojana: Hoćes kavu? Na stolu je?*

*Ana: Hladna?*

*Vida: Jeste, sine. Od šest ipo se hladi.*

*Ana: Ja sam ti ćerka, Vide Ćerka.*

*Vida: Ja to iz milošte ...*

*Ana: Ne miluj me tako.*<sup>311</sup>

Različiti muzički karakteri melodija u ovoj predstavi analogni su različitim ženskim identitetima, i uz dodate zvučne vrijednosti portretišu i prisustvo muškarca. Pristupajući radu na ovoj predstavi kompozitor Mirković je upotrijebio bogat fundus raznorodnih materijala koji predstavljaju jedan od gradivnih elemenata predstve, a u muzičkom kao i dramaturškom pogledu cjelokupne predstave elektronska muzika predstavlja kulminaciju.

Naredne dvije predstave koje se razmatraju u ovom segmentu rada takođe otkrivaju ulogu muzike u oblikovanju ženskih identiteta. U predstavi *Jaja* prilikom razmatranja muzike nameće se diskusija o tužbalicama kao dominantno ženskom žanru, dok je u predstavi *Tre sorele* sjetna melodija oblikovala momenat iščekivanja i nestrpljivosti ženskog zaljubljenog srca. U predstavi *Tre sorele* zajednički identitet, koji razotkriva i sjetna melodija, a koji bi se jednako mogao odnositi na sve tri sestre oblikovan je činjenicom da one dijele sadašnjost jednako kao i prošla, proživljena iskustva. Kroz muziku dekodiramo i kolektivni identitet te živote „okovane“ primorskim regulama, dočarane primorskim jezikom. Predstava počinje numerom, koju interpretira sopranistkinja Marina Franović Cuca (profesorica solo pjevanja u muzičkoj školi *Vasa Pavić*). Melodija „Nema dušo, nema miloga, nema dušo nema dragoga“ uz dodate zvučne vrijednosti vjetra na kojem se njišu prostrti čaršavi razotkriva položaj žene kroz emotivne

---

<sup>310</sup> Iz predstave *Kuća lutaka – Tobelija*, od 1:26:00 minuta.

<sup>311</sup> Ljubomir Đurković, (ur. Goran Bulajić), op. cit.



stihove pjesme. Na pomenutu melodiju nadovezuju se dijalozi Joja i Marka, njihovog brata koji se na samom početku postavlja zaštitnički prema sestrama. Ovaj iskaz potvrđuje i scena u kojoj se pojavljuje Damjan (moreplovac) usred nevremena na moru uz molbu da prenoći u njihovoj kući. „Nemojte da vas kuja ujede da što pokušate sa mojim sestrama“.<sup>312</sup> Međutim, želje sestara da stupe u odnos sa Damjanom podsjeća na scene beštijanja iz istoimenog filma. Lažni moral, ali i život okovan regulama, barem prividno, personifikuje se i kroz dijalog Marka i sestre: „Ovo je Prčanj, ovo je Boka. Regule se moraju poštivat. Neću da se priča po mjestu da se neka od mojih sestara povlači sa nekim mornarom“.<sup>313</sup> Pored jednog od mogućih ženskih identiteta a to je identitet sestre, Bjanka kao i ostale dvije često svojim iskazima upućuje na potlačen položaj. U dijalogu sa bratom ona kaže „zavjetovala sam se. Sve imam osim sebe“.<sup>314</sup> Brat se pozicionira kao osoba koja odlučuje o njihovim sudbinama dok one čeznu sa proživljenim iskustvom sa Damjanom koji kaže „Igraj ništa osim igre ne postoji. Igraj“.<sup>315</sup> Nakon toga počinje muzika, a na sceni se pojavljuje Jojo koji interpretira melodiju sa početka predstave:

*Gledala sam dušo niz more,  
Gledala sam dušo iz gore,  
Da ja vidim dušo miloga,  
Moje duše dušo dragoga.  
Nema dušo nema miloga,  
Nema dušo,  
Nema dragoga,  
Ljubismo se dušo cijelu noć  
Reko mi je dragi da će doć.<sup>316</sup>*

Jojova pjesma u poslednjoj sceni analogna je prvoj: između prostrtih čaršava koje sestre sakupljaju čuje se melodija sa početka predstave „Nema dušo, nema dragoga“

U *Tre sorele* muzika je na funkcionalnom nivou zaokružila predstavu, dok je u sadržajnom kompozitor Mirković osmislio lirsku melodiju. Pored pomenute sopranistkinje

---

<sup>312</sup> Dijalog iz predstave *Tre sorele* od 01:11:15 minuta.

<sup>313</sup> Dijalog iz predstave *Tre sorele* od 00:01:38 minuta.

<sup>314</sup> Dijalog iz predstave *Tre sorele* od 00:01:51 minuta.

<sup>315</sup> Dijalog iz predstave *Tre sorele* od 00:18:19 minuta.

<sup>316</sup> Dijalog iz predstave *Tre sorele* od 00:18:21 minuta.

melodiju interpretira Jojo stari primorac i upravo tu se može zapaziti razlika između interpretacija: „dijegeze (diégésis) pripovjedanja ili izvještavanja, gdje pjesnik/pjevač govori direktno u svoje ime i mimeze (mimezis), podražavanja (imitation) prilikom kojeg oponaša i ne obraća se u svoje ime već govori kao da je neko drugi.”<sup>317</sup> Jojo pjevajući pripovjeda stihove u ženskom rodu, dok pjesma kada je pjeva sopranistkinja ostavlja utisak kao da je interpretira jedna od sestara. Još jedna podjela<sup>318</sup> u kojoj se zvuk dijeli na imanentni i transcendentni – pri čemu je imanentni onaj koji dolazi iz izvora izvan prostora same priče filma (radio koji svira, scena s koncerta), a transcendentni onaj koji je dodat tako da dramski i atmosferski dopunjuje datu scenu kao spoljašnji element, element koji nije u „svijetu” u kome su akteri u ovoj predstavi bi se mogao promatrati kao isključivo imanentni. Kroz postojeće dvije melodije muzika dekodira kolektivni identitet primorskih žena koje su u *stalnom čekanju* voljenog, kao i identitet sestara koje su okovane regulama i čiji se postupci, kao i život strogo kontrolišu od strane brata. Položaj žene u društvu i odnos prema različitim identitetima koji su utkani u njeno biće pored prethodno analizirane dvije predstave prikazan je u predstavi *Jaja*. Struktura ove predstave postavljena je tako da cjelokupan zvuk koji percipiramo predstavlja tzv. *polilog*. Po definiciji *polilog* je razgovor između više lica u kojem niko nikoga ne sluša. Ženski likovi u ovoj drami međusobno komuniciraju, ali to višeglasje nas može zbuniti: kome se one obraćaju, u odnosu na koga, na šta se odvija dijalog?<sup>319</sup> Ova pitanja razotkrivaju i moguće identitete skoncentrisane oko ženskog roda, ali ne nužno i pola. “*Jaja* možemo okarakterisati kao feminističku dramu. To znači da je usmjerena na žene, da se bavi pre svega ženama. Ona je feministička jer pokazuje kako patrijarhat deluje u smeru potčinjavanja i marginalizacije žena u porodici, ali i u društvu”.<sup>320</sup>

Pitanja oko kojih je skoncentrisano promatranje i uloga muzike su sledeća: Na kojim nivoima možemo posmatrati muziku oslanjajući se na teorijske platforme? Posredstvom kojih muzičkih karakteristika i parametara se mogu dekodirati identiteti i koji? Tragajući za odgovorima na navedenja pitanja istakla bih da je muzika u ovoj predstavi zastuljena u narativnom toku. Muzika anticipira i podvlači sve ono što je tekstem iskazano: U ovoj predstavi vokali interpretiraju određene numere, dok ritmički udari bubnjeva i doboša anticipiraju dešavanja. Muzika je snimljena i ona se u predstavi interpretira iz *off-a*, a snimali su je (kako je

---

<sup>317</sup> Ivo Blaha, *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1993.

<sup>318</sup> Ježi Plaževski, *Jezik filma II*, Beograd, Institut za film, 1972.

<sup>319</sup> Nataša Nelević (urednik Goran Bulajić), *Jaja*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2011.

<sup>320</sup> Idem.

to uglavnom i do sada bio slučaj u analiziranim predstavama) akademski muzičari koji su angažovani od strane kompozitora Mirkovića. Za potrebe ove predstave dionice su interpretirali: Gordana Bjeletić, Aleksandra Knežević, Milena Popović, Gavriilo Radunović, Mirko Šćepanović. Rodno-identitetska pitanja posredstvom muzike se mogu dekodirati promatranjem *tužbalice* koja predstavlja najstariju običajnu pjesmu na ovim prostorima, a koja se interpretira u predstavi. „Pamti ona i predio divljaštva, kada je bila u središtu mrtvačkoga kulta. Ljude i smrt ona prati, konkretno u Crnoj Gori, i početkom XXI vijeka”.<sup>321</sup> Poznato je takođe da sistematsko zapisivanje tužbalica u Crnoj Gori počinje tek od Vuka Karadžića. Od tada ta obredna pjesma stalno ima svoje zapisivače. U cilju raslojavanja polnog i rodnog identiteta kroz ovu vrstu muzike treba istaći da su na ovim prostorima tužbalice gotovo uvijek interpretirane od strane žena, koje time iskazuju bol. U crnogorskoj istoriji i zapisima o tužbalicama navodi se da postoje „dva tužbaličko-pjesnička stvaranja u vidu razgovora sa umrljem

- a) **intimna tužbalica** koja nastaje u trenucima osamljenosti ožalošćene žene
- b) **javna tužbalica** koja projicira interacijske odnose stvaraoca-izvođača i slušalaca njegove tužne pjesme.”<sup>322</sup>

Javne tužbalice kakve se pojavljuju u ovoj predstavi „ne prenose ništa od intimnoga sadržaja više je tužbalička retorika, kao prirodni produžetak kulturnog tuženja, nego lirski pjesma. U njoj se mogu iskazivati i sadržaji koji se nikada ne javljaju u intimnoj, humor na primjer. U javnom izvođenju intimne tužbalice ostaje samo djelimično sadržaj koji je u osami stvoren”.<sup>323</sup>

Podcrtavanje dramske radnje donosi zvuk doboša i bubnjeva, koji kao takav predstavlja proglas, dekodirajući patrijahalnu ženu sa ovog podneblja. On se pojavljuje u segmentu predstave koji nosi naziv „Naša sveta tradicija”:

„Pogledajte ove žene: Pet mjeseci su u ovom skrovištu. Nemaju hrane, nemaju vode, djeca im umiru od gladi, od bolesti, ali, one će sve to izdržati: one su stubovi naše tradicije”.<sup>324</sup> Navedenom tekstu iz predstave prethodi dekodiranje majčinskog identiteta kroz muziku, kada Generalova dojlja u nerazogvijetnoj uspavanci interpretira (na sceni) pjesmu:

---

<sup>321</sup> Novak Kilibarda, *Usmena književnost Crne Gore*, Podgorica, Cid, 2009.

