

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Одсек за музикологију

Моника Ј. Новаковић

**Примењена музика у београдским
позориштима на преласку из 20. у 21.
век**

Докторска дисертација

Ментор: др Биљана Лековић, доцент

Коментор: др Санела Николић, ванредни професор

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Musicology

Monika J. Novaković

**Incidental music in Belgrade theaters at
the turn of the 21st century**

Doctoral Dissertation

Mentor: dr Biljana Leković, Assistant Professor

Co-mentor: dr Sanela Nikolić, Associate Professor

Belgrade, 2024.

Изјава захвалности

Моје музиколошко-театарске инклинације (без запостављања музиколошко-филмских) везане су за основне и мастер академске студије музикологије, те израду мастер рада под менторством професорке др Соње Маринковић која је увек показивала велико разумевање и охрабривала ме на овом истраживачком путовању на чему јој од срца захваљујем.

На томе што су биле део етапе пута која је везана за израду ове докторске дисертације захваљујем својим менторкама, др Биљани Лековић и др Санели Николић, на преузимању бакље, подршци, подстицајним разговорима а поготово учесталим приземљењима театарских фантазија које вребају музиколога иза кулиса и са којима се требало изборити. Оне су, поред других наставника, имале значајан удео у мом професионалном, али и животном сазревању.

Мојим саговорницима, Зорану Ерићу, Ивани Стефановић, Бориславу Чичовачком, Игору Гостушком, Горчину Стојановићу и Зорану Јерковићу захваљујем на садржајним и инспиративним разговорима и кореспонденцији, те уступљеној позоришној документацији. Захваљујем се и запосленима Музеја позоришне уметности Србије, Удружења композитора Србије, Библиотеке САНУ, архивама Југословенског драмског позоришта, Звездара театра, Београдског драмског позоришта и Атељеа 212 на сарадњи и уступању архивске грађе.

Захваљујем се и мојим пријатељима и колегама са Музиколошког института САНУ, члановима *Dream team*-а (у саставу Бојана Радовановић, Марија Маглов, Вања Грбовић, Маја Радивојевић, Марија Голубовић, Милош Браловић, Теодора Трајковић, Милош Маринковић, Стефан Савић, Катарина Николић и Зорана Гуја Дражета) на континуираној подршци, непрестаном снабдевању мимовима и охрабривањима а посебно сарадницима Института са којима сам имала подстицајне и надахњујуће разговоре о изазовима са којима сам се сусретала током истраживања примењене музике у позоришту – др Катарини Томашевић, др Јелени Јовановић, др Биљани Милановић, др Ивани Медић, чији су савети и подршка били од непроцењивог значаја.

За континуирани подсетник да здрав дух може да савлада сваку препреку, ма колика она била, захваљујем др Јелени Друловић, др Драгани Бошковић и др Драгану Микићу.

На овом месту потребно је поменути чланове *Triumvirat*-а који, поред мене, чине моја браћа Роберт и Кристофер. Не, није реч о бенду. На (не)стрпљивости и ентузијазму захваљујем мојим родитељима и баки, мојим најватренијим навијачима.

Карамели, Фредију и Едију захваљујем на подсетницима да је у животу потребно одржавати равнотежу, те некад застати и уживати. Поготово хвала за нападе алергије. Гледам у тебе, Карамела.

Велико хвала изражавам Роберту Хауарду за креирање *Конана*, Џону Милијусу за филмску адаптацију, а нарочито Базилу Поледорису за музику за истоимени филм. Точак бола наставља да се окреће.

Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век

Апстракт

Ова докторска дисертација конципирана је као прво обухватније истраживање примењене музике у позоришту, у конкретном географском и временском оквиру, имајући у виду да овај феномен до сада није био предмет ширих промишљања у локалном научном контексту. Циљ дисертације је да понуди преглед основних концепата и механизма везаних за примењену музику у позоришту, из визуре конкретних представа, те методологију која би представљала пример добре праксе за њено даље проучавање. Стога, предочавањем специфичности истраживачке грађе, те утврђивањем адекватног методолошко-теоријског оквира, настојим да ово истраживање позиционирам као узорно за будућа сагледавања феномена примењене музике у позоришту.

Критички сагледавајући написе о примењеној музици у позоришту, посебно оне који се односе на домаћи контекст, утврдила сам да анализа индивидуалних студија случаја у оквиру појединачних композиторских опуса доминира у досадашњим разматрањима. Ово истраживање, међутим, укључује више представа и актера који су са различитих позиција деловали у позоришту, те на разнолике начине учествовали у реализацији музичке идеје, што је захтевало проналажење адекватнијег методолошког оквира.

У овој дисертацији развијам *реконструктивно-аналитички метод* који се, с обзиром на природу феномена, намеће као стожерни оквир за разумевање примењене музике у позоришту. Он је центриран око реконструкције као интерпретативне праксе, коју допуњавам концептима *ремедијације*, *диспозитива музикалности* (и у оквиру њега концептом *интермузикалности*), *историјом догађаја/догађајности* и *систематизације дидаскалија*. Употребом термина *ре-конструктор* интенционално настојим да истакнем да је реч о конструисању наратива о примењеној музици у позоришту у складу са конзистентно изведеном реконструкцијом истраживачке грађе, а затим и њеном анализом, па критичком синтезом остварених увида. Реконструктивно-аналитички метод подразумева две фазе – прву, у којој је акценат на материјалним ‘траговима’ и другу која подразумева чин интерпретације путем успостављања мреже односа међу сачуваном/доступном грађом. Издвојено је четрнаест репрезентативних примера за анализу, односно представа које је могуће у целини реконструисати и анализирати: *Ваљевска болница*, *Гардеробер*, *Дозивање птица*, *Хамлет*, *Поглед у небо*, *Сан летње ноћи*, *Леонс и Лена*, *Орестија*, *Отац*, *Лагум*, *Љубави Џорџа Вашингтона*, *Последњи дани човечанства*, *Доктор шустер* и *Мистер долар*.

Због хетерогености материјала и разноврсних музичких решења, излагање резултата примене *реконструктивно-аналитичког метода* и интерпретације организовано је у односу на актере који учествују у процесу музичке реализације, са свешћу да музичке карактеристике морају да буду сагледане не само према начелима

музичке поетике, већ и у односу на механизме театра. У овом контексту, начинила сам и класификацију улога поменутих актера, међу којима издвајам 1) композиторе оригиналне музике (који могу да буду и селектори архивске музике); 2) селектори архивске музике међу којима се најчешће издвајају: а) композитори, б) редитељи, в) дизајнери музике/звука. Посебну категорију чине драмски писци који сугеришу одређена музичка решења кроз драмски текст (што називам *неопходном музиком*). У односу на поменуте групе, формирана је и класификација могућих функционализација музике у представи, као и терминологија, имајући у виду чињеницу да је сваки позоришни догађај *свет за себе*.

Истраживањем које је изведено у оквиру музиколошке научне парадигме указујем на могућности превазилажења препрека и ограничења при утврђивању истраживачке грађе и методе анализе, са намером да развијем функционалан модел за наредна музиколошка (али и театролошка) истраживања и подстакнем покретање нових дискусија о феномену примењене музике у позоришту.

Кључне речи: примењена музика у позоришту, позоришна музика, драмско позориште, постдрамско позориште, композитор, редитељ, дизајнер звука/музике

Научна област: хуманистичке науке

Ужа научна област: музикологија

Incidental music in Belgrade theaters at the turn of the 21st century

Abstract

This doctoral research is conceptualized as the first comprehensive study of incidental music within a specific geographical and temporal framework, as this phenomenon has not been the subject of wider consideration in the local scholarly context up to this date. The aim of this dissertation is to provide an overview of the basic concepts and mechanism of incidental music, from the perspective of specific theatrical performances and a methodology that will be seen as an example of good practice for the further study of incidental music. By outlining the specifics of the research material and establishing an appropriate methodological and theoretical framework, I position this research as an exemplary model for future consideration of incidental music.

In critically reviewing articles on incidental music, particularly those relating to the local context, I have found that the analysis of single case studies within the works of individual composers has dominated discussions to date. However, this research encompasses multiple theatrical performances and personalities who were involved in the realization of the musical idea in different ways, so a more appropriate methodological framework needed to be found.

In this dissertation, I develop *a reconstructive-analytical method* that, given the inherent nature of incidental music – establishes itself as an essential theoretical framework for understanding incidental music. The focus is on *reconstruction* as an interpretive practice, complemented by *remediation*, *musicality dispositive* (and within it, the concept of *intermusicality*), *history of events/event-ness* and *classification of didascalie*. With the intentional use of the word *re-creator*, I wish to emphasize the construction of the narrative on incidental music in line with the consistent reconstruction of the material and its analysis and later critical synthesis of the insights gained. The reconstructive-analytical method consists of two phases – the first, in which the focus is on the material ‘traces’, and the second, which involves the act of interpretation, achieved by establishing a network of relationships between preserved/accessible materials. Fourteen representative examples stood out as eligible for complete reconstruction and latter analysis: *Valjevaska bolnica* [*The Valjevo hospital*], *Garderober* [*The Dresser*], *Dozivanje ptica* [*Calling the Birds*], *Hamlet*, *Pogled u nebo* [*Skylight*], *San letnje noći* [*A Midsummer Night's Dream*], *Leons i Lena* [*Leonce and Lena*], *Orestija* [*Orestia*], *Otac* [*Father*], *Lagum*, *Ljubavi Džordža Vašingtona* [*George Washington's Loves*], *Poslednji dani čovečanstva* [*The Last Days of Mankind*], *Doktor šuster* [*Doctor Shoemaker*], i *Mister dolar* [*Mr Dollar*].

Due to the heterogeneity of the research material and the diversity of musical solutions, the presentation of the results of the application of the reconstructive-analytical method and interpretation is organized in relation to the participants of the music realization process, with the awareness that music characteristics must be examined not only according to the principles of musical poetics, but also in relation to the mechanism of theater.

In this context, I have also made a classification of the roles of the above-mentioned participants, among whom I distinguish 1) composers of original music (who can also be selectors of pre-existing music) 2) selectors of pre-existing music, among whom the most common distinctions are : a) composers, b) directors c) music/sound engineers. A special category is formed by playwrights who propose musical solutions through the dramatic text. In relation to the aforementioned groups, a classification of the possible functions of music in a theatrical performance has been developed, as well as a terminology that takes into account the fact that each theatrical performance is a world in itself.

Through this research conducted within the musicological paradigm, I demonstrate the possibilities of overcoming obstacles and limitations in determining the research material and method of analysis with the aim of developing a functional model for further musicological (as well as theatrological) research and initiating new discussions on incidental music.

Keywords: incidental music, theatre music, dramatic theatre, postdramatic theatre, composer, director, music/sound engineer

Scientific field: Humanities

Scientific subfield: Musicology

САДРЖАЈ

1. Мотиви за бављење примењеном музиком у позоришту	1
1.1 Кроз спектар термина ка могућој дефиницији појма	6
1.2 Дискурси о примењеној музици у позоришту	18
1.3 Координате истраживања примењене музике у позоришту из музиколошке перспективе	25
2. Музиколог ре-конструктор	30
2.1 Реконструктивно-аналитички метод	30
2.1.1 Етапе истраживања	30
2.1.2 Реконструкција	38
2.1.2.1 Аудио запис	42
2.1.2.2 Видео снимак	45
2.1.2.3 Драмски текст – дидаскалије	48
2.1.2.4 Ремедијација у контексту реконструкције	50
2.1.3 Историја догађаја/догађајност	52
2.1.4 Диспозитив музикалности. Интермузикалност	54
2.1.5 Анализа	55
2.2 Табела репрезентативних примера/узорака	56
3. Примењена музика у позоришту из визуре актера у креативном процесу/процесу музичке реализације	63
3.1 Композитор као реализатор музичке идеје	64
3.2 Аутономија или <i>опструкција сопственог мира?</i>	66
4. Могао би ту бити некакав звук	82
4.1 Војислав Воки Костић	85
4.1.1 <i>Ваљевска болница</i> – музика као потцртавање и надградња	85
4.1.2 <i>Гардеробер</i> – музика као надградња	102
4.2 Зоран Ерић	107
4.2.1 <i>Дозивање птица</i> (са Срђаном Хофманом) – музика као <i>градивна маса око које се све дешава</i>	107
4.2.2 <i>Хамлет</i> – музика као супститут другог сценског елемента	132
4.2.3 <i>Поглед у небо</i> – музика као одређивање атмосфере	148
4.2.4 <i>Сан летње ноћи</i> (са Тањом Петровић) – музика као звучна представа ликова и амбијента	154
4.3 Исидора Жебељан	168
4.3.1 <i>Леонс и Лена</i> – музика као лајтмотивска мрежа	168

4.4 Ивана Стефановић	185
4.4.1 <i>Орестија</i> – музика као <i>премошћавање времена</i>	185
4.4.2 <i>Отац</i> – музика као звучна слика хладноће и трајања	212
4.4.3 <i>Лагум</i> – музика као атмосфера лагума	226
4.5 Игор Гостушки	241
4.5.1 <i>Љубави Џорџа Вашингтона</i> – музика као <i>меланхолични tableau vivant</i>	241
4.6 Горчин Стојановић	246
4.6.1 <i>Последњи дани човечанства</i> (избор музике) – музика као извориште инсценације	246
4.7 Драгутин Балабан Бајка	260
4.7.1 <i>Доктор шустер</i> (избор музике) – музика као физичка манифестација музичког жанра, отелотворена у лику	260
4.8 Зоран Јерковић	269
4.8.1 <i>Мистер долар</i> (муз. дизајн) – музика као материјализација идентитета	269
5. Закључна разматрања: ту може бити обиље звука	283
Литература	293
Прилози	317
Прилог 1. Табеле репертоара одабраних позоришта на преласку из 20. у 21. век	317
Прилог 2. Остварења аутора музике	335
2.1 Табела остварења примењене музике Војислава Вокија Костића (1955–2010)	335
2.2 Табела остварења примењене музике Зорана Ерића (1950–2024).....	360
2.3 Табела остварења примењене музике Исидоре Жебељан (1987–2020).....	365
2.4 Табела остварења примењене музике Иване Стефановић	368
2.5 Табела остварења примењене музике Игора Гостушког	371
2.6 Табела избора музике Горчина Стојановића	374
2.7 Табела избора музике Драгутина Балабана Бајке	375
2.8 Табела избора музике Зорана Јерковића.....	376
Биографија ауторке	380
Изјава о ауторству	381
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације.....	382
Изјава о коришћењу	383

„Временом феномен позоришне уметности није постајао све јаснији, већ све сложенији и то утолико више што је позоришна уметност колективна, што њу не ствара појединац већ читав један колектив а веома разноврсних стваралаца (...) Позоришна уметност је синтетичка, јер се у њу уклапају разне уметности у једну нову и специфичну синтезу...”¹

-Станислав Бајић

1. Мотиви за бављење примењеном музиком у позоришту

Примењена музика у позоришту представља континуирани предмет мојих интересовања. Током основних студија музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, имала сам прилику да истражујем теме из ове области.² Затим сам у мастер раду *Цео свет (музике) је позорница – ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића*, одбрањеном 2017. године, обухватније приступила овом феномену.³ Поред ових искустава, конкретни догађаји организовани у контексту локалне научне и позоришне јавности били су такође подстицајни за наставак мојих истраживања.⁴ Њихови актери – већином театролози и позоришни критичари – преиспитивали су општа места и кључне тачке наше непосредне и давне позоришне историје, али без освртања на музику. У

¹ Станислав Бајић, „Редитељ, драмски аутор, глумац. Позоришне теме”, *Позориште*, 26. марта 1971, Год. XXXVIII, бр. 7, Српско народно позориште, Нови Сад, 2.

² У оквиру предмета Општа историја музике Стара музика 1, током школске 2012/13. године, рукопис; „Менделсонов *Сан летње ноћи* као парадигматски пример позоришне музике прве половине 19. века”, рукопис, ментор ред. проф. др Соња Маринковић; Упор. „Менделсонов *Сан летње ноћи* као парадигма односа према позоришној музици прве половине XIX века”, у: Ивана Перковић, Марина Марковић, *Музички пејзажи*, Музиколошке студије – зборници студентских радова музикологије св. 11/2024, електронско издање, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2024, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2024/06/zbornik-muzicki-pejzazi.pdf>, 160–175, прис. 20.9.2024.

³ Моника Новаковић, *Цео свет (музике) је позорница – ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића*, рукопис, Катедра за музикологију, ФМУ, Универзитет уметности у Београду, 2017 (ментор: ред. проф. др Соња Маринковић).

⁴ Најпре, мислим на међународну научну конференцију *Позориште између политике и политичности: нови изазови* која је одржана на Факултету драмских уметности (Универзитет уметности у Београду) од 23. марта до 25. марта 2018, затим на прославу поводом обележавања стогодишњице Удружења драмских уметника Србије која је у свом пратећем програму понудила и *Видеотеку* – емитовање архивских снимака позоришних представа у Арт биоскопу Етнографског музеја (2019), потом и на Округли сто, односно трибину поводом обележавања 50 година од забране драматизације романа *Кад су цветале тикве* писца Драгослава Михаиловића (Музеј позоришне уметности Србије, 2019).

стручним публикацијама попут *Театрона*, једног од водећих часописа за позоришну уметност, наилазила сам на спорадичне информације о музици, али ипак недовољно разрађене.⁵ То ме је додатно мотивисало да наставим истраживање примењене музике у позоришту у смеру њеног темељнијег разумевања. Значајна сазнања пронашла сам у монографијама појединих позоришта,⁶ као и у публикацијама редитеља који сагледавају музичку сарадњу са одређеним ауторима. Међу њима бих издвојила издање редитеља Мирослава Беловића *Уметност позоришне режије* у коме је једно поглавље посвећено примењеној музици, те редитељевом односу са музичким сарадницима.⁷ Написи композитора Варткеса Баронијана о музици као примењеној уметности такође су представљали важне изворе, будући да је реч о једном од ретких примера детаљнијег разматрања музике у позоришту у локалном контексту. Ипак, и поред откривања значајних информација и примера постојећих дискурса, чини се да је опсег досадашњих истраживања био недовољан да би се темељно теоријски осветлила примењена музика у српским позориштима. Слично се може рећи и за музиколошку литературу у којој се примењена музика помиње такође спорадично, већински у контексту представљања опуса композитора и композиторки. Иако није било темељнијих студија, било је покушаја да се примењена музика размотри из музиколошког угла, на шта ћу касније и указати. Стога, имајући у виду маргинализовану позицију примењене музике у позоришту у стручној литератури, те моја претходна интересовања, сматрала сам да постоји простор за опсежнију и ширу разраду ове проблематике из музиколошке визуре.

У прилог овој идеји, значајно је истаћи да се из грађе али и из разговора са ауторима чија активност припада последњој деценији XX и првој деценији XXI

⁵ Посебно су значајни бројеви 118. и 119/120. овог часописа који су посвећени позоришту у Србији у периоду од 1990. до 2000. године. Друге важне публикације су и *Зборник радова Академије уметности* у Новом Саду који садржи рубрику посвећену радовима из области театрологије (*Театрологија* или *Театрологија и студије филма*). Од непроцењивог значаја је и *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* у оквиру ког се такође развија дискурс о позоришту и позоришној музици, и у оквиру ње оној која има примењену функцију. Ту је и *Сцена*, часопис за позоришну уметност у издању Стеријиног позорја. Исто тако, од неизмерног значаја је и *Зборник радова Факултета драмских уметности* у издању Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду.

⁶ Као што је на пример сегмент посвећен сарадницима у домену музике у монографији позоришта *Атеље 212* (упор. Svetozar Cvetković et al. [priг.], *Атеље 212. Премлади за педесете*, Атеље 212, Београд, 2006, 223–224, 226–227).

⁷ Мирослав Беловић, *Уметност позоришне режије*, Универзитет уметности у Београду, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994.

века може уочити изузетна продукција примењене музике у позоришту у овом периоду, упркос променљивим друштвеним околностима. За разлику од малобројних архивских извора и докумената који сведоче о активностима у претходним деценијама, бројнији информативни извори (превасходно позоришне публикације попут *Лудуса* и *Театрона*) пружају већу видљивост овој области од последње деценије XX века. Такође, посвећеност аутора музике, али и редитеља, те позоришних институција да вредно и прецизно документују свој рад у великој мери утиче на опстанак грађе, о чему ће бити више речи у даљем тексту.

Доступност грађе и интензивирани активности у оквиру београдских позоришта утицале су на то да период од последње деценије XX до краја прве деценије XXI века издвојим као временски оквир истраживања. С обзиром на то да „на сцени ништа не може постојати независно од времена а још више од средине која делује кроз репертоарску политику, критику и само гледалиште,”⁸ на околности у позоришном животу овог периода утицао је низ турбулентних догађаја покренутих распадом Југославије (санкције, хиперинфлација, изолација, процес транзиције) који су увели новонасталу земљу (Савезну Републику Југославију/Државну заједницу Србије и Црне Горе/Србију) у економску кризу.⁹ Оно што је обележило ово раздобље на микроплану јесу грађански протести и студентске демонстрације,¹⁰ те формирање „уметничке контрајавности”¹¹ (као одговора на друштвену јавност) сачињене од различитих удружења, независних медија и уметника који су организовали уличне протесте и перформансе против режима Слободана Милошевића. Културну политику почетком 90-их обележиле су: „česte smene ministara, vlada, učestali izbori i stvaranje novih oblika upravljanja kulturom”¹² – што је знатно отежало уметничко деловање и рад, а потом и конзумацију културе.¹³

Попут других грана културе у Србији, ни музичка уметност у овом периоду није била поштеђена неприлика, те су „u tom kontekstu, redovan koncertni repertoar i

⁸ Петар Волк, „Разјашњења”, *Позориште и традиција*, Музеј позоришне уметности Србије, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2000, 72.

⁹ Milica Uvalić, *Tranzicija u Srbiji – ka boljoj budućnosti*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2012, 17.

¹⁰ Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, Clío, 2018, 266, 272.

¹¹ Исто, 15.

¹² Исто, 38.

¹³ Исто, 43–44.

opstanak muzičkih festivala, kao što su BEMUS i Međunarodna tribina kompozitora, bili ravni čudu za koje se beogradska muzička sredina držala kao za poslednju slamčicu privida 'normalnog' života.¹⁴ Уметничке везе и сарадња су прекинуте, не само са светом већ и међу државама које су до скоро биле део једне земље. Велики број аутора музике емигрирао је изван граница земље у потрази за бољим условима живота и рада.¹⁵ Један од догађаја који су битно обележили културу овог периода јесте и *Достојанствено клечање*,¹⁶ које је иницирао композитор Вук Куленовић,¹⁷ као својеврсни 'митинг' или перформанс, са идејом да се мирним протестом упути молба тадашњем председнику да поднесе оставку. Овај 'гандијевски' акт, одржан 13. јуна 1992. године, пратила је и забрана коју су иницирали сами композитори – забрана извођења њихових дела на радију.¹⁸

Музичко стварање у овом периоду кризе, стога, није подразумевало фокусирање искључиво на концертни простор већ и окретање ка практичнијим и економичнијим сферама за дистрибуцију музике, између осталог, позоришту и филму. Потврду проналазим у интервјуима које сам водила са ауторима музике у којима се често истиче да је рад у позоришту био функционалнији и економичнији, дајући сигурност ауторима да ће њихова остварења бити изведена, те да ће пронаћи своју публику. Додатно, радом на заједничком пројекту који га измешта из „усамљености”, (како је Зоран Ерић [1950–2024] нагласио),¹⁹ аутор музике је могао да формира заједницу са другим уметницима и истомишљеницима. Овакав начин рада омогућио је већу интеракцију међу уметницима и актерима који креирају *свет*

¹⁴ Danijela Kulezić-Wilson, „Neizrecivo u rečima”, 211. u: Ana Kotevska, *Isečci sa kraja veka. Muzičke kritike i (ne)kritičko mišljenje (1992–1996)*, Besjeda, Clío, Beograd, 2017.

¹⁵ Више о емиграцији уметника у: Ивана Медић, *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2020, 13.

¹⁶ О овом, и другим догађајима који су обележили 1992. годину у културолошком смислу, види: Милош Маринковић, „Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (од Југославенске музичке трибине, преко Трибине музичког стваралаштва Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и Међународне трибине композитора”, у: Gordana Karan (ur.), *Wunderkammer/Their Masters' Voice*, zbornik master radova studenata muzikologije, Katedra za muzikologiju, FMU, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2018, 795–887.

¹⁷ „Политика и музика”, *Pro Musica*, бр. 149, новембар 1992, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1992, 33.

¹⁸ Исто, 34.

¹⁹ Зоран Ерић, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика.

позоришне представе²⁰ односно учествују у реализацији позоришног догађаја, те и могућност повезивања са новом публиком. Наравно, посебно треба истаћи финансијске разлоге који су итекако били један од подстицаја већег интересовања за позориште у периоду нестабилних друштвених промена обележених превасходно санкцијама и хиперинфлацијом.

Увид у репертоар²¹ београдских позоришта у одабраном периоду указује на то да су га сачињавале антиратне, пацифистичке представе, представе које су отворено постављале питања о горућим темама, али и представе које су пружале ескапистички предах тадашњој публици. Смена власти и поновно успостављање контакта са спољним светом²² на почетку XXI века донели су и промене у београдским позориштима (попут обнове позоришних здања [ЈДП, БДП], смене руководства [ЈДП]²³ [БДП],²⁴ репертоарске промене и оријентацију ка премијерама комада првенствено страних аутора [Звездара театар].²⁵ Реч је, дакле, о променама које су иницирале ‘виталније’ програмске политике као што је то био случај у, на пример, Народном позоришту.

Питање односа између музике и других сценских текстова, те улоге музике у позоришном делу у фокусу је моје истраживачке пажње. На основу табеле у којој сам евидентирала податке о представама које су одигране у одабраним београдским позориштима на преласку из XX у XXI век (Прилог 1), можемо да уочимо да је присуство композитора као ствараоца оригиналне музике најзаступљеније, док је избор музике углавном резервисан за редитеље или музичке сараднике, о чему ће даље бити више речи. Представе које су предмет истраживања у овој дисертацији припадају драмском позоришту са музиком, те не

²⁰ Користећи ову синтагму подвлачим постојање мноштва елемената са којима примењена музика ступа у интеракцију и садејство у позоришној представи, тиме бивајући важан саиграч другим сценским текстовима.

²¹ Упор. „II deo, Repertoar” у: Petar Volk, *Između kraja i početka. Pozorišni život u Srbiji od 1986. do 2005*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2006, 297–566.

²² Uvalić, op. cit., 194.

²³ Jugoslovensko dramsko pozorište, Istorijat, <https://www.jdp.rs/sr/istorijat/> (прис. 2.3.2020) и Јелена Ковачевић, „Живот којег више нема. Архив Југословенског драмског позоришта”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, 2/2018, година LIV, април-јун, Стеријино позорје, Нови Сад, 2018, 107–111.

²⁴ Саво Радовић, Никола Бјелић, *70 сезона позоришта на Црвеном крсту. Монографија Београдског драмског позоришта*, БДП, Београд, 2017, 200; Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 79–82.

²⁵ Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 124–127, 369.

узимама у обзир музичко позориште²⁶ (где су улоге обрнуте) иако, истина, те границе бивају повремено замагљене или доведене у питање. Феномен, функцију и својства примењене музике у београдским позориштима, као и различите начине примене музике у позоришним представама сагледаћу кроз неколико истраживачких етапа консолидације и класификације истраживачког материјала, након којих ћу издвојити конкретне проблеме и представити их кроз репрезентативне примере/узорке за анализу, приступајући им одговарајућим теоријско-методолошким апаратом.

У том смислу, ово истраживање представља први обимнији систематичан поглед на примењену музику у позоришту у Србији, у конкретном временском оквиру, имајући у виду да у контексту студија театра, односно у српском музиколошком дискурсу ова тема није заузела већи простор, нити је била предмет континуираних темељнијих проучавања. Овим истраживањем, такође, указујем и на изазове, препреке и ограничења на која истраживач-музиколог наилази у процесу интерпретације позоришне музике, те предлажем решења за њихово превазилажење, управо како бих утрла пут за будућа сагледавања феномена примењене музике у позоришту.

1.1 Кроз спектар термина ка могућој дефиницији појма

Музика која се изводи у контекстима изван конвенционалних концертних простора означава се многим именицама и придевима – пригодна, применљива, функционална,²⁷ употребна, звучна позадина,²⁸ ‘тапета’,²⁹ стилска вежба,³⁰ потребна,³¹ примењена... Сви ови називи упућују на ‘улогу’ музике у одређеној целини која није примарно дефинисана музичким законитостима. Примењена

²⁶ Музичко позориште подразумева позориште у коме примат има музика, док се сви остали елементи стављају у службу музици. Више о мјузиклима, музичким ревијама и другим подкатегијама музичког позоришта у: Ивана Медић и Јелена Јанковић-Бегуш, „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: Смернице, дometri, изазови”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, Матица српска, Нови Сад, 2013, 133–151.

²⁷ Marija Ćirić, „Izvan tradicionalnog prostora: status i funkcije primenjene muzike”, у: Соња Маринковић, Сања Додик, *Владо С. Милошевић. Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Бања Лука, 2015, 245–254.

²⁸ Hugo Klajn, *Osnovni problemi režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1995, 214.

²⁹ Part I: Igor Stravinsky on Film Music, FMS Feature Article, Film Music Society, Oct 10th, 2003, http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html, ас. 20.8.2018 at 10:47PM

³⁰ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, интервју, 5.10.2020.

³¹ Милош Петровић, „Ово није игра у којој се може добити или изгубити. Интервју са Зораном Ерићем”, *Нови Звук*, бр. 13, 1999, 10.

музика у позоришту је, дакле, она музика која је интегрални део позоришне представе. Музику у њеној примењеној функцији проналазимо још и на филму, радију и телевизији. У овом истраживању фокус је на жанру драме због чега функционализујем употребу синтагме *примењена музика у позоришту* како бих истакла да је реч о музици која се примењује у драмском позоришту, дакле, у позоришној инсценацији драмског дела. Термини се, наравно, разликују од језика до језика што додатно усложњава значење и тумачење. Пажњу посвећујем, пре свега, српском језику и дефинисању термина у локалном контексту, упоређујући га са његовим варијацијама и еквивалентима у другим језицима. Извесно је и да конотација појма примењена музика зависи од вокације и перспективе актера који је реализују, као и контекста у коме је музика интегрални део.

Због свега реченог, тешко је доћи до консензуса или јединственог решења у погледу дефиниције термина, а то отежавају и амбивалентни ставови актера у мрежи света позоришта. Постоје одређења која су оформљена имајући у виду ужи жанр драме, док је већи део дефиниција фокусиран на функцију, примену и циљ употребе музике у позоришту уопште. Пре прегледа ових дефиниција, а да бисмо разумели шта је примењена музика, пођимо од прве речи синтагме: *примењена*. У *Речнику српског језика* реч *примена* синонимна је са речима „примењивање, употреба, пракса”³² док реч *применити* значи „увести у употребу, у праксу, употребити; а) нешто (...) б) нешто на некоме, у, на нечем (...) в) нешто на некога (...)”.³³ За реч *применити* управо је дат пример *примењене уметности* на следећи начин: „грана ликовне уметности којој је сврха давање естетских вредности предметима намењеним практичној употреби.”³⁴ Милован Здравковић, позоришни продуцент, у свом *Позоришном речнику*, приликом дефинисања појма, одређује најпре примењену уметност на следећи начин: „Примењена уметност – део уметности или уметничких дела која, сем естетских, имају и практичну, примењену функцију. У позоришту су то сценографија, костимографија, дизајн, примењена музика и сл.”³⁵ Потом, Здравковић даје дефиницију примењене музике: „Примењена музика – посебан музички облик који има примењену функцију;

³² Мирослав Николић (ред. и ур.), *Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2011, 1027.

³³ Исто.

³⁴ Исто.

³⁵ Милован Здравковић, *Позоришни речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2013, 167.

музика која се компоује наменски, по поруџбини, за одређена уметничка дела – позоришну представу, филм, телевизију и сл. Ова музика има секундарни карактер у неком делу, али је итекако важна у уметничкој презентацији дела”.³⁶ Аутор такође даје и дефиницију појмова *сценске* и *позоришне музике* али се чини да их неосновано користи као синониме. Сценску музику дефинише на следећи начин: „1. музички садржај који чини саставни део сценског уметничког дела; 2. музички ансамбл који учествује у процесу реализације позоришне представе; може да буде видљив, тј. на сцени, или невидљив, смештен иза завесе, у тзв. бекстејџу”.³⁷ На примењену музику у позоришту аутор овде не реферира. Међутим, има је у виду у оквиру непрецизне дефиниције термина *позоришна музика*: „Позоришна музика – музика која се користи у драмским и другим позоришним представама (али не у операма и балетима); врста примењене музике која може бити а) ауторска, посебно наручена и наменски компонована за одређену позоришну представу; б) избор музике, када се у представи користи композиција или делови постојећих композиција”.³⁸ Дакле, из Здравковићевих одређења сазнајемо да је примењена музика потенцијално значајна, да постоји као оригинална или као избор музике и да њен статус зависи од намене. У основи Здравковићевог разумевања је идеја о примењеној музици као виду примењене уметности који има примењену функцију, компоује се наменски и подређен је елемент у оквиру неке веће целине. Управо је овакво тумачење примењене музике и најзаступљеније у литератури коју сам разматрала.

Патрис Павис (Patrice Pavis, 1947), театролог, објашњава да је примењена музика у позоришту (у овом случају сценска музика) „glazba koja se koristi u režiji neke predstave, bilo da je posebno skladana za kazališni komad ili posuđena iz već postojećih kompozicija, bilo da predstavlja samostalno djelo ili postoji jedino u odnosu na režiju.”³⁹ Поред дефиниције, Павис говори и о функцији примењене музике (илустрација, стварање атмосфере, структурисање представе итд.).⁴⁰ Другим речима, природа употребе музике диктира њен статус. Уколико она служи

³⁶ Исто, 131.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

³⁹ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus d.o.o, Zagreb, 2004, 334.

⁴⁰ Исто, 334–335.

искључиво за илустрацију и музичко ‘бојење’, третирана је као пратећи и мање важан елемент у одређеној структури. О термину *сценска музика* пише и Властимир Перичић у свом *Вишејезичном речнику музичких термина*, те наводи да су овом термину синонимни појмови попут *драмске музике* и *музике за драму*.⁴¹ Истовремено, Перичић бележи и еквиваленте у другим језицима: италијанском *musica di scena*, француском *musique de scène*, енглеском *incidental/theatre music*, немачком *Bühnenmusik*, *Schauspielmusik*, *Inzidenzmusik*, *Hörspielmusik*, руском *театрална музика* и чешком *scénická/jevištní hudba*.⁴² Када се говори о сценској музици у ширем смислу, „uključujući sve vrste muzičko-scenskih dela”, појам у наведеним језицима добија следеће еквиваленте: *musica drammatica* (ит.), *musique dramatique* (фр.), *dramatic music* (енг.), *dramatische Musik* (нем.), *драматическая музика* (рус.), *dramatická hudba* (чеш.).⁴³ Међутим, по свему судећи, ово нису једини појмови у употреби. Тако, на пример, театролошкиња, преводилац и позоришна критичарка, Маја Хрибар-Ожеговић, као аналогне термину *сценска глзба и/или пригодна музичка пратња*⁴⁴ бележи појмове *musica di sottofondo* (ит.) *Begleitmusik* (нем.) *музика и спектакле*, *музика к спектаклю* (рус).⁴⁵

Сценска музика је појам заступљен и у *Музичкој енциклопедији*. Ту је реч о музици која се „izvodi uz neko scensko djelo da se pojača djelovanje zbivanja na pozornici. S.m je najčešće instrumentalna, a svirači su smješteni ili na pozornici, ili iza nje, ili u prostoru za orkestar.”⁴⁶ Поред дефиниције, дат је краћи историјски приказ сценске музике, од средњег века, преко XIX века, па све до седамдесетих година XX века, а занимљиво је да се ипак ‘поткрао’ израз ‘примењена музичка умјетност’: „s.m. nalazi primjenu na radiju, filmu i televiziji. Tu ona često preuzima ulogu zvučne kulise pa gubi karakter ravnopravne komponente u ostvarivanju umjetničke zamisli, jer je podređena elementima teksta i glume. Konkretna i elektronska muzika osobito su prikladne za ovakvu primjenjenu muzičku umjetnost.”⁴⁷ Ипак, у одредници

⁴¹ Vlastimir Peričić, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, drugo izdanje, Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1997, 273.

⁴² Исто, 273–274.

⁴³ Исто, 274.

⁴⁴ Маја Хрибар-Ожеговић, *Kazališni glosarij, rječnik kazališnih naziva*, Globus, Zagreb, 1984, 92.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Krešimir Kovačević (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 3, Or-Ž, dodatak, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977, 282.

⁴⁷ Исто, 283.

се подвлачи да се „izrazom s.m. nazivlju i pojedini odlomci opernih djela koji su dio operne radnje, npr. plesovi u operama (...) Pojmu scenske muzike još se više približuju instrumentalni odlomci opera koji se izvode na pozornici (ili iza nje)...”.⁴⁸ Очигледно је да појам сценска музика није адекватан да се уже одреде својства феномена музике у драмском позоришту с обзиром на то да фигурира као ‘кишобран’ термин за различите музичко-сценске облике. Осим тога, јасно је и да није реч о искључиво инструменталној музици, већ о музици која се ослања на различите жанрове, различите инструментаријуме, различиту технологију итд. Упадљив је и став да музика примењена у одређеном контексту губи сопствени лик те равноправност са другим уметностима, односно да она представља пратећи садржај. У овом раду ћу настојати да преиспитам ова општа места и репроблематизујем функцију примењене музике у односу на горенаведене тврдње.

У већ поменутом издању *Музика као примењена уметност*,⁴⁹ Варткес Баронијан, као композитор који се бавио и примењеном музиком, ретко употребљава сам термин. Баронијан истиче да је овај појам сличан појму „примењених уметности у оквиру ликовних уметности”, будући да је реч о пракси која представља део једне веће целине у којој има одређену функцију (компонује се углавном наменски за представу, филм, телевизију и сл).⁵⁰ Могло би се рећи да таквом аналогijом аутор жели да сугерише да музика у позоришту поседује своју аутономну вредност, те, да, насупротив дефиницији из *Музичке енциклопедије* не губи сопствени лик. Баронијанова аналогija између примењене уметности и примењене музике упућује на чињеницу да ова музика може да има ‘два’ лица, може да буде самостални ‘предмет’, али и да буде стављена у функцију елемента којим се може ‘побољшати’ или поспешити постизање одређеног уметничког циља/квалитета. Дакле, Баронијан избегава теоретизацију појма, пре свега зато што је у његовом фокусу улога музике и њен примењени карактер у пракси у позоришту, на филму, на радију и на телевизији, па се не бави детаљније ни самим појмом, ни његовим пореклом а ни његовим еквивалентима у другим језицима. С

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Ово је, како Ивана Стефановић каже у поговору осавремењеног издања, „mala hrestomatija pojmova, sažeta istorija izvođačkih i scenskih umetnosti, vizuelnog i muzičkog, analiza odnosa zvuka i pokreta kroz vreme, različite prakse, stilove i, naravno, tehnologije” (Ivana Stefanović, „Pogovor”, u: Vartkes Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*, RTS Centar za istraživanje javnog mnjenja, programa i auditorijuma, Izdavačka delatnost, Beograd, 2007.)

⁵⁰ Baronijan, op. cit., 164.

обзиром на то да је ову књигу превасходно писао као публикацију за стручњаке у областима позоришта, филма, радија, телевизије, као и за студенте и ширу популацију, чини се да је оправдано што се аутор фокусира најпре на практични аспект.⁵¹ Чињеница да је публикација намењена и студентима указује на то да је постојала намера да се едукују кадрови за бављење у овим доменима, да се шири дисциплина и поспешена институционализација. Баронијан, међутим, даје и дефиницију појма сценске музике: „muzika za pozorišni komad; naručena i komponovana muzika za izvođenje u okviru drame ili neke druge pozorišne predstave. Scenska muzika može da otvori i zatvori predstavu, da podvlači i nadgrađuje pojedine delove dramskog dešavanja, a može biti i deo scenske radnje; muzika može biti izvođena ‘živo’, sa predstavom, ili prethodno snimljena i emitovana sa magnetofona.”⁵² Како је при тумачењу појма примењена музика навео и сценску и филмску музику, Баронијан је конотирао шире значење термина примењена музика.

Музички педагог и теоретичарка уметности и медија, Марија Тирић, ауторка која се до сада највише бавила проблемом терминологије (конкретно филмске музике) на нашим просторима, поставља питање да ли је музика примењена односно функционална.⁵³ Примењена музика, према ауторкином мишљењу, „*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, uslovilo je nastanak rojma *primenjena*.”⁵⁴ Прилагођавање би указивало на потенцијално постојање компромиса између музике и других уметности са којима музика садејствује. Слично Здравковићевој дефиницији, овде је имплициран њен секундарни карактер у контексту целине.

Говорећи о специфичној позицији жанра примењене музике, музиколошкиња Марија Ковач, такође указује на њен секундарни статус:

Komponovanje muzike za scenu (pozorište, film, televiziju, radio) shvaćeno, očigledno, kao stvaralački čin drugog reda, posledica je dugogodišnjeg zajedničkog stava kompozitora i reditelja. Stanislavski i Prokofjev složili su se

⁵¹ Исто, 13.

⁵² Исто, 165.

⁵³ Ćirić, op. cit., 253.

⁵⁴ Исто, 245.

u mišljenju da muziku u dramskoj predstavi treba koristiti samo kad se bez nje ne može. (...) U jednom totalnom spektaklu ne može se očekivati od kompozitora (samo) da pazi da 'ne izneveri rediteljevu ideju'; naprotiv, od njega se mora zahtevati da tu ideju menja i dograđuje. Za takav stepen saradnje potrebno je 'osvešćenje' sa obe strane, koje podrazumeva poznavanje i poštovanje moći muzike kao umetnosti koliko i spremnost muzičkog stvaraoca da tu moć 'isproba' u mediju koji on ne kontroliše.⁵⁵

Разматране дефиниције и одређења појма примењена музика у позоришту повлаче за собом три питања: а) да ли музика (мора) да има функцију? б) да ли функција музике одређује њену вредност? в) да ли музика може да буде без функције? Логично је претпоставити да је примењеној музици супротстављена 'не-примењена' (или како Ћирићева наводи, „чиста“⁵⁶) музика или музика 'без функције', она која се изводи у концертним дворанама или у другим сферама дистрибуције уметничке музике. Међутим, прелиставајући странице музичке историје, не можемо да занемаримо важно присуство музике и њену функцију у различитим контекстима. Иако је успостављањем канона уметничке музике у XIX веку фокус стављен на музику као аутономну праксу стварања музичких дела изузетних естетских вредности, у XX веку, у контексту промишљања модернистичког канона, приметан је повратак на пређашња размишљања о потреби да се музика функционализује у контексту свакодневног живота, а ова идеја се даље интензивирала у оквиру постмодерних проблематизација.⁵⁷ Због тога,

⁵⁵ Marija Kovač, „Muzika i njezin dvojniki – BITEF 90. Jedan od mogućih pogleda na muziku u teatru i parateatru”, *Zvuk*, 5/1990, 83–84.

⁵⁶ Ćirić, op. cit., 245.

⁵⁷ Сетимо се примера композитора Ерика Сатија (Erik Satie) који је својим идејама *музичког декора* и концептом *музике као намештаја* (*musique d'ameublement*) (Nataša Turnić Đorđić, *Pozorište Erika Satija: Život kao teatar i muzika za scenu* (1891–1914), Les Beaux Excentriques, Muzikološke studije – Interpretacije, sveska 3/2011, Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2011, 14) понудио редефиницију функције музике као ненаметљивог soundtrack-а живота који је композитор изједначавао са театром (Исто, 130). На овом месту треба поменути и концепт *употребне музике* (Gebrauchsmusik), првенствено везан за стваралаштва композитора Паула Хиндемита (Paul Hindemith), Ханса Ајслера (Hanns Eisler) и Курта Вајла (Kurt Weill) (Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 207). Вајл је, на пример посматрао употребну музику као „сложени, морално и друштвено утемељен и оправдан начин на који се може ефикасно деловати у циљу смањивања јаза између (савремене) музике и широког слушањелства” (Исто, 235), средство уклањања отуђења музике и обезбеђивања приступачности квалитетног музичког садржаја ширем аудиторијуму (Исто.). Сати и Вајл били су посвећени померању граница у разумевању функције музике, имајући у виду да је театар (музички театар) простор у оквиру ког може да се дође до најмасовније и најразноврсније публике. Композитор Војислав Вучковић одређења је да „тип друштвене примене једног остварења представља критеријум за његово сврставање међу уметничка односно неуметничка дела” (Исто, 256), због чега питање знака једнакости између функције и уметничке вредности остаје актуелно.

могло би се рећи да је из данашње перспективе, свака музика одређена контекстом у којем је практикована, односно неком функцијом, па питање функционалне музике добија различите интерпретације.⁵⁸

Са друге стране, разговор редитеља и естетичара Радослава Лазића са композитором Зораном Христићем, једним од најпродуктивнијих стваралаца на пољу примењене музике код нас, покренут је управо питањем другачијег вредновања овог жанра. Христић истиче: „kada je u pitanju scena, ni ovde se ne mogu složiti s izrazom primenjena muzika, jer ta muzika u muzičkom svetu znači muziku niže vrednosti. Muzika u pozorištu je isto što i svetlo i dekor.”⁵⁹ На основу наведеног, могло би се рећи да је музика неизоставни елемент у позоришном екосистему, што је став који ћу касније настојати да разрадим.

Сличан поглед у основи је размишљања композиторке Ксеније Зечевић која истиче да „не постоји примењена музика него само музика у принципу и ништа друго.”⁶⁰ Одбацујући могућност да музици дода придев *примењена*, Зечевићева управо потцртава аутономну вредност музике у позоришту. Такво нешто сугерисала је речима да „редитељи још увек нису свесни моћи (...) није им музика блиска”,⁶¹ те да „до сада (...) није суштаствено искоришћена та моћ”⁶² којој Зечевићева приписује и ‘магијско дејство’ у позоришту. Нетрпељивост према термину примењена музика (или радије речи ‘примењена’ услед бојазни да се тим термином омаловажава композиторов допринос позоришној представи), отворено је изразио и композитор Војислав Воки Костић:

Ф.П: (...) Pošto decenijama komponuješ primenjenu muziku za pozorište...

В.К: Ne, ne... Ja sam prinuđen bio da to zovem primenjenom muzikom. Boro Drašković je u jednom sjajnom eseju napisao da naziv primenjena muzika više zvuči kao rugalica, nego kao prava konstatacija šta je to.

Ф.П: Dobro, šta je to što si radio?

⁵⁸ James O. Young, *A History of Western Philosophy of Music*, Cambridge University Press, 2023.

⁵⁹ Zoran Hristić u: Radoslav Lazić, „Scenska muzika i dramska režija”, *Scena*, XIX, 4–5, 1983, 174.

⁶⁰ Ксенија Зечевић, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

⁶¹ Исто.

⁶² Исто.

В.К: То је музика! (...) Као што сам писао сонату, као што сам писао кантату, тако сам писао музику за, рецимо, *Mariju Stjuart* [Атеље 212, реж. Љубомир Драшкић, 13.11.1994. – прим. М.Н]. То је музичка композиција, само што иде уз позоришну представу. И ту треба великог заната, умећа и великог талента, посебног талента. Ти си део једне позоришне представе или, како би се данас рекло, ти си део totalnog позоришта. Пошто си део totalnog позоришта, мораš да се повинујеш његовим захтевима и законитостима. И потребна је велика способност да ти своју музичку идеју ставиш у функцију представе...⁶³

Костић, ипак, у својој аутобиографији објављеној 1995. године у неколико наврата користи овај термин.⁶⁴ Током поменутог интервјуа, композитор је реферирао на есеј редитеља Боре Драшковића *Збивања и тренуци*⁶⁵ у коме Драшковић објашњава:

svakako, izraz ‘primenjena muzika’ više mi liči na rugalicu nego na ozbiljno odgonetanje oblika. Muzika u prikazivačkim umetnostima nikako nije disciplina nižeg reda. Pored ostalih visokih zahteva, u njoj se podrazumeva i smernost graditelja katedrala, kojoj uči italijanska narodna izreka – *budimo kao glazbalo: nestanimo da bismo druge zadovoljili*. U čaroliji sinkretičkog dela kakvo je film (ili pozorišna predstava), sve vrste umetnosti u saradnji, prožimajući se, nezadrživo ispoljavaju svoju suštinu, postaju neraskidiva celina, ali ni jedna ne gubi sopstveni identitet.⁶⁶

Из наведених ставова Христића, Зечевићеве и Костића, јасно је да примењена музика у позоришту није музика другог реда, поседује једнаку вредност⁶⁷ и значај као и концертна музика, а због чињенице да не наступа ‘сама’ на сцени, праћена је упитима о својој функцији, статусу и вредности. Такође је симптоматично да овакве ставове износе управо композитори, тј. они који су се са овим феноменом сусрели у директном контакту, па је ово један од показатеља да позиција аутора умногоме одређује поглед на концепт примењене музике у позоришту. Могло би се рећи да аутори музике на овај начин не заступају само став о значају музике, већ и сопствене, ауторске позиције, креације, умећа и оригиналности у том контексту.

⁶³ Vojislav Kostić, Feliks Pašić, „Ovo je moj orkestar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 43, 20. januar 1997, Godina VI, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1997, 10, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20043,%2020.%20januar%201997.pdf>, pris. 1.10.2021

⁶⁴ Vojislav Voki Kostić, *Reč, dve o sebi*, Atelje 212, Beograd, 1995.

⁶⁵ Boro Drašković, „Zbivanja i trenuci”, u: Vojislav Voki Kostić, *Reč, dve o sebi*, Atelje 212, Beograd, 1995, 175–181.

⁶⁶ Исто, 177.

⁶⁷ Моница Новаковић, „Пракса савремене примењене музике у српском позоришту: прелиминарна разматрања основних истраживачких изазова”, у: Биљана Милановић, Мелита Милин, Дејан Деспић (уред.), *Савремена српска музичка сцена – истраживачки изазови* (рад предат у штампу; зборник у припреми).

Када је реч о англо-саксонској терминологији, Ким Бастон (Kim Baston) у својој докторској дисертацији (*Scoring Performance: The Function of Music in Contemporary Theatre and Circus*⁶⁸) разматра и питање термина примењена музика (енг. *incidental music*). Ауторка одбацује термин *incidental music*, јер је, према њеном мишљењу, поприлично ‘клизав’, нејасан и „означава сијасет музичко-театарских пракси”.⁶⁹ Међутим, Бастон не објашњава шта тачно подразумева по мноштвом музичко-театарских пракси. Полазећи од дословног значења речи ‘*incidental*’ (енг. случајно), ауторка сматра да је разлика између музике која је ‘случајна’ и она која није – намера! Јер, како истиче Бастонова, сама одлука да музика буде део неке представе, не чини више музику ‘случајном’,⁷⁰ што је највероватније разлог зашто га ауторка одбацује. Након представљања ставова различитих аутора о овој проблематици са намером да подвуче (према њеном мишљењу) „конфузију инхерентну овом термину”,⁷¹ Бастонова не предлаже решење за алтернативни термин који би био адекватан. Из њеног излагања, могуће је закључити да се ипак определила за термин *Bühnenmusik* (нем. *сценска музика*)⁷² сматрајући га неутралним, иако је и овај термин подједнако неодређен. Међутим, сматрам да термин *incidental music* на енглеском говорном подручју јасно конотира праксу на коју се односи.⁷³

⁶⁸ Kim Baston, *Scoring Performance: The Function of Music in Contemporary Theatre and Circus*, Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Bundoora, Victoria, october 2008, thesis manuscript, <http://hdl.handle.net/1959.9/532403>, pristupljeno 24.11.2019.

⁶⁹ Исто, 14.

⁷⁰ Baston, op. cit., 21.

⁷¹ Исто, 22.

⁷² Исто, 25.

⁷³ Један од примера јасне конотације термина *incidental music* у контексту научно-истраживачке мисли проналазимо у радовима изложеним у оквиру сесије *Incidental music* међународне онлајн научне конференције *Shakespeare and Music: New Interdisciplinary Perspectives* у организацији Универзитета у Манчестеру и Универзитета у Хадерсфилду, у којој сам и сама учествовала излагањем рада на тему „William Shakespeare’s Hamlet through the lens of a composer: Incidental music for Hamlet directed by Gorčin Stojanović (Yugoslav Drama Theatre, Belgrade, 1992)” 10. и 11. децембра 2020. Термин *incidental music* довољно је широк да обухвати различите појаве у којима музика учествује, као што је Линда МекЏенет (Linda McJannet) показала својим радом о покрету, музици и тишини (‘Movement, Music and Silence in Cheek by Jowl’s *Measure for Measure*, *The Winter’s Tale*, and *Périclès, Prince de Tyr*’) или Сајмон Тилије (Simon Tillier) својим радом о симулирању шекспировске визије Енглеске у једном делу (‘Shakespeare’s History of Plantagenet England Expressed in Music: Guy Woolfenden and The Theatrical Significance of *Gallimaufry*’) што подржава став да примењена музика итекако има велики потенцијал да манифестује одређене идеје, поготово оне које није могуће другачије исказати (Види: *Shakespeare and Music: New Interdisciplinary Perspectives*, inaugural Conference of the Shakespeare and Music Study Group, 10-11 December 2020, booklet, Session 7b: *Incidental Music*, 13.).

Не треба заборавити да се конотација појма *incidental music* постепено кристалисала током времена:⁷⁴ „енглески термин, чини се, није био актуелан до пре средине 19. века те је био позајмљеница немачког термина *Inzidenzmusik*, поткатеорије ‘позоришне музике’. У енглеском језику тог времена означавао је само музичке нумере у оквиру дијалогских сцена – повремене песме, плесове, маршеве итд. које је драмски текст⁷⁵ представе захтевао. Оне су посматране као ‘случајне’⁷⁶ или радије, као спонтане и инхерентне драмском тексту. До краја 19. века и касније термин се сматрао адекватним за различите музичке праксе у позоришту. Међутим, како није могао да обухвати и праксе музичког позоришта (оперу, балет, камерну оперу, итд.) убрзо се искристалисала његова употреба искључиво у контексту драмског позоришта.⁷⁷ Због тога, када је реч о преводу са енглеског на српски језик најчешће наилазимо на синтагме попут ‘позоришна музика’ и ‘сценска музика’. Имајући у виду ширину појма *позоришна музика*, као и то да термин *сценска музика* обухвата и музику у позоришту која није примењена, али и „музички ансамбл који учествује у процесу реализације позоришне представе”,⁷⁸ те различите видове сцена (концертна итд.), синтагма *примењена музика у позоришту* указује на музику као део целине „са којом се спреже у

⁷⁴ Roger Savage, *Incidental music*, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43289>, pris. 18.6.2022.

⁷⁵ Претходно сам у свом раду *Позоришни сценарио versus партитура музичког дела* констатовала да је, у оквирима те студије у којој сам се бавила аналогијама између музике и позоришта (али и честе употребе музичких термина у позоришту) далеко погодније користити термин *сценарио* за основу позоришне поставке одређеног драмског дела на позоришну сцену, зато што сценарио, за разлику од термина драмски текст, не тражи додатно објашњење жанровске природе текстуалног предлошка (Моника Новаковић, „Позоришни сценарио versus партитура музичког дела“ у: Гордана Каран (ур.), *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1*, Музиколошке студије, зборници радова студената музикологије св. 8/2021, електронско издање, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 2021, 60–75. (<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/12309;jsessionid=E063EA24B2ACC3388289C53E29CFFBFF>, pris. 3.3.2023). У овој дисертацији задржавам термин *драмски текст* с обзиром да се темељније бавим различитим музикама за различите позоришне представе, а за чије је јасније разумевање потребан темељан аналитички увид у њихове слојевите драмске текстове (уколико је представа настала на основу неког драмског предлошка), јер, речима Миладина Шеварлића „*dramski tekst sadrži u sebi mnogo skrivenoga, naznačenoga, podrazumevajućeg, što treba i može da oživi tek u scenskoj interpretaciji, sadrži šifre koje treba da budu otključane, znakove koji će biti artikulisani tek uz pomoć ostalih umetnika čije stvaralaštvo čini celinu predstave*” (Radoslav Lazić, *Drama je partitura za pozorišnu predstavu. Razgovor s dramskim autorom Miladinom Ševarlićem*, 1994 u: Radoslav Lazić, *Traktat o drami. Dijalozi s dramskim piscima o umetnosti, poetici, tehnicima, esteticima, eticima, teoriji drame i dramaturgije*, ауторска издања, Samizdat, Beograd, 2013, 171.).

⁷⁶ Savage, op. cit.

⁷⁷ Исто.

⁷⁸ Здравковић, op. cit., 131.

сложен, али хармоничан и јединствен начин изражавања”⁷⁹ ‘поштујући’ ауторитет режијских принципа.

Појам примењена музика, дакле, остаје значењски флексибилан. Нема консензуса када је реч о његовој дефиницији и свако конотативно решење је компромисно или нужно усклађено са поетикама актера и конкретним позоришним реализацијама. Различите варијанте термина на које је указано у пракси опстају и као такве су прихваћене. Личности које учествују у реализацији примењене музике у позоришту (било да су у питању композитори, особе које врше избор музике или редитељске личности) раслојавају значење појма разматрајући га у односу на сопствену праксу, или у односу на друге жанрове музике (најпре концертну музику), те друге сценске текстове. Иако је реч о термину изузетно изнијансираног значења, из свега наведеног закључујемо да су се, у свом настојању да дефинишу овај термин, поменути аутори фокусирали на питања сврхе, функције и својства музике која се примењује.

Из тих разлога, схватајући да термин *примењена музика*, како је претходно указано, у досадашњој литератури егзистира као широк појам који обухвата позоришну, филмску, телевизијску музику и музику на радију, инсистирам на синтагми *примењена музика у позоришту* да бих прецизирала да је реч о особеном виду примењене музике карактеристичном и уско везаном за позориште. Стога, на основу свега изнетог, као и на темељу сопствених истраживања, уочавам простор за темељније разумевање појма примењена музика у позоришту. Мој приступ подразумева да је примењена музика у драмском позоришту виталан део позоришног догађаја. Она се, као таква, интегрише према законитостима позоришта, те садејствује са другим сценским текстовима чинећи целину. Дакле, примењену музику у позоришту дефинише контекст њене примене/интеграције у инсценацију драмског дела. Инсценација⁸⁰ може а и не мора да садржи поједине сценске елементе (елемент сценографије, на пример), стога је садржај упризорења

⁷⁹ Varonijan, op. cit., 164.

⁸⁰ Појам *инсценација* разуме се овде на онај начин на који га Адолф Апија објашњава у својој књизи *Музика и инсценација* (Adolf Apija, Dragoslav Ilić [prev.], *Muzika i inscenacija*, Studio Lirica, Beograd, 2009.) Апија објашњава да је инсценација „postupak kojim se neka dramska zamisao pokušava ostvariti za oči (...) jedna ista drama nalazi najrazličitije načine da bude prikazana oku, da se postavi na sceni...” (Исто, 19).

драмског текста променљив.⁸¹ Садејство тих елемената, те значај, функција и одлике музике у позоришној инсцениацији јесу предмет овог истраживања.

1.2 Дискурси о примењеној музици у позоришту

Са намером да истакнем специфичности феномена примењене музике у позоришту, а крећући се кроз етапе дефинисања теоријско-методолошког апарата као и истраживачког материјала, имала сам у виду постојеће дискурсе о примењеној музици у позоришту, као и локални контекст у које се овај жанр етаблирао.

Ако је позориште плурална уметничка пракса која укључује и музику, упитно је због чега примењена музика у позоришту често изостаје из теоријске мисли театролога, теоретичара и критичара позоришта? Да ли то значи да наведене вокације немају свеобухватне компетенције за проучавање овог феномена или је реч о вредносном критеријуму који музику у позоришту одређује као категорију од ‘секундарног’ истраживачког значаја?

Поредећи театрологију са књижевношћу, уметношћу и музикологијом, Дитрих Штајнбек (Dietrich Steinbeck), истиче да наведене области поседују опипљиве предмете проучавања, додајући да „naučno-umetnički metodi dopiru do konkretnog i, pre svega, do samog pojedinačnog dela i usmeravaju se ka saznanju predmeta.”⁸² Истичући да театрологија за предмет проучавања има живи процес, аутор даље запажа да је „očito da su nauci o pozorištu (...) potrebna specijalizovana saznanja drugih struka.”⁸³ Сличан став заступа и Мишко Шуваковић: „Појам театрологије (...) постављен је слично појмовима музикологије и филмологије, а то значи тежњом или склоношћу према научном предочавању специфичних уметничких дисциплина. Театрологија се формира склоношћу ка наuci у научном предочавању, односно, тумачењу театра као уметности”,⁸⁴ позивајући се на општу дефиницију театрологије као проучавања и научног предочавања свих облика деловања у оквирима

⁸¹ Monika Novaković, *Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology*, Arts, 13, no 6, 164, 2024, <https://doi.org/10.3390/arts13060164>, pris. 31.10.2024.

⁸² Ditrh Štajnbek, *Uvod u teoriju i sistematsku nauku o pozorištu*, Kultura, br. 48-49, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 1980, 21.

⁸³ Исто, 24.

⁸⁴ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion Art, Beograd, 2010, 262.

позоришта.⁸⁵ Претходно поменуте проблеме театрологије којима се бавио Штајнбек, размотрио је из перспективе нове театрологије Марко де Маринис (Marco de Marinis).

Извесно је да театролошко знање подразумева ширину која се, према мишљењу де Мариниса, не односи само на режирање позоришних представа, већ проучавање истих, продуковање знања о њима, те проучавање процеса који чине један позоришни чин.⁸⁶ Де Маринис образлаже да театрологију као дисциплину граде три елемента – историја, пракса и теорија – односно историја и пракса које омогућавају говор теорије театра.⁸⁷ Сагледавајући два нивоа, теорију театра и теорију о театру, де Маринис указује на чињеницу да су они повезани историографијом, истовремено подвлачећи значај контекстуалног посматрања позоришних феномена, рада и дела релевантних позоришних личности.⁸⁸ Ипак, имајући у виду ширину коју театрологија подразумева, и даље остаје питање зашто је музика невидљива у театролошким тематизацијама.

Наиме, постоје спорадични помени и коментари о примењеној музици, као и странице монографија посвећене ауторима примењене музике у театролошким разматрањима позоришног стваралаштва или монографијама позоришта. Тако, на пример, драматург и редовни професор историје и теорије позоришта, Александра Јовићевић, пишући о представи *Кнегиња од Фоли Бержера* (1992), тврди да је успех представе поред глумачких звезда и режије осигурала и музика „творца куплета” Војислава Костића.⁸⁹ Са друге стране, уочавају се текстови у којима је музици посвећена пажња на примерима одабраних студија случаја из историје позоришта. Иван Меденица, на пример, у контексту реконструкције представе Чеховљевог комада *Три сестре* у поставци Московског художественог театра⁹⁰ помиње звучне ефекте и музику. Чак и чланак у ком су предочени начини рада

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ Marco de Marinis and Marie Pecorari, *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, TDR, Winter 2011, Vol. 55, No. 4 (Winter 2011), The MIT Press, 68.

⁸⁷ Исто, 70.

⁸⁸ Исто, 70, 71.

⁸⁹ Aleksandra Jovičević, „Trenutak srećnog samozaborava”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 118, godina XXVII, proleće 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 42–49.

⁹⁰ Ivan Medenica, „Rekonstrukcija kao model rediteljske interpretacije dramske klasike (II)”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 118, godina XXVII, proleće 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 79–99.

алтернативних позоришних трупа⁹¹ не даје много података о музици. Спорадични помени музике у оквиру театролошке мисли своде се на уздржане, описне интерпретације ове сценске компоненте и претпостављам произилазе из недовољне музичке компетентности позоришних критичара и театролога.

Музика је такође предмет коауторских истраживања и заједничких приступа стручњака из различитих дисциплина. Овде бих издвојила коауторска издања о позоришној музици, у којима се управо повезују музиколошка и театролошка знања, попут монографије филмолога и театролога Живка Поповића и музиколошкиње Ире Проданов Крајишник о позоришној музици Предрага Пеђе Вранешевића.⁹²

Када је реч о музиколошкој сфери, а најпре се фокусирам на локални контекст, примењена музика у позоришту јесте била предмет интересовања музиколога, што је праћено академском институционализацијом области од почетка деведесетих година XX века – од када и запажам појачану активност аутора музике у позоришту.

Наиме, 1989. године основана је Катедра за медијске предмете на Факултету музичке уметности у оквиру које је изучаван предмет *Примењена музика*.⁹³ У оквиру ове иницијативе је било предвиђено „да се студентима свих одсека, када стигну до средине основних студија, пружи могућност да, по слободном избору, слушају и медијске предмете, по три на трећој и четвртој години студија.”⁹⁴ Међу тим предметима требало је да се нађе и предмет *Примењена музика* који би предавао композитор Зоран Симјановић (1946–2021) (тада доцент на Факултету драмских уметности).⁹⁵ Доношењем Закона о високом школству којим је укинута могућност ангажовања наставника са других факултета 2004. године, укинута је и Катедра за медије.⁹⁶ Ипак, ова област није престала да интересује актере академске

⁹¹ „Lične karte trupa”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 119/120, godina XXVII, leto/jesen, 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 74–89.

⁹² Živko Popović, Ira Prodanov Krajišnik, *Ulaz slobodan: pozorišna muzika Predraga Vraneševića*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 2014.

⁹³ Ивана Перковић (ур.), *80 година Факултета музичке уметности [Музичке академије]*, Факултет музичке уметности, Београд, 2017, 58–59.

⁹⁴ Исто.

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Исто, 59.

заједнице, па се тако и данас изучава на ФМУ, при Катедри за композицију, у оквиру курсева *Увод у примењену музику* на мастер академским студијама композиције,⁹⁷ *Примењена музика 1* и *Примењена музика 2* на докторским академским студијама композиције.⁹⁸ Професорка Весна Микић, на београдској Катедри за музикологију покренула је изборни предмет *Историја и теорија филмске и телевизијске музике* (који сам и сама похађала током докторских студија) који је такође имао за циљ да се пре свега млађе генерације мотивишу за проучавање ове области.⁹⁹ Са друге стране, на Факултету драмских уметности овај предмет изучава се под ингеренцијом Катедре за снимање и дизајн звука.¹⁰⁰

Примењена музика тема је истоименог курса на Академији уметности у Новом Саду, при студијским програмима Аудиовизуелни медији, Мултимедијална режија, Драматургија и Музичка продукција (у оквиру основних академских студија). Потом, присутна је у мастер студијским програмима Музичка педагогија, Музикологија, Музика и медији, већином у статусу изборног предмета под називом *Примењена музика* или *Примењена музика са практикумом*, док је у оквиру студијског програма Композиција, у функцији обавезног предмета. При докторским академским студијама Композиције на овом факултету, примењена музика је изборни предмет.¹⁰¹ Такође, примењена музика је тематизована и у оквиру Катедре за музику у медијима¹⁰² на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дакле, институционализација примењене музике у образовном контексту дешавала се симултано са креирањем дискурса о овом феномену у научним и стручним круговима, при чему је важно обратити пажњу на ток и механизме приступа примењеној музици у музиколошком контексту.

⁹⁷ Студије – Студијски програми, МАС Композиција, ФМУ, Београд, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijски-programi/modul/?id=538> (прис. 27.3.2021)

⁹⁸ Студије – Студијски програми, ДАС Композиција, ФМУ, Београд, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijски-programi/modul/?id=596> (прис. 27.3.2021)

⁹⁹ Листа изборних предмета на ДАС, студијски програм Науке о музичкој уметности за академску 2018/19. годину.

¹⁰⁰ Katedra za snimanje i dizajn zvuka, Fakultet dramskih umetnosti, <https://fdu.bg.ac.rs/sr-lat/katedre/katedra-za-snimanje-i-dizajn-zvuka> (прис. 27.3.2021)

¹⁰¹ Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад, Студијски програми, ОАС, МАС, ДАС, <https://akademija.uns.ac.rs/programi/#1510820057192-82696f2a-e26d>, прис. 24.8.2023.

¹⁰² Katedra za muziku u medijima, FILUM, http://www.filum.kg.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=111:dr-z-uzi-u-u-di-i&catid=46&lang=sr&Itemid=390 (прис. 27.3.2021)

Када говоримо о музиколошким приступима примењеној музици за позориште, издвојила бих најпре два дипломска¹⁰³ рада, која потврђују дејство институционалног оквира за стручно разматрање феномена примењене музике на Факултету музичке уметности у Београду, још почетком 90-их година. Ана Кара-Пешић је 1993. године разматрала позоришну музику Иване Стефановић на примерима музике за представу *Орестија* и балет *Исидора*.¹⁰⁴ У овом раду ауторка се осврнула на Есхилову драму, сагледавши музику за ову представу на основу композиторских бележака у циљу разумевања односа између драмског текста и музике.¹⁰⁵

Више од деценије касније, други дипломски рад написала је Марија Николић, 2007. године. Интердисциплинарно приступајући концертном остварењу *Слике хаоса* Зорана Ерића, ауторка се не фокусира на примењену музику, али препознаје да су елементи Ерићеве позоришне музике, поред феномена хаоса као тачке пресека контекста деведесетих година ХХ у Србији, пронашли своје место у делима која припадају циклусу *Слике хаоса*.¹⁰⁶ Николићева је препознала изузетан значај који овај жанр има за Ерићево концертно стваралаштво, дајући краћи преглед музике из позоришта коју је Ерић користио у концертним делима.¹⁰⁷ Претходно се Николићева бавила примењеном музиком коју је написала Исидора Жебељан у свом семинарском¹⁰⁸ раду *Pozorišna muzika Isidore Žebeljan: odnos*

¹⁰³ Тако је, на пример, када је реч о одбрањеним дипломским и мастер радовима на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности – у периоду који је Бојана Радовановић својим радом обухватила, дакле, од 1997. до 2017. године, уочљиво да су доминантнији они дипломски и мастер радови о примењеној музици у ком примат има филмска музика, иако ни позоришна/сценска музика (најпре, инструментални театар, опера и балет) није у потпуности запостављена (Војана Radovanović, „Muzikologija 21. veka? Teme i pristupi diplomskih i master radova studenata Beogradske škole muzikologije”, у: Соња Маринковић и др. (уред.), *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као инспирација*, тематски зборник са научног скупа 2017. године, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2019, 397–416).

¹⁰⁴ Ана Кара-Пешић, „Muzika za pozorište Ivane Stefanović: *Orestija i Isidora*”, дипломски рад, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 1993/4, рукопис (ментор: Надежда Мосусова).

¹⁰⁵ Исто, 16–74, 40.

¹⁰⁶ Марија Николић, „*Слике хаоса* Зорана Ерића. *Ивица Хаоса* – извор уметничке креативности”, дипломски рад, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, Београд, 2007.

¹⁰⁷ Исто.

¹⁰⁸ Маја 2024. године, Теодора Качаревић, студенткиња IV године основних академских студија музикологије на Факултету музичке уметности у Београду одбранила је семинарски рад на тему „Од настанка до наслеђа: Пут позоришне музике у стваралаштву Исидоре Жебељан – *Чудо у Шаргану*” (израђен под менторством доц. др Иване Миладиновић Прице). Ауторкин рад сведочи о порасту интересовања за остварења примењене музике у позоришту поменуте композиторке.

музичког и драмског текста у представама заснованим на драмата српских писача, анализирајући представе *Проклета авлија*, *Сузе су ОК*, *Јегоров пут* и *Милева Ајнштајн*.¹⁰⁹

Поменућу и мастер рад Тине Младеновић под називом *Музика за позориште Ирене Поповић Драговић – случај сарадње са позоришним редитељем Коканом Младеновићем* који је, такође, како наслов указује, посвећен примењеној музици у позоришту, али из визуре односа сарадње која се успоставља на релацији композиторка–редитељ.¹¹⁰ Младеновићева анализира музику за представе *На Дрини ћуприја*, *Др Нушић* и *Кад би Сомбор био Холивуд*.¹¹¹ Са намером да дефинише место примењене музике у позоришту у опусу Поповић Драговић, Младеновићева даје историјски и теоријски поглед на жанр примењене музике,¹¹² фокусирајући се на одабране студије случаја као најрепрезентативније примере сарадње између поменуте композиторке и редитеља.

Иако није реч о истраживању које долази из поља музикологије, поменућу и магистарски рад Светлане Матовић (одбрањен на ФДУ), који ауторка, слично Младеновићевој, центрира око сарадње композитора (Зорана Ерића) и редитеља (Никите Миливојевића) уз размишљање о проблематици примењене музике, у раду третиране под појмом сценска музика.¹¹³ Ауторка је, са друге стране, детаљно анализирала представе *Бановић Страхиња* и *Каролина Нојбер*, те кроз ове две студије случаја посматрала сарадњу композитора Зорана Ерића и редитеља Никите Миливојевића, ослањајући се на архивски материјал (видео снимци представа, те драмски предлошци), секундарну литературу и методу интервјуа.¹¹⁴

¹⁰⁹ Marija Nikolić, „Pozorišna muzika Isidore Žebeljan: odnos muzičkog i dramskog teksta u predstavama zasnovanim na dramama srpskih pisaca”, seminarski rad iz istorije nacionalne muzike, u: *Winter School 2006. Muzikologija/Musicology. Radovi studenata muzikologije, učesnika okruglog stola Winter School 2006*, Dubrovnik, 29. 1. – 4. 2. 2006, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, (mentor: doc. Vesna Mikić), 7.

¹¹⁰ Тина Младеновић, „Музика за позориште Ирене Поповић Драговић – случај сарадње са позоришним редитељем Коканом Младеновићем”, мастер рад, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2021 (ментор: др Биљана Лековић).

¹¹¹ Исто, 28–60.

¹¹² Исто, 10–18.

¹¹³ Svetlana Matović, *Scenska muzika kao dramski element u strukturi predstave (kroz primere stvaralaštva Zorana Erića)*, magistarski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, april, 2008, rukopis (mentor: Svetozar Rapajić).

¹¹⁴ Исто, 3.

Када је реч о музиколошким студијама и другим чланцима, примењену музику је у неколико студија разматрала Марија Ковач.¹¹⁵ Најрелевантнија студија се односи на опус Василија Мокрањца у позоришту и анализу његовог музичког језика у остварењима за позориште.¹¹⁶ У овом раду указује се на позоришну музику као на недовољно вредан жанр којим је Мокрањац био ‘ принуђен ’ да се бави. Ипак, поставља се питање да ли је реч о принуди или преоријентацији стваралачких снага? Поредeћи периоде настанка Мокрањчеве примењене музике и упоредо их сагледавајући са периодима настанка његове инструменталне музике (како клавирске, тако и оркестарске), Ивана Медић запажа да није реч о композиторовом прихватању прагматичне стране професије (како је коментарисала Марија Ковач) већ о расподели снага – јер, без обзира на рад на примењеној музици (у периоду од 1952. до 1971. године) који га је удаљио од писања клавирске музике, Мокрањац је писао оркестарска дела. Разлог би се могао пронаћи у композиторовој потреби за креативним освежењем, како наводи Медићева.¹¹⁷

Иако музиколошки написи о примењеној музици у позоришту нису ни бројни ни опсежни, на основу наведених примера могуће је формирати следеће закључке: до сада је продукција музиколошких текстова о примењеној музици (у позоришту) била примарно поетички опредељена, са фокусом на анализу индивидуалних поетичких ставова аутора. Овакав приступ функционише у односу на појединачне случајеве, или изоловане ‘ узорке ’, било да је реч о једном или о више остварења одређеног аутора. Исти принцип, који подразумева разговоре и интервјуе са аутором музике уз посматрање снимака и реферирање на нотни запис (уколико постоји) обележио је и моје почетне истраживачке кораке.¹¹⁸ Међутим, управо

¹¹⁵ Ковач, *op. cit.*, 81–87. Поједине тачке из овог рада ауторка је изнела у емисији *Траг тона – Музика и позориште* снимане децембра 1997. године, а емитоване 14.6.2021 у оквиру канала РТС Класика. Такође, делове презентоване у овој емисији представиће у серијалу *Музика и друге уметности* у часопису *Pro Musica* (види: Марија Ковач, „Музика и друге уметности – Музика и позориште” у: *Pro Musica*, бр. 162, април-мај-јун 2000, 31–32). Марија Ковач, „Сценска музика Василија Мокрањца”, у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена – зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 356–369.

¹¹⁶ Моника Новаковић, *op. cit.*, (рад је предат у штампу; зборник у припреми).

¹¹⁷ Ivana Medić, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, SKC, Bookwar, Beograd, 2004, 31–34.

¹¹⁸ Моника Новаковић, *Цео свет (музике) је позоришница – ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића*, рукопис, Катедра за музикологију, ФМУ, Универзитет уметности у Београду, 2017; Моника Новаковић, „Позоришна музика Зорана Ерића”, *Зборник српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, Матица српска, Нови Сад, 2020, http://www.maticarspska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_63.pdf, 115–131; Моника Новаковић,

након овог искуства, уочила сам потребу за стицањем увида и у редитељске перспективе током рада представи како бих у потпуности обухватила позоришни контекст у коме музика учествује, па ће и искази редитеља (тамо где сам до њих успела да дођем), бити третирани као важан истраживачки материјал.

1.3 Координате истраживања примењене музике у позоришту из музиколошке перспективе

Када је реч о истраживању примењене музике у позоришту, уочавам неколико проблема:

- а) непостојање записа или бележака о музици, или аудиовизуелних записа позоришне представе, у великом броју случајева;
- б) значај архива као места проналажења ‘доказа’ о позоришном контексту примењене музике;
- в) неопходност реконструкције позоришног чина путем различитих врста материјалних докумената који остају након што је представа постављена или одиграна: бележака аутора, интервјуа са аутором музике и/или редитељем, драмског текста, позоришног програма, редитељских књига, аудио и видео снимака као и других формата, са намером да се сакупљањем докумената и реконструкцијом догађаја стекне увид у музику у одиграној представи, те препозна њена улога у позоришном чину, или, како Мишел Фуко (Michel Foucault) објашњава: „полазећи од онога што документи говоре, понекад у пола гласа, реконструисати прошлост из које произлазе и која је сада далеко иза њих. Документ је увек био третиран као говор једног сада ућутканог гласа, његов бледи траг који се срећом може одгонетнути.”¹¹⁹

Два најважнија елемента уједно представљају и два главна проблема при истраживању примењене музике у позоришту: *питање аутора музике* и *одсуство*

„Примењена музика Зорана Ерића за Михизову драму *Бановић Страхиња* у режији Никите Миливојевића”, *Књижевна историја*, часопис за науку о књижевности, Год. 52, бр. 171, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2020, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10572>, 173–193.