<sup>322</sup> Novak Kilibarda, *Usmena književnost Crne Gore*, op. cit.

<sup>323</sup> Idem.

<sup>324</sup> Nataša Nelević (urednik Goran Bulajić), *Jaja*, op. cit.

*Lokumčiću moj,  
pile mamino, mamino sve, sve.  
Spavaj ti samo, samo spavaj,  
a sutra će mlijeko da poteče,  
vidjećeš kako, u mlijeku će da se kupa, jagnje mamino.  
Kad Adgar čuje za ovo! Kako on voli generala!*<sup>325</sup>

Kroz ovu numeru se identifikuje „žena-majka” koju autorka drame, Nelević, definiše kao idealnu, svetu, bezgrešnu, okrenutu porodici, domaćinstvu. Žena kao stub porodice, simbol bezuslovne ljubavi, ali i kao stradalnica. Nasuprot njoj je mlada emancipovana žena, koja ispred očekivanja sredine i pravila po kojima bi trebalo da živi ide „tamo negdje” u „bijeli svijet” tragajući za svojom slobodom. Lena – ćerka, je nosilac snažnog emancipovanog ženskog identiteta. „Ženski likovi nosioci ovog identiteta poseduju odlike preduzimljivosti i hrabrosti; one su obrazovane, samosvesne, (samo)analitične. Okolina ih često ne razume i odbacuje ih, ali isto tako predstavljaju i predmet divljenja i moći. Za ovaj ženski identitet najznačajnija je pripadnost redu višedimenzionalnih likova, jer visok stepen individualnosti, rezultat je njihove unutrašnje borbe i mnogostrukih ambivalencija. Za njih je karakteristično što uspostavljaju višu svest i protive se smeštanju u društveno poželjne kategorije”.<sup>326</sup> Muzika se ovdje, prvenstveno sagledava kroz fragmente označene kao uspavanka ili tužbalica, izjednačava ili interveniše u kompletnoj „slici“ žene u datom vremenskom okviru sagledanom kroz nekoliko generacije Crnogorki.

Na kraju ovih promatranja u sve tri predstave pitanja o slobodi, tradiciji, religiji, erotski kodovi, pobune, kroz muziku su iskazani različitim karakterima i upotpunjeni dodatim zvučnim vrijednostima što u sva tri ostvarenja pozicionira muziku sa svojom funkcionalnošću kao važan pokazatelj žene u crnogorskom društvu, žene koje se posmatra i u sadašnjosti, ali i u prošlosti. S tim u vezi kompozitor Mirković je kroz ove tri predstave ostavio važan podsjetnik da se kroz tužbalice, uspavanke, lirske mediteranske melodije najbolje dekodiraju ženski identiteti majke, udovice, sestre, supruge, ljubavnice, a da se zaokret ka emancipaciji žena i feimnističkim manifestima čuje i prepoznaje kroz elektonsku muziku.

---

<sup>325</sup> Idem.

<sup>326</sup> Nataša Nelević (urednik Goran Bulajić), *Jaja*, op. cit.

## V 7. Razotkrivanje kolektivnih i ličnih identiteta posredstvom muzike: Nora i Na ljetovanju

U predstavama *Nora* i *Na ljetovanju*<sup>327</sup> se portretišu kompleksni ljudski odnosi i razotkrivaju kolektivni i lični identiteti. Obije predstave su rađene prema velikim dramama: *Nora* prema drami najznačajnijeg norveškog dramskog pisca XIX vijeka Henrika Ibzena<sup>328</sup> a *Na ljetovanju* prema drami (iz 1904. godine) Maksima Gorkog. U *Nori* se (raz)otkriva identitet žene, promatran i kreiran „po željama i htjenjima” muškarca, oca i supruge. Žena se identifikuje sa lutkom, odnosno svojevrsnim nemislećim, lijepim i poželjnim subjektom. Ovaj iskaz uporište pronalazi u naslovu dramskog Sa druge strane, kolektivni identitet ruske buržoazije, intelektualne elite sa svim vrlinama i manama prikazan je u predstavi *Na ljetovanju*. Odluka da se ove dvije predstave promatraju zajedno proizašla je iz spoznaje da se u njima muzičke zamisli sprovede ne na sličan način.

Prilikom rada na predstavi *Nora* kompozitor Mirković je muziku stavio u službu cjelokupne radnje i svih pozorišnih parametara. Ostao je dosledan početnim idejama da instrumentalne dionice (kao i vokalne) uvijek interpretiraju (ili snimaju za potrebe predstave) akademski muzičari. Kao „tumač” muzičke misli, u *Nori*, se pojavljuje crnogorski pijanista Bojan Martinović. Martinović je vizualizovao sjećanja na učešće u pomenutoj predstavi u kojoj je interpretirao *Valcer* (op. 12, broj 2) norveškog kompozitora iz perioda romantizma Edvarda Griga (Edward Grieg). Odabir kompozicije iz opusa norveškog autora korespondira sa odabirom dramskog teksta takođe norveškog autora: savremenici Grig (1843–1907) i Ibzen (1828–1906) predstavnici su romantičarskog nacionalizma svoje zemlje i u tom smislu kompozicija dekodira elemente nacionalne kulture. Muzika se može promatrati na dijegetičkom nivou: na sceni je klavir, dok se u jednom od dijaloga može čuti iskaz: *Hoću da igram! Valcer!*<sup>329</sup>

U formalnom pogledu muzika se pojavljuje na početku predstave kada na klaviru svira Martinović. Prilikom analize moglo se zapaziti da se kraj kompozicije završava nasumičnim udarcima po klavijaturi. Dodata zvučna vrijednost svojevrsan je „odgovor” na osavremenjenu verziju komada koja svojim kostimima, scenografijom, gestovima (u zadimljenoj prostoriji) reprezentuje moderno društvo. Izuzev pomenute dodate zvučne vrijednosti muzika se tumači u

<sup>327</sup> *Na ljetovanju* je dobila nagradu *Risto Šiškov* Festivala kamernog teatra, Strumica 2007. godine, za najbolju predstavu u cjelini.

<sup>328</sup> Henrik Ibsen, *Nora ili kuća lutaka*, <https://www.scribd.com/read/343604510/Nora-ili-Ku%C4%87a-lutaka>.

<sup>329</sup> Iz predstave *Nora*, 57 min.

skladu sa romantičarskom partituruom. Fragment iz kompozicije koja je zastupljena u predstavi može se pogledati u prilogu.<sup>330</sup>

Nadovezujući se na ova muzička promatranja i u predstavi *Na ljetovanju* u pitanju je izbor muzike „igračkog karaktera”.

*Masa mučnih čovječuljaka se  
širom moje domovine mota,  
petljaju se, traže sebi mjesta  
gdje se mogu skriti od života.  
Svi bi rado sreće pojeftino,  
sitosti i mira bez krivice,  
ili stenju ili se pak žale  
lažljivci i sinje kukavice.  
Sitne ili posuđene misli,  
riječi im sa špice ili scene,  
tiho pužu po rubu života  
čovječuljci mutni kao sjene.  
Otpuhnute jesenskim su dahom,  
s ledenih visina neumitno  
prekrasne pahuljice u padu  
kao cvijeće umrtvljeno, sitno.  
Pahulje se vrte iznad zemlje  
umrljane, bolesne i plačne,  
nježno joj pokrivajući blato  
samilosnim čistim pokrivačem.  
Neke mračne zamišljene ptice...  
Zamrli i grmovi i granje...  
Nečujnih pahuljica i bijelih  
s ledene visine osipanje..<sup>331</sup>*

---

<sup>330</sup> Pogledati prilog broj 5.

<sup>331</sup> Maksim Gorki, *Drame* „Na ljetovanju“, Podgorica, Vijesti, 2004.

Muzika je prisutna na sceni i interpretira je trio u sastavu: gitara Predrag Dobričanin, saksofon Stefan Pavićević, harmonika Miroslav Ilić. Izvođači su mladi akademski muzičari koji učestvuju u radnji predstave u svojstvu benda, muzičara, sviraju na moru. U tom smislu muzika u ovoj predstavi korespondira sa odabirom dramskog teksta i analogna je ljetnjoj, razigranoj scenografiji.

U obije predstave: *Nora* i *Na ljetovanju*, kada je u pitanju muzički segment, postavlja se pitanje komunikacionog modela muzike koji bi se mogao posmatrati i kroz okvire Jakobsonovog (Roman Osipovich Jakobson) <sup>332</sup> i Ekovog <sup>333</sup> modela tumačenja komunikacije koji podrazumijevaju osvrt na eminenta i značenjski krug od pošiljaoca do primaoca. Zajednički imenitelj kod obije predstave je valcer kao forma koja „poziva” na igru, druženje. Time je na muzičkom planu postignut model koji prenosi informacije u izvornom stanju od pošiljaoca do primaoca tj. od izvođača do publike.<sup>334</sup> Treba imati u vidu da proces dekodiranja poruke (o čemu je bilo više riječi u teorijskom dijelu rada) zavisi isključivo od primaoca poruke, tj. slušaoca/gledaoca tj. šta i na koji način sluša, na koji način percipira zvučni, strukturalni nivo i u sklopu sa tim vanmuzički sadržaj. Na primjeru ove dvije predstave (kao i tokom prethodno analiziranih), moglo se zapaziti da je kompozitor Mirković pokazao inventivnost i širok dijapazon korišćenja svih vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih medijuma koji su upotpunjeni dodatim zvučnim vrijednostima. U prvoj predstavi kanal/medijum putem kojeg se šalje poruka je klavir. odnosno interpretator na klaviru, a u drugoj instrumenti saksofon, harmonika i gitara.

U obije predstave (što je slučaj i sa ostalim analiziranim) kompozitor Mirković je istakao da su njegove autorske osobenosti u potpunosti ispoštovane, dok je on nastojao da ispoštuje poetike reditelja i umjetničke zamisli koje su oni sprovodili upotpunjujući kompletnu predstavu odgovarajućim izborom muzike.

---

<sup>332</sup> Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd, Nolit, 1966.

<sup>333</sup> Umberto Eko, *Estetika i teorija informacija*, Beograd, Prosveta, 1972.

<sup>334</sup> Jakobsonov model komunikacionog kanala podrazumijeva pravac: pošiljalac – kanal/medijum – poruka – kanal/medijum – primalac – kod.

## Zaključna razmatranja

Istraživanje uloge muzike u kodiranju nacionalne kulture i identiteta u Crnogorskom narodnom pozorištu, sa posebnim osvrtom na predstave za koje je muziku komponovao Žarko Mirković, *otvorilo je nove horizonte* prije svega na polju primijenjene muzike u Crnoj Gori.

Analize su u potpunosti potvrdile jednu od osnovnih hipoteza rada da se zajednice mogu prepoznavati po relativno stabilnim identitetima, određenim tradicijom, kulturnim osobenostima i praksama, koje se mogu prikupljati, mapirati i objektivizirati. Takođe, rezultati koje sam spoznala doveli su do zaključka da se na području Crne Gore, u scenskoj muzici i analiziranim predstavama mogu kodirati značenja svojstvena za ovo geografsko područje. To se na muzičkom planu ogleda kroz prisustvo numera zasnovanih na nacionalnim muzičkim temama (kao u predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore*), crnogorskom folkloru (u predstavi *Konte Zanović, Danilo*), tužbalicama (u predstavi *Jaja*), do sublimiranja širih kulturalnih značenja koja se posredstvom muzike kodiraju upisujući šira internacionalna obilježja (Internacionala u predstavi *Everyman Dilas*), u predstavi *Montenegrini* albanski i italijanski muzički motivi, u predstavi *Tobelija* aboridžinska melodija, povratak na romantičarske melodije u predstavi *Nora* (muzika *Edvarda Griga*)...

Sumirajući istraživačke rezultate, za kojima se, kako je tokom rada više puta isticano, tragalo u zavisnosti od dostupne građe, kao jedan od primarnih rezultata ističe se mapiranje, prepoznavanje i klasifikovanje scenske muzike koja je nastajala u Crnogorskom narodnom pozorištu. U tom smislu, traganje za podacima koji su potom predstavljeni u tabelarnim prilozima, posebno onim sa imenima kompozitora koji su angažovani u nacionalnom teatru, u ovom radu se nastojalo definisati više različitih segmenata koji se tiču scenske muzike u Crnoj Gori. Polazeći od istorijskog dijela rada krenulo se od prvih pomena scenske muzike na tlu Crne Gore, da bi se u narednom segmentu rada (Mogući pristupi izučavanju primijenjene muzike u Crnoj Gori) pružio hornološki uvid kroz decenijske presjeke djelovanja kompozitora scenske muzike u Crnogorskom narodnom pozorištu. U njima su klasifikovani različiti pristupi scenskoj muzici, napravljen je osvrt na autore koji su se posebno istakli svojim djelovanjem u ovoj teatarskoj kući, sagledani su različiti pristupi u komponovanju i realizovanju muzike za predstave, zahvaljujući čemu su izdvojeni različiti stilski i kompozitorski aspekti, vrlo često uslovljeni rediteljskim konceptima. Nakon prvih značajnijih pomena i diferenciranja



kompozitora koji svoj rad vezuju za Crnogorsko narodno pozorište, osamdesetih godina prošlog vijeka u Crnoj Gori se pojavilo više autora: Zlatko Zakrajšek, Senad Gačević, Aleksandar Tamindžić, među kojima je kvalitetom i kvantitetom dominirala stvaralačka ličnost Žarka Mirkovića. Dokazati ovu hipotezu podrazumijevalo je detaljan *pristup* analizi kompozicionih postupaka u opusu pozorišne muzike Mirkovića, kao i sagledavanju scenske muzike u kontekstu njegovog opusa. Nakon analiza predstava za koje je muziku komponovao Mirković, ispostavilo se da je ovaj kompozitor (pored inovacija koje se tiču muzičkih karakteristika, načina poimanja odnosa muzike i ostalih parametara na sceni) postavio i u izvođačkom smislu standarde, koji do tada nisu bili (konstantno) prisutni. Naime, za sve predstave gotovo bez izuzetka su intepretatori bili istaknuti umjetnici i školovani muzičari. Kompoziciona rešenja i stil koji karakteriše ovog kompozitora pokazao je, od jedne do druge predstave, pristup koji nadilazi okvire lokalnih muzičkih pojedinosti – i to je ono što ga je, pored ostalog, izdvojilo u odnosu na druge. U tom smislu, iako je za predstave u Crnogorskom narodnom pozorištu bio primjetan uspon u broju kompozitora angažovanih za pozorišnu muziku, kontinuitet u radu uz profesionalan pristup i kvalitet je ostvario upravo Mirković. Žanrovski, značenjski i karakterno različite predstave na kojima je radio dale su uvid u različite stilske i poetičke odlike ovog autora i pokazale da se u njima ogledaju i pojedine stvaralačke faze u razvoju njegovog kompozitorskog prosedea.

Pored navedenog, kao jedan od rezultata koji su se izdvojili na kraju istraživačkog projekta, a koji se razmatra počevši od teorijskog dijela rada (u kome su *prikazani* mogući pristupi u analizi primijenjene muzike, a potom i njenog sučeljavanja sa vanmuzičkim fenomenima i traganja za njihovim kodovima kroz muziku) potvrdila se hipoteza da zahvaljujući sadejstvu svih parametara (harmonija, dinamika, ritam, metar i tekst u vokalno-instrumentalnom dijelu) muzika često implicira, anticipira ili prenosi značenja, ideologije, i/ili svjedoči o određenim identitetima. Muzika, u analiziranim ostvarenjima ima različite uloge:

1. Podcrtava osnovnu temu, podvlačeći sadržaj
2. Vezuje se za određenu ličnost (to je posebno izraženo u predstavi *Prniceza Ksenija od Crne Gore*)
3. Anticipira određena dešavanja (u predstavi *Tre Sorele*)
4. Kontrira dešavanjima na sceni, akcentujući identitete i podvlačeći nerijetko apsurdnost onoga što se prikazuje (*Montenegro blues, Don Žuan se vraća iz vrata*).

Odnos pozorišne muzike i koda, nacionalne kulture i scenske muzike, kao i pitanje identiteta i njegovog reflektovanja kroz muziku, koji su razmatrani, takođe, u teorijskom dijelu rada, posredstvom muzičkih parametara, pokazali su se kao baza na fonu koje su se razotkrivale mnogobrojne, različite uloge scenske muzike u određenim predstavama. Da se kroz muziku mogu razotkriti elementi nacionalne kulture, s jedne strane, kao i različite vrste identiteta, pokazalo se na primjeru brojnih predstava. Tako je, pored uvida u kompozitorski stil i način poimanja scenske muzike od strane Žarka Mirkovića, kao i reditelja sa kojima je sarađivao, potvrđena i hipoteza da pozorište predstavlja jednu od primarnih nacionalnih institucija u kulturnom sistemu jednog društva. Veliki doprinos tome je dala i repertoarska politika ovog teatra, koja je pored njegovanja domaćih drama, jednako kao i domaćih autora, obrađivala sa jedne strane svjetske klasike, a sa druge, savremena dramska ostvarenja, angažujući reditelje drugih država. U tom pogledu, u razmatranjima koja sam radila posebno se ističe slovenački reditelj Nik Gorščić, ali i albanski Jeton Nezaj. Takođe, treba imati u vidu da se Crnogorsko narodno pozorište pokazalo kao primarna adresa na kojoj se mogu pronaći podaci o primijenjenoj muzici u Crnoj Gori. U najvećem broju, zahvaljujući snimcima predstava koje su dostupne, moguće je bilo sprovesti muzičke analize. Takođe, pored navedenog, u pozorištu se, zahvaljujući izdavačkoj djelatnosti ove institucije, mogu pronaći izdanja drama po kojima su rađene predstave, kao i tomovi kritika i monografije o pozorištu. Iako u Crnoj Gori ne postoje drugi izvori koji referiraju na mogućnosti arhiviranja i analize primijenjene muzike, u budućnosti bi se, analizama, od kojih su u ovome radu priložene početne, mogla podići svijest o važnosti pozorišne muzike, njenim vanvremenskim i značenjskim karakteristikama. Jedna od ideja, pored ispitivanja početnih hipoteza, bila je da se ukaže na značaj: čuvanja, arhiviranja i promatranja primijenjene – pozorišne muzike, kao i da se, (za)počnu analize pojedinačnih opusa autora koji su komponovali i stvarali na području Crne Gore. Iako, kako je pomenuto na samome početku, razmatranja u vezi sa istorijom muzike u Crnoj Gori imaju više nepoznanica nego relevantnih podataka kojima raspolažemo, zahvaljujući interdisciplinarnom pristupu koji je ponuđen u ovome radu, postavljeno je adekvatno polazište za nova razmatranja u nekoliko različitih disciplina, u kojima svaki napis predstavlja svojevrsni pionirski poduhvat. Pri tom se misli na studije kulture, muziku i različite aspekte teorije umjetnosti i kulture sublimirane u različitim vrstama umjetnosti.

Baveći se stvaralaštvom Žarka Mirkovića i scenskom muzikom koju je komponovao, pored hronološke klasifikacije predstava, kontekstualizovanja u odnosu na savremenike, ali i u odnosu na različite žanrove u opusu ovog autora pokazalo se tokom istraživanja da su podaci o njemu, kao i o većini kompozitora sa ovih prostora, nepotpuni, neažurirani, a nerijetko i netačni. U tom smislu, u budućnosti bi odnos prema autorima koji su stvarali na području Crne Gore i koji potiču sa ovog podneblja podrazumijevao temeljniji i odgovorniji pristup.

U ovom radu, kroz nekoliko potpoglavlja skoncentrisanih oko različitih problemskih krugova bavila sam se sagledavanjem predstava za koje je bio angažovan kompozitor Mirković pa se u tom smislu, tokom analize kompozicionih postupaka, sagledano u širem kontekstu, uvidom u stvaralaštvo autora, došlo do zaključka da su određeni periodi ili faze u kompozitorskom opusu reflektovane na djela iz oblasti scenske i uopšte primijenjene muzike koja su nastajala u istom periodu. Tako je moguće postaviti pitanja, ali i povući određene paralele između muzike koncertantnog i scenskog žanra. Ovakav princip otvorio bi brojna pitanja i mogućnosti analize. U sadržajnom smislu predstava *Princeza Ksenija od Crne Gore* i djelo *Slike samoće*<sup>335</sup> imaju istu inspiraciju u istorijskom liku princeze Ksenije. Kao i predstava, i kompozicija *Slike samoće* je inspirisana pejzažima, scenama i likovima sa fotografija koje je princeza Ksenija napravila u toku mladosti, a koje su kasnije, ispostaviće se, predstavljali jedinu vezu sa zavičajem tokom izgnaničkih dana. Prema svjedočanstvima kompozitora „hijerarhija simboličkog značenja i u ovom djelu (...) teško razmrsiv splet 'spoljašnjeg povoda i autobiografske rezonance' i njeno raščlanjavanje tražilo bi mnogo prostora. Jednostavnije, ono neizrecivo, što sam našao mimo tih fotografija i žalosne faktografije njenog života, i što me je pokrenulo na pisanje pokušao sam da ozvučim tipičnim i često upotrebljivanim sredstvima crnogorskog folklornog idioma. To se podudaralo sa željom da od krajnjeg redukovano, gotovo istovjetnog i 'poznatog' materijala napravim višestavačno djelo”.<sup>336</sup> I ova kompozicija, kao i muzika u predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore* razotkrivaju kompozitorov odnos prema folkloru „U ovom djelu Mirković suštinski zahvata najdublje folklorne slojeve, u vodećem

---

<sup>335</sup> “Petostavačni ciklus *Slike samoće* (2002–2010) pisan je za gudački orkestar. Njegova tri stava – *Lontano*, *Obsessivo* i *Angosciamente* krajem marta 2002. godine premijerno je izveo u Crnogorskom narodnom pozorištu ukrajinski ansambl Leopolis strings pod upravom poljskog dirigenta Romana Revakovića. Svi stavovi ciklusa predstavljaju zaokružene cjeline te se mogu izvoditi i samostalno. Tako je međunarodni orkestar JES (Young European Soloists), pod upravom Aleksandra Ostrovskog uvrstio u svoj program drugi stav *Obsessivo* i izveo ga jula 2003. u Kraljevskom pozorištu Zetski dom na Cetinju u okviru Međunarodnog festivala Montenegro Music Festival. Drugi stav ovog ciklusa isti orkestar izveo je i u okviru festivala KotorArt”. Sonja Marinković, op. cit.