¹¹⁹ Мишел Фуко, *Археологија знања, Плато*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Нови Сад, Сремски Карловци, 1998, 11.

партитуре. Ови проблеми захтевају прилагођавање и утврђивање специфичне методологије која музикологу омогућава конзистентан истраживачки приступ феномену. Та методологија за резултат треба да понуди *реконструкцију* како би се *интерпретацијом* резултата добијених анализом реконструисане грађе дошло до закључака о примењеној музици у позоришту. Због тога су координате од којих полазим у овом истраживању следеће:

- надомештавање *одсуства или непостојања партитуре*: приликом сусрета са феноменом примењене музике у позоришту, истраживач се, у већини случајева, суочава са проблемом непостојања партитуре око које се музиколошко истраживање уобичајено центрира, те мора настојати да недостатак партитуре употпуни другим документима. Неопходно је, стога, ослонити се на другу грађу односно документацију, првенствено везану за позоришни чин као контекст у ком је музика примењена. Такође, потребан је ослонац на *запис* и његове различите врсте (нотни запис, драмски текст, аудио запис, видео запис, аудиовизуелни запис) које омогућавају увид у контекст примене одређене музике и консеквентно, у примењену музику.

- репроблематизација концепта *аутора музике*: аутор музике је важан актер у формирању целокупног света позоришне представе, кључан за развијање потенцијала музике у оквиру позоришне представе; са друге стране, свет позоришне представе и музички слој представе умногоме зависе од става редитеља према улози музике. У реализацију музике могу да буду укључени људи различитих професија (композитори, редитељи, музички сарадници, дизајнери звука...) због чега ова синтагма није најпогоднија да обухвати спектар разноликих вокација оних који учествују у креирању и реализацији музике у позоришту, о чему ће бити више речи. Због тога, у наставку ћу говорити о *актерима у процесу музичке реализације* као свеобухватној синтагми.

- *извођење кроз историју догађаја*: како су пролазност и догађајност неке од основних карактеристика позоришне представе и, сходно томе, примењене музике (па и музике генерално), не можемо да говоримо о извођењу нотног записа музичког дела (на концертној или некој другој сцени). Тако, у контексту примењене музике у позоришту говоримо о позоришном догађају, те *историја*

догађаја постаје важна теоријска категорија у којој се примењена музика мора сагледати.

- *ремедијација*: музички материјал може да превазиђе примарне позоришне оквире те да егзистира на другим сценама, у другим медијским облицима (на концертној сцени, у другом медију или у другом формату – компакт диск, на пример); примењена музика у позоришту подложна је ремедијацији, стога је ремедијација у овом истраживању двоструко функционализована – и као теоријски концепт и као истраживачки материјал;

- *диспозитив музикалности. интермузикалност – диспозитив музикалности* је теоријски оквир који ми омогућава да обухватим и испитам процесе у позоришту и статус композитора музике као заступника музичке уметности у оквирима позоришног догађаја. Ограничавајући се искључиво на феномен музике у драмском позоришту, Дејвид Роузнер (David Roesner) заступа музикалност¹²⁰ као естетички *диспозитив* полазећи од диспозитива у Фукоовом смислу. Наиме, Роузнер је уочио да постоје две велике парадигме: прва, идеја самосталности сваке уметничке дисциплине и друга, идеја мешања и синтезе различитих уметности, њихових пракси и техника.¹²¹ Опера је, према мишљењу аутора, идеалан пример те синтезе. Међутим, јасно је који домен у тој синтези припада ком уметнику („позориште је домен либретисте и редитеља; музика су композитор и диригент.”¹²²). Те парадигме, како сматра Роузнер, настале су као продукт институционализације различитих дисциплина и успостављања јасне линије између онога што су практичне и теоријске дисциплине,¹²³ чиме је уништена флуидност која је постојала између уметности/дисциплина још у античком позоришту као хибридној уметничкој форми.¹²⁴ Роузнер даље објашњава да *диспозитив музикалности* омогућава да се говори о музици као простору између ове две парадигме, а предност ове теорије лежи у чињеници да „диспозитиви нису

¹²⁰ *Речник српскога језика* дефинише *музикалност* на следећи начин: „а. особина онога који је музикалан, урођена способност, смисао за музику, музичка обдареност; б. особина онога што је попут музике, мелодичност, хармонична звучност, складност” (Николић, *op. cit.*, 728). Друга понуђена дефиниција је она која нас интересује, а у вези је са значењем које Роузнер имплицира.

¹²¹ David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Ashgate, Farnham, 2014, 2.

¹²² Исто, 3.

¹²³ Исто.

¹²⁴ Исто, 2.

светоназори попут парадигми. Напротив, они могу да коегзистирају један са другим, преклапају се и комуницирају.”¹²⁵ Роузнеру је намера да утврди теоријске оквире за разумевање стратешке функције коју диспозитив музикалности има у стварању позоришта и позоришној иновацији.¹²⁶ Роузнер је диспозитив музикалности додатно објаснио као „плуралност вектора, дискурса, институција и пракси базираних на контекстуализованом поимању музике”¹²⁷ и истовремено закључио да музикалност може да помогне у „препознавању, поређењу и продуктивном повезивању феномена у распону од опере до свакодневног извођења”.¹²⁸ У овом истраживању, дакле, ослањам се на Роузнеров теоријски концепт, као и на концепт интермузикалности као саставни део приступа позоришту који Роузнер сугерише, а који детаљније образлажем у потпоглављу.

Даље, имајући у виду методологију која је била заступљена у поменутим текстовима и уопште у литератури, а када је реч о успостављању методолошких оквира за приступање примењеној музици у позоришту, може се констатовати следеће:

1) неопходан је помак од искључивог сагледавања индивидуалних поетичких решења ка ширем контексту или већој групацији примера како би се забележила и трасирала новија историја српске примењене музике у позоришту, колико год она била у сталној флукуацији;

2) потребно је установљење и разматрање начина на који се музика понаша у *свету позоришне представе* и фокусирање на то шта нам различити елементи тог света могу рећи о месту музике у позоришту (посредством актера попут редитеља или посредством позоришне архивске документације која упућује на музику [видео снимак представе, белешке и други примарни извори]);

3) активан дијалог са композиторима и реализаторима музичке идеје (уколико је могућ) као носиоцима креативног процеса који увиђају проблематику бављења примењеном музиком у позоришту.

¹²⁵ Исто, 10–12.

¹²⁶ Исто, 10–12 .

¹²⁷ Исто, 261.

¹²⁸ Исто, 262.

Овом дисертацијом управо желим да понудим једну ширу истраживачку перспективу и укажем на обиље неискоришћеног потенцијала за разумевање музике у једном специфичном окружењу какво је позориште. Након идентификације основних координата истраживања, даље представљам метод који сматрам адекватним за разумевање и аналитичко сагледавање примењене музике у позоришту.

2. Музиколог ре-конструктор

2.1 Реконструктивно-аналитички метод

Имајући у виду представљене координате и специфичности поступка теоријске интерпретације примењене музике, потребно је успоставити и предочити адекватну и одрживу истраживачку методологију. Полазећи од интердисциплинарних основа музикологије, а имајући у виду потенцијале и широк спектар тема и приступа које музикологија ‘покрива’ и омогућава, мој циљ је да употребим музиколошка знања у тумачењима примењене музике у позоришту, подстичући дијалог између музикологије и других дисциплина – студија театра, театрологије, студија перформанса, филозофије, филозофије историје, естетике, теорије нових медија, те опште теорије савремене уметности. У овој дисертацији разрадићу реконструктивно-аналитички метод¹²⁹ који се, с обзиром на природу феномена, намеће као стожерни оквир за разумевање примењене музике у позоришту. Потребно је подвући чињеницу да историографија и метод анализе музичког дела, као две примарне музиколошке методе, у сусрету са примењеном музиком у позоришту добијају другачији лик управо због специфичности истраживачког материјала и чињенице да се традиционални приступи њему морају прилагодити, рекреирати и/или чак и одбацити. Стога, мој реконструктивно-аналитички метод обухвата две фазе истраживања – материјалну и интерпретативну – те више типова истраживачког материјала који су даље појединачно представљени. Управо због тога, специфичном изведеницом у наслову овог поглавља – *ре-конструктор* – интенционално настојим да истакнем да се ради о конструисању наратива о примењеној музици у позоришту у складу са конзистентно изведеном реконструкцијом истраживачке грађе, а затим и њеном анализом, те критичком синтезом остварених увида.

2.1.1 Етапе истраживања

С обзиром на то да је предмет истраживања ове дисертације феномен примењене музике у представама београдских позоришта које су реализоване на прелазу из XX у XXI век, било је потребно, најпре, сакупити податке о представама играним у

¹²⁹ Претходно сам, у контексту примењене музикологије, представила основне одлике реконструктивно-аналитичког метода (Упор. Novaković, op. cit.) који, у овој докторској дисертацији у потпуности развијам и примењујем на одабране примере за анализу.

овом периоду. Издвојила сам представе Југословенског драмског позоришта, Звездара театра, Београдског драмског позоришта, Народног позоришта и Атељеа 212 у Београду као узорне, првенствено због тога што су информације о њима махом доступне, те је било могуће доћи до неопходне истраживачке грађе. Такође, фокус на београдска позоришта која су имала далеко боље услове за рад од позоришта ван престонице, омогућиће преглед најактуелнијих збивања у свету позоришне уметности у одабраном временском периоду.

Прва истраживачка етапа, стога, обухватила је прикупљање података о репертоару и њихово систематизовање у оквиру табеле свих представа одабраних београдских позоришта у наведеном периоду (Прилог 1). Ова информативна табела, организована према параметру позоришта у којима су представе одигране, садржи основне податке о називу представе, датуме премијера, као и информације о писцу драмског дела, редитељу представе и аутору музике за представу. Имајући у виду изузетно велики број позоришних представа које су игране више пута у разматраном периоду, у оквирима ове дисертације није било могуће истражити сваку представу која је реализована, већ је намера била да се издвоји адекватан узорак као основ за испитивање одлика и функције примењене музике у позоришту. Истраживање је тако, у првој фази рада претпостављало селекцију. Селекција је била условљена доступношћу материјала који дозвољава аналитичко сагледавање и проучавање музике у овим представама, као и значајем који музика има у њима. Доступност истраживачке грађе непосредно је утицала и на избор временског оквира који је обухваћен овим истраживањем.

Имајући у виду реконструкцију као основни истраживачки метод, важно је било прикупити различите формате материјала, те архивску документацију у вези са позоришним представама чију музику желим теоријски да интерпретирам. Под архивом подразумевам збирку докумената¹³⁰ (који сведоче о одређеном, у случају ове дисертације, позоришном догађају), али и институције које похрањују различите историјске изворе. Употребом речи *документ*, *документација*, *корпус докумената* и *документарна материјалност* реферирам на Мишела Фукоа и

¹³⁰ Vladimir Jokanović, Fahrudin Kalender, Emil Popović, Miloš Stojanović, *Bibliotekarski leksikon*, Nolit, Beograd, 1984, 17.; Иван Клајн, *Речник језичких недоумица*, дванаесто издање, Прометеј, Нови Сад, 2011, 15.

његово одређење овог појма.¹³¹ Документ омогућава одгонетање ућутканог гласа¹³² о коме је Фуко говорио. Ово одгонетање не подазумева само тумачење и констатовање његове вредности, већ обрађивање „изнутра”;¹³³ а то укључује различите процесе: организовање, кројење, расподелу, распоређивање, идентификовање елемената, описивање односа итд.¹³⁴ У том смислу, „документ није срећно средство једне историје која би сама по себи и с пуним правом била памћење”,¹³⁵ већ подразумева да ће неко наспрам документа одредити и проблематизовати његов статус и покренути даље реинтерпретације.

Корпус архивске документације поделила сам на: 1) примарну и 2) секундарну документацију. Под примарном документацијом подразумевам ону која је изворно везана за позоришни догађај у којем је одређена музика била реализована, док секундарну документацију разумем као ону која је, условно речено, ‘допуна’ примарној документацији или која надокнађује недостатак примарне документације, пружајући виталне податке или исказе о одређеном позоришном догађају. Овај корпус илустрован је следећом табелом (Пример 1):

Пример 1. Корпус архивске документације

Примарна документација	Секундарна документација
<ul style="list-style-type: none"> -Интервјуи са композиторима и редитељима; -Приватне колекције композитора; -Записи (нотни записи, белешке, скице музичких нумера, композиције са ремедијативаним материјалом...) -Видео записи представа (архив МПУС; онлајн извори попут YouTube платформе) -Аудио записи музичких нумера (које су уступили композитори; доступни на компакт дисковима или у онлајн издањима) -Искази композитора у прилозима дискографским издањима; -Драмски текстови/дидаскалије у драмским текстовима; 	<ul style="list-style-type: none"> -Интервјуи објављени у литератури које су други аутори обавили са композиторима или редитељима; -Текстови композитора објављени у различитим публикацијама; -Позоришна периодика (<i>Театрон</i>; <i>Лудус</i> и др.); -Монографије одабраних позоришта; сајтови одабраних позоришта; -Рецепциона документација (белешке са извођења, рецензије представе, фотографије¹³⁷) -Приватна колекција истраживача који интерпретира позоришни догађај

¹³¹ Фуко, *op. cit.*, 10–16.

¹³² Исто, 11.

¹³³ Исто.

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Исто.

-Позоришни афиши -Продукциона документација (програми, интервјуи са уметницима, сценографија, костимографија ¹³⁶); -Физички архив МПУС, те дигитална база отвореног знања/дигитални архив <i>Театрослов</i> ; -Архиви одабраних позоришта	(истраживачке белешке начињене током гледања видео записа представа, каталози представа, програми, позоришна издања, позоришне публикације набављене куповином у антикварницама, онлајн маркетима и књижарама); -Исечци новинских чланака о представи;
--	---

Ограничења која се тичу доступности нотног и аудиовизуелног материјала у београдским позориштима важна су за селекцију студија случаја и истраживачког узорка на основу кога могу поуздано да истражим феномен примењене музике у позоришту. Такође, било је кључно доћи до примарне архивске документације која се тиче представа, документације похрањене у архивама одабраних позоришта, као и у архиву Музеја позоришне уметности Србије. Значајну потешкоћу у прикупљању видео записа позоришних догађаја представља чињеница да због ауторских права позоришта нису у могућности да уступе снимке, док Музеј позоришне уметности Србије, према свом Статуту, то омогућава.¹³⁸

Неретко, један од проблема јесте и квалитет и (најчешће лоше) стање у ком се грађа и други материјал налазе поготово када су у питању снимци. Важно је напоменути да Музеј располаже само оном грађом коју одређено позориште преда на архивирање и чување на крају сезоне. Како сам сазнала током истраживања, поједина позоришта нередовно предају своју грађу Музеју. Можемо да претпоставимо да је разлог томе недостатак систематизације и протокола у документовању рада позоришних институција.

На значај архива и архивског похрањивања за музиколошка истраживања којима би се успоставила општа места историје примењене музике указано је у раду Магдалене Боровјец (Magdalena Borowiec) и Александре Гурке (Aleksandra

¹³⁷ Исто, 136.

¹³⁶ Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, New York, 2008, 136.

¹³⁸ Према ставу IX, члану 69: „Уметничко – историјска дела доступна су јавности, научним и стручним лицима, у границама утврђеним законом”, *Statut Muzeja pozorišne umetnosti Srbije*, Beograd, jul, 2017, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, <https://mpus.org.rs/wp-content/uploads/2017/09/STATUT-2017-usvojen.pdf>, pris. 28.1.2023).

Górka) o филмској и позоришној музици еминентних пољских композитора.¹³⁹ Питајући се „да ли је могуће очувати музику компоновану за позориште”,¹⁴⁰ ауторке закључују да је, за разлику од готовог филма, примењена музика одређене позоришне представе „ефемерна, и може нестати чим се представа заврши”.¹⁴¹ У том смислу, ауторке истичу значај одлука неколико пољских позоришта да у тескобном друштвено-политичком тренутку раних 80-их година прошлог века предају свој архивски материјал на чување библиотеци на Универзитету у Варшави,¹⁴² не би ли спречили његово уништење.

Приликом формирања табеле репрезентативних примера/узорака (Пример 2) ослонила сам се како на примарну тако и на секундарну документацију која је садржала важне податке. Најпре, дигиталну базу отвореног знања/дигитални архив *Театрослов* Музеја позоришне уметности Србије. Материјал похрањен у овој бази обухвата и доступне драмске текстове али и информативну архивску грађу – позоришне плакате и афише представа са информацијама о актерима и аутору музике, уколико таква информација постоји. Неретко управо информација о музици сасвим изостаје, или је потребно доћи до ње посредством других типова истраживачког материјала – монографија и чланака те позоришне периодике, попут часописа *Театрон* или позоришних новина, *Лудус*. У позоришној периодици наишла сам на значајне интервјуе и прилоге самих аутора музике за позориште, попут Иване Стефановић (1948), Љубомира Нинковића (рођ. 1950), Зорана Ерића, Игора Боројевића (1963–2018), Војислава Вокија Костића (1931–2010), Александра Локнера (рођ. 1964), Драгољуба Ђуричића (1953–2021) и Исидоре Жебељан (1967–2020).¹⁴³ Ови прилози убрајају се у најзначајније прикупљене документе.

¹³⁹ Magdalena Borowiec, Aleksandra Górka, „Forgotten Episodes From the Works of Twentieth-century Polish Composers: Film and Theatre Music in the University of Warsaw Library”, *Fontes Artis Musicae*, Vol. 65, No. 1 (January-March 2018), International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML), 13–23.

¹⁴⁰ Исто, 20.

¹⁴¹ Исто.

¹⁴² Исто, 18–19.

¹⁴³ Cf. бројеве *Лудуса*: бр. 3, 5. јануар 1993, 6, 16; бр. 4, 5. фебруар 1993, 2; бр. 8, 5. јун 1993, 9; бр. 20, 5. октобар 1994, 4; бр. 24, 5. фебруар 1995, 4; бр. 30, 5. октобар 1995, 4; бр. 31, 5. новембар 1995, 9; бр. 34, 5. фебруар 1996, 13; бр. 42, 20. децембар 1996, 8; бр. 43, 20. јануар 1997, 10–12; бр. 48, 20. јун 1997, 15; бр. 50, 15. октобар 1997, 17; бр. 54, 28. фебруар 1998, 9; бр. 60, 20. октобар 1998, 8; бр. 72, 29. фебруар 2000, 8; бр. 75–76, мај-јун 2000, 15 (*Ludus, Arhiva Ludusa*, <https://www.udus.org.rs/arhiva.php>, pris. 20.9.2021).

Друга етапа у селекцији репрезентативних аналитичких узорака подразумевала је сакупљање истраживачких материјала који су кључни за реконструкцију одређене представе, односно бављењем другим врстама примарне грађе. То је, пре свега, подразумевало интервјуе са оним актерима који су учествовали у стварању позоришне представе – композиторима и редитељима – те увид у њихове личне архиве и материјале које поседују.

На ширем плану, додатни изазов у истраживању, у светлу рецентних глобалних догађаја, представљала је и пандемија Ковида-19 због чега је додатно био отежан приступ архивима, музејима, позориштима, библиотекама – правила приступа су се мењала или су врата институција била затворена за истраживаче до недефинисаног рока. Са друге стране, значајан број фондова различитих институција постао је доступан онлајн (или су њихове већ постојеће дигиталне ризнице отвореног приступа постале видљивије). Осим овога, позоришта су путем својих званичних канала на YouTube¹⁴⁴ платформи пласирала снимке представа које просечан посетилац позоришта не би имао прилике да види. Ипак, снимци нису трајно доступни гледаоцима, најчешће због ауторских права и других проблема правне природе.

Током прикупљања докумената имала сам у виду чињеницу да „документација никада не може да буде оно што документује, нити може да замени [то што документује – М.Н],”¹⁴⁵ јер „predstavu iz prošlosti gledamo danas drugačije od onih koji su je juče stvarali i gledali.”¹⁴⁶ Како то Фуко истиче, документарној материјалности потребна је обрада односно интерпретација.¹⁴⁷ Проблем заиста лежи у томе што је позориште ‘*уметничка форма садашњости*’¹⁴⁸ али

¹⁴⁴ Алгоритам ове платформе неретко у видео снимку представе препозна нумеру или сегмент који схвата као неовлашћено коришћену те је замени другом нумером или у потпуности уклони видео онемогућујући приступ снимку представе. Ово је један од могућих разлога због којих позоришне институције оклевају да постављају снимке на ову платформу или онлајн уопште (упор. Novaković, op.cit). Уколико истраживач није при првом гледању забележио те запамтио нумеру која је пратила одређену драмску ситуацију, не би ни могао да препозна промену.

¹⁴⁵ Adam J. Ledger, Simon K. Ellis, Fiona Wright, *The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research* in: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2011, 164.

¹⁴⁶ Marina Milivojević-Mađarev, *Biti u pozorištu: rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*, JDP, 2008, 6.

¹⁴⁷ Фуко, op. cit., 11.

¹⁴⁸ *Theatre is the art form of the present: it exists in the present and then it's gone*. Види: Laura Barnett, Simon McBurney, actor and director: portrait of the artist, *The Guardian*, 24th Jul 2012,

истовремено и форма прошлости зато што измиче истраживачима, нарочито онима који су заинтересовани за музику представе, без обзира на доминацију медија и технологије који доприносе документовању позоришта. Успех истраживања умногоме зависи од видео материјала који постоји или не постоји, односно није приступачан јавности због политика институција које похрањују снимке.¹⁴⁹

Уколико нема записа позоришног чина, неопходни су други архивски документи који би могли да укажу на одлике музике за одређену представу, на то ко су композитори оригиналне или избора *архивске музике*¹⁵⁰ – инспицијентске књиге, књиге режије и друга слична документација. Кристофер Балм (Christopher V. Balme) наглашава да осим што опажа позоришни чин, истраживач истовремено конструише и грађу, при чему су белешке истраживача записиване након одређеног позоришног догађаја као и видео снимак основни алати анализе. Међутим, бројна друга документа, истиче Балм, неопходан су прилог том првом кораку, те се могу поделити у 1) продукционе (програми, интервјуи са уметницима, сценографија и костимографија, посматрање проба) и 2) рецепционе (белешке са извођења, рецензије представе, фотографије, видео извори, упитници) изворе.¹⁵¹ Од изузетног значаја за истраживање примењене музике у позоришту су архиви и приватне колекције композитора, пре свега у форми аудио материјала и друге документације. Опстанак документа о примењеној музици у позоришту зависи и

<https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/24/simon-mcburney-actor-director-portrait>, ас. 20.8.2018 at 11:43PM

¹⁴⁹ Такво искуство имала сам приликом истраживања позоришне музике Зорана Ерића. Наиме, реч је о три представе (*Звер на Месецу*, БДП, Београд, 2008; *Поглед у небо*, Звездара Театар, Београд, 2007; *Смртоносна мотористика*, Атеље 212, Београд, 2007) које су постојале онлајн те биле повучене због ауторских права. Три представе је било потом опет могуће наћи на интернету, након одбране мастер рада.

¹⁵⁰ Када кажем архивска музика, мислим на већ постојећу музику. Овај термин користи се у оквиру дискурса о филму (и сама сам га користила када сам се бавила филмском музиком), а овде ће та терминологија бити усвојена само за потребе говора о већ постојећим музикама у представама. Такође, употребљавам и термине дијегетска и недиегетска музика да укажем на музику коју изводе ликови на сцени односно коју не изводе. Оба термина су такође из области теоретизација филмске музике (најпре мислим на Мишела Шиона [Michel Chion]), а овде их користим на начин на који их је Марија Ћирић објаснила „*Дијегетику* музiku posmatramo kroz дијалектичку структуру коју чине две равни: *наратив* (филмска прича) и *нарација* (proces којим се *наратив* преноси гледаоцу), а чiji су конститuentи *творбе* музика и *слика*, односно *njihov* *flukturirajući* *odnos*, *dok* *je* *nedijegetička* *muzika* *ona* *čiji* *se* *izvor* *nalazi* *van* *kadra*, *i* *eksplicitno* *i* *implicitno*, *ali* *koja* *ima* *značenski* *odnos* *sa* *filmskom* *pričom*.” (Марија Ћирић, „*Нарација* и филмска музика. Дијегетишка и недиегетишка музика у филму”, *Култура*, br. 134, *Zavod za proučavanje kulturnog razvitka*, Beograd, 2012, 130.).

¹⁵¹ Christopher V. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, New York, 2008, 136.

од односа аутора музике према сопственом раду, а у контексту ове проблематике испоставиће се да њихова улога у реконструкцији може да буде пресудна.

Посебан проблем који не треба занемарити јесте и финансијски издатак који је потребно начинити да би се дошло до одређене грађе. У случају овог истраживања најчешће се радило о грађи коју ни саме институције-издавачи више не поседују, чији тираж више не постоји или које се не дају на позајмицу истраживачима због стања публикације.¹⁵² Велики број каталога, програма, позоришних издања у виду монографија и сличне грађе прикупила сам купујући их на сајтовима антикварница, онлајн маркетима и на сајтовима књижара.

Показало се да је нарочито друга етапа прикупљања истраживачке грађе била кључна за селекцију репрезентативних примера које ћу анализирати. Након систематизације, прегледа и организовања документације показало се да у случају значајаног броја представа није могуће спровести потпуну реконструкцију која би обухватила и музику. Наиме, за велики број представа нису чак забележени ни елементарни подаци о ауторима музике, а до снимака (како видео, тако и аудио) најчешће није било могуће доћи из различитих разлога од којих су неки већ наведени. Стога се критеријум доступности грађе и материјала наметнуо као одлучујући. Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) наглашава да је потребно имати у виду да материјал може да сугерише или учини одређену истраживачку проблематику могућом за истраживање, или обрнуто: проблемски приступ може да води селекцији специфичних материјала.¹⁵³ Управо је специфичност сâмог предмета истраживања, у овој етапи, наводила музиколошки 'ход', наметала и захтевала фино 'подешавање' теоријско-методолошког апарата које би процесом налик, условно речено, 'дестилацији', довео до 'најчистијих' примера који дозвољавају да се музика одређене представе аналитички обухвати.

¹⁵² Један део грађе је било могуће наћи једино у библиотекама (које су, за време ванредног стања биле затворене за истраживаче). Ипак, запослени библиотекари били су вољни да изађу у сусрет истраживачима и фотографишу или скенирају потребан материјал. Користим ову прилику да захвалим запосленима у Библиотеци Српске академије наука и уметности за разумевање и подршку у истраживачким напорима, а нарочито Одељењу за информације и услуге читаоцима којим руководи Маријана Пешић.

¹⁵³ Erika Fischer-Lichte, „Some Critical Remarks on Theatre Historiography”, in: S.E.Wilmer (ed.), *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, University of Iowa Press, Iowa City, 2004, 5–6.

Трећа и крајња етапа дефинисања истраживачког материјала значила је додатну систематизацију прикупљене грађе (поновни преглед и сагледавање свих формата докумената) и коначно утврђивање броја репрезентативних студија случаја. Крајњи резултат ових корака је табела која садржи 14 студија случаја (Пример 2 *Табела репрезентативних примера/узорака*). Дакле, одабир студија случаја вођен је доступношћу истраживачке грађе, те 1) могућношћу реконструкције представе како би се анализирана музика у оквиру ње и 2) репрезентативношћу примера која је утврђена након иницијалног увида у доступну грађу. Ове студије случаја анализирани су у циљу сагледавања одлика и улоге примењене музике у позоришном догађају, у локалном контексту, у одабраном временском оквиру.

2.1.2 Реконструкција

Реконструкција је неопходна у теоретизацијама примењене музике а посебно драгоцену у истраживању позоришног чина и методологије режије.¹⁵⁴ Како истичу Свен Дупре (Sven Dupré) и сарадници, поред репликације (енг. *replication*) и поновног извођења (енг. *re-enactment*), реконструкција је један од најважнијих термина којима се описују активности приликом приступања уметничким праксама прошлости.¹⁵⁵ Примена овог метода у музикологији није новина; појављује се у распону од реконструисања музичких инструмената до реконструисања околности у којима је одређено музичко дело прошлости изведено.¹⁵⁶ Иако партитура представља кључно место око којег се центрира музиколошко истраживање, уочава се јаз између нотације и живе, стално променљиве музичке праксе, због чега је порасло интересовање за *историјски информисано извођење* (енг. *historically informed performance practice*).¹⁵⁷ Реконструктивни метод у оквирима ове дисертације омогућава анализу музичке компоненте у контексту датог позоришног догађаја. Недостатак неког од до сада поменутих ‘доказа’ о употреби музике у позоришној представи утиче у великој мери на резултат истраживања будући да се феномен примењене музике у позоришту не може разматрати независно од

¹⁵⁴ Hans Knudsen, u: Radoslav Lazić, *Jugoslovenska dramska režija*, GEA, Akademija umetnosti, Beograd, Novi Sad, 1996, 34.

¹⁵⁵ Sven Dupré et al, „Introduction”, in: Sven Dupré et al. (ed), *Reconstruction, Replication and Re-enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 9–10.

¹⁵⁶ Исто, 13.

¹⁵⁷ Исто, 13, 15.

елемената који чине позоришни контекст: драмски текст, режија, драматургија, поетика редитеља, глумци, сценографија, костимографија, осветљење, декор. Са друге стране, досадашња истраживачка пракса показала је да се о позоришној представи не може стећи потпун утисак без осврта на податке о музици, те да ћемо боље спознати инсценацију уколико сагледамо и улогу музике.

Када је реч о примени методе реконструкције¹⁵⁸ приступи су разноврсни. На пример, Леа Брод (Leah Broad) сагледава музику Јана Сибелијуса (Jean Sibelius, 1865–1957), Вилхелма Стенхамара (Wilhelm Stenhammar, 1871–1927) и Туреа Рангстрема (Ture Rangström, 1884–1947) за различите позоришне продукције у којима су били ангажовани, са циљем да истражи и друштвено-политички контекст.¹⁵⁹ Кроз визуру три композиторске личности и редитеља Пера Линдберга (Per Lindberg, 1890–1944),¹⁶⁰ а примењујући метод реконструкције, Бродова сагледава значај примењене музике у шведском и финском позоришном стваралаштву током првих година XX века. Ауторка обликује свој метод водећи се идејом Франтишека Дика (Frantisek Deak) – да је у позоришту пре свега неопходно реконструисати објекат студије којим се истраживач бави, те да је чин реконструкције сâм по себи – чин интерпретације.¹⁶¹

Бродова инсистира на реконструкцији партитури сматрајући да наративна, реторичка интерпретација чињеница о позоришном чину није довољна и истиче да:

без партитуре је, стога, изузетно тешко читаоцу да разуме звучност музике о којој је реч (...) радије бих се ослонила на партитуру која ће дозволити читаоцу да процени да ли се слаже са мојим исказима о музици, пре него на лингвистички посредоване исказе о томе како је музика звучала и функционисала.¹⁶²

¹⁵⁸ Метод реконструкције сам већ користила у вези са анализом анализом музике Зорана Ерића за представу *Бановић Страхуња* (реж. Никита Миливојевић, Град театар Будва, 1997) која је подразумевала гледање снимка представе, реконструкције важних елемената музике током разговора са композитором, али и ослањање на партитуру композиције *Шест сцена – коментара* која ми је омогућила да реконструисем трагове музике из представе и дефинишем тематски материјал. Више о процесу анализе на примеру конкретне студије случаја у: Новаковић, *op. cit.*, 173–193.

¹⁵⁹ Leah Broad, *Nordic Incidental Music: Between Modernity and Modernism*, Christ Church Faculty of Music, University of Oxford, School of Humanities, Faculty of Music, doctoral thesis, September 2017, 31–32, <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:8a2b5571-4bbc-4bed-9b99-4b66dbd1e12d>

¹⁶⁰ Исто, 9.

¹⁶¹ Исто, 32.

¹⁶² Исто, 33.

Издвајају се два проблематична места везана за ауторкино центрирање реконструктивног метода око партитурног записа. Прво се односи на инсистирање да се о музичким одликама и функцији музике може сазнавати без уважавања међусобног односа елемената у позоришној продукцији. Ово је, потом, условило настанак другог проблематичног места, које се тиче практичне стране ауторкине примене реконструктивног метода. Наиме, Бродова је организовала извођење и снимање појединих сегмената дела које разматра, понудивши читаоцу и аудио снимке поред драмског текста и партитуре. Како је немогуће поседовати аудиовизуелни снимак из временског периода коме представе припадају, ауторка је ангажовала и глумце да декламују текст у односу на извођену музику, са циљем да реконструише драмске ситуације у којима се јављала музика, закључујући да се „звук продукције мења у складу са начином на који глумци говоре.“¹⁶³ Глумци су били приморани да своју декламацију прилагођавају музици.¹⁶⁴ Реконструкција је, у овом случају, довела до контрадикторне ситуације – примењена музика остварила је доминацију над говором и другим елементима инсценације. Примена оваквог вида реконструкције у вези са примењеном музиком изискује опрез, те уважавање односа музике са другим елементима позоришног чина. За разлику од Бродове, реконструкцију примењујем са уважавањем кључног аспекта примењене музике у позоришту – фрагментарне природе укупног музичког материјала у односу на целину представе – и истовремено се ослањам на друге материјале који упућују на музику и њену примену у позоришном догађају.

Као што је већ истакнуто, када је реч о теоријској интерпретацији примењене музике једно од централних питања представља одсуство партитуре.¹⁶⁵ Партитура се у контексту примењене музике у позоришту артикулише као могући ‘податак’ реализован у виду нотног записа. Међутим, уколико тај податак немамо, његову функцију преузимају други видови записа или материјала, од снимка, преко списка

¹⁶³ Исто, 34.

¹⁶⁴ Исто, 303.

¹⁶⁵ Тијана Поповић Млађеновић дефинише партитуру као „stalni, trajni nezvučni vid muzičkog dela“, а наглашава да „zapis nije isto što i notacija jer ne predstavlja samo sistem grafičkih oznaka datih na bilo koji način, već je na osnovu ovih grafičkih oznaka u zapisu izvršena specifičnim načinom pisanja, manje ili više adekvatna, artikulacija konkretne kompozitorove ideje. Zapis se, naprosto, ne izjednačava sa notacijom, ali on jeste sve ono što je faktički, realno notirano“ (Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2015, 58–59.).

нумера које се користе, до дидаскалија унутар драмског текста које подразумевају специфичне музичке нумере – ‘неопходну музику’.¹⁶⁶ Одсуство партитуре је карактеристика примењене музике али и проблемско место при одређивању истраживачке методе музиколошког приступа примењеној музици у позоришту. Тако, у случајевима у којима нема апсолутно никаквог записа превагу односи „слушаће тог звука као музике”¹⁶⁷ и контекст у коме се тај звук одвија заједно са елементима који са њим творе целину. Тај контекст чине аспекти сарадничког деловања у колективном уметничком чину базираном на разноврсним комплексним интеракцијама.¹⁶⁸ Додатно, тај контекст у коме се звук одвија, материјализован је и посредован различитим форматима истраживачког материјала. У контексту представе, музика се најчешће материјализује као снимак, ређе као живо извођење (студија случаја *Леонс и Лена* је редак пример живог извођења музике поред сцене).

Када је реч о партитурама и реконструкцији, издвојила бих и дисертацију Карен Елизабет Харкер (Karen Elizabeth Harker) која се бавила делима Шекспира, те примењеном музиком као средством изражавања националног идентитета на лондонској позоришној сцени у периоду од 1855. до 1911. године.¹⁶⁹ За разлику од Бродове која је одлучила да снимањем живог извођења реконструише музику, Харкерова се методолошки определила за примену *дигиталне реконструкције*,¹⁷⁰ преваходно софтвера *Sibelius* за дигитализацију партитура и партитурних скица у рукописима.¹⁷¹ У оквиру овог истраживања, програм *Sibelius* је функционализован и за транскрипцију појединих музичких сегмената нумера који не постоје у партитурном запису или белешкама, а за које сам сматрала да ће имати практичну улогу у процесу анализе.

¹⁶⁶ Кеј (Deena Kaye) и Лебрехт (James Lebrecht) објашњавају да је неопходна музика „muzička numera koju je odredio sâm dramski pisac u komadu, a koja se reprodukuje kao deo dramske radnje na sceni” (Dina Kej i Džejms Lebreht, *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Clio, 2004, 304.).

¹⁶⁷ Веселиновић-Хофман, *op. cit.*, 117.

¹⁶⁸ Новаковић, *op. cit.*, 70.

¹⁶⁹ Karen Elizabeth Harker, *Reconstructing Shakespearean Soundscapes: Tableaux vivants, Incidental Music and Expressions of National Identity on the London Stage*, Shakespeare Institute, College of Arts and Law, University of Birmingham, October, 2020, <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/11435/1/Harker2021PhD.pdf>, pris. 12.4.2023.

¹⁷⁰ Исто, 11.

¹⁷¹ Исто, 8.

Реконструкција неког предмета изучавања јесте изузетно комплексан процес – сам чин реконструкције по себи мења нашу перцепцију онога што желимо да реконструишемо. Како Лаура Л. Видлер (Laura L. Vidler) довитљиво истиче, „реконструкција извођења је налик кувању!”¹⁷² Видлер подвлачи ову паралелу истичући да „мере не могу бити прецизно дуплиране, лук је замењен влашцем, а један гост на вечери замењен другим.”¹⁷³ Видлерова подвлачи трансформацију као један од исхода чина реконструкције, настојећи да укаже да „не претпостављамо да ћемо моћи (или чак желети) да ‘поново’ изведемо било шта ‘прецизно’”.¹⁷⁴ Трансформација, истиче Видлер, у основи је заједничка и кувању и позоришту, јер, кување трансформише састојке у оброк за госте, а позориште трансформише текст у извођење за публику.¹⁷⁵

2.1.2.1 Аудио запис

Аудио записи примењене музике у позоришту махом су доступнији у односу на видео снимке. Поједини позоришни протагонисти у фокусу ове дисертације управо су приређивањем компакт дискова, уређивањем дискографије или онлајн издања своје примењене музике (од којих су поједина укључена у реконструкцију одабраних примера за анализу) допринели доступности и одрживости најпре сопственог стваралаштва, а из визуре истраживања, и истраживачког материјала, те напослетку и актуелности жанра примењене музике у позоришту. Дискографију као термин употребљавам имајући у виду дефиницију коју је дала Елена Алесандри (Elena Alessandri), дакле, „као систематско прикупљање и бележење података који се односе на све звучне снимке одређене категорије дефинисане за потребно, тренутно, истраживање”.¹⁷⁶ Те категорије, наставља ауторка, могу да буду сва извођења једног дела; композиције једног композитора; сва музика коју је извео један извођач или група; сва музика објављена од стране једне дискографске

¹⁷² Laura L. Vidler, *Performance Reconstruction and Spanish Golden Age Drama. Reviving and Revising The Comedia*, Palgrave studies in theatre and performance history, Palgrave Macmillan, 2014, 2.

¹⁷³ Исто, 1.

¹⁷⁴ Исто, 2.

¹⁷⁵ Исто.

¹⁷⁶ Elena Alessandri, „The discography or what analysts of recordings do before analyzing”, in: Claudia Emmenegger and Olivier Senn (eds.), *Five perspectives on ‘Body and Soul’ and other contributions to music performance studies*, Chronos Verlag, Musikhochschule Luzern, Luzern, 2011, 112. Cf. Monika Novaković, „When The Curtain Falls: The Sustainability Of Incidental Music”, *Musicology*, 32, 2022, 130.

куће и слично.¹⁷⁷ Вредност дискографије не лежи само у чињеници да су у питању сачувани подаци/документи о некој музици, већ, како Алесандријева објашњава, информације које нису лако доступне истраживачима постају приступачне и спремне за истраживање а сама природа систематски прикупљене и организоване грађе у виду дискографије јесте вреднија као сума него појединачни делови који је чине.¹⁷⁸ Сматрам да је значај дискографије у пољу примењене музике у позоришту двоструки. Најпре, показатељ је намере да се сачува позоришни траг односно документује и архивира његово постојање. Такође, дискографија дозвољава ‘претварање’ примењене музике у музику за ‘одложено’ слушање (и не само оне примењене музике у позоришту, већ и филмске музике), те материјал за истраживање.¹⁷⁹

У вези са реконструкцијом, одсуством партитуре, те снимком као могућим ‘супститутом’ партитуре, треба поменути и рад композитора Димитрија Бузаровског, музичког педагога Милене Ђурковић-Пантелић, као и музиколога Трене Јорданоске – *Рефлексија друштвеног и културног окружења у музици за представе позоришта у Шапцу и Битољу у периоду 1950–1990. године*.¹⁸⁰ Реч је о компаративној студији о раду два позоришта – у Шапцу и Битољу – те музици за представе ова два позоришта. Аутори су у оквиру своје студије уочили неколико важних проблема. Најпре, у општем смислу, недостатак систематизације када је реч о документовању активности позоришта и архивирању грађе.¹⁸¹ Други значајни фактор су и ограничене технолошке и економске могућности одређеног позоришта које неминовно диктирају употребу појединих елемената, конкретно музике која је, како истичу аутори, условљена управо овим могућностима.¹⁸² Аутори су идентификовали следеће проблеме приликом истраживања: а) снимљени материјал не постоји или није доступан због чега је нужно ослањање на податке из

¹⁷⁷ Исто.

¹⁷⁸ Исто.

¹⁷⁹ Исто.

¹⁸⁰ Dimitrije Bužarovski, Milena Đurković-Pantelić i Trena Jordanoska, „Refleksija društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950-1990. godine”, u: Leszek Małczak, Gabriela Abrasowicz, (ur.), *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2020, 65–93.

¹⁸¹ Исто, 76.

¹⁸² Исто, 78.

секундарних материјала текстуалне природе попут програма и плаката,¹⁸³ б) подаци се непрецизно и произвољно документују,¹⁸⁴ в) недоследна употреба терминологије води до нејасноћа и указује на недостатак промишљене систематизације.¹⁸⁵

Аутори запажају да је проблем одсуства партитуре „posebno izražen na prelazu iz analogne u digitalnu tehnologiju za reprodukciju zvuka, koji se desio tokom 1990-ih godina.”¹⁸⁶ Аутори истичу да фрагментарност, као базично својство примењене музике у позоришту, „omogućava autorima [музике – прим. М.Н.] improvizacije tokom snimanja, korišćenje nepotpunih partitura ili potpuno odsustvo partitura”,¹⁸⁷ додајући да „pojava digitalne tehnologije i posebno MIDI sekvencera polovinom 1980-ih, još više doprinosi ukidanju partitura u procesu pripreme muzike za predstave.”¹⁸⁸ Компактност и економичност коју је MIDI систем донео,¹⁸⁹ односно компјутерска реализација и његов *user-friendly* карактер (једноставност употребе),¹⁹⁰ омогућили су не само академски образованим композиторима већ и многим другим ствараоцима да раде са музиком у позоришту. MIDI технологија је омогућавала и управљање ритам машинама и семплерима, и како Мирослав Јокић даље објашњава, „светлосним пултом на начин који омогућава савршену координацију светлости и звука. Ова могућност нарочито је значајна (...) у низу специјалних сценских захтева у позоришту.”¹⁹¹

С обзиром на то да позоришно извођење постаје ‘ствар’ прошлости оног тренутка када се заврши, музици је потребан медиј одрживости¹⁹² у виду аудио записа или других видова документације. Компилације примењене музике за позориште које су аутори музике креирали не носе само звучне податке о музици

¹⁸³ Исто, 76.

¹⁸⁴ Исто.

¹⁸⁵ Исто.

¹⁸⁶ Vužarovski et al., op. cit., 76.

¹⁸⁷ Исто, 77.

¹⁸⁸ Исто.

¹⁸⁹ Весна Микић, „Електроакустичка музика/техномузика” у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 601–626.

¹⁹⁰ Више о значају дигиталне технологије у музици, те рачунарској музици у Србији, види: Milan Milojković, *Digitalna tehnologija u srpskoj umetničkoj muzici*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2017 (ментор: др Весна Микић).

¹⁹¹ Мирослав Јокић, *Дизајн звука у драмским уметностима. Естетска функција звука у позоришту-филму-радију-телевизији*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, 153.

¹⁹² Novaković, op. cit., 125–142.

већ садрже и информације у пратећим књижицама, дајући нам опширнију слику о раду у позоришту.¹⁹³ Због тога овај материјал третирам као значајан за процес реконструкције.

2.1.2.2 Видео снимак

У литератури постоји двоструки однос према видео снимку као истраживачком материјалу који обезбеђује ‘трајност’ представе. Метју Ризон (Matthew Reason) осврнуо се на дуалну природу видео снимка, који је, како он учачава, у научној мисли третиран као ‘спасилац’ али и као ‘убица’ живог театарског извођења. Овај формат решава проблем документације и архивирања, али истовремено може да учини оригинално позоришно извођење нејасним, чак га у потпуности компромитовати.¹⁹⁴ Могућност аудиовизуелних технологија да документују одређен феномен хваљена је због верног, објективног, чињеничног и потпуног бележења одређене појаве. Готово истовремено, додаје Ризон, та могућност постала је претња јединственој природи одређеног догађаја – претња у виду нове, посредоване, видео варијанте догађаја који може сâм по себи постати ново извођење.¹⁹⁵ Ерика Фишер-Лихте говори о неупитном значају видео снимка као архивског документа који истраживачу може да учини доступним позоришни догађај коме није присуствовао. У случају да је реч о позоришном догађају коме је, пак, имао прилике да присуствује, видео снимак може да послужи као својеврсни подсетник и помоћно средство у памћењу онога што је виђено.¹⁹⁶ Са друге стране, увек треба имати у виду елемент носталгије који, како Борис Гројс (Boris Groys) објашњава „neizbežno osećamo dok gledamo dokumentaciju o predašnjim umetničkim događajima”,¹⁹⁷ као и посматрачку моћ гледаоца која се ускраћује онда када посматрамо снимак односно, предајемо се вођеном гледању кроз сочиво камере.¹⁹⁸ Да су носталгија и сећање при гледању видео снимка представе стално присутни

¹⁹³ Исто, 138.

¹⁹⁴ Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2006, 73.

¹⁹⁵ Исто.

¹⁹⁶ Erika Fischer-Lichte, „Methodologies”, in: *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Minou Arjomand and Ramona Mosse (eds.), Minou Arjomand (trans.), Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2014, 52–53.

¹⁹⁷ Boris Groys, Miodrag Marković (prev.), *U toku*, Službeni glasnik, Beograd, 2020, 27.

¹⁹⁸ Žan-Luj Komoli, *Mesto gledaoca. Razgovor s Andreom S. Labartom*, Edicija Svici, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2017, 3.

феномени подсећају и Гејлова (Maggie B. Gale) и Федерстоунова (Ann Featherstone) истичући следеће:

[да] као културни производ, позориште игра на носталгију, верзију сећања, идолизацију прошлости као начина гледања на садашњост, на поновно причање прича о животима других, било да су ти животи стварни или једноставно измишљени. Сећање може, наравно, бити са грешком и непоуздано. Стога, истраживачи (...) морају да буду свесни да (...) све архиве могу да буду подложне стању нецеловитости, некој врсти неуспеха сећања; садржај може бити укључен само случајем.¹⁹⁹

Видокруг који имамо док посматрамо позоришну представу уживо и који нам дозвољава да се са радозналошћу и посебним интересовањем фокусирамо на одређене елементе и детаље, постаје вишеструко сужен у контексту гледања снимка. Светлана Матовић износи став да је аудиовизуелним записом гледалац „принуђен да umesto da, usmeravan rediteljskom idejom, svoju koncentraciju fokusira na pojedine likove, događaje i situacije u predstavi, prihvati jedino što mu je ponuđeno”.²⁰⁰ Међутим, гледалац је и приликом гледања снимка (истина, са ограниченим видокругом), као и приликом гледања живог извођења слободан да усмери пажњу на оне ликове, предмете или на делове сценографије на које жели. Питер Брук (Peter Brook) упозоравао је на проблеме аудио-визуелног бележења позоришне представе, истичући да овакав тип записа „nikada ne može da bude doslovno snimanje onoga što je publika u pozorištu nekada videla”²⁰¹ и подсећа на следећу чињеницу:

život pozorišnog komada počinje i završava se u trenutku predstave. To je gde autor, glumci i reditelji izražavaju sve ono što imaju da kažu. Ako taj događaj ima neku budućnost, ona može da bude samo u sećanju onih koji su bili prisutni...²⁰²

Редитељ Боро Драшковић сагласан је са идејом да живо позориште не може да буде ‘ухваћено’ снимком јер, уверен је, „varljiv je pokušaj da medije ‘pokretnih slika’ pretvorimo u mašinu za neprikosnovenu dokumentaciju pozorišta. Jedino verodostojno

¹⁹⁹ Maggie B. Gale and Ann Featherstone, „The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”, 24, in: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2011.

²⁰⁰ Матовић, op. cit., 4.

²⁰¹ Питер Брук, Ђорђе Кривокapiћ (prev.), *Sušтина milosrđa: razmišljanja o Šekspiru*, Kulturni centar Beograda, Clio, Beograd, 2018, 71–72.

²⁰² Исто, 72.

svedočanstvo pozorišnog čina je doživljaj gledaoca ali on ga odnosi sa sobom. Zatvaranje predstave u filmsku emulziju najčešće liči na spuštanje živog bića pozorišta u sarkofag.”²⁰³ Међутим, да ли је заправо реч о саркофагу или – речником научне фантастике речено – криокомори која ће очувати позоришни чин? Можда је пре реч о нужном посредничком медију који нам дозвољава да сагледавамо, понављавамо или поредимо одређене драмске ситуације у намери да разумемо и интерпретирамо, у случају овог истраживања, улогу музике у позоришном контексту. Такође, видео снимак нам даје другачију (физичку) перспективу коју нисмо имали седећи у публици. Камера може да нам открије детаље које нисмо уочили седећи на једном или другом крају гледалишта.

У том смислу, значај снимка је неоспоран, поготово у извођачкој уметности каква је позоришна. Снимак представља конзервирану информацију, артефакт једног позоришног догађаја и сведочанство о раду различитих позоришних стваралаца. Патрис Павис истиче да вредност снимка лежи у његовој користи не само за уметнике и истраживаче, већ и у чињеници да су медији допринели интермедијалности позоришта, поготово када је реч о директним преносима (истичући као добар пример директне преносе оперских извођења које и биоскопска публика може да гледа).²⁰⁴ У практичном смислу, снимак дозвољава повратак на позоришне ситуације које желимо да изоштримо и испитамо, дакле, поступак који живо позоришно извођење не дозвољава. Додатно, у случају да је видео снимак једини документ, позивање на видео запис је нужно. Осим тога, Вилфрид Пасо (Wilfried Passow) додаје да:

свака појединачна реализација (= извођење) или инсценација могу се разликовати у детаљима, од претходног до будућих извођења исте инсценације, зато што човек глуми и човек учествује као посматрач. Природа дела чини немогућим прецизно испитивање исте форме онолико често колико неко жели, али и издвајање партикуларних детаља ради

²⁰³ Boro Drašković, *Rečnik reditelja*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, 2018.

²⁰⁴ Patris Pavis, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, Bitez teatar, Ars Clio, Beograd, 2021, 318.

прецизнијег проучавања. Снимање или снимак дозвољавају то, али значајне квалитативне промене морају бити прихваћене.²⁰⁵

Моје досадашње истраживачко искуство показало је да су видео снимци неопходни не само као архивска грађа, већ и као најчешће једини доказ који бележи постојање представе (уколико информације и физички опипљиви докази попут, на пример, програмске књижице представе не постоје) а, консеквентно, и улогу и 'понашање' музике у одређеним драмским ситуацијама. Аудиовизуелни записи су нужни за реконструкцију и, затим, интерпретацију.

2.1.2.3 Драмски текст – дидаскалије

Поред аудиовизуелних записа представе, кључно полазиште за све будуће аналитичке кораке у реконструкцији укупног (редитељског) поступка, укључујући ту и ангажовање музике (и звучних ефеката) у свим потенцијалним појавностима јесте драмски текст. Приликом разматрања драмских текстова у примерима за анализу у којима су они доступни, посебна пажња посвећена је дидаскалијама. Овај често запостављени секундарни текст не само да упућује редитеља који припрема сценски приказ драмског дела и композитора који пише музику, већ и читаоца, будућег гледаоца инсценације. Дидаскалије играју релевантну улогу у реконструкцији јер нам откривају пишчеву мисао о одређеној музичкој нумери или жанру музике у сликању драмског света – уколико је постојала. С обзиром на то да генерализација није могућа, те да не пишу сви драмски писци дидаскалије које се односе на музику, релевантну улогу за музику игра и редитељска, као и визија композитора. Систем разумевања дидаскалија у овој дисертацији базиран је на систематизацији Саве Анђелковића,²⁰⁶ овде употребљеној са намером да се што потпуније сагледа пут музике од драмског текста до инсценације. Такође, потпуније сагледавање драмског текста доприноси разумевању инсценације, било да је она верна пишчевој замисли или већински одступа од ње, због тога што, како Анђелковић апострофира, редитељ има последњу реч приликом сценског

²⁰⁵ Wilfried Passow, R. Strauss (trans.), *The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art, Poetics Today*, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective (Spring, 1981), Duke University Press, 238.

²⁰⁶ Sava Anđelković, *Didaskalije: Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2022.

транспонованја драмског дела.²⁰⁷ Дакле, аутор успоставља следећу класификацију:²⁰⁸

а) изван-дидаскалијски текст (предговор, посвета, наслов комада, жанр, листа ликова, одређење места и времена радње, поговор аутора)

б) ознаке дидаскалијског карактера (номинативни идентитет лика са дијалошким текстом, чин, слика, метатекстуалне напомене писца)

в) независне дидаскалије чији је циљ подржавање сценске реализације текста, његово лоцирање на сцени (описи сцене на почетку/крају текста, чина или слике, описи позорнице, декора, звука, светлости, боравку ликова у таквом окружењу, однос ликова према таквом окружењу). Деле се на независне дидаскалије сценске илузије и на независне дидаскалије драмске илузије (које се тичу драмских ликова и драмских ситуација, односу ликова према декору, реквизитима у сценском простору)

г) зависне репличке дидаскалије (односе се на драмски дијалог). Аутор их ставља уз именовање лица како би указао на начин на који реплика треба да се изведе. Деле се на репличке дидаскалије визуелне сценске потпоре (кретање на сцени, сценске радње и акција, гестови и мимике) и дидаскалије драмске потпоре (упућују на начин реализације дијалошких реплика, остварење драмске илузије). Могу да се ослањају на реквизите од којих може да зависи развој драмске радње (телефон којим разговара лик, намештај, инструменти...²⁰⁹).²¹⁰

У односу на овакву класификацију, очито је да музика превасходно спада у категорију независних дидаскалија сценске илузије, али неретко и у категорију зависних репличких дидаскалија када је реч о конкретном реквизиту који упућује на музику (попут клавира у представи *Доктор шустер*) и инхерентно је део света позоришне представе. Разумевање музике у драмском тексту на овај начин може помоћи у разумевању инсценације, па и поступака реализатора музичке идеје који

²⁰⁷ Исто, 6.

²⁰⁸ Исто, 83.

²⁰⁹ Исто, 177.

²¹⁰ Исто, 19–20.

учествују у продукцији. Са друге стране, моја анализа и искуство показали су да се у пракси неретко дешава неуважавање дидаскалијских напомена што је уочљиво из видео снимка. Такви примери такође помажу у разумевању инсценације те разлога због којих одређена дидаскалијска напомена бива неуважена (у овом истраживању, у том смислу занимљив је случај представе *Гардеробер*).

2.1.2.4 Ремедијација у контексту реконструкције

У одсуству партитуре, потребно је ослонити се и на ремедијатизоване верзије примењене музике у позоришту, уколико композиције базиране на позоришном музичком материјалу постоје. Стога је ремедијација стављена у службу реконструкције. Ремедијацијом се добија информација о музици која изван позоришта, на концертној сцени, садржи позориште ‘у траговима’. У овом истраживању, ремедијација се препознаје као специфичност примењене музике, али је битна и као посебан формат истраживачког материјала.

У вези са запажањем да примењена музика у позоришту може да делује и на другим ‘сценама’, ослањам се, дакле, на теорију ремедијације Џеја Дејвида Болтера (Jay David Bolter) и Ричарда Грусина (Richard Grusin).²¹¹ Према ауторима, ремедијација представља медијацију, односно, посредовање идеје из једног медија у други. Иако препознају присуство ремедијације кроз историју, аутори се примарно фокусирају на нове медије и контекст савремене уметности.²¹² Међајући медијски контекст у коме је посредована, одређена појава може да буде ревитализована, реактуелизована, поновно употребљена, преиспитана, измењена на један или други начин, изложена новој публици, новом тржишту што је циљ ремедијације. Одсуство музике у дискурсу о ремедијацији Болтера и Грусина (уз спорадично реферирање на популарну музику) не даје слику о овом концепту у оквирима музичке уметности. Весна Микић²¹³ се, међутим, фокусира на разматрање и развијање потенцијала који музика поседује у поменутом дискурсу,

²¹¹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Massachusetts, Institute of Technology, Cambridge, 2000. Види и: Vesna Mikić, „Old/New music media: some thoughts on remediation in/of music”, in: Mirjana Veselinović Hofman et al. (eds.), *Music identities on paper and screen*, Faculty of Music, Belgrade, 2014, 28–33.

²¹² Bolter, Grusin, op. cit., 98.

²¹³ О музиколошком опусу Весне Микић, њеном тумачењу и музиколошкој ремедијацији ванмузичких концепата, види: Biljana Leković, „Musicological Discourse of Vesna Mikić (1967–2019): Characteristics, Effects, and Achievements”, *New Sound*, 55, 1/2020, 139–178.

те дефинише шта све може музика да ‘прими’ од ремедијације, али и како може да допринесе схватању овог феномена. Она тврди да:

увођење музике у дебату о ремедијацији – или радије, увођење ремедијације у интерпретацију музике – базирано је на претпоставци да је за већину нас тешко да замислимо/конструисемо/искусимо (у потпуности) беззвучну и стога реалност без музике, колико год да је изазвано потребом да се истраже начини на које музика као медиј ствара реалности.²¹⁴

Ауторка објашњава да се „процеси ремедијације већ одвијају чином записивања партитуре, као и у процесима импровизације/извођења. Ремедијација је, стога, базирана на ланцу медијација, на преводу ремедијатизованих музичких светова, делимично ‘фиксираних’ у писаном/сниманом медију или ‘новокреираном’ контексту сваког извођења.”²¹⁵ Најважнија је, према ауторкином мишљењу, чињеница да су „много пре дигиталног доба, уметници и композитори знали за и користили су механизме ремедијације садржаја, а пре-дигитална музикологија је такве процедуре називала, и још увек назива, позајмицом и/или цитатима”.²¹⁶ Ауторка додаје да се „ремедијација дешава у музици не као промена намене, већ као резултат хипермедијације музике, и у горепоменутих композиционих процедурама: довољно је помислити на ‘имитацију’ између инструменталних и вокалних деоница, на пример, или мислити на композиторе који ремедијатизују сопствене музичке идеје из једног дела у друго.”²¹⁷ Тиме је ауторка показала да је ремедијација већ присутна у домену музике и музикологије било да је реч о писаном или дигиталном медију. У теоретизацијама примењене музике у позоришту, ремедијација је посебно важна с обзиром на то да у недостатку партитуре од које истраживач уобичајено полази снимак преузима улогу примарног музичког записа и истраживачке грађе, односно, ново дело аутора засновано на постојећој примењеној музици, у мањој или већој мери.

Како примењена музика у позоришту егзистира фрагментарно (у видео запису представе, у аудио запису нумера, у дидаскалијама драмског текста, у текстуалним белешкама редитеља, у нотним белешкама и скицама аутора музике),

²¹⁴ Mikić, op. cit, 30.

²¹⁵ Исто, 31.

²¹⁶ Исто, 32.

²¹⁷ Исто, 32–33.

ремедијатизовањем једне музичке идеје опстаје и ван оквира позоришне сцене. Због тога је концепт ремедијације релевантан за истраживање примењене музике у позоришту, јер омогућава трасирање генеалогичке музичке идеје.

Овај механизам разматрали су и аутори музике, попут, на пример, Игора Гостушког. Дискутујући о феномену примењене музике, композитор објашњава да:

музика за сцену не тражи увод. Без најаве и представљања она се спусти на публику. Није важно одакле долази већ шта доноси, зашто је ту, и шта односи са собом. Ти одговори морају да буду комприновани, упечатљиви, са оштрим фокусом. Ремаркетинг ствара нове услове за нови профит. Један музички стакато кластер из неке бивше представе може да постане срце главне теме у будућој. Тај дисонантни акценат је чамео у некој представи, да би се појавио негде пред крај, из другог плана, само једном, и трајао колико и паљење рефлектора. Ако тај акорд из полу таме извучемо на светло видећемо да има аутентичну физиономију, потенцијал за важну улогу у новој поетској ситуацији. Ново значење у новим околностима. Без промене личних својстава.²¹⁸

Ремедијација може да буде мотивисана различитим разлозима: потребом да се музички материјал обликује и развије, жељом за већом видљивошћу стваралаштва, економским аспектима. Музика у позоришту опстаје у низу медијација/ремедијација, будући да, како је већ истакнуто, обично не претпоставља партитуру, већ је посредована снимком, нотним белешкама и скицама, речима композитора и редитеља и другим видовима архивске истраживачке грађе посредством којих егзистира. Композиције које представљају ремедијацију музике за одређену представу биће функционализоване у сврху реконструкције музичког материјала, те покушаја да се тај материјал ревитализује на новој сцени (концертној или некој другој).

2.1.3 Историја догађаја/догађајност

Историографски метод, у случају ове дисертације, артикулисан је као концепт *историје догађаја* и тиме прилагођен специфичностима предмета истраживања. О историографском методу као изузетно корисном и значајном када је реч о истраживању и анализи позоришних извођења из рецентне али и даље прошлости,

²¹⁸ Игор Гостушки, Моника Новаковић, кореспонденција, 22.1.2023.

писала је Ерика Фишер-Лихте.²¹⁹ Представљајући разноврсне алате којима се аналитички и интерпретативно може приступити позоришту, ауторка поред историографског метода издваја и концепте које треба имати у виду. Овом приликом издвајам изједначавање извођења са догађајем²²⁰ односно концепт *догађајности* (енг. *event-ness*), за који је, према ауторкином мишљењу, карактеристично следеће: 1) разумевање извођења као догађаја пре него уметничког дела због интеракције између глумаца и гледалаца, 2) јединственост и непоновљивост догађаја, 3) ниједна индивидуа није апсолутни ауторитет у стварању догађаја, 4) дихотомије се укидају јер је догађај процес у коме се, како ауторка објашњава, бришу питања *или/и* и *не само/такође*, 5) распад дихотомија охрабрује гледаоца да се запита где су прагови односно границе које се током догађаја растачу.²²¹ Парафразирајући Фишер-Лихтеову, Ксенија Радловић се слаже да је свака позоришна представа којој не приступамо непосредно предмет историографског приступа,²²² додала бих, управо посредством аудиовизуелног материјала (уколико је истраживачу доступан). Но, Фишер-Лихтеова је у вези са историографским методом у контексту опште историје позоришта такође навела да „историја позоришта не може да реферира на уметничка дела, зато што артефакти који могу да буду дефинисани и стога, наслеђени, не постоје. Уместо историје уметничких дела у смислу коришћеном у другим дисциплинама историје уметности (...) дата нам је историја догађаја.”²²³ Оно што Фишер-Лихтева жели да истакне јесте да нам остају сведочанства о неком догађају (позоришном чину) или радије, документи – уметничка дела других уметности које садејствују са позориштем (попут драмских текстова, скица сценографија, костими, [трагови] музике коришћене у представи) а постају документи једном када се позоришни чин заврши.²²⁴ Ови документи представљају материјал за „оделотворење”²²⁵ догађаја,

²¹⁹ Fischer-Lichte, op. cit, 47–48.

²²⁰ Ан Иберсфелд (Anne Übersfeld) истиче да је, према њеном мишљењу, „pozorište događaj, materijalni događaj, socio-kulturni događaj, koji se odvija između živih bića. I, trenutno, jedni ljudi gledaju, a drugi su gledani” (Radoslav Lazić, *Reditelj – tvorac znakova – razgovor sa teatrologom An Ibersfeld* u: Radoslav Lazić, *Traktat o teatrologiji. Teatrološki dijalozi o pozorišnoj nauci*, Altera Books, Beograd, 2014, 28.).

²²¹ Fischer-Lichte, op. cit, 41–42.

²²² Ksenija Radulović, *Surova klasika. Rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2019, 22.

²²³ Fischer-Lichte, op. cit., 8.

²²⁴ Исто, 8.

²²⁵ Фуко, op, cit, 11.

те управо концепт историје догађаја представља теоријско-методолошко решење за проблем недоследности и недостатности формата истраживачког материјала.

2.1.4 Диспозитив музикалности. Интермузикалност

Теорија *диспозитива музикалности* теоретичара студија театра Дејвида Роузнера, односи се на праксу у којој „једна уметничка форма преузима другу као свој извор, али је нужно не укључује на директан или очигледан начин.”²²⁶ Посебно важна карактеристика Роузнерове теорије је и концепт *интермузикалности*, који препознајем као кључан за примењену музику у позоришту. Роузнеров концепт интермузикалности подразумева „мрежу референци, алузија, цитата и евокација које представљају важну улогу у индивидуалном и колективном знању публике о пореклу, контексту и нивоима значења које одређени музички материјали, принципи или стилови носе собом”.²²⁷ Чак и у случају да гледалац представе не препозна одређену референцу, алузију, одређени цитат и друго, то не значи да се укида присуство интермузикалности. Напротив, интермузикалност је инхерентна примењеној музици у позоришном догађају. С обзиром на то да је иницијални аналитички увид у студије случаја показао да је одлика интермузикалности²²⁸

²²⁶ Roesner, op. cit., 54.

²²⁷ Исто, 221.

²²⁸ Интермузикалност коју Роузнер предлаже повезана је и са појмом интермедиијалности, а и сам аутор запазио је да су се у позоришту уметници нарочито заинтересовали за практиковање и истраживање различитих форми које би им дозволиле прелажење и превазилажење граница између уметности (Исто, 4). Интермедиијалност је, према Ирини Рајевској (Irina Rajewsky), кровни термин који у себи садржи три дистинктивне поткатегорије које дозвољавају да се он примени у различитим контекстима: 1) интермедиијалност у смислу медијске транспозиције, 2) интермедиијалност у смислу комбинације медија, медијских констелација, 3) интермедиијалност као интермедиијална референца (дајући као пример, употребу или евокацију филмских техника у књижевном делу, додајући да за разлику од комбинације медија, интермедиијалне референце тематизују, евоцирају или имитирају елементе или структуре другог, другачијег медија кроз употребу свог сопственог медијског језика) (Irina Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality” in: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 2005, 51–53. Цитирано према: Andreas Fickers, Jasper Aalbers, Annelies Jacobs and Karin Bijsterveld, *Sounds Familiar. Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of Berlin Alexanderplatz*, in: Karin Bijsterveld [ed.], *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as mediated Cultural Heritage*, Transcript Verlag, 2013, 79–80, <https://doi.org/10.25969/mediarep/13294>, pris. 3.3.2023.). Чини се да истовремено можемо повезати интермузикалност са концептом *међуигре* (interplay) о ком пишу Болтер (Jay David Bolter) и Грусин (Richard Grusin) у контексту ремедијације, запажајући да је међуигра која се дешава између једног медија који од другог позајмљује материјал, карактеристика коју су учили Болтер и Грусин. Наиме, аутори тврде да са „поновном употребом нужно долази до рedefиниције, међутим, не мора бити свесне међуигре између медија. Међуигра се дешава, ако уопште, једино уколико читалац или гледалац који игром случаја познаје обе верзије и може да их упореди” (Bolter, Grusin, op. cit, 45.). Међутим, као и у контексту интермузикалности, сматрам да је међуигра присутна, без обзира да ли је рецепционо препозната или не.

заступљена у оквиру одређених представа које истражујем, посвећена јој је нарочита пажња у анализи.

2.1.5 Анализа

Реконструктивно-аналитички метод осмишљен је и функционализован као двофазни теоријско-аналитички алат којим музиколог приступа примењеној музици у позоришту, са интенцијом да компоненту музике – у оквиру реконструисаног, поновно ‘режираног’ позоришног догађаја – анализира, интерпретира и разуме њене одлике и функцију. Интерпретативна вредност фокална је тачка у другој, аналитичкој фази реконструктивно-аналитичког метода, јер се реконструисане позоришне целине анализирају, а резултати добијени анализом критички сагледавају и интерпретирају. Ова фаза анализе и интерпретације добијених резултата не подразумева изоловано сагледавање и тумачење елемента музике у анализираним позоришним целинама, већ је реч о интерпретативној анализи интеракције и односа између музике и других сценских елемената у позоришном догађају.

При анализи конкретних примера ослањам се на анализу различитих типова записа, почев од нотног записа (супститута партитурном запису) уколико је доступан, односно на аудитивну (и визуелну) анализу аудио-визуелног садржаја. Важно је рећи, да сам за потребе реконструкције и анализе, одређене нумере доступне у оквиру видео или аудио записа сама транскрибовала. У вези са нотним записом, композиције настале посредством ремедијацијског третмана – било симултано са композиторовим радом на музици за позоришни догађај или накнадно, када композитор одлучи да развија потенцијале некадашњег музичког материјала из музике за представу у остварењу за концертну сцену – значајан су документ. Овај значај се огледа у чињеници да поменуте композиције омогућавају реконструкцију, те анализу сегмената или, чак, целих музичких нумера позоришне представе у које – због недостатка грађе или лошег квалитета аудио те видео снимка – не би другачије било могуће стећи увид те извести аналитичке закључке. Такође, спискови оригиналних и других нумера намењених одређеној инсценацији, те фрагменти нотних скица и бележака који упућују на основне идеје иза одређене музике играју релевантну улогу јер упућују на композиторову музичку замисао,

која се од почетка промишља у односу на друге сценске текстове са којима твори инсценацијску целину.

Када је реч о другим видовима записа, драмски текст, те дидаскалије у драмском тексту посматрам и анализирам трагајући за напоменама и смерницама о музици или одређеном звучном ефекту уколико постоје, те их поредим са финалном инсценацијом из видео снимка. Дидаскалије омогућавају стицање сазнања о пишевом разумевању позиције музике у будућој инсценацији, било да се ради о напомени којом писац тражи специфичну музичку нумеру или музички жанр приликом озвучавања одређене драмске ситуације.

Други материјали, попут програмских књижица или позоришних афиша, али и друга документа продукционог типа имају а) информативну сврху, јер, због неусаглашеног навођења категорија које су у вези са реализацијом музике, овај сегмент грађе обезбеђује сазнање о сараднику који је, на пример, поред композитора, извршио избор музике или је на други начин био ангажован у позоришној продукцији и б) најчешће садрже исказе композитора или редитеља који дозвољавају компарацију приликом аналитичког процеса, те могућност провере аналитичког закључка. У тим ситуацијама су документа овог типа и више него драгоцене за реконструкцију и консеквентно, анализу и разумевање употребе музике у позоришном догађају.

2.2 Табела репрезентативних примера/узорака

Након фазе реконструкције, испоставило се да је 14 представа могуће аналитички сагледати. Имајући на уму да термин *студије случаја* у контексту већег броја представа није најадекватнији, изабране примере за анализу именујем *узорним* или *репрезентативним узорком*. Ова узорност огледа се у целовитости истраживачког материјала који омогућава задовољавајућ степен реконструкције. На основу узорних примера могуће је утврдити разноликост примене музике (од музике писане наменски за одређену представу до избора музике). Уколико музика нема изразиту улогу у позоришној представи, то не треба схватити као 'немар' за музичку уметност у позоришном простору. Напротив, у питању је манифестација

различитих ставова о музици, затим степена разумевања доприноса музике за позоришну predstavu, и, напослетку, разноликих искуства стварања примењене музике, односно коришћења музике у позоришту.

Поред општих података о актерима који су учествовали у реализацији музике за одређену predstavu, називу представе, датуму премијере и редитељу представе, табела репрезентативних примера (Пример 2) садржи и податке о форматима истраживачког материјала који су били важни за анализу одлика и функције примењене музике у одређеној представи. Ти формати подразумевају различите облике записа: аудиовизуелни запис, тј. видео снимак, аудио снимак (уколико постоји независно од видео снимка), исказе актера (композитор, редитељ, дизајнер звука) и партитуру уколико постоји у виду записа. Запис овде такође може да егзистира у виду белешке на нотном папиру, списка изабраних нумера, дидаскалија у драмском тексту итд. Оно што у табели на први поглед 'привлачи' пажњу је управо рубрика партитура. Празнина која карактерише овај стубац иде у прилог томе да се радије опредељујемо да говоримо о запису него о партитури. У већини случајева, партитурни запис не постоји. Постоји искључиво у случајевима: када је реч о оригинално компонованим нумерама које су наставиле свој постпозоришни живот у концертним верзијама по механизму ремедијације; када партитурни запис нумера или аранжман музика других аутора постоји у рукопису аутора музике представе и, на послетку, када се међу коришћеним музичким нумерама при избору музике налазе и композиције које припадају сфери уметничке музике, те за њих постоји партитурни запис. С обзиром на то да у одређеним случајевима, како је поменуто, примењена музика за позориште постоји у делима ван позоришне сцене, истраживач – у одсуству партитуре – може да се ослони на композиције чија је замисао проистекла на основу музичког материјала за predstavu.²²⁹ Другим речима, нова (концертна) композиција настала на бази материјала који је припадао музици за predstavu може да послужи за реконструкцију те примењене музике за predstavu. Како у примењеној музици нема партитуре као идеалитета музичког

²²⁹ Реконструкцију сам практиковала у свом мастер раду *Цео свет (музике) је позорница – ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића* у коме сам се бавила односом између примењене и концертне музике, те проблематизовањем композиторовог преношења тематског материјала музике за predstavu у дело за концертну сцену. Поступак је подразумевао поређење аудио снимака музичких нумера из представе *Бановић Страхиња* (1997, реж. Никита Миливојевић) са ремедијативаном концертном композицијом *Шест-сцена коментара* (прва верзија 2001, друга верзија 2003), у циљу реконструкције музичког материјала из представе.

дела, те у анализи конкретних примера не могу да се ослоним искључиво на анализу записа музике – јер како Варткес Баронијан истиче: „bilo која muzika, kada se već jednom uvede u dramsku strukturu, postaje njen deo i ne može se više tretirati kao samostalno muzičko delo”²³⁰ – ослањам се на гледање снимака представа, слушање нумера, интервјуе, програме и друге материјале који би, након аналитичке обраде, могли да укажу на карактеристике музике у датој представи.

²³⁰ Baronijan, op.cit, 95.