<sup>336</sup> Соња Маринковић, Ехо слика..., op. cit., 12.

motiv-floskuli koji protkiva sve stavove ciklusa čuje se ono drevno, praiskonsko biće rodnog tla, a u skladnom dramaturškom luku djela osjeća sva njegova suspregnuta snaga i ljepota“.<sup>337</sup> Promatranje scenske muzike u kontekstu opusa samog autora na ovaj način otvara i nova pitanja poput remedijalizacije.

Nadam se da će analize koje su ponuđene u ovom radu kao i dekodiranja na koja je ukazano u cilju prepoznavanja nacionalne kulture s jedne strane, i različitih vrsta identiteta, s druge strane, poslužiti kao polazni parametri za dalja, nova promatranja na bliske teme. Sadejstvo teorije umjetnosti, istorije pozorišta sa kratkim osvrtom na repertoarsku politiku u Crnogorskom narodnom pozorištu, osvrt na opus Žarka Mirkovića i predstave za koje je komponovao muziku, kao i analize drama kako bi se proniklo u sve ono što je „prećutno“ ili latentno podvučeno u predstavi, bili su putevi kojima sam došla do zaključaka i zapažanja ponuđenih u ovoj disertaciji.

---

<sup>337</sup> Idem.

## KORIŠĆENA LITERATURA:

1. Agawu, Kofi, *Playing with Sings*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
2. Adorno, Teodor, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968.
3. Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.
4. Andrijašević, Živko, *Istorija Crne Gore*, Beograd, Vukotić Media, 2016.
5. Anthony, D. Smith, *National Identity*, Nevada, University of Nevada Press, 1991.
6. Baba, Homi, *Smeštanje kulture*, Beograd, Beogradski krug, 2004.
7. Badiou, Alain, *Being and Event*, New York, Continuum, 2005.
8. Badiou, Alain, *Handbook of inaeesthetics*. (A. Toscano, Trans.) Stanford, California, Stanford University Press, 2005.
9. Badiou, Alain, *Logics of Worlds: Being and Event*, (A. Toscano, Trans.) New York, Continuum, 2009.
10. Badiou, Alain, *Theoretical Writtings*, London, New York Continuum, 2004.
11. Badiou, Alain, *Deleuze – The Clamor of Being*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
12. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, prevod: Ivan Čolović, Beograd, Nolit, 1979.
13. Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, Zagreb, August Cesarec, 1985.
14. Barthes, Roland: *Image, Music, Text*, Glasgow, Fontana, 1977.
15. Balibar, Etienne, „Culture and Identity“ from the study *The Identity Question*, New York and London, Routledge, 1995.
16. Baronijan, Vartkes, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd, RTS, Biblioteka Teorija i praksa, 2007.
17. Bahtin, Mihail, *Dijalektika o teatru, O romanu*, Beograd, Nolit, 1989.
18. Batler, Džudit, *Nevolja sa rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prev. Adriana Zaharijević, Beograd, Karpos, 2010.
19. Belović, Miroslav, *Umetnost pozorišne režije – Reditelj i kompozitor*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1994.
20. Benedikt, Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*, Beograd, Plato, 1998.
21. Bertold, Breht, *Dijalektika u teatru*, Beograd, Nolit, 2002.

22. Blaha, Ivo, *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1993.
23. Bornoff, Jack, *Music theatre in a changing society – The influence of the technical media*, Paris, Unesco, 1968.
24. Bošković, Milorad, „Ispovjedna farsa”, *Pobjeda*, 12.12.1987.
25. Cooke, Deryck, *The Language of Music*, New York, Oxford University Press, 1959.
26. Connel, John, Gibson, Chris, *Popular music, Identity and Place*, London, Routledge, 2002.
27. Cusick, Suzanne G., „Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”,
28. *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994), 8–27.
29. Cvetković, Vladimir N, „Nacionalni identitet i (re)konstrukcija institucija u Srbiji (ideologije, obrazovanje, mediji), *Filozofija i društvo*, XIX-XX, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2001–2002.
30. Ćirić, Marija, „Semiologija slike kao mogući putokaz za čitanje neverbalnog zvuka/muzike u audiovizuelnim sistemima“ *Nasleđe 27*, Kragujevac, FILUM, 2014.
31. Ćirić, Marija, „Prvih stotinu godina druženja pokretnih slika i muzike: Muzika u domaćoj kinematografiji“, *Mokranjac br. 11*, 2009, 7.
32. Ђирић, Марија, „Прашки ђаци и филмска музика“, у: Мирјана Веселиновић Хофман, Мелита Милин (ред.): Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије, Београд, Музиколошко друштво Србије, 121–137, 2010;
33. Ćirić, Marija, *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto–govor muzike u filmu*, Kragujevac, TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet, 2014;
34. Ђирић, Марија, „Успостављање нових традиција у теоријском промишљању звука/музике на филму: аудиовизуелни предлог Мишела Шиона”, *Традиција као инспирација* (Соња Маринковић, Санда Додик, уреднице), Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 492–502, 2013.
35. Ђирић, Марија, „Семиологија слике као могући путоказ за читање невербалног звука/музике у аудиовизуелним системима“, *Наслеђе, 27*, Крагујевац, ФИЛУМ, 215–225, 2014;
36. Ćirić, Marija, „Izvan tradicionalnog prostora: status i funkcije primenjene muzike“, у: др Соња Маринковић и др Санда Додик (ред.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија 5 умјетности Универзитета у Бањој Луци, 245–255, 2015.

37. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica, 1992.
38. Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, translated by Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2002.
39. Dedić, Nikola, „Umetnost i politika tokom sedamdesetih godina“, u: Šuvaković, Miško i grupa autora (Daković, Nevena; Ignjatović, Aleksandar; Mikić, Vesna; Novak, Jelena i Vujanović, Ana), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Orion Art, Beograd, 2010, 515–562.
40. Derida, Žak, „Pismo japanskom prijatelju“, *Letopis matice srpske*, knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985. 210–215.
41. Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Novi Sad, Svetovi, 1996.
42. Delez, Žil, *Spinoza i problem izraza*, Beograd, Fedon, 2014.
43. Delez, Žil, *Pokretne slike*, Novi Sad, Budućnost, 1998.
44. Delez, Žil, *Bergsonizam*, Beograd, Narodna knjiga, 2001.
45. Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, London, Continuum, 2004.
46. Deutsch, Karl W, *Nationalism and Its Alternatives*, New York, Basic Books, 1969.
47. Dedić, Nikola, "Umetnost i politika tokom sedamdesetih godina", u: Šuvaković, Miško i grupa autora (Daković, Nevena; Ignjatović, Aleksandar; Mikić, Vesna; Novak, Jelena i Vujanović, Ana), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd, Orion Art, 2010, str. 515–562.
48. Dollot, Louis, *Culture individuelle et culture de masse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
49. De Marinis, Marco, *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*, Zagreb, AGM, 2006.
50. Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost i alternativa*. Beograd, FDU, Clio, 2012.
51. Radivoje, Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd, Clio, 2009.
52. Đilas, Milovan, *Vlast i pobuna: memoari*, Zagreb, Novi Liber, 2009.
53. Đorđević, Jelena, *Studije kulture: zbornik*. Beograd, Službeni glasnik, 2008.
54. Đorđević, Jelena, „Postkolonijalna teorija diskursa“, *Godišnjak*, Beograd, Fakultet političkih nauka, 2008, 14.
55. Đorđević, Jelena, *Postkultura – Uvod u studije kulture*, Beograd, Clio, 2009.

56. Đukić, R., “Lebovićeva premijera u Titogradskom pozorištu – Srebrno uže”, *Prosvjetni rad*, Titograd, 15.5.1967.
57. Đuričković, Milutin, Poruka za sva vremena, *Pobjeda*, 14.10.1994.
58. Đurić, Jelena, *Globalni procesi i preobražaj identiteta: antropološki aspekti*, Beograd, Albatros plus, 2012.
59. Đurković, Ljubomir (ur. Goran Bulajić), *Tobelija*,
60. Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973.
61. Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd, Paideia, 2001.
62. Eko, Umberto, *Simboli*, Beograd, Narodna knjiga, 1995.
63. Fay, Brian, *Contemporary Philosophy of Social Science*, Oxford, Blackwell Publishers, 1966 (preveo Slobodan Divljak).
64. Farwell, Arthur: „Nationalism in Music“, *The International Cyclopedia of Music and*
65. *Musicians*, London, Oskar Thompson, 1946.
66. Ferguson, Frensis, *Pojam pozorišta*, Beograd, Nolit, 1979.
67. Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, IN, 1992.
68. Filipović, Miomir, *Audio tehnika*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.
69. Fisk, Džon: *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001.
70. Fortier, Mark, *Theory/Theatre – an introduction*, London, Routledge, 1997.
71. Foucault, Michel, *Znanje i moć*, Zagreb, Nakladni zavod, Globus, 1994.
72. Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998.
73. Fuko, Mišel, “Šta je autor?” u: Nada Popović Perišić (ur.), *Teorijska istraživanja 2 - mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1983.
74. Fuko, Mišel: *Riječi i stvari - arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971.
75. Frosh, Stephen, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self (Communications and Culture)*, London, Palgrave, 1991.
76. Gerc, Kliford, *Tumačenje kultura I*, Beograd, Čigoja, 1998.
77. Gerstin, Julian, “Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics”, *Ethnomusicology*, Vol. 42, N° 3, 1998, 385–414.
78. Grant, Nile, *Istorija posorišta*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006.
79. Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, Studio lirica, 2006.