Пример 2. Табела репрезентативних примера/узорака

	1	2	3
Представа	<i>Ваљевска болница</i> (премијера: 31. 1. 1989, Велика сцена, ЈДП)	<i>Гардеробер</i> (п. 16. 1. 1994, Велика сцена, ЈДП)	<i>Дозивање птица</i> (п. 7. 4. 1989; ЈДП)
Режија	Дејан Мијач (†)	Д. Мијач	Харис Пашовић
Драмски текст представе	+ Уметнички архив ЈДП	+ Умет. архив ЈДП	-
Музика	Војислав Воки Костић (†)	В. Костић	Зоран Ерић (†); Срђан Хофман (†)
Партитура	-	-	+ партитура композиције <i>Сликe хаоса III: Хелујум у малој кутији</i> (ременијација)
Исказ режистера	-	-	-
Исказ актера у реализацији музике	+ Војислав Воки Костић, <i>Reci, две o sebi</i> , А212, Београд, 1995.	+ В. Костић, <i>Reci, две o sebi</i> , А212, Београд, 1995.	+ разговор З. Ерић, М. Новковић + исказ М.В. Хофман у име С. Хофман
Видео снимак	+ Аудио – видео збирка МПУС + RTS Купитно иметнички програм	+ Аудио – видео збирка МПУС + RTS Купитно иметнички програм	+ Аудио – видео збирка МПУС
Аудио снимак	+ Војислав Воки Костић, <i>Filmска, Televizijska. Rozgovorна музика</i> РГР RTS, 1999, CD3 + у видео снимку	+ у видео снимку	+ у видео снимку + аудио снимци нумера из архиве композитора

4	5	6
<p><i>Хамлет</i> (п. 7. 10. 1992, Велика сцена, ЈДП)</p> <p>Горчин Стојановић</p> <p>+ приватна архива М.Н.</p>	<p><i>Поглед у небо</i> (п. 30.4.2003, Нова сцена, ЗТ)</p> <p>Љиљана Годоровић</p> <p>+ приватна архива М.Н. (David Nare, <i>Skylight</i>, Faber&Faber, London, 2014)</p>	<p><i>Сан петље ноћи</i> (п. 26.9.1997) копродукција са Будва Град Театром, НП)</p> <p>Никита Миливојевић</p> <p>+ приватна архива М.Н.</p>
<p>3. Ерић</p> <p>(поред Ерићеве оригиналне музике, и нумера из опере <i>Војек</i> Албана Берга (А. Berg) због чега је консултована партитура ове композиције)</p>	<p>3. Ерић</p> <p>+ партитура композиције <i>Седам погледа у небо</i> (ремедијација)</p>	<p>3. Ерић (+ избор музике Тања Петровић)</p> <p>+ партитура композиције <i>Стике хаоса V: Оберон концерн</i> (ремедијација)</p>
<p>+ разговор Г. Стојановић, М. Новаковић + редитељ Г. Стојановић о сарадњи са композитором З. Ерићем (емисија <i>Траг мона-музика и позорнице</i>, РТС, ур. Марија Ковач, децембар 1997. године)</p> <p>+ разговор З. Ерић, М. Новаковић</p>	<p>-</p> <p>+ разговор З. Ерић, М. Новаковић</p>	<p>+ исказ о сарадњи са композитором (Оливера Милошевић, <i>Никита Миливојевић - Ја овде слазим</i>, Академија иметности, Rozotišni muzej Vojvodine, Така арт септар, Novi Sad, Инђија, 2021)</p> <p>+ разговор З. Ерић, М. Новаковић</p>
<p>+ Аудио – видео збирка МПУС</p>	<p>+ RTS Калтурно-иметниќки програм</p>	<p>+ RTS Калтурно-иметниќки програм – Званиќни канал</p>
<p>+ у видео снимку</p>	<p>+ аудио снимци свих нумера из архиве композитора</p>	<p>+ аудио снимци из архиве композитора + у видео снимку + УТ видео, снимак нумера <i>Оберон, Лук. Сан, Дежанање</i> (канал Serbian Composers) + приватна архива М.Н. (<i>Zoran Erić, Pieces of dream. Grad teatar</i> Будва, 2001)</p>

7	8	9	10
<p><i>Леонс и Лена</i> (п. 16.8.1998, ЈДП и Будва Град Тетгар;)</p> <p>Д. Мијач</p> <p>+ Умет. архив ЈДП</p>	<p><i>Орестија</i> (п. 10.11.1989; НПД)</p> <p>Мира Ерлер</p>	<p><i>Отац</i> (п. 20.2.1993; Велика сцена 23.12.1994; Тетгар у подруму; А212)</p> <p>Радослав Миленковић</p>	<p><i>Лазим</i> (п. 20.6.1995, Велика сцена, А212)</p> <p>Алиса Стојановић</p>
<p>Исидора Жебељан (†)</p>	<p>Ивана Стефановић</p>	<p>И. Стефановић</p>	<p>И. Стефановић</p>
<p>+ партитура у рукописним скицама композиторке (<i>Увeртира Леонс и Лена</i>) + партитура композиције <i>Леонс и Лена</i>, свите за сопран, обоу, окарину, клавир, виолу, контрабас и перкусије (прив. архива Б. Ч.; ремедијација)</p>	<p>+ рукописи нумера + партитура опере-ораторијума И. Стравинског (I. Stravinskiy) <i>Oedipus Rex</i> због употребљених фандара</p>	<p>+ <i>Play Strindberg</i>, гуд. квартет (ремедијација)</p>	<p>+ рукописи нумера; рукописни списак нумера + партитура композиције <i>Лазим</i> за клавир</p>
<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>	<p>-</p>
<p>+ исказ Б. Чичовачког у име И. Жебељан + исказ И. Жебељан о раду са редитељем (<i>Аутопортрет: Дејан Мијач</i>, РТС Културно-уметнички програм)</p>	<p>+ кореспонденција И. Стефановић, М. Новакковић</p>	<p>+ кореспонденција И. Стефановић, М. Новакковић</p>	<p>+ кореспонденција И. Стефановић, М. Новакковић</p>
<p>+ Аудио – видео збирка МПУС</p>	<p>+ Аудио – видео збирка МПУС</p>	<p>+ Аудио – видео збирка МПУС + RTS Kulturno-umetnički програм (snimak iz 2001)</p>	<p>+ RTS Kulturno-umetnički програм</p>
<p>+ Isidora Žebeljan, <i>Limniscije</i>, Mascot Records, 2013.</p>	<p>+ у видео снимку</p>	<p>+ у видео снимку</p>	<p>+ у видео снимку + снимац ремедијативизоване композиције</p>

11	12	13	14
<p><i>Љубави Цориа Вашингтона</i> (п. 7.2.1997, Театар у подруму, А212)</p> <p>Тајјана Мандић Ригонат</p> <p>+Миро Гавлап, <i>Тајјина Грете Гарбо i друге драме</i>, Mostart, Zemlin, 2012.</p>	<p><i>Последњи дани човечанства</i> (п. 23.9.1994, Веллика спена, ЈДП)</p> <p>Горчин Стојановић</p> <p>+ Умет. архив ЈДП; Библиотека ФДУ</p>	<p><i>Доктор шустер</i> (п. 29.5.2001, Нова сцена, 3Т)</p> <p>Душан Ковачевић</p> <p>+ Душан Ковачевић, <i>Доктор шустер</i>, Стубови културе, Београд, 2001.</p>	<p><i>Мистер догар</i> (п. 22.2.1997, БДП)</p> <p>Мирослав Беловић (†)</p> <p>+ драмски текст у адаптацији редитеља (Мирослав Беловић, <i>Како се ствара представа</i>, Савез аматера Србије, Београд, 1997.)</p>
<p>Игор Гостушки</p> <p>-</p>	<p>Горчин Стојановић (избор музике)</p> <p>+ партитуре појединих коришћених нумера из сфере умет. музике (композиције Ј. Штрауса Млађег и <i>Валцера</i> М. Равела)</p>	<p>Д. Багабан Бајка (избор музике)</p> <p>-</p>	<p>Зоран Јерковић (музички дизајн)</p> <p>+ партитуре појединих коришћених нумера из сфере умет. музике (композиције Ј. Штрауса Млађег, Ђ. Вердија, В. А. Моцарта, А. Боролина и С. Кардља)</p>
<p>+ кореспонденција И. Гостушки, М. Новковић</p>	<p>+ разговор Г. Стојановић, М. Новковић</p>	<p>-</p>	<p>+ разговор З. Јерковић, М. Новковић</p>
<p>+ RTS Културно-уметнички програм</p> <p>+ у видео снимку</p>	<p>+ Аудио – видео збирка МПУС</p>	<p>+ RTS Културно-уметнички програм</p> <p>+ у видео снимку</p>	<p>+ Београдско драмско позориште</p> <p>+ у видео снимку</p>

3. Примењена музика у позоришту из визуре актера у креативном процесу/процесу музичке реализације

Како бих утврдила одлике примењене музике у позоришту, односно на који начин она делује у интеракцији са другим елементима који чине једну представу, сагледаћу исказе кључних актера везане за процес рада: најпре композитора и редитеља, јер је на тај начин могуће добити темељнији увид у специфичности конкретног остварења. Стога ћу, у овом поглављу, даље разматрати карактеристике примењене музике у позоришту из визуре позоришних актера који су имали непоредно искуство рада у позоришту. Од значаја су аутопоетички текстови о позоришној музици композиторки и композитора, као што су Ивана Стефановић,²³¹ Исидора Жебељан,²³² Предраг Вранешевић²³³ и Војислав Воки Костић,²³⁴ али и писане и усмене речи композитора у интервјуима о примењеној музици исказане различитим поводима, за различите публикације и медије. Овај сегмент истраживања сматрам неопходним јер су сами аутори музике за представе, из позиције 'инсајдера' уочили значајне проблемске пунктове који карактеришу феномен примењене музике, те формулисали одређене естетичке ставове о њој. У овај сегмент укључени су не само искази композитора музике за представе које анализирам него и других актера који су имали искуство реализације музике у позоришном контексту. Такође, у обзир су узети и искази редитеља, имајући у виду да је њихова улога у процесу музичке реализације неизоставна, а неретко и кључна када се сами редитељи ангажују као они који обликују музички садржај. Због специфичности терминологије, све оне који доприносе музици у представи назваћу актерима у процесу музичке реализације, међу којима издвајам (према табели из Прилога 1): 1) композиторе оригиналне музике (који могу да буду и селектори архивске музике); 2) селектори архивске музике, међу којима се најчешће издвајају: а. композитори; б. редитељи; в. дизајнери музике/звуча. Посебну категорију чине драмски писци који сугеришу одређена музичка решења

²³¹ Ивана Стефановић, „Сусрет музичког и театарског”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 3–7.

²³² Исидора Жебељан, „Музика, уметност без метајезика”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 8–9.

²³³ Пеђа Вранешевић, „Тајна позорнице”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 10–11.

²³⁴ Kostić, op.cit.

кроз драмски текст (што називам неопходном музиком), чију улогу овде нећу посебно проблематизовати, већ у контексту анализе конкретних примера.

3.1. Композитор као реализатор музичке идеје

У овом сегменту проблематизујем и питање аутора и порекла музике, с обзиром на то да је категорија композитора/ке као аутора оригиналне музике за позориште важна, али не и једина. Наговештај овог проблема увиђам већ у начину на који су категорије актера у реализацији музике именоване у документацији о представама. Тако на пример, према легенди скраћеница, ознака КМ у монографији Атељеа 212 обухвата следеће појмове: композитор; композитор музике; композитор оригиналне музике; аутор звучног концепта; композитор – после премијере; музика; музику компоновао; оригиналне музичке композиције; сонгове компоновао.²³⁵ Избор музике назначен је скраћеницом МИ (*избор музике/музику изабрала/о*) или МС (*музички сарадник*).²³⁶ Постојање вишеструких назива и категорија се може довести у везу и са проблемом формалног ангажовања аутора музике према типу ауторског уговора који су потписали, или како то Зоран Јерковић (селектор музике за једну од представа коју анализирам) објашњава „то је било питање тога како ће нас платити, да ли је ишло на ауторски уговор, гледао се и износ пореза; прво су то третирали као уговор о делу, и, приликом дефиниције хонорара, редитељ би рекао које су обавезе улазиле у хонорар, снимање музике, сређивање трака и ефеката...”.²³⁷ Ознаке, дакле, подразумевају дијапазон улога, а са друге стране, широко постављени термини указују на флуидну позицију актера који учествују у процесу музичке реализације и на могућност да музика по свом пореклу буде оригинално компонована или изабрана из ‘фондуса’ већ постојеће музике (архивска музика).

Са намером да појмовно адекватно обухватим различите вокације оних који учествују у реализацији музике у позоришту, те могућност да се музика у представи јави као оригинална или изабрана, разматрам адекватност примене термина аутор музике, имајући у виду и његове мањкавости. Иако је ова синтагма довољно широка да обухвати различите врсте рада на музици, први део синтагме –

²³⁵ Cvetković et al., op. cit., 665.

²³⁶ Исто.

²³⁷ Зоран Јерковић, Моника Новаковић, интервју, 22.11.2022.

аутор (ауторство) – упућује на музику која је настала из оригиналног стваралачког чина. Међутим, иако су композитори, као аутори оригиналне музике, присутни у највећем броју случајева, анализа одабраних примера показује да једна представа може у себи да садржи и оригиналну, компоновану музику и избор музике, због чега термин аутор музике не може да фигурира као сасвим исправан. Ни термин *музички сарадник* није адекватан да обухвати различите професионалне профиле, те нам не говори много о пореклу музике. Спектар могућности и термина који су у оптицају наводи на то да у контексту примењене музике у позоришту суделују различити актери (од композитора који делују у жанру озбиљне или популарне музике, преко оних који то нису, али који имају знање о музици довољно да могу да изврше прикладну селекцију постојећих нумера), из чега следи да вокација не мора да буде одлучујући фактор у реализацији музичког садржаја за позориште. Дакле, актери задужени за музички садржај могу да створе нову музику коју ће наменити позоришту, могу да се сагласе да се већ постојећа музика примени у позоришном контексту или пак, редитељ може да одлучи коју ће постојећу музику употребити у својој представи. Тада говоримо о селекцији или *избору музике* односно о *коришћеној или архивској музици* уколико је у позоришну представу интегрисано дело или нумера која иницијално није била реализована и намењена за одређену позоришну инсценацију. Често се испоставља да се ове оопције комбинују: рецимо композитор реализује оригиналне нумере, а редитељ предлаже остале.

Поред ових актера требало би поменути и категорију *дизајнера звука*, која би могла да се објасни следећим речима:

дизајнирање звука пре свега подразумева замисао и уметничку конструкцију звука у поводима и разлозима драмског дела, као звучни облик складних сразмера; тиме звук постаје стваралачки елемент уметничке целине драмског дела где ће у коначном облику дела доћи до уметничког производа усклађених – складних, звучних облика који се идејно и естетски прожимају са током и развојем драмске радње од почетка до краја дела.²³⁸

Циљ дизајнера звука је да постигне, односно, „оствари складну и хармоничну целину у којој се сједињују музика, немурички звук, људски говор (глумачка

²³⁸ Јокић, *op. cit.*, 62.

интерпретација) као и сви визуелни и звучни аспекти драмског дела.”²³⁹ Дизајн звука не искључује композиторске активности и избор музике (избор музичких нумера). Дизајнери звука, попут композитора, својим музичким решењима „doprinosе драмској и емоционалној атмосфери представе”.²⁴⁰ Они учествују у ономе што Дина Кеј и Џејмс Лебрехт у случају избора музике називају *звучна сценографија*.²⁴¹ И заиста, овај термин може да буде примењен на звучни свет представе у целини. Аутори не објашњавају шта би звучна сценографија подразумевала, но, можемо да претпоставимо да је реч о свим оним, условно речено, ‘манифестацијама’ музике – музике као оригиналне нумере, као архивске нумере, као звучног ефекта итд. – које обједињују збивања на сцени, што ће бити подробније разматрано у анализама одабраних представа.

Иако су све наведене категорије за истраживача веома релевантне, оне, међутим, немају утицај на перцепцију гледалаца, како су истакли Кејова и Лебрехт.²⁴² Имајући ово у виду, потребно је са истим интересовањем разматрати позоришно деловање академски образованих композитора уметничке музике као и оних који долазе из других сфера музике, попут популарне музике. Због тога уводим синтагму *реализатор* („онај који нешто реализује, остварује, извршилац, изводител”²⁴³) *музичке идеје* како бих подвукла да се у улози реализатора музичке идеје може наћи било која особа која својим професионалним знањем и умећем може да допринесе реализацији целине позоришног догађаја. Ипак, примери који су одабрани за анализу, као и подаци из Прилога 1, показују да је присуство композитора, као самосталне стваралачке личности која пише оригиналну музику и конститутивно учествује у креирању целине позоришног догађаја категорија која доминира, те поврћују важност позоришта као ‘друге сцене’ за композиторе уметничке музике.

3.2 Аутономија или *опструкција сопственог мира?*

Питање вокације реализатора музичке идеје, и, са тим у вези, порекла музике, носи са собом и питање аутономије музике у позоришту. Ако од једног ствараоца не

²³⁹ Исто, 63.

²⁴⁰ Кеј и Lebreht, op. cit., 211.

²⁴¹ Исто, 13.

²⁴² „Publika најчешће и не доживљава звук као посебно dizajniranu komponentu представе.” (Исто, 13.)

²⁴³ Николић, op. cit., 1123.

зависе сви музички креативни процеси, шта то значи по аутономију те стваралачке личности и који све фактори утичу на процес стварања једне представе?

Имајући у виду претходна разнолика тумачења примењене музике, могло би се рећи да је и питање аутономије проблем који се може посматрати из различитих углова и са различитих позиција. Ипак, истакла бих како одговор на питање аутономије изгледа када га даје композитор. Реч је исказима композитора Зорана Ерића:

уколико је остављено довољно аутономије композитору да се у оквиру неке представе или пројекта направи оно што композитор мисли да би требало да буде озвучавање представе, онда се то мени чини прихватљивим и у томе бих волео да учествујем... Уколико се музика остави као звучна кулиса која ће служити просто да помогне радњи, нема тако активну улогу, то онда није предмет мог интересовања.²⁴⁴

Као што сам истакла раније, један позоришни догађај може у себи да садржи музике различитог порекла и то треба имати у виду при разумевању Ерићевих исказа и промишљања питања ауторства над целокупним музичким слојем позоришне представе. Ерић наводи и другу страну, те објашњава да у настојању да употпуне оригиналну музику представе, редитељи посежу за одређеним музичким нумерама (најчешће архивске музике) или специфичном нумером

која ће произвести одређену асоцијацију, направити неку врсту односа (...) понеку нумеру која је музички знак, њихов сентимент, сентимент глумца која би јако добро 'легла' у представу (...) често сам био у ситуацији да 'испаднем' композитор *Дилајле* [*Delilah*, песма коју изводи певач Том Џонс [*Tom Jones*] – прим. М.Н.] и осталих хитова за које добро знам да нисам радио и у новије време заиста инсистирам да се напише шта је радио композитор (...) и музички сарадник који ће извршити избор према жељи редитеља.²⁴⁵

Та 'допуна' подразумева и присуство друге личности, музичког сарадника или селектора музике. Ерић сматра да коучешће композитора и селектора музике није

²⁴⁴ Зоран Ерић, интервју, у: *Траг тона – Музика и позорште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

²⁴⁵ Исто.

увек добра идеја уколико није иницирана од стране редитеља и његове јасне визије музичког слоја представе.²⁴⁶ Постављајући се у позицију редитеља, Ерић тврди:

мени би као редитељу биле потребне музике на које реферишем из потпуно других разлога, из разлога препознавања контекста, нечега сасвим другог, зато бих искористио архивску грађу или неки знак који ће да вас асоцира, одведе на неко место на које оригинална односно музика компонована за ту представу, не може.²⁴⁷

Композитор је навео да су неки од најважнијих услова сарадње са редитељима у позоришту пре свега постојање међусобног разумевања, заједничког промишљања драмског текста као основе позоришног догађаја као и равноправност односно уважавање ауторске особености сваког члана тима.²⁴⁸ Додајући да је најчешће сарађивао са редитељима који показују одлично разумевање улоге и значаја музике за представу, Ерић истиче да „*ukoliko reditelj ima nameru da od muzike napravi ne baš lik ali situaciju koja mu pomaže da se i njome iskaže ono što je važno u predstavi, onda sam tu da se smestim načinom kojim mislim da muzika treba da bude u pozorištu.*”²⁴⁹

Зоран Ерић додаје да се компоновање примењене музике не разликује умногоме од музике која неће бити примењена, додајући да „*specifičnosti i zahtevi koje pozorište ili film postavljaju ograničavaju me samo u formalnom smislu, ali ne utiču na suštinu i sadržinu muzike.*”²⁵⁰ Другим речима, заједничко деловање у процесу реализације представе не угрожава аутономију композитора и других актера који су у њега укључени, сматра Ерић. Посреди је креативни ‘компромис’ или, радије, свест о томе да стваралачки процеси у позоришту функционишу по принципу „*колаборативне креативности*”.²⁵¹ Процес стварања – и музике и целине позоришног догађаја – јесте колективни процес.

²⁴⁶ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

²⁴⁷ Исто.

²⁴⁸ Новаковић, *op. cit.*, 117.

²⁴⁹ Olivera Milošević, Zoran Erić, *Zvuci ovog vremena*, u: *Ludus*, pozorišne novine, br. 75-76, 20. maj-jun 2000, Godina VIII, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 2000, 15, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20075-76,%20maj-jun%202000.pdf>, pris. 2.1.2023.

²⁵⁰ Zoran Erić, Ivana Matijević, *Nije muzika sve što se na ovim prostorima muzikom zove*, *Danas*, dnevne novine, 3.4.2021, <https://www.danas.rs/kultura/kompozitor-zoran-eric-nije-muzika-sve-sto-se-na-ovim-prostorima-muzikom-zove/>, pris. 15.3.2022.

²⁵¹ Margaret S. Barrett, Andrea Creech, Katie Zhukov, *Creative Collaboration and Collaborative Creativity: A Systematic Literature Review*, *Frontiers in Psychology*, Vol 12, 2021, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713445>, pris. 23.9.2024

Својерсно ‘упутство’ за прилагођавање академског композитора колективном духу позоришта подвукао је Игор Гостушки.²⁵²

први задатак композитора традиционалног академског тренинга у раду на сцени излазак из режима тишине и ступањ у нове, веселе и бучне просторе где влада мање-више демократски дух. Ту почињу да делују разигране силе маште целог ансамбла, од редитеља и глумаца до ‘уметничког особља’ како један италијански редитељ назива тим који чине костимограф, сценограф и композитор. Свет тишине композитора постаје свет бурних и бујних колективистичких идеја и гласних лутања. Какофонија идеја, мноштво аудио-визуелних предлога. На том месту потребно је, у циљу одбране и заштите активирати дух толеранције. Слушање сопствене музичке мисли се на пробама суспендује групном уметничком акцијом. Такво окружење постаће функционално уколико се нове околности не доживе као опструкција сопственог мира. Потребно је да унутрашње, егоцентрично уво композитора почне да слуша туђе идеје. Нарцистички дух треба да трансцендира у дух групе.²⁵³

Позоришни догађај који настаје из колективног деловања уметничких актера зависи од функционалности и динамике групе која га ствара. У развијању функционалности и складне динамичности као важне фигурирају компатибилност и равноправност.²⁵⁴ Сваки актер који учествује у позоришном чину доприноси својим скупом знања, вештина, јединственом уметничком перспективом или занатским умећем. Настојање да се ‘уклопи’ са другим актерима или са идејом позоришног колектива не представља мали изазов за индивидуалну креативну природу. У том смислу, важна је и перспектива композиторке Иване Стефановић која, у тексту *Сусрет музичког и театарског*, представља схватање музике као позоришне стилске вежбе:

Да ли је позоришту заиста неопходна музика и колико? Много пута сам се то питала. А одговор је зависио од сваке појединачне представе. Најчешће, одговор је био: да, итекако. Тражење одговарајућег звука компатибилног сцени или речи изговореној на сцени, одговарајућем гесту, покрету или акцији глумца, огроман је и диван задатак. И нимало једноставан. Чак и онда када *изгледа* [курзив – И. С.] сасвим једноставан. (...) Музика коју сам писала за позориште, опет, следила је императив

²⁵² Игор Гостушки, Моника Новаковић, кореспонденција, 22.1.2023.

²⁵³ Исто.

²⁵⁴ Даринка Николић, *Дејан Мијач: новосадске (и друге) године*, Српско народно позориште, Службени гласник, Нови Сад, Београд, 2017, 141.

сваке појединачне представе. Различите какве су већ биле, драмске театарске форме, створиле су галерију мање или више различитих стилских вежби.²⁵⁵

‘Вежба’ у овој синтагми имплицира усавршавање и изоштравање неке вештине. Шта то аутор музике ‘вежба’? Стилска вежба у овом контексту подразумева управо оквире, односно захтеве које позоришна представа поставља пред композитора. У оквирима стилске вежбе,²⁵⁶ композитор настоји да искористи сав могући потенцијал задатих оквира, слушајући и друге гласове са којима сарађује. Наравно, стилска вежба не односи се искључиво на сопствено стварање музике, већ и на приступ другим музикама, другим текстовима, јер како Ивана Стефановић истиче:

Осим у позоришту радила сам више стотина драмских текстова у Радио Београду у својству музичког сарадника, касније уредника. Некад сам радила са својом али много чешће са туђом, већ постојећом музиком. Можда то донекле прави разлику у мом односу према драмском тексту и његовој ‘илустрацији’, обради, тумачењу. Такође, десило се више пута да сам радила исте драмске текстове и на позорници и на радију. Да ли су та извођења била иста, да ли сам користила исту музику? Не, никад, никако.²⁵⁷

Дакле, ‘стилске вежбе’ подразумевају много више од стварања – капацитет не само за стварање, већ и за тумачење различитих текстова, не само драмских. Подразумевају оквире, али не инхерентно ригидне. Композиторка додаје:

Јасно је да рад у позоришту дозвољава слободу композиционог поступка. Можда је зато позориште толико било важно у мом раду. Кроз процес синкретичког мешања свих позоришних елемената, освајала сам ‘право’

²⁵⁵ Стефановић, *op. cit.*, 5, 7.

²⁵⁶ О писању примењене музике у позоришту као својеврсној вежби говорио је и композитор Ентони Хопкинс (Antony Hopkins, 1921–2014) 1965. године (Antony Hopkins, *Music for the Occasion*, *Journal of the Royal Society of Arts*, November 1965, Vol. 113, No. 5112 [November 1965], Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacturers and Commerce, 952–969.). Његово излагање односи се на писање музике за одређену прилику, догађај. Хопкинс је мишљења да је скоро свака музика, музика за неку прилику – захтеви те одређене прилике делују стимулативно на композиторски чин стварања и наводе композитора да прилагоди своје технике тој прилици (Исто, 953, 954.) (стилске вежбе, опет!). Хопкинс се фокусира на музику за позориште коју брани од устаљеног тумачења – које се мења са експанзијом медија – да је непримерена и мање вредна, те у одбрани примењене музике наводи да је самом чињеницом да је један аутор музике дозволио да на музичко стваралаштво утичу ванмузички фактори пристао на подстичући изазов који може да развије његову музичку ингениозност (Исто, 956.). На крају, Хопкинс закључује да писање позоришне музике дозвољава аутору музике „учешће у уметничким активностима свог времена” (Исто, 964.) заједно са савременицима, те да се самим учешћем у заједничком креативном чину допире до већег броја људи (Исто, 964.).

²⁵⁷ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

да ми тон, звук, музика, ударац, постану поље слободног лета. Оно укључује предимензиониране дужине, одјеке, цитате, дозвољава алузије, реминисценције, позивања на претходнике и на шта год друго... уопште дозвољава музичке догађаје и тренутке слободе које писана композиција много теже може себи да допусти.²⁵⁸

Реч је, како је Зоран Ерић истакао, о уметничком и интелектуалном изазову²⁵⁹ који одређује деловање аутора музике у оквирима другог уметничког контекста. У процесу иницијације сарадничког стварања и деловања поједини редитељи полазе од концепције саме музике. Редитељ Никита Миливојевић сведочи следеће:

Sećam se da sam sa Zoranom Erićem (...) uvek počinjao da radim prvo muziku u njegovom studiju, pre prve čitaće probe s glumcima. Osetio sam da ona pomera moju maštu na dobar način. Režiji je u stvari najbliža muzika, jer u suštini i režija je pitanje ritma, pauza, akcentovanja, oni oblikuju smisao predstave. U tom redosledu prvo je muzika, u stvari pokret, pa onda slika i tek onda reč. Znači muzika, slikarstvo, pa tek onda literatura, to je već tada postala neka moja pozorišta 'logika' i vrlo važno otkriće.²⁶⁰

У Миливојевићевој хијерархији сценски покрет следи за музиком, те се поставља питање какав је ту удео глумаца који представљају најважније отелотворење режијске замисли? Од свих елемената инсценације, можемо да претпоставимо да глумци највише одређују своје деловање управо у односу на музику.

Композитор Предраг Вранешевић у тексту *Тајна позорнице*,²⁶¹ објашњава да се „сцена у којој се преплићу композиторова подупирућа и глумчева музика мора извести веома деликатно”,²⁶² додајући да су „глумци врсни инструменталисти. Њихова тела и гласови су њихови инструменти”,²⁶³ а „’моја’ музика се (...) до те мере поистовећује са тоналитетом глумчеве интерпретације да гледалац није ни свестан да сем глумца ту још неко свира.”²⁶⁴ Овај склад и међусобна ‘наштимованост’ музике и глумаца је свакако пожељан резултат интеракције сценских елемената. Слично Вранешевићу, Зоран Ерић је мишљења да „глумци ту

²⁵⁸ Исто.

²⁵⁹ Исто, 117, 123.

²⁶⁰ Olivera Milošević, *Nikita Milivojević – Ja ovde silazim*, Akademija umetnosti, Pozorišni muzej Vojvodine, Itaka art centar, Novi Sad, Indija, 2021, 49.

²⁶¹ Вранешевић, *op. cit.*, 10–11.

²⁶² Исто, 11.

²⁶³ Исто, 10.

²⁶⁴ Исто, 11.

немају толико много утицаја на то како ће изгледати [музика – прим. М.Н.] али имају утицаја у смислу да их то на неки начин подиже, или на неки начин им значи за њихову емоцију или им не значи ништа или им смета потпуно.”²⁶⁵ Ближе објашњавајући своје искуство, Ерић истиче да су, без обзира што немају много утицаја на музику, глумци²⁶⁶ „реаговали одлично, увек је музика била онај додатак који је њима недостајао. Музика мора да буде пријемчива, мора из првог слушања да је ухвати слушалац и да га ухвати, помогне сцени и глумцу.”²⁶⁷ Жебељанова дели сличан став, истичући најпре да је проналазак музике која ће бити компатибилна са основним тоном драмског дела кључно средство за глумце и редитеље „tako da mogu još tačnije da se odrede u tom emotivnom svetu, jer muzika daje baš taj emotivni tonus predstave.”²⁶⁸ Звук и музика често представљају оријентир глумцима зато што „numere izazivaju promene u dramskoj radnji, ukoliko se reprodukuju u pravom trenutku”,²⁶⁹ што ће рећи, сигнализирати глумцима наредну позоришну ситуацију а, поред тога, ове промене могу да буду „emocionalni kontrapunkt dramskoj situaciji”.²⁷⁰ Због тога свет представе у целини, са комбиновањем и усаглашавањем свих својих компонената, може да се сагледа и као вид ‘музичке композиције’, како је редитељ Боро Драшковић истакао: „predstava (...) se doista može (...) doživeti kao muzička kompozicija: glumci, tekst, prostor i vreme su instrumenti novog oblika novog orkestra.”²⁷¹ Ова ‘композиција’ зависи од склада елемената, од контрапункта²⁷² који ови елементи сачињавају.

Међутим, постоје ситуације када један елемент испуњава двоструку улогу, те надомешћује други. Редитељ Горчин Стојановић о томе говори, сматрајући да примењена музика, парадоксално, може да заступа и ликовни и драмски елемент,

²⁶⁵ Olivera Milošević (ur.), *Metamorfoze: Zoran Erić*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, 20.6.2021, <https://youtu.be/7KtDvoYfYF4>, pris. 20.6.2021

²⁶⁶ Музика управо може да помогне глумцу на начин који су истакли и Дина Кеј и Џејмс Лебрехт, тако што „pojedine zvučne i muzičke numere izazivaju promene u dramskoj radnji, ukoliko se reprodukuju u pravom trenutku. Glumci se često oslanjaju na to i koriste zvuk i muziku kao markere kojima označavaju jedinice radnje. Zapravo, zvuk postaje još jedan dramski lik sa kojim oni dele pozornicu.” (Kej i Lebreht, op. cit., 29.).

²⁶⁷ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

²⁶⁸ Nada Savković, *Predana posvećenost muzici (razgovor sa Isidorom Žebeljan)*, *Dnevnik*, 23. novembar 2003, u: Borislav Čičovački (ur.), *Dok slušamo muziku, sadašnjost je večna*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2021, 22.

²⁶⁹ Кеј и Лебрехт, op. cit., 15, 29.

²⁷⁰ Исто, 30.

²⁷¹ Драшковић, op. cit., 177.

²⁷² Исто, 99–100.

по истом принципу по којем нека сценографија асоцира да бу ту могао бити некакав звук који не мора нужно да буде музика.²⁷³ Овај принцип, за Стојановића, могао би да подразумева да се у ликовности тражи звучно, а у звуку тражи ликовно, јер „музика, за разлику од ликовности сцене, може да буде лик на позорници, а може да буде чак и замена за лик”.²⁷⁴ Стојановић додаје да сцена без музике не може, али и да се сцена јавља из музике саме.²⁷⁵ Управо он на овај начин истиче широк потенцијал музике у позоришту, што ће потврдити у сопственим реализацијама представа (као што је представа *Хамлет* о којој ћу касније говорити).

Опречног става у односу на Стојановића је редитељ Хуго Клајн. Сваки саставни део представе, према Клајну, мора да игра своју улогу ‘тачно’ а „нарочито је важно да своју функцију тачно врши музика која се појављује као саставни део драмске представе”.²⁷⁶ Клајн додаје да „она не сме ни по чему противречити редитељској концепцији и основној идеји представе”.²⁷⁷ Шта подразумева ‘противречење’ и да ли то значи да музика у позоришту мора да буде ‘послушна’ или потенцијално ‘неприметна’? Очито је да Клајн заступа традиционалан поглед, што је и очекивано с обзиром на генерацију којој припада, те је за њега идеја о промени ‘функција’ појединачних елемената инсценације и подређености музике драмском тексту, нешто што је у складу са захтевима времена у контексту модернизма. Стојановић, као припадник млађе генерације редитеља, преиспитује ова општа места, позивајући се на неколико ствари које су играле релевантну улогу у обликовању његовог става о месту музике у позоришту: 1) предавања поменутог композитора Варткеса Баронијана који је предавао на Факултету драмских уметности, те уџбеник који је базиран на композиторовом богатом искуству из области примењене музике; 2) слобода коју су, према мишљењу редитеља, *new wave* и постмодерна у театру донели у времену када је Стојановић ступио на позорницу

²⁷³ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

²⁷⁴ Исто.

²⁷⁵ Исто.

²⁷⁶ Клајн, *op. cit.*, 214.

²⁷⁷ Исто, 214.

као редитељ; 3) лично настојање да активно слуша музику, буде ‘музички обавештен’, те искуство које је стекао као музички критичар.²⁷⁸

Исидора Жебељан у тексту *Музика, уметност без метајезика*, сугерише да ‘потчињени карактер’ примењене музике произлази из послушног карактера саме музике, јер она „послушно трпи све”.²⁷⁹ Са друге стране снага музике у позоришту односи се на чињеницу да она, како Жебељан истиче, „може да одјекује и онда када се већ све изговорене речи забораве,”²⁸⁰ трансцендирајући границе омеђене позоришном сценом и настављајући да живи у сећању гледалаца. Музика попут глумчеве игре, оставља најјачи али и најтрајнији утисак. Жебељан, даље, разматра два значајна питања када је реч о примењеној музици у позоришту: статус примењене музике као неприметне, ‘добре’ музике и са друге стране, заблуду да је лајтмотивски принцип неопходан за рад са драмским делом.²⁸¹ Она пише следеће:

Често се може чути да је најбоља она примењена музика која се не примећује. Када се то каже мисли се, свакако, на музику која је толико добро уклопљена у представу или филм да је постала њен саставни и функционални део, као сценографија, на пример. Али, добра музика не може а да се не примети, колико год функционална она била и ма шта се све под тим појмом подразумевало. На крају крајева, било би противприродно од ње то и тражити.²⁸²

Композиторка је овим речима управо поентирала значај разумевања музике као елемента који, инвентивно примењен, може да обогати драмску представу. Када је реч о лајтмотивском принципу на који се примењена музика у позоришту (односно, генерално примењена музика) често своди, Жебељан подвлачи да је такав став „грех према музици и указује на неспоразум чији узроци леже у (...) суштинској разлици између књижевности и музике, и односе се на постојање у једној тј. одсуство метајезика или било каквог значења у другој уметности.”²⁸³ Овакав став не значи композиторкино потпуно одрицање од употребе лајтмотива. Напротив, композиторка је у оквиру своје опере *Зора Д* формирала неколико

²⁷⁸ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

²⁷⁹ Исидора Жебељан, *Музика, уметност без метајезика*, 8.

²⁸⁰ Исто.

²⁸¹ Исто.

²⁸² Исто.

²⁸³ Исто.

лајттема, лајт-ритмова и лајт-интонација,²⁸⁴ тиме показујући да је лајтмотивски потенцијал музике очито користан. Чини се да је потребом да преиспита употребу лајтмотива, она најпре настојала да укаже на вредност музике као апсолутне, самодовољне праксе.

Насупрот овом гледишту издваја се став Антонија Пушића, познатијег као Рамбо Амадеус, музичара и композитора из сфере популарне музике, који је такође имао искуство рада у позоришту. Према његовом схватању, музика у позоришту „служи да подсвесно појача и подебља неку основну *емоцију* [курзив – М.Н.]”²⁸⁵ Музика „не сме да се чује (...) практично она се чује али она има тај неки подсвесни кардиоваскуларни пут до муштерије”.²⁸⁶ Овај ‘кардиоваскуларни’ пут којим се музика креће значио би њену неупадљивост и – како је претходно Исидора Жебељан истакла – неприметност, што упућује на чињеницу да је музика складно уткана у, сатијевски речено, ‘таписерију’ позоришних представа. У исто време, ово указује и на ефектност музике и могућност да утиче на гледаоца на ‘дубљем’ нивоу. У Пушићевом исказу препознајемо тржишно-економски аспект будући да се музика третира као ‘производ’ због кога ће се ‘муштерије’ враћати у позориште. Још један аутор из сфере популарне музике, Игор Боројевић (1963–2018), бубњар бенда *Партибрејкерси*, истакао је дилему везану за рад у позоришту: да ли прилагодити себе и своју музику редитељској идеји или музичким могућностима глумаца?²⁸⁷ Међутим, уколико би се променила посматрачка позиција рекло би се да није реч о прилагођавању, већ о осмишљавању музике у односу на ‘жеље’ редитеља али, за Боројевића изузетно важно, да „to mora da bude nešto iza čega on sam kao autor apsolutno stoji, čime će biti zadovoljan.”²⁸⁸

²⁸⁴ Ивана Медић, „Опере Исидоре Жебељан у контексту српског оперског стваралаштва у XXI веку”, у: Биљана Милановић, Мелита Милин, Дејан Деспих (уред.), *Савремена српска музичка сцена – истраживачки изазови* (зборник у припреми).

²⁸⁵ Рамбо Амадеус, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

²⁸⁶ Исто.

²⁸⁷ Мања Јерemiћ, Игор Боројевић, „U ritmu srca”, у: *Ludus, pozorišne novine*, br. 24, 5. februar 1995, godina IV, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1995, 4, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20024,%205.%20februar%201995.pdf>, pris. 11.1.2023

²⁸⁸ Jeremić, Borojević, op. cit, 4.

У овом процесу важна је егзактност, о чему говори и композитор Зоран Христић: „scenska muzika [je] veoma egzaktan fenomen u teatru”²⁸⁹ али та егзактност не лежи у послушном ‘обављању дужности’ музике, већ у јасној визији резултата који се добија ангажованим присуством музике у позоришној целини. Јасна визија подразумева поштовање законитости позоришта, те свест о егзистирању музичког елемента у другом плану.²⁹⁰

Како би се ово остварило, потребна је и ‘занатска’ способност да се одговори на захтеве јер се од композитора тражи да буде способан да ствара нумере различитих стилова, форми и жанрова. Савладавањем тих ‘занатских’ елемената, тврди Воки Костић, аутор музике добија дозволу да се упусти у рад у позоришту.²⁹¹ Овим исказима Костић не жели да умањи вредност музике у позоришту, већ да поентира поменуте законитости које је он уочио на сопственом примеру. Ерић, на сличан начин, у вези са могућим законитостима објашњава да је „музика у драмској представи одређена и вођена драматуршким захтевима текста који се пред вама налази. Ту су речи, гестови, сценографија, светло и још много тога што вам на неки начин олакшава перцепцију, али вас и обавезује. Образац који све ово обухвата у позоришној представи вама је познат и ви га морате следити.”²⁹² Наравно, образац овде не значи калуп, већ представља, условно речено, схему инсценације, тачније, схему пунктова у интерпретацији драмског дела које треба следити.

Многи композитори су своја остварења примењене музике, али и сазнања и технике стечене позоришним искуством,²⁹³ повезали са својим потоњим стваралаштвом изван позоришта. О предностима бављења примењеном музиком у позоришту – али и филмском музиком – као и њеном значају за целокупно

²⁸⁹ Radoslav Lazić i Zoran Hristić, „Muzika i režija. Scenska muzika i režija. Razgovor s kompozitorom Zoranom Hristićem”, *Zvuk*, 2, 1985, 32.

²⁹⁰ Vojislav Kostić, Feliks Pašić, „Ovo je moj orkestar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 43, 20. januar 1997, godina VI, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1997, 10,

<https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20043.%2020.%2020januar%201997.pdf>, pris. 2.1.2023

²⁹¹ Исто.

²⁹² Мирослав Стајић, Зоран Ерић, „И музика мора да пронађе свој идентитет”, *Дневник*, 13, 19.4.2015.

²⁹³ Иако ће им другом приликом бити посвећена пажња, не треба занемарити и значајне доприносе великог броја композитора који нису обухваћени овом дисертацијом, а који су се остварили као аутори остварења примењене музике, и у позоришту и на филму, попут Јосипа Славенског, Драгутина Гостушког, Душана Радића и других.

стваралаштво једног композитора, сведочио је, на личном примеру, Алфред Шнитке (Alfred Schnittke, 1934–1998). Снажни противник поделе између остварења уметничке музике и остварења примењене музике (у позоришту, на филму), Шнитке је истакао следеће: „shvatio sam da postoji nešto suštinski abnormalno u ovoj podeli u savremenom muzičkom jeziku, odnosno, u dubokom procepu između laboratorije ‘na vrhu’ i komercijalnog ‘dna’”.²⁹⁴ Шниткеу је писање примењене музике послужило као ‘тест поље’ на ком је истражио и усавршио многе идиоме које је потом применио у својим композицијама – и обрнуто – тактове његове примењене музике који су се претходно могли чути у позоришту/у филмским остварењима радо је преносио у своје композиције.²⁹⁵ О овом тест пољу је управо говорио Зоран Христић: „Сценска музика је (...) трагање за звуком. (...) Велики број сценске музике коју сам написао за мене је одувек била тест-поље за истраживање звука.”²⁹⁶ Примењена музика је, у том смислу, простор за истраживање, простор за даљу разраду музичких идеја, простор за упознавање нове публике, те простор за рад са другим уметницима, односно простор из ког могу да се реализују нова дела (на пример, према стратегији ремедијације). Примењена музика, чак, по сведочанствима актера света позоришта, може да утиче и на обликовање естетике институције о чему сведочи редитељ Љубомир Драшкић када говори о композитору Војиславу Костићу у монографији позоришта Атеље 212: „njegova muzika sama po sebi predstavlja takođe ono što se naziva *stil* Ateljea (...) izvršila [je] veliki i značajan uticaj na razvoj našeg pozorišta uopšte”.²⁹⁷

Када су у питању редитељске визуре, издвајају се два редитеља која су својим теоријско-педагошким и естетичким ставовима у великој мери допринели тематизацији односа између позоришта и музике. Реч је о редитељу и педагогу Мирославу Беловићу²⁹⁸ и редитељу, теоретичару и драмском педагогу Радославу Лазићу. Беловић схвата да је „писање оригиналне сценске музике сложена ствар.

²⁹⁴ Ivana Medić, „Šnitkeova teorija polistilizma – geneza i stvaralačka primena”, *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju*, godina II, br. 2, Srpsko društvo za muzičku teoriju, Beograd, 2022, 12, <https://sdmt.rs/wp-content/uploads/2022/12/01-Ivana-Medic.pdf>, pris. 16.1.2022; Ivana Medić, *From Polystylism to Meta-Pluralism: essays on late Soviet symphonic music*, Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2017, 25.

²⁹⁵ Исто, 27.

²⁹⁶ Marija Babić Milovanović, „In Search For The Lost Intimacy. The Interview With Composer Zoran Hristić”, *New Sound*, 12, 1998, 12.

²⁹⁷ Упор. Цветковић et al. [прир.], op. cit., 223–224, 226–227.

²⁹⁸ Беловић, op. cit., 54–63.

Та музика мора да буде позоришна по својој унутарњој грађи и по својој музичкој изразитости, ритмичком складу који се хармонски слива са сценском радњом и уметношћу глумца.”²⁹⁹ Поглавље на које реферирам је конципирано као редитељева белешка о сопственим искуствима и примерима сарадње са различитим композиторским личностима. Уједно оно представља и документ о његовом погледу на улогу *сценске музике* (за сада задржавам његов термин). Сваки исказ о одликама и карактеристикама примењене музике праћен је примером из богате редитељске праксе. Беловић контраст сматра ситуацијом у којој музика делује најснажније³⁰⁰ на гледаоца. Музика, као значајно изражајно средство, може да поспешује емотивни набој сцене. Наиме, његова редитељска пракса сведочи да се „из баналне редитељске основне идеје рађају и банална музичка решења, боље речено украшења”³⁰¹ а илустративној режији која, према његовом мишљењу, изискује илустративну музику замера то што „јефтино тумачи душевна стања јунака, наивно наглашавајући њихове емоције”.³⁰² Музика представља елемент коме не треба приписивати оно што он назива „заслађеном наметљивошћу”,³⁰³ те „кичерском квази поетичношћу.”³⁰⁴ У том смислу, музику, рекао би Беловић, не треба потцењивати него разумети као важан елемент који ће да допринесе целини позоришног чина.

Стога, када је реч о функцији музике, на основу Беловићевих ставова закључујемо да сценска музика може да: 1) делује упечатљиво као средство контраста, 2) може да буде тачна ‘интонација’ жанра („добро погођена почетна музика може у тренутку да убаци гледаоце у колосек стила и жанра представе”³⁰⁵) 3) у садејству са другим елементима може да успостави целину према којој глумци имају однос и која им служи као ‘саиграч’. Беловић (попут раније поменутог Драшковића) истиче контрапункт који мора да се дешава између свих елемената позоришне представе, сматрајући да није адекватно називати сценску музику пуком *звучном декорацијом представе*.³⁰⁶ Сједињење³⁰⁷ тих елемената треба да

²⁹⁹ Исто, 63.

³⁰⁰ Исто, 55.

³⁰¹ Исто.

³⁰² Исто.

³⁰³ Исто.

³⁰⁴ Исто.

³⁰⁵ Исто.

³⁰⁶ Исто, 60.

оствари кохезиван резултат. Квалитетну примену музике Беловић сматра задатком и одговорношћу редитеља, јер, редитељска обавеза је, рећи ће Беловић, да „проникне у свет композитора”.³⁰⁸ Међутим, и редитељ мора да има јасну замисао о сценској музици, она не сме да буде пуко средство, јер „утилитарна сценска музика подсећа на славуја који пева у кавезу”.³⁰⁹ Беловић посвећује пасус и избору музике (дакле, избору одређених архивских нумера) и музичком дизајну истичући да се у избору музике прибегава еклектици, скоковима из једне музичке епохе у другу, те да често нумере нису усаглашене са идејом представе као целине.³¹⁰

Шире перспективе у односу на Беловића, Радослав Лазић феномену режије приступа из више углова. У том смислу, у тексту *Сценска музика и драмска режија*³¹¹ Лазић поставља питање односа између сценске музике и драмске режије:

kako ne postoji jedna normativna estetika scenske muzike i njene primene u teatru. Scenska muzika je živa komponenta pozorišnog stvaranja svuda u svetu pa i u jugoslovenskom dramskom pozorištu. Od visoke sagledanosti dramskog dela, režije i glume, čini se da uveliko zavisi uloga i funkcija scenske muzike. (...) Nema dramskog ostvarenja, niti dramske režije u kojoj bi mogla izostati (...) uloga scenske muzike.³¹²

Даље, Лазић објашњава да феномен режије не може да се проучава без погледа на друге елементе који га прожимају, јер како каже, „režiju ne možemo da izučavamo odvojeno od drame i dramaturgije (...) bez osećanja dramaturgije scenske muzike i režije zvuka, bez moći stvaranja scenske umetničke celine – pozorišne umetničke predstave.”³¹³ Лазић је, поред Беловића, један од ретких редитеља који је посветио пажњу месту и значају сценске музике. Међутим, за разлику од Беловића, пружио је далеко шири поглед на однос између режије драмског позоришта и музичке уметности. Приликом бележења историје југословенске драмске режије, Лазић је закључио да

³⁰⁷ Успех или неуспех сједињења о ком прича Беловић подсећа на *мајонез теорију* француског филмског критичара Андре Базина (André Bazin) којој је метафорично име дао Франсоа Труфо (François Truffaut). Наиме, ова мајонез метафора подразумевала би да лоша представа, аналогно лошем филму даје лошу смешу, налик лошем мајонезу. Уколико, пак, постоји складна конфигурација елемената у овој 'смеси', имаћемо добру представу. Упор. Blandine Joret, *Studying Film*, in: *Studying Film with André Bazin*, Amsterdam University Press, 2019, 17–46.

³⁰⁸ Беловић, *op. cit.*, 61.

³⁰⁹ Исто.

³¹⁰ Исто.

³¹¹ Radoslav Lazić, „Scenska muzika i dramska režija”, *Scena*, XIX, 4–5, 1983, 173–177.

³¹² Исто, 174.

³¹³ Radoslav Lazić, *Jugoslovenska dramska režija*, GEA, Beograd, Akademija umetnosti, Novi Sad, 1996, 189.

је тај однос природан, да „dramska akcija ili radnja ostvarena na sceni je nosilac vremena/prostora, koje tvori reditelj, najčešće tempom/ritmom, melodijom, harmonijom...”³¹⁴ Овај однос је природан зато што је музици и театру заједничка компонента протисања у времену и простору.

Лазих је настојао да ближе сагледа однос режије и музике. Његово теоријско настојање кретало се у смеру заснивања естетике театра и музике као саставног дела позоришног догађаја. Из сагледавања исказа позоришних актера који учествују у процесу музичке реализације могуће је извести естетику примењене музике у позоришту, која се односи на начин њеног доживљаја и разумевања од стране њених креатора и реализатора. Најпре, рад на музичком слоју представе се подразумева као колективни креативни чин. Примењена музика у позоришту егзистира у инсценацији као резултату заједничког деловања групе стваралачких индивидуа која креира целину позоришног догађаја као контекста у коме музика има своју функцију. Стваралачко ауторство у оквирима позоришта није угрожено већ се испољава у складном учешћу у овом колективном чину који композитори могу да доживљавају као изазов и надградњу режијске замисли, али и као нуклеус целокупног сценског збивања. Искази композитора откривају да примењену музику у позоришту могу да промишљају у односу на тему, лик, или друге сценске текстове са којима музика твори позоришну целину.

Друго, креативни чин реализације музичке идеје представе (испољен било као оригинална музика или избор музике) уједно је и чин интерпретације драмског дела који се инсценира. Формални оквири разумевају се као оквири постављени драмским текстом – постављени не само пред музику, већ и пред друге елементе инсценације. У оквиру драмског позоришта, сви сценски елементи јесу заступници драмског текста као основе инсценације (као што ћемо видети, представа *Дозивање птица* проблематизује ову основу). Дидаскалије, као секундаран текст, представљају не само смернице за упризорење, већ истовремено и смернице за музичко тумачење драмског текста, у случају музике, односно, визуелно тумачење у случају сценографије и костимографије. Успостављање односа између звучног

³¹⁴ Исто, 32.

слоја представе и других елемената инсценацијске целине јесте кључ за остваривање комуникацијског потенцијала музике у заступању драмског текста.

Треће, у ставовима позоришних актера је присутна разлика између схватања музике као звучног декора позоришне представе и музике која има активну улогу. Активна улога музике односи се на уверење да музика на сцену може да донесе одређено значење или да одреди емотивни тонус представе или сентимент лика. Прво се постиже креирањем музике и коришћењем архивске музичке грађе, која може да заступа одређено значење, асоцијацију или контекст који се уводи у свет представе. Друго подразумева схватање да се кроз компоненте мелодије, хармоније, ритма и звучне боје може ближе одредити реч, геста или акција глумаца, на начин емоционалног контрапункта који се заступа музиком. Осим стварања, примењена музика у позоришту, дакле, подразумева *трагање* за одговарајућим музичким садржајем који ће у односу на драмски текст и друге сценске компоненте остварити интерактивну функцију. У наставку ћу предочити различите примере и моделе овог садејства, у настојању да потврдим претходно изнете ставове.

4. „Могао би ту бити некакав звук...”³¹⁵

У овом поглављу представљам резултате примене реконструктивно-аналитичког метода са циљем да утврдим и сагледам карактеристике и функцију примењене музике у одабраним представама београдских позоришта. Због хетерогености материјала и разноврсних музичких решења, определила сам се да излагање резултата анализе организујем према критеријуму аутора музике односно реализатора музичке идеје, са свешћу да музичке карактеристике морају да буду сагледане не само према начелима музичке поетике, већ и у односу на механизме театра. На овај начин хтела сам да истакнем да је лични стваралачки печат, било да је реч о стварању или селекције музике, значајан мотиватор и покретач за креирање целине.

Наиме, у једанаест од четрнаест анализираних примера проналазимо композитора као аутора оригиналне музике: Војислава Вокија Костића (*Ваљевска болница, Гардеробер*), Зорана Ерића (*Хамлет, Поглед у небо, Сан летње ноћи*), Зорана Ерића и Срђана Хофмана (*Дозивање птица*), Исидору Жебељан (*Леонс и Лена*), Ивану Стефановић (*Орестија, Отац, Лагум*), Игора Гостушког (*Љубави Џорџа Вашингтона*). У седам од једанаест представа у питању је искључиво оригинална музика, компонована за позоришну представу (*Костић – Гардеробер, Ерић – Поглед у небо, Стефановић – Орестија, Отац, Лагум, Жебељан – Леонс и Лена, Гостушки – Љубави Џорџа Вашингтона*). У преостале четири представе за коју су музику радили композитори, у питању је комбинација оригиналне музике и избора архивских нумера (*Ваљевска болница, Дозивање птица, Хамлет, Сан летње ноћи*). Ремедијација позоришне музике у концертне композиције је присутна у шест случајева (*Дозивање птица, Поглед у небо, Сан летње ноћи, Леонс и Лена, Отац, Лагум*) што говори о томе да исти стваралачки принципи могу да буду присутни и на позоришној и на концертној сцени.

Дакле, када је у реализацију позоришног догађаја укључен композитор својим аутономним стваралачким принципима које заступа, он конститутивно гради посебну уметничку и музичку вредност позоришног дела. Са друге стране, у случају три представе, реализација музичке идеје је заступљена искључиво кроз

³¹⁵ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

чин избора архивске музике, од стране личности које по својој вокацији нису композитори, те не припадају свету уметничке музике. У питању је избор музике редитеља (Стојановић – *Последњи дани човечанства*), музичара из сфере популарне музике (Балабан Бајка – *Доктор шустер*), тон-мајстора и дизајнера звука (Јерковић – *Мистер долар*). Ове чињенице омогућавају да се анализирани представе групишу у две категорије, неједнако бројне према броју заступљених представа: представе у којима композитор делује као стваралачка личност и аутор оригиналне музике (првих једанаест анализираних примера) и представе у којима је реализација музичке идеје заступљена кроз чин селекције музичких нумера из већ постојеће или ‘коришћене’ музике (последња три анализираних примера). Важну улогу у целокупној реализацији музичке идеје има и дизајнер звука, с обзиром на то да се, осим у случају представе *Леонс и Лена*, ради о музици која је у оквиру представе технички посредована као снимљена музика.

На основу овога, могуће је издвојити три основна типа музике у представама, повезаних са вокацијом аутора музике, те пореклом музике:

- 1) оригинална, компонована музика за специфичну позоришну продукцију (*Ваљевска болница, Гардеробер, Дозивање птица, Хамлет, Поглед у небо, Сан летње ноћи, Леонс и Лена, Орестија, Отац, Лагум, Љубави Џорџа Вашингтона*)
- 2) архивска/позајмљена музика; избор музике (*Ваљевска болница, Дозивање птица, Хамлет, Сан летње ноћи, Орестија, Последњи дани човечанства, Доктор шустер, Мистер долар*)
- 3) музички дизајн/дизајн звука (све анализираних представе осим представе *Леонс и Лена* која је имала живи ансамбл поред сцене)

Из приложеног, јасно је да се више наведених група неретко преклапају у позоришној пракси, због чега су поједине анализираних представе сврставане у више група. Трећа група би се односила на скоро све анализираних представе, зато што је квалитетна звучност примењене музике у позоришту од изузетног продукционог значаја. У односу на поменуте групе, формирана је класификација могућих функционализација музике у представи. Оне које су у наставку издвојене нису дефинитивни или једини начини на које музика може да буде

функционализована у позоришном догађају већ су уочене као могућа решења која ближе наглашавају улогу музике.

У контексту сагледавања музике једног композитора односно реализатора музичке идеје, представе су изложене хронолошки, према години премијере. Ради прегледности анализе, биће изложени табеларни прикази музичких планова представа који садрже релевантне информације попут: времена наступа одређене нумере/музике, назива и типа нумера (оригинална, архивска/позајмљена), драмских ситуација у којима се нумера/музика јавља и других напомена важних за разумевање функције музике у конкретној представи.

Из табеларног приказа је јасно да нису све нумере идентификоване, махом оригиналног типа, из два разлога: а) недоступности материјала и б) лошег звучног квалитета видео снимка (у случајевима када се анализа представе доминантно ослања на видео снимак, а не на доступан аудио). Услед тога, одређене нумере обележене су као непознате, због чега нису биле предмет анализе. Оваква одлука може се оправдати чињеницом да је сâм музички материјал представе фрагментаран, те да за разумевање његове функције целовитост није предуслов. Додатно, табеларни прикази музичких планова у представама нису подељени по чиновима и сликама унутар драмских дела већ организовани према сагледавању музике у контексту драмског тока инсценације. Као што сам претходно напоменула, за потребе реконструкције поједине музичке сегменте или музичке фрагменте сам сама транскрибовала.

Свако излагање резултата анализе започињем подсећањем на употребљени реконструктивни материјал који варира од представе до представе, указујући на флуидност примењене музике у позоришту, због чега и сами критеријуми за анализу нису увек стабилни.

4.1 Војислав Воки Костић

4.1.1 Ваљевска болница – музика као потцртавање и надградња

Реконструктивни материјал: видео снимак представе, аудио снимак са компакт диска који је композитор сам приредио, драмски текст, афиш позоришне представе и искази композитора из аутобиографије³¹⁶.

Представа *Ваљевска болница*³¹⁷ је постављена према трећем делу романа Добрице Ћосића *Време смрти* и драматизацији Борислава Михајловића Михиза.³¹⁸ Изведена је премијерно 31. јануара 1989. године на Великој сцени ЈДП-а. У односу на концепцију романа, Михиз је извршио редукцију ликова, смањио број наративних линија, те радњу сместио у целини у ваљевску болницу.

Музику представе чине оригинална Костићева музика, четири дијегетски изведене нумере и звучни ефекти. Осим што се јавља у оквиру сцена представе, музика гради и везу између њих.

Када је у питању оригинална музика, Костић је написао две вокално-инструменталне нумере, у целини електронски реализоване (што је и најчешћа пракса у представама, најпре из практичних разлога). Прва, коју сам назвала *Незнани болесник*, јер музика заступа овај лик из романа, садржи три звучна 'слоја': а) електронски генерисану мелодију у дубоком регистру, у де-молу, б)

³¹⁶ *Valjevska bolnica – Jugoslovensko dramsko pozorište (1990), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal*, <https://youtu.be/pOCIM0JvSxA>, pris. 27.3.2022; Vojslav Voki Kostić, *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika*, PGP RTS, Beograd, 1999, CD3; *Valjevska bolnica*, pozorišni afiš, Umetnički arhiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd, broj predstave 266; Vojslav Voki Kostić, *Reč, dve o sebi*, Atelje 212, Beograd, 1995.; Чињеница да је након смрти Војислава Вокија Костића, 2010. године, статус његове заоставштине непознат, додатно ми је отежало процес реконструкције. Захваљујем се овом приликом СОКОЈ-у, најпре Мими Лазаревић из Одељења за комуникације ове организације, као и Удружењу композитора Србије на заједничком напору да сазнамо статус Костићеве заоставштине.

³¹⁷ Подела: Војвода Живојин Мишић (Михајло Јанкећић), Пуковник Хацић (Мило Мирановић), Потпуковник Драгутин Димитријевић – Апис (Гојко Шантић), Пуковник Миливоје Анђелковић-Кајафа (Михајло Костић), Мајор Гаврило Станковић (Милан Гутовић), Радојко Веселиновић (Радослав Миленковић), Доктор Николај Максимович Сергејев (Миодраг Радовановић), Доктор Филип Симић (Ирфан Менсур), Надежда Петровић (Светлана Бојковић), Госпођа Стефановић (Злата Петковић), Милена (Катарина Гојковић), Душанка (Дијана Шпорчић), Рушка (Весна Латингер), Каћа (Љиљана Међеши), Петрана (Војка Чавајда), Пепи (Горан Даничић), Милован (Јосиф Татић), Тола Дачић (Предраг Лаковић), Милоје (Жарко Лаушевић), Сибин (Боривоје Кандић), Петар (Небојша Љубишић), Радован (Срђан Милетић), Величко (Дејан Матић), Бранко (Дејан Парошки), Прота Божидар (Марко Баћовић) (*Valjevska bolnica*, pozorišni afiš, Umetnički arhiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd, broj predstave 266.)

³¹⁸ Исто.

електронску симулацију мешовитог хора и в) електронску симулацију трубе (Пример 1).³¹⁹

Пример 1. Басовска мелодија (транскрипција М.Н.)



На ову мелодију се наслојава акордски, хомофони наступ хора, и/или мелодија у труби која представља водећу тему представе (Пример 2).

Пример 2. Мелодија у труби (транскрипција М.Н.)



Целина нумере се поступно генерише (што ћемо установити на крају представе) тако што се ови специфични слојеви смеђују у различитим сценама у своје четири варијанте: I) басовска мелодија, II) самостални акордски наступ хора, III) наступ хора као хармонска пратња мелодији у труби и IV) мелодија у соло труби. Композитор је осмислио нумеру у целини, те је у складу са потребама озвучавања драмских ситуација издвајао њене слојеве. Наступи слојева нумере *Незнани болесник* забележени су у табеларном приказу музичког плана представе као *НБ Вар(ијанта). I, НБ Вар. II, НБ Вар. III, НБ Вар. IV* (Табела 1). Тек у секвенци сцена које представљају кулминацију драмског тока (губитак контроле и реда у болници 1:41:29–1:45:50) ова нумера се први пут појављује у целини.

Друга Костићева оригинална нумера је нумера коју сам назвала *Радојкова лаж* за трубу и мешовити хор. Нумера постоји у две варијанте, диференциране тоналитетом: I) наступ трубе и хора у Де-дуру и II) наступ трубе и хора у де-молу о којима ће бити више речи. У табеларном приказу музичког плана представе назначила сам наступе ове нумере као *Радојкова лаж (вар. I)* и *Радојкова лаж (вар. II)* (Табела 1).

³¹⁹ Ради лакшег разумевања, у тексту ћу даље користити термине *мешовити хор* и *труба* иако је у питању електронски генерисан звук.

Звучни ефекти – лавез и завијање паса, кукурикање, стругање метала – јављају се на фону оригиналне музике или говора, у функцији: временског одређења радње (ноћ; јутро), екстензије простора сцене (звукови изван света болнице), звучног сликања дешавања у болници (стругање металним објектом које алудира на ампутацију). Дијегетску музику чине три архивске нумере: народне песме *Широко је лишће ор'ово* и *Три ливаде*, руска циганска романса *Понапрасну, Ваня, ходиш* (*Узалуд, Вања, ходаш*), као и појање свештеника, у сценама представе које претходе кулминацији.

Табела 1. Музички план представе *Ваљевска болница*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-01:00	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија + звучни ефекат завијања паса	Оригинална	Официр Хацић чита војводи Мишићу писмо престолонаследника Александра Карађорђевића	Функција оквирне нумере; успостављање амбијента болнице;
02:04-02:30	Завијање паса	Звучни ефекат (репродукован)	Војвода издаје наређења; долазак доктора Сергејева са вестима о ваши и тифусу	Звучни ефекат као индикација ноћи
05:48-08:09	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Радојко и мајор Гаврило стижу у болницу Свануће; медицинске сестре разговарају и баве се пацијентима	Прелаз у наредну сцену и фон наредне сцене јутра у болници
08:10-08:43	<i>Широко је лишће ор'ово</i>	Архивска (песма новије српске сеоске традиције)	Пијани рањеници дијегетски певају, док мед. сестре покушавају да успоставе мир	Нумера има функцију растерећења за пијане рањенике; истовремено, нумера је референца упућена публици
08:55-11:30	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Сестре разговарају о болести и смрти којој су изложени	
11:30-12:30	Завијање паса	Звучни ефекат (репродукован)	Поручник Симић пристиже у болницу	Звучни ефекат као индикација ноћи
12:30-12:50	<i>НБ (вар. II)</i> Хорски део	Оригинална	Прелаз у наредну сцену, официр се	Потцртавање емотивног дејства

	нумере		припрема да извести поручника Симића и доктора Сергејева о стању	сцене, подсећа на жртву војника
			Извештавање о стању у болници и недостатку ресурса; два доктора распоређују послове и дискутују о дужности и очекивањима отаџбине; Симић говори о својим принципима и науци; разговарају о основним потребама болнице; о вашим и другим текућим проблемима	
15:34-16:22	<i>НБ (вар. III)</i> Хорски део нумере + мелодија у труби	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену; сцена у мраку;
			Милена се распитује за свог брата Ивана Катића; наилази на подсмех рањеника; мајор Гаврило је зауставља и прича јој о судбини њеног брата; доктор Сергеј долази у визиту мајору Гаврилу	
18:52-19:35	<i>Радојкова лаж (вар. I)</i> хор + мелодија у труби	Оригинална	Радојко и Пепи се рвају; Радојко губи	Варијанта нумере у дуру као индикација Радојкове храбрости и уверења да ће победити Пепија и искупити се за пораз на Суворору
			Мајор кажњава Радојка	
20:01-22:22	<i>НБ (вар. III)</i> Хорски део нумере + мелодија у труби	Оригинална	Милоје Т. Дачић диктира писмо	Потцртавање емотивног дејства Дачићевог <i>синовског поздрава</i> породици;

				импровизације глумца који тумачи Милоја доносе и шаливи тон сцени
22:35-23:00	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Сцена у мраку, Милена одлази у перионицу	Прелаз у наредну сцену, ноћно време
			Милена разговара са Надеждом Петровић, сећају се почетка рата и одласка у добровољне болничарке; о цени рата и улогама жена и последицама по жене у рату	
25:50-26:07; 27:05-28:32	Стругање метала	Звучни ефекат (електронски генерисан)	Милоје Дачић се доктору Симићу жали на руку, договарају ампутацију; мајор Гаврило и доктор Симић разговарају о Миливоју Анђелковићу Кајафи, доктор Симић жели да прича о вестима о уједињењу, мајор то одбија	Музика као импликација високог али неопходног улога за преживљавање
			Милоје и Сибин разговарају о томе шта сакат сељак може	
30:33-30:48	<i>НБ (вар. IV)</i> Мелодија у труби	Оригинална	Сцена у полумраку	Прелаз у наредну сцену
			Радојко доноси кревет за мајора Гаврила; Милоја позивају на операцију; доктор Сергејев долази у визиту мајору	
36:33-36:45	<i>Понапрасну, Ваня, ходиш (Узалуд, Вања, ходаш; стих из последње строфе)</i>	Архивска (руска романса)	Доктор Сергејев покушава да убеди мајора да се оперише; разговарају о сећањима на Русију; дијегетски запевају мелодију	Дијегетски запевана мелодија ове нумере сажима мајорову причу у Русији и шири контекст који је изостао из инсценације;

				такође, симбол је заједничког језика који су пронашли доктор и мајор
			Радојко разговара са мајором, покушавајући да га убеди да се оперише	
41:30-42:31	Лавеж и завијање паса	Звучни ефекат (репродукован)	Један од рањеника умире, даје Милени иглу и конач; свађа рањеника	
42:40-43:10	<i>НБ (вар. II)</i> Хорски део нумере	Оригинална	Тола тражи сина Милоја, даје јабуку Милени, одводи га до Милоја; њихов разговор открива много о њиховом односу	
			Толин монолог <i>Кад се неће, неће, а кад се мора, има да се мора...</i>	
47:10-48:35	<i>НБ (вар. II)</i> Хорски део нумере	Оригинална	Поручник Симић узима вашку за експеримент	Прелаз у наредну сцену; Симићево контаминирање на фону нумере
48:36-49:21	Мелодија у труби	Оригинална	Други чин	Прелаз у други чин, промена сцене
49:21-50:58	<i>Радојкова лаж (вар. II)</i> Хорски део нумере + мелодија у труби	Оригинална	Радојко и Пепи се рвају; Радојко поново губи	
			Поручник Симић обавештава доктора Сергејева о резултатима свог експеримента	
53:30-53:53	Стругање метала	Звучни ефекат (електронски генерисан)	Медицинске сестре сузбијају ваш	
			Надежда Петровић слика Милену, разговарају о људској природи, понашању пацијената, жртви; поенти уметности у људском страдању	

57:50-58:13	<i>НБ (вар. III)</i> Хорски део нумере + мелодија у труби	Оригинална	Милена се слама под притиском, Надежда је теши	
58:13-59:18	Завијање паса	Звучни ефекат (репродукован)	Тола долази са нацепканим дрвима, разговара са доктором Сергејевим, прича о Милојевој руци	
1:01:15-1:01:54	Стругање метала	Звучни ефекат (електронски генерисан)	Војници се туку, али убрзо престају примећујући Аписа који је дошао мајору Гаврилу у посету	
1:06:01-1:07:00	Завијање паса	Звучни ефекат (репродукован)	Разговор између Аписа и мајора Гаврила о револуцији и слободи; Апис му нуди обавештајни рад; причају о завери да се убије краљ; Апис се опрашта од њега, видевши да је мајор одлучио	
01:09:47-1:13:07	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз сцене
			Доктор Сергејев окупља сестре и издаје им задатке; покушава да им одржи морал, предлажући програм рада	
1:12:42-1:13:07	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
			Рањеници пију ракију; долази Прота, поручник Симић му даје списак настрадалих војника, препиру се око уједињења	
1:17:15-1:17:40	<i>НБ (вар. IV)</i> Мелодија у труби	Оригинална	Рањеници изговарају са свештеником Оче наш	
			Кајафа у посети мајору Гаврилу, покушава да га	

			одговори од намераваног окончача живота; не успева у томе и оставља му свој пиштољ, опраштајући се од њега	
1:22:43-1:22:50	Стругање метала	Звучни ефекат (електронски генерисан)	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
			Милоје прича о свом сну и црној војсци; Сибин о свом сну; неколико војника предлаже да причају о женама, вашару и лепшим стварима	
1:25:17	Пев петлова	Звучни ефекат (репродукован)	Свануће, војници славе преживљавање још једне ноћи	
1:25:30-1:25:50	<i>Три ливаде</i>	Архивска (песма новије српске сеоске традиције)	Рањеници певају, прослављајући још једно јутро живота	Контраст песми <i>Широко је лишће борово</i> ; <i>Три ливаде</i> својом симболиком упућује на надање новом животу, љубави, женидби; референца упућена публици
			Тола доноси Милоју шербет; Милоја заклиње оца да не помиње његово стање	
1:27:10-1:28:20	<i>Радојкова лаж (вар. II)</i> Хорски део нумере + мелодија у труби	Оригинална	Радојко и Пепи се рвају; Радојко опет губи	
			Радојко одлучује да слаже мајора да је победио (<i>Радојкова лаж</i>)	
1:30:37-1:32:15	<i>НБ (вар. II)</i> Хорски део нумере	Оригинална	Милоје бунца, умире	Нумера подвлачи значај Милојеве жртве и патње
			Радојко спрема мајора пред смрт; мајор тражи од Милене да прочита последње писмо Марије Рајевске	

	Пуцњи	Звучни ефекат (дијегетски реализован реквизитом)	Мајор пуца у своју ногу, сцена се замрачује и чује се последњи пуцањ	Дијегетски, звук глумчевог реквизита
1:37:05-1:37:25	<i>НБ (вар. II)</i> Хорски део нумере	Оригинална		
			Надежда Петровић подлеже болести, умире	
1:41:15-1:41:36		Звучни ефекат (дијегетски реализован)	Пуцњи	Нејасно да ли је реч о пуцњима или о пуцању дрвених летви с обзиром на то да се у наредној сцени војници препиру
1:41:29	Нумера <i>Незнани болесник</i> у потпуном саставу (басовска мелодија + хор + мелодија у труби	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
1:41:40-1:45:50			Војници се отимају око мајоровог кревета и ствари; мајор Симић у бунилу, доктор Сергејев покушава да успостави ред наилазивши на подсмех и песимизам мајора Симића (<i>победили смо Турску, сломили Бугарску, разбили Аустроугарску, а нас ће победити ваш... вашка... вашкица... ништа јаче, ништа крупније, ништа достојније неће одредити историјску судбину! Спрдња богова са нама...</i>)	Кулминација представе, губитак контроле и реда у ваљевској болници након мајорове смрти
1:46:14-1:47:00; 1:47:46-1:48:30;	<i>Свјати Боже; Со Свјатими упокој</i>	Дијегетски глас глумца	Свештеник поје опело за преминуле војнике; тражи се да се мајор издвоји, с обзиром да је страдао од своје руке; наставља пој, закључује речима <i>Вјечнаја памјат</i>	Једноставна мелодија поступног секундног покрета (<i>Свјати Боже</i>); мелизматично глумчево извођење мелодије <i>Со</i>

				<i>свјатими упокој</i>
1:50:14- 1:53:23	<i>НБ (вар. I)</i> Басовска мелодија	Оригинална	Радојко односи мајоров ковчег	Функција оквирне нумере краја

Слојеви нумере *Незнани болесник* тематизују српске војнике страдалнике и њихову патњу. Као што сам навела, издваја се мелодија поверена труби, као војном инструменту који се асоцијативно повезује са херојским и маскулиним одликама.³²⁰ Истовремено, труба је и један од инструмената који се, поред фруле, везује за српски национални идентитет.³²¹ Драмске ситуације које се одвијају на фону различитих слојева ове нумере представљају илустрације патњи кроз које војници пролазе, градећи слику о томе да није реч о војнику победнику. Поједине сцене – као на пример свађа око ‘уклетог’ кревета након смрти мајора Гаврила – проблематизују идеје јунаштва и ‘часног’ умирања и указују на пут ка страдању. Због тога је, супротно уобичајеном карактеру војне музике, ова лајттема молска, умереног темпа и сетног карактера, везана за војнике који у болници чекају свој крај. Иако су преживели бојно поље, услед неслагања, препирки и сукоба, њихову коначну судбину одредиће ваш и тифус у болници због које ће даље живети ‘непотпуни’ или мање вредни у очима народа, што се управо препознаје из описане лајттеме.³²²

Док се прва оригинална нумера односи на патње српског војника, друга означава његову упорност и тврдоглавост оличену Радојком Веселиновићем.

³²⁰ Raymond Monelle, *The Musical Topic: hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006, 28. Види и Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000.; Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, 1992.

³²¹ И трубаство и фрулашка пракса су на листи елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије као најрелевантније музичке праксе (Центар за нематеријално културно наслеђе Србије, <https://nkns.rs/cyr/elementi-nkns>, прис. 27.5.2024). Види: Mirjana Zakić, Danka Lajić-Mihajlović, *(Re)creating the (folk music) tradition: the national competition of brass orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival*, *New Sound* 39, I/2012, 58–79.; Јелена Јовановић, „Елементи српске фолклорне музичке традиције у делима за лимени дувачки квинтет Ивана Јевтића”, 42-58, у: Ивана Медић (ур.), *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2020.

³²² Лицемерје на које је свом оцу скренуо пажњу Милоје карикирајући очев наступ после хипотетичке смрти синова: „кад га већ погодило, што га не потрефи мало улево, мало наниже па да (...) пред општином у Прерову викнем ‘два ми погинула, да видим тога коме су два погинула..!’” (46:00–46:15).

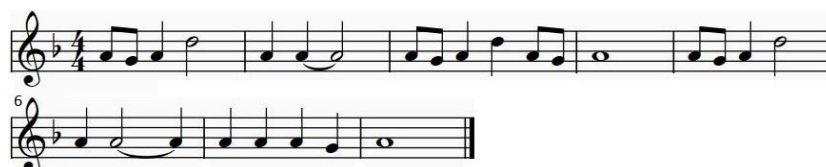
Радојкова прича сведена је на његов конфликт са Немцем Пепијем те пораз на Суворору. У представи, Радојко се рва са Пепијем три пута, не успевајући ниједном да га победи. Радојково емотивно устројство индиковано је музиком, опет најјасније мелодијом у труби. Најпре, при првом сукобу, чујемо прву варијанту нумере (18:52–19:35). Радојко је самоуверен, сигуран да ће победити што је илустровано пунктираним, интервалским скоком сексте на почетку мелодије у труби, у Де-дуру, испрекиданој паузама (Пример 3).

Пример 3. *Радојкова лаж*, труба прве варијанте нумере (транскрипција М.Н.)



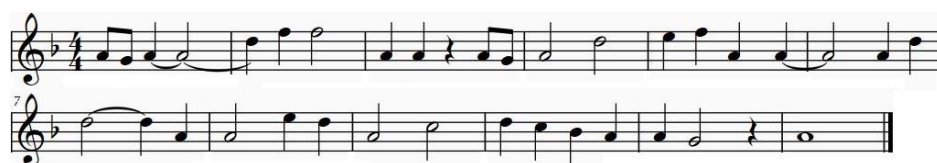
Радојко, међутим, опет губи. Следи прелаз у други чин и промена сцене коју прати нова мелодија у соло труби (Пример 4), као увод у другу варијанту нумере *Радојкова лаж*. Ова мелодија најпре испуњава практичну сврху – фон је паузе пре наступа другог чина, због чега је композитор исписао мотив који се понавља, а који сигнализира публици наставак представе.

Пример 4. Соло труба, прелаз у други чин (транскрипција М.Н.)



Дакле, на ову мелодију, после кратке паузе, надовезаће се друга варијанта нумере *Радојкова лаж* на чијем фону се одвија нови сусрет Радојка и Пепија (49:21–50:58). Мелодија у труби, сада у истоименом молу, потенцира тонове тоничног акорда и представља разраду и варијанту претходне мелодије. Изражени интервалски скокови од кварте до сексте у мелодијској линији илуструју Радојкове повремене успоне и падове током борбе, односно коначан пораз у мечу са Пепијем, представљен поступним мелодијским кретањем наниже (Пример 5).

Пример 5. *Радојкова лаж*, труба друге варијанте нумере (транскрипција М.Н.)



Ова молска варијанта нумере дословно ће се поновити и приликом трећег, последњег, сукоба (1:27:10–1:25:20), стављајући тачку на залудност Радојкових напора и указујући на његову резигнацију. Због тога се, напослетку, Радојко одлучује за лаж о победи, не би ли осветлао свој образ код мајора и делимично повратио свој повређени понос.³²³

Важно је напоменути да нема лајтмотива ни лајттема везаних за истакнуте ликове. Поред представљених нумера које у целини репрезентују српски национални идентитет, једна нумера посебно профилише мирнодобске и традиционалне елементе овог идентитета. Међутим, ову нумеру нисам пронашла на снимку који сам анализирала, већ на трећем компакт диску који је Костић уредио посвећеном његовој примењеној музици. Нумера број 31, *Толини синови*³²⁴ у Ас-дуру, у двочетвртинском такту, почиње краћим монологом Толе („Кад је неко као ја, Тола Дачић, дао држави чет’ри војника, кад ће за Србију још увек да пуцају моје две пушке и Алекса топом, може ми се и да свира. Злу у инат.”³²⁵), а затим следи мелодија у фрулици (Толин инструмент из романа) у пратњи флаута. Нумера спорог темпа, те поступног мелодијског кретања са повременим интервалским скоковима упућује на оптимистични инат, али и на традицију, на ведрије,

³²³ „Радојко чучну, натеже флашу, дуго је испија, па се опет примаче Гаврилу Станковићу да га увери у своју лаж.