80. Golubović, Zagorka, *Ja i drugi. Antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd, Republika, 1999.
81. Gorki, Maksim, *Drame „Na ljetovanju“*, Podgorica, Vijesti, 2004.
82. Guattari, Felix, *Chaosmosis – an ethico – aesthetic paradigm*, Bloomington, Indiana university Press, 1995.
83. Guattari, Felix, *The Three ecologies*, London, Continuum, 2005.
84. Koprivica, Stevan „,Marija između pisca, reditelja i glumice“, *Pobjeda*, 22. 12. 1984.
85. Halpern, Katrin, „Trebali li prestati da se govori o identitetu“, *Identitet(i): Pojedinac, grupa, društvo*, priredili Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan, prev. Stanko Džeferdanović, Beograd, Clio, 2009.
86. Hall, Stuart, *Identity, Community, Culture, difference*, London, Lawrence and Wishart, 1990.
87. Hall, Stuart, „Old and new identities, old and new ethnicities“, u A. King, ed., *Culture, Globalization and the World-System*, Binghamton, State University of New York, 1991.
88. Hall, Stuart, „The Question of Cultural Identity“, u: *Modernity and Its Futures*, Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (ur.), Cambridge, Polity Press, 1996.
89. Hall, Stuart, „The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of Our Time“ *Media and Cultural Regulations*, London, ed. K. Thomson, Sage, 1997.
90. Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta*, Beograd, Clio, 1998.
91. Herman, David, *The Cambridge Companion to Narrative*, New York, Cambridge University Press, 2007.
92. Hol, Stjuart, „Kome treba identitet“, *Politika teorije*, priredio Dean Duda, Zagreb, Disput, 2006.
93. Hilan Eriksen, Tomas, *Etnicitet i nacionalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2004.
94. Hristić, Jovan, *O traganju za pozorištem*, Zrenjanin, Gradska narodna biblioteka, 2002.
95. Heidt, Guido, *Music and Levels of Narration in Film*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.
96. Ilić, Vlatko, *Uvod u novu teoriju pozorišta*, Beograd, Nolit, 2011.
97. Ibersfeld, An, *Čitanje pozorište*, Beograd, Vuk Karadžić, 1982.
98. Jakobson, Roman, *Lingvistika i poetika*, Beograd, Nolit, 1966.
99. Jevtović, Vladimir, *Siromašno pozorište*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1992.
100. Kej, Dina i Lebrecht, Džejms, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Beograd, Clio, 2004.
101. Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, London, Routledge, 2003.

102. Klajn, Hugo, *Osnovni problemi režije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1995.
103. Kliford, Girc, *Tumačenje kultura*, (I-II) XX vek, Beograd, Biblioteka XX vek, 1998.
104. Kilibarda, Novak, *Usmena književnost Crne Gore*, Podgorica, Cid, 2009.
105. Kokovic, Dragan, *Pukotine kulture*, Novi Sad, Prometej 2005.
106. Kovač, Mirko (ur. Goran Bulajić) *Danilo*, istorijski igrokaz u dva čina i 15 slika, Podgorica, CNP, 2007.
107. Kulezic-Wilson, Danijela, *Sound, Music and Moving Image*, London, Institute of Musical Research, Univeristy of London, 2007.
108. Kulezic-Wilson, Danijela, Muzika četvrte dimenzije, Beograd, *Muzički talas* 1 (2-3), 1995, 84–
109. Lešić, Josip, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Svjetlost, 1976.
110. Lippman, Edward A, "Symbolism in Music", *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 554–575.
111. Lissa, Zofia: *Estetika glazbe (ogledi)*, Zagreb, Naprijed, 1977.
112. Lippman, Edward A, "Symbolism in Music", *The Musical Quarterly* (39/4), New York, Oxford University Press, 1953, 554–575.
113. Lippman, Edward, A, "Spatial and Physical Location as Factors in Music", *Acta Musicologica* (35), International Musicological Society, 1963, 24–34.
114. Lippman, Edward A, "The Dilemma of Musical Meaning", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Croatian Musicological Society, 1981, 181–189.
115. Ljumović, Janko, *Kultura page*, Podgorica, Nova knjiga, 2007.
116. Ljumović, Janko, *Svijet umjetničkih profesija*, drama i pozorište, Podgorica, DPC, 2020.
117. Ljumović, Janko, Repertoarske i druge politike nacionalnih i gradskih pozorišta, u (ure. Dragičević-Šešić, Nikolić, Rogač-Mijatović), *Kultura i održivi razvoj u doba krize*, Beograd, Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2014.
118. Maksimović, Zoran, „O dizajnu zvuka”, Beograd, *Zbornik radova FDU*, br. 11/12, 2007, str. 259–262.
119. Marten, Marsel *Filmski jezik*, Beograd, Institut film, 1966.

120. Merriam, Alan P, *The anthropology of music*, London, Northwestern University Press, 1964.
121. Milosavljević, Smiljka, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
122. Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Beograd, Vuk Karadžić, 1982.
123. Marinkovic, Sonja: *Muzicki nacionalno u srpskoj muzici prve polovine 20. veka*, doktorska disertacija, rukopis, Beograd, FMU, 1992.
124. Маринковић, Соња, „Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из девете руковети“, Симпозијум *Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин, Мокрањчеви дани, 1997, 55–68.
125. Marinković, Sonja, Rukopis Prilozi za Istoriju muzike u Crnoj Gori.
126. Маринковић, Соња, „Ехо слика самоће – разговор са Жарком Мирковићем“, *Нови звук (20)*, 2002, 8.
127. Marinković, Sonja, „Muzika u XIX veku i prvoj polovini XX veka, u: Mirjana Veselinović- Hofman i dr. (prir.), *Istorija srpske muzike: Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
128. Mirković, Milosav, “Čudnog bića carevića”, *Ekspres*, Beograd, 25.11.1969.
129. Milanović Biljana, „Music and collective identities“, *Muzikologija*, 2007 (7), 119–134.
130. Moris, Čarls, *Osnovne teorije o znakovima*, Beograd, BIGZ, 1975.
131. Morli, Dejvid, Robins, Kevin, *Britanske studije kulture*, Beograd, Geopoetika, 2003.
132. Merriam, Alan P., *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
133. Nedeljković, Saša, *Čast, krv i suze. Ogledi iz antropologije etniciteta i Nacionalizma*, Beograd, Zlatni zmaj, 2007.
134. Nelević, Nataša, *Dramski transit – antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994–2005*, Podgorica, Nova knjiga, 2008.
135. Nelević, Nataša (urednik Goran Bulajić), *Jaja*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2011.
136. Novaković, Monika, Цео свет (музике) је позорница – Ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића, master rad odbranjen na FMU u Beogradu, mentor prof. dr Sonja Marinković.
137. Plaževski, Ježi, *Jezik filma II*, Beograd, Institut za film, 1972.

138. Pecinjački, Sreta, "Prve predstave Narodnog pozorišta u Titogradu", *Naša scena*, Novi Sad, 15. I 1954.
139. Pejović, Đoko, *Razvitak pozorišne kulture u Crnoj Gori*, Titograd, Stvaranje 10, 1966.
140. Pejović, Roksanda, *Muzika minulog doba, od početka muzike do baroka*, Beograd,
141. Portal, 2004.
142. Perović, Olga i grupa autora, *Pozorište u Crnoj Gori u drugoj polovini XX vijeka*, Podgorica, CANU, 2007.
143. Perović, Sreten, *Crnogorci na sceni*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2014.
144. Perović, Sreten i Rotković, Radoslav, *Savremena drama i pozorište u Crnoj Gori*, Novi Sad, Sterijino pozorje, 1987.
145. Prelić, Mladena, „Etnički identitet: Problemi teorijskog određenja”, *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, (ur.) Dragana Radojičić, Beograd, Posebna izdanja EI SANU 49, 2003, 275–284.
146. 138. Perović, Sreten, *Darovi scene*, Titograd, Univerzitetska riječ, Leksikografski zavod Crne Gore Obod, 1986, 133.
147. Perović, Sreten, "Farsa o ratu", *Monitor*, 22.11.1996.
148. Perović, Sreten, "Stevan Sremac: Zona Zamfirova", *Pobjeda*, 5.1.1967.
149. Perović, Sreten, "Laza Kostić: Maksim Crnojević", *Pobjeda*, 10.12.1964.
150. Plakalo, Safet, "Neki novi glumci", *VEN*, Sarajevo, 17.4.1980.
151. Plaževski, Ježi, *Jezik filma II*, Beograd, Institut za film, 1972.
152. Prelić, Mladena, Etnički identitet: Problemi teorijskog određenja. U: *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, (ur.) Dragana Radojičić. Beograd, Posebna izdanja EI SANU, 2003, 275–284.
153. Prelić, Mladena 2008: *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd, Posebna izdanja EI SANU 64.
154. Radović, Branka, "Horsko stvaralaštvo Žarka Mirkovića", *Novi zvuk broj 31*, Beograd, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, I/2008.
155. Radulović-Vulić, Manja, *Drevne muzičke kulture Crne Gore I*, Cetinje, Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija Cetinje, 2002. godine.
156. Radulović-Vulić, Manja, *Drevne muzičke kulture Crne Gore II*, Cetinje, Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija Cetinje, 2002. godine.

157. Radulović-Vulić, Manja, *Muzička kultura Crne Gore XIII-XVIII vijek*, Canu, Cetinje, 2009. godine.
158. Radunović, Veselin, "Lično, a o teatru", *Ovdje*, Podgorica, III 1994.
159. Rapport, Nigel and Overing Joanna, „Culture“. In: *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London, Routledge, 2000, 92–102.
160. Ristivojević, Marija, "Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta", *Etnološko-antropološke sveske*, (132), 2009, 117–130.
161. Rosar, William H., *Film music – Whats in name*, "The Journal of Film Music", Vol. 1, No.1, The International Film Music Society, 2002.
162. Robynn J. Stilwell, „Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980–1996“, *The Journal of Film Music*, Vol. 1, No.1, 2002, 19–61.
163. Sabo, Dušan, *Jezički pozorište režije - metod paradoksalnih scenskih radija*, Novi Sad, Prometej, 2009.
164. Seabass, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana, Popović-Mladenović, Tijana, *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade:Department of Musicology, Faculty of Music, 2012.
165. Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, Oakland California, University of California Press, 1966.
166. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1997.
167. Stamenković, Vladimir, *Kraj utopije i pozorište*, Novi Sad, Sterijino pozorje, 2000.
168. Stojković, Branimir, *Evropski kulturni identitet*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
169. Savage, Roger, „Incidental Music“ in *New Grove Dictionary of Music*, second ed., Stanley
170. Sadie, New York, Macmillan, 2001, 12:139.
171. Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, Beograd, Beogradski krug, 2002.
172. Schaeffer, Pierre, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*, Oakland California, University of California Press, 1966.
173. Smit, Antoni D, *Nacionalni identitet*, Beograd, XX vek, 1998.
174. Simjanović, Zoran, *Primenjena muzika*, Beograd, Bikić Studio, 1996.
175. Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.