Дао бих њиву на обали Дрине да ме ти гледаш, господине мајоре. Док се ја, твој послани и обичан српски редов, рвем с најјачим рвачем аустријске царевине. И жао ми је, па све чекам да се ви однекуд појавите на коњу и онда Пепија да издигнем на кук. Рвасмо се ми, богме, од заранка, док сунце не зађе за планину... Зној ме беше облио као да сам у Дрину пао или конопље испирао. Беше се смркло, очи му не видим, а волим да га гледам у очи... И да ти не подвали, мораш Швабу да гледаш право у очи. А у мраку се ионако свашта дешава. Чујете ли ме, господине мајоре? Чујеш ли, да ти причам како се рвем с Пепијем? Мораш да чујеш како сам треснуо о ледину Швабу Пепија! Љосну као дулек! Изнутрица му је прсла, а најјачи је рвач у целој царевини. Ја сам ти само из Шљивице, једног сеоцета... Победио сам Пепија, чујеш ли, господине мајоре, како сам Пепија, оног пса са Сувобора, бацио у бару, као исцепану врећу!” (Добрица Ћосић, *Време смрти*, трећа књига, БИГЗ, Београд, 1992, 300.)

³²⁴ Vojislav Voki Kostić, *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika*, PGP RTS, Beograd, 1999, CD3, нумера

31.

³²⁵ Исто.

мирнодобско предратно време. Претпоставка је да је постојала намера да се ова нумера ‘веже’ за лик Толе, његове синове (који постоје само у оквирима Толиних и Милојевих реплика, те нису присутни у болници) или тему односа између очева и синова представљену кроз Толу и Милоја. Тола, отац поменутог војника Милоја, у представи не свира свој инструмент, иначе романом али и драмским текстом предвиђен (Адам по повратку у Прерово: „Прелазећи преко Толиног шљивара, застаде: као да чује свиралу? Свира ли Тола сада зато што му се вратио Алекса, или то он чује оно Толино свирање кад се враћао од Винке и полазио у рат? Не зна.”³²⁶). Фрула је, дакле, изостала из снимка представе у који сам имала увид јер се, претпостављам, није уклапала у слику болнице.

Као што сам поменула, допуна оригиналној музици јесу и звучни ефекти. Болница је својеврсно ‘чистилиште’ кроз које се нужно мора проћи и из којег се може изаћи на два начина: као начет, али опорављен човек који је преживео бојиште или као ‘храна’ за псе луталице. Због тога, током представе чујемо звучни ефекат лавежа и завијања паса као континуирани подсетник на један од исхода преживљавања у ваљевској болници, о чему сведоче и сами ликови.³²⁷ Исто тако, поред лавежа паса, употребљени су и звучни ефекти кукурикања петлова који служе као временски оријентир у болници, сигнализирајући јутро. Овим звучним ефектима постигнута је, дакле, екстензија простора сцене. Такође, Костић је употребом звучних ефеката звучно осликао, односно, успео да ‘исприча’ или подржи оно о чему лик или ликови говоре, као на пример, применом звучног ефекта стругања метала (25:50) у тренутку када Милоје Т. Дачић прича о свом ‘сакаћењу’ односно ампутацији и животу без ампутираног уда након изласка из

³²⁶ Костић, *op. cit.*, 646.

³²⁷ Milovan: /nosi kofer./ „Ne bojte se, gospodine poručniče, ne bojte se. Puno ih je Valjevo. Sela opustela, narod izbegao i izginuo, pa izgledneli psi sišli u varoš. Sada je Valjevo carevina za pse, ali ne nasrću na žive. Na one iza živice. Na mrtvace, gospodine poručniče.”

Simić: „Izmišljaš, vojniče?”

Milovan: „Pogledajte onu kamaru iza živice. Nema ko da ih zakopa. Po nekoliko dana tako kisnu i grizu ih psine. Što je najgore, svakoga dana poneko živ bude izbačen kao mrtav. Ne bojte se. Samo ih gledajte pravo u oči i ne bojte se.” (*Valjevsko bolnica*, II scena – *Jutro bolničarki*, В, Уметнички архив ЈДП, Београд, 266-DТ, 8.)

болнице – животу који нажалост не доживљава јер умире,³²⁸ халуцинирајући оцу на рукама.

Поред Костићеве оригиналне музике, у представи су заступљене и архивске нумере, у вези са наративним линијама из романа које су искључене из драматизације. На пример, након разговора о склоности српског народа ка самоуништењу те љубави која је остала у Русији, мајор Гаврило и доктор Николај Максимович Сергејев кратко запевају стару руску циганску романсу *Понапрасну, Ваня, ходишь* (*Узалуд, Вања, ходаш*) (36:33–36:45) (Пример 6). Костићу су циганска музика али и циганска поезије биле изузетно блиске о чему је писао у својој аутобиографији,³²⁹ а у прилог томе говоре Костићеве композиције *Циганска свита* за мушки хор, две виолине, трубу, контрабас и добош (1958),³³⁰ *Циганска прича*, свита за мешовити хор (1964),³³¹ *Друга циганска свита за велики тамбурашки оркестар* (1984)³³² и *Циганска нарицаљка* за глас и клавир (1984).³³³

Доктор, започевши песму, наводи мајора Гаврила да са њим отпева последњу строфу.³³⁴

Пример 6. *Понапрасну, Ваня, ходишь*, стих из последње строфе³³⁵

The image shows a musical score for a song. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are in Cyrillic: '4. Я вам ска- жу о-дин се-крет -- ко-го люб-лю -- то-го здесь нет!'. Above the staff, there are four measures with chord symbols: D7, Gm, A7, and Dm. The melody consists of eighth and quarter notes.

Молски мелодијски тренутак, заправо, заступа причу између мајора Гаврила и Маје Рајевске чији је шири контекст изостао из инсценације. Употребом ове песме се реферира на револуционарно време (чији је сведок био мајор Гаврило) и жанр

³²⁸ Незнани Болесник бележи: „смрт њему [доктору Пауну Алексићу – прим. М.Н.] заиста драгог Милоја Дачића, тог невероватно доследнога и незаборавног инације, искрено га косну; уочи одласка прими ту смрт као неку злокобну опомену” (Ћосић, оп. cit., 555.).

³²⁹ Kostić, op. cit., 24–25.

³³⁰ Исто, 25, 272.

³³¹ Исто, 48, 272.

³³² Исто, 270.

³³³ Исто, 271.

³³⁴ „Ја ћу вам рећи тајну другу, кога волим, биће мој, а можда и све лажем, и никога не волим.” („Ја вам скажу секрет другог: „Кого люблю, тот будет мой” .А может быть, и все я вру: И никого я не люблю.”) (<http://a-pesni.org/romans/ponaprvania.htm>, прис. 13.7.2023). Захваљујем се колегиници Марији Голубовић за помоћ при преводу.

³³⁵ Нотни текст преузет са <http://a-pesni.org/romans/ponaprvania.htm>, прис. 13.7.2023.

руске циганске романсе који одликује сентименталност и страственост.³³⁶ Сентиментални тон песме *Понапрасну, Ваня, ходишиь*, дакле, испуњава двоструку функцију: представља најпре, кратки заједнички предах доктора Сергејева и мајора Гаврила (сећање пређашњег на домовину, а потоњег на љубав која је остала везана за другу средину) и затим упућује на причу мајора Гаврила. Истовремено, уочава се двојака интермузикална функција овог кратког музичког тренутка: он реферира на текст романа и истовремено на музичку праксу руских кафана, руске романсе и њихову жанровску природу. Додатно, мелодија је симбол заједничког језика који су доктор и мајор пронашли.

Иако немамо податак о томе ко је одабрао архивске нумере (имајући у виду да овакви избори настају из договора редитеља и аутора музике), можемо да закључимо да је у случају ове представе Костић заслужан за овај избор, не само због познавања овог жанра, већ и због чињенице да овај сегмент дели карактеристике оригиналне музике: тоналитет (де-мол), контуре мелодије (поступно кретање уз повремене скокове) и карактер (сетни, достојанствен).

Релевантну улогу у представи играју и народне песме, које се такође дијегетски презентују. Сами војници/пацијенти на сцени певају *Широко је лишиће* (08:10–08:43) и *Три ливаде* (01:25:30–01:25:50), често у часовима пијанства или као вид растерећења. У роману, у разговору између др Пауна Алексића, смењеног управника болнице и др Михајла Радића, управника који је преузео дужност, помиње се песма пијаних рањеника:

Михајла Радића још више збуњује груба, мушка песма из болнице. Устаде да погледа кроз прозор, не верујући ушима:

Да ли то заиста неко пева?

Певају пијани рањеници.

Пијани?

Има и таквих који верују да на пијане неће болест. Па од јутра по читав дан шљокају ракију.³³⁷

³³⁶ Марија Ђ. Голубовић, *Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941)*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2021, 157, 158.

³³⁷ Тосић, *op. cit.*, 367–368.

Претпоставка је да су ове нумере употребљене као сигурне референце будући да су познате међу широм публиком. Реч је о песмама новије српске сеоске традиције ‘на бас’.³³⁸ Из текста песме *Широко је лииће борово* извесно је зашто редитељ упућује глумце да запевају најпрепознатљивији сегмент песме (прва два стиха). Текст песме у целости гласи:

široko je lišće borovo / pod njim majčin Jovo bolov’o / Njemu majka često dolazi / u kecelji grožđe donosi / – Ne mogu ti, majko prebolet / već ti moram, majko, mlad umret / – Kako ću te sine žaliti? / Pred tobom ću belo nositi / za tobom ću crno žaliti: e, tako će majka žaliti.³³⁹

Постоји и варијанта песме *Широко је лииће ор’ово* која упућује на народно веровање да треба избегавати спавање под орахом, а Јова управо болује под орахом, говорећи својој мајци да му нема спаса. Варијанта коју рањеници изводе у позоришној представи карактеристична је, према Јелени Јовановић, за градске средине, северну Србију, Војводину и друге крајеве у Мађарској и Румунији где живе Срби³⁴⁰ и иако певачке способности глумаца не дају јасну тоналну слику нумере, из нотног примера можемо да закључимо да је она у Де-дуру (Пример 7).

Пример 7. *Широко је лииће борово*³⁴¹

176. ŠIROKO JE LIŠĆE BOROVO

Andante espressivo

Ši-ro-ko je liš - će bo - ro - vo, bo - ro - vo,

si-ro - ko je liš - će, haj, bo - ro - vo,

³³⁸ Јелена Јовановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 29.7.2023.

³³⁹ Pal Rihter, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ured.), Tihomir Vujičić, Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj / Tihomir Vujičić, A magyarországi délszlávok zenei hagyományai / Tihomir Vujičić, Musical Traditions of South Slavs in Hungary, Muzikološki institut ICHN, Kuća tradicija, Srpski institut Budimpešta, Udruženje Vujičić, Budimpešta, 2020, 333.

³⁴⁰ Јелена Јовановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 29.7.2023.

³⁴¹ Нотни пример преузет из: Rihter, Jovanović, Lajić Mihajlović (ured.), Vujičić, op. cit., 332.

Касније у представи војници певају почетак песме *Три ливаде*: „Три ливаде, три ливаде, нигде ’лада нема, само једна, само једна ружа калемљена...” (01:25:30–01:25:50). Запажа се одсуство баса, односно карактеристике певања на бас зато што глумци који изводе нумеру нису професионални певачи. Очигледан је и контраст између ове две песме, уколико се има у виду симболика песме *Три ливаде*. Обе песме у контексту ове представе упућују на потенцијалну судбину младих војника – уколико остану у болници, опасност од смрти вреба, а уколико изађу из болнице, могу да се радују новом животу, љубави и женидби.³⁴² Такође, на основу табеларног приказа музичког плана представе (Табела 1), запажамо да ова нумера наступа након што војници једни другима откривају своје кошмарне снове. Један од војника, узнемирен, моли за разговор о лепшим и ведријим стварима. Усред његове молбе, чује се пев петла који најављује свитање. Војници, охрабрани најавом јутра (*дође ми да и ја запевам...*) и чињеницом да су дочекали још један дан, започињу песму.

Осим две народне песме новије српске сеоске традиције, издваја се и појање свештеника Божицара за преминуле војнике (1:46:14–1:48:30). Најпре, глумац дијегетски пева текст *Свјати Боже* на једноставну мелодију поступног секундног покрета што је у складу са карактеристикама појања, освештавајући лешеве војника. Прекида службу, одбијајући да пева опело и за мајора Гаврила. Прота осуђује тај чин називајући га кукавичким и тражи да Радојко издвоји сандук. Настављајући службу, свештеник дијегетски поје *Со Свјатими упокој*. Глумац је извео мелодију нешто мелизматичније овог пута, те закључио сцену речима *Вечнаја памјат*.

Костић је својом оригиналном музиком (али и претпостављеним избором архивских нумера), потцртао и надоградио теме заступљене у Ћосићевом роману. Видећемо да је сличан принцип заступљен и у следећем примеру.

³⁴² „Редитељ је вероватно ‘ишао’ на први ‘ефекат’ обеју песама, рачунајући да су обе познате довољно да гледаоци сами развију асоцијације о текстовима који следе а који нису изведени.” (Јелена Јовановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 29.7.2023.)

4.1.2 Гардеробер – музика као надградња

*Реконструктивни материјал: видео снимак представе, драмски текст, искази композитора из аутобиографије.*³⁴³

Представа *Гардеробер* (ориг. *The Dresser*) Роналда Харвуда премијерно је играна 16. јануара 1994. године на Великој сцени ЈДП-а, у режији Дејана Мијача.³⁴⁴ Као и у случају *Ваљевске болнице*, табеларни приказ открива да музика има јасан редослед наступа – јавља се у оквиру али и између сцена представе. Састоји се од оригиналне нумере *Блуз* и звучних ефеката, електронски и дијегетски реализованих. Архивске нумере у овој представи нису употребљаване.

Табела 1. Музички план представе *Гардеробер*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-02:25	<i>Блуз</i>	Оригинална	Норман организује гардеробу глумаца;	Нумера увода
			Норман започиње разговор са Миц о Серовом стању и понашању	
48:51-49:17	Дијегетски отпеван текст	Дијегетски глас глумца	Џефри који тумачи Луду долази на малу проверу код Сера; након што несигурно отпева текст, Сер му говори да ипак изговара текст а не да га пева	Глумац дијегетски пева текст <i>Онај што има мало памети, по киши и ветру срећан је...</i>
58:40-59:11	Сирене за ваздушну	Звучни ефекат електронски генерисан	Глумачка трупа се	

³⁴³ *Garderober – Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (1997)*, RTS Kulturno-umetnički program - Zvanični kanal, <https://youtu.be/E6OQ4ZqsNSU>, pris. 11.6.2022.; *Garderober*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, бр. 308 DT; Vojislav Voki Kostić, *Reč, dve o sebi*, Atelje 212, Beograd, 1995.

³⁴⁴ Подела: Норман (Петар Краљ), Леди, Корделија (Ђурђија Цветић), Мец (Олга Савић), Сер, Краљ Лир (Љуба Тадић), Ајрин (Бојана Зечевић), Џефри Торнтон, Луда (Никола Милић), Г. Оксенби, Едмунд (Тони Лауренчић), Глостер (Власта Велисављевић), Кент (Млађа Веселиновић), Олдбени (Ранко Ковачевић), Гонерила (Снежана Будимлић), Витезови (Дамњан Шишовић, Марко Ајваз). Уп. *Garderober*, позоришни афиш, Уметнички архив ЈДП, Beograd, број представе 308.

	опасност		припрема да одигра <i>Краља Лири</i> , Сер узвикује претњу бомбардерима	
59:46-59:55	<i>Блуз</i>	Оригинална		Прелаз у други чин
1:00:52-1:01:00	Звуци надлетања бомбардера	Звучни ефекат (репродукован)	Норман излази пред публику и предочава им да ће представа ипак да се одигра без обзира на ваздушну опасност	
1:01:59; 1:02:25	Фанфаре и добоши	Звучни ефекат, електронски генерисане фанфаре + дијегетски реализована најава Краља добошем који глумац свира на сцени	Сер и остатак глумачке трупе изводе на другој сцени (индикованој параваном на сцени) <i>Краља Лири</i>	Одигравање представе-у-представи; неколико најава краља због Серовог оклевања
1:06:40-1:07:00	Лим, добоши, ветар-машина	Звучни ефекат дијегетски реализован употребом инструмената и предмета на сцени	Сер у улози <i>Краља Лири</i> изводи сцену буре из трећег чина Шекспировог <i>Краља Лири</i>	Остатак глумачке трупе иза сцене ствара звучни ефекат олује
			Миц и Сер разговарају о Норману; глумачка трупа завршава извођење <i>Краља Лири</i> ; Норман испраћа Сера на одмор, разговарају и Сер умире; Норман не прихватајући да је Сер умро доживљава нервни слом	

1:57:15- 1:58:53	Блуз	Оригинална	Завеса се спушта	Нумера краја
---------------------	------	------------	------------------	--------------

Костић је оригиналну нумеру *Блуз* написао са идејом надградње или праћења глумачке игре. Како је сам истакао „Ljuba [Сер/Краљ Лир – прим. М.Н.] igra starog glumca na zalasku svoje karijere. Ljuba igra samog sebe. Prati ga moj Bluz [sic!], muzička nadgradnja, glumačkog kraja.”³⁴⁵ Нумера о којој говори композитор искључиво својим насловом и меланхоличним расположењем реферира на блуз (нумера је у де-молу, четворочетвртинском такту, темпа *andante*), али не и музичким карактеристикама – не одликује је синкопирани ритам, ни импровизације, као ни препознатљива блуз хармонија.³⁴⁶ Такође, сâм избор инструмената – труба, хармоника и гитара – не указује на типичан блуз ансамбл. Костић поново примењује уобичајен принцип понављања нумере кроз представу, у овом случају *Блузом* означавајући не само Серово ментално устројство глумца на заласку каријере, већ и меланхолију глумачке трупе која упркос ратним околностима покушава да опстане. Нумера *Блуз* састоји се од две фразе. Најпре чујемо мелодију трубе (Пример 1) којој се придружује њена варијанта у хармоници (Пример 2), у ‘дијалогу’ над разложеном акордском пратњом³⁴⁷ у гитари.

Пример 1. Фраза у труби, почетак нумере (транскрипција М.Н.)



Пример 2. Фраза у у хармоници која ступа у дијалог са трубом (транскрипција М.Н.)



Блуз, дакле, у самом уводу прати Норманово организовање позоришне гардеробе, те наступа и на самом крају представе. Из табеларног приказа музичког плана (Табела 1) уочљива је велика пауза (од 02:25–48:51) између краја нумере *Блуз* и

³⁴⁵ Kostić, op. cit., 154.

³⁴⁶ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, May 8). *Blues*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/blues-music>, pris. 23.6.2021; Уп. Allan Moore (ed.), *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge University Press, 2002.

³⁴⁷ Због лошег квалитета звука у видео снимку није било могуће јасно разазнати пратњу у гитари.

дијегетског певања глумца на проби код Сера. Током ове паузе, Норман започиње разговор са Миц, упућујући је у Серово опште стање са којим је најбоље упознат. Сâм однос између Сера и Нормана у нарочитом је фокусу драме (често је њихов однос био поређен³⁴⁸ са Краљем Лиром и Лудом из Шекспирове драме), због Норманове оданости Серу и трупи којој није само гардеробер и асистент, него и пријатељ и везивно ткиво трупе, неретко и медијатор између Сера и других ликова. Разумевајући њихов однос као срж Харвудовог драмског дела, претпоставка је да је музика одсутна из овог сегмента представе управо како би се дао примат говорном изразу глумаца и сценским збивањима.

Поред ове нумере, као и у претходном примеру, запажамо звучне ефекте које Костић користи током одвијања представе-у-представи.³⁴⁹ Реч је о електронски репродукованим (сирене за ваздушну опасност, надлетање бомбардера, фанфаре) али и дијегетски генерисаним звучним ефектима које глумци производе употребом музичких инструмената и других реквизита (лим, добош, ветар машина).

Дакле, *Краља Лира* Серова трупа изводи у ратној 1941. години, под претњом бомби. Пробу *Краља Лира* прати ваздушни напад који је сигнализирани сиренама за ваздушну опасност и звуцима бомбардера. Сер, упркос опасности и заглушујућој буци, проклиње бомбардере.³⁵⁰ Потом ступа на сцену, праћен електронски генерисаном симулацијом звука фанфара које најављују долазак краља, те дијегетски произведеним звуцима добоша у извођењу споредних глумаца. Завеса иза које чујемо поменуте звучне ефекте заправо представља другу позорницу. Инсценација, међутим, не прати у потпуности музички садржај предвиђен драмским текстом. Наиме, драмски текст подразумева постојање гудачког квартета

³⁴⁸ Michael Billington, *Ronald Harwood's The Dresser: an actor's life in all its grot and glory*, *The Guardian*, 9.9.2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/09/ronald-harwood-the-dresser>, pris. 23.6.2021

³⁴⁹ Овом синтагмом реферирам на концепт *позоришта у позоришту*. Реч је о драматуршком обрасцу који је, како Наталија Јевтић објашњава, један од најзаступљенијих образаца у драмској књижевности, додајући да „образас *позориште у позоришту* možemo da prepoznamo kao celovitu *dramu u dramu*, ali se on može javiti i u obliku pojedinačnih replika u tekstu ili dramskih scena. U oba slučaja, *primarne* uloge dramskih likova postaju *sekundarne*, најчешће у оквиру одређене представе, performansa, igre или појединачне драмске ситуације која је на посебан начин *umetnuta* u dramu” (Natalija Jevtić, *Pozorište u pozorištu: pozorište u pozorištu u jugoslovenskoj dramu 80-ih godina XX veka*, Evoluta, Beograd, 2021, 5.). У контексту моје дисертације овај образац испољен је у драмама *Гардеробер*, *Хамлет* и *Доктор шустер*.

³⁵⁰ *Garderober*, драмски текст, Уметнички архив JDP, br. 308-DT, 29.

– неопходне музике³⁵¹ – те је дидаскалијом на почетку другог чина истакнуто „zvuci muzike gudačkog kvarteta koji svira finale iz *Mikada*”.³⁵² Реч је о финалу из двочине комичне опере *Микадо* Артура Саливана (Arthur Sullivan) настале 1885. године према либрету Гилберта (W. S. Gilbert). У драмском тексту није прецизирано да ли се изводи финале првог или другог чина, односно опере. С обзиром на то да ликови у финалу опере певају о браку Нанки Пуа и Јум-Јум и потом завршавају оперу нумером *Претећи облак је ишчезао* [*The Threatened Cloud Has Passed Away*], парадокс лежи управо у чињеници да би претећи облак из финала *Микада* (сада у виду бомбардера) био изузетна звучна позадина пробе за представу *Краљ Лир*. Ведри карактер финала *Микада* потцртао би апсурдност описане ситуације у којој глумци, упркос околностима, настављају да изводе представе за публику,³⁵³ те тако омогућио додатне интермузикалне релације са музичким контекстом друге културе у којој ова опера заузима значајно место.

*

Анализом музике и садржаја у овим представама, гледалачким искуством³⁵⁴ видео снимака других представа за које је Костић радио музику, те имајући у виду велику продуктивност аутора у овој области (чак 319 представа!³⁵⁵) запазила сам Костићев *modus operandi* када је реч о компоновању примењене музике за позориште. Моја запажања у складу су са композиторским исказима којима је описао сопствени

³⁵¹ *Неопходна музика*, према Кеј и Лебрехт јесте „muzička numera koju je odredio sam dramski pisac u komadu, a koja se reprodukuje kao deo dramske radnje na sceni.” Према: Кеј и Лебрехт, оп. cit., 304.

³⁵² *Garderober*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, бр. 308 ДТ, 31.

³⁵³ Проблематика која је резонирао са глумцима деведесетих година двадесетог века, поготово у периоду бомбардовања Србије 1999. године (Упор. *Ludus, pozorišne novine*, број 65, 31. март 1999, година VIII; *Ludus, pozorišne novine*, број 66, 14. јун 1999, година VIII).

³⁵⁴ Мислим на представе *Косанчићев венац 7* [прем. 2.3.1982, Атеље 212], *Марија се бори с анђелима* [прем. 11.3.1984, Атеље 212], *Мадам Сан Жен* [прем. 22.11.1985, Народно позориште у Београду], *Бекство* [прем. 10.11.1997, Атеље 212], *Кнегиња од Фоли Бержера* [прем. 1.8.1992, Атеље 212], *Сабирни центар* [прем. 8.3.1989, БДП], *Очеви и оци* [прем. 5.6.1992, Атеље 212] и *Ружење народа у два дела* [прем. 25.12.1987, ЈДП]) Гледалачко искуство стакла сам захваљујући архивским снимцима појединих представа доступних у оквиру Аудио-визуелне збирке МПУС, затим снимцима доступним на онлајн платформама, најпре на званичном YouTube каналу Радио Телевизије Србије. Такође, имала сам прилику да пратим програм *Видеотеке* при изложби *Позориште у времену сваком* која је била организована поводом стогодишњице Удружења драмских уметника Србије у Етнографском музеју у Београду од 1. до 30. новембра 2019. године. Такође, посећивала сам *Театротеку* МПУС у којима су емитовани архивских снимци у оквиру циклуса снимака позоришних представа. Више о овим снимцима у контексту Костићевог стваралаштва у: Monika Novaković, „Primenjena muzika Vojislava Vokija Kostića u pozorištu – preliminarni uvidi uz analitički osvrt na muziku za predstavu *Marija Stjuart*”, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 11, 2023, 242. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2311238N>

³⁵⁵ Исто, 241–243.

процес рада: полазећи од текста,³⁵⁶ композитор означава места где би музика могла да оствари активну улогу у инсценацији, разговара са редитељем и активно учествује на читаћој проби због звучног доживљаја представе³⁵⁷ како би утврдио да елемент музике на најбољи начин надограђује тумачење драмског текста. У процесу рада на музици за представу, Костић практикује следеће: а) два најважнија музичка елемента су лајтмотив и водећи инструмент „neka to bude jedan ton koji se ponavlja – i jedan instrument koji će da vodi stvar”³⁵⁸; б) избегавање музичке илустрације и цитата „sem u izuzetnim prilikama”³⁵⁹ и в) повиновање захтевима и законитостима позоришта, тако да музика не ‘засмета’.³⁶⁰ У свом исказу Костић не образлаже на које начине би музика могла да ‘засмета’ али ако узмемо у обзир његов пређашње поменути исказ за новине *Лудус*, реч је о складном уклапању музичке идеје у оно што је Костић назвао функција представе.³⁶¹ Анализа је показала да се овом логиком Костић водио и током писања музике за представу *Ваљевска болница и Гардеробер*.

4.2 Зоран Ерић

4.2.1 Дозивање птица (са Срђаном Хофманом) – музика као градивна маса око које се све дешава

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, аудио снимци појединих нумера из архиве композитора Ерића, партитура композиције *Слика хаоса III: Хелијум у малој кутији*, интервју са Зораном Ерићем, кореспонденција са Мирјаном Веселиновић-Хофман, програм представе.³⁶²

Представа³⁶³ *Дозивање птица* у режији Хариса Пашовића премијерно је одиграна у ЈДП-у 7. априла 1989. године, на 23. Битефу посвећеном успомени на Миру

³⁵⁶ Налик Костићу, Зоран Христић такође говори о тексту као полазишту своје музичке визије: „čitajući tekst, stvaram u sebi vizuelnu predstavu. Posle teksta, zanimaju me glumci, njihove boje glasa i vokalne mogućnosti. (...) Tek posle teksta i glumca sedam da razgovaram s rediteljem.” (Zoran Hristić, u: Lazić, op.cit., 174.)

³⁵⁷ Vojislav Kostić, Feliks Pašić, „Ovo je moj orkestar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 43, 20. januar 1997, godina VI, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1997, 10, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20043.%2020.%20januar%201997.pdf>, pris. 2.1.2023

³⁵⁸ Исто, 11.

³⁵⁹ Нажалост, редитељ не образлаже на шта тачно мисли под изузетним приликама. (Ljubomir Draškić, „Mała noćna muzika”, 212 u: Kostić, op.cit.).

³⁶⁰ Kostić, Pašić, op. cit., 10.

³⁶¹ Исто.

³⁶² *Дозивање птица*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд; Zoran Erić, *Images of Chaos III Helium in a Small Box for string orchestra*, Belgrade, 1991 (1999); Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022; Мирјана Веселиновић Хофман, Моника Новаковић, кореспонденција, 10.2.2023; *Dozivanje ptica*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989;

Траиловић.³⁶⁴ Музика за ову представу једна је од првих остварења примењене музике за позориште које су реализоване у Тонском студију Факултета музичке уметности (основаном 1986. године).³⁶⁵ Будући да је реч о електронском медију, очекивано, композитори нису правили нотне записе. Према речима музиколога Мирјане Веселиновић-Хофман, они су:

радили чисту електронику бележећи је само на траци. Што се, пак, снимка тиче, постоје сати и сати музичког материјала сниманог на тадашњој (сада увелико превазиђеној) опреми *Штудер*. (...) Међутим, тај снимак није употребљив за музиколошко истраживање, јер је посреди само сирова грађа... Нови ремикс данас није могуће урадити из много разлога.³⁶⁶

Ипак, на основу доступне грађе и реконструктивног материјала, извесно је да музику ове представе чине:

- оригинална музика Зорана Ерића (*Менует*, *Танго заљубљених* [назив М.Н.], *Птице 1*, *Птице 2*, *Птице 3*, *Птице 4*, *Птице 5*, *Птице 6*, *Blackbird*, односно још неколико других оригиналних нумера за које нисам имала податке о називу);
- архивске нумере (арија из првог чина опере *Кармен* Жоржа Бизеа ([Georges Bizet], популарни евергрин *Одисеја* Војкана Борисављевића и Светислава Вуковића, инструментална верзија песме *Heartaches* у извођењу Теда Вимса [Ted Weems] и његовог оркестра, непозната нумера на шпанском језику,

³⁶³ Глумци тумаче по неколико ликова у зависности од света (Фобос, Лавиринт, Доњи свет, Нова земља/Terra incognita, Доња Варца) у ком се лик налази и кроз који пролази, чак задржавају име лика кога су тумачили у претходном свету. Подела: Др Адонис Верналис, Ескулап, исцелитељ, Душа неопрезног травара, Рајчица говнарица, Мо Лоло Уами (Слободан Бештић), Тужна жена, Сатир, Јорикова душа, Кишна рајчица, Кадумат (Татјана Венчеловски), Стидљива жена, Мрачна птица, Душа пепела, Рајчица времена која припада другом а касније сребрна, Сорго (Соња Вукићевић), Еуринома, Еуринома, Богиња која то више није, Реквизитер, Аплби (Александра Илић-Плескоњић), Капетан, Лавиринтски витез, Господар доњег света, Набеђени вођа јата кратких можданих вијуга, Јанонеошимидоши Тамазабуротомоморикурумахакики (Драган Јовановић), Бременита жена, Дадилја-Велика птица грабљивица мајка, Душа неоплођене мајке, Рајчица промена, Ширејна (Мирјана Карановић), Барам, Барабам, Барабамбас, Бабарабамбас, Бамбамбамбам Барамбас (Небојша Љубишић), Хиперион, Хиперион у Лавиринту, Бог који то више није, Реквизитер, Неутрино (Радомир Лазаревић), Пистетер Психепаскола (Предраг Манојловић), Жена пустог погледа, Жена лудог даха, Офелијин дух, Рајчица гвинејска мердевина, Чандар Аскеар (Цвијета Месић), Жена која пева, Жена неиспеване жеље, Душа првог сопраст диска, Рајчица дванаест струна, Аша-има (Бранка Петрић), Устрептала жена, Краљица Лавиринта, Душа неке курве, Рајчица арабеска која оставља трагове на камену, Нагоја (Ирена Степић) (*Dozivanje ptica*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989, 2.).

³⁶⁴ 23. Beogradski internacionalni teatarski festival, katalog, BITEF, Beograd, 1989, <http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-23/>, pris. 29.1.2023.)

³⁶⁵ Упор. Ивана Јанковић, „Тонски студио Факултета музичке уметности у Београду – историјат, развој, перспектива”, *Нови Звук – интернационални часопис за музику*, бр. 20, 2002, 97–104.

³⁶⁶ Мирјана Веселиновић Хофман, Моника Новаковић, кореспонденција, 10.2.2023.

увертира другог чина балета *Лабудово језеро* П. И. Чајковског [П. И. Чайковский])

- звучни ефекти (електронски генерисани или дијегетски реализовани на сцени у реалном времену) – крици, уздаси, лупање, звечање, заглушујућа звоњава звона, врштање, шкрипање виолине којима се *микимаузују*³⁶⁷ покрети Мрачне птице коју Пистетер среће у Лавиринту,³⁶⁸ итд.);
- *вокална кореографија* о којој ће бити више речи у наставку.

Музичке нумере које је Срђан Хофман (1944–2021) реализовао нису дигитализоване, те ни доступне за аналитичко разматрање, па се овде фокусирам искључиво на Ерићеве музичке сегменте, на основу којих ћу настојати да донесем закључак о целини (свесна могућих недостатака овакве реконструкције).

За разлику од осталих примера за анализу, свако сценско збивање у овој представи има јединствену, засебну музику. Свака нумера, било оригинална или архивска, другачије је жанровски профилисана, интермузикално успостављајући везе са различитим световима/музикама у контексту „postmoderne igre sa stilovima”,³⁶⁹ о чему ће бити речи.

Табела 1. Музички план представе *Дозивање птица*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
02:53-04:24	<i>Менует</i> (+ дијегетско изведено уздасање глумица)	Оригинална	Почетак представе; завеса открива сцену и ансамбл глумаца који излази и изводи одређене фигуре на фону нумере увода, уздишући док изводе кореографију	Нумера увода

³⁶⁷ *Микимаузинг* је термин који се користи да се опише филмска техника синхронизације покрета и музике, најчешће у анимираним филмовима. Више о овој техници у: Hyung-Jin Kim, Kang-II Um, „Mickey Mousing Technique for the Unique Expression of Music in Nature Documentaries”, *International Journal of Advanced Smart Convergence*, Vol. 9, No. 4, 86-95, The Institute of Internet, Broadcasting and Communication, 2020, <https://koreascience.kr/article/JAKO202002761596611.pdf>, pris. 1.3.2023.; Марија Ћирић додатно објашњава да је реч о дословном подражавању (Марија Ћирић, *Zvuci pokretnih slika. Muzika u srpskom/jugoslovenskom filmu*, Partenon, Beograd, 2022, 50).

³⁶⁸ *Дозивање птица*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, 31:55.

³⁶⁹ Jovan Ćirilov, „In Memoriam – Marina Ćuturilo Helman (1956–2011)”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 156/157, godina XXXVI, jesen/zima 2011, MPUS, Beograd, 2011, 185.

			Из линије ликова иступа Жена која пева и казује „ипак, запевајмо”	
04:39- 06:10	<i>Љубав је бунтовна птица</i> (аранжман) + дијегетски глас глумице	Архивска (арија из првог чина опере <i>Кармен</i> Жоржа Бизеа [Georges Bizet])	Жена која пева почиње дијегетски да изводи аранжман нумере, певајући једино реч <i>Љубав</i> , док други глумци заузимају различите позе као приказе на мозаику	Електронски генерисана клавирска праћња уз дисторзије
06:10- 11:30	Непозната нумера (која у свом средишном делу садржи фрагменте нумере <i>Птице 3</i>)	Оригинална	Глумци изводе кореографију (поједини заузимају одређене позе, док се једна глумица шета напред и назад); Хиперион и његова мајка обраћају се смртницима на сцени на фону нумере који настављају да понављају покрете	Глумци на сцени изводе сценске покрете и кореографију за сво време трајања нумере; нумера диктира својим темпом брзину њиховог кретања и понављања покрета
12:03- 13:23	<i>Одисеја</i>	Популарна архивска нумера (компоновао Војкан Борисављевић; текст песме: Светислав Вуковић); Дијегетски глас глумца	Пистетер, налик многим херојима започиње своју одисеју што и објављује другим ликовима песмом	Глумац дијегетски изводи песму на сцени; дословно је реч и о почетку Пистетеровог путовања кроз светове
			Пистетер им прича о пустоловини, „забављајући” присутне својом причом	Смех појединих глумица на одређеним тачкама Пистетерове нарације, чини се, има образац, а имајући у виду да

				поједини чланови глумачког ансамбла још увек изводе установљену кореографију, могуће је претпоставити и да су поједини наступи смеха индиковани редитељским упутствима, део, условно речено, вокалне кореографије
16:28-17:27	<i>Танго заљубљених</i> (назив М.Н.)	Оригинална	Пистетер најављује танго заљубљених и две глумице играју танго; Жена која пева након танга закључује „Ипак, запевајмо”	
17:36-18:38	<i>Љубав је бунтовна птица</i> (аранжман са кастањетама) + дијегетски глас глумице	Архивска (арија из првог чина опере <i>Кармен</i> Жоржа Бизеа)	Жена која пева почиње дијегетски да изводи аранжман нумере, изводивши мелодију на бесмислене „јамајама” слогае	Електронски генерисана клавирска пратња, у брзом темпу са постепеним клавирским убрзањем; Стидљива жена плеше са голубом у рукама и врти се, нестајући са сцене
			„А Пистетеру, да ли тамо људи лете?” једна од ликова пита и Пистетер одговара потврдно, демонстрирајући како се људи у Доњем свету загревају за лет	
18:59-20:33	<i>Heartaches</i>	Архивска (песма <i>Heartaches</i> у извођењу Теда Вимса [Ted Weems] и његовог оркестра)	Пистетер започиње чарлстон и остатак ансамбла почиње да плеше неку врсту свинга у паровима и	

			међусобно	
			Пистетер наставља да води главну реч	
20:54-22:10	<i>Птице 3</i>	Оригинална	По Пистетеровом упутству, глумци дишу и лете; скакућу на сцени и трче, претварајући се да узлећу и лете; „онда они још...”	
23:00	Пуцањ из пиштоља	Звучни ефекат (дијегетски)	Пистетер закључује своју забаву са присутнима; Капетан изражава скепсу и пуца у Пистетера; Пистетер пада; Капетан изговара Пистетерове речи „и онда они још...” на шта сви глумци почињу да трче преко сцене и Пистетеровог тела	
23:19-23:30	<i>Птице 3</i>	Оригинална		
23:30	Откуцаји звона на сату	Звучни ефекат	Глумци загледају једни друге, склапају руке и враћају се у линију, одлазећи са сцене уз извођење кореографије са почетка (ситни кораци, ширење и склапање руку, лупкање по грудима уз уздисаје), остављајући Пистетера самог на сцени	Звона као сигнал да се глумци врате у „врсту”
24:04-24:38	Непозната нумера	Оригинална		
24:50-27:36	<i>Птице 4</i>	Оригинална	Пистетер се буди; Хиперионова	Драмска ситуација се дешава на фону ове нумере као и

			<p>мајка Еуринома одушевљава се проналаску Пистетера кога проглашава херојем за којим су трагали све време („чело Ахилеја, руке Ајантове, тело Хекторово, он је!”); Хиперион негира ту чињеницу; Пистетер завапи „Земљо, отвори се” и пропада у земљу (наредни свет)</p>	<p>Пистетеров прелазак у наредни свет</p>
27:42-30:55	<p>Непозната виолинска нумера акустички изведена (постизање различитих ефеката и искоришћавање акустичких могућности инструмента) + дијегетско шапутање, шиштање и врисак Мрачне птице</p>	<p>Звучни ефекат</p>	<p>Пистетер у њему непознатом свету (Лавиринт); крилато биће, Мрачна птица, појављује се и гони Пистетерана мрачној сцени, он светлом упаљача покушава да је уочи</p>	<p>Кореографија глумице уклопљена са шкрипом виолине која прати њене гесте и микимаузује их</p>
30:56-31:14	<p>Лупање металним предметима (звона, звончићи, лим)</p>	<p>Звучни ефекти произведени предметима поред сцене</p>	<p>Пистетер је дезоријентисан у Лавиринту, покушава да пронађе заклон од заглашујуће буке у мраку, бежи ван сцене (на простор проширене сцене у аудиторијуму)</p>	<p>Звуци су генерисани звонима поред сцене која се виде на снимку на почетку представе; контраст интензивирањем употребом два екстрема: визуелне тишине (мрак) и аудитивне заглашујуће буке</p>
			<p>Уверен да је безбедан, Пистетер се враћа</p>	
31:18; 31:53	<p>Лупање (дрвеном палицом), поновна звоњава звона и звончића</p>	<p>Звучни ефекти произведени предметима поред сцене те</p>	<p>Пистетер пада на сцену, исцрпљен буком</p>	

		ђоновима глумца док трчи по сцени		
31:55-34:03	Вокализација и механички смех глумца + повремени ударци дрвеном палицом коју Ескулап носи	Ескулапов глас (вокална кореографија) + ударци дрвеном палицом по сцени (звучни ефекат); Пистетерови уздисаји и јауци (све дијегетски)	Ескулап, исцелитељ, прегледа Пистетера и исцељује га, хистерично се оглашавајући	Глумац који тумачи Есхулапа (С. Бештић) има установљени шаблон вокализације, од механичког смеха до хистеричних уздаха, режања и врисака; нема музичких нумера
35:40-36:25	Вокализација и механички смех глумца	Глас глумца + Пистетеров смех (све дијегетски)	Пистетер се неконтролисано смеје како је Ескулап и обећао	
37:44-39:10	Лупање (дрвеном палицом), поновна звоњава звона и звончића	Звучни ефекти произведени предметима поред сцене	Пистетер опет пада на сцену	
			Хиперион и Хиперионова мајка га проналазе на мрачној сцени	
38:30-38:48	Непозната пицкато нумера	Оригинална	Пистетер опет лута мрачном сценом	
39:24-41:10	Вриштање, крештање, смех, уздисање глумаца	Гласови глумаца (дијегетски)	Пистетер среће Жену лудог даха и Жену неиспеване жеље, Ескулапа и потом остатак ликова у Лавиринту; пада у несвест изложен њиховим крицима	
	Лупа дрвеним предметима	Звучни ефекат (дијегетски)	Остали ликови заузимају позиције у позадини сцене; долазак Лавиринтског витеза	
41:49-43:03	Непозната мелодија на грчки текст	? (дијегетски изведена)	Лавиринтски витез пева,	

			пристижући на сцену и забадајући свој бодеж по завршетку мелодије	
43:09	Звонце	Звучни ефекат	Лавиринтски витез хвата штап и почиње да изводи потезе налик захватима у борилачким вештинама	
43:19	Узвици глумца	Глас глумца (дијегетски)	Лавиринтски витез почиње да окреће штап	Демонстрација витешког борилачког умећа
43:25	Звуци добоша	Звучни ефекат		
43:52	Котрљање штапа; оштрење сабље	Звучни ефекат (дијегетски, са сцене)	Лавиринтски витез стоји са штапом; други лик оштри сабљу	
44:18-45:28	Бубњеви; оштрење сабље	Звучни ефекат (дијегетски, са сцене)	Пистетер и Лавиринтски витез почињу да се боре; Пистетер побеђује	
45:52-46:16	Непозната нумера	Непозната нумера (дијегетски изведена)	Глумци у позадини почињу дијегетски да певају песму; Лавиринтски витез устаје и обара Пистетера	Није могуће прецизно разазнати језик на ком певају због аудио квалитета видео снимка
46:13	Ескулапов механички смех	Глас глумца (дијегетски)	Ескулап одлази са остатком ансамбла ликова одлази, Лавиринтски витез носи Пистетерово тело	
			Дадилџа – Велика птица грабљивица мајка тера Лавиринтског витеза, простире коже на сцени; долази Краљица	

			Лавиринта	
48:11-1:00:42	<i>Птице 5</i>	Оригинална	Краљица Лавиринта започиње своју кореографију	
	<i>Птице 5</i> + глумичина песма на фону нумере (48:27-49:12)	Глас глумице (дијегетски изведена)	Краљица Лавиринта уз кореографију пева одређену мелодију на грчком језику; по завршетку песме, пресвлачи је Дадиља и Краљица наставља да плеше у новом костиму	Дијегетски изведена нумера
	<i>Птице 5</i>	Оригинална	Краљица плеше над простртим кожама; Пистетер је заинтригиран, придружује се Краљици у љубавном чину; од Дадиље тражи да преведе оно што говори Краљици у љубавном заносу; Краљица одлази, Дадиља плеше и претвара се у Душу неоплођене мајке	
1:01:53-1:02:41	Непозната нумера карактера успаванке	Глас глумице (дијегетски изведена нумера)	Душа неоплођене мајке пева успаванку Пистетеру, негујући га и љуљушкајући га као дете; почиње да му прича о змијама, птицама и опасностима	Пистетер је сада у Доњем свету
1:04:00	Ритмичко лупање дрвеним предметом	Звучни ефекат + глас глумице	Душа неоплођене	

	+ врисак глумице	(дијегетски крик)	мајке односи Пистетера са	
1:04:01-1:08:13	<i>Птице 6</i>	Оригинална	сцене и дави га у кориту воде	
			Хиперион и Еуриома траже Пистетера, „његова је душа у Доњем свету, морамо доле...”; Хиперион оклева али полази за мајком	
1:08:15-1:16:35	Непозната нумера	Оригинална	Сцена у мраку са изолованим плавим снопом који осветљава део сцене, Пистетер посматра ове необичне фигуре обасјане плавим светлом (други глумци спорим покретима изводе силуете и заузимају одређене позе у оквиру великих љуштура)	Спор ток музичке нумере диктира спор ток покрета глумаца и евентуални говор Пистетера, даје утисак развученог времена
1:16:43-1:19:50	Лупкање дрвеним штаповима + вокализације глумаца	Звучни ефекат + гласови глумаца (дијегетски изведене вокализације)	Пистетеру једна од рајчица даје штапове; он почиње да лупа њима, будећи остале фигуре и ослобађајући их; ликови почињу да скакућу, изводе пируете, после се разилазе	
1:20:00-1:20:35	Непозната нумера	Глас глумца (дијегетски изведена мелодија)	Пистетер у једној од љуштура ставља перику и певуши непознату мелодију, разговара са Набеђеним вођом јата кратких можданих вијуга	

			на измишљеном језику	
1:23:30-1:25:21	Непозната нумера	Оригинална	Пистетер посматра Набеђеног вођу који пузи по сцени, јаучући, пада на сцену;	
			Хиперион и Еуринома долазе; Еуринома претпоставља да умире, Хиперион претпоставља да су постали људи; седају поред Пистетера и са њим читају књижицу	
1:25:50-1:26:05	Лупкање металним предметом	Звучни ефекат	Хиперион и Еуринома синхронно са Пистетером изводе покрете	Микимаузинг опет као и у случају Мрачне птице јер метални звук наглашава сваки покрет
1:27:55-1:30:44	Бајање глумачког ансамбла	Гласови глумаца (дијегетски изведено бајање)	Сцена у мраку, поједини ликови ходају на штаулама, Пистетер говори о настанку птичје врсте на шта остатак ансамбла почиње да плеше неконтролисано	
			Пистетер наставља да прича о крилима, гледаоцу и театру; „има ли чега бољег него крила имати?”	
1:32:53-1:33:37	Непозната нумера	Оригинална	Ликови нестају иза застора	
1:33:38-1:35:00	Непозната нумера	Оригинална	Сцена у полумраку, неко од ликова седи на ивици сцене	

1:35:01-1:37:53	Непозната нумера	Архивска (нумера на шпанском језику коју глумица дијегетски изводи)	Ансамбл ликова плеше, поједини су на штулама; Пистетер носи сомбреро, пончо и црвену ружу	Није јасно да ли је Пистетер прешао у нови свет (Непозната земља/Terra Incognita или свет по имену?). Стога у наставку користим речи глумац/ци/лик/ликови
1:37:58-1:39:38	Почетак увертире другог чина <i>Лабудово језеро</i>	Архивска (увертира другог чина балета <i>Лабудово језеро</i> П. И. Чајковског)	Пистетер посматра црног лабуда (С. Вукићевић) на штулама за којима се појављују бели лабудови на штулама (други ликови на штулама)	
1:39:39-1:40:07	Непозната нумера кабаретског карактера	-	Пистетер посматра поворку кабаретских играча	
1:40:10-1:43:40	<i>Птице 1</i>	Оригинална	Пистетер скида сомбреро и друге елементе свог костима и полаже их пред себе, пружа се на сцени	
			Двоје глумаца полажу предмете поред Пистетера и изводе кореографију, одлазећи са сцене; Сорго му пружа чинију воде и целива га	
1:43:41-1:45:15	Непозната нумера	Глас глумице (дијегетски изводи нумеру на непознатом језику)	Кадумат (?) пева Пистетеру и плеше	Предстојећи сегмент од 1:43:41 доминантно карактеришу плес и пантомима; Пистетерово присуство повод је за демонстрацију физичког умећа различитих ликова (салто, шпаге, стој на
1:45:16-1:46:07	<i>Птице 1</i> + чинели	Оригинална + звучни ефекат који акцентује глумичине пируете и салта	Други ликови забављају Пистетера; Пистетер нуди ружу различитим	

1:46:08-1:46:33	Непозната нумера + црвкун птица у нумери	Оригинална + звучни ефекат црвкунта	плесачима	рукама, плес са гимнастичком траком); до краја представе говорени текст ће бити само у једном кратком сегменту присутан
1:46:34-1:50:20	Непозната нумера са сменама изразитих ритмичких образаца као подлога за кореографију глумца	Оригинална		
1:51:17-1:52:40	<i>Птице 2</i>	Оригинална	Пистетер се окреће на другу страну и долази Аплби на штулама, плешући са још једним глумцем	
1:53:43-1:53:51	Непозната мелодија		Пистетер запева нешто на измишљеном језику; почиње да изводи стој на рукама и да плеше	
1:53:53	Бесмислени говор глумца + дрвени штапови + добош	Глас глумца + звучни ефекти дијегетски изведени		
	Музички акценти пантомимског покрета (1:55:01-1:55:14) + чинеле		Пистетер уз двоје глумца понавља кореографију коју је изводио са Еуриномом и Хиперионом	Микимаузинг
			Пистетер добија ново одело и узима дрвене штапове	
1:57:44	Дрвени штапови (ритмички обрасци)	Оригинална; дијегетски изведена на сцени	Пистетер почиње да лупа штаповима, мумлајући неку мелодију, придружује му се жена са другим паром штапова, плешући са њим	
2:00:02-2:01:54	<i>Blackbird</i>	Оригинална	Плешу уз нумеру и нестају са сцене	
2:01:59-2:10:32	Дрвени штапови (ритмички обрасци) + борилачки узвици + бубњеви	Оригинална; дијегетски изведени на сцени	Ансамбл глумца (сада у савременом гимнастичком	Енергична кулминација представе центрирана око ритмичких

			костиму) лупа штаповима; два глумца иступају из врсте и узвикују борилачке узвике након чега се враћају у врсту; други глумачки пар то исто чини; глумци настављају игру штаповима и лупају по бубњевима; изводе различите гимнастичке фигуре	образаца које глумци изводе као и гимнастичке кореографије
	<i>Blackbird</i>	Оригинална	Глумци се поклањају	Нумера краја

Представа *Дозивање птица* одликује се карактеристикама које су својствене постдрамском позоришту онако како га дефинише Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann). Леман је, најпре, објаснио да сâм термин *постдрамски театар* указује на ‘обрт’ према којем текст више не ‘господари’ сценом, због чега фабула не мора да постоји или да се одвија по уобичајеном редоследу.³⁷⁰ Касније, овај аутор ревидира наведено тумачење,³⁷¹ истичући да је временом концепт *постдрамског* изгубио конотативни слој који означава „девијантне, опозитне или радикалне праксе”,³⁷² иако остварења постдрамског театра и даље поседују критичку ‘оштрицу’ и изазивају контроверзе.³⁷³ Сумирајући своје закључке, Леман уочава да је постдрамски театар погодан да се истакне „драматично проширење могућности, технологија и естетике позоришних пракси”,³⁷⁴ превазиђе идеја о изједначавању

³⁷⁰ Hans-Thies Lehmann, Karen Jürs-Munby (tr.), *Postdramatic theatre*, Routledge, Taylor & Francis, Oxon, 2006, 17, 18.

³⁷¹ Hans-Thies Lehmann, „Postdramatic theatre, a decade later”, 31–46 in: Ivan Medenica (ed.), *Dramatic and Postdramatic theater*, special edition, conference proceedings, anthology of essays by Faculty of Dramatic Arts, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, 2022, <https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Celi%20Zbornici/Zbornik%20radova%20FDU%20posebno%20izdanje.pdf>, pris. 17.7.2023.

³⁷² Исто, 32.

³⁷³ Исто.

³⁷⁴ Исто, 41.

књижевног жанра драме и позоришта и прошири перспектива о позоришном извођењу као месту које „транскендира поделе између уметности, друштвене праксе и позоришта”.³⁷⁵ На крају, Леман подсећа да постдрамски театар не значи смрт драме, већ другачији угао посматрања и разумевања савременог театра,³⁷⁶ ослобођеног од хијерархије драмског театра. Павис³⁷⁷ постдрамско позориште одређује као *извођачко позориште*, тј. оно „које се одвојило од драмског текста и у ком се сматра да не треба да постоји хијерархија између сценских система, коришћених материјала, између scene и текстова”,³⁷⁸ односно, у коме је глумац *извођач* који не гради драмски лик, већ делује кроз палету проширених глумачких техника базираних на већој ментално-физичкој ангажованости.³⁷⁹ Управо концепт постдрамског театра функционише на примеру музике за представу *Дозивање птица*.

После искуства рада на представи, Зоран Ерић је истакао да је реч о „активној музици”,³⁸⁰ будући да се она, у овом случају, издваја као примарни позоришни текст. Као таква, она сама је фабула – она надокнађује недостатак стандардне фавуле. „Морала је...!” одговара Ерић, истичући:

то је био договор од почетка, да ће музика, не испуњавати рупе, него ће бити градивна маса око које ће се све дешавати. Повремено ћемо ми нешто и рећи, глумци, повремено ће то бити драматуршки оправдано...³⁸¹

Имајући ово у виду, као и одсуство конвенционалног драмског текста,³⁸² изражени телесни покрет и кореографију, могло би се рећи да ова представа делује између граница уобичајених сценских жанрова. Сâм композитор објашњава да „*Птице* јесу биле неки камен међаш и јесу биле неки гранични жанр који до тада у нашем позоришту није постојао уопште на тај начин, поготову није био артикулисан као целовита представа.”³⁸³ Када је реч о раду на музици, Ерић додаје:

³⁷⁵ Исто.

³⁷⁶ Исто, 42.

³⁷⁷ Pavis, op. cit., 236–244.

³⁷⁸ Исто, 238.

³⁷⁹ Исто, 238, 239.

³⁸⁰ Biljana Lijeskić, Zoran Erić, „Inspiraciju čuvam kao izvor čiste vode”, *Glas javnosti*, 18. septembar 2000, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2000/09/19/srpski/100091804.shtm>, pris. 4.7.2023.

³⁸¹ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

³⁸² Аристофанове *Птице* послужиле су само као инспирација за наслов и за ликове.

³⁸³ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

Први сусрет уопште није био разговор о музици, него је био разговор са редитељем и са глумцима. Пашовић је одмах рекао да ће представа трајати између два и по, три сата, а да се очекује да музика буде преко три сата. Ја сам први пут дошао у ситуацију да се очекивало да ће музика трајати дужи него што је време представе. Имате одређене ситуације које ће музика покривати, имате нешто што неће. Овде је било у плану да музика не престаје.³⁸⁴

Дакле, у овом случају, музика је позиционирана као основни облик израза редитељско-композиторске идеје; она, након Пролога, води гледаоца кроз светове представе (Фобос, Лавиринт, Доњи свет, Нова земља/Terra Incognita, Доња Варца).³⁸⁵ Иако је Пашовић у инсценацију *Дозивања птица* укључио већи број референци и омажа претходним битефовским остварењима,³⁸⁶ „овде се желело да она [музика] буде потпуно слободно урађена, очекивало се да буде нова, да буде другачија од онога што је била типична битефовска представа.”³⁸⁷ Композитор је додао да је ово један од ретких редитељских захтева са којима се сусрео када је реч о раду на позоришој музици. Тиме је истакао специфичну функцију музике коју је реализовао у коауторству са Срђаном Хофманом и улогу аутора која подразумева знатно већи стваралачке слободе. Важно је нагласити да је коауторско подразумевало независан рад двојице композитора у односу на унапред договорену поделу позоришних ситуација.³⁸⁸

На основу прикупљеног реконструктивног материјала идентификовала сам девет Ерићевих нумера – *Птице 1*, *Птице 2*, *Птице 3*, *Птице 4*, *Птице 5*, *Птице 6*, *Blackbird* и *Menuet* (уз нумеру коју сам назвала *Танго заљубљених*) и неколико других које нису обухваћене детаљнијом анализом услед лошијег квалитета видео снимка. Због тога се фокусирам на нумере за које имам податке и грађу, те на драмске ситуације којима ове нумере ‘управљају’. О њима говорим сагласно

³⁸⁴ Исто.

³⁸⁵ *Dozivanje ptica*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989, 2–4.

³⁸⁶ „На опаску да је овакав театар нешто већ виђено, да ‘трпи’ утицај разних трендова у позоришту, али и да је компилација свих Битефа редитељ је рекао да је немогуће тако приступити овој представи, али да је то, заправо, комплимент (...) да је нужно да се као и само позориште и публика даље школује и изграђује нове начине рецепције и доживљаја театра” (Ј. Јововић, „Утопија и слобода. Округли сто критике БИТЕФА о представи *Дозивање птица*”, *Политика експрес*, Београд, 23.9.1989, Хемеротека, ID 3824, Театрослов, МПУС, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3824>, прис. 20.7.2022.)

³⁸⁷ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

³⁸⁸ Исто.

хронологији њиховог редоследа у самој представи, занемарајући композиторову нумерацију.

Као што је наведено, у реконструкцији Ерићевих музика за представе (у контексту ове дисертације представа *Дозивање птица, Поглед у небо* и *Сан летње ноћи*), ослањам се и на партитуре Ерићевих композиција које су настале као резултат ремедијације позоришне музике. У вези са овим процесом, Ерић користи формулацију *музичке скулптуре*, објашњавајући их следећим речима:

to su likovi i muzičke skulpture koje imaju ulogu amblema. One su se i pojavile u nekim mojim muzikama posle pozorišta zato što sam mislio da zaslužuju da se pojave u nekom drugom okruženju. Mislio sam da treba da se pojave u još nekom okruženju i da ti likovi-skulpture prošetaju i kroz neku moju drugu muziku...^{389 390}

Ове скулптуре (односно постојећи музички објекти), иако отргнуте од драмског контекста, задржавају своју интермузикалност, те могу да послуже и као референца коју ће слушалац потенцијално препознати. У том смислу, музичку скулптуру треба схватати и дословце као објекат који бива премештен у други контекст.

Када је реч о представи *Дозивање птица, Менует* (02:53-04:24) представља уводну нумеру на чијем фону глумачки ансамбл ступа на сцену у раскошним тоалетама, лупкајући се по плећима (тима третирајући своје тело као инструмент) и уздишући у ритму нумере. *Менует* у свом мелодијском току садржи парафразу популарне бечке песме *O Du lieber Augustin*, поверену чембалу чији механички звук евоцира музичку кутију. Уколико имамо у виду текст песме и Аугустинов пад

³⁸⁹ Zoran Erić, *Spisak br. 2 za simfonijski orkestar / Slike haosa VI, Razgovor sa Zoranom Erićem*, 444, u: Zorica Premate (prir.), „Tribine Novi zvučni prostori”, Centar za muzičku akciju, Udruženje kompozitora Srbije, Muzička redakcija RB3, RTS Izdavaštvo, Beograd, 2019.

³⁹⁰ *Списак бр. 2*, како је уочила Тијана Поповић Млађеновић, у себе укључује и делове претходних слика хаоса, попут поменутог *Хелијума у малој кутији* за гудачки оркестар из 1991. године, те композиције *Шест сцена-коментара* за три виолине и гудаче (из 2001. године) и *Ко је убио галеба?* за дванаест виолончела из 2005. године. (Тијана Поповић Млађеновић, „*Spisak br. 2 za simfonijski orkestar / Slike haosa VI Zorana Erića*”, 431, u: Zorica Premate (prir.), „Tribine Novi zvučni prostori”, Centar za muzičku akciju, Udruženje kompozitora Srbije, Muzička redakcija RB3, RTS Izdavaštvo, Beograd, 2019). Занимљиво је да су управо посредством композиције *Шест-сцена коментара* ликови попут Антигоне и Бановића Страхине, те поједини музички моменти представа које су биле укључене у *Шест-сцена коментара*, добили нов живот и у композицији *Списак бр. 2*. О Ерићевој музици за представу *Бановић Страхине* (реж. Никита Миливојевић) и *Шест сцена-коментара* као њеној реинкарнацији, више у: Новаковић, op. cit., 173–193.

у јаму са лешевима жртава куге,³⁹¹ могли бисмо да протумачимо ову парафразу као најаву Пистетеровог пропадања. Када је реч о примењеној музици у позоришту, довољно је да аутор музике или редитељ процене да је одређена музичка нумера адекватна за постизање жељеног ефекта. Пашовић и Ерић су, стога, овде највероватније желели да најаве Пистетеров пад дословно те губитак контроле. Након што присутнима приповеда о својој пустиловини на новогодишњој забави, Пистетер почиње да пева *Одисеју* (о чему ће бити више речи), да би након тога најавио танго ([17:27] „Шта је вечерас нама потребно? – Љубав! – Па љубав! Танго заљубљених!”) што подстиче друге ликове да заплешу. Одмах наступа *Танго заљубљених*, оригинална нумера која доноси електронску симулацију звука хармонике и кастањета, иницирајући плес парова на сцени. Тако, плесне нумере обележавају почетак представе и Пистетерову плесну журку.

Птице 3, темпа *Allegro*, симулирају узлетање птица, мелодијским покретом навише. Кретање мелодије у високом регистру евоцира лет, док Пистетер на сцени подстиче друге ликове да потрче и узлете (20:54-22:10; 23:19-23:30). Изражавајући сумњу у Пистетерову причу о фантастичној пустиловини и летењу, Капетан пуца у њега. Наступ нумере *Птице 4* (24:50-27:36) наставља се на сцену Пистетерове смрти. Карактерише је мотив чембала (електронски реализован) у крешенду и декрешенду. Овај мотив константно се понавља уз убрзање и фон је Пистетеровог преласка у наредни свет након његовог вапаја „Земљо, отвори се” (26:01). Хиперион и Еуринома, увидевши његово пропадање, журе за њим, на Еуриномино убеђење да је Пистетер управо онај јунак који је потребан свету. Партитура композиције *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији* (1991; друга верзија 1999)³⁹² открива нам контуре једино ове две *музичке скулптуре*, с обзиром на то да преостале нумере нису добиле ремедијацијски третман. Композитор не цитира, већ парафразира своју музику из представе, градећи ново музичко ткиво око ових скулптура. Ипак, иако композитор гради ново ткиво, имамо старе елементе на основу којих и анализирам позоришну нумеру према партитури. Како су *Птице 3* и *Птице 4* у представи електронски генерисане нумере, композитор се определио за симулацију овог квалитета електронског звука посредством реалних музичких

³⁹¹ Упор. *O du lieber Augustin*, <https://www.unlockyourhistory.com/post/2019/04/22/o-du-lieber-augustin>, pris. 23.7.2024.

³⁹² Николић, оп. cit., 14.

инструментата што је уочљиво из Примера 1а, 1б и 1в, практикујући тремоло. Обе скулптуре ‘провлаче’ се кроз први део композиције, *Несхватање*. Одсек А доноси мелодију *Птица 3*. Друге виолине понављају мелодију некадашње нумере, а евидентна је и промена темпа овог материјала – некадашњи *Allegro* сада је *Lentissimo*, у пиано ка мецопиано динамици, уз изведбену напомену *cantabile, come in lontananza*, остварујући утисак посматрања успореног снимка узлетања птица.

Пример 1а. Зоран Ерић, *Птице 3*, ремедијација у одсеку А у делу *Несхватање* композиције *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији* (т. 37–44)³⁹³

Пример 1б. Зоран Ерић, *Птице 3*, ремедијација у одсеку А у делу *Несхватање* композиције *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији*, понављање мелодије у другим виолинама (т. 45–58)³⁹⁴

³⁹³ Zoran Erić, *Images of Chaos III Helium in a Small Box for string orchestra*, Belgrade, 1991 (1999), 2.

³⁹⁴ Исто 3.

Пример 1в. Зоран Ерић, *Птице 3*, ремедијација у одсеку А у делу *Несхватање* композиције *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији*, понављање мелодије у другим виолинама (т. 45–52)³⁹⁵

Са друге стране, нумера *Птица 4* сведена је на свој ритмички аспект, у форми репетиције инвертираног ритмичког обрасца у другим виолинама у одсеку Ј (Пример 2) а обриси овог ритмичког мотива евидентни су у другом делу композиције, делу *Отпор*. У представи, подсећам, нумера се чује при Пистетеровом пропадању у земљу и преласку у наредни свет.

Пример 2. Зоран Ерић, *Птице 4*, ремедијација у одсеку Ј у делу *Отпор* композиције *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији* (т. 261–262)³⁹⁶

³⁹⁵ Исто.

³⁹⁶ Исто, 15.

Птице 5 (48:11–1:01:42), темпа *Largo*, представљају музички свет Лавиринта у коме Пистетер упознаје Краљицу, своју потоњу љубавницу. Краљичина Дадиља посредник је између њих двоје, сведочећи љубавном сусрету и подводећи Краљицу. Нумеру карактеришу симулације откуцаја срца и ритмичног лупкања дрвених штапића, а упливи репетитивних, монотоних мелодијских фрагмената које певају електронски симулирани гласови даје њиховом сусрету ритуалну димензију. Краљица Лавиринта дијегетски ће на грчком језику отпевати непознату мелодију (48:27–49:12), уз кореографију којом заводи Пистетера. Након што се њихов сусрет оконча, Краљица одлази.

Краљичина Дадиља претвориће се убрзо у Душу неоплођене мајке која теши Пистетера, дијегетски му певајући успаванку пре него што га удави у кориту. Поновном смрћу, Пистетер ступа у Доњи свет. Надовезујући се на претходну сцену, *Птице 6* креирају атмосферу ноћи уз симулацију гласова свитаца и понављање једног мелодијског силазног мотива (еф2-ес2-дес2-бе2), који евоцира смирај. Већ у следећој сцени, непозната нумера пратиће сцену у мраку коју осветљава изоловани плави сноп светлости, откривајући необичне фигуре у великим љуштурама. Успорени ток ове нумере диктира спор покрет глумаца и Пистетеров успорени говор, дајући утисак другачијег тока времена у Доњем свету.

Птице 1 медитативног су карактера и наступају у сцени Пистетеровог уклањања костима и опружања на сцени док га други ликови опслужују и целивају водом (1:40:10–1:43:40). Својим карактером, музика (а и Пистетерово присуство) подстиче друге ликове да плешу за њега и демонстрирају своје физичко умеће (изводе салта, шпаге, стој на рукама, плес са гимнастичком траком). Овде најбоље долази до изражаја Пависов извођач – глумци су овде и певачи, акробате, борци и забављачи. Нумера траје девет минута и састоји се од мелодијске основе – тона чија висина бива стално контролисана применом *portament-a*³⁹⁷ – који надграђују импровизације на симулираном дувачком, као и на симулираном жичаном инструменту. Још један облик музичког ‘диктата’ сценских збивања уочава се и у сегменту који прате *Птице 2*, илуструјући својим механичким призвуком ход мушкарца и жене на штулама са намером да забаве Пистетера (1:51:17–1:52:40).

³⁹⁷ Milojković, op. cit, 118.

Нумера им својим током диктира ход и кореографију: једног тренутка су наизглед смотани, на шта упућују глисанда у нумери, ризикујући пад са штула, док већ другог откривају изузетну вештину хода и извођења кореографије док носе штуле (премети преко главе, стој на рукама итд.). Напоследку, нумера *Blackbird*, темпа који се постепено убрзава, основа је за плес глумаца (2:00:02–2:01:54) те ће се на њу надовезати енергична кулминација представе центрирана око ритмичких образаца изведених дрвеним штаповима и гимнастичке кореографије уз борилачко узвикевање (2:01:59–2:10:32), након чега следи наклон глумаца.

Поред оригиналне ауторске музике Ерића и Хофмана, у овој представи заступљене су и архивске нумере. Најпре, песма *Одисеја* која је придобила велику популарност у извођењу певача Леа Мартина (премијерно изведена 1973). Певајући *Одисеју*, Пистетер најављује свој пролазак кроз светове, уједно реферирајући и на одисеје многих других јунака са којима га Еуринома и Хиперион пореде („чело Ахилеја, руке Ајантове, тело Хекторово...”). Друге архивске нумере чују се махом на Пистетеровој забави током његовог приповедања о пустоловини те успостављају атмосферу забаве: најпре, чује се аранжман арије из првог чина опере *Кармен* Жоржа Бизеа коју су приредили Ерић и Хофман за извођење Жене која пева. Постоје две варијанте аранжмана: а) спорија, на текст арије у преводу (04:39–06:10) и б) бржа, на бесмислене *јамајама* слокове, вероватно алудирајући на ситуацију у којој текст постаје бесмислен након што се трака убрза (17:36–18:38). У оба случаја, Жена која пева најави свој наступ речима „ипак, запевајмо!”, скрећући пажњу на себе и владајући сценом. Инструментална верзија песме *Heartaches* у извођењу Теда Вимса и његовог оркестра, брзог темпа и румба ритма,³⁹⁸ основа је за плес ликова и у функцији је њихове разоноде. Чини се да не успевају да достигну интензитет ритма нумере својим плесом, већ ‘каскају’ за нумером, задихани, што опет упућује на статус музике као главног сценског текста. У представи се може чути и почетак увертире другог чина балета *Лабудово језеро* Чајковског (1:37:58–1:39:38) током Пистетеровог посматрања црног, и – за њим, свите белих лабудова на штулама, те је ова архивска нумера употребљена као илустрација сусрета, док плес лабудова на штулама придоноси ефекту карикатуре,

³⁹⁸ Don Tyler, *Hit Songs, 1900-1955: American Popular Music of the Pre-Rock Era*, McFarland, 2007, 296.

гротеске, апсурда – њихова лепота и грациозност деконструисана је и подвргнута руглу.

Звучни ефекти су бројни у овој представи и подразумевају следеће: пуцањ из пиштоља (23:00), откуцаје звона на сату (23:30), лупање металним предметима попут звона, звончића, лимом, дрвеним палицама (20:56–31:14), ударце дрвеном палицом коју Ескулап носи (31:55–34:03) док се ритмизовано смеје, вриштање, крештање, смех, уздисање глумаца, подврискивање, котрљање штапа, оштрење сабље (43:52), бубњање, ударце на чинелама, борилачко узвикивање (2:01:59–2:10:32).

Управо се у овом контексту примећује оно што сам назвала *вокалном кореографијом* под којом подразумевам обрасце у смеху, узвицима, уздасима и другим вокалним исказима глумачког ансамбла, због истоветности наступа ових различитих вокалних исказа глумаца. Најупечатљивији пример је наступ Ескулапа који третира Пистетера, изводивши механички смех са вокализацијом наниже, понекад хистерично удишући и подврискивајући шаблонски. Ове шаблоне неретко поентира ударцем/ударцима своје дрвене палице. Други тип кореографије, плесна односно телесна кореографија, налаже глумцима да плешу уз чарлстон, чине слободне покрете, изводе балетске пируете, покажу гимнастичку вештину (стој на рукама, шпага, игра са гимнастичком траком и слично).

Ова телесна кореографија умногоме зависи од ‘диктата’ музике, на пример, по параметру брзине извођења као у случају непознате нумере са почетка представе [6:10–11:30]. Глумачки ансамбл заузима седеће и стојеће положаје, док једна од глумица хода од једне до друге стране сцене у правој линији, не окрећући се већ ходајући уназад попут враћеног снимка. Брзина њеног хода (али и покрета руку и промена поза других глумаца на сцени) зависи од брзине нумере (која у средишњем делу садржи сегмент нумере *Птице 3*). Кореографија ансамбла понавља се све до краја нумере (06:10-11:30), демонстрирајући директан и снажан утицај музике. Још један упечатљив пример је већ наведена ситуација на фону нумере *Птице 2*.

Микимаузинг је такође заступљен у три инстанце: а) непозната нумера акустички изведена на виолини микимаузује покрете Мрачне птице која током

своје кореографије шапуће, шишти и вршти, узнемирана Пистетеровом појавом (27:42–30:55), б) Пистетер, Еуринома и Хиперион изводе покрете рукама који су наглашени кратким музичким акцентима реализованим металним предметом, директно синхронизујући звук и покрет (1:25:50–1:26:05), в) Пистетер уз двоје глумаца понавља кореографију коју је претходно извео са Еуриномом и Хиперионом, сада уз музичке акценте реализоване ударцима чинела (1:55:01–1:55:14).

Принцип контраста најизраженији је у сцени Пистетеровог ступања у Лавиринт, након сусрета са Мрачном птицом. Шуњајући се по мрачној сцени, Пистетер покушава да установи где се налази помоћу пламена свог упаљача. Одједном га окружује заглушујућа бука од које покушава да побегне склањајући се ван (примарне) сцене (простор је проширен дугом пистом која сеже у аудиторијум) (30:56–31:14). Контраст је интензиван сучељавањем два екстрема: визуелне ‘тишине’ (мрак) и аудитивне заглушујуће буке. Звучно, аудитивно начело преузима улогу свих других параметара: наративног, визуелног, сценског.

Током анализе музике за представу, алудирала сам на чињеницу да је сама представа организована на начин симулирања одређених технолошких принципа: убрзавање снимка, успоравање, грешка итд. Реч је о подражавању одређених техничких принципа својствених технолошки посредованој реализацији. Чини се да је сама представа третирана као снимак – он је некад убрзан (Жена која пева и верзија Бизеове *Кармен* на *јама јама* текст), некада успорен (сцена необичних фигура у љуштурама шкољки која подразумева успорен сценски покрет ансамбла пред Пистетером), а поједини делови овог метафоричког снимка су ‘са грешком’ (бесомучно понављање сценског покрета ансамбла на самом почетку представе уз непознату нумеру која диктира брзину хода од једног до другог дела сцене), што говори у прилог постдрамском испитивању позоришта као медија, који се, у овом случају, очито заснива на прекорачењу и преузимању ванпозоришних карактеристика. У овај контекст се уклапа и сама музика која је добила многоструке функције: она надокнађује недостатак стандардне фабуле, представља основни облик израза редитељско-композиторске идеје, покреће сценску радњу, успоставља атмосферу драмских ситуација и диктира глумачке поступке на сцени.

4.2.2 *Хамлет*³⁹⁹ – музика као супститут другог сценског елемента

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервју са композитором, интервју са редитељем, партитура архивске нумере, програм представе.⁴⁰⁰

Хамлет Вилијема Шекспира премијерно је изведен 7. октобра 1992. године у ЈДП-у, у режији Горчина Стојановића.⁴⁰¹ Музика за представу *Хамлет* је настала у Тонском студију ФМУ, што значи да се и овде, као и у случају представе *Дозивање птица*, ради о електронској реализацији.⁴⁰² Како Ерић објашњава, редитељева намера је била да се постави интегрални *Хамлет*, са врло мало или нимало интервенција на преводу који су приредили Живојин Симић и Сима Пандуровић,⁴⁰³ због чега је и музика морала да буде амбициозна. Музички план представе *Хамлет* (Табела 1) састоји се од:

- оригиналних музичких нумера реализованих у електронском медију (*Дух/Хамлет*, *Перкусије*, *Офелијина нумера*, *Тема Розенкранца и Гилденстерна*, *Гробарева песма*);
- архивских музичких нумера (*Eternal* бенда *Joy Division*, *La Spagna*, *Ich Hab' ein Hemdlein An*, *Das Ist Nicht Mein* из четврте сцене другог чина опере *Воцек* Албана Берга) и
- звучног ефекта (војни добоши).

Како композитор није имао аудио снимке, нити је именовao нумере, дала сам им називе ради лакше оријентације, у односу на место нумере у инсценацији, а на основу доступних материјала.

³⁹⁹ Део текста базира на одломцима свог необјављеног излагања „William Shakespeare's *Hamlet* through the lens of a composer: Incidental music for *Hamlet* directed by Gorčin Stojanović (Yugoslav Drama Theatre, Belgrade, 1992)” изложеног на међународној онлајн научној конференцији *Shakespeare and Music: New Interdisciplinary Perspectives* у организацији Универзитета у Манчестеру и Универзитета у Хадерсфилду, одржаној 10. и 11. децембра 2020. године.

⁴⁰⁰ *Хамлет*, снимак, 1992, Аудио-видео збирка МПУС, Београд; Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 28.12.2021; Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022; Alban Berg, *Wozzeck*, ор. 7, partitur, Universal Edition, Vienna, 1955; *Hamlet*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1992.

⁴⁰¹ Подела: Клаудије (Миодраг Кривокапић), Хамлет (Бранислав Лечић), Полоније (Петар Банићевић), Хорацио (Мирсад Тука), Лаерт (Драган Мићановић), Розенкранц (Дејан Матић), Гилденстерн (Раша Марковић), Озрик (Раде Лазаревић), Марцело (Бранимир Поповић), Бернардо (Небојша Кундачина), Глумци, гробари (Соња Вукићевић, Тања Венчеловски, Слободан Бештић), Фортинбрас (Уликс Фехмиу), Гертруда (Мирјана Карановић), Офелија (Ирена Мичијевић), Дух Хамлетовог оца (Марко Тодоровић). Уп: *Hamlet*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1992, 1.

⁴⁰² Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 28.12.2021.

⁴⁰³ Исто.

Табела 1. Музички план представе *Хамлет*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-02:27	Joy Division – <i>Eternal</i>	Архивска	Свадбена процесција краља Клаудија и краљице Гертруде	Алузија на погребну процесију свих ликова у пратњи новог краљевског брачног пара; наговештај краја драмског дела
02:28-03:12	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Стражари разговарају о старом краљу Хамлету и његовој смрти; појава Духа	Испрекиданост нумере указује на кретање, присуство и одсуство краљевог Духа
04:40-05:27	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	<i>Гледајте га, Хорацио!</i> , стражари прилазе Хорацију да сазнају шта је видео	
07:36-07:51	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хорацио покушава да комуницира са Духом; одлучује да саопшти Хамлету сусрет	
12:00-12:27	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Краљ Клаудије говори о смрти свог брата Хамлета, о женидби краљицом Гертрудом; Клаудије упућује похвалу Хамлету за жалост и част коју црнином указује свом оцу	Хамлет, одвојен од краљевског брачног пара и других ликова на сцени; посматрач сцене, пре него учесник; нумера добија двојну функцију: истовремено је и тема старог краља Хамлета и сина Хамлета
14:23-16:12	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хамлет, сам на сцени,	

			монолог како ми бљутав, плитак, троми, јалов изгледа сваки корак ту на свету...	
17:33-19:25	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хорацио, Марцело и Бернардо саопштавају Хамлету вести; Хамлет се одлучује да стражари	Нумера иницирана исказом <i>видео сам краља, Вашег оца;</i>
20:24-20:35	<i>Перкусије</i>	Оригинална	Промена сцене	
21:44-21:50	<i>Офелијина нумера</i>	Оригинална	Лаерт и Офелија разговарају пред Лаертов одлазак у Француску, Лаерт саветује опрез (<i>Буди мудра, чувај се</i>), подсећајући своју сестру да је Хамлет <i>рођења свог роб</i> ; Полоније долази	Нумера иницирана Лаертовом сугестијом опреза
25:10-25:45	<i>Офелијина нумера</i>	Оригинална	Офелија разговара са Полонијем; Хамлет и Хорацио на стражи	
26:57-27:20	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хамлет угледа Духа и полази за њим; промена сцене када нумера стане; глумци су пред вратима, најављује се њихов долазак на двор	
27:43-32:10	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Разговор Хамлета са Духом, Дух	

			открива начин на који је доживео свој крај и открива починиоца; по завршетку нумере Хорацио и Марцело дотрчавају до Хамлета	
34:45-35:12	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хамлет заклиње пријатеље на ћутање о сусрету са Духом; одлазе	
38:40-38:55	<i>Офелијина нумера</i>	Оригинална	Офелија прича Полонију о Хамлетовој посети и његовом растројству	
38:56-39:24	<i>Тема Розенкранца и Гилденстерна</i>	Оригинална	Розенкранц и Гилденстерн пристижу на двор, Клаудије и Гертруда их моле да, као блиски пријатељи Хамлета, сазнају зашто је Хамлет меланхоличан; Полоније најављује разговор са Хамлетом	Далеко мање релевантна у односу на теме других ликова које су јасно постављене
48:00-58:30	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Откривање 'метода' у Хамлетовом 'лудилу'; Хамлет и Полоније разговарају; Полоније одлази; Розенкранц и Гилденстерн разговарају са Хамлетом; одлазе;	

1:04:00-1:05:54	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Глумци пристигли на двор, Хамлет их дочекује и упућује у изведбу и текст који би он написао и уметнуо	
1:10:23-1:10:40	<i>Тема Розенкранца и Гилденстерна</i>	Оригинална	Ликови извештавају Клаудија и Гертруду о својим сазнањима о Хамлету	
1:21:36-1:21:44	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Сусрет Офелије и Хамлета	
				CD2 (МПУС, Аудио-видео збирка)
00:00-2:25	<i>Перкусије</i>	Оригинална	Промена сцене	
03:00-06:14	<i>La Spagna</i>	Архивска	Глумци изводе <i>Мишоловку</i>	Скоро нечујна од говора глумаца
07:20-08:07	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Изведба се прекида након што Краљ-Глумац открије да је отровом убио претходног краља; Кладује говори Розенкранцу и Гилденстерну да Хамлет мора бити склоњен у Енглеску	
16:12-16:29	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хамлет слуша Клаудијеву молитву, нема назнаке да жели да га нападне као у оригиналном тексту	
16:43-17:31	<i>Дух/Хамлет + Хамлетов врисак са</i>	Оригинална + дијегетски врисак глумца на сцени	Хамлет након Клаудијеве молитве	Сцена у комплетном мраку

	сцене (17:12-17:31)			
17:32-17:57	<i>Ich Hab' ein Hemdlein An, Das Ist Nicht Mein</i>	Архивска (из 4. сцене II чина опере <i>Воцек</i> Албана Берга)	Сусрет Хамлета и његове мајке, краљице Гертруде	Нумера је симбол дуализма, не само Хамлетовог већ и Гертрудиног; Хамлетов вапај усред когнитивне дисонанце
22:00-23:00	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Хамлету се након убиства Полонија у мајчиним одајама причињава Дух; пита је да ли га и она види; Хамлет уклања Полонијев леш и бежи	
30:22-31:50	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Клаудије убрзо долази, Гертруда му казује догађаје и закључује да је Хамлет неурачунљив	У очима Клаудија и Гертруде, Хамлет је попут свог оца постао сметња коју треба уклонити, што музичка нумера у овој сцени јасно потенцира, знак једнакости између два Хамлета
37:40-41:00	<i>Офелијина нумера</i>	Оригинална	Офелија тражи Хамлета који је већ на путу за Енглеску, даје присутним ликовима различите биљке објашњавајући њихову симболику; опрашта се и одлази; Лаерт затечен	

			Офелијиним стањем преиспитује Клаудија; у дубини сцене, Офелија нестаје	
48:36-51:59			Клаудије користи Лаертов бес као прилику да се освети Хамлету;	
52:00-1:05:52	<i>Офелијина нумера + Гробарева песма (У младости љубих, ја љубих)</i>	Оригинална	Лаерт прича о отрову којим ће обложити мач; Офелија се у међувремену утапа и уносе њено тело; Гробар копа раку за Офелију и певуши дијегетски нумеру која ће електронски после бити манипулисана и спојена са Офелијиним	Офелијину вокализу 'квари' груби мушки глас бришући њено постојање музички и дословно; музичка кулминација представе
1:05:53-1:17:05	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Током Офелијине сахране, Лаерт и Хамлет почињу двобој, присутни ликови их растављају и договарају датум двобоја	
1:17:06-1:25:31	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Током двобоја Гертруда испија отровно вино, Лаерт отровном оштрицом убија Хамлета, Хамлет убија Клаудија, Лаерт Хамлету	

			открива Клаудијеву заверу и умире	
1:25:31	Војни добоши	Звучни ефекат	Фортинбрас ступа на сцену, и затиче мртве ликове (<i>ја са срећом прихватам тај удес</i>)	
1:27:40	<i>Дух/Хамлет</i>	Оригинална	Фортинбрас проналази папир који је Хамлет претходно испустио, тихо, скоро нечујно, чита речи <i>Бити или не бити;</i> спушта се завеса	

Када је реч о формирању инсценације, Стојановић је открио да је кључно било одрицање од сценографије,⁴⁰⁴ јер је основна идеја⁴⁰⁵ била да музика надомести овај елемент:

музика је сценографија! Време-простор те представе је Ерићева музика. Позориште може такву синкретичност да добије... ликовни израз Хамлета је музика Зорана Ерића јер она у садејству са сценом, са костимом и са огромним волуменом те празне сцене, испуњавајући тај волумен, она је сценографија! Тадашња моја идеја је била – а убеђен сам да смо у томе успели – да је музика била ликовни израз Елсинора, музика је Елсинор. Где се дешава *Хамлет*? У музици Зорана Ерића!⁴⁰⁶

Тим речима, редитељ нам потврђује да у овој представи музика надокнађује намерно изостављене елементе инсценације, попут сценографије, те добија двоструку функцију: поред тога што чини звучни слој, она симулира и визуелни

⁴⁰⁴ Редитељ је истакао да је, у основи, његов радни принцип при доношењу одлуке да постави одређено дело на сцену следећи: „ја не знам да ли ћу неки комад радити и не знам са ким ћу га радити док не чујем ‘музику’ и док не знам простор. Иначе се тога не лаћам” (Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.).

⁴⁰⁵ Дејвид Линдли (David Lindley) истиче да је, поготово у инсценацијама Шекспирових дела, важна музика због чега је значајно постојање јединства и добре сарадње између редитеља и композитора (David Lindley, *The Arden Critical Companions Shakespeare and Music*, Bloomsbury, London, New York, 2006, 111.). Сарадња Стојановића и Ерића на овој представи пример је добре праксе.

⁴⁰⁶ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

аспект представе јер својим волуменом испуњава сцену која садржи само основне реквизите.⁴⁰⁷

Оригинална Ерићева музика указује да је композиторов фокус био усмерен ка три лика: ка Духу (краљу Хамлету), младом Хамлету и Офелији. Стојановић је објаснио да је ‘језа’ кључна реч дешавања, те је Ерић морао да успостави управо такву атмосферу музиком од самог почетка. Након наступа архивске нумере о којој ће бити речи:

улази Ерић са својим акордом – *тепих* смо га звали – који је врло једноставно основна потка језе која влада Елсинором и тај, условно речено, тепих, то је нешто што је буквално хармонска основа целе те представе.⁴⁰⁸

‘Тепих’ о ком говори редитељ, заправо је акордска прогресија, у спором темпу. Она је основа нумере *Дух/Хамлет* у Ха-дуру за електронски симулиране гудачке инструменте (Пример 1) чији се материјал третира лајттематски. Постепени покрет навише који карактерише ову акордску прогресију, алудира на близину Духа, покојног краља Хамлета, који бди над другим ликовима осуђеним на пропаст, чиме се доприноси атмосфери језе. Учестали наступи ове музичке нумере прате сваку појаву или помен старог Краља. Такође, она потцртава Хамлетово оклевање да делује, што је инсценирано чињеницом да тема нема повратак на тонику, већ бива прекинута оштрим резом (подсећајући на брзо повлачење и нестанак Духа или Хамлетово устручавање да конкретно поступа).

Пример 1. *Дух/Хамлет* тема, акордска прогресија (транскрипција М.Н.)



Нумеру сам назвала *Дух/Хамлет* због уочљиве музичке везе између ова два лика: Хамлет, не само да дели име са својим оцем, већ носи у себи бес и терет

⁴⁰⁷ Pavis, op. cit., 189.

⁴⁰⁸ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

дужности⁴⁰⁹ чије се испуњење од њега као сина убијеног оца, очекује. Хамлет, попут Духа, вреба друге ликове, осуђује њихове поступке и суди им – он је и маниристичка фигура казивача⁴¹⁰ (о чему је више елаборирао Стојановић⁴¹¹), призма представе кроз коју посматрамо и интерпретирамо призор пред нама. Ова комплексност срж је и Офелијиног лика, представљена Офелијиним нумером (Пример 2).

Пример 2. Почетак Офелијине вокализе (транскрипција М.Н.)



Мелодија нумере у Ха-дуру представља Офелијин унутрашњи глас јер је увек чујемо недијегетски (глумица која тумачи Офелију отпевала је тему само за снимак нумере). При првом наступу Офелијине теме чујемо само почетак њене вокализе (21:44–21:50) коју карактеришу једноставна мелодија поступног мелодијског покрета, са акцентованим терцним покретима навише и наниже: нестабилност односно дуалност Офелијиног лика персонификовала је ‘нестабилношћу’ тонске висине до доминанте, која ‘осцилује’ између фис и ф. Иницирана је Лаертовим речима „Буди мудра, чувај се...” (21:41). Офелијина судбина унапред је најављена Лаертовом сугестијом опреза и подсећања своје сестре на обавезе које Хамлет „рођења свог роб” мора да испуни. Посебно је занимљива чињеница да Офелијина вокализа и *Дух/Хамлет* нумера деле тоналитет, упућујући на то да је а) Хамлет један од главних чинилаца који води ка њеном уништењу и да је б) Офелија персонификација смрти саме. Дурски тоналитет, упркос чињеници да се ради о

⁴⁰⁹ О овој наметнутој судбинској обавези, писао је Јан Кот (Jan Kott), истичући да је Хамлету ситуација наметнута, да је реч о дуалности са којом се Хамлет суочава и са којом се, током комада, бори, истовремено прихватајући али се и бунећи против ситуације. Сличну уплетеност Кот препознаје и код Лаерта, Офелије и Фортинбраса као ликова који су принуђени да играју улогу коју им је судбина наменила. (Јан Кот, *Шекспир, наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 70.)

⁴¹⁰ „3. (...) slikari maniristi uvode figuru kazivača. To je figura poluokrenuta posmatračima koja prstom pokazuje radnju koja se odvija na slici. 4. Svojim direktnim psihološkim napadom, Sprecher, postavlja sliku i gledaoca u neposredan, ali i dvosmislen odnos. Isti efekat imaju i potpuno lični Hamletovi solilokvijumi. Sprecher podstiče gledaoca, ponekad ga čak i napada frontalno, melodramski, nelegitimno u njegovom svetu i uvaljuje ga u introspektivni prostor koji je sasvim različit od estetskog prostora. Mora se odgovoriti na njegova podsticanja...” Цитат из: Akila Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1989, u: *Hamlet*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1992, 2.

⁴¹¹ Исто, 2–5.

смрти, додатно потенцира Офелијину блажену несвест проузроковану менталним растројством.

Стојановић и Ерић су оваквим уодношавањем избегли свођење инсценације овог књижевног дела на само један однос с обзиром на то да је Хамлет комплексан лик у коме се прелама више драмских линија. Док је Хамлетово лудило одглумљено, Офелијино је стварно⁴¹² – она својим начином говора вапи за пажњом других ликова коју стиче након што изгуби разум.⁴¹³ Ипак, када посматрамо Стојановићеву инсценацију, Офелија ни својим лудилом ни својом потоњом смрћу не завређује велику пажњу других ликова (с изузетком сажаљења које испољавају Лаерт и краљица Гертруда) што је поентирано тихим, скоро нечујним наступом њене претходно поменуте вокализе као фона драмских ситуација. Она је, док је била жива, увек обитавала негде на позорници, неупадљива и непримећена. Њено лудило Стојановић назива претераним⁴¹⁴ и додаје да је реч о теми смрти, односно да између Офелије⁴¹⁵ и смрти стоји знак једнакости,⁴¹⁶ што потврђује наступ њене теме у сцени самоубиства, која се наставља на потоњу сцену на гробљу.

Офелијина тема је испрекидана, надјачана самоувереним грубим мушким гласом једног од Гробара који певуши своју ироничну љубавну песму⁴¹⁷ (*У младости љубих, ја љубих, беше то слатко доба; и време кад губих ја губих, мишљах траје то до гроба...*)⁴¹⁸ док ископава раку за Офелију и напоследку репродукцијом Хамлетовог подругљивог смеха као још једним моћним, контрастним елементом који учествује у обликовању атмосфере језе и трагике.

⁴¹² Nataša D. Šofranac, „Motiv ludila kod junaka četiri velike tragedije Vilijama Šekspira – *Hamlet, Magbet, Otelo i Kralj Lir*”, doktorska disertacija, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 2013, 195–228, 228–233. (mentor: dr Zoran Paunović)

⁴¹³ Исто, 226.

⁴¹⁴ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁴¹⁵ У Офелији Стојановић види жртву, особу која је „манипулисана и жртвована и од оца, и од Краља Клаудија и од Хамлета и она је апсолутно средство” (Исто).

⁴¹⁶ Исто.

⁴¹⁷ Хамлет, 1992, снимак, CD 2, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, 52:00-1:05:52.

⁴¹⁸ Едвард В. Нејлор (Edward W. Naylor) у својој књизи *Шекспир и музика* запажа да је Шекспир за Гробареву песму заправо посудио одломак песме од 14 строфа коју је написао песник лорд Томас Во (Thomas Vaux, 1509– 1556), други барон Хароувдена (Edward W. Naylor, *Shakespeare and Music with illustrations from the music of the 16th and 17th centuries*, J.M.Dent and Sons Ltd, London and Toronto, New York, E.P.Dutton & Co. Inc, 1896, 1931, 75–76.). Иако Нејлор не наводи наслов песме, претрага открива да је реч о песми *The Aged Lover Renounceth Love (The Aged Lover Renounceth Love*, by Second Baron Vaux of Harrowden Thomas, Lord Voux, Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/50280/the-aged-lover-renounceth-love>, pris. 28.10.2022).

Офелија се, дакле, ‘стапа’ са Гробаром на музичком нивоу позоришне представе. Ово запажање потврдио је и Стојановић, додајући да је „Офелијина веза са Јориковом лобањом директна, са Хамлетом не, јер она не стиже са њим до правог односа.”⁴¹⁹ Након овога, њен глас се више неће чути и, за разлику од Духа, Офелија неће бити ни музички присутна. У нашем разговору, Ерић је открио да сматра Гробареву песму једним од кључних музичких момената целе позоришне представе⁴²⁰ која најбоље демонстрира на који начин музика може да подвуче значај наизглед неважног лика и укаже на његово место у мрежи односа ликова. Овде музички слој представе добија на комплексности, а ‘језа’ која је тињала на почетку постаје узнемирење, јер је ефектну кулминацију представе донела музика потенцирајући Офелијину смрт као окидач потоњих догађаја.

Тема Розенкранца и Гилденстерна, како сам је назвала, писана је за гудачки ансамбл (виолине, виолончела и контрабаси) и карактеришу је динамичан, *Presto* темпо, двочетвртински такт, форте динамика и упечатљив пицикато. Нумера има два наступа у првој половини представе при појавама Розенкранца и Гилденстерна који наступају синхронизованих покрета руке те корака; носе црна одела и полуцилиндре (евоцирајући својом појавом мистериозне људе у цилиндрима у делима сликара Ренеа Магрита [René Magritte]). Ова музичка нумера пре би могла да се тумачи као музички сегмент зато што наступа са оштрим резом, а тако и ишчезава, истичући синхронизитет и симетрију Розенкранцовог и Гилденстерновог сценског приступа, у подтексту истичући њихову хладну и неискрену бригу за Хамлета, кога по краљевој и краљичиној наредби, прате и испитују.

Када је реч о архивским нумерама, редитељ се одлучио да за сам почетак инсценације употреби нумеру *The Eternal*⁴²¹ бенда *Joy Division* (00:00–02:27). Протагонисти се крећу у свадбеној поворци коју предводе краљ Клаудије и краљица Гертруда на фону ове нумере. У споју са слабо осветљеном сценом, наступ нумере делује као алузија на погребну процесију. На самом почетку, гледаоцу је стављено до знања да посматра поворку оних који ће преминути и чија

⁴¹⁹ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁴²⁰ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 28.12.2021.

⁴²¹ Joy Division – The Eternal, <https://youtu.be/3YkutkTQOqc>, pris. 20.11.2022.

је судбина већ била дефинисана у тој краткој процесији. Почетак је уједно и крај, тачка у којој се пресеца садашње и будуће време овог драмског дела. Хамлет посматра овај приказ, скоро у потпуности позициониран ван сцене. Посебно треба нагласити један стих те музичке нумере – „запоседнут бесом који гори изнутра” [*possessed by a fury that burns from inside*] – стих који подвлачи Хамлетов импулс, неодлучност и оклевање (као најважније карактеристике Хамлетове личности). Ова процесија се, према редитељу⁴²²

претвара у свадбу, то је тај пролог, ту је мени и требало унутар тог прошлог дела цео тај знак, *Eternal*, са начином на који је то рађено са Хамлетом који је изван приказа (...) ту је кључан стилски образац који је ‘пародирани’, маниризам. У сликарском маниризму Ви увек имате ту фигуру шпрахера [*sprecher* – прим. М.Н], особе у црном која врло често гледа у посматрача слике, неку врсту додатног ангажмана гледаоца – ‘посматра мене који посматрам тај приказ’. Та црна фигура ту Вам (као што Хамлет ремети мир на Елсинору) ремети ту перцепцију. То је био *Joy Division*, у целини својој...⁴²³

Интертекстуалност, на коју Стојановић упућује, условила је и интермузикалност: представа-у-представи *Мишоловка* одвија се на фону нумере анонимног аутора из ренесансног периода *La Spagna*,⁴²⁴ скоро нечујне због говора глумца.⁴²⁵ Реч је о

⁴²² Горчин Стојановић је редитељ који пројектима прилази са изоштраним аналитичким апаратом. Поред појединих аспеката свог редитељског рада које је Стојановић елаборирао у нашем интервјуу (Стојановић, Новаковић, 18.11.2022), а који указују на студиозан и богат поглед на дело попут *Хамлета*, и шире, на његову редитељску мисао уопште, Стојановић је раније, 1995. године, у свом одговору на анкету Радослава Лазића о постмодерној режији, а позивајући се на своју режију *Хамлета* објаснио да „delu prilazim oprezno, okolnim putevima, sa skepsom. (...) Posle prvog čitanja (...) Mreža asocijacija počinje da deluje i laćam se literature i muzike. Formulišem temu predstave i počinjem potragu za teorijskom literaturom o delu, koristim se književno-teorijskom aparaturom, čak i onom koju smatram prevaziđenom, tražim po enciklopedijama, leksikonima, istorijama; paralelno: tražim i pronalazim teorijsko-filozofsko utemeljenje za temu predstave (ne temu dela, nju više ne umem pronaći), revidiram stavove, slušam muziku koja temu iskazuje, tražim slikare čija dela korespondiraju sa temom predstave. Potraga za paralelnim delima kreće se u dva pravca: dokumentarističkom – potraga za delima srodnim po vremenu nastanka, i asocijativnom – dela koja su u vezi sa temom predstave, neovisno od datuma nastanka i utemeljenosti u epohu u kojoj je delo nastalo ili koju opisuje (...). Idejno-estetska osnova dela po sebi, ne zanima me. O njoj se obaveštavam sa akribijom dobrog đaka, odbacujući je onog trenutka kada sam formulisao tačnu temu predstave i doneo odluku o radu. Tada se na scenu penje ‘idejno-estetska’ osnova buduće predstave, postajući pre-dominantna” (Radoslav Lazić, „Техника постмодерне режије. Разговор с редитељем Горчином Стојановићем”, 107–108 у: Radoslav Lazić, *Savremena dramska režija. Postmoderni teatar*, autorska izdanja i Foto Futura, Beograd, 2011.).

⁴²³ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁴²⁴ *Music of the Early Renaissance: John Dunstable & his contemporaries, La Spagna (basse dance, Anon.)* 34:21, https://youtu.be/YUS_Av89888, pris. 20.11.2022.

⁴²⁵ Додатни интермузикални слој представља и чињеница да редитељ говори о својој инсценирању као о својерсној музичкој композицији у форми свите јер, додаје Стојановић, у постојању већег броја тема које су у међусобном контрапункту, показало се да је „Шекспир диван композитор, као и

типу дворског плеса *basse danse*, спорог темпа, намењеном племству.⁴²⁶ У овој инсценирању не служи као музичка основа плеса, већ као музичка позадина *Мишоловке*, односно драматизације завере против краља Хамлета и његовог потоњег убиства. Посебно интересантно музичко-редитељско решење у контексту интермузикалног реферирања представља одлука да се при сусрету Хамлета и његове мајке, краљице Гертруде у њеном будоару чује дует *Ich Hab' ein Hemdlein An, Das Ist Nicht Mein* из четврте сцене другог чина опере *Воцек* Албана Берга. Из Хамлетовог крика у потпуном мраку сцене (17:12–17:31) директно смо уведени у дует Бергове опере који Гертруда, изолована јединим снопом светлости на сцени, слуша (17:32–17:57). Уместо почетка дуета, редитељ се (у консултацији са композитором) одлучио да ову драмску ситуацију озвучи средином дуета (т. 339–442, Пример 2а, 2б).

Иако редитељ није подразумевао да публика има предзнање о овом музичком делу, за потпуну интерпретацију овог призора значајно би било сагледати контекст поменуте сцене у опери. Дакле, двојица занатлија певају. Један пева о туђој кошуљи коју носи и објашњава да његова душа „воња од ракије” (којом се ‘натапа’ услед несрећног и тужног живота). Док он опијен јадикuje, други, такође видно пијан, доноси ‘позитиван поглед’, певајући о братству, пријатељству, ружичастом и лепом животу (односно привиду таквог живота). Воцекова ванбрачна супруга, Марија, плеше са Старешином добосара који ју је завео. Воцек сведочи призору њиховог плеса и пада у очај. Док Хамлет, попут Воцека, види издају,⁴²⁷ Гертруда не види издају, с обзиром на то да истински воли Клаудија. У очима Хамлета, пак, и она и Клаудије, издали су старог краља.

Бах, да му није довољна само ова тема, он уплиће и друге теме, и мотиве и све остале ствари...” (Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022).

⁴²⁶ <https://www.earlydancecircle.co.uk/resources/dance-through-history/the-early-renaissance/>, прис. 20.11.2022.

⁴²⁷ George Perle, *The Operas of Alban Berg. Vol I. Wozzeck*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980, 40.

Пример 2а. Албан Берг, *Воцек*, початак дуета *Ich Hab' ein Hemdlein an, Das ist nicht mein*, 4. сцена, II чин (т. 339–442)⁴²⁸

1. Handwerksbursche
f
Ich hab' ein

440

Vorhang langsam auf.
alle (am Frosch) (gew.) 4 Soll nehmen Dpf.

Das übrige Orchester

1.Vi.
alle (am Frosch) (gew.) ppp

2.Vi.
(am Frosch) (gew.) ppp

Vla.
(am Frosch) (gew.) ppp

Vcl.
(am Frosch) (gew.) ppp

Kb.
(arco) f nehmen Dpf.

Пример 2б. Албан Берг, *Воцек*, дует *Ich Hab' ein Hemdlein an, Das ist nicht mein*, 4. сцена, II чин (т. 443–446)⁴²⁹

445

poco rall.

BÜHNENMUSIK

Flad.

Kl.in C

Ziehh.

Git.

Hornb. in F

4. Szene Wirtshausgarten (spät abends)
Burschen, Soldaten und Mägde auf dem Tanzboden, teils tanzend, teils zusehend

2. Handwerksbursche des 1. Handwerksburschen imitierend

Das ist nicht mein...

1. Hdw.
Hemdlein an, das ist nicht mein... Und mei - ne See - le stinkt nach Braume -

⁴²⁸ Alban Berg, *Wozzeck*, op. 7, partitur, Universal Edition, Vienna, 1955, 291.

⁴²⁹ Исто, 292.

Имајући у виду наслов нумере и њену позицију у сцени, као и сам текст који указује на два опречна погледа, може се препоставити да је реч о подвлачењу когнитивне дисонанце⁴³⁰ коју Хамлет осећа, што ми је редитељ у нашем разговору и потврдио. Поред тога, реч је и о истицању Хамлетове жеље да његова мајка (несвесна својих грешака и грехова) спозна привид лудила који он изводи те истовремено призна и покаје се за неверство. Гертруда не увиђа Хамлетове истинске намере које он крије иза маске лудила. Та ‘кошуља’ у наслову музичке нумере коју Хамлет у овом контексту ‘носи’ а која ‘није његова’ може бити дужност да освети убијеног оца која му је наметнута. Са друге стране, ако погледамо представу у целини, Гертруда је та која бира Берга, јер, како Стојановић објашњава

Ми смо направили сцену да она нешто слуша. Шта то Гертруда слуша? Публика не мора да има предзнања о овој опери, ни о когнитивној дисонанци, довољно је само да осети. Има један врло једноставан значењски фактор. Ако има приче о прељуби, то је онда *Воцек*. Гертруда слуша музику која њу у Елсинору дира... она долази на *Мишоловку* у црвеној хаљини без леђа (...) ни њој се елсинорски сплин оличен у покојном краљу не допада. Оличење тог застарелог система мишљења, деловања сваке врсте је Полоније који у тој сцени страда, а који се никад не миче из свог костима. Она слуша Берга и притом је у некаквом савременом костиму јер тако би она волела да њен живот изгледа...⁴³¹

Слично директној музичкој вези са оцем коју има посредством заједничке оригиналне музичке нумере, Хамлет је и са мајком музички повезан посредством Берговог *Воцек*. Ако је оригинална музичка веза симбол дужности, традиције, старог Елсинора, обавезе према убијеном оцу, архивска музичка нумера јесте симбол живота који Гертруда жели да живи, симбол новог Елсинора у коме би и Хамлет могао да пронађе своје место, да га не спутавају стеге старог Елсинора.

Идеје композитора и редитеља у сагласју, у некој врсти контрапункта на који Стојановић често реферира, довеле су до тога да је

⁴³⁰ Когнитивна дисонанца, у психологији, означава конфликтно стање у ком особа симултано верује у два некомпатибилна уверења, става или идеје или се понаша супротно својим веровањима и начелима (Ugor. David A. Statt, *The Concise Dictionary of Psychology*, Routledge, London and New York, 2003, 26.). Когнитивна дисонанца бива праћена рационализацијом поступака који нису у складу са уверењима особе (Graham Richards [ed.], *Psychology: The Key Concepts*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2008, 45.), што видимо и на примеру Хамлета.

⁴³¹ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

Хамлет без музике апсолутно незамислив. То је било нешто што стално држи публику, а онда наравно има синкопе у сваком смислу, драматуршком, сценском, глумачком... некада су оне јединствене, некада је синкопирана само једна од тих ставки у односу на нешто што је генерални ток. Шекспир је такав писац који увек има тему у преплету, увек има *subplot*, шта је то него контрапункт и шта је то него две теме које се истовремено сударају, осветљавају и не могу једна без друге. Врло слично смо се Зоран и ја разумели...⁴³²

На Шекспирову драматургију, Ерић је, према мишљењу редитеља, комплементарно одговорио својом музичком драматургијом.⁴³³ Ово потврђује и податак да ово дело нема ремедијатизовану верзију, управо јер је, како је објаснио редитељ, реч о „правом комплетном уметничком делу”,⁴³⁴ јединству редитељско-композиторске идеје, коегзистенцији музике са драмским збивањем.

4.2.3 Поглед у небо⁴³⁵ – музика као одређивање атмосфере

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, аудио снимци свих нумера из приватне архиве композитора, интервју са композитором, партитура композиције *Седам погледа у небо*, програм представе, драмски текст.⁴³⁶

Представа *Поглед у небо* (*Skylight*⁴³⁷) премијерно је изведена⁴³⁸ 30. априла 2003. године на Новој сцени у Звездара театру.⁴³⁹ Режију овог драмског остварења Дејвида Хера потписала је Љиљана Тодоровић, а музику Зоран Ерић. Представа садржи оригиналну музику. Чини је осам нумера (*Sky 1, Sky 1a, Sky 1b, Sky 2, Sky 2a, Sky 2 duža, Sky kraj kraća, Sky kraj* од којих две нису употребљене – *Sky 1b* и *Sky 2 duža*) које представљају варијанте две главне музичке идеје, реализоване

⁴³² Исто.

⁴³³ Исто.

⁴³⁴ Исто.

⁴³⁵ Упор. Monika Novaković, „The Afterlife of Incidental Music: Two Case Studies”, *Musica Iagellonica*, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, vol. 14, 2023, 49–62. (<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/16365>)

⁴³⁶ Коришћен снимак: *Pogled u nebo – Zvezdara teatar, Beograd, (2007.)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=MrWr1EkA4R8>, pris. 8.8.2022; Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 12.5.2017; Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022; Зоран Ерић, *Sedam pogleda u nebo*, гудачки секстет, партитура, Београд, 2007; *Поглед у небо*, програм представе, Звездара театар, <https://zvezdarateatar.rs/wp-content/uploads/2017/09/Pogled-u-nebo-program.pdf>, pris. 21.7.2022; David Hare, *Skylight*, Faber & Faber, London, 2014, 14.

⁴³⁷ Реч *skylight* конкретно значи кровни прозор; преведени наслов представе је више у духу српског језика.

⁴³⁸ Главне улоге тумачили су: Војислав Брајовић (Том Сарцент), Милица Михајловић (Кира Холис) и Радован Вујовић (Едвард Сарцент). *Поглед у небо*, програм представе, Звездара театар, <https://zvezdarateatar.rs/wp-content/uploads/2017/09/Pogled-u-nebo-program.pdf>, pris. 21.7.2022.

⁴³⁹ Укупан број извођења: 84; последње извођење представе 21.5.2008. године (Пашић, op. cit, 369.)

електронски, за гудачке инструменте, те обоу, фагот и харфу, у двочетвртинском такту. Музика се јавља искључиво као нумера краја и нумера почетка, затим на прелазима између сцена, те даје димензију једној интимној причи, а да бисмо разумели зашто, потребан је кратак осврт на редитељску концепцију инсценације. Приликом сагледавања музике, као што сам истакла, ослонићу се на ремедијацију и партитуру композиције *Седам погледа у небо*, како бих реконструисала фрагменте Ерићеве музике за ову представу.

Табела 1. Музички план представе *Поглед у небо*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-01:50	<i>Sky 1</i>	Оригинална	Увод, Кира долази у стан са намирницама; Едвард је посећује и разговарају о његовом оцу Тому	Идеја о контексту и локацији где она живи, музика имплицира енглески контекст; нумера почетка
			Едвард одлази	
13:03-13:24	<i>Sky 2a</i>	Оригинална	Након Едварда, Кира убрзо дочекује Тома	Структурна улога нумере; по Едвардовом одласку, нумера уводи у наредну сцену
			Разговор Кире и Тома о њиховој пређашњој афери, о Томовој супрузи, о њиховим радним местима, различитим животима и о Едварду; завршавају сцену одласком у собу	Глумачка игра и главно тежиште драме (сусрет и разрешење проблема између Кире и Тома) има примат
49:18-49:50; 49:50-50:12; 50:12-50:36	<i>Sky 1a</i> <i>Sky 2</i> <i>Sky 2a</i>	Оригинална	Промена сцене	Низ ових нумера као веза/прелаз између сцена; упркос

				привидном помирењу, низ ових нумера упућује на амбивалентна осећања
			Кира и Том проводе време заједно у даљем разговору након заједничке ноћи; испрва све делује у реду, али њихов разговор ескалира у свађу, откривајући непоправљив јаз у њиховом односу	Након нумере која је опет играла структурну улогу, ликови настављају дијалог
1:35:12-1:35:44	<i>Sky крај</i>	Оригинална	Промена сцене, Кира седе на софу у агонији	
			Едвард опет посећује Киру, теши је после свађе са његовим оцем	
1:38:38-1:40:35	<i>Sky крај краћа</i>	Оригинална	Едвард и Кира размењују своја искуства, накратко се мирећи са чињеницом расанка; доручкују заједно	Нумера краја

Композитор је објаснио своје асоцијације при сусрету са драмским делом и истакао да је „*Skylight* типична енглеска представа, не може да иде без обое и фагота”:⁴⁴⁰

имате писца који говори тако специфично британским и хумором и начином сагледавања стварности, оног што је иза драме и ви не можете да идете против тога. Поменуо сам обоу и фагот јер ми је требао тај назални звук. Морао је да се чује универзални осећај и ти универзални осећаји су морали да се реконструишу... *skylight*, тај прозор, то је клаустрофобија,

⁴⁴⁰ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 12.5.2017.

около је мрак, ситуација је тамна, постоје неки обриси али нису јасне контуре....⁴⁴¹

Музика је, према речима композитора „требало да изрази ту тескобу, мањак светлости...”,⁴⁴² да обликује атмосферу представе.

Редитељка се у свом тумачењу драме *Skylight* Дејвида Хера фокусира на однос између Кире и Тома, некадашњих љубавника. Кира је жена у тридесетим годинама, учитељица скромних примања и скромних животних услова у проблематичном крају⁴⁴³ града, за шта се, како после сазнајемо, сама одлучила. Већ на самом почетку драме, јасно је да је реч о незакљученом поглављу у њиховим животима, а нарочито Кирином и Томовом односу који је напрасно окончан са Кирине стране због гриже савести након смрти Томове супруге, Алисе. Кира, емпатична и пуна разумевања, постављена је супротно од Тома, потпуно привиклог на окрутност која често утиче и на његов однос са сином Едвардом, а утицао је и на његов однос са супругом. *Skylight* из наслова драме је заправо једна тачка у којој се пресецају различити аспекти њихових живота. Ту клаустрофобију коју додатно потенцира сноп светлости осетили су Том у браку са својом супругом, Кира у животном избору који је направила, а Едвард у својој изгубљености. Клаустрофобија је, дакле, и реална и метафоричка, због тога што су ликови у више наврата имали могућност да промене своје животне околности али то нису желели или за то нису имали храбрости. Изузетак је Алиса, која је у својој патњи проналазила неки *духовни*⁴⁴⁴ значај и кроз коју је пронашла излаз. Сценографија представе у Звездара театру представља вид игре тим односом између светла и мрака, сугерисан у дидаскалијама, док је ову клаустрофобију и тескобу, у саодносу са сценографијом, подвукла музика својом сведеношћу – она не прати промене психолошких стања ликова, већ даје искључиво општи тон представи. Композиторова одлука да носилац музике буде електронски симулирани камерни састав додатно потенцира метафоричну ‘скученост’.

⁴⁴¹ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

⁴⁴² Исто.

⁴⁴³ M. Osborn et al, *Social Class, Educational Opportunity and Equal Entitlement: dilemmas of schooling in England and France, Comparative Education*, Volume 33, No. 3, 1997, 375–393.

⁴⁴⁴ David Hare, *Skylight*, Faber & Faber, London, 2014, 47–48.

Поменула сам две главне музичке идеје, две сфере које граде атмосферу представе. Прва сфера представља узнемирење, напетост, уздржаност од чињења, неку врсту конфликта, и њу конституишу нумере *Sky 1, Sky 1a, Sky 2a*. Друга сфера контрастира првој и представља наду, смирај, прихватање околности, те је чине нумере *Sky kraj i Sky kraj kraća*. Обе сфере реализоване су електронском симулацијом гудачких инструмената, те обое, фагота и харфе, у двочетвртинском такту у природном е-молу, и односе се пре на атмосферу инсценације и однос између двоје главних протагониста, него на конкретне драмске ситуације. Преклоп ова два скупа одвија се на прелазу између сцена (49:18–50:36) упућујући на амбивалентна осећања упркос претходном привидном помирењу ликова, те на њихове различите перспективе.

Нумере првог скупа карактеришу умерено брз темпо, поступни покрет мелодије наниже и навише у смени пунктираних фигура и шеснаестина, упечатљив триолски кружни покрет мелодије у харфи који уноси дозу нестабилности, док репетиције тонова указују на ‘застајкивање’, подвлачећи невољност ликова да отворено и искрено поступају (Пример 1). Клаустрофобија је подвучена и малим амбитусом мелодије ових нумера првог скупа.

Нумере другог скупа карактеришу мелодијски покрет навише у амбитусу септима, пиано и мецопиано динамика, темпо *Largo* (Пример 2а, 2б). За потребе илустрације компоненти ове две сфере, послужићу се последњим ставом композиције *Седам погледа у небо* за гудачки секстет (2007), конкретно ставом *The glance through the skylight* (т. 152–208⁴⁴⁵). Тако, музички материјал који су у представи некада изводиле обоа, фагот, харфа, виоле и виолончела, у концертној композицији изводи гудачки секстет.

⁴⁴⁵ Zoran Erić, *Sedam pogleda u nebo*, гудачки секстет, partitura, Beograd, 2007, 7–8.

Пример 1. Зоран Ерић, музички материјал музике за представу *Поглед у небо* ремедијатизован у композицији *Седам погледа у небо* (т. 183–186)⁴⁴⁶

A musical score for a multi-staff arrangement. It features five staves. The top staff is in treble clef with a dynamic marking of *mf*. The second staff is in treble clef with a dynamic marking of *mp*. The third and fourth staves are in bass clef with dynamic markings of *mf* and *mp* respectively. The bottom staff is in bass clef with a dynamic marking of *mf* and the instruction *arco*. The score consists of several measures of music with various rhythmic patterns and articulations.

Пример 2а. Зоран Ерић, музички материјал музике за представу *Поглед у небо* ремедијатизован у композицији *Седам погледа у небо* (т. 153–167)⁴⁴⁷

A musical score for a multi-staff arrangement. It features two staves. The top staff is in treble clef with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef with a dynamic marking of *p* and the instruction *sul pont.*. The score consists of several measures of music with various rhythmic patterns and articulations.

Пример 2б. Зоран Ерић, музички материјал музике за представу *Поглед у небо* ремедијатизован у композицији *Седам погледа у небо* (т. 167–175)⁴⁴⁸

A musical score for a multi-staff arrangement. It features five staves. The top staff is in treble clef with a dynamic marking of *mp* and the instruction *sul pont.*. The second staff is in treble clef with a dynamic marking of *mp*. The third and fourth staves are in bass clef with dynamic markings of *mp*. The bottom staff is in treble clef with a dynamic marking of *mp* and the instruction *(pizz.)*. The score consists of several measures of music with various rhythmic patterns and articulations.

⁴⁴⁶ Исто, 8.

⁴⁴⁷ Исто, 7.

⁴⁴⁸ Исто.

Не треба занемарити да су поред музичког материјала, и Том и Кира наизглед пронашли своје место у ванпозоришној композицији – кроз тишину и уздржаност. Зорица Премате запажа да „партитура има свега осам страница, које су исписане тако да на њима ‘зјапи’ празнина, односно – тишина. Погледом на испис ове музике постајемо свесни њених унутрашњих рестрикција, њених белина, њене речите ћутње.”⁴⁴⁹ У том смислу, Ерић је пренео драмски идентитет музичког материјала у композицију, што је још један аспект ремедијације коју је композитор спроводио. Ерић се, дакле, определио да музику стави у функцију градње атмосфере инсценације, те дочаравања односа између двоје главних протагониста, не кроз лајтмотивику, већ кроз супротстављање две опречне атмосфере комада, чиме је створен складан однос са говорним исказом и сценском акцијом глумца.

4.2.4 Сан летње ноћи (са Тањом Петровић) – музика као звучна представа ликова и амбијента

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, аудио снимци свих нумера из приватне архиве композитора, интервју са композитором, искази редитеља из секундарне литературе, партитура композиције *Слике хаоса V: Оберон концерт*.⁴⁵⁰

Још једно популарно Шекспирово дело, *Сан летње ноћи*, пронашло је своје место на репертоару Народног позоришта у режији Никите Миливојевића.⁴⁵¹ Звучни свет представе *Сан летње ноћи* (Табела 1), премијерно играње 26. септембра 1997. у копродукцији са Будва Град Театром, након чега је уврштена у редовни репертоар Народног позоришта,⁴⁵² обухвата:

⁴⁴⁹ Зорица Премате, „Седам фрагмената о бескрају – Седам погледа у небо Зорана Ерића”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, бр. 31, 2008, 96.

⁴⁵⁰ TV Teatar: San letnje noći, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, snimak predstave, <https://youtu.be/qezqPyImQk0>, pris. 3.9.2022; Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022; Zoran Erić, *Slike haosa V: Oberon koncert za flautu i instrumentalni ansambl*, partitura, 1997; Четири нумере (*Оберон*, *Пук*, *Сан* и *Лежање*) су доступне онлајн путем YouTube платформе на каналу *Serbian Composers* те ћу се ослањати и на ову онлајн верзију у демонстрирању употребе нумере, како би читалац имао приступ нумерама при читању (Zoran Erić – Muzika za predstavu *San letnje noći* [Incidental music for *A Midsummer Night's Dream*]”, *Serbian Composers*, <https://youtu.be/ft9XZfakifw>, pris. 24.1.2023).

⁴⁵¹ Подела: Оберон (Борис Комненић), Титанија (Нела Михаиловић), Пук (Анита Манчић), Тезеј (Драган Зарић), Хиполита (Паулина Манов). Према: Владимир Стаменковић, *Иронично према себи*, Огледало Критике, 9.10.1997, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226138>, pris. 24.1.2023.

⁴⁵² Тамара Барачков, Небојша Брадић, Драган Инђић (уред.), *Народно позориште у 10 чинова*, Радио Телевизија Србије, Београд, 2018, 73.

- Ерићеву оригиналну музику (нумере које је композитор именовао као *Оберон, Пук, Сан, Лежање*) уз неколико непознатих сегмената због лошијег квалитета видео снимка, а недостатка аудио снимака
- архивске нумере (Ronny Jordan – *Come with me*; Bee Gees – *How deep is your love*; Tom Jones – *Delilah*; Elvis Prestley – *Love me tender love me sweet*) које је изабрала музиколошкиња и новинарка, Тања Петровић.

Табела 1. Музички план представе *Сан летње ноћи*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-02:40	<i>Пук</i>	Оригинална	Пук 'припрема' сцену, брише је	Нумера увода
06:02-07:16	Ronny Jordan – <i>Come with me</i>	Архивска	Филострат је организовао ревију венчаница за Тезеја и Хиполиту	
07:16-08:29	Bee Gees – <i>How deep is your love</i>	Архивска		
08:29-08:44	Tom Jones – <i>Delilah</i>	Архивска		
09:55-11:01	Elvis Prestley – <i>Love me tender love me sweet</i>	Архивска		
			Егеј се жали Тезеју на Хермијину тврдоглавост у вези удаје за Деметра; Тезеј предлаже решење	
15:00-16:00	Непозната нумера			Прелаз у наредну сцену
			Хермија и Лисандер договарају сусрет у шуми; наилази Хелена и прича Хермији о својим јадима са Деметром, Хермија јој открива њен и Лисандров план	
17:44-19:00	Непозната нумера	Оригинална	Путујућа глумачка трупа је пристигла	Прелаз у наредну сцену
			Филострат разговара са	

			њима о комаду и подели улога	
26:57-27:48	<i>Оберон</i>	Оригинална	Виле из Титанијине пратње прилазе Пуку; Оберон наилази, а убрзо за њим и Титанија уз своју вилинску пратњу	Нумера најављује Оберонов долазак
			Оберон и Титанија се препиру	
28:00-28:11	<i>Оберон</i> (мотив из нумере)	Оригинална	Титанија и њене виле пркосно заплешу, провоцирајући Оберона	
			Настављају да се препиру, Оберон је оптужује да је заљубљена у Тезеја, а Титанија га заузврат оптужује да има љубоморну машту; Оберон захтева да му преда дечака	
30:14-30:51	<i>Оберон</i>	Оригинална	Оберон обећава да ће јој наплатити увреду и одлази са Пуком	Наступ нумере на прелазу у наредну сцену
			Оберон и Пук у другом делу шуме разговарају о цвету којим ће моћи да се освети Титанији за њену пакост, шаље Пука да донесе цвет	
			Оберон сведочи Деметровом грубом третману и упорном одбијању	

			Хелене, наређује Пука да и на њима примени магични сок	
38:14-39:25	<i>Сан</i> + Обероново бајање	Оригинална + глумчев глас	Лисандер уноси успавану Хермију у шуму	
39:50-40:56	Непозната нумера са нарацијом Оберона	Оригинална	Оберон баје чини док Пук посипа прах по Титанији	
			Пук грешком магичним прахом посипа Лисандера и Хермију уместо Деметра и Хелене које је Оберон раније спазио; Лисандер се буди и јури Хелену; Хермија трагајући за Лисандром грешком наилази на Оберон и вриштујући бежи	
45:37-16:10	Непозната нумера	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену, најава глумачке трупe
			Проба путујуће глумачке трупe, разговарају са Филостратом	
			Титанија након што се пробуди, види магарца у кога се заљубљује	
			Пук извештава Оберона о ономе што је урадио	
59:50-1:00:18	<i>Оберон</i>	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
			Хелена одбија Деметра; Оберон	

			посматра ту сцену и предочава Пуку његову грешку; Лисандер јури Хелену, Хелена и даље мисли да јој се момци подсмевају, Хермија долази и брани Хелену, суочава се са зачараним Лисандером	
1:07:25-?	Непозната нумера		Четворо Атињана разговарају	Због квалитета аудио у видео снимку, немогуће је идентификовати нумеру
1:10:40-1:14:17	<i>Оберон</i>	Оригинална	Оберон тражи од Пука да поправи своје грешке; Пук јури Атињане по шуми не би ли их опет посуо магичним прахом и поништио чини, то исто чини и са Титанијом	
			Тезеј и Хиполита проналазе парове у шуми	
1:19:30-1:20:30	<i>Пук</i>	Оригинална	Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
			Путујућа глумачка трупа тражи свог глумца, Вратило се враћа	
1:23:00-1:23:32	Tom Jones – <i>Delilah</i>	Архивска	Венчање Тезеја и Хиполите, венчања парова	
1:27:17-1:27:57	Непозната нумера (пре тога се чула убрзо по почетку 15:00-16:00)		Сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену

			Глумци изводе комад	
1:33:03-1:35:07	<i>Пук</i>	Оригинална	Вила пита Пука да ли је он тај кога зову Пук	Нумера испуњава функцију оквирне нумере краја

Из исказа композитора и редитеља, дознајемо да музика има функцију најаве неког лика или феномена; наступа на прелазима између чинова и интермузикално упућује на стереотипне музичке ‘пејзаже’ неке друге праксе, попут модне ревије. Ерић је констатовао да је

сарадња са Никитом одлична, са њим сам највише радио. У процесу рада ми смо увек почињали од музике и нашим дугим, обимним и готово увек плодноним сусретима у вези са музиком која ће бити основа тих представа. Он је такође рачунао на то да музика није само коментар драмске ситуације, није пука пратња или илустрација драмске радње преко које или кроз коју ће се говорити одређени текст, него ће она попуњавати и мењати се на оним добрим традицијама *Птица* [*Дозивање птица* – прим. М.Н.], попуњавати мишљене *оазе* које су мисао у музици, покрет у музици а у функцији драмске радње, где се чека нека поента.⁴⁵³

Ово потврђују и претходно речи редитеља Никите Миливојевића о настанку музике пре рада са глумцима, јер је чврстог уверења да је режији најближа музика по питању важних аспеката попут ритма, пауза, акцендовања у обликовању инсценације.⁴⁵⁴ Овај став јесте стваралачки кредо редитеља јер, како је објаснио у разговору са Светланом Матовић

muzika i pokret su nešto što je, čini mi se, najdirektnije, najbliže onome kako ja sada vidim pozorište... govorim o tome da glumca sve više posmatram kao neku pokretnu formu, svestranu, a ako želite da na sceni imate glumca kao telo u pokretu, morate da imate i muziku, jer to telo mora da dobija impuls iz nečega.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Зоран Ерић, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

⁴⁵⁴ Milošević, Milivojević, op. cit., 49.

⁴⁵⁵ Nikita Milivojević, Svetlana Matović, intervju, januar 2008, u: Matović, op. cit., 35.

Управо из тог разлога, Миливојевићева и Ерићева сарадња бацила је ново светло на класичне али и новије драмске текстове.⁴⁵⁶ Такав је случај био и са драмским остварењем *Сан летње ноћи*.

Када је реч о оригиналној музици, на самом почетку представе, једна жена, у савременом костиму, дрема на хоклици, наслоњена на метлу, на фону музичке нумере *Пук*. Тако, ова нумера у уводу представе најављује оно што ћемо открити о овом лику – реч је о ‘костимираном’ Пуку који брише позорницу, припремајући је за почетак представе. У том смислу, елемент музике делује као сугестија/најава неког лика или феномена са којим се гледалац среће касније. Ову тему (00:00–02:40) одликује осмински мотив у пиано ка мецопиано динамици, у интервалском кретању секунда – квинта наниже, у такту 5/8, који сам назвала *Пуков мотив*. Овај мелодијски скок указује на његову непредвидљивост као појаве; динамика указује на његово шуњање и скривање у чему је, испоставиће се, вешт. Ради илустрације, ослонићу се на партитуру композиције *Слике хаоса V: Оберон концерт* у којој је овај мотив ремедијатизован. Први део, *Несхватање* (т. 1–200), садржи музички материјал нумере *Пук* у деоници гудачких инструмената (виолине, виоле, виолончела, контрабаси) и у њему можемо пронаћи *Пуков мотив* (Пример 1).

Пример 1. Зоран Ерић *Слике хаоса V: Оберон концерт*, ремедијација, *Несхватање*, Пуков мотив⁴⁵⁷



⁴⁵⁶ Један од примера таквог читања је и холистички поглед на позоришни чин остварен у представи *Бановић Страхинја* коју је Миливојевић режирао исте, 1997. године (Град театар Будва) – представи која је фрагментарно грађена услед другачијег распореда драмских секвенци (у односу на оригиналан текст Борислава Михајловића Михиза), а којој јединство обезбеђује музика Зорана Ерића. Без музике као обједињујућег фактора, техника флешбека (flashback) односно реминисценције коју је Миливојевић инкорпорирао у свој режијски поступак не би остварила кохерентност без своје музичке компоненте. У овом случају, музика је била везивно ткиво, или према речима композитора „спољни али врло унутрашње делујући фактор једне разбијене драматургије” (Зоран Ерић, Светлана Матовић, интервју, октобар 2006, упор: Новаковић, *op. cit.*, 182.). Више о музици за ову представу и сарадњи Ерића и Миливојевића на овој представи у: Новаковић, *op. cit.*, 173–193.

⁴⁵⁷ Zoran Erić, *Slike haosa V: Oberon koncert* za flautu i instrumentalni ansambl, partitura, 1997, 1.

Пук, у другом чину, приповеда вили о узнемирујућој препирци Оберона и Титаније око дечака. Сусрет Пука и виле убрзо је прекинут појавом вилинског краља и краљице те њихове вилинске пратње, најављен динамичном Обероновом темом⁴⁵⁸ за електронски генерисане гудачке инструменте, флауту и мушки глас. Ову нумеру карактеришу *Presto* темпо, мешовити ритмови, те мелодијски скокови широког амбитуса које изводи електронски генерисан глас на *ax ax* слоге. Овим музичким средствима алудира се на Оберонов темпераментан карактер, склоност импулсивном понашању, доношењу непромишљених одлука, те раздражљивошћу.

Како се при реконструкцији музике за ову представу ослањам на партитуру композиције *Слике хаоса V: Оберон концерт* са којом је симултано настајала и музика за представу *Сан летње ноћи*, на овом месту потребно је истаћи да је ово, како сам претходно могла да уочим у Ерићевом опусу примењене музике, једини случај „постојеће композиције чији ће фрагменти утицати на настајућу музику за представу”⁴⁵⁹ зато што је реч о симултаном раду на два остварења: једном примењене музике и другом, концертне. Управо је ово пример и потврда да је примењена музика неодвојива од целокупне поетике аутора.

Експресивни потенцијал примењене музике, у овом случају, карактеризација ликова Пука и Оберона, генератор је експресивног и кинетичког потенцијала концертне композиције која је садржала овај позоришно-музички материјал. У композицији оркестарски ансамбл је потпора флаути, главној протагонисткињи на концертној сцени (која „опонаша Оберона који се руга ансамблу”⁴⁶⁰; „тромбони су (...) епизодисти-антихероји који сваки час солисти и пратећим ликовима ‘украду сцену’”⁴⁶¹), док су протагонисти некадашње позоришне представе постали споредни ликови. Како Зорица Премате објашњава:

Ерић и Оберон су се срели у сценској постави Шекспирове комедије *Сан летње ноћи*, 1997. године, када је припремајући овај пројекат за

⁴⁵⁸ *Oberon*, 00:00-04:35, Zoran Erić – Muzika za predstavu *San letnje noći* [Incidental music for *A Midsummer Night's Dream*], *Serbian Composers*, <https://youtu.be/ft9XZfakifw>, pris. 24.1.2023

⁴⁵⁹ Моника Новаковић, „Позоришна музика Зорана Ерића”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, Матица српска, Нови Сад, 2020, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_63.pdf, 119; Данијела Кулезић, „Оберон Зорана Ерића”, *Музички талас* бр. 28 (2001): 36–37.

⁴⁶⁰ Zorica Premate, „Three Small Stories About Chaos”, *Novi zvuk*, 1998, br. 12, 85.

⁴⁶¹ Кулезић, *op. cit.*, 36–37.

Пример 3. Зоран Ерић, *Слике хаоса V: Оберон концерт, Отпор II*, ритмички модели у партовима виолончела (прва и трећа група виолончела) и тимбалеса⁴⁶⁵

Violoncello 1

Resistance II

292 **12** Presto ♩=192-200

Violoncello 3

12 Resistance II

Presto ♩=192-200

292 **3** spicc. **f**

Timbales

Presto ♩=192-200

12

292 **12** **mf** 307

Шести део композиције, *Отпор III* (т. 444–563), има основу сачињену од ритмичког мотива нумере *Оберон* у виолинама, виолончелима, виолама и контрабасима (т. 444–447,) уз повремене појаве ритмичких модела из нумере *Сан* (т. 448) коју ћу убрзо представити. Поновни наступ *Оберон* теме (1:10:40–1:14:17) биће фон ‘поправке’ Пукове грешке у спровођењу Обероновог плана.

Када је реч о другим оригиналним нумерама за представу *Сан летње ноћи*, боравак љубавника у шуми праћен је нумером *Сан*⁴⁶⁶ (38:14–39:25). Нумера *Сан* карактерисана је гудачким пицикатом и повременим ритмичним ударцима ударалки у форте динамици. Нумера је мистичног и несташног карактера, те упућује да је Пук у току реализације дела Обероновог плана. Пети део композиције *Слике Хаоса V: Оберон концерт, Чуђење II* (364–443), постављен је управо на основи ритмичког модела нумере *Сан*, у деоницама бас кларинета, тромбона, гудача и маримби (т. 388; Примери 4а, 4б, 4в, 4г).

⁴⁶⁵ Erić, op. cit., 30.

⁴⁶⁶ *San*, 09:40-14:44, Zoran Erić – Muzika za predstavu *San letnje noći* [Incidental music for *A Midsummer Night's Dream*], *Serbian Composers*, <https://youtu.be/ft9XZfakifw>, pris. 24.1.2023

Пример 4а. Зоран Ерић, *Слике хаоса V: Оберон концерт*, ремедијација, *Чуђење II*, деонице
 кларинета, бас-кларинета, тромбона и ударалки (т. 388)⁴⁶⁷

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes staves for Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bcl.), Trombones 1 & 2 (Tbnes. 1,2), Trombones 3 & 4 (Tbnes. 3,4), Timbales, Conga II, and Mridangam (Mrmba.). The woodwinds and percussion parts feature dynamic markings of *mf* and *f*, and include triplets and slurs.

Пример 4б. Зоран Ерић, *Слике хаоса V: Оберон концерт*, ремедијација, *Чуђење II*, деонице
 виолина (т. 388)⁴⁶⁸

Musical score for violins, consisting of eight staves labeled Vn 1 through Vn 8. The score features dynamic markings of *f* and includes slurs and accents.

⁴⁶⁷ Zoran Erić, *Slike haosa V: Oberon koncert za flautu i instrumentalni ansambl*, partitura, 1997, 36.

⁴⁶⁸ Исто.

Пример 4в. Зоран Ерић, *Слике хаоса V: Оберон концерт*, ремедијација, *Чуђење II*, деонице
виоле и виолончела (т. 388)⁴⁶⁹

Musical score for violas (VI 1-4) and violas da gamba (Vc 1-4). The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *f* (forte) starting in the third measure. The violas play a melodic line with eighth notes, while the violas da gamba play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Пример 4г. Зоран Ерић, *Слике хаоса V: Оберон концерт*, ремедијација, *Чуђење II* деонице
контрабаса (т. 388)⁴⁷⁰

Musical score for double basses (Db 1-4). The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *f* (forte) starting in the third measure. The double basses play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Праћен нумером *Сан*, око успаваних љубавника, Оберон се шуња на путу ка Титанији, док се у позадини чује његово бајање (39:50–40:56), недијегетски. Пук посипа магични прах по Титанији, те по љубавницима. Трагајући за Лисандером, Хермија наилази на Оберона и чин се завршава.

⁴⁶⁹ Исто.

⁴⁷⁰ Исто.

Прелаз у нови чин прати наступ електронски реализоване нумере која се није нашла међу доступном грађом што је значајно отежало њену идентификацију и темељнију анализу (45:37–46:10). Карактеришу је мешовити ритам и упечатљива боја инструмента налик маримби. Њен иницијални наступ одиграва се приликом прве појаве глумачке трупе те је могуће претпоставити да је била намењена њима. Ова нумера такође чини везу између два чина, а истовремено и најаву глумачке трупе за коју везујем ову непознату нумеру, а која по отварању трећег чина одржава пробу.

Када је реч о архивским нумерама, након што је сцена на самом почетку ‘пребрисана’ и постављена, Филострат узвикује „Може музика!” (06.00) и ревија почиње, представљајући Тезеју и Хиполити (а онда и гледаоцима) најновију вилинску конфекцију из колекције венчаница...! Модна ревија је праћена архивским музичким нумерама љубавне тематике које се надовезују једна на другу током трајања ревије у складу са конвенцијама модне писте, интермузикално упућујући на стереотипни музички ‘пејзаж’ модне ревије – најпре чујемо песму *Come with me* Ронија Џордана (06:02–07:17), потом *How Deep Is Your Love* групе *Bee Gees* (07:18–08:30), затим *Delilah* Тома Џонса (08:31–08:42) и напослетку *Love me tender love me sweet* Елвиса Преслија (08:43–10:49). По завршетку модне ревије у којој је музика имала пратећу функцију, односно функцију фона, Егеј долази са жалбом Тезеју, инсистирајући да се његова кћерка Хермија уда за Деметра. Разговор између ликова који дискутују обавезу брака и одговорности није праћен музиком. Венчање Тезеја и Хиполите одвиће се на фону архивске нумере *Delilah* чији се наступ претходно чуо приликом сцене модне ревије, евоцирајући романтичну атмосферу. Архивске музичке нумере, дакле, везане су за свет људи, док су музичке нумере које је композитор оригинално написао – *Оберон*, *Пук*, *Сан*, *Лежање* – везане за магичне ликове или ситуације у којима су се ликови затекли. Последња нумера изостала је из видео снимка на основу ког изводим закључке.

Миливојевићева редитељска визија и тумачење овог класичног Шекспировог комада одликују интертекстуална решења која се неминовно преносе и на музику као важан део укупне редитељске концепције – нарочито у погледу сучељавања оригиналне музике и архивске музике, заступљене у овој представи у виду музичких хитова блиских публици. Поједине референце укључују различите појаве

из нашег реалног света или позивање на друге текстове. У том смислу, занимљиво је да је Пуков прах из магичног цвета заправо хероин који он посипа па љубавницима и Титанији, а чешће га он сам конзумира. Оберон, са друге стране, на шпанском језику цитира *La vida es sueño* Калдерона де ла Барке (Calderón de la Barca), изговарајући „que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son” [*сав живот је сан, а снови су снови* – прев. М.Н.] (35:01) алудирајући и на свет представе и у оквиру њега свет вилинских бића као и свет људи. Ова два света управо спаја сан. Поред редитељских одлука и уметнутих референци, занимљива су и тумачења глумаца, прецизније, реферирање на глумачки стил глумца из другог позоришта (иако можда не намерно, али упадљиво: лик Николе Вратила из глумачке трупе изговара „а Фебов сјај шљашти низ крај”⁴⁷¹ (20.22) гестикулирајући и подржавајући глас гаскоњског капетана Матамора из представе *Позоришне илузије* Југословенског драмског позоришта (прем. 3.4.1991, реж. Слободан Унковски) – лика кога тумачи Воја Брајовић на јединствен начин, дајући му специфичну боју гласа. Дакле, није реч о глумчевој имитацији другог глумца, већ реферирање на интерпретацију лика кога је Воја Брајовић оживео на јединствен начин али и реферирање на представу која је оличење разбијања илузије и ‘димне завесе’. Међутим, лако је пропустити ову референцу уколико гледалац нема посматрачко искуство обе представе. Ипак, препознавањем ове, али и других референци, те откривањем интертекстуалних слојева представе, интермузикалност остварена архивском музиком (у сцени модне ревије) долази до изражаја.

Ерићева оригинална музика за ово драмско остварење испуњавала је функцију сугестије односно најаве лика, те је градила амбијент магичне шуме. Додатно, архивске музичке нумере представљале су свет људи, док су оригиналне Ерићеве музичке нумере дочаравале магичне ликове или ситуације у којима су се ликови затекли. Такође, и редитељ и композитор исцрпели су интертекстуалне и консеквентно, интермузикалне потенцијале приликом тумачења најпознатије Шекспирове комедије.

⁴⁷¹ *TV Teatar: San letnje noći*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, snimak predstave, <https://youtu.be/qezqPyImQk0>, pris. 3.9.2022.

4.3 Исидора Жебељан

4.3.1 Леонс и Лена – музика као лајтмотивска мрежа

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, аудио снимци свих нумера, интервју са Бориславом Чичовачким, исказ композиторке из секундарних извора, скице у рукопису композиторке, партитура композиције 'Леонс и Лена', драмски текст.⁴⁷²

Настала на основу драмског текста Георга Бихнера (Georg Büchner, 1813–1837), представа *Леонс и Лена*⁴⁷³ је реализована у копродукцији ЈДП-а и Будва Град Театра. Премијера је одржана 16. августа 1998. године у режији Дејана Мијача. Док је писала музику за ово драмско остварење, Жебељанова је паралелно радила и на камерној опери према Бихнеровом тексту, међутим, условљена захтевима конкурса да опера буде базирана на ликовима из ХХI века одустала је од писања камерне опере и одлучила да напише оперу *Зора Д.*⁴⁷⁴ Овај податак упућује на чињеницу да је, готово симултано, композиторка радила на два сценска дела – једном драмском, жанра примењене музике, и другом, музичко-сценском, односно оперском делу. Рукописне скице музике за представу *Леонс и Лена* садрже зачетке композиторкиног тумачења драмског текста, те костур нумера *Увертура* (Пример 1а, 1б) и *Путовање* (Пример 2) чији ће финални облици бити тумачени у анализи. Редитељ Мијач је истицао 'звучно-емотивни' потенцијал којим је музика Жебељанове надилазила режијску замисао,⁴⁷⁵ а која је „подразумевала да се музика

⁴⁷² *Леонс и Лена*, 1998, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд; Isidora Žebeljan, *Illuminacije*, MASCUM, Beograd, 2013. Такође, нумере са овог компакт диска доступне су и онлајн посредством платформе *YouTube*, на званичном каналу композиторке: *Ouverture* (<https://youtu.be/dPQLuC-bmu4?list=PLgMHngIyhj3YL8PIp2rsp7WJdhWr0BS-W>), *My Tired Footsteps* (<https://youtu.be/LcED7MIL8RO?list=PLgMHngIyhj3YL8PIp2rsp7WJdhWr0BS-W>), *Travelling* (https://youtu.be/itFPMIY_TTA?list=PLgMHngIyhj3YL8PIp2rsp7WJdhWr0BS-W) pris. 16.9.2022; Борислав Чичовачки, Моника Новаковић, интервју, 1.12.2021; Isidora Žebeljan, *Leonce and Lena*, suite for soprano, oboe, ocarina, piano, viola, double bass and percussion, score, Belgrade, 1998; *Леонс и Лена*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 73-ДТ.

⁴⁷³ Подела: Краљ Петар (Слободан Бештић), Принц Леонс (Никола Ђуричко), Принцеза Лена (Паулина Манов), Валерио (Небојша Љубишић), Гувернанта (Цвијета Месић), Дворски учитељ (Срђан Ивановић), Церемонијалмајстор (Игор Филиповић), Председник Државног савета (Борис Исаковић), Дворски духовник (Милан Антонић), Окружни начелник (Милош Тимотијевић), Учитељ (Милош Томић), Розета (Катарина Јовановић), Слуга, Члан државног савета, Селјак (Марко Петровић, Чарни Ђерић), Музичар (Небојша Игњатовић). Према: *Leons i Lena*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=4929>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

⁴⁷⁴ Nada Savković, „Predana posvećenost muzici (razgovor sa Isidorom Žebeljan)”, *Dnevnik*, 23. novembar 2003, u: Borislav Čičovački (ur.), *Dok slušamo muziku, sadašnjost je večna*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2021, 22.

⁴⁷⁵ Борислав Чичовачки, „Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (I)”, *Нови звук* 60, II/2022, 190.

изводи на сцени, уживо, као саставни део драмско-бајковитог збивања у које је драматуршки била уклопљена, а не као звучна кулиса између сцена”.⁴⁷⁶

Представа *Леонс и Лена* састоји се од оригиналне музике (изведене уживо, са ансамблом поред сцене), уз додатак једне дијегетски импровизоване архивске нумере (*Largo al factotum* из прве сцене првог чина опере *Севилски берберин* Ђоакина Росинија) и звучним ефектом (свадбена звона) (Табела 1). Композиторка се истовремено остварила и као извођач, члан камерног састава (сопран, кларинет, виолина, контрабас, там там) који је изводио музику поред сцене.⁴⁷⁷ Жебељанова објашњава да су је у овом контексту инспирисали елементи комедије дел арте, затим рад на сцени на отвореном и управо могућност да се оствари као музичар на сцени.⁴⁷⁸ Тако, бивајући на сцени за клавиром као извођач, ауторка се остварује у улози композиторке-перформерке, „autentičnog саучесника izvođačима svog dela”⁴⁷⁹ који, како Шуваковић објашњава, „realizuje koncept (...) u prostornom, vremenskom i bihevioralnom kontinuumu činjenja”.⁴⁸⁰

Табела 1. Музички план представе *Леонс и Лена*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-02:28	<i>Увертура</i>	Оригинална	Увод представе, Леонс у часу доколице на сцени	

⁴⁷⁶ Исто, 192.

⁴⁷⁷ Марија Николић запажа да је употреба камерних састава не само афинитет Исидоре Жебељан видно испољен у њеном стваралаштву, већ и неопходност, имајући у виду ограничена средства позоришта (Nikolić, op. cit., 11). У контексту ове представе и њених продукционих околности, имало је смисла посегнути за камерним саставом.

⁴⁷⁸ Tanja Petrović, Isidora Žebeljan, „Pogoditi u centar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 60, 20. oktobar 1998, Godina VII, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1998, 8, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20060,%2020.%20oktobar%201998.pdf>, pris. 12.1.2023

⁴⁷⁹ Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001, 346.

⁴⁸⁰ Исто, 347.

10:15-11:12; 14:35-14:44; 15:04-15:30;	<i>Краљ</i>	Оригинална	Краљ Петар на седници са Државним саветом разматра питање Леонсове женидбе и питање свог народа	Нумера је симбол ауторитета (Краљ; Председник Државног савета); због комичног ефекта наступа у прекидима у овој сцени; пицикато у контрабасу даје шаљиви карактер глумачким гестовима
19:31-20:10; 21:00-21:16; 21:25-22:04;	<i>Уморне стопе моје</i> (инструментални увод нумере)	Оригинална	Леонс жели разоноду, Валерио доводи музичаре, а Леонсу долази и Розета у посету	Инструментални увод нумере испрекидано наступа током разговора Леонса и Валериа, те Леонса и Розете која потом почиње да плеше и пева за њега
24:49-26:47	<i>Уморне стопе моје</i>	Оригинална	Розета пева и игра за Леонса	
28:29-28:48	<i>Уморне стопе моје</i> (инструментални увод нумере)	Оригинална	Леонс након Розетине игре и песме закључује да је не воли и одбија је. Розета, видно бесна, одлази са сцене	Тактови инструменталног увода нумере изведени су у бржем темпу. Иницирани су Розетиним првим снажним кораком, те је њен одлазак подвучен овим својеврсним музичким закључком сцене
34:03-34:09	<i>Краљ</i>	Оригинална	Државни савет пристиже да пренесе Леонсу вести да ће постати нови краљ након женидбе; Леонс, уплашен, одлучује се за бег са Валериом. Смишља шта би њих двојица могли да раде током	

			бега	
43:21	<i>Largo al factotum</i>	Архивска (из прве сцене, I чина опере <i>Севилски берберин</i> Ђоакина Росинија)	<i>Постаћемо генијални уметници!</i> Валерио начас запева мелодију, имитирајући Фигара	Импровизација Небојше Љубишића, глумца који тумачи Валериа
44:48-46:00	<i>Путовање</i>	Оригинална	Бег у Италију. Леонс и Валерио започињу своје бекство. Истовремено, Лена бежи са пробе венчанице уз помоћ своје Гувернанте	Упливава звук свадбених звона на фону пицикато мотива у контрабасу из ове нумере, алудирајући на пицикато из нумере <i>Краљ</i> . Свадба је наметнута државна обавеза, нешто од чега Лена, налик Леонсу, жели да побегне
49:22-58:02	<i>Путовање</i>	Оригинална	Бекство ликова	Вокална и вокално-инструментална варијанта нумере смењују се у зависности од тога да ли има дијалога или не; представа се игра на отвореном, те су практични разлози ове смене јасни
01:14:31-01:17:04	Непозната нумера	Оригинална	Леонс и Валерио разговарају у близини гостионице о женидби с непознатом девојком, женидбу коју Леонс жели да избегне; смишљају план	Нумера има карактер валцера
			Краљ разговара са Државним саветом и церемонијалмајстором о нестанку Принца и Прицезе; аутоматони представљени су	

			краљу као адекватне замене за праве младенце; Краљ одлучује да венча аутоматоне, тиме венчавајући Леонса и Лену; на Краљево запрепашћење, Леонс скида маску, чиме изазива Краљев бес; Гувернанта брани Леонса откривајући да је Лена други аутоматон	
01:34:40-01:35:44	<i>Увертира</i> + свадбена звона	Оригинална + звучни ефекат	Леонс и Лена, Валерио и Гувернанта остају на сцени након свадбе и потоњег Леонсовог крунисања; Леонс уклања круну са главе и узима једну од Лениних лутака, придружујући јој се; Валерио закључује представу	<i>Увертира</i> као нумера краја

Заговорник тежње ка препознавању и успостављању атмосфере текста, како се ишчитава из композиторкиних претходних исказа, Жебељанова је убрзо успоставила добар и комплементаран однос између музике и текста. Музика је плато на ком се одвија радња комада, истовремено испуњавајући и функцију коментара на драмске ситуације. Руководећи се дидаскалијама у Бихнеровом драмском тексту о звуку и музици (или бар, импликацијама могућности певања одређених песама), Жебељанова успешно остварује динамичан музички слој представе.

Оригиналне музичке нумере су *Увертира*, *Краљ*, *Уморне стопе моје* и *Путовање*. *Увертира*, како и сам назив упућује, представља оквирну нумеру, односно нумеру почетка, у Ха-дуру, ведрога карактера,⁴⁸¹ за сопран, флауту, обоу, виолину, контрабас, там там и клавир. Наведени камерни састав неће се мењати до

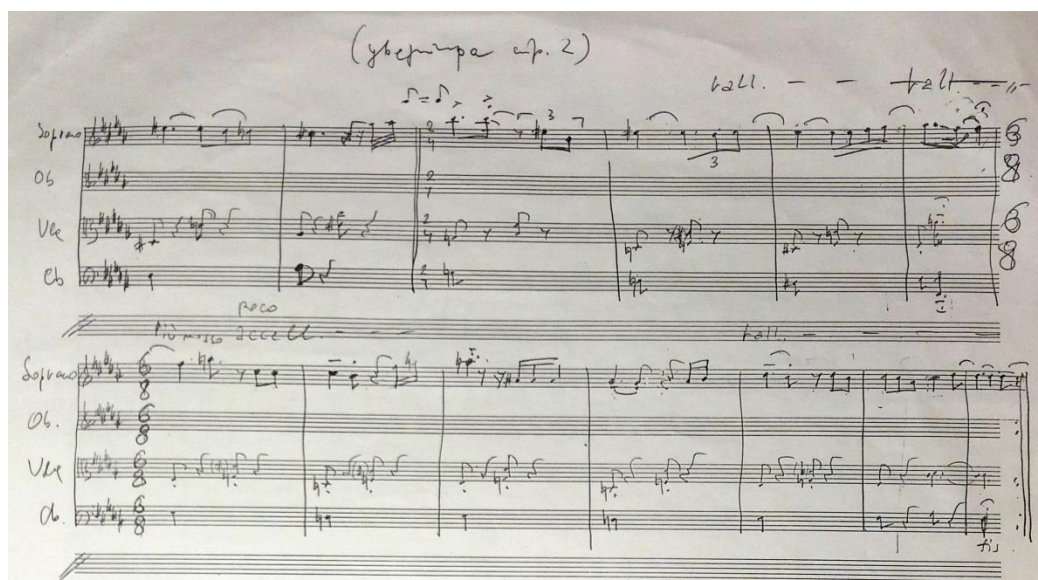
⁴⁸¹ Ведри карактер осликан је и костимографским решењима – сви ликови осим Леонса и Лене (који ће стећи своје маске на крају представе) носе маске налик оним у комедији дел арте, али које нису типски профилисане.

краја представе. У композиторским рукописним скицама (Пример 1а, 1б) евидентирани су музичке идеје које је потом остварила у представи.

Пример 1а. Рукописна скица нумере *Увертура* за представу *Леонс и Лена*, прва страница (рукопис композиторке)

The image shows a handwritten musical score for an overture titled "Увертура Леонс и Лена" (Overture Leon and Lena) by Maja Maleska. The score is written on multiple staves for various instruments and voice. The tempo markings include "tubato", "rall.", "piu mosso", "Waltzer Allegro", and "rall. poco". The score is divided into sections, with the final section titled "Waltzer Allegro la Valse". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 1б. Рукописна скица нумере *Увертира* за представу *Леонс и Лена*, друга страница
(рукопис композиторке)



Иако под називом *Увертира*, ова нумера се јавља и на крају представе, као епилог, непромењена. На самом почетку, ова музичка нумера нас уводи у представу док принц Леонс седи сам на сцени (0:00–02:28) и указује на карактер драмског комада и инсценације коју ће гледати публика. *Увертира* започиње ‘необавезним’ дијалогом сопрана и окарине или радије ехом сопранских фраза у окарини, умереног темпа, након чега се ‘завеса отвара’ – обоа, там там, клавир, виола и контрабас доносе мелодију у духу валцера, у такту 6/8 што потврђује и рукописна скица (Пример 1а). Посебно се издваја деоница обое у сегменту *Allegretto vivace* (у партитури свите т. 10–18) својим моторичним пунктираним силазним мотивом (т. 10–13; Пример 2) који одише полетним духом карактеристичним за потоњу нумеру *Путовање*.