176. Šefer, Pjer, „Nevizuelni elementi u filmu – Filmska muzika“, *Filmske sveske*, posebno izdanje časopisa za teoriju filma i filmologiju, Beograd, Institut za film Beograd, 1981.
177. Šion, Mišel: *Napisati scenario*, Beograd, Naučna knjiga, Intitut za film, 1987.
178. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011
179. Šuvaković, Miško i grupa auotora (Daković, Nevena; Ignjatović, Aleksandar; Mikić, Vesna; Novak, Jelena i Vujanović, Ana), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, Beograd, Orion Art, 2010.
180. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Orion Art i katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010.
181. Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
182. Šuvaković, Miško: *Paragrami tela/figure: predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, Beograd, Centar za novo pozorište i igru, 2001.
183. Šuvaković, Miško: *Estetika muzike*, Beograd, Orion Art, 2016.
184. Šion, Mišel, *Audiovizija*, Beograd, Clio, 2007.
185. Šištek, František, *Narativi o identitetu, Izabrane studije o Crnogorskoj istoriji*, Podgorica, Matica Crnogorska, 2015.
186. Todorović, Aleksandar Luj: *Umetnost i tehnologije komunikacija*, Beograd, Clio, 2009.
187. Ujes, Alojz, „Razvoj pozorišnog sistema u Crnoj Gori u periodu 1944–1999“, *Zbornik radova sa naučnog skupa Pozorište u Crnoj Gori u drugoj polovini XX vijeka*, Podgorica, Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 2007, str. 11–43.
188. Veselinović-Hofman, Mirjana, Mikić, Vesna, Perković, Ivana, Popović-Mladenović, Tijana (eds.), *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2014.
189. Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
190. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzici postmodernizma*, Beograd, Novi Zvuk, 1997.
191. Vojvodić, Radmila i Ljumović, Janko (urednici), *Crnogorske studije kulture i identiteta, Zbornik*, Cetinje, FDU, 2016.

192. Vojvodić, Radmila, *Montenegro blues*, četiri scene trivijalnog, komad iz tranzicije, Podgorica, CNP, 2004. (ur. Goran Bulajić).
193. Vojvodić, Radmila, *Drame*, Podgorica, Nova knjiga, 2007.
194. Vojvodić, Radmila, *Montenegrini*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 1998, (ur. Ljubomir Đurković).
195. Vukadinović, Srđan, *Nacionalno pozorište u Crnoj Gori u drugoj polovini XX vijeka, Obnova, uspon, decenija, Crnogorsko narodno pozorište 1997–2007*, Podgorica, Crnogorsko narodno pozorište, 2007
196. Vujović, Goran, “Na pola puta”, *Monitor*, 4.6.1993.
197. Vujaklija, Milan, *Leksikon stranih riječi i izraza*, Beograd, Prosveta, 2007.
198. Williams, Patrick J., “Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet” in: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, No. 2, Sage Publications, 2006.
199. Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983.
200. Zola, Emil, *Naturalizam u pozorištu*, (prevod Dragoslav Ilić), Beograd, Standard 2, 2011.
201. Živković-Kurdadze, Mirjana, *Primijenjena muzika Borislava Tamindžića*, Podgorica, Vox Mirus, 2016.

## WEBOGRAFIJA

1. Ana Tasić, *Politika*, “Strah od novog vremena”,  
<http://www.politika.rs/sr/clanak/101026/Pozoriste/Strah-od-novog-vremena#!>
2. Boris Papandopulo:  
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46514>
3. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti:  
<http://www.old.tkh-generator.net/files/casopis/tkh3.pdf>
4. Estetika muzike XX veka u Srbiji:  
[http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns17/11\\_MiskoSuvakovic.86-107.pdf](http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns17/11_MiskoSuvakovic.86-107.pdf)
5. Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta:  
<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16903>
6. Haney, William S., *Postmodern Theater and the Void of Conceptions*, Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2006:  
<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60051>
7. Henrik Ibsen, *Nora ili kuća lutaka*, <https://www.scribd.com/read/343604510/Nora-ili-Ku%C4%87a-lutaka>.
8. Incidental music:  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/incidental%20music>
9. Isidora Žebeljan, transcedentalna putovanja do i od beogradske fantastike:  
[http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns29/02\\_AnaKotevska.13-21.pdf](http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns29/02_AnaKotevska.13-21.pdf)
10. *Ja i drugi. Antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.  
<http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/99/jaidrugi/>
11. Kopic, Mario: *Muzika i nacionalizam*:  
<http://pescanik.net/muzika-i-nacionalizam/>
12. Theatre within the context and not just theatre:  
<https://pozoristeukontekstu.files.wordpress.com/2016/04/twte-e-book.pdf>
13. Marko Rogošić, *Cvjetko Ivanović*:  
[http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko\\_ivanovic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/cvjetko_ivanovic.htm),
14. Meaning and Interpretation of Music in Cinema:



- <https://www.scribd.com/read/272448683/Meaning-and-Interpretation-of-Music-in-Cinema>
15. Milovan Radojević, Prve dvije decenije Crnogorskog narodnog pozorišta:  
<http://www.maticacrnogorska.me/files/58/18%20milovan%20radojevic.pdf>
  16. Miško Šuvaković, „Fatalni rod muzike, Izvesni pristupi/Prestupi identiteta roda i muzike“, *Pro Femina*, br. 21/ 22, proleće, leto 2000:  
<https://www.scribd.com/document/94392608/Misko-Suvakovic-Fatalni-Rod-Muzike>,
  17. Music and Levels of Narration in Film:  
<https://www.scribd.com/read/294395794/Music-and-Levels-of-Narration-in-Film>
  18. Muzička enciklopedija, Scenska muzika:  
<https://www.scribd.com/doc/133615318/Muzicka-enciklopedija-3>
  19. Naučno istraživanje režije:  
[https://www.rastko.rs/drama/recnik\\_rezije/rlazic-recnik\\_rezije-12.html](https://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-12.html)
  20. Niko Goršić, Kriminalni liberalizam ne daje puno za nezavisne scene  
<https://www.vijesti.me/zabava/kriminalni-liberalizam-ne-daje-puno-za-nezavisne-scene>
  21. O nama:  
<http://cnp.me/o-nama/#1480935739299-4b3a3a39-03b2>.  
<http://cnp.me/o-nama/#1480936022169-26ea3172-250d>  
<http://cnp.me/o-nama/#1480935739299-4b3a3a39-03b2>.
  22. Predstava *Jaja* Nataše Nelević:  
<https://montenegrina.net/najave-reportaze-izvjestaji/predstava-jaja-natase-nelevic/>
  23. Questions of Cultural Identity Edited by STUART HALL and PAUL DU GAY:  
<http://blogs.unpad.ac.id/teddykw/files/2012/07/Stuart-Hall-Cultural-Identity.pdf>
  24. Radmila Vojvodić:  
<http://www.ucg.ac.me/objava/blog/17532/objava/1-biografija-vojvodic-radmila>.
  25. Senad Gačević:  
<https://www.ucg.ac.me/radnik/260068-senad-gacevic>
  26. Sve je buka za onoga što se plaši – za jednu društvenu istoriju prljavog zvuka:  
[http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns17/19\\_EmanuelGrinspan.122-124.pdf](http://www.newsound.org.rs/pdf/sr/ns17/19_EmanuelGrinspan.122-124.pdf)
  27. Timothy Rice, *Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology*:  
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707017R.pdf>

28. Udruženje kompozitora Srbije, Vasilije Mokranjac:  
[http://composers.rs/?page\\_id=4069](http://composers.rs/?page_id=4069)
29. Violeta Tojmenović, “Uvod u inestetiku Alana Badjua”, *Komunikacija i kultura online*:  
Godina II, broj 2, 2011:  
<https://www.komunikacijaikultura.org/index.php/kk/article/view/199/155>
30. Danijela Kulezic-Wilson, *Sound, Music and Moving Image*, London, Institute of Musical Research, Univeristy of London, 2007;  
<https://soundstudiesblog.com/danijela-kulezic-wilson/>, pristupljeno dana 12.3.2019. u 8h.
31. Danijela Kulezic-Wilson, *Music and Film time*, prema navodima:  
<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2008/1450-98140808253K.pdf>,  
pristupljeno dana 12.2.2019. u 12h.
32. Marija Ćirić, “Filmska muzika Josipa Slavenskog”, *Muzički talas*, br.46, 2017 godina:  
<http://clio.rs/Files/13879/Muzicki-talas-46-2017.pdf>, pristupljeno dana 2.2.2019. u 12h;
33. Maja Vasiljević, “Popularna muzika kao anticipacija “uokviravanje” i konstrukcija generacijskog sećanja na studentski bunt 1968. godine u Jugoslaviji”, prema navodima:  
[https://www.academia.edu/5895720/\\_Popularna\\_muzika\\_kao\\_anticipacija\\_uokviravanje\\_i\\_konstrukcija\\_generacijskog\\_se%C4%87anja\\_na\\_studentski\\_bunt\\_1968\\_godine\\_u\\_Jugoslaviji\\_Muzikologija\\_14\\_117\\_134](https://www.academia.edu/5895720/_Popularna_muzika_kao_anticipacija_uokviravanje_i_konstrukcija_generacijskog_se%C4%87anja_na_studentski_bunt_1968_godine_u_Jugoslaviji_Muzikologija_14_117_134), pristupljeno dana 20.9.2019. u 13h;
34. Maja Vasiljević, “Putevi kroz 'slatku' i 'slanu' vodu filmske muzike u SFRJ”: prema navodima u:  
[https://www.academia.edu/33606524/Putevi\\_kroz\\_slatku\\_i\\_slanu\\_vodu\\_filmske\\_muzike\\_u\\_SFRJ](https://www.academia.edu/33606524/Putevi_kroz_slatku_i_slanu_vodu_filmske_muzike_u_SFRJ), pristupljeno dana 20. 9. 2019. u 17.
35. Encyclopedia Britannica:  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/284707/incidentalmusic>
36. Erić, Zoran, *Biografija Univerzitet umetnosti u Beogradu*,  
<http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-Biografija.pdf>
37. *Pobjeda*, “Bobo iz sedmice”:  
<https://www.pobjeda.me/clanak/bobo-iz-sedmice>

## **VIDEO DOKUMENTACIJA:**

Boro Tamindžić, Intervju:

<https://www.youtube.com/watch?v=FmA1efBpYXk>

Emisija TV arhiv, Žarko Mirković: A moglo bi...