Пример 2. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу I *Увертира* свите *Леонс и Лена* (т. 10–13)⁴⁸²



⁴⁸² Isidora Žebeljan, *Leon and Lena*, suite for soprano, oboe, ocarina, piano, viola, double bass and percussion, score, Belgrade, 1998, 2.

Мелодији у обои придружује се деоница сопрана у складном валцерском покрету, сада у такту 3/8. Међутим, тај склад траје само часак, јер сопран ћудљиво прекида ‘плес’ (подсећајући на Розету), а под налетом ове емотивне епизоде, обоа и клавир се ‘повлаче’ у мецопиано динамику. Сопран уз пратњу пициката виоле и контрабаса у форте динамици алудира на ексцентричност Краља, пред чијим се налетима каприца Државни савет повлачи, а о чему ће бити речи даље. Ову претпоставку додатно потенцирају смена метра из 2/4, у 6/16 такт, те изразита хроматика у деоницама ансамбла. Након тога, деоница сопрана и обое се ‘мире’, успостављајући валцерски склад наново, те ће обоа закључити увертиру, поновним наступом сегмента *Allegretto vivace*.

У оквиру следеће нумере – *Краљ* – профилише се лајтмотив ауторитета. Ова нумера прати наступе Краља Петра али и чланова Државног савета. Жебељанова музичким средствима упућује да је реч о комичним и трапавим карикатурама ауторитета. Уколико се сетимо претходно истакнутог исказа Жебељанове о заблуди да лајтмотивски принцип доприноси једноличности,⁴⁸³ уочљиво је да композиторка применом овог принципа у музици за представу *Леонс и Лена* потврђује да је реч о важној техници.

У другој сцени првог чина где својим собарима и потом Државном савету Краљ открива своју велику бригу о народу који не мисли ништа (а „čovek mora da misli”,⁴⁸⁴ закључује), највећа брига Краља ипак се тиче уговорене женидбе сина, принца Леонса (10:15–11:12). Ову нумеру трочетвртинског такта, темпа *Adagietto* и пиано динамике карактеришу упечатљив пицикато у контрабасу, стакато у клавиру, глисанда у мелодији виоле, дакле, музичке карактеристике којима композиторка карикира ликове (краљ Петар, чланови Државног савета) те њихов статус (симбол ауторитета, вођство државе). Управо музика доприноси томе да су ови ликови представљени као карикатуре, за разлику од драмског текста у ком су ликови меланхолични (Леонс), преозбиљно схватају обавезе које њихова позиција намеће (Краљ Петар, Државни савет), достојанствени и склони филозофији (Краљ Петар), полтрони (чланови Државног савета) хедонисти, веселаци (Валерио), уплашени, склони бегу од наметнутих обавеза (Леонс, Лена) итд. Краљ Петар

⁴⁸³ Жебељан, *op. cit.*, 8.

⁴⁸⁴ *Леонс и Лена*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 73-ДТ, 140.

ексцентричан је а његов карикатурни, комични лик посебно се ишчитава из поменутог скоковитог пицикато мотива у деоници контрабаса (Пример 4). Занимљиво је да Леонсово крунисање и потоња (кратка?) владавина неће бити праћена овом нумером, већ се она чује у сценским ситуацијама попут окупљања поменутог Државног савета због наступајуће седнице (14:35–14:44; 15:04–15:30) или сценског присуства лика председника Државног савета.

Пример 4. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу *II Краљ свите Леонс и Лена*, пицикато мотив у контрабасу (т. 1–3)⁴⁸⁵



Жебељанова је препознала могућност омузикаљења постојећих стихова у Бихнеровом тексту, тачније, прве строфе – као у случају Розетиног певања и играња док пред принцем Леонсом пева *Уморне стопе моје*. Розетина појава у трећој слици првог чина праћена је инструменталним уводом у хармонском цис-молу, пиано динамике, чији *Largamente, poco rubato, molto espressivo* карактер одговара Розетином лежерном костиму и сензуалном кретању које очарава принца. Љупкост и лакоћа њених покрета подржана је пицикато у деоницама гудача, док се Розета поиграва са Леонсом, уживајући у његовој пажњи (Пример 5). Тиме је композиторка указала на значењске потенцијале пициката који се остварују при примени у различитим драмским ситуацијама. Овај музички сегмент повремено бива испрекидан њиховим разговором (а то свакако налаже и независна дидаскалија сценске илузије у драмском тексту: „Sluge izlaze. Leons se ispruža na sofi. Rozeta, gizdavo odevena, ulazi u dvoranu. Iz daljine se чује muzika.”⁴⁸⁶). Розетина песма јавља се и у моменту (24:49–26:47) када она игра за Леонса након његове наредбе („Igraj, Rozeta, igraј, nek’ vreme klizi u taktu tvojih ljupkih stopala”⁴⁸⁷) (Примери 6а, 6б):

Уморне стопе моје, ципеле шарене/
Носи вас игре вир/

⁴⁸⁵ Isidora Žebeljan, *Leonce and Lena*, suite for soprano, oboe, ocarina, piano, viola, double bass and percussion, score, Belgrade, 1998, 11.

⁴⁸⁶ *Леонс и Лена*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 73-ДТ, 141.

⁴⁸⁷ Исто, 142.

Док вас дубока земља мами/
 Починак, спокој, мир/
 *
 Образи моји снени, жаре вас/
 Милоште ватре вреле/
 Док сневате како на вама цвату/
 Две руже беле.⁴⁸⁸

Пример 5. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу IV Уморне стопе моје
 свите *Леонс и Лена*, инструментални увод нумере (т. 1–11)⁴⁸⁹

IV
 My Poor, Tired Feet
 Уморне стопе моје

Largamente, poco rubato, molto espressivo 22

Ob. *mp* *mp*

V-la *mp* pizz. arco

Ob. *pp* *mp*

V-la

Cb.

⁴⁸⁸ Исто, 142.

⁴⁸⁹ Žebeljan, op. cit., 18.

Пример ба. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу IV Уморне стопе моје
 свите *Леонс и Лена* (т. 13–17)⁴⁹⁰

23

mf dolce e molto delicato

U - mor - ne sto - pe mo - je, ci - pe - le šar - ne
 У - мор - не сто - пе мо - је, ци - пе - ле шар - не

pizz. arco pizz.

mp

rall. -----

15

Ob. *mf p*

Sopr. *f drammatico p dolce e molto delicato molto //*

— no - si vas i - gre vir, dok vas du - bo - ka ze - mlja
 — но - си вас и - гре вир, док вас ду - бо - ка зе - мља

V-la *mf* arco *3* *3* pizz. *molto //*

Cb. *f mp* *molto //*

⁴⁹⁰ Исто, 19.

Пример бб. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу IV *Уморне стопе моје* свите *Леонс и Лена* (т. 18–24)⁴⁹¹

18 24 A tempo 1.

Ob. *p sub.* *f sub.* *p sub.*

Sopr. *p sub. dolcissimo* *mf* *f sub.* *p sub.*
 ma - mi, po - či - nak, spo - koj, mir, po - či - nak, spo - koj, mir,
 ma - mi, po - či - nak, spo - koj, mir, po - či - nak, spo - koj, mir.

V-la *arco* *mp sub.* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*
f sub. *p sub.*

Cb. *mp sub.* *f sub.* *p sub.*

22 2. rall.-----

Ob. *f sub.* *p sub.*

Sopr. *mf* *f sub.* *p sub.*
 po - či - nak, spo - koj, mir, po - či - nak, spo - koj, mir,
 po - či - nak, spo - koj, mir, po - či - nak, spo - koj, mir.

V-la *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*
f sub. *p sub.*

Cb. *f sub.*

Аспект заводљивости Розетине песме индикован је и изведбеним упутствима сопрану, у ремедијатизованој верзији (*dolce e molto delicato; sub dolcissimo*). Ипак, Розетине чари не остављају дејство на принца. Схвативши да је не воли, Леонс говори о сахрањеној љубави и Розета, разочарана и увређена, одлази праћена поново тактовима нумере *Уморне стопе моје* (28:29–28:48), сада у бржем темпу у односу на пређашњи *Largamente, poco rubato, molto espressivo*.

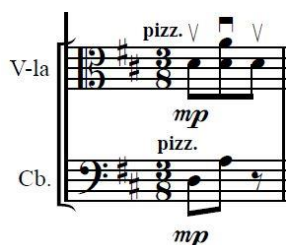
⁴⁹¹ Исто, 20.

Праћени нумером *Краљ*, након Леонсовог разговора са Валериом, пристижу чланови Државног савета на челу са својим Председником. По саопштењу да Краљ намерава да преда власт принцу након женидбе, Леонс са Валериом кује план о начину на који би побегао од својих престолонаследничких обавеза. Разматрајући нове идентитете, Леонс предлаже да измисле нешто, на шта Валерио одговара речима: „U redu, postaćemo genijalni umetnici”⁴⁹² пративши исказ краћим плесом на сцени и певањем Фигарове арије из опере *Севилски берберин* Ђоакина Росинија (Gioachino Antonio Rossini) (43:21) коју импровизује глумац.

Леонсу, потом, пада на памет идеја да побегну (*Валерио, бежимо! Бежимо у Италију!* [44:48]) што иницира нумеру *Путовање*, троосминског такта и карактера *vivo*, у мецопиано динамици која упућује на шуњање и бег. Ова нумера у Де-дуру, дакле, ствара атмосферу њиховог бега, са једне стране, а Лениног и Гувернантиног са друге стране. На фону пицикато мотива из контрабаса, представљена је Лена у својој венчаници, уз звук свадбених звона. Покрет де-а у мотиву (сада у троосминском а не трочетвртинском такту; Примери 7а, 7б) подсећају на почетак нумере *Краљ* због чега је тај мотив могуће именовати симболом ауторитета и обавезе од којих беже. Лена, налик Леонсу бежи од наметнуте јој обавезе да се уда за принца кога не воли, што ће се променити када коначно упозна Леонса у бегу. Синкопирани мотиви у мелодији клавира, затим смена метра из 2/8 у 4/8 те повратак у 3/8 такт – сугеришу саплитање, падове и успон ликова током бега, али одају и утисак моторичности након што се успостави основни метар нумере.

Пример 7а. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу III *Путовање* свите

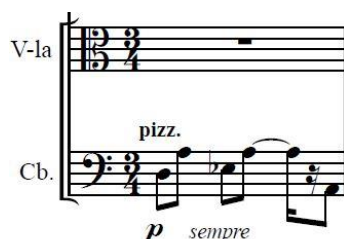
Леонс и Лена, пицикато мотив у контрабасу (т. 1)⁴⁹³



⁴⁹² *Леонс и Лена*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 73-ДТ, 148.

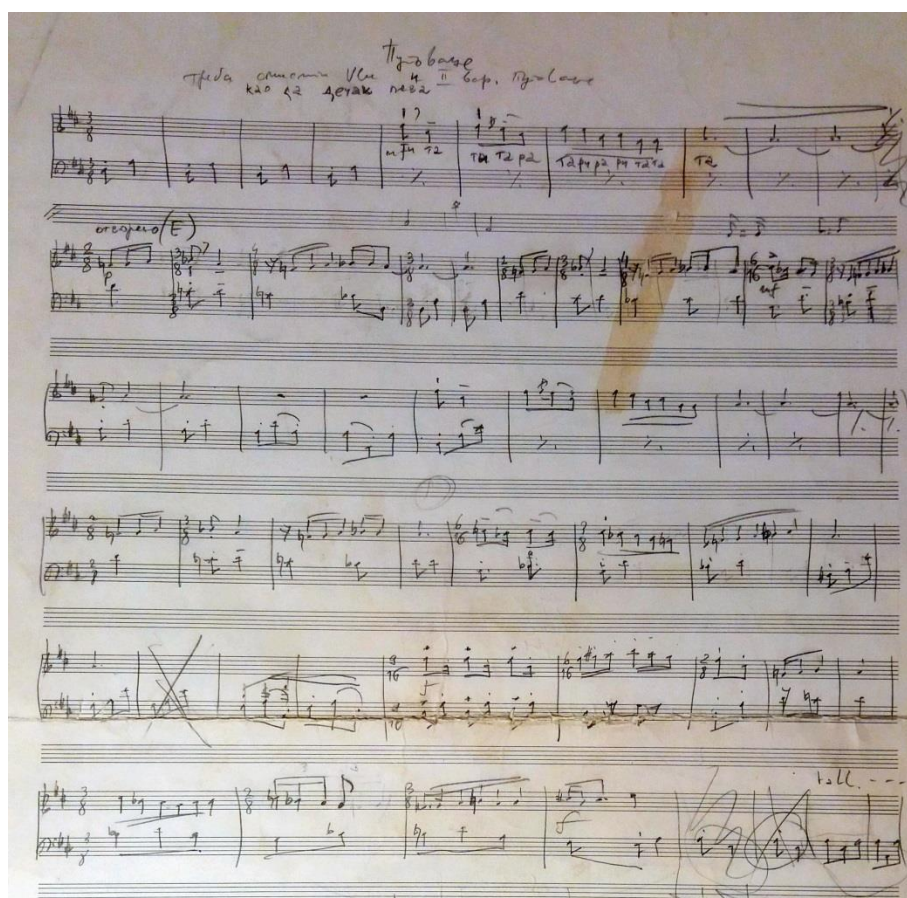
⁴⁹³ Žebeljan, op. cit., 13.

Пример 76. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу II *Краљ свите Леонс и Лена*, пицкато мотив у контрабасу (т. 1)⁴⁹⁴



Уколико погледамо композиторкину рукописну скицу нумере *Путовање* (Пример 8), на врху странице приметимо опаску „као да дечак пева” која додатно потврђује авантуристички и помало несташни карактер нумере заступљен скоковима у мелодији и певом на слоге *па-па*, *ти-ра* и *та-ра*. Овај необавезни, ведри карактер упућује на трен бунтовништва младог пара који са узбуђењем беже, не марећи за последице.

Пример 8. Рукописна скица нумере *Путовање* (рукопис композиторке)



⁴⁹⁴ Исто, 11.

Нумера *Путовање* постоји у вокалној и у вокално-инструменталној варијанти у инсценацији, а варијанта која ће се чути у сцени зависи од тога да ли дијалог постоји у сцени или не. На пример, док ликови разговарају на сцени у току свог бекства, нумера егзистира у својој инструменталној варијанти на фону мотива у контрабасу. Када не разговарају, онда се чује искључиво вокализа из нумере (49:41–50:11) (Пример 9а, 9б). Нумеру одликује моторичност постигнута поменутом сменом метра (2/8, 4/8, 3/8) и пицкато мотив ауторитета који покреће нумеру имплицирајући јасан мотив бега.

Пример 9а. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу III *Путовање* свите
Леонс и Лена, мелодија у деоници сопрана (т. 9–21)⁴⁹⁵

15

Ob.

Piano

Sopr.

V-la

Cb.

Pa pa pa pa ra ti ra ra ri ra ra ra.

16

17

Ob.

Piano

Sopr.

V-la

Cb.

Ti ra ra ra ta ta ra ra ra ra.

⁴⁹⁵ Исто, 13.

Пример 96. Исидора Жебељан, *Леонс и Лена*, ремедијација у ставу III *Путовање* свите
Леонс и Лена, мелодија у деоници сопрана (т. 22–27)⁴⁹⁶

22

Ob.

Piano

Sopr.

V-la

Cb.

ta ta ra ra ra ra. Ti ra ta ra pa ra ra ra ra pa._____

Разлог за смену инструменталног дела нумере и вокализе јесте чињеница да се представа игра на отвореном, те би дијалог био звучно надјачан музиком. Прелаз у други чин, прву слику у пољу пред гостионицом, одвија се на фону пицикато мотива у контрабасу који је основа нумере *Путовање*. Тако, нумера константно прати интензивну игру глумаца на сцени у полумраку који дочаравају дуго путовање и на крају, дезоријентацију на путу, због чега финални сусрет принца и принцезе оставља снажан утисак.

Након Леонсовог и Лениног упознавања, наредни кључни драмски тренутак је представљање аутоматона краљу Петру – заправо маскираног Леонса и маскиране Лене (што је уједно и први пут да њих двоје носе у представи маске) – у трећој слици трећег чина. Краљ Петар, збуњен и пометен нестанком принца и принцезе, наређује да се прославља свадба *in effigie* због чега је Валерио и представио аутоматоне краљу и Државном савету које потом свештеник венчава. Међутим, убрзо откривају да су то Леонс и Лена који су и сами запрепаштени тим открићем, не очекујући једно друго под маскама. Краљ Петар, испрва изненађен и бесан због такве свадбе, убрзо заборавља на конфузију и предаје свом сину власт и

⁴⁹⁶ Исто, 14.

куну, као и маску (задржавајући једино Државни савет како би могао ‘неометано да мисли’). Сцена је праћена свадбеним звонима, младенци добијају поклоне, а Леонс као новопроглашени краљ наређује „*pođite sada kućama ali ne zaboravite svoje govore, molitve, stihove, jer sutra na miru i sa svom udobnošću počinjemo sve ispočetka. Doviđenja!*”⁴⁹⁷ Након што остане сâм са Леном и Валериом, он баца куну, узима једну од лутака од Лене и представа се завршава након Валериовог монолога, целовитошћу нумере *Увертира* која је сада испунила улогу оквирне нумере краја.

Сведочећи о радном процесу Исидоре Жебељан, поготово када је реч о примењеној музици у позоришту, Борислав Чичовачки истиче да

одређене позоришне музике које су се Исидори јако допале она је само ‘пребацивала’ или неке солистичке комаде, без много интервенција, што не значи да их није било (...) било је интервенција, од одређене позоришне музике, то је као да она сама себи зада тему на коју ће даље да ради варијације.⁴⁹⁸

У том смислу, ремедијација овог ‘позоришног’ материјала изнедрила⁴⁹⁹ је свиту *Леонс и Лена*⁵⁰⁰ за сопран, обоу, окарину, клавир, виолу, контрабас и перкусије која има четири става: I *Увертира* II *Краљ* III *Путовање* и IV *Уморне стопе моје*, адекватно насловљене према кључним ликовима или ситуацијама у драми а који су овде коришћени као основа за анализу музике у представи скоро *verbatim* записане у ванпозоришној композицији. Жебељанова је блиско повезала музику и позориште, не само својим стваралачким напорима у реализацији музике за ову представу, већ и својим извођачким наступом који је драмско позориште приближио музици у концертном смислу. Музика за ово драмско остварење доказала је значај примене лајтмотивске технике. Композиторка је лајтмотивском мрежом успоставила атмосферу представе, извршила карактеризацију ликова, те музички илустровала дешавања на сцени (као у случају бега односно *Путовања*), подвлачећи музичко-драматуршки потенцијал који ова техника пружа.

⁴⁹⁷ *Леонс и Лена*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 163.

⁴⁹⁸ Борислав Чичовачки, Моника Новаковић, интервју, 1.12.2021.

⁴⁹⁹ Исидора Жебељан открила је да је наилазила на подстицаје да преобликује одређену позоришну музику, било да је реч о музици писаној за одређену представу која се чулау представи или која је, пак, изостала. Види: Petrović, Žebeljan, op. cit., 8.

⁵⁰⁰ Љубазношћу Борислава Чичовачког добила сам партитуре као и увид у нотне белешке Исидоре Жебељан. Овом приликом му се захваљујем.

4.4 Ивана Стефановић

4.4.1 Орестија – музика као премошћавање времена

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервју путем кореспонденције са композиторком, скице музичких нумера у рукопису композиторке, дипломски рад Ане Кара-Пешић као извор истраживачког материјала.⁵⁰¹

Представа⁵⁰² *Орестија*, премијерно изведена⁵⁰³ 10. новембра 1989, обележила је отварање Народног позоришта након обнове. Одлука да отварање обележи импозантна поставка Есхилове античке драме наишла је како на одобравање тако и на негодовање јавности („зашто се није обновљена зграда отворила премијером домаће драме, али у том слavlju, такви гласови нису прихваћени као добронамерни”,⁵⁰⁴ присећа се Петар Волк). Ивана Стефановић је до почетка рада на музици за ову комплексну представу већ имала велико искуство у позоришту и на радију.⁵⁰⁵ Била је музички уредник у Драмском програму, први уредник Радионице звука Драмског програма, те главни музички уредник Првог програма Радио Београда.⁵⁰⁶

Трагедија као жанр, за Есхила, како објашњава театролог и писац Бора Глишић, представља грандиозан ораторијум, у којем су „сједињени елементи музике, поезије, глуме, игре, сликарства”.⁵⁰⁷ У вези са изазовима постављања овог пројекта епских размера, композиторка се присећа специфичног:

интензивног осећања изазовности и узбуђења коју ми је донео тај ‘епски’ пројекат. Тројка аутора(ки) је била уметнички удобна и подстицајна. Јелена Шантић,⁵⁰⁸ Мира Ерцег⁵⁰⁹ и ја са њима. Обично нисам имала

⁵⁰¹ *Орестија, први део*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, и *Орестија, други део*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС; Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023; Ана Кара-Пешић, „Музика за позориште Иване Стефановић: *Орестија* и *Исидора*”, дипломски рад, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 1993/4, рукопис. (ментор: Надежда Мосусова)

⁵⁰² Подела: Стражар (Петар Краљ), Клитемнестра (Соња Јакуовић), Талтибије (Петар Банићевић), Агамемнон (Данило Лазовић), Касандра (Светлана Бојковић), Егист (Богдан Диклић), Орест (Тихомир Станић), Електра (Љиљана Драгутиновић). Према: *Орестија, подаци о представи у: Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2863>, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, pris. 3.11.2022.

⁵⁰³ *Орестија, први део*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, и *Орестија, други део*, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС.

⁵⁰⁴ Volk, op. cit., 52.

⁵⁰⁵ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵⁰⁶ Ivana Stefanović, Biografija, https://www.ivanastefanovic.com/index.php?nav=bio_kraca, pris. 5.8.2022.

⁵⁰⁷ Бора Глишић, *Позориште: историјски увод у проучавање сценске уметности*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд, 1964, 17.

⁵⁰⁸ Ивана Стефановић истиче „Јелена Шантић за једну другу представу рекла нешто што се може применити и на Орестију: Ivana i ja smo saradivale i ranije, na nekoliko velikih predstava – *Nastasja*

директну сарадњу са другим учесницима у представи као што су костимограф или сценограф, мада некад сам се и с њима преплитала. Али ове две особе, редитељка и кореографкиња, су ми биле најближе особе од поверења. Међусобно смо имале отворен разговор, за сва питања и дилеме и тада заједно долазиле до решења. Као ретко када знала сам тачно шта треба да радим. Нисам имала никакве дилеме, ни у погледу стила, ни у погледу избора ансамбла, ни у погледу дужина сегмената, ни у поступку који бих применила. Такође, знала сам да ће музика бити један од важних држача саме представе. Тако је и било.⁵¹⁰

Из цитата композиторке, још једном се потврђује значај редитељско-композиторске идеје и стремљења ка заједничкој визији инсценације. У реконструкцији и анализи музике за представу *Орестија*, служила сам се поред наведених истраживачких материјала, и дипломским радом Ане Кара-Пешић која је такође истраживала ову представу. Тај рад овде функционализујем као посредника до истраживачких материјала којима је Ана Кара-Пешић, за разлику од мене, имала приступ (најпре због мање временске дистанце њеног истраживања у односу на представу). У питању су, на пример, делови радног дневника⁵¹¹ који је Ивана Стефановић писала током рада на *Орестији* или записи појединих нумера (*Слет*). Због тога се позивам на поједине закључке до којих је Ана Кара-Пешић дошла о овој представи, те их допуњујем резултатима своје анализе.

Трилогију *Орестија* чине три трагедије, *Агамемнон*, *Хеофоре*, и *Еумениде*. У погледу заступљености музике, пропорционално је њено присуство у деловима

Filipovna, Orestija – i znamo se dugo, pa je postojala velika obostrana želja za zajedničkim radom. Jedino što sam ponekad želela i molila bilo je da nešto bude malo kraće ili malo duže, jer Ivana je toliko jak i autentičan kompozitor, da nikako nisam želela onu primenjenu muziku, kada koreografi baletizuju stvari i traže od kompozitora da na tu baletizaciju komponuju. Nasuprot tome, ja sam mislila da Ivanina muzika apsolutno mora da bude ono što je Ivana, a da ja treba da se nađem u tom spoju, a ne da Ivanu usmeravam na baletski način. Čini mi se da je to mnogo bolja varijanta, da je muzika tako autohtona” (Amra Latifić (prir.), *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*, Fondacija Jelena Šantić, Grupa 484, Istorijski arhiv Beograda, Beograd, 2021, 367.).

⁵⁰⁹ Композиторка је додала следеће: „Тесно сам сарађивала са Јеленом [Шантић – прим. М.Н.]. Она је била некако између мене и Мире. Али то никако није сметало, напротив, доприносило је вишеструко. Јелена је била савршени заступник идеје, Мирине идеје, и била је, бар према мом сећању, одличан спроводник према осталом делу тог огромног ансамбла. Не треба заборавити да је у то време Мира Ерцег већ деценијама живела у Берлину, тамо направила своју каријеру, своје успехе и формирала своје позоришне навике. Она је имала велике, грандиозне замисли, храбра тумачења, потребу за редом током процеса рада. У неком свом запису пронашла сам где кажем да је организација рада у Народном позоришту била ‘садистичка’. То је вероватно значило неповољна за сложени уметнички процес” (Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023).

⁵¹⁰ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵¹¹ Ivana Stefanović, „Kako je nastajala muzika za Orestiju”, beleške iz dnevnika, u: Kara-Pešić, op. cit., 17.

Агамемнон и *Хоефоре*. У сегменту *Еумениде*, фокус је на дијалогу ликова и Орестовом судском процесу (Табела 1).

Табела 1. Музички план представе *Орестија*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-1:21	Непозната нумера реализована електроником, дрон	Оригинална	Стражар (<i>О богови, спасите ме ових мука ове стражарске службе...</i>)	Нумера увода
1:21; 3:54-04:08	Пев врана	Звучни ефекат	Стражар одлази, сцена у мраку	Прелаз у наредну сцену
04:08-06:19	<i>Прва молитва – хор (Zeus hostis ist es ein ei tod aud...)</i>	Оригинална	Веће стараца се окупља, упућује молитву Зевсу	Певана дијегетски на старогрчком језику
08:06-08:11	Крик галебова, шум таласа мора	Оригинална	Разговарају старци (<i>онолика клања због једне жене, онолике крваве борбе, онолике жртве...</i>)	
08:11-09:37	<i>Ритмичке формуле - ритуал</i>	Оригинална	Клитемнестра и свештенице приносе жртве;	Свештенице дијегетски певају ритуалну ритмичку формулу
14:39	Крик галебова, шум таласа мора	Звучни ефекат	старци се не слажу са њеном одлуком на континуиране жртве до краја рата	
14:46-15:26	<i>Ифигенијина песма</i>	Оригинална	Старци говоре о узроку Артемидиног беса	Снимак мелодије за сопран; нумера као симбол невиних жртви
15:47-16:13	Звона	Звучни ефекат	Присећају се Агамемноновог жртвовања Ифигеније са намером да умилостави Артемиду (<i>срећна нам била њена смрт...</i>)	
			Клитемнестра доноси вести о победи (<i>Троја је у грчким рукама</i>), старци су скептични,	

			међутим, увиђају да говори истину	
19:08-20:52	<i>Друга, велика молитва (O Zeus basileus) уз пратњу тимпана</i>	Оригинална	Старци изражавају захвалност Зевсу за милост и подршку у рату	Певана дијегетски на старогрчком језику
22:39-23:17	Крици галебова, шум мора, морских таласа	Звучни ефекат	Гласник пристиже са маслиновом гранчицом	
26:01-26:35	Звончићи; стакласт звук налик тоновима стаклене хармонике	Звучни ефекат	Старци целивају гранчицу	
28:05-28:37	<i>Прва молитва – хор (Zeus hostis ist es ein ei tod aud...)</i>	Оригинална	Старци дочекују гласника и након његових вести изражавају захвалност Зевсу (<i>Славите Зевса, славите његову милост</i>); Клитемнестра тражи од гласника да доведе Агамемнона	
31:26	Шум мора	Звучни ефекат	Агамемнонова лађа пристиже	
33:20-34:32	Ратни тимпани	Звучни ефекат	Клитемнестра уз пратњу свештеница дочекује Агамемнона и његову поворку	
43:00-45:10	<i>Хорови на црвеном тепиху (електронски симулиран хор)</i>	Оригинална	Клитемнестра позива Агамемнона у дом, улазе кроз таласајући црвени тепих	Најава будућег страдања
			Појава пророчице Касандре	
			Клитемнестра гарантује Касандри безбедност и добродошлицу; позива је на жртвено клање; одлази	
			Касандра остаје, проричући; старци се моле Зевсу,	

			чудећи се Касандриним пророчанствима и лелеком Аполону (<i>Аполон није бог који се призива лелеком...</i>)	
47:35-48:59; 52:08-53:10	<i>Касандрина тужбалица</i>	Оригинална	Касандра дијегетски пева мелодију; смена мелизматичног извођења мелодије и декламовања пророчанства	Појачано емотивно дејство сцене; Касандра прориче своју и Агамемнонову смрт, као и предстојећа страдања и освете; дијегетски пева текст на српском и на старограчком језику
59:24-59:31	Агамемнонов врисак	Дијегетски крик глумца	Клитемнестра је убила Агамемнона и Касандру	
1:01:01-1:07:57	Електронски кластер	Оригинална	Покретна сцена износи Клитемнестру која стоји над лешевима својих жртава	
1:06:01-01:08:02	<i>Завршна молитва – хор + Клитемнестра</i>	Оригинална	Старци затечени призором певају, Клитемнестра нариче за Ифигенијом (<i>Мој цвет никли, Ифигенија...</i>)	Дијегетски изведена нумера и лелек; Ифигенијин лајтмотив у мелодији повереној флаути
1:13:33-1:14:20	<i>Ифигенијина песма + дрон са почетка</i>	Оригинална	Један круг освете се затворио; Клитемнестра је осветила Ифигенију	
				CD2 (МПУС, Аудио-видео збирка)
00:21	Агамемнонов крик, електронски манипулисан	Оригинална	Агамемнонов крик као почетак другог чина	
			Орест уз пратњу Пилада посећује	

			Агамемнонов гроб	
01:25-3:10	<i>Хоефоре – прва тужбалица</i>	Оригинална	Тројанске робиње дијегетски изводе нумеру; приносе жртву-леваницу, Електра их прати	Робиње изводе нумеру дијегетски, на старогрчком језику
04:48-05:10	<i>Касандрина тужбалица</i>	Оригинална	Тројанске робиње певају мелодију из другог дела Касандрине тужбалице	Робиње изводе нумеру дијегетски, на старогрчком језику
08:44-09:50	<i>Хоефоре – друга тужбалица</i>	Оригинална	Тројанске робиње певају другу тужбалицу, након савета Електри на који начин да моли за освету	Робиње изводе нумеру дијегетски, на старогрчком језику; секундни покрет алузија је на почетак <i>Тужбалице</i> коју је Касандра певала
			Огист и Електра се срећу, заклињу се на освету	
25:22-25:40	Трупкање ногама	Дијегетско трупкање глумица	Робиње трупкају ногама у ритуалној кореографији, моле се Зевсу и Аполону, призивајући успех Орестове освете	
25:42-26:03	<i>Касандрина тужбалица</i>	Оригинална	Орест убија Егиста и Клитемнестру, робиње ишчекују Ореста	Робиње изводе нумеру дијегетски
			Егист испитује робиње о гласини да је Орест мртав	
			Егист одлази у дом, Орест извршава убиство, истрчава слуга (<i>Мртви убијају живе!</i>)	
			Орест се суочава са Клитемнестром; убија је	

31:20-32:28	Непозната нумера реализована електроником, дрон	Оригинална	Орест и Електра су нови господари дома	
33:35-34:02	Електронски кластер	Оригинална	Покретна сцена износи Ореста који, налик својој мајци, стоји над лешевима својих жртава, Егиста и Клитемнестре	Поновна употреба ефекта подвлачи зачарани круг освете и родоубиства који не могу да прекину
37:07-38:55	Непозната нумера реализована електроником, дрон	Оригинална	Ореста види Ериније/горгоне, Пилад му даје маслинову гранчицу коју ће понудити у Делфију	Орестов говор о горгонама на фону овог дрона
38:55-40:03	Непозната нумера реализована електроником	Оригинална	Електра славећи смрт Клитемнестре и Егиста плеше над њиховим лешевима	
40:03-41:24	<i>Лири + дечачки хор (или Питијино пророчанство⁵¹²)</i>	Оригинална	Припрема за молитву у Делфима	Прелаз у наредну сцену; дочаравање Делфа
41:24-44:40			Питија се обраћа божанствима	
44:42-46:16	Непозната нумера реализована електроником, дрон	Оригинална	Ериније убрзо пристижу за Орестом	
46:17-46:58	<i>Лири</i>	Оригинална	Аполонов долазак, Орест моли за помоћ; Аполон предлаже разговор са Атином; у Делфима ће наћи и судије и утешну реч	
			Ериније причају о правди и матероубиству, различите Ериније причају како су	

⁵¹² Исто, 63.

			дочекале крај	
59:25-1:00:15	Мелодија на лири (радни назив)	Оригинална	Атина долази и седа на престо, разговара са Орестом и предлаже суђење којим ће решити Орестов случај	
1:16:13-1:09:11	<i>Слет – електронска симулација оркестарског звука (Кара-Пешић, 1993/4: 24)</i>	Оригинална	Улазак народа и судског већа	Прелаз у наредну сцену; Кореографија налаже подизање ноге при петом кораку на ову нумеру у 5/4 такту
1:09:29-1:09:52	Песма Еринија (радно названа)	Оригинална + дијегетски глас глумица	Ериније пристижу на Атинин суд	Ериније дијегетски певају своју мелодију док марширају; нумера 4/4 такта
1:10:09-1:10:20	<i>Gloria! Laudibus regina Jocasta</i>	Архивска (фанфаре из опере-ораторијума <i>Краљ Едип</i> Игора Стравинског)	Атина и Аполон пристижу, улази окривљени Орест; Аполон је сведок, Атина је судија, Ериније су тужиоци	
			Улази Орест, окривљени	
			Ериније излажу своје оптужбе, испитују Ореста	
			Атина закључује суђење док судско веће гласа; Орест је ослобођен кривице	
			Ериније незадовољне пресудом, прете уништењем, Атина им предлаже да постану заштитнице Еумениде	
1:24:34	<i>Лира + дечачки хор</i>	Оригинална	Процес у ком Ериније постају	

			Еумениде	
1:25:51	<i>Gloria! Laudibus regina Jocasta</i>	Архивска (фанfare из опере-ораторијума <i>Краљ Едип</i> Игора Стравинског)	Симболични завршетак трансформације Еринија	
1:26:29-1:29:29	Непозната нумера за мушки хор, реализована електроником + звона	Оригинална	Орест и Орестова пратња; доносе му убијеног сина	
1:29:43	Орестов крик	Глумчев дијегетски крик	Крај представе	

Огромно искуство Иване Стефановић у домену музичке драматургије огледа се у разноврсности звучних и музичких решења која су заступљена у овој представи. У питању је, у целини, оригинална музика, реализована у комбинацији електронике и хорских ансамбала који нумере изводе дијегетски на сцени. Музику чине нумере које је композиторка именovala на следећи начин: *Прва молитва – хор (Zeus hostis ist es ein ei tod aus...)*; *Ритмичке формуле – ритуал* (Клитемнестра и свештенице); *Ифигенијина песма* (сопран); *Друга, велика молитва (O Zeus basileus)* – хор аргивских стараца уз пратњу тимпана; *Хорови на црвеном тетиху* (хор, електронска симулација); *Касандра*; *Тужбалица*; *Завршна молитва – хор + Клитемнестра* (уз флауту); *Хоефоре – прва тужбалица*; *Хоефоре – друга тужбалица* и *Еумениде*. Оригинална музика допуњена је звучним ефектима.

У складу са идејом симулирања концепта античке грчке трагедије, хорски камерни ансамбли чине срж музике ове представе. Хор (гумаца), стога, има активну улогу и дијалогизира са другим актерима на сцени. У прилог овој тези говори и запажање Ане Кара-Пешић о заступљености дихотомије аполонијско-дионизијско, кроз следеће елементе: а) ‘аполонијске’ нумере већински су дијатонске, са модалном хармонијом б) донизијске су реализоване електроником и електронски

симулираним звуком, без јасних тоналних центара какве имају аполонијске нумере.⁵¹³

Иако је музика у целини оригинална, ауторка ипак користи једну референцу. Наиме, у складу са концептом, она реферира на оперу-ораторијум *Краљ Едип* Игора Стравинског (Igor Stravinsky). У трећем делу, *Еумениде*, на самом почетку суђења Оресту, појављује се референца на фанфарни звук из другог чина *Краља Едина*, пред наступ наратора, а који је такође заступљен у хорској нумери *Gloria! Laudibus regina Jocasta* првог чина, дакле, фанфарни звук који најављује почетак судског процеса (01:10:09) (Пример 1). Након Јокастине смрти, Едип износи закључак о свом грешном зачећу и грешном браку и одлази, након чега Наратор почиње своју последњу нарацију, говоривши о Јокасти и њеном страдању. Орест, налик Едипу, јесте изгнаник и жртва већ предодређене судбине због чега је позивање на Стравинског вишеструко референтно у овом случају. Композиторка образлаже: „sasvim neosetno, mimikrijski, ugrađujem ih u predstavu, kako bih izrazila zahvalnost Stravinskom za krčenje neoklasičnog puta prema klasičnoj prošlosti i neizvesnoj budućnosti.”⁵¹⁴ У питању је било „симболичко премошћавање времена”.⁵¹⁵ За разлику од Стравинског који се опредељује за латински језик, Стефановићева своје музичке нумере утемељује на бази старогрчког⁵¹⁶ језика, што додатно говори у прилог симулацији античке грчке трагедије.

Пример 1. Игор Стравински, *Gloria! Laudibus regina Jocasta* (*Краљ Едип*), фанфаре⁵¹⁷

116

170 *Le Messager apparait*

Tr. bc

⁵¹³ Кара-Пешић, op.cit, 17.

⁵¹⁴ Ivana Stefanović, „Kako je nastajala muzika za Orestiju”, beleške iz dnevnika, u: Kara-Pešić, op. cit., 17.

⁵¹⁵ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵¹⁶ Избор текстова из оригинала издвојила је Светлана Слапшак (Кара-Пешић, op. cit., 17.).

⁵¹⁷ Igor Stravinsky, Jean Cocteau, *Oedipus Rex*, orchestral score, revised edition, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes Inc., New York, 1948, 116.

Ана Кара-Пешић препознаје овај композиторкин омаж, идентификујући га као сигнал а не цитат.⁵¹⁸ Међутим, посреди јесте цитат, у функцији сигнала односно најаве судског процеса и доласка Атине која ће испунити улогу судије.

Звучни ефекти у овој представи својеврсна су просторна екстензија (уобичајен принцип коришћења ефеката) која оставља утисак да простор сцене, али и иза ње, делује већи. Упитана о постизању имерзивног искуства представе употребом звучних ефеката. Стефановићева објашњава да:

Време које нас дели од Есхиловог доба је огромно па у театарском смислу и физички простор захтева дубину, висину, јеку, чак и кад су ‘само’ дијалози у питању. Зато смо у *Орестији* имали степенице, зато моменте ‘одлазака у небо’. А зато су све и позорнице за извођење античких драма заправо недовољно велике. Нисам била свесна тог ефекта када је у питању музика и звук, али сада, када кажете, чини ми се да је то управо био пожељан ефекат.⁵¹⁹

Управо из композиторкиног цитата уочавамо још једну димензију временског премошћења које ауторка постиже, не само реферирањем на Стравинског, већ и коришћењем ‘практичних’ ефеката који би гледаоца одмах сместили у контекст античког времена. Ти звучни ефекти обухватају врале на ратишту, крикове галебова поред обале након Агамемноновог повратка, звона, звончиће, бубњеве и тимпане као најаву војног лица, или сигнал почетка спровођења ритуала, прославу победе, затим хујање ветра и друге који омогућавају имерзивно искуство дешавања на сцени. Други звучни ефекти такође су заступљени, попут поменутих фанфара која обележава почетак судског процеса у коме Орест треба да представи и одбрани свој случај, или ‘металног’ електронског звука који прати изношење крвавог кревета (на покретној сцени) и лешеве љубавника над којима стоји Клитемнестра са секиром. Поред електронски генерисаних ефеката, у представи су заступљени и дијегетски реализовани ефекти или конкретни звукови попут врисака глумаца или трупкања ногама тројанских робиња приликом молитве боговима.

Након увида у опште карактеристике музичког плана *Орестије*, изложићу анализу музике у односу на троделну организацију представе.

⁵¹⁸ Кара-Пешић, *op. cit.*, 17.

⁵¹⁹ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

Орестија: Агамемнон.

Први део трилогије, *Агамемнон*, садржи хор односно веће аргивских старца који изводе молитве и на старогрчком и на српском језику, приликом ритуала или изражавања захвалности боговима за повољне прилике и ратне победе. Тако, *Прва молитва* (или *Zeus hostis ist es ein ei tod aus...*) писана за теноре и басове, у природном це-молу, наступа два пута – на самом почетку, када се представљају околности у вези са током рата, те други пут након доласка гласника са маслиновом гранчицом који казује „Славите Зевса, славите његову милост!” (28:05–28:37) (Пример 2). Кара-Пешићева додаје да се ипак може само спекулисати да је у питању поменути тоналитет „zbog stalnog i namernog izbegavanja tonične terce,⁵²⁰ и верује да би се пре могло говорити о дорском модусу који, према ауторки, симболизује „muževnost, borbenost, snagu i uzvišenost.”⁵²¹

Пример 2. Ивана Стефановић, *Прва молитва* (рукопис композиторке)

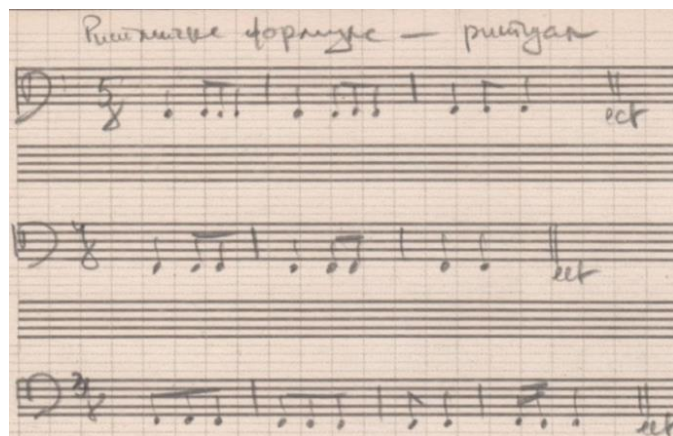
Први део, дакле, садржи нумере махом ритуалног карактера, што се уочава на основу репетитивних ритмичко-мелодијских образаца. Нумеру *Ритуал* изводи

⁵²⁰ Kara-Pešić, op. cit, 30.

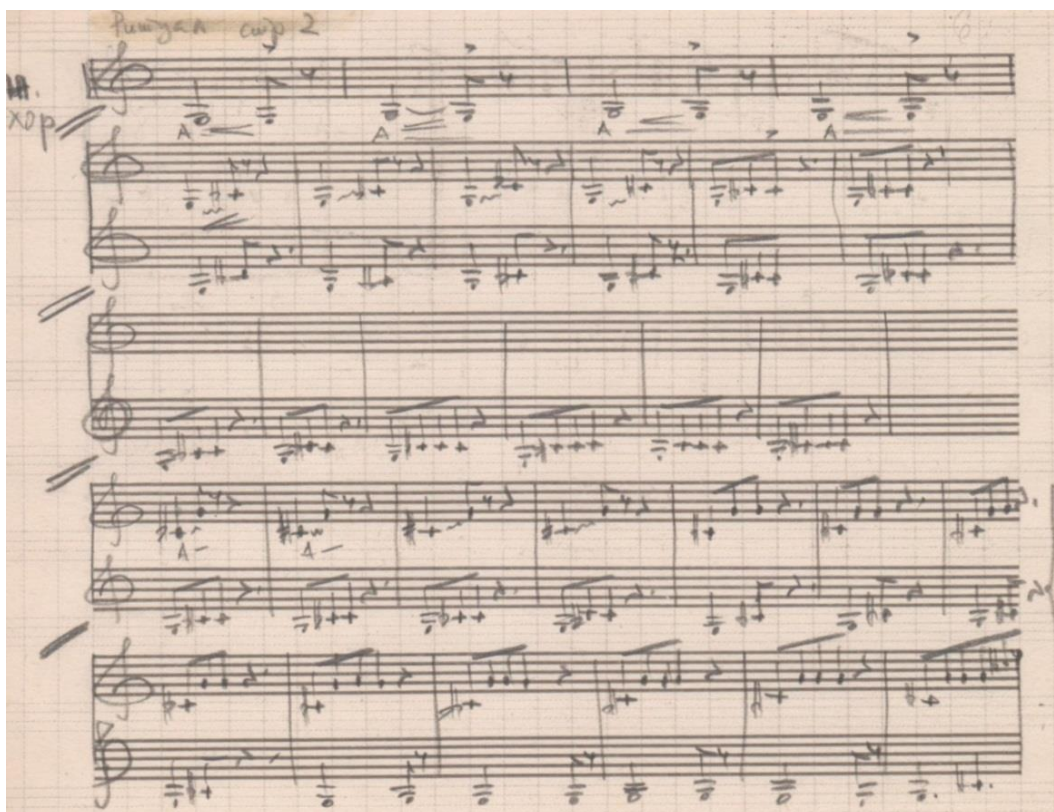
⁵²¹ Исто.

женски хор сачињен од пратиља краљице Клитемнестре приликом процесije и спровођења жртви на фону *ритмичких формула* у 5/8, 4/8 и 3/8, потенцирајући ритуални, репетитивни карактер приношења жртве јер како сазнајемо, Клитемнестра је наредила да се жртве спроводе све до Агамемноновог повратка кући (Примери 3а, 3б).

Пример 3а. Ивана Стефановић, *Ритмичке формуле – ритуал* (рукопис композиторке)



Пример 3б. Ивана Стефановић, *Ритуал*, ритмичка основа (рукопис композиторке)



Једна од најважнијих нумера као симбол страдања невине жртве, је *Ифигенијина песма*. Старци, посматрајући бесмисао Клитемнестриних жртви, тугују над чињеницом да је Ифигенија, њена кћерка, прва жртва рата. Њихове речи праћене су *Ифигенијином песмом* за сопрански глас (14:46–15:26) (Пример 4). Нумера се чује онда када старац подсећа на околности под којима је жртвована, а лајттема уткана у нумеру открива симболику Жртве.

Место прве појаве Ифигенијиног лајтмотива, при помену њене жртве, према Кара-Пешићевој, „vrlo je brižljivo odabrano, jer je efekat javljanja Ifigenijinog ‘duha’ pojačan kontrastom između tek zamrlih horskih glasova – simbola mase, rulje – i nejakog glasića žrtvovane девојке.”⁵²² Уколико се упореди прва петоосминска ритмичка формула из примера 3а и Ифигенијина песма из примера 4, очито је да је ритмичка формула уткана у Ифигенијину нумеру – нумеру прве праве и истински ‘чисте’ жртве без кривице. У овом контексту, музика упућује да Клитемнестра приноси жртве не само ради Агамемнонове победе у рату, већ и ради успеха сопственог осветничког подухвата („онај гнев што свети дете провалиће изненада” (12:35) како је пророчански претходно казао један од старца). Даље, ова нумера чује се и приликом Клитемнестриног одласка са Егистом, по завршетку првог чина а на фону дрона у електроници, чиме као да се најављује трагедија која ће задесити Агамемнона и Ксандру из Клитемнестрине освете, а у вези са чињеницом да је Ифигенијином смрћу почео круг освете. Ифигенија је, попут Офелије у *Хамлету* жртвована од стране свих, али за разлику од Офелије која и физички постоји на сцени, Ифигенија је искључиво музички заступљена (њено присуство међу еринијама у трећем делу *Еумениде* толико је неупадљиво да само потенцира овај закључак). Упитана о овој одлуци да се ‘заузме’ за Ифигенију, композиторка истиче:

Нема већег и тежег страдања од страдања невине жртве. Кажете ‘жртвована од стране свих’ и то је сасвим тачно. Жртве скоро увек имају више убица од оног једног који повуче ороз. Ифигенија је тај ултимативни симбол. Она се није добровољно одрекла живота, она није

⁵²² Кара-Пешић, op. cit, 35.

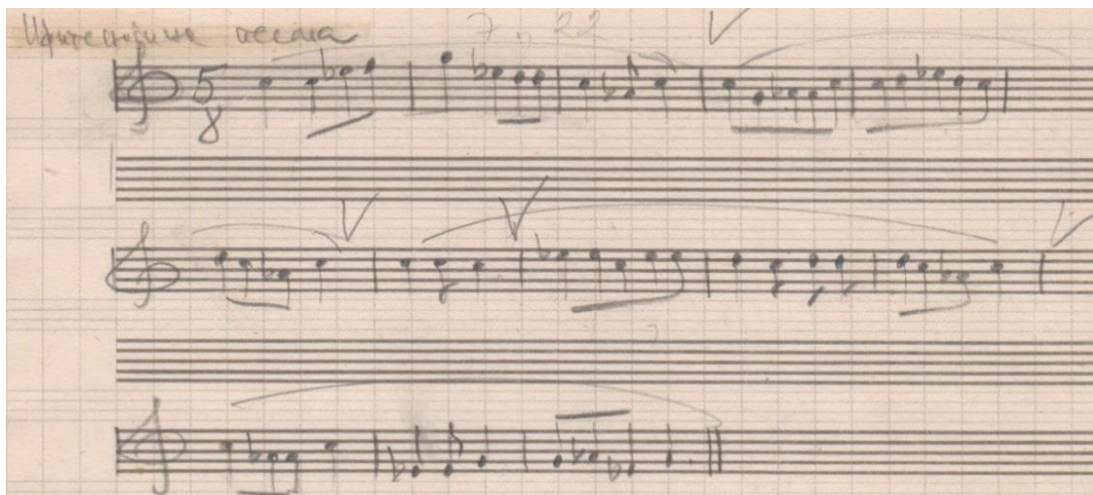
погинула у рату или у колима, она се није ни саможртвовала, ни одрекла живота... она је Жртва.⁵²³

Аналогну ситуацију трагања за мелодијом која би потенцирала тај тренутак, композиторка истиче у вези са музиком за представу *Магбет*⁵²⁴:

Као некад у *Магбету*, када сам одушевљено тражила мелодију за кратку песму *Пловим небом једну птицу пратим*, тако сам и у *Орестији*, за најузвишенији тренутак, пажљиво бирала мелодију која прати одлазак Ифигеније која тада изгледа као суви лист. Обе ове мелодије су биле кратке, сасвим једноставне... Једна је моја, она из *Магбета*, а друга је цитат. То је најстарији сачувани грчки запис, Прва Делфијска химна⁵²⁵ Аполону, непознатог атинског композитора, настала око 138. године пре Христа. Запис је пронађен пре више од сто година на комадима неког мермера. Код мене је постала мотив Ифигеније, мотив светске жртве.⁵²⁶

У рукописној белешци композиторке (Пример 4) записан је овај цитат који је постао Ифигенијина песма, у це-молу. Мелодија малог амбитуса, поступног покрета са повременим терцним скоком попут јецаја, указује на слабашан глас Ифигеније и додатно потенцира значај њене жртве.

Пример 4. Ивана Стефановић, *Ифигенијина песма* (рукопис композиторке)



⁵²³ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵²⁴ Представа премијерно изведена 27.6.1975. године, у режији Арсе Јовановића у Народном позоришту у Београду.

⁵²⁵ Оригинални запис ове химне могуће је пронаћи на следећем линку: <https://www.hellenicworld.com/Greece/LX/en/DelphicHymns.html>, прис. 11.11.2023.

⁵²⁶ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

Клитемнестра долази са вестима о победи у коју старци, међутим, сумњају. Она им потом открива да је имала визију знака који је симбол пада Троје. Следи *Друга, велика молитва* (*O Zeus basileus*) хора стараца који певају хвалоспев Зевсу на старогрчком језику у знак захвалности за Агамемнонову победу (19:08–20:52), у а-молу (Пример 5). Хор прате тимпани чији звук сигнализира ритуални карактер захвалнице стараца и најаву војних бродова. Нумера у а-молу (или, модално гледано, „фригијски модус од а”⁵²⁷) се из једногласне мелодије малог амбитуса (терцног у тимпанима а квинтног у деоницама басова и баритона) развија у двоглас. Покрет мелодије осваја више регистре, указујући на свечани молитвени карактер и све већи интензитет молитве, уз повремено понављање друга три тротакта са почетка нумере (Пример 5) у којима се гласови поново спајају у једноглас.

По повратку победника, кога дочекују краљица и њене пратиље, сцене су праћене електронски реализованом (или симулираном, како идентификује Ана Кара-Пешић⁵²⁸) нумером *Хорови на црвеном тепиху* (Примери 6а, 6б) (43:00–45:10). Дуго држани тонови и поступни успон симулираног хора указују на отварање Клитемнестрине ‘клопке’ за Агамемнона, њену жарку жељу која се интензивира сваким тренутком у ишчекивању мужевљевог упада у клопку, изгарање за осветом. Интересантно је да је у драми реч о пурпурном тепиху. Међутим, у самој инсценицији, видимо црвен тепих који директније упућује на потоње крвопролиће на фону хорског дрона, звуковно симулираног тепиха. Овај тепих ‘води’ у кућу али исто тако и ‘извире’ из ње, јер насиље ће произвести насиље и још гору трансформацију насилника: Клитемнестра улази у дом ‘неукаљана’ а излази носећи крв својих жртава; Орест ће ући у свој дом али и изаћи на исти начин (покретна сцена ће га изложити над лешевима своје мајке и њеног љубавника).

Касандрин пророчки дар изражен је песмом Аполону, нарицањем и јауком. Старци упозоравају у неверици: „Аполон није бог који се призива лелеком...” (48:12). Касандра изводи нумере *Касандра* и *Тужбалица* (у рукопису композиторке друга страница други део нумере *Касандра*). Глумица Светлана Бојковић која

⁵²⁷ Кара-Пешић, *op. cit.*, 40.

⁵²⁸ Исто, 42.

тумачи Касандру, дијегетски изводи (47:35–48:59; 52:08–53:10) ову вокалну нумеру без пратње, дозивајући Аполоново име, а декламујући описе визија које види (Примери 7 и 8). Мелодија постпуног кретања и терцних скокова којим се мелизматично изводи име бога, те умереног темпа биће заступљена и у другом делу *Хоефоре*, и изводиће је робиње у другом чину на Агамемноновом гробу приликом изливања жртве-лојанице као најаву освете и за њену смрт.

Након Клитемнестриног злочина, следи трећа, *Завршна молитва* хора старца – уз Клитемнестрино нарицање за Ифигенијом. Њен јаук, дијегетски инкорпориран у нумеру (*мој цвет никли, Ифигенија...*), прати мелодија у флаути као супституту аулоса (Пример 9). Флаута има значајно место у овој нумери зато што је симбол Ифигенијиног гласа,⁵²⁹ а за композиторку овај инструмент представља оличење лирског принципа.⁵³⁰ Да је то тако, потврђује и значајан део ауторкиног опуса којег је управо посветила музици за флауту.⁵³¹ Флаута доноси Ифигенијин лајтмотив, сада прилагођен двочетвртинском такту, у ге-молу. На крају нумере, старци ће поновити Ифигенијино име, на тај начин ипак саосећајући са мајком. Ова завршна молитва може да се схвати двоструко, као молитва за Агамемнона и Касандру, али и молитва старца за Клитемнестру и Ифигенију, са којом се отворио али и затворио овај први круг освете.

У првом делу, дакле, евидентирани су три молитве у извођењу мушког хора (*Прва молитва* [*Zeus hostis ist es ein ei tod aud...*]; *Друга, велика молитва* [*O Zeus basileus*] и *Завршна молитва*), нумера *Ритуал* за приношење жртви, *Ифигенијина песма*, *Хорови на црвеном тепиху*, Касандрина тужбалица и Клитемнестрино нарицање за Ифигенијом у склопу са *Завршном молитвом* мушког хора. Упечатљиво је да су први део ‘носили’ женски ликови – Ифигенија (Клитемнестрина кћерка, прва жртва и симбол страдања) посредством своје песме; Касандра посредством своје тужбалице испеване у смени са декламаторним сегментима и Клитемнестра својим жалом и јауком. Ифигенија је била прошлост испевана мелодијом без текста, Касандра сменом певаних и декламаторних

⁵²⁹ Ана Кара-Пешић, „Једино тишина је богата – разговор с Иваном Стефановић”, *Нови звук* – интернационални часопис за музику, бр. 14, 1999, 9.

⁵³⁰ Исто, 9.

⁵³¹ Више о овом опусу у: Марија Томић, *Одјеци флаутског гласа у унутрашњем музичком пејзажу Иване Стефановић*, мастер рад, рукопис, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2018. (ментор: ред. проф. др Соња Маринковић)

одломака своје песме указује на прошлост и на будућност (злочине који су се десили и злочине који ће се десити), а Клитемнестра је будућност која је постала садашњост – визија која се остварила, злочин који се десио и који је изражен вапајем и јецајем испрекиданим речима.

Пример 5. Ивана Стефановић, *Друга велика молитва*, хор старца и тимпани, почетак нумере (рукопис композиторке)

Друга велика молитва 9.

S

B.B.

Timp

O zew ba si lew kaj nyus phi ki a me ga lon koz non kte a tej ra

het e pi tro jas pyz gois e ba les ste ga non die tion

f

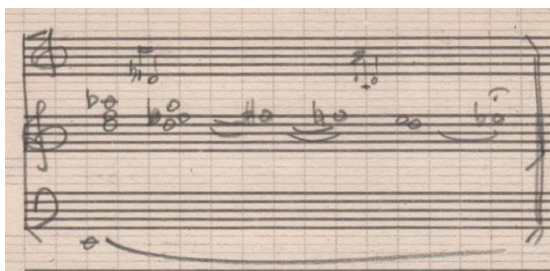
Пример ба. Ивана Стефановић, *Хорови на црвеном тепиху* (рукопис композиторке)

Хорови на црвеном тепиху 15

Solo

Хор

Пример 6б. Ивана Стефановић, *Хорови на црвеном тетиху* (рукопис композиторке)



Пример 7. Ивана Стефановић, *Касандра* (рукопис композиторке)

Kassandra

A handwritten musical score on aged paper, titled "Kassandra". It consists of seven systems of two staves each. The top staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics in Cyrillic. The bottom staff is in bass clef and contains the piano accompaniment. The lyrics are: "to to to to toj po poj da", "A-po-lo ne A-po-lo ne", "za-šti-ti-će pu-te-va bez mi-lo-sti me u-bi-las po drugi put", "A-po-lo ne A-po-lo ne za-šti-ti-će pu-te-va", "ti moj u-bi-ću kada me odvede pod kakav kiou", and "U kiću koju mi ze bogovi :|| U kiću koju mi ze bogovi :|| U kiću koju mi ze bogove :|| U kiću koju mi ze bogove :||". The handwriting is in black ink.

Пример 8. Ивана Стефановић, *Тужбалица* (рукопис композиторке)

tubalica (6) (3)

1156

4/4 jo ga moj ga moj pa ri dos o let thi oj

phi lon jo skaman dru pat ri on poton jo

skoman dru pat ri on po ton to to men an phis as ai jo nasto ce fu

e ny to var to phis jo ga moj ga moj pa ri dos

o let thi oj phi lon s nin dan phi to ky ton te ka

he ru si us ok thus eoj ka thies pi on de sep ta ka

Пример 9а. Ивана Стефановић, *Завршна молитва – хор + Клитемнестра*, почетак нумере
(рукопис композиторке)

Орестија: Хоефоре.

Слично првом делу трилогије, други део – *Хоефоре* – центриран је око хорског ансамбла, овде најпре у виду женског хора, хора тројанских робња које су доспеле у Арг са пророчицом Касандром, као ратним пленом. Музике нема на прелазу између првог и другог чина. Орест, праћен Пиладом посећује Агамемновов гроб, заклиње се на освету и полаже влас своје косе; након Орестове молитве чујемо нумеру *Хоефоре* – *прва тужбалица* (Примери 10а, 10б) (ЦД2 01:25–02:10) када Електра у пратњи тројанских свештеница/робња прилази гробу да принесе жртву-ливаницу. Њихово певање праћено је ритуалним троосминским остинатом у деоници виоле да гамбе. Од такта 43 (у примеру 10б) такт се мења у четвороосмински. Музички ток ове тужбалице – за разлику од Касандрине која је подазумевала и повремене узвике у пророчанској екстази и вапају због визија – једноличан је и стабилан.

Робиње су ехо Касандре зато што понављају њене речи и приликом певања својих тужбалица, повремено реферирају на Касандрину судбину, извођењем мелодије коју је пророчица непосредно пре своје смрти певала приликом прорицања (ЦД2; 04:48–05:10). Настављају мелодију док Електра води свој монолог. У закључку ове сцене, тројанске робиње започињу певање друге тужбалице док изливају своје жртве-ливанице (*Хоефоре – друга тужбалица*) (ЦД2; 08.44–09.50) у троосминском такту (Примери 11а, 11б). Секундни покрет де-це-де на почетку друге тужбалице (Пример 11а) алузија је на почетак *Тужбалице* коју Касандра пева (Пример 8) пре свог страдања.⁵³² Електра се са Орестом заклиње на освету на очевом гробу, те Орест одлази да убије Егиста и Клитемнестру. Робиње ће поново изводити Касандрину тужбалицу. Праћен тоновима ове нумере коју поново изводе робиње (ЦД2; 25:42), Орест убија Егиста, потом и своју мајку. Мелодија коју робиње понављају истиче зачарани круг освете из ког ликови не могу да изађу и представља лајттему освете. Након што Орест на исти начин на покретној сцени излази над лешевима Клитемнестре и Егиста држећи мач наступа електронски звучни слој у виду дрона. Прогањан еринијама због матрицида, Орест по Аполоновом налогу, одлази на пророчиште у Делфима. Прелаз сцена праћен је кратком нумером реализованом у електроници за хор дечака уз пратњу лире (Пример 12а илуструје деоницу лире из композиторкиног рукописа, док Пример 12б према запису Ане Кара-Пешић указује на састав ансамбла у електроници). Спокојни карактер мелодије који пева хор дечака представља илузију мира за Ореста. У следећој рукописној белешки (Пример 13) можемо да уочимо извођачки састав уводне нумере и допуњавање које лира чини са дечачким хором. Мелодија се креће у малим ‘валовима’, упућујући метафорички на Орестову сигурну луку. Ериније ће преузети улогу коју су имали мушки хор у првом делу и потом женски хор у другом делу, гонећи Ореста.

⁵³² Ана Кара-Пешић у овом препознаје композиторкино музичко поистовећивање судбина Касандре и поменутих Клитемнестриних робиња (Кара-Пешић, *op. cit.*, 59.).

Пример 10а. Ивана Стефановић, *Хоефоре – прва тужбалица* (рукопис композиторке)

Пример 10б. Ивана Стефановић, *Хоефоре – прва тужбалица* (рукопис композиторке)

Пример 11а. Ивана Стефановић, *Хоефоре – друга тужбалица* (рукопис композиторке)

Пример 11б. Ивана Стефановић, *Хоефоре – друга тужбалица* (рукопис композиторке)

Пример 12а. Ивана Стефановић, *Ли́ра*, мелодија (рукопис композиторке)

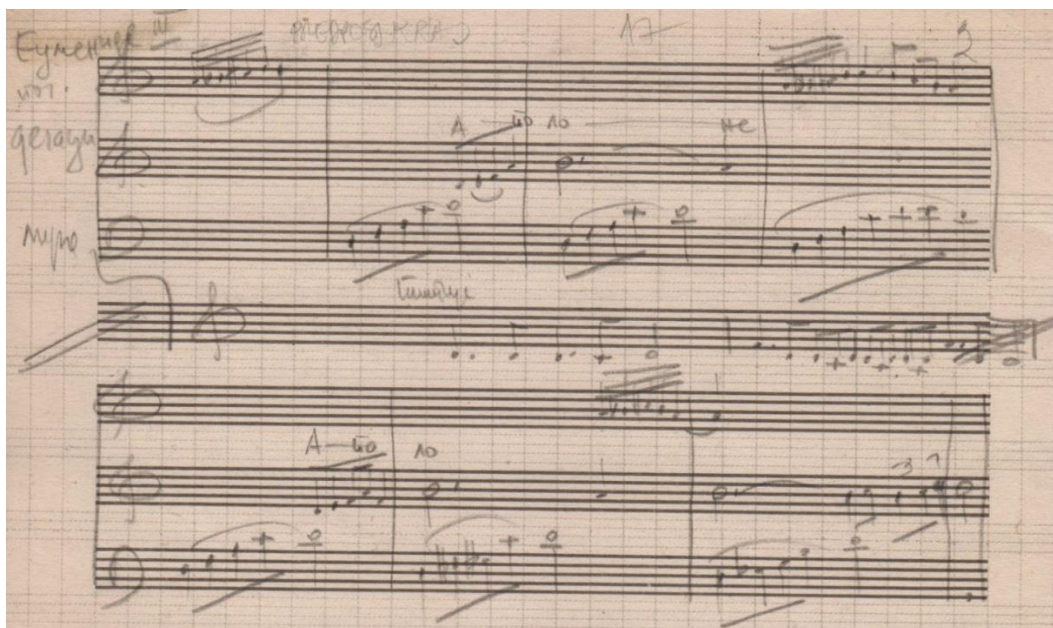


Пример 12б. *Питијино пророчанство* (према запису А. К.⁵³³; транскрипција М.Н.)

A printed musical score for the piece 'Pitiјino proročanstvo'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for 'Еумениде' (Eumenides) on a treble clef, 'дечаци' (children) on a treble clef, and 'лира' (lyre) on a bass clef. The second system includes parts for 'Питија' (Pitys) on a treble clef, 'Еумениде' (Eumenides) on a treble clef, 'дечаци' (children) on a treble clef, and 'лира' (lyre) on a bass clef. The score features various musical notations, including triplets and slurs, and is set in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

⁵³³ Запис нумере који је Кара-Пешићева начинила руком дигитализовала сам користећи програм *Sibelius*. Запис је овде изложен веродостојно, онако како га је ауторка навела у свом дипломском раду (Упор. Кара-Пешић, *op. cit.*, 63.) Према Кара-Пешићевој, деоница *Еумениде* садржи „istočnjački solo simulacije aulosa, sa fioriturama којима prekomerna sekunda b-cis даје оријентални prizvuk” (Исто, 62.). Није јасан разлог зашто онда ауторка деоницу назива *Еумениде*. Исто тако, у видео снимку, Питија се обраћа божанствима, не на фону нумере, већ након завршетка наступа нумере.

Пример 13. Ивана Стефановић, *Еумениде* – уводна нумера трећег дела трилогије (рукопис композиторке)



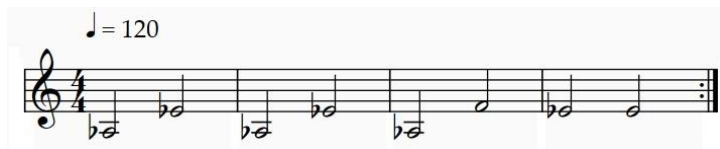
Интересантан је контраст остварен у *Хоефорама*: док су мушки хорови у првом делу доносили молитве и похвалнице боговима, женски хорови су и у првом и у другом делу приносили ритуалне жртве, приносили ливанице, учествовали у обредима жртвеног карактера и оплакивали страдале и убијене. Најупадљивија карактеристика другог дела је заступљеност теме цикличности освете. Две тужбалице, како тумачи Кара-Пешићева, „predstavljaju jedine prave muzičke numere centralnog dela *Orestije*, u kome je u esencijalizovanom vidu iskazana ideja žrtve i magičnog kruga žrtvovanja (ne smemo zaboraviti da je obavezan deo scenografije u grčkoj tragediji bio žrtvenik na sredini pozornice).”⁵³⁴ Међутим, реч је о зачараном кругу освете и родоубистава, те је посреди промишљање резултата осветничког чина као мотивације за ново насиље. Клитемнестрина освета Агамемнону због убиства Ифигеније проузроковала је Орестову и Електрину освету Клитемнестри и Егисту због убиства Агамемнона. Орестова грижа савест и опрост који ће стећи прекинуће овај зачарани круг, бар на кратко јер крик краља Ореста на самом крају представе, по виђењу убијеног дечака [1:29:43] имплицира другачије.

⁵³⁴ Кара-Пешић, op. cit., 61.

Орестија: Еумениде.

Музика, као што сам већ истакла, у трећем делу ове трилогије није заступљена у оној мери у којој је била у првом и другом делу. У току самих *Еуменида* фокус је на дијалогу између ликова, те на Орестовом судском процесу и појединостима које ће довести до Орестовог помиловања. Горгоне односно Ериније, постају Еумениде (ЦД 2; 1:24:46) и њихова трансформација праћена је Стравинскијевим фанфарама. Међутим, иако мање заступљена, значај који музика има у овом делу непорецив је. Како откривамо из запажања Ане Кара-Пешић, сарадња композиторке и редитељке условила је поједине интервенције не само на драмском тексту, већ и музичке интервенције које су на појединим местима диктирале сценско решење.⁵³⁵ Такав случај, казује Кара-Пешићева, био је са нумером *Слет* у овом делу трилогије где је „5/4-ински такт музике условио начин hodanja glumaca koji su se, pri petom koraku, zaustavljali sa nogom u vazduhu, pretvarajući se u statue.“⁵³⁶ Хармоничном складу покрета немих статиста и снимљене музике супротстављен је наступ Еринија које снажним корацима (у складу са четворочетвртинским тактом своје дијегетски изведене мелодије без пратње), маршевским улазом на сцену у тесној групацији и гласним, грлатим певањем објављују своје присуство, пркосећи Атинином виђењу дељења правде. Стога, кореографија је, у садејству са музиком, била још једно средство у служби контраста; складном, организованом, хармоничном покрету Атињана супротстављен је бучан, дивљи, маршевски покрет разјарених Еринија (Пример 14).

Пример 14. *Песма Еринија* (транскрипција М.Н)



За разлику од сценографије и костимографије⁵³⁷ које указују на савремени тренутак и релацију са популарном културом, музика у овој представи у потпуности

⁵³⁵ Исто, 16.

⁵³⁶ Исто.

⁵³⁷ Клитемнестра костимом повремено подсећа на неке од протагонисткиња филмова *film noir* жанра (потенцијална *femme fatale*), док Горгоне изгледају као припаднице ратничке расе Клингонаца из популарне франшизе Звездане стазе (*Star Trek*).

реферира на праксу античког позоришта, са хоровима као тежиштем. У овом али и другим примерима за анализу у којима сам пажњу посветила музикама Стефановићеве за позоришне представе, музика успева да потенцира оно неизречено (*Лагум*), ‘ухвати’ есенцију интерперсоналних односа (*Отац*), те да да глас онима којима је одузет (Ифигенија [*Орестија*]).

4.4.2 *Отац*⁵³⁸ – музика као звучна слика хладноће и трајања

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервју путем кореспонденције са композиторком, партитура композиције *Play Strindberg*, програм представе, драмски текст.⁵³⁹

Капитално дело Аугуста Стриндберга (August Strindberg) је премијерно постављено⁵⁴⁰ на Велику сцену Атељеа⁵⁴¹ 212 20. фебруара 1993. године у режији Радослава Миленковића. Попут *Орестије*, одабир овог драмског дела није био оцењен као адекватан имајући у виду, у овом случају, програмску оријентацију Атељеа почетком 90-их година.⁵⁴² Међутим, за класицима се посегло како би се из визуре прошлости говорило о питањима садашњег (односно тадашњег) тренутка.

Драма *Отац* је у литератури тумачена као одраз Стриндберговог става о еманципацији и праву жена, те односа међу половима.⁵⁴³ Уочено је да је Капетанов

⁵³⁸ Упор. Novaković, op. cit., 49–62.

⁵³⁹ *Otac* – Atelje 212, Beograd (2001), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=pYaHJF8z0EI>, pris. 8.8.2022; Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 15.9.2021; Ivana Stefanović, *Play Strindberg for String Quartet*, score, Belgrade, 2009.; *Otac*, program predstave, Atelje 212, Beograd, 1992/93, potkorice.; August Strindberg, *Gospođica Julija – Otac*, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd, 1960.;

⁵⁴⁰ Подела: Капетан (Данило Бата Стојковић), Лаура, његова жена (Љиљана Драгутиновић), Берта, њихова кћи (Татјана Венчеловски). Доктор Естермарк (Аљоша Вучковић), Пастор (Бранко Вујовић), Маргарет, дадиља (Рената Улмански), Нејд, војник (Небојша Кундачина), Хенри, капетанов послани (Душко Ашковић). Упор. *Otac*, program predstave, Atelje 212, Beograd, 1992/93, potkorice.

⁵⁴¹ Укупан број извођења: 101; последње извођење представе: 19.4.2001 (Cvetković et al, op. cit., 559).

⁵⁴² Упор. Петар Волк, *У времену пролазности*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1999, 237.

⁵⁴³ Реферира се на Стриндбергов текст *Инфериорност жене у односу на мушкарца и разлози њене потчињене позиције* који је објављен 1890. године. Како Фалгернова објашњава, овај али и други текстови, представљају Стриндбергове покушаје да, између осталог, употреби научна сазнања о биолошким разликама између мушкараца и жена, истичући наводну интелектуалну инфериорност жена, те покушавајући да у својим драмским делима поступа као објективан научник-посматрач. Ово је ипак, закључује ауторка, одраз веће друштвене анксиозности, не Стриндберговог личног анимозитета према женском полу, с обзиром на то да су идеали које је гајио били карактеристични за став о мушкости и мужевности, доминантан у касном XIX веку (Margaretha Fahlgren, „Strindberg and the woman question”, in: Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge University Press, New York, 2009, 21, 22, 26.)

нервни слом заправо метафорички слом патријархалне моћи.⁵⁴⁴ Маскулина конфигурација присутна је и у организацији сцене, што је описано у уводној дидаскалији драмског текста:

Soba u kapetanovom stanu, bez promene za vreme čitavog komada. Tapacirana vrata u pozadini desno. U sredini sobe veliki, okrugao sto sa novinama i jednim albumom. Desno kožna sofa i sto sa dve stolice. Levo pisaći sto sa starinskim časovnikom. Na zidovima oružje: puške, revolveri i lovačke torbe. Levo od ulaza čiviluk sa delovima uniforme. Na stolovima zvonca. Na velikom stolu gori lampa.⁵⁴⁵

Оригинална музика Иване Стефановић која чини музички план представе, подражава овај непромењени простор сцене, што ћу детаљније објаснити. За потребе анализе, ослонила сам се на партитуру композиторкиног трећег гудачког квартета *Play Strindberg* за који композиторка истиче да је:

написан на изненађујући начин: не у деловима намењеним одређеним сценама представе, како обично настаје позоришна музика, већ у целини, као слика целовите Стриндбергове драме. Хладноћа севера и светло које се само повремено и накратко претвара у таму – не дају хладне песме и хладне писце. Дају трајање. Читајући Стриндберга (или гледајући његове драме на сцени) читаоцу се чини да је протекла вечност од прве странице текста. Беле ноћи бришу границе између сна и јаве, страсти и безосећајности. Музика је писана за позоришну представу (...) писала сам музику на начин који ме је и саму изненадио. Писала сам музику за цео комад, целу композицију за целу драму, а не пасаже који су били намењени овој или оној сцени, на прелазу између сцена. Планирала сам да употребим оно што ми буде потребно касније, али сам морала насликати целину тог хладног простора. И време. И трајање.⁵⁴⁶

Музика за драмско остварење *Отац* постоји и у својој ванпозоришној варијанти, у оквиру гудачког квартета *Play Strindberg*, који је настао паралелно са примењеном музиком (слично претходно представљеном случају Ерићеве музике за представу *Сан летње ноћи*). Целина хладног простора је, заправо, заступљена укупним звуком гудачког квартета. Фрагменти овог звука су примењивани у складу са

⁵⁴⁴ Исто, 28.

⁵⁴⁵ August Strindberg, *Gospodica Julija – Otac*, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd, 1960, 81.

⁵⁴⁶ Композиторка је делимично цитирала опис композиције дат у програму 10. међународне трибине композитора одржане од 25. до 29. маја 2001. године (Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, 4 у: *10. међународна трибина композитора*, 25.–29. мај 2001, Билтен бр. 4, Удружење композитора Србије, 2001). За потребе ове дисертације, ослањам се на кореспонденцију са композиторком у којој је навела исти опис (Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 15.9.2021).

њиховом драматушком функцијом. Распоред наступа ставова гудачког квартета у представи је следећи: изводи се најпре други став, потом четврти, трећи, и напослетку први став гудачког квартета са појединим репетицијама. За потребе дискусије о музици за представу, ослањајем се на називе сегмената и ставова из партитуре квартета. Музику у представи ван сцене, како сазнајемо из програма представе, изводио је Панчевачки гудачки квартет чији су чланови Ернест Крумес (прва виолина), Живојин Велимировић (друга виолина), Јожеф Варга (виола) и Ладислав Мезеи (виолончело).⁵⁴⁷ Како сам се ослонила на видео снимак представе⁵⁴⁸ који је реализован за потребе Радио Телевизије Србије, уочљиво је да је употребљен аудио снимак акустичких инструмената.

Табела 1. Музички план представе *Отац*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:40-01:14	Други став квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 41–52)	Оригинална	Почетак представе	Нумера поставља тон и амбијент представе; нумера почетка
			Капетан и Пастор разматрају Нејдов случај	
			Капетан и Лаура дискутују о Бертиној будућности (одлазак у град на школовање или останак на имању)	
13:51-14:14	Пицикато са почетка другог става квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 1–8)	Оригинална	Лаура дочекује доктора Естермарка, припрема послужење	Музика као наговештај Лауриног оклевања и анксиозности свесна последица предлагања Капетанове неурачинљивости
			Лаура са оклевањем открива доктору Естермарку своје сумње у Капетаново стање; убрзо након разговора одлази	
			Разговор Капетана и	

⁵⁴⁷ *Otac*, program predstave, Atelje 212, Beograd, 1992/93, potkorice.