<https://www.youtube.com/watch?v=dfdKBM4BvJY>

*Politike identiteta, Rod i umetnost*“,

<https://www.youtube.com/watch?v=-OITbr0U3Mc>

Predponoćni razgovori, Borislav Boro Tamindžić,

<https://www.youtube.com/watch?v=jWWBD22zKUK>

*Art dnevnik*, TV Crne Gore, 8.10.1998.

**PREDSTAVE:**

*Princeza Ksenija od Crne Gore*

*Konte Zanović*

*Montenegrini*

*Kuća lutaka – Tobelija*

*Don Žuan se vraća iz rata*

*Nora*

*Montenegro Blues*

*Tre sorele*

*Danilo*

*Na ljetovanju*

*Jaja*

*Everyman Đilas*

*O. Rest in Peace*

## **BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE:**

Jelena Jovanović-Nikolić (Nikšić, 21.2.1987) završila je Srednju muzičku školu *Stanković* (klavirski odsjek) i studije muzikologije na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu (po starom sistemu školovanja, u trajanju od 5 godina).

Od 2009. godine zaposlena je u Muzičkom centru Crne Gore. Učestvovala je u organizaciji preko 400 koncerata najznačajnijih umjetnika iz Crne Gore i inostranstva. Autor je muzikoloških programa za koncerte Crnogorskog simfonijskog orkestra, kataloga međunarodnog festivala *A tempo*, Međunarodnog *Nikšić gitar festivala* i muzikoloških brošura za koncerte Crnogorskog simfonijskog orkestra. Povremeno piše prikaze koncerata klasične muzike u dnevnom listu *Pobjeda*. Autor je monografije *Filmska muzika Borisvala Tamindžića*, i koautor (drugi od dva) monografije o prvoj deceniji rada Crnogorskog simfonijskog orkestra.

U sklopu međunarodnog programa „Music Up Close Network/Creative Europe” održala je u Crnogorskom narodnom pozorištu prve *Razgovore pred koncert (Pre-Talk Concert)*, uoči premijernog izvođenja Verdijevog *Rekvijema* u Crnoj Gori (april, 2017. godine).

Učestvovala je u dokumentarnom filmu *Muzika na Crnogorskom dvoru* koji je realizovan od strane nacionalnog javnog servisa RTCG.

Predsjedništvo Crnogorske akademije nauka i umjetnosti, na sjednici održanoj 6. juna 2019. godine je imenovalo za člana Odbora za muzičke umjetnosti.

U novembru 2019. godine održala je samostalnu naučnu tribinu u Crnogorskoj akademiji nauka i umjetnosti sa temom *Pozorišna muzika u Crnoj Gori*.

U svojstvu spoljnjeg saradnika angažovana je na Muzičkoj akademiji na Cetinju od 2016. godine.

## SPISAK OBJAVLJENIH RADOVA:

Jovanović, Jelena, „*Études d'exécution transcendante* Franca Lista, Etide transcendentalne ili transcendente izvođačke tehnike“, *Likovi i lica muzike*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 85–98.

Jovanović-Nikolić, Jelena, *Osvrt na crnogorsku tradiciju: pitanje zvukovnih i kompozicionih postupaka kompozitora Borislava Tamindžića u filmu „Čudo neviđeno“*, reditelja Živka Nikolića, Kragujevac, FILUM, 2015.

Jovanović-Nikolić, Jelena, *Filmska muzika Borislava Tamindžića*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2016.

Jovanović-Nikolić, Jelena, „Review of the book *Montenegrin Folk Songs* written by Slobodan Jerkov“, *AM Journal of Art and media Studies*, 320 pp,14/2017.

Jovanović-Nikolić, Jelena, „Mogućnosti tumačenja naracije i naratora: studije slučaja dokumentarni filmovi „Ždrijelo“ i „Polaznik“ Živka Nikolića“, *Camera Lucida*, br. 26-27.

Jovanović-Nikolić, Jelena, „Funkcionalnost muzike: Komparativno sagledavanje audio-vizuelnih parametara u dokumentarnom filmu *Noć i magla* Alena Renea“, *Camera Lucida*, br. 28.

Jovanović-Nikolić, Jelena, „Sve o nama/All about us“, *Crnogorski simfonijski orkestar, Prva decenija 2007–2017 /Montenegrin Symphony Orchestra, The First Decade 2007–2017*, Mirković, Žarko, Jovanović-Nikolić, Jelena (ur), Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2017, str. 229-319.

Jovanović-Nikolić, Jelena, Mirković, Žarko, *Crnogorski simfonijski orkestar, Prva decenija 2007–2017/Montenegrin Symphony Orchestra, The First Decade 2007–2017*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2017.

Jovanović-Nikolić, Jelena, *Pozorišna muzika u Crnoj Gori*, CANU, 2019. u pripremi za štampu.

## **PRILOZI:**

### **PRILOG BROJ 1:<sup>338</sup>**

#### ***POPIS DJELA ŽARKA MIRKOVIĆA***

Spisak djela:

***Himna Crne Gore*** – za različite vokalne i instrumentalne ansamble

#### ***Orkestarska muzika:***

*Koreografska simfonija* – za simfonijski orkestar (1980)

*Tri ljubavi* – za simfonijski orkestar (1982)

#### ***Horska muzika sa orkestrom:***

*Agnus Dei* – za solistu, mješoviti hor i simfonijski orkestar (2008)

*Triptih* – za soliste, mješoviti hor i simfonijski orkestar (2011)

#### ***Horska muzika sa kamernim ansamblima:***

*Pisma* – za soliste, naratora, kamerni ansambl, žanski hor i elektroniku (1985)

*Agnus Dei* - sopran, mješoviti hor, čembalo i orgulje (2000)

*Agnus Dei* – prerađeno za mješoviti hor, zvona i timpane (2006)

*Trenos* – za sopran, violončelo i mješoviti hor (2013)

#### ***Horska muzika:***

*Sa sijela* – mješoviti hor (1974)

*Banjani* – mješoviti hor (1975)

*Žaba i rak* – mješoviti hor (1976)

*Rom-svita* – mješoviti hor (1977)

*Ciganska tugovanka* – ženski hor (1977)

*Pjesma otadžbine* – dječiji hor (1981)

*Pitanje* – ženski hor (1982)

*Matrijarhat* – mješoviti hor (1983)

*Stare pjesme* – mješoviti hor (1983)

*Makedonske pjesme* – ženski hor (1986)

*Junior* – ženski hor (1991)

---

<sup>338</sup> Popis djela Žarka Mirkovića je preuzet iz priloga za Istoriju crnogorske muzike koji je radila prof. dr Sonja Marinković.



*Kiša* – ženski hor (1996)

**Kamerna muzika za gudače:**

*Varijacije* – za gudače (1977)

*Musica Sioranu* – za gudački orkestar (1997)

*Slike samoće* – za gudački orkestar (2001)

*Tamna noći* – za violončelo solo (2017)

*Tamna noći* – za violončelo solo (2017)

*Tamna noći* – za gitaru ( arr. Danijel Cerović ) (2017)

**Kamerna muzika samo za duvače ili sa drugim instrumentima:**

*Ali Binak* – za duvački kvintet (1978)

*Kaleidoskop* – za flautu, udaraljke i elektroniku (1983)

*Mexicanon* – za hor flauta i udaraljke (1988)

*Dodekafonski diptih* – za solo klarinet (1983)

**Kamerna muzika sa klavirom:**

*Rana sonata* – za violinu i klavir (1976)

*Velika muka* – za mecosopran, fagot i klavir (1977)

**Klavirska muzika:**

*Echo-Waldstein* – za klavir i elektroniku (1987)

*Sacre conversazioni* – za dva klavira (1990)

**Elektroakustička muzika:**

*Snovi* (1982)

*Rh faktor* (1983)

*Ep' 85* (1985)

*Legenda* (1987)

**Primijenjena muzika:**

**Pozorište**

Jovan Sterija Popović: *Zla žena* (CNP, Titograd, r. Nikola Vavić) 10.02.1980.

Dušan Kostić: *Mokra šuma* (CNP, Titograd, r. Slobodan Milatović) 20.06.1981

Drago Jančar: *Veliki briljantni valcer* (CNP, Titograd, r. Nikola Vavić) 26.12.1985

Miro Gavran: *Noć Bogova* (CNP, Titograd, r. Radmila Vojvodić) 09.12.1986.

Borisav Pekić: *Vreme čuda* (Atelje 212, Beograd, r. Radmila Vojvodić) 1987.

Radmila Vojvodić: *Princeza Ksenija od Crne Gore* (Zetski dom, CNP, r. Radmila Vojvodić), 10.02.1994, 05.10.1997.

Vladimir Sekulić: *Konte Zanović* (Grad Teatar, Budva i CNP, r. Radmila Vojvodić) 16.08.1995. Budva, 27.02. 1998. Podgorica

Radmila Vojvodić: *Montenegrini* (Grad teatar Budva – CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 31.07.1998, 14.10. 1998. Podgorica

Ljubomir Đurković: *Kuća lutaka – Tobelija* (CNP, Podgorica, r. Nik Aper /Niko Goršič/) 28.05.2000.

Eden fon Horvat: *Don Žuan se vraća iz rata* (CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 07.10.2000.

Henrik Ibzen: *Nora* (CNP, Podgorica, r. Branislav Mićunović) 10.12.2000.

Radmila Vojvodić: *Montenegro Blues* (CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 04.10.2004..

Stevan Koprivica: *Tre sorele* (Kotor, r. Petar Pejaković), 19.10.2005.

Mirko Kovač: *Danilo* (CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 01.11.2007, 03.11.2007. Cetinje

Maksim Gorki: *Na ljetovanju* (Kotor, CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 12.08.2009, 1.11.2009.

Nataša Nelević: *Jaja* (CNP, Podgorica, Nik Aper) 23.03.2012.

Radmila Vojvodić: *Everyman Dilas* (CNP, Podgorica, r. Radmila Vojvodić) 01.11.2013.

Jeton Neziraj: *o. Rest in Peace* (CNP, Podgorica, r. Stevan Bodroža) 03.04.2015.