⁵⁴⁸ *Otac* – Atelje 212, Beograd (2001), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=pYaHJF8z0EI>, ac. 8.8.2022.

			Доктора Естермарка; позива Маргерету да припреми собу Доктору	
			Након што Доктор оде, Маргарета моли Капетана да разуме Лаурине жеље у вези Бертиног образовања; Капетан се чврсто држи свог става, оптужујући Маргарет да стаје на страну непријатеља	
			Берта долази да разговара са својим оцем, изражава жељу да иде на школовање у град; Лаура наилази и користи прилику да, док је Берта присутна, коначно разреши питање њене будућности; Капетан захтева да разговарају насамом; Лаура буди у Капетану црв сумње у очинство; Дадиља је присутна; Капетан их обе истерује из собе	
35:05-35:31	Пицикато са почетка другог става квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 1–8)	Оригинална	Прелаз у други чин, сцена у мраку	Музика као веза између два чина; Почетак другог чина
			Доктор и Лаура разговарају; Доктор упозорава да би њена отпужба да је душевни болесник довела Капетана до губитка грађанских и породичних права	
			Берта разговара са Маргаретом о очевом стању	
40:50-41:05	Пицикато са почетка другог става квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 1–8)	Оригинална	Капетан, видно узнемирен, пита Маргерету да ли зна ко је отац њеног детета; незадовољан одговором и њеним ставом, тера је из собе	

			Доктор долази у Капетанов кабинет и Капетан му поставља питање утврђивања очинства, прилажући спектар аргумената о немогућности доказивања истог	
			Кулминациона свађа између Лауре и Капетана; Капетан предочава последице које су њени поступци имали; Свађа ескалира и Лаура непоколебаног става пита <i>Зашто се нисмо растали на време?</i> Затечен, Алберт напушта собу	
52:53-54:05	Трећи став гудачког квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 1–14)	Оригинална	Лаура остаје на сцени, преиспитујући своје поступке	Музика функционализована као смирај након буре, појачава кулминативно дејство ове сцене
		Оригинална	Капетан Алберт се враћа у собу, одговарајући да их је дете везивало; испитује Лауру да ли је он Бертин отац; она му саопштава да има законску моћ над њим јер га је ставила под старатељство;	
1:02:22-1:02:36	<i>Poco meno mosso. Appassionato con tutta la lunghezza</i> трећег става квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 47–56)	Оригинална	На његов излив беса, Лаура напушта просторију	Енергичан наступ нумере ставља тачку на Лаурину ‘победу’
1:04:19-1:10:30	Пицикато са почетка другог става квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 1–8)	Оригинална	Лаура пише писмо свом брату; наређује Нејду да испразни пиштољ; Доктор доноси белу кошуљу, Маргарет узима кошуљу и каже <i>Ја ћу то да урадим</i>	

			Алберт у потпуном растројству разговара са Пастором и са Доктором о очинству; разговара са Бертом, она бежи код Лауре након што Алберт покуша да је убије; Маргарет долази	
1:20:57-1:24:49	Први став квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 26–40)	Оригинална	Маргарет припрема Капетана, причајући му о успоменама из детињства; он јој предаје пиштољ; након што га обуче у кошуљу, он упућује похвалу њеном лукавству; Нејд одводи Маргерету из собе на Капетанов захтев	Музика подвлачи трагедију Капетанове изгубљене битке са Лауром и губитак разума; Маргаретин говор на фону ове медитативне, скоро хипнотичке нумере појачава значај Капетанове тишине;
1:26:35-1:27:23	Четврти став квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 26–40)	Оригинална	Капетан сâм, мири се са својом ситуацијом	
			Лаура и Берга последњи пут разговарају са Албертом; Лаура говори о својим разлозима и моли за опроштај	
1:32:13-1:34:11	Други став квартета <i>Play Strindberg</i> (т. 25–32; 49–56)	Оригинална	Алберт својим гестовима и речима признаје капитулацију	Нумера испуњава функцију оквирне нумере краја

Када су у питању карактеристике музике, Срђан Тепарић у композиторкином квартету проналази алузије на музику композитора Едварда Грига и Јана Сибелијуса, као и стилску имитацију романтизма националних школа, те експресионистички омаж Бартоку.⁵⁴⁹ Почетак представе, дакле, озвучен је сегментом који препознајемо као сегмент другог става квартета (т. 41–52, Пример 1). Овај сегмент карактерише изражајна секундно поступна мелодија у виолини у

⁵⁴⁹ Srđan Teparić, „Three String Quartets by Ivana Stefanović – Three Aspects of Serbian Music in the Second Half of the Twentieth Century”, *Contemporary Music Review*, Volume 40, Issue 5-6: *Serbian Musical Avant-Gardes*, 2021, 699–719, <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022897>, pris. 5.5.2023.

пратњи других гудача, у а-молу. На сцени видимо капетана Алберта и пастора који разматрају случај војника Нејда чија је љубавница Ема ванбрачно затруднела. Долазе до закључка да га је она завела и да он засигурно не може да зна да ли је дете његово. Већ на самом почетку, постављене су кључне тачке овог драмског комада: институција оца, брака и мушког ауторитета. Дијалог са почетка драмског остварења нуклеус је конфликта из ког Стриндберг даље развија комад.⁵⁵⁰

Клупко почиње да се одмотава онога тренутка када Лаура дочека доктора Естермарка. Музика која следи базирана је на пицикату (који је могуће пронаћи у партитури квартета на почетку другог става (13:51–14:14, т. 1–8, Пример 2), а њен наступ завршиће се онога тренутка када Лаура спусти послужавник на сто. По Лаурином говору тела видимо оклевање, анксиозност, можда чак и страх да открије своју сумњу у ментално здравље супруга. Музика је двозначна: она је и амбијент, али и наговештај осећања ликова. Пицикато је алузија на узнемирење, кратак дах, убрзан рад срца и контраст је поступној, стабилној, и експресивној мелодији која нас је увела у комад а која у овој драмској ситуацији изостаје. У овом тренутку није могуће утврдити Лаурине намере.

⁵⁵⁰ Strindberg, *op. cit.*, 82–85.

Пример 1. Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, ремедијација у II ставу (т. 41–52)⁵⁵¹

37

Vn. I *espress.*
mf

Vn. II *arco*
mp

V-la *arco*
mp

Vc. *arco*
mp

43

Vn. I *mf*

Vn. II *mp*

V-la *mp*

Vc. *mf*

48

Vn. I *mf*

Vn. II *mp* *poch.*

V-la *mp* *poch.*

Vc. *mp* *poch.*

⁵⁵¹ Ivana Stefanović, *Play Strindberg for String Quartet*, score, Belgrade, 2009, 6.

Пример 2. Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, ремедијација у II ставу (т. 1–8)⁵⁵²

II

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system is titled 'Allegretto' and features four staves: Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), V-la (Viola), and Vc. (Violoncello). Vn. I has a whole rest. Vn. II, V-la, and Vc. are playing pizzicato (pizz.) with a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 7 and shows Vn. II and V-la playing arco (arco), while Vn. I remains at rest and Vc. continues with pizzicato.

Представљени пицикато не подвлачи само Лаурину бојазан, већ додатно потенцира и скептицизам Доктора. Касније, Лаура разматра правац Бертиног школовања и супротно докторовом савету, провоцира супруга питањем о значају очевог мишљења када је реч о васпитању и образовању детета коме можда и није отац.⁵⁵³ Лауринa питања провоцирају бес у њему и у налету агресије, Капетан тера дадиљу из просторије незадовољан њеним одговором да је он без сумње Бертин отац и да је уопште бесмислено што то пита. Завршава се први чин и музика нас уводи у други чин. Поновни наступ пицикато мотива у гудачима (Пример 2) који смо чули приликом посете Доктора, упућује да се тензија одржава у другом чину.

Осмотактни сегмент који карактерише пицикато поновљен је онда када се Капетан врати у просторију (40.50–41:05), оставши сâм са дадиљом у четвртој слици другог чина и преиспитујући је да ли Маргарета са сигурношћу може да тврди идентитет оца њеног детета. Иницијално упућујући на несигурност и

⁵⁵² Исто, 4.

⁵⁵³ Strindberg, op. cit., 116–117.

нелагоду, овај осмотактни пицикато сегмент – у представи у четворочетвртинском такту умерено брзог темпа (*Allegretto*), у мецофорте динамици без крешенда и декрешенда – илуструје сумњу коју Капетан почиње интензивно да гаји: динамика одаје Капетаново чврсто уверење да је посреди завера, пицикато умерено брзог темпа указује на његово душевно узнемирење консеквентно овом уверењу, док репетиције подвлаче опсесивно размишљање о очинству. Сценски покрет глумца по уласку на сцену одаје утисак да је Капетан дуго боравио напољу у шетњи и дубокој мисли о овом проблему, са дланом на грудима, као да покушава да умири узрујано срце. Управо је музика та која нам открива да у томе не успева.

Дело прву кулминацију достиже у седмој слици другог чина где сазнајемо да је посреди рат између мушкарца и жене; супруга и супруге; оца и мајке. Алберт ‘апелује’ на Лауру да му отклони сумњу у очинство, оптужујући је да је намерно унела немир у његову душу који је музички подржан.⁵⁵⁴ Иако видно узнемирена, Лаура остаје непоколебаног става, те на измаку снаге пита „*Zašto se nismo rastali na vreme?*”⁵⁵⁵ након чега следи нови сегмент (у гудачком квартету, почетак четвртог става [т. 1–14; 52:53–54:05; Пример 3]). Алберт, затечен, напушта собу, након чега Лаура остаје сама на сцени. Њена усамљеност праћена је мелодијом теме (у природном а-молу) посвећеној виолончелу коју други гудачи прате дуго држаним тоновима. Мелодију карактеришу брзи триолски покрети наниже (као симбол пада) и покрети навише (подсећајући на немоћне трзаје и покушаје да се лик уздигне из суноврата). У првом ставу гудачког квартета, виолина је носилац ове мелодије, док је ова скоковита мелодија у четвртог ставу квартета поверена виолончелу.

Уколико бисмо инструменте везивали за ликове, Лаура би могла да буде представљена виолином, те стабилном поступном мелодијом, док би Алберт могао да буде окарактерисан виолончелом коме је поверена молска мелодија наглих скокова, динамике која се креће у распону од субито пиана до форте динамике са крешендима и декрешендима, те продуженим трајањем са короном на самом крају. На фону ове теме, Лаура узима Албертове рукавице и ставља их на своје руке, метафорички се стављајући у његов положај, можда чак евоцирајући речи које је

⁵⁵⁴ Исто, 138, 140–141.

⁵⁵⁵ Исто, 141.

изрекао. Музика ишчезава са наглим Албертовим повратком на сцену, који казује да се нису растали јер их је дете везивало (54:08–54:20).

Пример 3. Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, ремедијација у IV ставу (т. 1–14)⁵⁵⁶

IV

Moderato

Убрзо, свађа ескалира наново са његовим поновним преиспитивањем, на шта Лаура одговара да односи победу због оверене изјаве да је душевни болесник којим га ставља под старатељство. Други кулминациони врх је Капетанов излив беса, због ког Лаура бежи из просторије, а праћен енергичним наступом одсека који је у

⁵⁵⁶ Ivana Stefanović, *Play Strindberg for String Quartet*, score, Belgrade, 2009, 17.

трећем ставу квартета именован *Poco meno mosso. Appassionato con tutta la lungezza* (т. 47–56; Пример 4) ставља тачку на ову сцену (1:02:22–1:02:36). Енергичност се постиже променом метра (10/16; 8/16; 10/16; 8/16), уситњавањем ритмичких фигура, те *Sostenutom* који на крају сегмента доноси и инструкцију *dolce*, упућујући да се Лаура потајно слади својим тријумфом. Она је сада емотивно стабилнија, ‘хладнија’ страна, док Алберт виљдиво губи контролу над својим емоцијама.

Пример 4. Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, ремедијација у III ставу (т. 47–56)⁵⁵⁷

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 47, is marked 'Poco meno mosso. Appassionato con tutta la lungezza'. It features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (10/16, 8/16, 10/16, 8/16). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'simile'. The second system, starting at measure 51, is marked 'sostenuto dolce' and 'p' (piano). The tempo and mood shift to a slower, more sustained and sweet character. The dynamics are marked 'dolce' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Након овога, Лаура је заузела апсолутну власт у свом дому. Током сцене писања писма које Лаура упућује свом брату (1:04:19–1:10:30), праћена је пицикато сегментом из другог става (претходно наведени Пример 2). Официр Нејд празни шаржер пиштоља који би, према Лауриној сумњи, Алберт могао да искористи, док доктор доноси белу јакну (другачије познату као ‘лудачку кошуљу’) којом ће се симболично закључити Капетанова власт. Иако тријумфална, Лаурина сумња је још увек присутна, сумња у Алберта, али и сумња у ваљаност и оправданост њених сопствених поступака. Особа која ће бити та која ће оденути Капетана је његова вољена дадиља. Први став квартета, сад извођен у целости, прати дадиљине

⁵⁵⁷ Исто, 12.

реминисценције на Албертове дечачке дане (1:20:57–1:24:49). Накратко се отрезнивши од њених речи, Капетан наређује да се дадиља уклони из његовог присуства и остаје сам, контемплирајући. Чујемо поново (1:26:35–1:27:23) мелодију (у квартету мелодију четвртог става [т. 26–40, Пример 5], сада у шестосминском такту, у сталном стремљењу ка високом регистру, те испрекидану у пиано динамици.

Пример 5. Ивана Стефановић, *Play Strindberg*, ремедијација у IV ставу (т. 26–40)⁵⁵⁸

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The instruments are Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 25-30):** The tempo is marked *molto tranquillo*. The dynamics are *pp* (pianissimo). A downward arrow points to the beginning of measure 25. The Vc. part is marked *senza cresc.* (without crescendo).
- System 2 (Measures 31-36):** The dynamics are marked *poco* (poco).
- System 3 (Measures 37-40):** The dynamics are marked *decresc.* (decrescendo).

⁵⁵⁸ Исто, 18–19.

Убрзо потом, долазе Лаура и Берта да се опросте са њим, наилазећи само на његову осуду и непријатељство. Након капитулације коју Алберт отворено објављује („Тако сам уморан...” [1:32:13]), представа се завршава праћена поновним наступом мелодије у виолини (у квартету мелодија другог става) испунивши функцију оквирне нумере краја.

Не треба занемарити значај тишине у овој инсценацији која је функционализована и у складном односу са музиком што је упадљиво приликом посматрања представе. У свом аналитичком сагледавању и тумачењу гудачког квартета *Play Strindberg*, Мирјана Веселиновић Хофман⁵⁵⁹ објашњава да је посреди „музички остварена и функционализована тишина”⁵⁶⁰ подвлачећи идеју *занемелости* која је пренета из драмског дела, али и дистанце између ликова.

Музичка решења била су у корелацији са другим сценским елементима, попут костимографије која суптилно сугерише да је Берта као ‘предмет расправе’ припала победнику, Лаури. Наиме, и Лаура и Берта на крају представе носе хаљине сличне боје (црвена и бордо), док је на почетку представе Берта носила плаву или одећу других тамних боја као што је била и плава боја Капетановог костима. Капетан је, на крају представе, одевен у белу лудачку кошуљу, те тиме избрисан из Лауриних и Бертиних живота.

Музиком јесте остварено далеко ефективније тумачење драмског остварења. Хладна целина о којој је композиторка говорила управо се ишчитава из инсценације у којој је музика успостављала атмосферу и расположење комада; упућивала је на осећања и мотивације иза поступака ликова. Композиторка је својом карактеризацијом указала на интензитет опозитних страна и комплексност ликова Лауре и Алберта. Смена кантабиле и пицикато сегмената потенцирала је контрастно дејство сучељавања ова два лика, али је и одржала тензију коју је композиторка препознала у Стриндберговом драмском делу. Такође, композиторка је у свом тумачењу посветила пажњу унутрашњим емотивним световима ликова, показујући да је, испод хладноће, тињала ватра.

⁵⁵⁹ Мирјана Веселиновић Хофман, „Ка бездну: драматургија тишине у гудачком квартету *Play Strindberg* Иване Стефановић”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 50, Матица српска, Нови Сад, 2014, 61.

⁵⁶⁰ Исто, 62.

4.4.3 Лагум – музика као атмосфера лагума

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, аудио снимак композиције, кореспонденција са композиторком, рукописне нотне белешке и нотне скице из архиве композиторке, рукописни списак нумера, аудио снимак и партитура клавирске композиције Лагум, драмски текст.⁵⁶¹

Представа *Лагум* премијерно је играна⁵⁶² 20. јуна 1995. године на Великој сцени Атељеа 212,⁵⁶³ према истоименом драмском остварењу Светлане Велмар-Јанковић. Режију потписује Алиса Стојановић, чији је, како је композиторка објаснила, „одличан редитељски поступак”⁵⁶⁴ довео до успеле инсценације. Новембра 1984. године протагонисткиња Милица Павловић, сведочи нам о свом и животу чланова своје породице, сарадника, пријатеља, те о смени режима и изазовима живота под новим режимом након Другог светског рата.

Своје мисли о музици за ову представу и промишљања о значењу речи *лагум* која је кључна за атмосферу романа и представе, Стефановић је открила током образложења своје клавирске композиције:

Лагум. Име овог комада је двоструко. Његово прво значење повезано је са позоришним комадом (према роману истог наслова) које је написала Светлана Велмар-Јанковић и за који је ова композиција постала његов лајтмотив. Друго, важније значење је само значење скоро заборављене речи лагум, подземни ходник, поткоп испод утврђења, тунел, укопан подрум... Ту, у лагуму, борави заувек заборављени, изгубљени свет, потопљен под пепелом, под земљом, опрљен од ватре... Онако тихо како тече, музике се пробија кроз лагуме, кроз подземља, ходнике, земљу и мрак, да би негде избила, да би се негде појавила, изашла на светло дана и допрла до нечијег слуха. Као порука пренета ко зна одакле.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ *Lagum* – Atelje 212, Beograd (1996.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, https://youtu.be/2gEv4_JY770, pris. 9.9.2022; Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 15.9.2021.; Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023; Svetlana Velmar-Janković, *Lagum, Laguna*, Beograd, 1990, 2017.

⁵⁶² Подела: Милица Павловић (Светлана Бојковић), ДУшан Павловић (Петар Краљ), Јерменин (Феђа Стојановић), Сава Шумановић (Тихомир Станић), Павле Зец (Срђан Милетић), Павле Зец (Александар Срећковић Кубура), Зора (Нела Михајловић), Марија Павловић (Милица Михајловић), Криста Ђорђевић (Драгана Ђукић), Госпођа министар (Ања Радојковић Мандић), Кућепазитељ (Мирослав Жужић), Веља Павловић (Милош Гаврановић, Миленко Адамов). *Lagum*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=10405>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

⁵⁶³ Укупан број извођења: 52; последње извођење представе: 25.12.1998 (Cvetković et al, op. cit., 577.)

⁵⁶⁴ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵⁶⁵ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 15.9.2021.

Као и у случају представе *Отац*, музички план представе *Лагум* чини оригинална музика Иване Стефановић. Отежавајуће околности при анализи музике и препознавању нумера су представљали најпре недостатак аудио снимака музичких нумера употребљених у представи, док је, са друге стране, незавидни аудио квалитет видео снимка допринео слабој чујности појединих нумера које је надјачао говор глумаца. Рукописни списак оригиналних нумера који ми је композиторка уступила помогао је у идентификацији нумера тамо где је та идентификација била могућа (Илустрација 1). У анализи се, стога, ослањам на називе које је Стефановићева дала нумерама приликом рада на представи.

Илустрација 1. Композиторкин рукописни списак оригиналних нумера

№	Опис нумера	Дурина
1.	№ 1 са органоном / клавијур	око 2,30
2.	са клавијуром, са ударним инструментом	2,30
3.	оркестарски у складу са устима, устима	1,00
4.	№ 2 клавијур, ево	0,45 (2x)
5.	са "пјаном" риз.	
6.	са риз.	
7.	са пјаном, са органоном	
8.	№ 7 са кл. органом	1,30
9.	+ др.	1,30
10.	№ 5 са клавијуром	1,30
11.	са звоцима	1.
12.	др. + органоном	1,20
13.	" " + органоном	
14.	риз, органоном / органом	1,40

Табела 1. Музички план представе *Лагум*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-02:29	Неименована нумера (клавир и електронски парт)	Оригинална	Официри долазе у стан породице Павловић, одводе професора Душана Павловића, Миличиног супруга; Милица остаје сама на сцени	Успостављање расположења и амбијента представе;
02:30-03:22	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Милица Павловић присећа се овог инцидента који се догодио крајем новембра 1944. године	Главна тема као фон Миличине нарације; главна тема као симбол сећања, везивна нит представе; примењена флешбек техника; повремено ће музика изостати из нарације
03:41–05:18	<i>Клавир – скале</i>	Оригинална	У дому Павловићевих. Павле Зец је рањен и скрива се. Зора прекида Миличин час немачког да јој саопшти да је потребно збринути рањеног партизана; Зора одводи Миличину кћерку да вежба клавир	Нумера се чује ‘ван сцене’ - недијегетски јер Миличина кћерка вежба скале у својој соби. Музика као индикатор дискреције, јер Милица и Зора угрожавају своје и животе својих вољених при сакривању рањеног војника
06:48-07:49	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Миличина нарација у којој приповеда шта је научила од своје баке о издајницима и паклу, савести	Флешбек
			Јерменинов син, мајор у пензији, прича о грешкама у Миличиној нарацији	Импликација Милице као непоузданог наратора
07:57-11:33	Неименована клавирска нумера	Оригинална	Сава Шумановић и Павле Зец у посети Павловићима, Душан Павловић Сави показује стан; Милица прича о наговештајима рата	Немогуће идентификовати нумеру због квалитета звука у видео снимку

13:07-14:43;	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Миличина нарација, сећање на Павла Зеца и Саву Шумановића	Флешбек
			Сава Шумановић одлази са своје изложбе, Павле Зец слави своју ‘победу’, понизивши Шумановића; Милица по одласку других ликова отпочиње монолог	
20:18-20:57	Неименована клавирска нумера	Оригинална	Миличин монолог о Сави Шумановићу, њиховом првом сусрету и платну <i>На купању</i> које јој је посветио	Немогуће идентификовати нумеру због квалитета звука у видео снимку; нумера чини фон на којем се одвија Миличин монолог
21:31-22:18	Неименована клавирска нумера	Оригинална	Милица прича о платну <i>На купању</i> , описује платно и однос који је формирала са Савом	
			Павле Зец и Милица разговарају, Милица не одобрава начин на који се Зец понео према Шумановићу	
24:45-25:55	<i>Само тицикато</i>	Оригинална	Милица прича о Кристи Ђорђевић и Павлу Зецу	Флешбек; на списку, реч је о шестој нумери намењеној овој представи
27:34-28:26	<i>Клавир – скале</i>	Оригинална	Мајор у пензији прича о својим сећањима на Милицу када ју је први пут упознао у бакалници као млад човек	Нумера као фон Мајорове нарације, да би у наредној сцени постала део амбијента, имплицирајући да Миличина кћерка вежба скале; овај наступ обухвата и потоњу Миличину нарацију
29:53-30:18			У дому Павловићевих, Душан прича Милици о позиву из Министарства; о клопкама у животу, деле страх који осећају	
	Милица говори о Душану као човеку који је увек био у праву, сарађивао је и био је свестан зашто је сарађивао са окупатором			
			Миличина кћерка, Марија, сада одрасла, жали се на хаљину која је за предатне даме, не за њу; критикује своју	

			мајку, задојена новом идеологијом обнове	
31:44-32:23	Пицикато <i>са гудачима, спорије</i>	Оригинална	Милица прича о преживљавању у новом режиму, постала је преводилац коме је било забрањено да користи своје право име	Флешбек; седма нумера насписку; нумера једва чујна због квалитета звука у видео снимку
			Милица моли за посао	
			Кратка Миличина нарација о присмотри под којом је била њена породица	Флешбек; нарација без икакве музичке пратње
			Миличин разговор са Душаном о колаборацији, не слаже се са његовим поступцима и преиспитује његове разлоге да угрози себе и своју породицу	
40:01-40:48	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Миличина нарација о односу између ње и Душана, преиспитује своје поступке	
			Душан доводи Зору, спашену из логора, у дом Павловића	
42:18-42:56	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Миличина нарација о разумевању разлога због којих је Душан спасио Зору и његовој дужности у окупацијској влади	
42:56-44:53	<i>Лагум</i> – главна тема + електронски парт	Оригинална	Сцена хапшења Душана са почетка представе, официри читају оптужницу, Милица се опрашта од мужа	Тема бива наслојена електронским партом који заглушује читање оптужнице, ова нумера уједно прати и прелаз у други чин
44:59-45:48	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Милица приповеда о испраћају мужа након хапшења	Наслојава се директно на претходни наступ теме
			Зора, сада другарица Зора, конфискује имовину у име народа из дома Павловића као државних непријатеља	

			Милица приповеда о новој Зориној личности и улози у њиховом животу	Без нумере као фона наратије
			Мајор објашњава разлоге конфискације и објашњава шта од просторија сме да користи; Милица стаје у одбрану платна <i>На купању</i> које њој припада, а не њеном мужу	
			Павле Зеџ разговара са Савом Шумановићевим	
			Милица Мајору одговара на питања о Шумановићу и његовом страдању	
49:30-49:57	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Сава Шумановић прича Милице о бојама и њиховом квалитету	
			Мајор у пензији сећа се платна и њеног залагања за платно, његовом саосећању са 'издајницом'	
50:40-51:11	<i>Лагум</i> – главна тема	Оригинална	Сава Шумановић наставља причу Милице о мешању боја и контрастима	
52:00-52:10	<i>Клавир – скале, са гудачима тицикато</i>	Оригинална	Милица и Сава Шумановић причају о платну <i>На купању (joш сте заљубљени у ту слику...?)</i>	Нумера овде има значење сећања на крхке успомене које су испливале са одузимањем платна, симбол је ишчезлог, предратног доба
			Нарација мајора у пензији, прича о својим кајањима, злу које је починио	
			Наставак разговора између Милице и Саве, сећају се његовог париског атељеа, доброте коју му је учинила	
			Мајор о стављању слике у страну док се не сазна коме припада	

54:00-54:28	<i>Клавир – скале</i>	Оригинална	Миличина нарација о бљеску који је украла са Шумановићеве слике коју су однели	
			Милица захтева од Зоре да види Павла Зеца	
54:38-55:11	<i>Само тицикато</i>	Оригинална	Милица се сећа почетка рата, Хитлеровог успона	
			Милица и Душан разговарају о вестима о Хитлеру	
			Миличина нарација о ужасу који је Хитлер донео са собом	
			Другарица Зора најављује долазак Павла Зеца	
			Миличина нарација о Зорином новом говору и владању тим говором	Без нумере као фона нарације
			Зора моли Милицу за стражу док не збрину Павла Зеца; Павле излази и разговара са Милицом удварајући јој се	
1:00:51-1:01:26	<i>Лудило Шумановића</i>	Оригинална	Милица слуша Шумановића који јој прича о стилу сликања и оригиналности, својим стваралачким намерама; нестaje	
			Милица са Кристом Ђорђевић обезбеђује Павлу сигуран одлазак из Београда; Милица је пита за Саву Шумановића, сазнаје да је погинуо	
			Пуковник Павле Зец посећује Милицу, тражи од њега да обезбеди да јој врате Шумановићево платно, пуковник је подсећа да је дошло ново време	
1:07:44-1:08:31	<i>Гудачи и тимпани</i>	Оригинална	Мајор у пензији прича о времену у ком је захтева да мисли о себи, на 'стари' начин	
			Марија, сада одрасла, прича Милици о салонском намештају из	

			18. века у стилу Чипендејл који је угледала а који је некада припадао њима	
1:12:47- 1:14:30	<i>Клавир – скале, са гудачима пицикато</i>	Оригинална	Милица је скептична, али Марија јој објашњава како је препознала салон и о необичној опсесији Павла Зеца бригом и негом салона Милица о Зечевој опсесији салоном и грижој савести	Нумера фон Маријине приче и после Миличине нарације
			Миличина свађа са Душаном јер је довео себе и своју породицу у опасност	
			Милица и Мајор у пензији сећају се поратних времена; Милица прича о потоњој судбини Шумановићевог платна	
1:24:33- 1:26:38	Неименована клавирска нумера са електронским партом и звонима; дијегетско Зорино нарицање и лелек на сахрани	Оригинална	Мајор прича о Миличиној сахрани и присутнима; Милица посматра своју сахрану	
			Последња Миличина нарација <i>Ниједном сведоку не треба веровати до краја</i> ; констатује да Мајор није о свему сведочио тачно	
1:27:58- 1:30:10	Неименована нумера (клавир и електронски парт)	Оригинална	Сцена у тами	Нумера са почетка представе која је овде испунила и функцију оквирне нумере краја представе

Из табеле уочавамо две важне карактеристике музике за ову представу: а) музика је у функцији успостављања атмосфере инсценације – атмосфере и физичког и психичког лагума у ком се Милица Павловић пронашла; б) музика је у саодносу са другим елементима сцене омогућила и дала смисао режијској употреби технике *флешбека (flashback)*, најчешће коришћеној у домену филма; в) музика је ‘оповргла’ перципирање Милице као фигуре непоузданог наратора управо због лајтмотивског третмана њене карактеризације.

Атмосфера коју музика изражава означена је речју *лагум* (што је Стефановићева и сугерисала) којој су потом као кључне, додате речи време, нит, сећање, крхкост, варљивост и истрајност коју отеловљује Милица. Кроз своју нарацију и промишљање на тему времена, Милица указује на значај најфреквентнијих речи у њеном говору попут *сада, тада*, временских одредница или временских граничника које је уочила као присутне у својој нарацији, као на пример *до рата*⁵⁶⁶ или *у оно доба, пре неки дан, пре много месеци*,⁵⁶⁷ нарочито у оним тренуцима у којима пореди два сећања, два осећања, освешћује своје постојање у различитим временским тренуцима. Композиторка је, у разговору, објаснила процес рада

када сам радила представу још уопште нисам прочитала роман. То сам урадила касније. Али то није било ни потребно. Музика за сцену настаје из унутрашњег разумевања не за догађаје и радњу у драми, посебно не за поједине реплике, већ за неухватљиви дух текста. Веће је учешће неизреченог, инстинктивног, општеобразовног, историјског... као и туђих мишљења о делу или о аутору, о времену настајања – а то значи контексту.⁵⁶⁸

Истакнуто непосезање за романом при писању музике за представу, може да се протумачи као доказ ‘независности’ музичког мишљења у односу на текст. Детаљи

⁵⁶⁶ „Gotovo da ničeg i nije bilo u toj bakalnici, onog dana, jer je, tada, epoha *do rata* već bila iščezla a rat je trajao. Iščezli su čajevi i kafe, engleski sapuni, lešnici i med, južno voće, vino sa Madere, turšija od školjki, francuski sirevi. Obilje je postalo fantazmagorija” (Velmar-Janković, op. cit., 15.).

⁵⁶⁷ „Jedan oblik mene je odmah nastavio da hoda, govori, *funkcioniše*, kako bi se to reklo današnjim jezikom. (A jezik iskazuje istinu i kada je prerusava: kada, recimo, upozorava na robotska svojstva koja ljudi ponekad gotovo groteskno preuzimaju na sebe. Umesto da *dela* ili da *radi*, ljudska jedinka odnedavno nastoji da *funkcioniše*, pa to tako i kaže Pre neki dan sam čula, u trolejbusu, rečenicu koja se nikako nije odnosila na mašinu u domaćinstvu, nego na domaće čeljade: ‘Pojma nemam šta joj bi odjednom. Do sada je sjajno funkcionisala u svim situacijama’. Da li sam to rekla da sam ovu rečenicu čula *pre neki dan*? Bilo bi mnogo tačnije da sam rekla *pre mnogo meseci*...)...” (Исто, 33.).

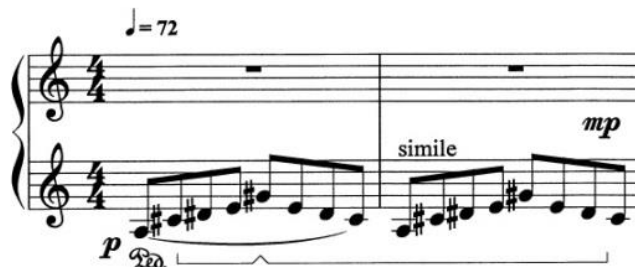
⁵⁶⁸ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

у роману, односно у драмском тексту нису очито били неопходни ауторки како би формирала музичку целину – сама конотација речи *лагум* била је довољна да упуту композиторку у оно што је било важно постићи музиком за ову инсценацију.

Концепт времена сигурна је нит у Миличином егзистенцијалном лагуму. На то упућује главна тема *Лагума*, лајтмотивски везана за Милицу, а која има своју карактеристичну пратњу у виду разложеног мотива на бази педално држаних тонова у пиано и мецопиано динамици уз ознаку *simile*. Тај привид ‘разливлености’ у мелодијском току пратње заједно са контрастном, сведеном мелодијом евоцира успомене, сећање али и Миличину истрајност у изазовним околностима, укључујући и истрајност њеног сећања и наратије – везу између оног *некад* и оног *сад* (Пример 1). Ова тема најзаступљенија је у сценама Миличине наратије, а назнака *Милица* у самом рукопису нумере упућује на везу између нумере и лика у представи (види Пример 2). Главна тема, сада ремедијатизована, у клавирској композицији има облик илустрован примером 3.

У изузетним случајевима, поменута тема неће бити фон Миличиних наратија и сећања. То ће бити друга нумера која, нажалост, из већ предочених разлога, није била доступна за анализу. На основу видео снимка можемо да закључимо да је реч о клавирској нумери везаној за пријатељство и разумевање које су имали Милица и сликар, Сава Шумановић (20:18–20:57; 21:31–22:18), можда чак и за само платно *На купању* чије је стварање и подстакло њихово пријатељство.

Пример 1. Ивана Стефановић, *Лагум*, главна тема, основни мотив ремедијатизован у композицији *Лагум* (т. 1–2)



Пример 2. Ивана Стефановић, *Лагум*, главна тема (рукопис композиторке, почетак)

Handwritten musical score for the piece "Lagum" by Ivana Stefanović. The score is written on two systems of staves. The first system includes a circled number "1" and the word "Лагум" written in Cyrillic. Below the word "Лагум" is the word "минимизација" (minimization) with a line pointing to the notes. The second system has the word "стр." (string) written above it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Пример 3. Ивана Стефановић, *Лагум*, ремедијација – клавирска композиција

Lagum / Dungeon

Printed musical score for the piece "Lagum / Dungeon" by Ivana Stefanović. The score is in 4/4 time and consists of six systems of staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *f*, and *pp*, and the instruction "simile". The notation features complex rhythmic patterns and accidentals.

Додатно, концепт *лагума*, његова атмосфера и структура условили су, као што је истакнуто, примену технике флешбека, тиме омогућујући конзистентност тока инсценације. Музика је везивно ткиво које даје кохерентну структуру представи чија је сукцесија догађаја често прекинута Миличиним сећањима, односно флешбек ситуацијама. Уз вешту координацију осветљења, ови ‘шавови’ између сцена су неприметни, а одвијају се на фону музике која обезбеђује стабилне упоришне тачке у инсценацији.⁵⁶⁹

Поред успостављања атмосфере, сугерисања осећања и менталних стања ликова, односно повезивања услед флешбек технике, музика у овој представи обликује амбијент у коме се одвија драмска ситуација. На пример, оно што је наизглед дијегетско механично вежбање скала на клавиру Миличине кћерке, заправо је нумера грађена око идеја лествица – *Клавир – скале*. Посреди је вешто изведена звучна илузија, сугестија дијегетског звука који то заправо није. Милица држи својој кћерки Марији час немачког језика. По доласку дадиље Зоре са новостима о Павлу Зецу, Милица упућује Марију да оде и вежба клавир, што девојчица и чини, изван видокруга публике (03:41–05:18). Оно што публика замишља као звучну ситуацију која протиче поред сцене, заправо је недијегетски звук снимљене музике која се емитује са звучника. Нумера *Скале у октавама* (једна од варијаната нумере *Клавир – скале*) чује се до краја Миличиног и Зориног разговора о потреби да се сакрије Павле Зец док му не зацеле ране (Пример 4) и престаје да се чује оног тренутка када на сцену ступи професор Павловић, мислећи да Зора моли за приватан девојачки кутак што јој и одобрава.

⁵⁶⁹ Сличан случај примене флешбек технике био је заступљен и у представи *Бановић Страхинја* у режији Никите Миливојевића за коју је музику писао Зоран Ерић где је управо музика била то везивно ткиво због којег је ова техника и успевала о чему сам раније писала (Упор. Новаковић, ор. cit., 173–193.), а овде додатно појаснила у контексту представе *Сан летње ноћи*.

Пример 4. Ивана Стефановић, *Скале у октавама* (рукопис композиторке)



Музиком је дискреција подвучена – Маријине скале ‘заглушују’ Миличин и Зорин разговор, те предмет њихове завере: одлуком да сакрију рањеног партизана ризикују своје и животе својих најмилијих. Скале су, тако, функционализоване вишеструко: као елемент који дочарава амбијент дома породице Павловић, као просторна екстензија сцене (Марија је ‘у другој соби’, вежба скале) и као симбол завере. У потоњем току представе (52.00–52:10), приликом Миличиних сећања на говоре Саве Шумановића о платну *На купању*, у брзој смени са сценама конфискације имовине Миличине породице „у име народа”, клавирске скале ће уз гудачки пицикато постати симбол ишчезлог, предратног доба. Инхерентна природа музике везана за концепт времена и трајања, овде је и доследно везана за пређашње доба у свету представе односно прошло време живота ликова.

Ове скале прожимаће и друге нумере, попут нумере *Пицикато*, у *скалама*, *усплахилено* током Миличине нарације. За лик Саве Шумановића везана је нумера за клавир названа *Лудило Шумановића* коју карактерише секундни покрет тонова, а чији се материјал лајтмотивски третира. Овај секундни покрет тонова потцртава

његову 'нестабилност' услед душевне болести.⁵⁷⁰ Нумера превасходно обележава разговоре између Милице и сликара. Његово присуство је најзапаженије у другом чину, приликом Миличиних присећања на његове исказе, изложбе, приче о сликарским техникама, бојама али и платно које јој је поклатио приликом њиховог првог сусрета у Паризу. Нажалост, у композиторским скицама постоји само прибележен наслов нумере, али не и сâм партитурни запис. На упит због чега је Шумановићу, поред протагонисткиње, подарила лајтмотив, али не и другим ликовима, композиторка објашњава да је из њене перспективе „Сава Шумановић најважнији лик *Лагума*. Све је због њега. Он је мера ствари. Он и његова трагична судбина, судбина времена.”⁵⁷¹

Поменула сам да је третманом музике 'маскирана' Миличина непоуздана нарација, иако је други ликови често доводе у питање, исправљају је или јој противрече, пре свега, њена кћерка Марија, али и мајор у пензији.⁵⁷² Цитат Агате Кристи (Agatha Christie) на крају представе (забележен и на крају романа) Милица изговара након своје сахране, као одговор мајоровој посмртници:

Lepo kaže Agata Kristi da nijednom svedoku ne treba verovati i to se, evo, još jednom potvrđuje ovim iskazom. Čak ni major u penziji, koji dobrovoljno svedoči o mojoj sahrani, ne svedoči dovoljno pouzdano. Ono što priča o kukanju je tačno, kao i ono što se pita o dušama. Ali ono što tvrdi o kiši, nije. Нарочито није о киши из ведрог неба. Није то почела да пада никаква киша. Надолазила је tama. Надолазила је одасвуд као прaисконски праh. Био је новембар 1984. Праh и tama.⁵⁷³

Под синтагмом „непоуздани наратори” подразумевам приповедача чије је приповедање у најосновнијем смислу непоуздано у односу на коначну истину – детаљи или сегменти наратива који приповеда су делимично или у потпуности измењени наспрам реалних догађаја (за шта Милицу доминантно 'терете' други ликови) или изостављени због приповедачеве намере да измени поимање о себи

⁵⁷⁰ Сâм сликар сведочио је о свом душевном стању и њеном утицају на његов стваралачки рад (Сава Шумановић, „Место предговора, Каталог изложбе Саве Шумановића, Нови Универзитет, Београд, септембар 1939” у: Весна Буројевић, Љубица Јукић, *После 70 година, Галерија слика Сава Шумановић*, Шид, каталог изложбе, 8–13.)

⁵⁷¹ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

⁵⁷² Попут, на пример, исказа Миличине кћерке или Јермениновог сина, мајора у пензији. (Velmar-Janković, op. cit., 17. 150.).

⁵⁷³ Исто, 270–271.

или да слаже.⁵⁷⁴ Насупрот томе, музика је била једини елемент који чини константу Миличиног приповедања својим стабилним током. Претходно поменути разложени мотив главне теме (илустрован Примером 1) зрачи Миличин исказ осигуравајући дејство флешбек технике, управо због рекурентности главне теме, те директне везе између музике и Миличиног сећања.

Музика за представу *Лагум* стекла је, попут музике за представу *Отац*, постпозоришни живот у облику концертне композиције базиране на главној теми. Стефановић то потврђује, објашњавајући:

deo moje klavirske muzike je proizašao iz scenske muzike. *Lagum*, na primer. Glavna tema je sada samostalna klavirska minijatura. Svirana i u samoj predstavi. Baš kao i gudački kvartet za predstavu *Otac* Avgusta Strindberga. Sada se svira kao samostalna kompozicija pod naslovom Gudački kvartet br. 3 *Play Strindberg...*⁵⁷⁵

Композиторка, пак, наглашава:

„Никад нисам унапред планирала постпозоришни живот неких сценских музика нити би то било могуће. То се просто деси. Као и толика друга дела из даље или ближе прошлости, неке су композиције одједном показале да имају капацитет за самосталан живот.”⁵⁷⁶

Примењена музика у позоришту, дакле, композитору омогућава простор за стваралачку аутономију. Иако у контексту позоришта постоји у садејству са другим сценским елементима, музика има сопствену вредност и значај који јој омогућавају да постоји као самостално уметничко дело изван контекста представе. Музика је, на крају, у току представе *Лагум*, била реализација атмосфере лагума и

⁵⁷⁴ Више о непоузданом наратору у: Vera Nünning (ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. De Gruyter, Boston, 2015, <https://doi.org/10.1515/9783110408263>; Vera Nünning, „Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology”, *Style*, vol. 38, no. 2, 2004, 236–252; Lorena Mihaes, „A Theoretical Outline of Narrative Unreliability. The Rhetorical Stance”, *Modern Trends in Communication, Education and Interdisciplinary Challenges in Translation and Interpretation. The Centre of Research, Resources and European Studies (CCRSE)*, june 2012, https://www.researchgate.net/publication/281627798_A_Theoretical_Outline_of_Narrative_Unreliability_The_Rhetorical_Stance pris. 22.12.2023; Brian Richardson, „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author’s Voice on Stage”, *Comparative Drama*, vol. 22, no. 3, 1988 193–214; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, 1983;

⁵⁷⁵ Marija Ćirić, „Drugi razgovor”, Beograd, septembar 2008, u: Ivana Stefanović, *Muzika od ma čega*, Arhipelag, Beograd, 2010, 186.

⁵⁷⁶ Ивана Стефановић, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

његове атмосфере, феномен који предочава Миличина, али и осећања других ликова, симбол завере, средство којом се стварала илузија просторне екстензије, односно света ван сцене, те везивно ткиво које је технику флешбека одржало конзистентном. Музика је, међутим, осим овом симболичком функцијом, одређена и аутономним стваралачким принципима који јој омогућавају да самостално настави живот на концертној сцени.

4.5 Игор Гостушки

4.5.1 Љубави Џорџа Вашингтона – музика као меланхолични *tableau vivant*

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервјуи путем кореспонденције са композитором, драмски текст.⁵⁷⁷

Љубави Џорџа Вашингтона писца Мира Гаврана јесте још једна представа⁵⁷⁸ у којој је посреди преиспитивање комплексности међуљудских и љубавних односа. Премијера је одржана 7. фебруара 1997, у Театру у подруму Атељеа 212.⁵⁷⁹ Музичка схема представе садржи искључиво оригиналну музику Игора Гостушког.

Табела 1. Музички план представе *Љубави Џорџа Вашингтона*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
			Увод; Силвија посећује Марту; разговарају о поводу Силвијине посете и започињу разговор о Џорџу;	
08:47–09:31	<i>Валцер</i>	Оригинална	Након Мартиног упита на какву причу Силвија мисли, наступ музике; Марта пали лулу и одлази до прозора, правећи дистанцу између себе и Силвије; Силвија скида шешир и рукавице	Прелаз у наредну сцену или радије, у наредни сегмент дијалога; наступ нумере након Мартиног питања сугерише да је посреди

⁵⁷⁷ *Ljubavi Džordža Vašingtona – Atelje 212, Beograd (1998.)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://youtu.be/mjLA3AmbtsI>, pris. 6.8.2022; Игор Гостушки, Моника Новаковић, кореспонденција, 22.1.2023.; Miro Gavran, *Tajna Grete Garbo i druge drame*, Mostart, Zemun, 2012, 133–160.

⁵⁷⁸ Подела: Марта Вашингтон (Тања Бошковић), Силвија Карвер (Дубравка Мијатовић). *Ljubavi Džordža Vašingtona*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=10414>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

⁵⁷⁹ Укупан број извођења: 44; последње извођење представе: 6.3.1999 (Cvetković et al, op. cit., 586.)

				скривена тајна
			Марта поставља Силвији питање о црнини коју носи; настављају да разговарају о Џорџу, љубави и црнини; о Џорџу као љубавнику	
25:14-26:36	<i>Валцер</i>	Оригинална	Након што Силвија укаже Марти да је Џорџ волео као закониту супругу из осећаја дужности, одлази до прозора; Марта узима лед	Прелаз у наредну сцену
			На тренутак скрећу са теме и разговарају о временским условима, киши и имању после Џорџове смрти; Марта иницира нови напад на Силвијину личност; разговарају о сумњи, љубави и поразу	
33:40-34:07	<i>Валцер</i>	Оригинална	Марта облачи црнину у потпуности; Силвија седи за прозором	Прелаз у наредну сцену
			Марта испитује Силвијин однос са Џорџом; Силвија узвраћа новим питањима, одбија да јој открије своју страну односа са Џорџом; на Мартин нов вербални напад, Силвија почиње да открива истину о њиховом односу, те да је дуго живела без узвраћене љубави	
46:11-47:01	Неименована нумера (варијанта или неки сегмент већ чутог <i>Валцера</i>)	Оригинална	Подстакнута Мартином неверицом, Силвија открива Џорџово последње писмо и чита	Силвија чита писмо на фону ове нумере
			Марта тражи да види писмо како би се уверила да је рукопис Џорџов; моли Силвију за опроштај; Силвија одбија да јој опрости и открива јој патње кроз које је пролазила без узвраћене љубави; опрашта се са Мартом и одлази	
52:51-	Неименована	Оригинална	Марта дозива Силвију и	Нумера на чијем

53:15	нумера (варијанта или неки сегмент већ чутог <i>Валцера</i>)		открива јој Џорџове последње речи	фону је читано писмо
53:49- 55:25	<i>Валцер</i>	Оригинална	Крај	Нумера краја

Оригинална музика центрирана је око *Валцера* (како га је композитор назвао) који се у неизмењеном облику појављује на различитим тачкама дијалога између две протагонисткиње. Из приложене табеле (Табела 1) уочљиво је доминантно присуство поменуте нумере у смени са тренуцима предаха. Ова перцептивна ‘одморишта’ потенцирају емотивно дејство изреченог и дају простор за рефлексију протагонисткиња. Минимализам музичког решења у овој представи доприноси поентирању драмских ситуација и потенцирању емотивног дејства сценских збивања. У већем делу тока представе музика не постоји, тим пре је значајније и уверљивије када *Валцер* наступи. Закључци о музици које сам извела на основу видео снимка представе, разматрајући и драмски текст, упоређени су са исказима који је композитор дао. На упит о музичкој концепцији ове представе Гостушки је истакао да је:

идеја о музичкој концепцији у представи *Љубави Џорџа Вашингтона* настала из намере да апстрахујем историјски период и географско одређење из наслова и поставим платформу са које се види шира слика. За то је био потребан скок из Америке у једно ново време, педесет или сто година у будућност, нека то буде *belle époque* – колоритно доба фантастичних технолошких продора и дубоких социјалних подела... трочетвртинска тема је валцер, дат у клавиру, али то може бити и вергл, карусел, или улични хармоникаш у Паризу, ехо стварног бала у некој монументалној дворани прогресивне архитектуре *fin de siècle* у Лондону, где декадентни *establishment* лудује а сиротиња гладује – то је дух контекста у коме ова музика делује. Замисао је била да се музичка тема сваки пут понавља у неизмењеном облику, као меланхолични *tableau vivant*, увек сама за себе тј. никад преко говора, увек у паузама дијалога, као да је и сама дистанцирана од драмске радње и наизглед нема утицај на унутрашњу диманику представе. Ту динамику спроводе протагонисткиње у тишини, неометане звуком. Музика се понавља увек као цела тема, као

хипотизирајући рингишпил који се вечно и неумољиво врти као што се вечно врте, окрећу и понављају патње у љубави.⁵⁸⁰

Појам *tableaux vivant* који је композитор употребио, мислећи на ‘живе слике’ које изводе статични, неми глумци,⁵⁸¹ кључ је за разумевање ове представе. Мада је до краја 20. века, према Харкеровој (Karen Elizabeth Harker), термин конотирао и динамичне слике,⁵⁸² у овом контексту најпре фигурира идеја о кореографисаним, пантомимским покретима који се ослањају на амбијент и наративно обликовање које је музика пружала, те емотивни одговор публике подстакнут овим значајним дејством музике.⁵⁸³

Приликом посматрања инсценације дела *Љубави Џорџа Вашингтона*, уочава се статичност и занемелост – карактеристике ‘живих слика’ најзаступљеније у паузама дијалога на фону композиторовог *Валцера* (Пример 1). Силвија и Марта својим минималним сценским покретима у оквиру скученог сценског простора одају управо такав утисак. Оне су неме у току одвијања прелаза из једне у другу сцену, а *Валцер* постиже интензивно емотивно дејство, потцртавајући тензију својим поновним наступима. Посреди је гротескни, а не романтични валцер у целому, чији узлазни полустепен на почетку мелодије заједно са узлазним скоком у амбитусу октаве уводи немир, стрепњу. За разлику од типичних валера, овај *Валцер* је непредвидљив у мелодијском уобличавању. Карактерише га једнолична динамика и хроматска кретања која указују на Мартину нестабилност и узрујаност, као и на Силвијину несигурност у то како ће сусрет протећи сусрет са удовицом човека кога је волела.

⁵⁸⁰ Игор Гостушки, Моника Новаковић, кореспонденција, 22.1.2023.

⁵⁸¹ Colin Chambers (ed.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2002, 744.

⁵⁸² Karen Elizabeth Harker, *Reconstructing Shakespearean Soundscapes: Tableaux vivants, Incidental Music and Expressions of National Identity on the London Stage*, Shakespeare Institute, College of Arts and Law, University of Birmingham, October, 2020, <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/11435/1/Harker2021PhD.pdf>, pris. 12.4.2023, 16.

⁵⁸³ Исто, 16.

Пример 1. Игор Гостушки, *Валцер*, почетак (транскрипција М.Н.)



Налик случајевима музике за представе *Гардеробер* (Костић), *Поглед у небо* (Ерић) или музике за представу *Отац* (Стефановић) и овде музика креира атмосферу која прати глумачку игру. У представи публика посматра две Вашингтонове љубави – Марту, његову супругу, и Силвију, Вашингтонову љубавницу – заправо, млађу жену која је у договору са Вашингтоном играла улогу његове љубавнице. Када је реч о самој драми *Љубави Џорџа Вашингтона*, карактеристично је да је Миро Гавран и у овом комаду посегнуо за историјским личностима као оквиром за драмско сагледавање међуљудских односа – историјске личности постају приступачније, пријемчивије а њихови проблеми релевантнији људима данашњице⁵⁸⁴ те кроз такве драмске призоре имају прилику за интроспекцију и рефлексију. Формирајући фиктивни љубавни троугао између Џорџа Вашингтона и његове супруге Марте, те Џорџове љубавнице Силвије, Гавран отвара терен на коме је могуће испитати питања љубави, пријатељства, мржње, уцене и других аспеката људског живота.

У кулминационој сцени представе, Силвија чита Џорџово писмо на фону *Валцера* који управо због своје гротескности делује и као симбол нарушеног односа између супружника, симбол кривог огледала: протагонисткиње се огледају једна у другој, парадоксално покушавајући да оптуже али и да разумеју једна другу. Иако делује да су разрешиле проблем, чини се да неповерење међу протагонисткињама остаје као константа, на шта указује и то да пратећа нумера валцера остаје непромењена односно идентична приликом свих наступа између дијалога. У том смислу, симболична вредност валцера могла би да буде симбол и свих будућих односа неповерења и мучнине које ће, као константа, у будућности, пратити све потенцијалне Марте и Силвије.

⁵⁸⁴ Ozana Iveković, „Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 37 No. 1, 2011*, 227, <https://hrcak.srce.hr/file/107155>, pris. 29.6.2023.

Погледом у Гавранов драмски текст, тишина индикована независним дидаскалијама сценске илузије у самој инсценацији замењена је надовезивањем реплика једне за другом, те музиком. Најважнији тренуци драме, у инсценацији, подвучени су музиком, иако делује да музика тече својим током независно од дешавања на сцени, што иде у прилог игри прикривања истине и тајни коју играју ове протагонисткиње – у свом разговору и једна и друга процењујући шта је она друга радила, и мислила, који су јој циљеви до финалног тренутка када ће се открити разлог Џорџове одлуке да помогне Силвији. Истовремено, музика је обликовала атмосферу те сценски простор у коме је могао да се одвије овај *tableaux vivant* неповерења и љубавних јада.

4.6 Горчин Стојановић

4.6.1 Последњи дани човечанства (избор музике) – музика као извориште инсценације

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервју са редитељем/аутором избора музике, партитуре појединих коришћених архивских нумера из сфере уметничке музике (композиције Ј. Штрауса Млађег и Валцера М. Равела, драмски текст, позоришни афиш.⁵⁸⁵

Премијера представе⁵⁸⁶ одржана је 23. септембра 1994. на Великој сцени ЈДП-а. Посежући за драмским коадима прошлости који омогућавају успостављање паралеле са савременим проблемима, позоришни ствараоци су покушавали да објасне актуелности њиховог времена, те се из ове перспективе може тумачити и Стојановићев избор. Реч је о капиталном делу – антиратној трагедији бечког писца и сатиричара Карла Крауса (Karl Kraus, 1874–1936), уједно и документу одређеног историјског тренутка. Чарлс Најт (Charles Knight) одређује Крауса као

⁵⁸⁵ *Последњи дани човечанства*, 1994, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд; Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.; Maurice Ravel, *La valse, poème chorégraphique pour Orchestre*, М 72, Durand & Cie., Paris, 1921; Johann Strauss, Gyula Pfeiffer (ed.), *Der Zigeunerbaron*, partitur, Petrucci Music Library, nedatirano, 501–516.; Johann Strauss Jr, *Emperor Waltzes (Kaiser-Walzer) op. 437*, full score, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1890s-1920s, E. F. Kalmus, New York, 1933-70; *Poslednji dani čovečanstva*, драмски текст, Уметнички архив ЈДП, број представе 311; *Poslednji dani čovečanstva*, позоришни афиш, Уметнички архив ЈДП, број представе 311.

⁵⁸⁶ Подела: Зановетало, Карл Краус (Предраг Ејдус), Шалекова (Цвијета Месић), Поволни (Радослав Миленковић), Покорни (Јосиф Татић), Новотни (Мирослав Жужић), Генерал (Драган Зарић), Генерал-лајтнант, Непалек (Власта Велисављевић), Пуковник, Барон (Иван Јагодић), Гроф (Танасије Узуновић), Мајор (Горан Даничић), Поручник (Дејан Парошки), Непалековица (Весна Латингер), Фалота (Никола Ђуричко), Оптимист (Раде Марковић мл.), Патриота (Дејан Матић), Civil Inoperabilis (Марко Баћковић), Angelus Novus (Соња Вукићевић), Пипи Хенда (Жња Антић), Фоторепортер (Иван Зарић), Репортер (Александар Срећковић), Колпортер (Петар Ђирица). Уп.: *Poslednji dani čovečanstva*, позоришни афиш, Уметнички архив ЈДП, број представе 311.

„непријатеља журнализма двадесетог века”,⁵⁸⁷ јер је својом сатиром указао на апсурдност рата и медијску манипулацију у ратним околностима. Ово обимно сатирично дело, Краус је сачинио у току Првог светског рата користећи документарне изворе и штампу.⁵⁸⁸ Драматизације Краусовог текста (који је превела Матилда Трифуновић), за продукцију ЈДП-а прихватио се Ненад Прокић.⁵⁸⁹ Петар Волк оцењује у својој критици да је Ненад Прокић, скративши те аранжирајући текст Карла Крауса, нагласио „besmisao ratovanja i razaranja”, уједно подвлачећи паралелу између Аустроугарске и Југославије, или како казује Волк, „Austrougarska [je] isto što i Jugoslavija, a Jugoslavija isto što i Srbija”.⁵⁹⁰ Због тога се политичко-идеолошки контекст у ком је реализована продукција најјасније рефлектује у овој представи, управо путем успостављања паралела између два велика, трагична, историјска догађаја – распада Аустро-угарске и распада Југославије.⁵⁹¹

Своју редитељску инвентивност и посебну наклоност музици као значајном средству театарског израза, Горчин Стојановић је у више наврата испољавао у својим режијама (види Прилог 7.3.6). Одлуку да се уместо за оригиналну, ауторску, радије одреде за већ постојећу, архивску музику није била страна многим редитељима попут Егона Савина, Татјане Мандић Ригонат, Никите Миљивојевића, Виде Огњеновић и других важних редитељских имена у нашој позоришној јавности. Представа *Последњи дани човечанства* је један од ових примера и њен музички план у потпуности сачињава архивска музика.

Из табеле наступа нумера (Табела 1) уочљиво је да су се, поред Равелове (Maurice Ravel, 1875–1937) кореографске поеме *Валцер (La Valse, 1920)* за оркестар, као основне потке инсценације, пронашли и снимци других архивских музичких нумера. Равелов *Валцер* чини кључно музичко-експресивно средиште

⁵⁸⁷ Charles A. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, New York, 2004, 251.

⁵⁸⁸ Исто, 255.

⁵⁸⁹ *Poslednji dani čovečanstva*, pozorišni afiš, Umetnički arhiv JDP, broj predstave 311.

⁵⁹⁰ Volk, op. cit., 137.

⁵⁹¹ Коста Николић истиче да су „У Југославији (...) најважнији политичари будућност пројектовали као повратак у прошлост, својеврсно ‘ново рађање’ својих нација. Такав концепт једноставно није могао да се реализује без рата, који се схватао као ‘органски преображај’ који време дели на ‘мале’ или ‘велике’ епохе једног народа” (Коста Николић, *Југославија, последњи дани: 1989–1992*, књига 1, *Сви Срби у једној држави*, Службени гласник, Београд, 2018, 507.), те додаје да је „и у Југославији постојала могућност и другачијег политичког расплета, односно грађански рат није био резултат априорне ‘пресуде историје’, већ низа одлука и поступака политичких елита у самој држави” (Коста Николић, op.cit., 508.).

представе, али се редитељ определио да, у складу са сопственом визијом инсценације драматизованог текста, искористи и симболички звучни потенцијал композиција других композитора (које прате жанр плесне музике), као и нумера из сфере популарне музике попут шлагера, те савременије популарне музике. На основу одабраних нумера, рекло би се да Стојановићев избор није био интуиитиван, већ промишљен. Стојановић је зналачки одабрао нумере из контекста епохе чији су ‘дух времена’ обележиле управо те композиције, успостављајући везу између различитих жанрова како би потцртао друштвени и културни слом.

Табела 1. Музички план представе *Последњи дани човечанства*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
04:13-05:46	<i>Шампањ полка</i> оп. 211	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи [Johann Strauss II])	Увод у представу након монолога Карла Крауса/Зановетала	
08:26-11:52	<i>Кајзер Валцер</i> оп. 437	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Управитељ Непалек разговара са Царем; окретна сцена открива погребну поворку	Раскош валцера као сушта супротност погребној процесии, нумера подвлачи контраст
11:52-16:44	Непозната полка	Архивска	Први, Други и Трећи разматрају и дискутују како истина о Аустрији мора да изађе у свет	Непозната полка смењиваће се неколико пута са <i>Кајзер</i> валцером; нумеру немогуће идентификовати због квалитета аудио у видео снимку
16:45-21:41; 21:42-23:25; 26:53-28:59; 23:26-23:52;	<i>Кајзер валцер</i> оп. 437	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Зановетало и Оптимиста се расправљају у кафеу; Гроф и Барон разговарају на тераси палате; учитељ у основној школи анализира са децом уметничко дело <i>Angelus Novus</i>	Раскош валцера који се периодично појављује у неколико сцена опет као контрастно средство и као показатељ заблуде у којима су поједини ликови
29:00-29:50	Непозната	Архивска	Дом Шалекове,	Нумеру немогуће

	песма за сопран и клавир		глумица даје интервју за новинаре	идентификовати због квалитета аудио у видео снимку представе; Музичка референца на бенд <i>Kraftwerk</i> визуелно представљена костимима новинара који интервјуишу Шалекову
31:42-32:22	Непозната полка	Архивска	Први, Други, Трећи и Четврти дискутују о ношењу царске униформе, регрутација у току	
32:23-32:57	<i>Tanz Debil</i>	Архивска (песма бенда <i>Einstürzende Neubauten</i>)	Прелаз у наредну сцену. Снажни пулсирајући светлосни снопови као алузија на рововске експлозије	Оштар контраст/рез између 'идиличног' света дворских валцера и полки и заглушујуће буке нумере; контраст између два екстрема: заглушујућа бука наспрам одсуства 'слике'/светлости, максимални тон а минимална слика; ова нумера појављиваће се у прелазима сцена
49:25-50:31	<i>Mikroben</i>	Архивска (песма бенда <i>Einstürzende Neubauten</i>)	На фронту, покретна бина излаже ликове	Нумера наступа на прелазима сцена смењујући се са песмом за сопран и клавир као и <i>Кајзер валцером</i> ; две реалности у процесу рушења старог поретка
56:15-58:49	Непозната песма за сопран и клавир	Архивска	Шалекова проводи време са поручником на фронту	

1:04:15- 1:06:57	<i>Einzugsmarsch</i>	Архивска (из оперете <i>Барон циганин</i> оп. 327 Ј. Штрауса Млађег)	Мобилизација напредује	
1:17:29- 1:18:33	<i>Oh, Mr Swoboda</i>	Архивска (популарни шлагер певача Фреда Рауха [Fred Rauch])	Кафе у Бечу	
1:18:40- 1:23:36	<i>La Valse M 72</i>	Архивска (композиција Мориса Равела [Maurice Ravel])	Ликови у кафани, у деконструисаном новом Бечу разговарају о напретку рата	Штраусови валцери доминирали су првим делом представе, Равел је кључ другог дела, као деконструкција Штрауса; у овом, другом делу, Равелов <i>Валцер</i> смењује се са другим нумерама, шлагерима који су овде забележени у потоњим редовима табеле
1:32:06- 1:32:29	<i>Egon</i>	Архивска (популарни шлагер певача Фридела Хенша [Friedel Hensch])	Прелаз сцене, успињава у Швајцарској, ликови разговарају о рату	
1:32:30- 1:38:40; 1:43:52- 1:47:18	<i>La Valse M72</i>	Архивска (композиција Мориса Равела)	Разговор Оптимисте и Зановетала у кафани	<i>Валцер</i> се јавља и и између преслак једне сцене у другу, као везиван материјал
1:51:19- 1:53:44	Непозната нумера	Архивска	Ангелус Новус скида своја крила и шлем, пакује кофер и одлази; Завршни монолог Карла Крауса/Зановетала	Немогуће идентификовати нумеру због квалитета аудио

Стојановићев избор музике, колико подстакнут намером да потцрта Краусова уверења, подједнако је стајао и у функцији илустровања историјског контекста те критичког сагледавања, како историјског, тако и савременог контекста. Пре свега,

веровању да ће злоупотреба језика и манипулација језиком за пропагандне потребе (нарочито ону пропаганду која је окруживала непосредан почетак и потоњи ток Првог светског рата) довести до експлоатације других посредством дезинформација и консеквентно, уништења човечанства (или прецизније, човечности и емпатије).⁵⁹² За Крауса (или Зановетала у делу), главно пропагандно средство су новине и радио док су за Стојановића то телевизија и телевизијски преноси. Тако, поједини прозорчићи барокно зацртане конструкције на сцени откривају телевизоре стављене у средиште сценографије и емитују медијске садржаје током представе.

Predstava se bavila činjenicom da se mi ponašamo kao da rat ne postoji, a tu je, 100 km od nas. Da li je zbog toga trebalo da glumce obučemo u savremeni kostim i da se čuje „vize-devize”? Naravno – ne. Tad sam se služio nekim tehnikama povremenog osavremenjavanja na način na koji sam ja mislio da je kongenijalan Karlu Klausu.⁵⁹³

Блиско поступку примењеном у режији Шекспировог *Хамлета*, Стојановићу је у реализацији ове представе музика дала најјачи импулс, поставши њено основно полазиште. Можемо претпоставити да је овај редитељски поступак подстакнут, не само редитељевим сложеним разумевањем музике већ и његовим дотадашњим режијским искуствима, као, на пример, када је приликом рада на претходно анализираној представи *Дозивање птица* био асистент Харису Пашовићу, и тада имао прилике да се увери у потенцијал музике као моћног театарског средства.⁵⁹⁴ У случају *Последњих дана човечанства*, Стојановићева режијска визија али и потоњи избор музике проистекао је из музичког дела Мориса Равела, композиције *Валцер*⁵⁹⁵ односно, подстакао је избор других нумера по принципу упечатљивог контраста – избор који је такође био вођен претходно истакнутим редитељевим документаристичким односно асоцијативним начином припреме представе.⁵⁹⁶ Налик самом валцеру који се звучно, условно речено, ‘растаче’ и ‘распада’ како валцер ‘одмиче’, тако посматрамо и растакање сцене, кулминацију рата и распад

⁵⁹² Alexander Goehr, „Schoenberg and Karl Kraus: The Idea behind the Music”, *Music Analysis*, Vol. 4, No. 1/2, Special Issue: King’s College London Music Analysis Conference 1984 (Mar. – Jul 1985), Wiley, 65.

⁵⁹³ Sonja Ćirić, „Slika građanina u ogledalu – intervju, Gorčin Stojanović, reditelj i scenograf”, *Vreme*, br. 1367, 16.3.2017, <https://www.vreme.com/kultura/slika-gradjanina-u-ogledalu/>, pris. 14.7.2023.

⁵⁹⁴ *Dozivanje ptica*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989, 1.

⁵⁹⁵ Ravel’s *La Valse* – Audio and Sheet Music, <https://youtu.be/YDk2RUaoEJQ>, pris. 31.7.2023.

⁵⁹⁶ Radoslav Lazić, „Tehnika postmoderne režije. Razgovor s rediteljem Gorčinom Stojanovićem”, u: Radoslav Lazić, *Savremena dramska režija. Postmoderni teatar*, autorska izdanja i Foto Futura, Beograd, 2011, 107–108.

диораме друштва које је Краус вешто осликао у свом драмском делу. У музичком смислу се, дакле, може пратити растакање или трансформација друштва, јер, плесне нумере у традиционалном медију добијају електронске, технолошки посредоване варијанте упућујући нас да смо прешли из предратног и послератног времена у савремени тренутак.

Дуализам, опречне силе, контрадикције, дволичност, амбиваленција, супротност, одликују три света у овој представи – Краусов, Стојановићев и Равелов. Не само да је употреба Равелове композиције хронолошки логична с обзиром на то да је настала две године након пишневог дела, већ и у музичком смислу успоставља везу са предратним временом, због чињенице да представља омаж Јохану Штраусу Млађем (Пример 1).⁵⁹⁷

На овај начин, музичка логика дела битно је утицала на редитељево методологију режије, јер је инсценација грађена око идеје композиције коју је Стојановић потом обогаћивао или контрастира другим музичким нумерама. Стојановић ту претпоставку потврђује истичући да:

Основа је мени ту био Равелов *La Valse* зато што је та деконструкција/реконструкција нечег што сад делује у том тренутку као изанђала форма... видимо да он то на неки начин деструира. Мени је то била идеална тема због амбиваленције. Моја лична амбиваленција, а и Карла Крауса, по мом мишљењу, је амбиваленција коју најбоље у том тренутку као потку, као хармонску основу, као простирку осликава *La Valse*. Зашто то мене води у *Einstürzende Neubauten* и *Tanz Debil*, немам одговор.⁵⁹⁸

Занимљиво је разматрање тропа сећања, памћења које Мајкл Пури (Michael Puri) сагледава на примеру Равела, па и ове композиције чији је, како каже објект памћења фрагментован валцер који упућује на кризу ове форме⁵⁹⁹ – форме коју композитор деконструише, а која покушава да опстане упркос композиторским напорима, јер како Пури подвлачи „прошлост је у сећању садашњост којој прети

⁵⁹⁷ Композиција је носила назив *Беч (Wien)*, међутим, тек после рата, Равел је оркестрирао дело и дао му нови назив *La Valse* (Stephen Zank, *Maurice Ravel. A Guide to Research*, Routledge Music Bibliographies, Routledge, New York, London, 2005, 13.) иако је реч о кореографској поеми.

⁵⁹⁸ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁵⁹⁹ Michael J. Puri, *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation & Desire*, Oxford University Press, New York, 2011, 170.

заборав”.⁶⁰⁰ Поменути фрагментарност, али и дуалност проналази и Џеси Филерап (Jessie Fillerup) у Равеловој фасцинацији уметничким процесом, те утицају књижевних дела и есејистике Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) – поготово у причи *Баво превезности* која, тврди Филерап, најбоље описује гротескни ефекат остварен кроз симултано привлачење и одбијање опозитних сила препознатљивих у Равеловом *Валцеру*,⁶⁰¹ кулминирајући плесом који музиколошкиња Алекс Бернс (Alex Burns) назива „плесом смрти”⁶⁰² друштва у суноврату.

Пример 1. *Валцер* М 72 Мориса Равела, почетак⁶⁰³

LA VALSE
Poème chorégraphique pour Orchestre

MAURICE RAVEL

M 72
Ravel

Mouv^t de Valse viennoise

A MISIA SERT

PETITE ou 3^e FLÛTE
1^{re} et 2^e GRANDES FLÛTES
2 HAUTOIS
COR ANGLAIS
2 CLARINETTES en LA
CLARINETTE BASSE en LA
2 BASSONS
CONTRABASSON
4 CORN en FA
3 TROMPETTES en UT
1^{re} et 2^e TROMBONES
3^e TROMBONE et TUBA
3 TIMBALES
TRIANGLE
TAMBOUR de BASQUE
TAMBOUR
CYMBALES, GROSSE CAISSE
CASTAGNETTES
TAM-TAM
TIMBRES
CROTALES

1^{re} {MI ♯, SOL ♯, LA ♯
SIB}

2^e {SOL
SIB, RÉ}

Mouv^t de Valse viennoise

1^{res} VIOLONS
2^{es} VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
Sourdis
pp
Sourdis
pp
Sourdis
pizz.
pp

CONTRABASSES
Divisées en 3

⁶⁰⁰ Исто, 174.

⁶⁰¹ Jessie Fillerup, „Ravel, ‘La Valse’, and the Purloined Plot”, *College Music Symposium*, Vol. 49/50 (2009/2010), College Music Society, 345–355, <https://symposium.music.org/index.php/49/item/9240-ravel-ila-valse-i-and-the-purloined-plot>, pris. 26.1.2023.

⁶⁰² Alex Burns, „Maurice Ravel ‘La Valse’: The Demise of Society”, *Classicalexburns*, <https://classicalexburns.com/2022/03/21/maurice-ravel-la-valse-the-demise-of-society/>, pris. 26.1.2023.

⁶⁰³ Maurice Ravel, *La valse*, poème chorégraphique pour Orchestre, M 72, Durand & Cie., Paris, 1921, 1.

Представу *Последњи дани човечанства* након Краусовог, односно монолога Зановетала отвара *Шампањ полка* оп. 211⁶⁰⁴ Јохана Штрауса Млађег (04:13–05:46), уз чије тонове уочавамо металну барокну структуру, ‘кућицу за лутке’, сценографију која својим изгледом асоцира на велики сат са окретном сценом. Реч је о реконструкцији Беча почетка XX века, са намером да друштво ондашње Аустро-угарске престонице послужи као паралела друштву Југославије краја XX века. Стојановић додаје да:

то је опште место, тај астрономски сат на Карловом тргу. То је први део. Ров има златну бодљикаву жицу, то се не види на снимцима. Зашто Штраус? Зато што је директна веза.⁶⁰⁵

Та окретна сцена излаже ликове као фигурице на покретном постољу испред скеле, подељене у посебне собице или прозорчиће у којима посматрамо различите призоре. Због симултаног одвијања различитих драмских ситуација, сваки од ових прозорчића тражи гледачеву пажњу⁶⁰⁶ у истој мери као и оно што се дешава испред ове зграде.

Гледалац ће приметити нему фигуру у белом костиму која носи шлем. Реч је о Анђелу Историје (*Angelus Novus*⁶⁰⁷), стално присутном на сцени, надвијајући над ликовима сенке својих крила. У првом делу представе, Анђео обитава унутар поменуте барокне структуре, посматрајући саиграче на сцени (док у другом делу, његово присуство има важнију улогу).⁶⁰⁸ Нечујна⁶⁰⁹ појава Анђела сушта је

⁶⁰⁴ J.Strauss II: Champagne Polka, Johann Strauss II – Topic, <https://youtu.be/BqFavF--huM>, pris. 31.7.2023.

⁶⁰⁵ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁶⁰⁶ У већем броју ових соба постоји телевизор, међутим, због лошег квалитета снимка, немогуће је разлучити шта се емитује на поменутим телевизорима. Јасно је да се алудира на медијску манипулацију као једну од најважнијих порука из Краусовог дела.

⁶⁰⁷ *Angelus Novus* овде реферира на познато истоимено дело Паула Клеа (Paul Klee) настало 1920. године. Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) у свом есеју *Историјско-филозофске тезе* представио га је на следећи начин: „Klee ima sliku koja se zove Angelus Novus. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda tako kao da namerava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati anđeo istorije. Lice je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste ta oluja.” (Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 83).

⁶⁰⁸ Ksenija Radulović, „War Discourse on Institutional Stages: Serbian Theatre 1991–1995”, 112–113. in: Jana Dolečki, Senad Halibašić and Stefan Hulfeld (ed.), *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, Palgrave Macmillan, Springer.

супротност радосним и полетним валцерима и полкама, као и нумерама електронског експерименталног бенда које ће уследити а о којима ће бити речи. Убрзо видимо да главни дворски управитељ, Непалек, седи за писаћим столом и разговара телефоном са Екселенцијом рекавши да „нажалост, Екселенцијо, о мом годишњем одмору нема ни говора” (08:25), након чега почиње Штраусов *Кајзер Валцер* оп. 437 (08:26–11:52) и окретна сцена најпре указује сандук, а за њим поворку ликова. Валцер симболизује једно време, контекст монархије, одређену културу те је супротстављен приказу сахране и свему ономе што у тој култури није видљиво – а скривено је ради илузије благостања. У том смислу, реч је о музичком симболу слепила друштва које је пред самим распадом (Пример 2).

Пример 2. *Кајзер-валцер* оп. 437 Ј. Штрауса Млађег, почетак⁶¹⁰

The image shows the beginning of the 'Kaiser-Walzer' introduction. It features a full orchestral score with various instruments. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinet, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Cello, Bass) are active from the start. The brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones) and percussion (Timpani, Side Drum, Bass Drum) also have parts. The tempo is 'Slow March Tempo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo).

⁶⁰⁹ Неми покрет упутио би ка постојању тишине. Ипак, треба имати у виду да је чак и, како Роузнер истиче у свом есеју о звучној сценографији, потпуна тишина у театру потенцијално резултат који је звучни (музички!) дизајнер намеравао да постигне (у случају ове представе редитељ). Роузнер закључује да се, пак, аспект дизајна звука не може сагледавати одвојено од звучности у театру и контекста у ком се та звучност одвија (David Roesner, „Sound (design)”, in: Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge, London and New York, 2018, 63–71.).

⁶¹⁰ Johann Strauss Jr, *Emperor Waltzes (Kaiser-Walzer) op. 437*, full score, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1890s-1920s, E. F. Kalmus, New York, 1933-70, 1.

Наредне две слике одвијаће се на фону овог валцера: трећа сцена у којој Зановетало у кафеу изводи монолог о божјем искушењу малих и великих и пета сцена у којој гроф Леополд Франц Рудолф Ернест Винћенс Игносенц Мариа и барон Едвард Алојз Јозеф Отокар Игнациус Еузебиус Мариа, уз ајс-кафе (још један од класних симбола) читају новине и коментаришу светске друштвено-политичке догађаје и неминовни рат. Тиме се додатно потврђује да валцер представља представнике елитне културе уверене да је рат нешто далеко, нешто што се њих не тиче и не може да их повреди. Иста је и функција снимка полке за хармонику у прелазу (11:52–16:44) која чини везу ка новој сцени у којој Први, Други и Трећи разматрају и дискутују како истина о Аустрији мора да изађе у свет. У наставку сцене током расправе Зановетала и Оптимисте о прогресу чује се поново *Кајзер Валцер* (16:45–21:41) који ће бити фон следећих неколико сцена: друга половина пете сцене када Гроф и Барон разговарају на тераси о томе да је било логично допустити Србији да нападне (21:42–23:25) (26:53–28:59); седма сцена у основној школи када учитељ тражи од деце да анализирају уметничко дело, највероватније *Angelus Novus* зато што је Анђео присутан у учионици (23:26–23:52); десета сцена у спортској дворани у којој Оптимиста и Патриота ‘билдују’. Дакле, смена валцера и полке указује на ову атмосферу почетка века у којој различите културе посматрају рат из различитих перспектива. *Кајзер Валцер* представља припаднике елите из Беча која се дистанцира од дешавања на фронту, док полка илуструје придошлице са фронта које пристижу у Беч.