### **Film i TV:**

*Budva, rođena prije sebe* – 1983. Režija Nikša Jovičević

*Metri života* – 1985, Momir Matović

*Cogito ergo* – 1984, Režija Momir Matović

*Buđenje nacije, 1993, Režija Momir Matović*

*Suđenje generalu Vešoviću* – 2003. Režija Gojko Kastratović

*Ima nešto* – 2005, Režija Željko Šošić

## PRILOG BROJ 2

a) Odlomak iz teksta:

„Sjećanje na dva draga i valjana prijatelja, Bora Tamindžića i Velibora Radonjića koji su dali visok doprinos pozorišnom životu u Crne Gore”:<sup>339</sup>

„Na tradicionalnom danu Crnogorskog narodnog pozorišta, 1. novembra 1998. godine, prigodom proslavljanja četrdeset pet godina ovog teatra, stajao sam i ja na prepunoj pozorinici, na kojoj se u nazdravičarskoj atmosferi okupila raznovrsna družina 'pozorištaraca' glumci, reditelji, direktori, članovi tehnike, činovnici, domaći gosti; počev od uvažene aktrise i scenske lavice Mire Stupice, kao gosta, pa sve do najmlađih studenata i stipendista, onih koji tek stasavaju... U ruci i ja držim bogato uramljenu Zahvalnicu, o mom službovanju i radu u CNP-u, dok u elegantnom aranžmanu pljušte čestitke, priznanja i nagrade, uz želje za dalji napredak ove kuće... Proveo sam u CNP-u kao dramaturg i direktor drame skoro 12 godina (1962–1973) i te divne plodne dane i godine dijelio sam sa dva vrlo prijatelja i pregaoca, čije me “opravdano” odsustvo toga dana sa pozornice opsesivno opterećivalo. Riječ je o Boru Tamindžiću, muzikologu i kompozitoru i Veliboru Bucku Radonjiću scenografu i slikaru. Za obojicu se može reći da su dali presudan doprinos narastanju CNPa u ozbiljnu i umjetničku teatarsku kuću, koju su, svojim visokim i šarmantnim darovima, oslobađali od elemenata amaterizma kojih je tih godina bilo još u velikoj mjeri. Sa Borom sam se znao i blisko družio, preko 50 godina... po prirodi svojoj boem i pjesnik, 'ukleti' muzičar, od one najređe i najfinije vrste, uprkos životu koji ga je bacao iz jedne brige i nedaće u drugu; čestim nerazumijevanjem i od stručne mu profesije i okoline, Boro je, takođe uprkos odsustvu ozbiljnih i sistematskih ustanova kulture a pogotovo razvijenih izvođačkih muzičkih tijela, ostvario ipak poštovanja vrijedan ozbiljni stvaralački opus iznenađujućeg raspona i kvaliteta. Može se bez dvojbe reći da je on možda naš najplodniji kompozitor. Naravno da njegov upliv na kulturni život Podgorice, Crne Gore i Jugoslavije, daleko nadmašuje čak i njegovo obimno djelo koje je stvorio – on je svojim biranim ukusom, otvorenošću, nedogmatičnošću, senzibilitetom za modernim, naravno, iznad svega – ličnim radom i šarmom posijao mnogo plodno sjeme i izvršio brojne blagotvorne uticaje. Počeo je aranžiranjem narodnog melosa, naročito ga kultivišući, još daleke 1954. godine, a bavio se:

---

<sup>339</sup> Milovan V. Popović, „Sjećanje na dva draga i valjana prijatelja, Bora Tamindžića i Velibora Radonjića koji su dali visok doprinos pozorišnom životu u Crne Gore”, Prilozi istoriji pozorišta.

obradom stilizacijom narodnog melosa, horskom muzikom (kao kompozitor i dirigent) pisao je kantate i oratorijume, kamernu i orkestarsku muziku, scensku muziku za pozorište, muziku za filmove, kao i muziku za oko 140 predstava pozorišnih u Crnoj Gori i Jugoslaviji....”.

### PRILOG BROJ 3

a) Pismo od kompozitroke Ivane Stefanović:

„Draga Jelena, pre nekoliko dana sam razgovarala sa Bobom Đurovićem, rediteljem predstave za koju me pitate. On mi je potvrdio da je za tu svoju predstavu korišćena moja muzika ali ja svakako u tom radu nisam lično učestvovala. Niti sam bila u Crnoj Gori prilikom rada na predstavi. Bilo je to vreme kada se teško putovalo i još teže ostajalo van kuće duže vreme. Dakle, ja jesam reditelju odabrala, snimila i dala muziku za tu predstavu – sve prema dogovoru sa njim, kao što se obično i radi – ali ne znam u kom procentu je to bila moja muzika ili je bio moj izbor tuđe muzike. Ja nemam više nikakva saznanja o tome, a još manje nekog opipljivog traga, snimke ili spisak korišćenog materijala. Prilikom pisanja rada morate imati u vidu da je reč o potpuno posebno nepovoljnom vremenu i o nemogućim radnim okolnostima koji su tada vladali...” Ivana Stefanović.<sup>340</sup>

b) Rambo Amadeus:

„Za potrebe ove predstave uglavnom sam birao muziku, uzeli smo turbo folk pjesme tog vremena, ne najveće hitove, nego one koji su *b* liga tog doba, s obzirom da su bile gore od ovih najvećih turbo folk hitova. Ideja je bila da dokumentaristički prikažemo poguban uticaj primitivizovanih medija na mlade ljude”.<sup>341</sup>

c) Iz prepiske sa Stevanom Bodrožom:

„Saradnja sa Žarkom Mirkovićem bila je za mene jedna od onih u kojima sam kao reditelj najviše osećao da se moj senzibilitet, moja vizija komada i ono što želim da kažem prožimaju sa senzibilitetom i vizijom mog saradnika. Mislim da je razlog za to dubina s kojom je Žarko pristupio i samom komadu ali i našoj komunikaciji. Žarko je zbilja čuo muziku ovog komada u svojoj duši, ne samo kao notni zapis već i kao duh kojim je komad prožet - sva njegova turobnost, grotesknost, potresnost doprle su do publike najviše, usuđujem se da kažem, uz pomoć Žarkove muzike. Meni je kao reditelju bilo bitno da napravim predstavu koja emotivno komunicira sa publikom jer me brehtovski politički teatar (kao stvaraoca, ne kao gledaoca) ne zanima. Naprotiv, ja verujem da je upravo empatija, bar na našim, balkanskim prostorima jedini

---

<sup>340</sup> Sa kompozitorkom i profesorkom Ivanom Stefanović sam komunicirala putem mejla, 7.2.2017. godine.

<sup>341</sup> Iz prepiske sa Rambom Amadeusom, dana 29. marta 2018. godine u 12:07.

način da se osvetle gresi naše recentne prošlosti i osigura se da se oni ne ponove. I u tome mi je upravo Žarkova muzika pomogla, da tekst Jetona Neziraja, vrlo brutalan, ponekad namerno deklarativan, izrazito snažan u svom političkom angažmanu, dobije inscenaciju koja je ipak potresna, izaziva samilost, poziva nas da se "osvrnemo u gnev". Žarkova muzika je bila taj neophodni "kanal" kojim je moja predstava komunicirala sa srcem gledaoca.<sup>342</sup>

d) Kompozitor Ivan Marović:

“Vjera, Nada Ljubav” - rezija Ana Vukotić

“Muzika je originalna, koristio sam isključivo solo violu, koju je svirala Maja Dobrović. Koristio sam se i tehnikama audio manipulacije u studiju. Za jednu od numera sam koristio svoju varijantu “phasing” tehnike Steve Reich-a, koja se sastojala u tome da violistkinja snimi više puta istu sekvencu jednu na drugu, ali bez upotrebe metronoma ili slušanja prethodnog snimka kao referentne tačke. Na taj način sam postigao prirodni “phasing”, tj. fluktuacije u tempu i svojevrsno “trvenje” - postepeni ritmički raskorak samo na osnovu prirodno nepreciznog unutrašnjeg poimanja tempa kod izvođača prilikom svakog nasnimavanja.

Ivan Marović je u Kotoru završio nižu i srednju muzičku školu, odsjek klavir. Nakon toga upisuje studije kompozicije na Cetinju, i pohađa razne seminare u inostranstvu iz oblasti kompozicije i primjenjene muzike. Komponovao je muziku za dvadesetak predstava”.<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Informacije su dobijene putem elektronskog dopisivanja, dana 6. 2. 2020. u 19:53.

<sup>343</sup> Iz prepiske sa kompozitorom Ivanom Marovićem, 12. maj 2020. godine.

# PRIOLOG BROJ 4

Fragment iz arije: "U dalekom Drenopolju" iz opere Balkanska carica:

109

## ПОЈАВА Ш.

(Станко се брзо нареди, онаше и излази на крило оклен се види  
Даница. Даница њега не види, а он се примиче њој све ближе и  
ближе, али да она не примјети.)

(ДАНИЦА и МАРТА, ЗА ТИМ СТАНКО.)

Allegretto moderato. M.M. (♩) = 114.)

ДАНИЦА (САМА.)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked *Allegretto moderato* with a tempo of 114 beats per minute. The piano part features a complex texture with triplets and dynamic markings of *f*, *p*, and *cresc.*. The voice part enters with the lyrics: "У да - ле - ком Дре - но - по - љу Цви - ли ју - нак у не - во - љу, Же - ли хље - ба, же - ли во - де, Же - ли суи - ца и сло -". The vocal line is marked *con dolore* and includes triplets. The piano accompaniment continues with *pp* dynamics and triplets. The score concludes with a fermata on the piano part.

Sch. 3300 C?

## PRILOG BROJ 5

Fragment iz partiture koja je svirana u predstavi *Nora*:

### Waltz

Op. 12, No. 2

Edvard GRIEG  
1843-1907  
ed. M.A. Caux

**Allegro moderato**

Piano *P*

5

9

13

Source : *Lyric Pieces*, Op. 12 (Copenhagen, 1867)

Copyright © 2007 by Caux Multimedia Solutions, Inc.  
[www.sheetmusic2print.com](http://www.sheetmusic2print.com)



## PRILOG BROJ 6

Fragment muzike za predstavu Maksim Crnojević koju je komponovao Borislav Tamindžić:

The image displays a handwritten musical score for a stage production. The score is written on five staves, each labeled with an instrument: Violin (Viol. I), Guitar (Gitara), Organ (Orgulje), Bass Guitar (Bas gitara), and Violoncello (Vcloncello). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 5/4 time signature. The score is divided into three measures. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Organ part provides a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The Bass Guitar part has a simple, steady bass line. The Violoncello part is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The handwriting is in black ink on aged paper.

## Изјава о ауторству

Потписана: Јелена Јовановић Николић

број индекса: Ф4/14

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

Улога музике у кодирању националне културе и идентитета у Црногорском народном позоришту (са посебним освртом на позоришну музику Жарка Мирковића)

- 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, 11.11.2020.



---

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

Име и презиме аутора: Јелена Јовановић Николић

Број индекса: Ф4/14

Докторски студијски програм: Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Улога музике у кодирању националне културе и идентитета у Црногорском народном позоришту (са посебним освртом на позоришну музику Жарка Мирковића)

Ментор проф. др Соња Маринковић

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора): Јелена Јовановић Николић

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, 11.11.2020.



---

## Изјава о коришћењу

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

Улога музике у кодирању националне културе и идентитета у Црногорском народном позоришту (са посебним освртом на позоришну музику Жарка Мирковића)

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 11.11.2020.

Потпис докторанда



---