Следећа сцена, једанаеста, одвија се у дому глумице Шалекове. Она одговара на питања двојице колпортера. Међутим, они фабрикују лажи о лошем третману глумице и непријатностима која глумица није искусила. У позадини чујемо песму за сопран и клавир, претпостављам романтичарског проседеа (29:00–29:50), коју је, додуше немогуће разазнати због лошијег квалитета снимка. Са друге стране, упадљива је интересантна костимографска одлука која би могла истовремено да се протумачи као својеврсна музичка референца. Новинари, односно колпортери, током интервјуа са глумицом Шалековом носе црвене кошуље и црне панталоне, што је заштитни знак чланова бенда *Kraftwerk*, конкретно њиховог имиџа за албум *The Man-Machine* („не било који албум”,⁶¹¹ опомиње редитељ) као најаве неке

⁶¹¹ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

будућности. Користећи ову музичку референцу, редитељ упућује публику (или барем део публике који препознаје да се ради о бенду *Kraftwerk* – опет – не инсистирајући да поседују то предзнање) да је реч о „надвременским медијским машинама”⁶¹² које заступају одређену идеологију. Полку (31:42–32:22) опет чујемо на почетку четрнаесте сцене у којој Први, Други, Трећи и Четврти дискутују о ношењу царске униформе, с обзиром да су сви регрутовани. Прелаз у наредну сцену у потпуном мраку обележава оштар, снажан контраст валцерима и полкама, оштар рез машинерије рата – нумера *Tanz Debil* (1981)⁶¹³ експерименталне музичке групе *Einstürzende Neubauten* (32:23–32:57). Назив песме, мешовити ритам али и бучни звук удара чекића заступљен у овој песми о плесу идиота, похлепи и жудњи за иглама и месом указује на суноврат друштва.

Дванаеста сцена одвија се у седишту Врховне команде у којој се препиру Први, Други и Трећи Командант о бројевима изгубљених војника није праћена музиком. Они су, очито, контролори машинерије рата. Поновни наступ нумере музичке групе *Einstürzende Neubauten* закључује ту сцену у потпуном мраку уз пулсирајуће осветљење, усклађено са ритмом нумере, алудирајући на експлозије поред рова. Упадљиво је да су музичка референца на костиме бенда *Kraftwerk* и музичке нумере бенда *Einstürzende Neubauten* естетика која контрастира валцерима, полкама (а у другом делу и шлагерима), поготово када се узму мешовити ритмови песме *Tanz Debil* у обзир – сушти контраст ритмовима валцера и полке. Одабрани су ради драматичне везе, поцртавања будаластог плеса контролора машинерије рата над лешевима жртава оружаног сукоба, гротеске која контрастира лепоти плесних нумера.

Нумере ове групе (*Tanz Debil*; *Mikroben* [1984]⁶¹⁴) доминантно ће се чути до краја првог дела, у смени са полком и песмом за сопран и клавир (бојно поље, слом и суноврат супротстављени идиличном валцеру), како се сцене буду смењивале између Беча и ровова на бојном пољу (уз повремене наступе других нумера попут

⁶¹² Исто.

⁶¹³ *Tanz Debil*, <https://youtu.be/cz8lqWdpJPw>, pris. 31.7.2023.

⁶¹⁴ *Mikroben*, <https://youtu.be/4plq79q17sA>, pris. 1.8.2023.

Einzugsmarsch из трећег чина оперете *Барон Циганин* оп. 327⁶¹⁵ Јохана Штрауса Млађег [Пример 3]), потцртавајући гротеску.

Пример 3. Марш из оперете *Барон Циганин* оп. 327 Ј. Штрауса Млађег, почетак⁶¹⁶

501

No. 17 - Einzugsmarsch

”Hurrah, die Schlacht mitgemacht” (Chor)

(Zwei Läufer, Volk, Kinder, der Bürgermeister mit Räten, Homonay, Herren mit Damen, dann Saffi, Czippa, Ottokar und Barinkay an der Spitze des Militärs. Der Bürgermeister mit seinen Räten begibt sich auf die Tribüne. Die Rumorwache ist bestrebt, ein Spalier frei zu halten.)

Tempo di marcia

Постепено, све више ликова бива одевено у униформе како напредује мобилизација и како се рат развија. Идилочној атмосфери с почетка супротстављени су слике ужаса и мрак. У том смислу, у другом делу представе

⁶¹⁵ Johann Strauss II - *The Gypsy Baron* - *Einzugsmarsch*, <https://youtu.be/xr4OFnxjwUE>, pris. 31.7.2023.

⁶¹⁶ Johann Strauss, Gyula Pfeiffer (ed.), *Der Zigeunerbaron*, partitur, Petrucci Music Library, nedatirano, 501–516.

(почев од 1:17:23), сценографија се постепено ‘крњи’, поједини делови недостају или нестају, што исто важи и за костиме ликова који, као што је претходно истакнуто, постепено бивају увучени у рат и мобилисани. Чујемо у кафеу шлагер *Oh, Mr Swoboda*⁶¹⁷ Фреда Рауха, маршевског, ведрог и помало подругљивог карактера. Погледом на превод текста песме настале 1954. године,⁶¹⁸ откривамо да се она односи на господина који је емигрирао у Сједињене Америчке Државе а који, како му певач открива, неће тамо пронаћи оно што му домовина нуди. У музичком смислу, ово је референца на последице ратовања: измештање људи, трагање за новом домовином и сигурним местом, те је и коментар на то да емигранти често носе своју културу са собом у нову домовину, а повратком у домовину доносе нешто ново из друге културе. Избор шлагера Стојановић образлаже на следећи начин:

Е сад зашто Фред Раух [Fred Rauch] и аустријски шлагери поратни, зашто *Oh Mr Swoboda*, зато што је то оличење неког малограђанина. Немачка структура шлагера изашла је из полки и мазурки, галопа и свих оних малих форми. Аустроугарска се ломи. Имамо тројицу малограђана, уживају у Штраусу, уживају у шлагерима, а онда имамо *Ла Валс*, два три круга који је заправо деконструкција, сљуштено је све, тај цар се испоставља да је лутка, а био је жив у првом делу.⁶¹⁹

Неки од употребљених шлагера су, дакле, поменути аустријски шлагер *Oh Mr Swoboda* Фреда Рауха (на почетку другог чина) и немачка популарна песма *Egon*⁶²⁰ Фридел Хенш (Friedel Hensch) (1:32:06–1:32:29) на прелазу сцене на успињачи у Швајцарској. После пређашњег шлагера, коначно чујемо опет наступ Равеловог *Валцера* (1:18:40–1:23:36), као објаву стварања и формирања новог Беча, Беча у ‘кривом огледалу’. Ликови причају у кафани о ратним гласинама, нападима те спекулацијама, лажима и ратним дезинформацијама. Нико није сигуран у оно што говори и што је чуо, али чини се да то није ни важно. Беч сада настајују нови људи, новог времена, због чега је у музичком смислу упадљива употреба шлагера као лаке, забавне музике ведрог карактера, наспрам Равеловог *Валцера*.

⁶¹⁷ Fred Rauch – Oh Mr. Swoboda, <https://youtu.be/PY3SxdntieU>, pris. 31.7.2023.

⁶¹⁸ Fred Rauch – Oh Mr Swoboda, <https://www.45worlds.com/78rpm/record/49101de>, pris. 31.7.2023.

⁶¹⁹ Горчин Стојановић, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

⁶²⁰ Friedel Hensch – Egon, <https://youtu.be/EJqvc2OIMSI>, pris. 31.7.2023.

Равелов *Валцер* у овом другом делу долази до пуног сјаја. Попут музичког тока ове композиције и сценографска музичка кутијица наставиће да ради, али са механичком грешком на фону композиције – драмске ситуације ће се одвијати и ‘одмотавати’ на фону Равелове композиције. Оно што је Штраус био у првом делу, то је сада Равел у другом. До краја другог дела (па и самог краја) представе, Равелов валцер ће се појављивати често, указујући пре на стагнацију човечанства, него на прогрес. На крају представе, Анђео историје, спаковаће своје кофере, скинути крила и шлем и отићи, остављајући Крауса/Зановетало да извештајем-монологом закључи представу.

Стојановићев зналачки одабир музичких нумера доминантно дефинише експресију целокупне представе *Последњи дани човечанства*, подвлачећи гротеску и апсурдност рата кроз употребу музике као контрастног средства, као елемента чије снажно дејство на најбољи начин подвлачи суноврат друштва, те пренесе кључна порука Краусовог текста. Оно што је поготово упечатљиво када је реч о елементу музике јесте чињеница да је музичка логика једног аутономног музичког дела утицала на методологију и обликовање режије Краусовог дела.

4.7 Драгутин Балабан Бајка

4.7.1 *Доктор шустер* (избор музике) – музика као физичка манифестација музичког жанра, отелотворена у лику

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, партитуре појединих нумера из сфере умет. музике, драмски текст.⁶²¹

Представа *Доктор шустер*⁶²² премијерно је играна⁶²³ 29. маја 2001. на Новој сцени Звездара Театра. Посреди је прича о хирургу који је своју младост провео у Бечу

⁶²¹ *Doktor šuster – Zvezdara teatar, Beograd (2001.)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, https://youtu.be/IrrzvQh4K_k, pris. 10.8.2022; Johann Strauß. *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987; Giuseppe Verdi, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990; W.A.Mozart, *Symphonien, Bd.3, No.40, K550*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880; Aleksandr Borodin, *Le Prince Igor*, M.P. Belaieff, Leipzig, 1888; Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 31.7.2023; Душан Ковачевић, *Доктор шустер*, Стубови културе, Београд, 2001.

⁶²² Укупан број извођења: 259; последње извођење представе: 1.7.2009 (Пашић, op. cit, 368.)

⁶²³ Подела: Доктор Никола Кос (Петар Краљ), Ана (Андријана Виденовић), Дивна (Јелисавета Сека Саблић), Бранко Бездан Филозоф (Миодраг Кривокапић), Лола (Милош Стојановић), Смиљан Стефановић (Александар Маневски), Проблематичан човек (Иван Вања Јанкетић, Душко Ашковић, Томо Коматина). *Doktor Šuster*, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2502>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

као студент медицине а истовремено и шегрт код мајстора Рудија Циклера. Музика коју је за ову представу одабрао Драгутин Балабан Бајка доминантно је архивска и различитих је жанрова, од класичне, преко староградске до популарне музике, које имају за циљ упостављање атмосфере, откривање појединости о ликовима и музичко отелотворење ликова. Поједине нумере су и дијегетски изведене, о чему ће бити речи.

Табела 1. Музички план представе *Доктор шустер*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-01:53	<i>L'Italiano</i>	Архивска (популарна песма коју изводи Тото Котуњо [Toto Cotugno])	Уводна нумера, Џони затвара локал на кеју. Доктор Кос тражи свог пса. Филозоф и Лола налазе се са Џонијем	
10:43-11:55	<i>Шацвалцер (Schatz-Walzer)</i> оп. 418	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Доктор Кос види туристички брод који плови „на релацији Беч-Црно море”, присећа се својих младалачких студентских дана у Бечу; наставља своју потрагу за псом и наилази на Филозофа који га препознаје као лекара који му је спасао живот; убрзо долази Ана са својим вереником, оперским певачем Смиљаном Стефановићем	Штраусови валцери веза су Доктора Коса са његовом срећном прошлошћу
28:05-28:47	<i>Libiamo ne' lieti calici (Brindisi)</i>	Архивска (из опере <i>Травијата</i> Ђузепе Вердија [Giuseppe Verdi])	Смиљан, покушавајући да подсети Доктора Коса да су се претходно упознали, доктору отпева нумеру; Филозоф иницира разговор са Аном	
30:46-38:20	Симфонија бр. 40 у ге-молу К550	Архивска (аутор: Волфганг Амадеус Моцарт [W.A.Mozart])	Ана одлази са Филозофом; промена сцене	Нумера има структурну функцију као прелаз из сцене у сцену. Покретна сцена

				открива дом доктора Коса који слуша Моцарта док поправља обућу
1:21:10-1:21:58	<i>Ана је вечерала</i>	Архивска староградска песма <i>Милица је вечерала</i>	Дивна, сестра доктора Коса, прославља наводну удају Ане за Филозофа, дијегетски изводивши ову песму на клавиру	Уместо Милице, уметнуто је име Ана
1:32:08-1:32:39	<i>Ни сна ни одмора... дајте ми слободу</i>	Архивска (из другог чина опере <i>Кнез Игор</i> Александра Бородина [Алекса́ндр Порфи́рьевич Бороди́н])	Смиљан, за 'казну', дијегетски изводи две нумере на малом кућном концерту за присутне (прву нумеру наводи уз клавирску пратњу Дивне, а другу нумеру уз снимак оркестра); концерт се завршава мецима и бомбом	
1:33:25-1:36:40	<i>Core 'ngrato (Catari, Catari)</i>	Архивска (аутор: Салватор Кардиљо [Salvatore Cardillo])		
1:41:20-1:46:56	<i>Шацвалцер (Schatz-Walzer)</i> оп. 418	Архивска (аутор Јохан Штраус Млађи)	Након експлозије бомбе, Ана фотографише мртву браћу; доктор Кос одлази на кеј и укрцава се на брод за Беч, Дивна га испраћа	Архивска нумера испунила је функцију нумере краја

Драгутин Балабан Бајка имао је специфичну улогу у избору музике. Ковачевић, као редитељ, није директно бирао музику али је својим драмским текстом реферирао на музички извор у односу на који је Балабан требао да креира музичку визију комада што показује да је улога селектора музике најпре извршна. Ковачевићу као писцу у контексту његових драмских остварења нису стране референце на музичке праксе а ни на музичко-сценске жанрове – на пример, Кристина у остварењу *Маратонци трче почасни круг* је пијанисткиња; опера је заступљена у драми *Доктор шустер* кроз лик оперског певача Смиљана; балет у *Клаустрофобичној комедији* кроз лик балерине Нине Херберт⁶²⁴ те су, тако, његове драме богатије за

⁶²⁴ Јевтић закључује да је сврха балетских секвенци у овом комаду постизање контраста између хармоничног унутрашњег света ликова и спољашњег света (Jevtić, op. cit., 117).

још један значењски слој који даје мноштво могућности у потенцијалној инсценацији драмског дела на позоришној сцени.

Драму отварају два брата – Бранко Бездан ‘Филозоф’ („несуђени професор филозофије и суђени полицајац – мафијаш”⁶²⁵) и његов брат Лола („Филозофов брат по мајци”)⁶²⁶ у поноћној шетњи на дунавском кеју. Убрзо им се придружује и остатак поставке: ту су Ана (докторова кћерка), Дивна (докторова сестра), и Смиљан Стефановић (оперски певач, Анин вереник). Радња се дешава у Београду, деведесетих година XX века. Песма *L’Italiano* Тота Котуња (00:00–01:53) уводна је нумера представе док посматрамо Џонија који затвара свој локал. Тото Котуњо је уживао велику популарност током 1990-их, те ова нумера осликава време његове славе, а такође, у контексту представе, указује нам на музику коју би било сасвим прикладно чути у једном угоститељском објекту. У овом случају музика ‘боји’ атмосферу.

Доктор Кос шета дунавским кејем, тражећи свог пса, те застаје видевши брод на реци. У том тренутку чујемо нумере индиковане у драмском тексту независним дидаскалијама сценске илузије („са реке се чуло потмуло брујање снажних бродских мотора, помешано са неким Штраусовим валцером”⁶²⁷ који се чују само уз појаву туристичког брода „на релацији Беч-Црно море”⁶²⁸) (10:43–11:55). Реч је о *Шацвалцеру* (*Schatz-Walzer*) оп. 418 Јохана Штрауса Млађег (Пример 1). Штраусови валцери су веза доктора Коса са младошћу и данима проведеним у Бечу и након што отпоздрави пролазнике на броду, на фону ове нумере прича (одсутном) псу сетну причу о својој младости и љубави Елзи.

⁶²⁵ Душан Ковачевић, *Доктор шустер*, Стубови културе, Београд, 2001, 5.

⁶²⁶ Исто, 5.

⁶²⁷ Исто, 20.

⁶²⁸ Исто.

Пример 1. *Шацвалцер* оп. 418 Ј. Штрауса Млађег, почетак (клавирски извод)⁶²⁹



Доктор потом наставља шетњу и Филозоф га препознаје као свог доктора-спасиоца. Групи се придружује и Ана са својим партнером, оперским певачем Смиљаном. У драми је сугерисано да је Доктор Кос „у превременој пензији због неких ‘здравствених’ проблема”⁶³⁰, због којих бива забораван или у немогућности да запамти појединце. Тако је у случају Смиљана који, приликом њиховог поновног упознавања доктору пева *Винску песму* (*Libiamo ne' lieti calici, [Brindisi]*) из опере *Травијата* Ђузепеа Вердија (28:05–28:47) (Пример 2), не би ли додатно илустровао свој идентитет и тиме подсетио доктора да се већ познају.

Пример 2. *Libiamo ne' lieti calici (Brindisi)* из опере *Травијата* Ђ. Вердија, мелодија⁶³¹



Почетак првог става симфоније бр. 40 у ге-молу К550 Волфганга Амадеуса Моцарта (W.A.Mozart) (Пример 3) уводи нас у дом доктора Коса. Нумера, тако, испуњава структурну функцију промене сцене, те додатно имплицира појединости о лику и његовој карактеризацији јер Доктор слуша Моцартову музику док поправља обућу (30:46–38:20), подсећајући се своје срећне младости у Бечу (или чак покушавајући да очува оно мало чега се сећа). Налик случају мајора Гаврила у *Ваљевској болници* чија је наративна линија била изузета, те се у драматизацији

⁶²⁹ Johann Strauß. *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987, 112.

⁶³⁰ Ковачевић, *op. cit.*, 5.

⁶³¹ Giuseppe Verdi, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990, 32.

заступала архивском музичком нумером, младост и сећања на младост Доктора Коса заступају нумере уметничке музике. Оваквим избором музике гледалац је упућен у атмосферу докторових безбрижних младалачких дана којих се радо сећа, контрастирајући их са атмосфером тескобног времена у коме доктор проводи своје пензионерске дане. Поправљање ципела један је од његових механизма да се бори за заборавом и несигурношћу које осећа.

Пример 3. Симфонија бр. 40 у ге-молу В.А.Моцарта (почетак)⁶³²

Mozart
Symphony No. 40
in G minor
K. 550

Allegro molto.

Дивна, његова сестра, пијанисткиња, посећује га и грди зато што поправља ципеле, сматрајући то непримереним за једног доктора. Поред Смиљана, Дивна јесте још један лик који изводи музику на сцени. Због тога је занимљиво, да ће у контексту свог весеља због венчања братанице Дивна дијегетски извести староградску песму *Милица је вечерала*⁶³³ (1:21:10–1:21:58). Уместо имена Милица, Дивна пева име Ана, прослављајући њену наводну удају за Филозофа.⁶³⁴ У инсценацији су доследно спроведене независне дидаскалије сценске илузије.

⁶³² W. A. Mozart, *Symphonien, Bd.3, No.40, K550*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880, 1.

⁶³³ Више о овој староградској песми у: Марија Думнић Вилотијевић, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, Музиколошки институт САНУ, Чигоја штампа, Београд, 2019.

⁶³⁴ Глумичин енергичан наступ за клавиром подсећа на њену улогу Кристине у филму *Маратонци трче почасни круг* (1982, реж. Слободан Шијан) – није без основа препоставка да је то референца на Ковачевићев ранији драмски опус, а и глумичину претходну улогу.

Посебно је занимљиво то да је музика физички присутна у лику Смиљана Стефановића, оперског певача Народног позоришта кога у представи тумачи баритон Опере Народног позоришта, Александар Маневски.⁶³⁵ Да бисмо, стога, разумели његову позицију као лика, али и улогу музике, осврнимо се још једном на ликове, односно на светове или време којем припадају.

Наиме, браћа Филозоф и Лола представници су насилне и гротескне садашњости комада. Доктор Кос и његова сестра Дивна представници су старије генерације, оне која памти ‘лепша времена’ и живи у прошлости – за доктора Коса та дивна прошлост његова је младост проведена у Бечу; за његову сестру Дивну, то су дани проведени уз супруга Сергеја Донског, првака опере Народног позоришта, а за кога је везује костим Кнеза Игора који му је припадао. Ана је строго везана за садашњост због свог посла новинарке црне хронике, али ону садашњост чији сваки моменат постаје ‘јучерашња’ вест.

Смиљан је специфичан лик јер не припада ниједној наведеној сфери. Он, чини се, не припада нигде. За Ану, он постаје јучерашња вест оног тренутка када она ступи у везу са Филозофом, за Доктора Коса он може да буде Анин вереник или Дивнин покојни супруг који је дуже време одсутан. За Дивну, он јесте Сергеј, нарочито оног тренутка када дође у стан у костиму Кнеза Игора, дојуривши са извођења („Поруку сам добио између два чина. Кад сам изашао да певам у трећем чину [sic!], и кад сам дошао до арије *О, дајте, дајте ми слободу*, глас ми је пукао...”⁶³⁶). Потом:

Доктор: (...) Шта си певао, барабо једна?

Смиљан: Па, до прекида кнеза Игора... Докторе, замолио бих вас...

Доктор: Е, сад ћеш, за казну, да нам отпеваш две арије! Дивна, седи за клавир!...⁶³⁷

Смиљан је ‘одслужио’ казну изводећи две нумере, уз клавирску пратњу Дивне.⁶³⁸ Најпре, изводи арију *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* из другог чина опере

⁶³⁵ У вези са овом улогом, у интервјуу за *Глас јавности*, Маневски је истакао да је „Duško Kovačević koristio donekle neka moja životna iskustva da bi napravio taj lik. Uloga je nesvakidašnja za mene, jer je glumački zahtevna. Prihvatio sam je rado...” Cf. B. Lijeskić, „Na sceni pevaju nervi, a ne glas. Operski pevač u predstavi ‘Doktor šuster’. Na scenama Nemačke i Francuske 15 godina i 40 uloga”, *Glas javnosti*, 29.6.2001, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/06/30/srpski/K01062909.shtml>, pris. 31.7.2023.

⁶³⁶ Исто, 145.

⁶³⁷ Исто, 147–152.

Кнез Игор Александра Бородина од њеног кулминационог момента (т. 77–104, Примери 4а и 4б) (1:32:08–1:32:39), уз одмерене диригентске упуте скалпелом доктора Коса. Од тог тренутка, дом доктора Коса постао је мала импровизирана оперска сцена, са осталим ликовима уредно распоређеним тако да испуне улогу публике. Музика се, у контексту овог драмског дела, тако транспонује са оперске, концерт сцене у домен кућне, интимне скоро салонске сцене и Смиљан, бар на трен, проналази своје место, сада у двострукој улози (једној оперској и једној наметнутој) – он је и Кнез Игор и Сергеј (Дивнин одсутни муж).

Пример 4а. Александар Бородин, *Кнез Игор*, други чин, арија *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* (т. 77–99)⁶³⁹

poco string. *Più animato.*
 ня! О, дай - те, дай-те мнѣ сво - бо - ду, я мой по - зоръ съ у -
mort! *Que libre en - fin je sois en - co - re,* *Et je sau - rai trou -*
 го - буа. О, gebt mir mei - ne Frei - heit wie - der, und ich wasch' weg die
poco string.
 мѣ - ю не - ку - пть; спа - су я честь ово - ю и сла - ву,
ver des bras con - gears. *Pour mon pa - ys lui - ra l'au - ro - re,*
 Schmach mit Blut im Kaupf. Ich ret - te mei - ne Für - sten - eh - re,
 C

Пример 4б. Александар Бородин, *Кнез Игор*, други чин, арија *Ни сна ни одмора... дајте ми слободу* (т. 77–104)⁶⁴⁰

я Руць отъ не - дру - га спа - су!
Je frap - pe - rai ses ap - pres - sours!
 vom gier - gen Feind mein Hei - mat - land!
f *dimin.* *p*
 C

⁶³⁸ Њихов први музички сусрет у представи десио се при певању рођенданске песме, која је била упућена самој Дивној, која је и слављеница (53:40–53:55).

⁶³⁹ Aleksandr Borodin, *Le Prince Igor*, M.P. Belaieff, Leipzig, 1888, 171.

⁶⁴⁰ Исто, 172.

Друга ‘казнена’ нумера на Смиљановом програму јесте позната напуљска песма *Core 'ngrato (Catari, Catari)* композитора Салватора Кардиља на текст Рикарда Кордифера (Riccardo Cordiferro) (право име Алесандро Сиска [Alessandro Sisca])⁶⁴¹ коју, на задовољство ‘публике’ у соби, изводи у целости (Пример 5) (1:33:25–1:36:40), интермузикално реферирајући на праксу да се на концерту због одушевљења али и захтева публике изведе вољена нумера из репертоара певача.

Пример 5. Салваторе Кардиљо, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, почетак⁶⁴²

Core 'ngrato

Parole di R. CORDIFERRO Musica di S. CARDILLO

Andante moderato con sentimento

Додатно, ове две нумере упућују на важну везу са значајним драматичким обрасцем који сам претходно помињала у вези представе *Гардеробер*, а тиче се модела *позоришта у позоришту*. Драма *Доктор шустер* (па консеквентно и инсценација) поседује само бледе обресе модела *позоришта у позоришту*.⁶⁴³ Није на одмет уочити значај већ поменутог кућног, готово салонског музицирања у дому Доктора Коса – малог концертног ‘одморишта’ у представи. Овом одморишту контрастираће насилна експлозија која следи.

⁶⁴¹ Core 'ngrato (Catari, Catari), General Information, IMSLP, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 31.7.2023.

⁶⁴² Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 31.7.2023.

⁶⁴³ Овде тај модел користим у оном смислу у коме га Наталија Јевтић користи у својој претходно поменутој студији приликом разматрања овог обрасца у југословенској драми 80-их година XX века, испитивајући га на моделу пет драма: *Хрватски Фауст* Слободана Шнајдера, *Дупло дно* Горана Стефановског, *Путујуће позориште Шопаловић* Љубомира Симовића, *Кластрофобична комедија* Душана Ковачевића и *Карамазови* Душана Јовановића (Јевтић, op. cit., 5.).

Дакле, Смиљан пева арију уз пратњу Дивне за клавиром. Схватајући ову драму као коментар на социополитичке и друштвене услове деведесетих, а уједно и њихову интерпретацију, није необично што опера (отелотворена њиме као ‘неснађеним’ ликом кога нико не жели или не може правилно да идентификује при сусрету) не налази своје место у друштву које је сведено на опстанак. Опера, овде представљена у форми малог кућног музичког перформанса, бива насилно прекинута мецима и бомбом:

(Прилазећи клавиру, певач се мало прибрао. Кад је чуо прве тонове, заборавио је све „неспоразуме”. Гледајући Ану, запевао је, после краћег клавирског увода, арију из трећег чина: „О, дајте, дајте ми слободу!”. „Публика” га је гледала, свако на свој начин. Доктор је уживао, осмехујући се као да је на премијери, Ана је гледала Смиљана и дискретно му климала главом да и даље пева, а браћа су се загледала, слуђена људима међу које су улетели из једног другог света... Уз Дивнину клавирску пратњу, Доктору се учинило да чује цео један оркестар. Смиљан је зажмурио и „ослободио глас” као да је на врху планине. Соба је била „претесна” за глас таквог певача. После три-четири минута, прозор је пукао. Кад је Доктор помислио да је стакло пукло од „Сергејевог” гласа... (...) До стола се докотрљала ручна бомба...)⁶⁴⁴

Овај други свет ишчезао је брзо под налетом реалности на коју је једино сталожено и хладнокрвно реаговала Ана својим фотографисањем мртве браће и документовањем нове сцене која је заменила импровизовану оперску. Представа се завршава поновним наступом Штраусовог *Шацвалцера* приликом Дивниног испраћања доктора Коса који се укрцава на туристички брод за Беч у потрази за сећањима и траје до краја представе, испуњавајући улогу оквирне нумере краја.

4.8 Зоран Јерковић

4.8.1 *Мистер долар* (муз. дизајн) – музика као материјализација идентитета

Реконструктивни материјали: видео снимак представе, интервју са тон мајстором/аутором избора музике, искази редитеља о представи из секундарне литературе, партитуре шлагера, драмски текст.⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Ковачевић, *op. cit.*, 152–153.

⁶⁴⁵ *Mister Dolar – Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (1998.)*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://youtu.be/UEQUO4ba1Co>, pris. 10.9.2022; Зоран Јерковић, Моника Новаковић, интервју, 22.11.2022; Мирослав Беловић, *Како се ствара представа*, Савез аматера Србије, Београд, 1997; Драгољуб Илић (ур.), *Антологија српске популарне песме. Прва свеска – време шлагера*, Удружење композитора Србије, Београд, 2010; Бранислав Нушић, *Мистер долар – Покојник – Власт – Мале сцене*, Новинско-издавачко предузеће, Београд, 1960.

Премијера представе *Мистер Долар*,⁶⁴⁶ настала према истоименом комаду Бранислава Нушића, одржана је 22. фебруара 1997. године у Београдском драмском позоришту,⁶⁴⁷ у режији Мирослава Беловића. Селектор музике за ову представу је тон мајстор, сниматељ и дизајнер звука Зоран Јерковић.

Иако потписан као неко ко је имао улогу избора музике, Јерковић је имао ‘задату’ позицију (налик Драгутину Балабану Бајци у случају музике за претходну представу) будући да је сам писац у свом драмском делу одредио нумере или жанрове пожељне у инсценацијском облику драме. Конкретно, Нушић је у тексту своје комедије упутио читаоца на дискретну игру и музику која не би ‘сметала’ дијалогу између ликова који се води у предњем плану.⁶⁴⁸ С обзиром да је реч о клубу у ком парови налазе разоноду у игри, картама и пићу, Нушић је истакао у дидаскалијама и фокстрот⁶⁴⁹ и танго,⁶⁵⁰ плесове актуелне 1930-их година прошлог века, када је Нушићев комад премијерно изведен⁶⁵¹. Беловић је из ових дидаскалија препознао потребу и за другим музичким нумерама које су у датом временском

⁶⁴⁶ Подела: Жан (Драгиша Милојковић), Господин Матковић (Милан Чучиловић), Господин председник Клуба (Жика Миленковић), Саветник без репутације (Миодраг Деба Поповић), Пословна жена (Жижа Стојановић), Послератни господин (Зоран Симоновић), Госпођа која је летела на 3200м висине (Добрила Илић), Професорка (Ирина Ковачевић), Господин који очекује богато наследство (Зоран Ђорђевић), Редакторка листа *Омега* (Оливера Викторовић), Маришка (Марица Вулетић Наумовић), Саветниковица са репутацијом (Катарина Вићентијевић), Ела (Данијела Стојановић), Нина (Сандра Бугарски), Госпођа модел Пату (Милица Милша), Госпођа са добрим везама (Горан Милев), Собарица код Матковића (Гордана Бјелица). *Mister dolar*, подаци о представи у: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=3995>, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, pris. 3.11.2022.

⁶⁴⁷ У вези са овом представом, помињана је поновљена режија, или другачије, режијска реконструкција. Она не подразумева да је редитељ једноставно ‘пресликао’ своја редитељска решења из претходне инсценације, већ да је пренео идеју у ново позориште и тиме испитао драму из другог угла, користећи другачију глумачку поделу. Како редитељ Бора Драшковић објашњава, важно је „откривање смисла (...) у години и у околностима у којима се комад приказује, утврђивање стајне тачке редитељеве, његовог погледа на позориште и свет, истовремено. Представа прве године столећа никада неће бити представа последње године века. Штампани текст може да буде” (Боро Драшковић, *Парадокс о редитељу*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2019, 138.). Дакле, поновљена режија није истински поновљена јер је дефинисана поводом и контекстом у коме се она поново поставља и интерпретира, другим речима, поновна интерпретација драме (повод) на сцени подстакнута је променама око сцене (контекст). Не постоји „тумачење једном заувек” (Исто, 137.), како истиче Драшковић. Павис у својој теоретизацији ове реконструкције се пита да ли је, пак, реч о репризи, а не реконструкцији, и дефинише два критеријума која сматра кључним за установљавање разлике: 1) временска дистанца (кратак временски период између извођења; слична поставка глумца) и 2) мотивација за реконструкцију (Pavis, op. cit., 294.).

⁶⁴⁸ Бранислав Нушић, *Мистер долар – Покојник – Власт – Мале сцене*, Новинско-издавачко предузеће, Београд, 1960, 9.

⁶⁴⁹ Исто, 17.

⁶⁵⁰ Исто, 21.

⁶⁵¹ Премијерно изведен 16.9.1932. године у Народном позоришту у Београду, у режији Јосипа Кулунџића. Упор. *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2213>, pris. 3.11.2022.

периоду дела могле са лакоћом да се пронађу на музичком репертоару популарне музике. Желећи да да својој инсценицији и безбрижну, комичну ноту, Беловић се определио за чарлстон, фокстрот и ламбетвок,⁶⁵² уз популарну музику нашег поднебља, такође из међуратног и послератног периода (шлагер; староградска музика као нит традиционалног⁶⁵³) која предњачи музичким слојем ове представе. (Табела 1). Из комуникације са редитељем, Зоран Јерковић је могао да изврши селекцију музичких нумера о чему ће бити више речи.

Табела 1. Музички план представе *Мистер долар*

Време	Нумера	Тип нумере	Драмска ситуација	Напомена
00:00-11:40	<i>La Cumparsita</i>	Архивска (танго Хозеа Басоа [José Basso])	Уводна нумера; представљају се ликови	Танго се испрекидано чује, разговори и дешавања на сцени одвијају се на фону овог танга као атмосфере елитног клуба
15:00-19:00; 25:57-27:50			Разговори и упознавање ликова кроз теме о којима разговарају и начина на који се понашају према другим члановима, али и Жану као келнеру	
41:46-41:58	<i>Мансарда, мали стан</i>	Архивска (аутор Сергије Страхов)	Жан/Јован Тодоровић у оквиру своје милионерске обуке коју му је приредио Матковић, дијегетски изводи овај шлагер, учи да плеше чарлстон и друге плесове 'у моди'	
45:25-46:27	<i>Charleston</i>	Архивска (аутор Клод Лутер [Claude Luter & Orchester])		
1:00:00-1:00:16	<i>Улицама кружим, не бих ли те срео</i>	Архивска (аутор Мирослав)	Госпођица Саветниковица са репутацијом	

⁶⁵² Мирослав Беловић, *Како се ствара представа*, Савез аматера Србије, Београд, 1997, 93.

⁶⁵³ Упор. Катарина Томашевић, *На раскршћу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2009.; Марија Думнић Вилотијевић, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, Музиколошки институт САНУ, Чигоја штампа, Београд, 2019.

		Миња Аранђеловић)	у посети Жану, дијегетски изводи шлагер са Жаном	
01:05:40-01:05:52	<i>Крадем ти се у вечери</i>	Архивска (аутор Петар Коњовић)	Пословна жена објашњава Матковићу да је прошло време љубави из лира и песмарица, дијегетски изводећи поједине популарне мелодије, указујући на њихов бесмисао у модерном времену	Симболи љубави и романтике која више није у моди, превазиђена је
1:05:53-1:06:01	<i>Што се боре мисли моје</i>	Архивска		
1:08:12-1:18:16	<i>La Cumparsita</i>	Архивска (Хозе Бесо)	Матковић пуштањем грамофонске плоче са овим тангом, суптилно ставља до знања Пословној жени да је време да оде	
1:11:52-1:12:23	Непознати марш свечарског карактера		Званични пријем Жана као новог члана елитног клуба <i>Ролс Ројс</i>	
1:16:23-1:17:44	<i>Lambeth Walk</i>	Архивска (из филма <i>Me and My Girl</i> [реж. Алберт Де Кувил], 1939)	Ансамбл ликова плеше и пева уз ову нумеру	Ликови дијегетски певају текст песме на српском језику
1:29:31-1:29:47	<i>Три палме</i>	Архивска (аутор: Корни група)	Госпођа Саветниковица и Ела, обе немајући успеха са Жаном, проналазе заједнички језик и дијегетски певају заједно песму	
1:38:48-1:39:00	<i>Ој Јоване, јабуко са гране</i>	Архивска (на мелодију песме <i>Мој Милане</i> ,	Ансамбл ликова дијегетски пева мелодију новом	Здравица коју завршавају речима <i>Живео</i>

		<i>јабуко са гране)</i>	члану, предвођени Професором који је такође постао почасни члан	<i>нам сиви тићу, Јоване Тодоровићу</i>
1:40:32- 1:41:35	<i>I'm looking over four leaf clover</i>	Архивска (аутор Сидни Бекет [Sidney Becet] и Клода Лотера [Claude Luter])	Чланови клуба још увек уживају у прослави поводом пријема новог члана	
			Чланови убрзо дознају истину о Матковићевом 'експерименту'; Жан не мари, одлази са Маришком.	

Из табеле је уочљиво да је музика у овој представи различитих жанрова из сфере популарне музике у функцији материјализације идентитета и идеала нове буржоазије, нове елите. Управо због идеје о осликавању колектива, уместо појединаца, у фокусу овог примера за анализу је ансамбл ликова – представника једне класе. Слично *Ваљевској болници*, и овде се ради о једној диорами – сада елитног клуба богаташа сплеткароша, савременог и прикладног за 1997. годину.⁶⁵⁴ У овом савременом читању, Беловић својим режијским решењем указује на опстанак овог скоројевићког менталитета што постиже анахронитетом музичких нумера, костима глумаца и њиховог изгледа у односу на сценографију која одговара савременом клубу.⁶⁵⁵ У представљању менталитета ове одабране групе људи, Беловић се опредељује да са Јерковићем оствари амбијент у ком се Нушићева драма одвија и коју карактерише *моторичност*. Одлука да ансамбл буде носилац радње за консеквенцу има симултано одвијање неколико планова – плес, говор, смех, улазак и излазак глумачких парова – које је требало објединити и чему је требало дати неку кохерентност. Ту кохерентност глумачком ансамблу односно

⁶⁵⁴ Исто, 92.

⁶⁵⁵ У својој претходној режији представе *Мистер долар*, 1973. године, у Југословенском драмском позоришту, Беловић није практиковао овај анахронитет, због чега он у овом случају има још снажније дејство, имајући у виду друштвено-политичке околности 1997. године.

нушићевским хоровима⁶⁵⁶ (како је то сликовито истакао Беловић), пружа музички слој представе тиме што је непроменљив, константан план у односу на стално променљиву глумачку игру.

Нушић је сугерисао претежно плесне жанрове типичне за грађанску класу његовог времена, који су употпуњени националним популарним музичким нумерама. Такође, музика је повезана и са Жановом трансформацијом од идентитета келнера у идентитет милионера у три фазе: одвијање у клубу – обука и стицање неопходних вештина у Матковићевом стану – повратак у клуб и ‘раскринкавање’ Жановог идентитета. У том смислу, можемо да идентификујемо три сфере односно групе музичких нумера:

- 1) иностране музичке нумере (одвијање у клубу *Ролс Ројс*) које сведоче о модернизацији друштва;
- 2) локалне музичке нумере допуњене појединим иностраним различитих жанрова (Матковићев стан, Жаново стицање знања о новом идентитету);
- 3) иностране музичке нумере (повратак у клуб *Ролс Ројс*, велико откриће о Жановом правом новчаном стању, те реалном класном идентитету).

Музика је, дакле, функционализована на начин сценског текста који конотира карактеристике елите коју Матковић жели да понизи, користећи Жана као заморче у свом социолошком експерименту. У том смислу, музика може да буде афирмативна (плес у клубу, конотира позицију елите) али и да има критичку оштрицу или да буде иронично употребљена (Пословна жена пева староградске песме не би ли исмејала старе идеале љубави, указујући да је новац кључ). Додатно, музика дочарава амбијент односно време у коме овај клуб постоји, вредности систем чланова клуба и њихове светоназоре. Стога, избор музике је одраз укуса новонастале елите, те се њиме интермузикално реферира на праксе које афирмишу статус елитне класе. То је евидентно из чињенице да на репертоару клуба *Ролс Ројс* предњаче нумере из иностране популарне музике не само због њихове *de facto* популарности која је обележила ‘луде двадесете’ те тридесете године XX века, већ и због тога што је реч о малограђанима који замишљају да ће постати елита тако што ће је подражавати, између осталог – и прихватањем

⁶⁵⁶ Беловић, *op.cit.*, 106.

музичког репертоара популарног међу елитом. Посреди је процес американизације друштва. Како Весна Микић истиче

„izvođenjem i snimanjem tradicionalne/narodne muzike i patriotskih pesama promovisane su nacionalne (srpske, hrvatske, slovenačke) kao i jugoslovenske vrednosti (...) domaća produkcija bila je pod uticajem ruskog, italijanskog, nemačkog, španskog i američkog filma i muzike, kao i popularnih plesnih žanrova. Iz tog razloga, neke pesme bile su nalik ruskim romansama, dok su druge kategorizovane kao šlageri ili kancone, šansone, ali prema modelu, na primer, slou-foksa (eng. Slow fox/foxtrot), tanga itd. Takođe, prepoznaje se i vrlo snažan uticaj ‘havajskog’ stila, zahvaljujući zvuku havajske gitare koji se javio 1930-ih.”⁶⁵⁷

Дакле, на самом почетку представе, чујемо танго *La Cumparsita* Хозеа Басоа (José Basso) (00:00–11:40) у функцији уводне нумере и фона драмске ситуације у којој се пред нама представља ансамбл ликова који стоје ‘у врсти’, а на чије исказе Матковић коментарише о појединостима њиховог идентитета и афера везаних за одређеног лика. Дешавања у првом чину у позадини прати танго – Нушић је записао у дидаскалији „цаз почиње да свира танго, парови играју”⁶⁵⁸ – што је доследно примењено у инсценацији.

Како Жан улази у причу као новопечени милијардер, чујемо и нумере из локалне праксе популарне музике. Тако, у другом чину Жан/Јован Тодоровић дијегетски пева шлагер *Мансарда, мали стан* (41:46–41:58; аутора Сергија Страхова ⁶⁵⁹ илустрована Примером 1), уз повремену певачку асистенцију Матковића, док се припрема за састанке са различитим банкарима, певачким друштвима који га именују почасним чланом и на крају, са госпођом Саветниковицом са репутацијом. Управо је ова песма један од симбола „modernizације љубавних односа (...) ovde nema očajanja zbog raskida, već se ističe urbani milje i fascinacija metropolom”.⁶⁶⁰ Жаново дијегетско извођење ове песме указује на његово узбуђење и фасцинацију аспектима живота новопечене елите.

⁶⁵⁷ Biljana Leković, Adriana Sabo, Bojana Radovanović, Ana Đorđević (ured.) Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: popularna muzika* (posthumno izdanje), Centar za istraživanje popularne muzike, Beograd, 2020, 110.

⁶⁵⁸ Нушић, оп. cit., 21.

⁶⁵⁹ Драгољуб Илић (ур.), *Антологија српске популарне песме. Прва свеска – време шлагера*, Удружење композитора Србије, Београд, 42.

⁶⁶⁰ Mikić, op. cit, 110.

Пример 1. Мансарда, мали стан⁶⁶¹

ANTHOLOGY OF SERBIAN POPULAR SONG

4 **Мансарда, мали стан**
A little flat in the attic

Музика и речи: Серије Страхов
 Клавирски аранжман: П. Веселовски

Tempo di tango

Структурално гледано, посебно тежиште Жанове трансформације смештено је у сцене другог чина који се одвија у Матковићевом стану. Позициониране су као трансформативни простор у ком ће Жан стећи потребне вештине, облике понашања и светоназоре којима ће моћи да заслужи и афирмише своје место у вишој класи. Музиком је приказано шта припада идентитету од ког Жан одустаје, те идентитету који треба да стекне или стиче. Тако, део Жанове милионерске ‘обуке’, обликовања новог класног идентитета, представља и стицање знања о најпопуларнијим формама плеса, те је на ред дошла и лекција из чарлстона, уз нумеру *Charleston* Клода Лутера (Claude Luter & Orchester)⁶⁶² (45:25–46:27). Песма, али и плесна форма која је обележила ‘луде двадесете’ XX века креација је композитора Џејмса П. Џонсона (James P. Johnson) и текстописца Сесила Мека (Cecil Mack) који су нумеру креирали за потребе бродвејског мјузикла *Runnin’ Wild*

⁶⁶¹ Илић, *op. cit.*, 42.

⁶⁶² *Charleston* (feat. Claude Luter), Sidney Bechet – Topic, <https://youtu.be/RmejMbqkAuk>, pris. 31.7.2023.

1923. године.⁶⁶³ Кораци који су карактеристични за овај плес везују се за културу радника са пристаништа у Чарлстону (Јужна Каролина),⁶⁶⁴ међутим, плес је својом популарношћу класно ‘напредовао’, те је био прихваћен и у вишим друштвеним класама.⁶⁶⁵ У том смислу, у овој представи су заступљене нумере које су у англосаксонској популарној сфери обележиле декаде у којима су биле доминантне форме забаве што говори у прилог поменутом процесу американизације. Након сусрета, Жан и госпођица Саветниковица са репутацијом дијегетски изводе песму *Улицама кружим, не бих ли те срео* (руку да ти пружим, срце живот цео, 1:00:00–1:00:16; песма илустрована Примером 2), међутим госпођа Саветниковица има друге планове које осујећује Матковић, испраћајући је из салона.

Пример 2. *Улицама кружим*⁶⁶⁶

ANTHOLOGY OF SERBIAN POPULAR SONG

3

Улицама кружим
I circle the streets

Tempo di valse, lento un poco portato

Музика и реч: Маросава Миша Аранђеловић

5

1. У - ли - ца - ма кру - жим не би ли те сре - о, ру - ку да ти
2. Цет што ти на - ме - њих дав - но је у - не - о, суд - би - на је

10

пру - жим ср - це жи - вот це - о. Ру - ку ср - це
кри - ва, што те ни - сам сре - о. И мо - ја је

⁶⁶³ Robert Rawlins, *Charleston – The Golden Gate Orchestra (1925)*, Library of Congress, National Recording Preservation Board, Charleston, 1, <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/Charleston.pdf>, pris. 24.12.2023

⁶⁶⁴ Исто.

⁶⁶⁵ О трансформацији чарлстона и његовом културалном значају више у: Jane C. Desmond, „Embodying difference: issues in dance and cultural studies”, у: Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2003, 154–162.

⁶⁶⁶ Илић, *op. cit.*, 40.

Пословна жена која се бави ‘угледом на продају’ долази са предлогом да се Жан ожени, јер, како каже, све је постало бизнис, „прошло је време љубави из лира и песмарица” (1:05:38) што илуструје песмама *Крадем ти се у вечери*⁶⁶⁷ (у вечери под пенџери, да ти пружим струк босиљка, 01:05:40–01:05:52) и *Што се боре мисли моје* (1:05:53) пратећи последњу нумеру речима „прошло, прошло, прошло!” (1:06:01). Тим нумерама је сугерисана чињеница да су ово симболи старомодног и превазиђеног. Ликови су сведени на економску вредност, те музика то додатно афирмише. Матковић након њених пословних предлога, прилази грамофону и пушта *La Cumparsita* танго (1:08:12), покушавајући да јој суптилно стави до знања да треба да оде. Међутим, Пословна жена је тангом одушевљена („па то је танго, *Cumparsita*, то је танго над танговима!” [1:18:16]), те не одлази, већ наставља да намеће свој став о потреби Жанове женидбе. Тиме се завршава други чин, а танго креира везу између овог и наредног, трећег чина.

Имајући у виду да нас трећи чин поново враћа у клуб *Ролс Ројс*, репертоар се враћа на стране популарне нумере. Уводни марш најављује долазак Жана и његов свечани пријем као новог члана клуба (1:11:52–1:12:23) пре почетка бала. Најпре, ансамбл игра ламбетвок истовремено и певајући уз плес популарну песму *Lambeth Walk*⁶⁶⁸ из филма *Me and My Girl* (редитељ Алберт Де Кувил [Albert de Courville 1887–1960]) из 1939. године (1:16:23–1:17:44):

Десна нога, лева јок,
То се зове ламбетвок,
Хеј, свира цез,
тај добри ламбетвок!
Дајте руку молим вас,
Да научим ја зачас,
Шта свира цез,
тај добри ламбетвок!
Десна нога, лева јок,
То се зове ламбетвок,
Хеј, свира цез,
тај добри ламбетвок!

⁶⁶⁷ Марија Думнић Вилотијевић бележи да је реч о љубавној песми чији је аутор Петар Коњовић али коју је написао под псеудонимом П.К.Божински (Марија Думнић Вилотијевић, *op.cit.*, 295.).

⁶⁶⁸ *The Lambeth Walk, Me and My Girl*, 1986, <https://youtu.be/6fgKn3SbCYQ>

Радња поменутог филма (насталог на основу мјузикла *Ја и моја девојка* композитора Ноела Геја [Noel Gay] и текстописца Луиса Артура Роуза [Louis Arthur Rose] и Дагласа Фербера [Douglas Furber]) и радња Нушићевог комада садрже доста паралела: Бил Снибсон (налик Жану) обавештен је да је наследник титуле и имања које може стећи уколико докаже свој аристократски идентитет. Бил не успева у тим настојањима, а додатно му планове осујећује његова партнерка из Ламбета (или у случају Нушића, Маришка којој није јасна промена Жановог понашања и статуса), по ком је плес очито добио име. Додатно, кулминативна тачка мјузикла, а потоњег филма (налик кулминативној тачки Беловићеве представе пре великог раскривања Жановог милионерског идентитета) представља Билово демонстрирање ламбетвока члановима елите. Ламбетвок је био сам фокус плесне маније која је Британију захватила 1930-их година XX века.⁶⁶⁹ Његова популарност је проистицала из усвајања овог плеса као националног, што је значило: створеног од стране британских плесача, за потребе британске позоришне продукције мјузикла, извођен на музику британског композитора, те пласиран у британским плесним салама.⁶⁷⁰ Уз то, везивао се за радничку класу,⁶⁷¹ због чега има значајно место у кулминационом тренутку, не само мјузикла и потоње филмске адаптације, већ и у Беловићевој инсценацији Нушићевог дела.⁶⁷²

Не учествујући у плесу, остајући по страни, Матковић се припрема да развеје илузију створену са намером да напакости члановима клуба и придружује им се у плесу током последње строфе. Увређена Госпођа Советниковица остаје сама са придошлом Елом која јој прича о својим идеалима у које је веровала а која види само безнадежност 'трке' за Жановом љубављу. Пронашавши заједнички језик, Госпођа Советниковица и Ела заједно дијегетски певају рефрен песме *Три палме* (Корни групе [1:29:31–1:29:47]). Додатно генерацијско раслојавање музика подвлачи у контексту велике прославе у част пријема новог члана, где Жану старији припадници елите певају здравицу *Ој Јоване, јабуко са гране* (дакле, на мелодију песме *Мој Милане, јабуко са гране* [1:38:48–1:39:00]) потом и *Живео нам*

⁶⁶⁹ Allison Abra, *Dancing in the English Style. Consumption, Americanisation and national identity in Britain, 1918-50*, Manchester University Press, 2017, 178.

⁶⁷⁰ Исто, 179.

⁶⁷¹ Исто.

⁶⁷² Уколико узмемо у обзир Други светски рат који се увелико одвијао за време ове плесне маније, те последице овог рата, ламбетвок би могао да се схвати као најважна новог времена у ком се претходне друштвене хијерархије бришу или преуређују.

сиви тићу, Јоване Тодоровићу, дакле, дијегетски. Место у овом музичком мозаику представе пронашла је и песма *I'm looking over a four leaf clover*⁶⁷³ Сиднија Бекета (Sidney Bechet) и Клода Лотера (Claude Luter) (1:40:32–1:41:35) као једна од најпопуларнијих песама двадесетих година XX века, а уз коју на прослави плешу ликови. Убрзо потом, Матовић открива своју фарсу, а чланови клуба, запрепашћени реалним финансијским стањем (наследство од 100 долара..!) и статусом Жана/Јована Тодоровића, убрзо га одбацују, схвативши да милиони не постоје. Жан напушта клуб са Маришком и завеса се спушта.

Овој инсценацији, дакле, била је потребна музика која ће да материјализује идентитет и вредности елитне класе. Зоран Јерковић види своју улогу у избору музике поприлично скромно, говорећи да је избор више био редитељев него његов – његов избор сводио се базично на оцену квалитета звука у позоришту и стварању одговарајуће, квалитетне просторне дистрибуције снимљене музике, додајући да постоји велика разлика између слушања једне нумере на кућном звучнику и слушања нумере на позоришним звучницима који су својим капацитетом морали да обухвате и покрију цело гледалиште.⁶⁷⁴ Јерковић признаје да проналазак нумера које је Беловић тражио није био лак задатак:

Покушавао сам да пронађем то што сам сачувао, јер сам се много мучио да пронађем све те музике које је професор Беловић тражио. Ја сам прво тражио у Фонотеци Радија (Радио Београд – М.Н) оно што је професор тражио, пола од тога није било. Кад сам исцрпео Фонотеку Радија, потрагу сам наставио у Радију Студиа Б. Ја сам, дакле, тражио, па оно што сам пронашао, носио професору, пребацивао на касете да он то чује. Највећу сам муку имао да пронађем *La Cumparsitu*. Професор је тражио да нађем неко извођење *La Cumparsite* где има маријача. Мислим да нисам ту верзију нашао. За музику коју сам скупио, донео сам по две, три верзије извођења...⁶⁷⁵

Део разговора са Јерковићем био је посвећен чињеници да је Беловић 'поновио' представу, те је у складу са тим било потребно дознати и то да ли су постојала одређена очекивања од Јерковића који је сада био на месту на ком је композитор

⁶⁷³ *I'm Looking Over Four Leaf Clover* (feat. Claude Luter), Sidney Bechet, <https://youtu.be/wZYgfOXYqNM>, pris. 31.7.2023.

⁶⁷⁴ Зоран Јерковић, Моника Новаковић, интервју, 22.11.2022.

⁶⁷⁵ Исто.

Војкан Борисављевић био 1973. године. У нашем разговору, Јерковић сведочи да је гледао *Мистер Долара* за који је Војкан Борисављевић компоновао музику:

Можда је ту Војкан, пошто је он правио аранжман (и [припремао] снимљену музику) – не знам колико је ту Војкан компоновао. Јесте нешто компоновао он, а јесте нешто било од те музике из тог времена које је професор тражио. Онда је он у аранжману за свој мали оркестар могао да стави два трубача (...) да звуче као маријачи.⁶⁷⁶

Овај ансамбл није био на сцени у инсценацији Југословенског драмског извођења те је могуће да је Беловић одустао од ове идеје. Јерковић каже да су његове обавезе као тон-мајстора, између осталог, подразумевале и издвајање односно монтажу појединих делова нумера – попут издвајања инструменталних рефрена – у сценама у којима би музичка нумера потенцијално могла да преклопи (или ‘убије’⁶⁷⁷) говор глумаца на сцени.⁶⁷⁸ „У то време наша позоришта су била лоше опремљена звуком”, сведочи Јерковић, „ретко које позориште је имало Ревокс [ReVox магнетофон – прим. М.Н.]”,⁶⁷⁹ због чега је било потребно успоставити и одржати добар квалитет звука. Дакле, у случају ове представе, редитељ је био селектор музике, а Јерковић је у складу са својом вокацијом, те у складу са договором са редитељем обликовао звук. Посреди је још један пример колаборације и заједничког деловања, које је инхерентна потреба позоришта.

Беловић се у реализацији ове инсценације ослонио, не само на популарне нумере које су хронолошки логичне за време драмског дела, већ се у замисли ове инсценације ослонио и на оне музичке плесне форме које су значајно обележиле двадесете и тридесете године XX века, те играле велики удео у афирмацији класних, економских и друштвених идентитета, тиме дајући музици релевантно место у тумачењу Жанове трансформације као протагонисте који бар на трен ужива у бенефицијама елитне класе.

⁶⁷⁶ Исто.

⁶⁷⁷ Беловићев израз, према Јерковићевим исказима. (Зоран Јерковић, Моника Новаковић, интервју, 22.11.2022.)

⁶⁷⁸ Исто.

⁶⁷⁹ Исто.

Када се резултати анализе упореде са карактеристикама примењене музике у позоришту које су из своје интроспективне позиције истакли аутори музике и редитељи, видимо да су у сагласју. Примењена музика у позоришту подразумева широк спекта поступака и решења, у оквиру задатих конвенција стварања за позоришну сцену. Иако можемо да дефинишемо неке опште карактеристике овог феномена и предложимо метод за анализу и интерпретацију, што сам и настојала да урадим у овом раду, немогуће је успоставити дефинитиван образац за тумачење, будући да је свака позоришна представа свет за себе. Реконструктивно-аналитички метод, у случају овог истраживања, показао се као најадекватнији начин за разоткривање механизма позоришта чију важну полугу чини музика.

5. Закључна разматрања: ту може бити обиље звука

Истраживање које је конципирано као прва обимнија студија примењене музике у представама београдских позоришта на преласку из XX у XXI век захтева адекватан и доследно спроведен истраживачки приступ путем кога се обухвата и третира специфична истраживачка грађа а предмет истраживања постаје доступан за анализу. Због тога, ово истраживање у својој целини није усмерено искључиво на идентификацију одлика и функција примењене музике у позоришту, већ истовремено, у својим првим етапама, и на тематизацију постојећих облика сазнања о овом феномену и метода коришћених у њима. Пролазна природа позоришног извођења и музике као његовог саставног дела утицала је на прилагођавање приступа унутар музиколошке научне парадигме, на такав начин да је метод анализе музичког дела трансформисан у прикупљање и анализу података који говоре о одликама и функцији примењене музике у позоришту, у облику вишеструких формата записа о садржају представе који настају пре, током или након извођења позоришног догађаја.

Критичким сагледавањем постојећих написа утврдила сам одлике дискурса о примењеној музици у позоришту, не само у погледу разматраних тема, него и у виду трагања за узорном истраживачком методологијом. Досадашња музиколошка продукција била је примарно поетички опредељена са фокусом на анализу индивидуалних студија случаја или остварења примењене музике у позоришту у оквиру појединачних композиторских опуса. Ово истраживање, међутим, укључује више представа и личности који су са различитим вокацијама деловале у позоришту, што је захтевало проналажење другачијег методолошког решења. Различити и вишеструки формати записа у којима су подаци о музици забележени и сачувани рефлектује се из кључне карактеристике примењене музике у позоришту која се односи на *одсуство партитуре*. То значи да је било потребно прилагодити музиколошки аналитички поступак и пронаћи замену која ће у погледу истраживачке грађе да надомести овај 'недостатак'. У обзир су, дакле, узети други типови записа о музици и представи како би се на свеобухватан начин сагледали сви сценски текстови и позоришна целина као контекст у коме се музика појављује. Због тога је одговарајућу терминологију и концепте било неопходно

потражити и изван анализе музике саме, у интердисциплинарном простору музикологије. Тако су као адекватни теоријски оквири из којих се може разумети и објаснити присуство музике у целини позоришног догађаја функционализовани концепти *историје догађаја/догађајности, диспозитива музикалности, ремедијације, интермузикалности* и *систематизације дидаскалија*. Увођење ових концепата у процес разумевања примењене музике у позоришту упућује на неке од битних одлика овог феномена. Примењена музика у позоришту саставни је део позоришног *извођења*, као догађаја који има свој почетак, трајање и завршетак, те се у аналитичкој интерпретацији мора сагледавати кроз различите типове записа којима се пролазност догађаја превазилази а подаци о музици ‘трајно’ чувају. Позоришни догађај се не артикулише око једне уметничке дисциплине као своје средишње парадигме. Плурални уметнички изрази међусобно коегзистирају обједињени у оквиру контекста у коме се појављују тако да се уобличавају као *диспозитиви*, на начин синтезе различитих облика израза који међусобно комуницирају. У том смислу, музика у оквиру позоришта егзистира као диспозитив музичких фрагмената који целину позоришног тока формирају заједно са другим облицима сценског израза, али и у међусобној коегзистенцији диспозитива музика различитих жанрова, порекла и функција. Теорија дидаскалија указује на то да музика може да буде одређена и одабрана и пре почетка рада на сценској инсценацији, назначена и описана у самом драмском тексту, као саставни део неког сегмента драмске радње. Оваква музичка решења се у односу на целокупну музичку слику представе разумевају као *неопходна музика*. Са друге стране, чињеница да музички материјал неретко излази из примарног контекста позоришта и добија свој постпозоришни живот у оквирима концертних композиција указује на *ремедијацију* као поступак путем кога се у оквирима једног композиторског опуса успоставља релација и јединство између чина стварања музике за позоришне и концертне дворане, те потврђује присуство стваралачке слободе и уметничког музичког израза у позоришним оквирима. Насупрот овоме, одређени музички материјал се уводи у представу управо имајући у виду контекстуалну референцу и значење које са собом носи, што издваја *интермузикалност* као битан оквир разумевања функције музике у целини позоришне представе. Интермузикалност истовремено имплицира и ремедијацију као поступак уметања постојеће музике у позоришни контекст. Дакле, феномен ремедијације се у оквирима позоришта

испољава у два свера – од споља ка унутра, у случају избора музике, када се активира принцип интермузикалности, те од унутра ка споља, у случајевима када оригинална музика излази из контекста позоришта и развија своју аутономију у оквиру концертне сцене.

Корпус архивског истраживачког материјала, који у фукоовском смислу третирам као документацију о музици, кључан је не само у случајевима који подразумевају недостатак партитуре него и у погледу сагледавања места и функције музике у целини позоришног догађаја, било да је она сачувана кроз партитурни запис или не. Овај корпус истраживачке грађе разврставам у две групе, примарне и секундарне документације. Примарна документација чини корпус грађе различитих формата која садржи податке о представама и непосредне исказе актера који су учествовали у креирању позоришног чина, попут композитора музике или редитеља. Примарна документација јесте основ за реконструкцију позоришне представе и музике у њој. Секундарна документација подразумева разне облике наратива о позоришту који се не функционализују као примарни реконструктивни материјал, али садрже важна запажања о одликама и функцијама музике у позоришној целини, које су остварили композитори музике и други актери који учествују у реализацији музике.

Истраживање је обухватало припремне етапе консолидације и класификације примарне и секундарне документације као грађе која омогућава истраживачки приступ феномену примењене музике у позоришту. Намера да се компонента музике у позоришту анализира и разуме условила је да се истраживачкој грађи приступи применом двофазног *реконструктивно-аналитичког метода* око кога се центрира кључна фаза истраживања која генерише нова сазнања о феномену примењене музике у позоришту. Док материјална вредност истраживачке грађе односи превагу у првој фази примене реконструктивно-аналитичког метода и омогућава реконструкцију садржаја позоришне представе, интерпретативна вредност доминира у другој фази и односи се на могућност да се реконструисани записи позоришне целине анализирају, а резултати добијени анализом критички интерпретирају. Првостепени значај за фазу реконструкције имали су нотни, аудио и видео записи, драмски текстови и ремедијатизовани музички материјали. Током спровођења фазе реконструкције издвојило се четрнаест репрезентативних

примера за анализу, као скуп представа чији је садржај на основу доступне истраживачке грађе могуће у целини реконструисати а затим и анализирати: *Ваљевска болница, Гардеробер, Дозивање птица, Хамлет, Поглед у небо, Сан летње ноћи, Леонс и Лена, Орестија, Отац, Лагум, Љубави Џорџа Вашингтона, Последњи дани човечанства, Доктор шустер и Мистер долар*. Фаза анализе и интерпретације се, затим, није генерисала искључиво из поступака евидентирања карактеристика музике у позоришној представи већ и из сагледавањима односа између музике и других сценских елемената у позоришном догађају. Ова фаза ослања се на две димензије. Са једне стране, утемељена је на анализи реконструисаног садржаја, док са друге стране, уважава постојеће интроспективне увиде композитора и редитеља као непосредних актера позоришног чина, из чије се перспективе, исказа и стваралачког искуства сазнаје о специфичностима примењене музике у позоришту, те колективном креативном процесу из кога музика настаје. Примена реконструктивно-аналитичког метода омогућава да се садржај пролазног позоришног догађаја, те музика у њему, посредно артикулишу и постану доступни истраживачу.

Изведени закључци, проистекли из примене реконструктивно-аналитичког метода имплицирају два кључна проблемска аспекта примењене музике у позоришту, који се односе на *порекло музике* и *функцију музике у целини позоришног извођења*. Ови релациони аспекти су уочени и сагледани на нивоу појединачних позоришних представа али и са настојањем да се кондензацијом остварених увида издвоје опште карактеристике феномена примењене музике у позоришту.

Према свом пореклу, музичка решења у анализираним представама групишу се у две категорије – музике оригинално компоноване за специфичну позоришну продукцију и избор музике из постојећих музичких жанрова. Прва група доминира, што указује на то да је музика настала у оригиналном стваралачком чину конститутивни облик позоришног израза, а композитор важна личност позоришне сцене. Са друге стране, избор музике за представу из већ постојеће музике указује на интермузикалност као принцип на који се рачуна при кодирању значења музичког слоја представе и који је присутан и разрађен у великом броју анализираних примера. Пијанисткиња Дивна која практикује музику на сцени и

оперски певач Смиљан као физичка манифестације опере у представи *Доктор шустер* добар су пример интермузикалног реферирања на праксе које припадају сфери музичке уметности. Позивање на одређене песме из народне или популарне музике како би се гледаоцима пренело одређено значење присутно је у представи *Ваљевска болница* – народне песме *Широко је лишће* и *Три ливаде* имају важан значењски потенцијал. Слично томе, позивање на руску циганску романсу *Понапрасну, Ваня, ходиш (Узалуд, Вања, ходаш)* везано је за ширу причу лика мајора Гаврила. У представи *Дозивање птица* истакнуто је Пистетерово извођење *Одисеје* певача Леа Мартина као најаве сопственог али и реферирања на туђе путовање. Исто тако, реферирање на праксу старогрчке трагедије и улогу музике у њој у случају музичког решења Иване Стефановић, те позивање на Игора Стравинског у представи *Орестија* неки су од очигледних примера проналажења музичког решења имајући у виду принцип интермузикалности. Пример интермузикалне логике, у том смислу су и представе Горчина Стојановића (*Хамлет* и *Последњи дани човечанства*), када се узме у обзир и редитељево активно укључивање музичких композиција као стожерних места инсценација (*Воцек* у *Хамлету* да се поентира *Хамлетова* когнитивна дисонанца, те живот из фантазије Краљице Гертруде; значај Равеловог *Валцера* као кључног места у представи *Последњи дани човечанства*.) Успостављање релације између оригиналног контекста, на пример, опере/неког другог музичког дела/остварења из популарне музике и контекста представе, као увођење специфичних значења у само позоришно дело да би се поентирала одређена драмска ситуација или неки њен аспект, омогућава усложњавање и изоштравање значењског слоја представе. Интермузикалност се, дакле, остварује у процесу рецепције и идентификовања значења одређеног музичког фрагмента представе, у релацији са значењима која постоје изван представе, а у њу се уводе посредством одговарајућег музичког цитата.

Са друге стране, присуство ремедијације се запажа у случајевима музике за представу коју пишу композитори. Ови примери сведоче о позоришту као другом, једнако важном креативном простору за композитора, у оквиру кога је могуће деловати кроз оригинални, стваралачки чин и заступати аутономну уметничку вредност музике, тако да се она може функционализовати и као концертна музика.

Тако, музички материјал из представа *Дозивање птица*, *Поглед у небо*, *Сан летње ноћи*, *Леонс и Лена*, *Отац*, и *Лагум* проналази место на концертној сцени посредством композиција *Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији* (Ерић), *Седам погледа у небо* за гудачки секстет (Ерић), *Слике хаоса V: Оберон концерт* (Ерић), *Леонс и Лена*, свити за сопран, обоу, окарину, клавир, виолу, контрабас и перкусије (Жебељан), *Play Strindberg*, гудачком квартету (Стефановић) и *Лагум*, клавирском комаду (Стефановић). У питању су примери постпозоришних композиција, али и случајеви када композитори паралелно раде на концертним и на позоришним музичким остварењима (Ерић [*Сан летње ноћи*], Жебељан [*Леонс и Лена*], Стефановић [*Отац*, *Лагум*]).

Могућности да се примењена музика у позоришту појави као дијегетска, недијегетска, оригинална, архивска/позајмљена, те предвиђена дидаскалијом и драмским текстом рефлектују се и на питање ауторства над музичким слојем представе, иако је улога композитора који равноправно учествује у креирању позоришног догађаја као ствараоца оригиналне музике најзаступљенија. Због тога као неадекватан одбацујем термин *аутор музике* и замењујем га синтагмом *реализатор музичке идеје*. У овој улози се могу наћи личности различитих професионалних опредељења – од редитеља, преко композитора, музичког сарадника, до дизајнера звука – који учествују у креирању музичког и звучног слоја представе. Тако, оригинална музика, стварана за потребе одређене представе, често бива допуњена архивском/позајмљеном музиком, а у случају избора музике у потпуности је архивска што, међутим, не одузима оригиналног самом избору који музички сарадник врши. Било да се ради о оригиналној музици или избору музике, музика у позоришту је већински технички посредована и присутна у снимљеном звуку. Снимци често подразумевају и електронски генерисане звукове музичких инструмената, као и аудио записе музике извођене на реалним инструментима. Оригинална музика може да буде реализована електронски (*Ваљевска болница*, *Гардеробер*, *Дозивање птица*, *Хамлет*, *Поглед у небо*, *Сан летње ноћи*), те у комбинацији реалног вокалног или инструменталног звука и електронике односно електронске симулације гласа или инструмената (*Орестија*) што подразумева продукцијску обраду. Одређене представе садрже музике за (снимљени) реалан ансамбл инструмената (*Отац* и *Лагум*) или солистички инструмент (*Љубави Џорџа*

Вашингтона), што не искључује продукцијску обраду од стране композиторке/ра или музичког дизајнера како би се постигао највиши степен квалитета звука који ће бити дистрибуиран у позоришној сали. И онда када је реч о музичком репертоару представе сачињеном искључиво од изабраних нумера, он је такође унапред припремљен као снимак (*Последњи дани човечанства*, *Доктор шустер*, *Мистер долар*). Дизајнер звука је тај који даје завршни технички формат снимку, који је одговоран за квалитет и примену музике у сваком наредном извођењу одређеног позоришног комада.

Примењена музика у позоришту, заправо, представља концепт који у феноменолошком смислу може да се материјализује кроз обиље технолошки посредованих и непосредованих музика и звукова. Чинови стварања, избора и дизајнирања музике као музичког и звучног слоја представе, присутни су у различитим комбинацијама и међусобним релацијама. Ипак, примери који су одабрани за анализу показују да је присуство композитора, као самосталне стваралачке личности која пише оригиналну музику и конститутивно учествује у креирању целине позоришног догађаја категорија која доминира. Композитори су аутори оригиналне музике у једанаест од четрнаест анализираних примера. Седам представа садржи искључиво оригиналну музику (*Костић – Гардеробер*, *Ерић – Поглед у небо*, *Стефановић – Орестија*, *Отац*, *Лагум*, *Жебељан – Леонс и Лена*, *Гостушки – Љубави Цорца Вашингтона*) док се у преостале четири ради о комбинацији оригинално компоноване и избора архивске музике (*Костић – Ваљевска болница*, *Ерић и Хофман – Дозивање птица*, *Ерић – Хамлет*, *Сан летње ноћи*). Дакле, јасно је да се примењена музика у позоришту, у односу на концертну, позиционира као једнако вредан модус композиторског израза, те да је чин стварања музике конститутивна категорија позоришног догађаја. Да је парадигма уметничке музике заступљена у оквирима позоришта на посебан начин индикује и пример представе *Леонс и Лена*. Осим кроз категорију композитора, оригиналног ствараоца, уметничка музика је у овој представи заступљена вредношћу појединачне извођачке интерпретације, присуством ансамбла на сцени који уживо изводи музику. Овај пример представља изузетак, с обзиром на то да је дејство композитора као аутора оригиналне музике у већини анализираних примера присутно на два плана, кроз стварање и продукцију музике. Позориште, међутим,

дозвољава и потпуно odsustvo оригиналног стваралачког чина. У три анализираних представе реализација музике не захтева ангажовање композитора. Ради се о случајевима избора музике, који подразумевају селекцију или коришћење већ постојеће музике која је усклађена са визијама редитеља и/или драмског писца. Пре свега, мислим на представе *Доктор шустер* и *Мистер долар*, и позицију Драгутина Балабана Бајке у првом (драмски писац комада је у свом делу већ истакао тражене нумере), те Зорана Јерковића у другом наведеном примеру чија улога није само спровођење редитељеве визије, већ израста из његове примарне вокације тон мајстора, а то је да обезбеди квалитетну звучност одабраних нумера.

Деловање позоришних актера усмерено ка упризорењу драмског текста различитим облицима сценског израза са којима музика стоји у релацијском и комуникацијском односу утиче на то да примат над питањем како је музика направљена и које су њене одлике има питање на који начин је музика функционализована у односу на друге сценске диспозитиве и целину коју заједно чине. Сви облици сценског израза јесу условљени драмским текстом који поставља смернице за његово звучно и визуелно заступање, али истовремено представљају и његову интерпретацију. У интерпретирању драмског текста музика има активну функцију, а као основне издвајају се функције комуницирања и заступања значења, асоцијације и/или емоције. Тако, чин реализације музичке идеје осим стварања подразумева и трагање за одговарајућим музичким или звучним изразом којим се у оквиру позоришног догађаја на одговарајући начин заступа садржај драмског текста. У складу са тим, систематизујем функције које музика има у анализираним представама. Преглед који следи сугерише обиље варијација и није коначан:

- музика **као атмосфера и интонација атмосфере** (*Ваљевска болница, Гардеробер, Хамлет, Поглед у небо, Леонс и Лена, Отац, Лагум, Љубави Цорца Вашингтона, Мистер долар*);
- музика **као симбол времена** односно **периода** у коме се драмска радња одвија, те су често употребљаване нумере у изборима музике које на најприкладнији начин дочаравају један временски период драмског комада (*Последњи дани човечанства, Доктор шустер, Мистер долар*); **симбол друштвене класе, старомодног и превазиђеног** (*Мистер долар*);

- музика **као звучно сликање онога о чему лик говори** (*Ваљевска болница*); као **звучна слика** хладноће и трајања (*Отац*);
- музика као **пратња глумачкој игри** (*Гардеробер, Поглед у небо, Љубави Џорџа Вашингтона*); **диктат глумачке игре** (*Дозивање птица*)
- музика у **лајт мотивској и лајт тематској примени** (*Ваљевска болница, Хамлет, Сан летње ноћи, Леонс и Лена, Орестија, Лагум*);
- као **илустрација емотивног света лика/ликова** и њиховог односа према свету (позоришне представе) у ком бораве и обитавају (*Хамлет, Поглед у небо, Отац, Лагум, Љубави Џорџа Вашингтона*); као **атмосфера прохујалог времена и веза са прошлошћу** (младалачки дани Доктора Коса у представи *Доктор шустер*);
- музика као **нит која даје представи кохерентност**, када су драмске радње тесно повезане са музичком компонентом (*Дозивање птица, Хамлет, Орестија, Лагум, Мистер долар*);
- музика **као средство које омогућава примену ванпозоришне технике режирања** – на пример филмске, налик флешбек техници која не би успела без одговарајуће музике као везивне нити која даје логичан ток драмској радњи (*Лагум*);
- музика **као доминантни сценски текст**, када се **инсценација центрира око композиције из сфере уметничке музике**, тако да она у потпуности носи инсценацијски ток, надомести, потенцира или је у комплементарном садејству са другим сценским елементом (*Хамлет, Последњи дани човечанства*);

Иако настојим да издвојим кључне одлике феномена примењене музике у позоришту у односу на одабрани истраживачки узорак, могућности његовог тумачења остају отворене, с обзиром на то да свака позоришна представа подразумева *свет за себе*. Издвојене функције музике конотирају разнолике могућности заступања драмског текста музиком. Када се у обзир узме однос између музике и других облика сценског израза, анализирани примери припадају врсти драмског позоришта, са центрирањем драмског текста као основе позоришног збивања. Дакле, уочавам да музика може да буде функционализована као средство за одређивање атмосфере представе, као звучна представа лика и контекста драмске радње, као лајтмотивско заступање ликова, као супститут

другог сценског елемента (сценографије), када симулира визуелни и просторни аспект представе, као средство за премошћавање времена, као звучна слика хладноће и трајања; као аудитивна реализација лагума и/или као меланхолични *tableau vivant*. Изузетак, у овом смислу, јесте остварење *Дозивање птица* где је музика позиционирана као средство прекорачења граница драмског театра. У овој представи, музика представља основни облик израза редитељско-композиторске идеје, она је градивна маса око које се све друго на сцени дешава; она покреће сценску радњу, успоставља атмосферу драмских ситуација и диктира глумачке поступке на сцени, са примерима звучних кореографија и микимаузинга, што ово остварење смешта у контекст постдрамског позоришта.

Тематизација феномена примењене музике у позоришту која је до сада била спорадични предмет музиколошке пажње значајан је корак у превазилажењу недостатка обухватнијих и темељнијих истраживања овог феномена, те сазнања о активностима композитора који су дали свој значајни допринос у контексту позоришне уметности. Истраживањем које је изведено у оквиру музиколошке научне парадигме указујем на могућности превазилажења препрека и ограничења при утврђивању истраживачке грађе и методе анализе, имајући у виду намеру да се приступ који сам развила позиционира као модел за будућа музиколошка (али и театролошка) истраживања и подстакне покретање нових, стручних дискусија о феномену примењене музике у позоришту. Ово истраживање привремено закључујем у уверењу да је теоријско расветљавање комплексног уметничког феномена који укључује музику, али и различите сценске текстове од значаја не само за научну заједницу већ и за саме актере позоришта, као подстицај да даље промишљају и развијају инсценацијске потенцијале музике, те се активније ангажују у њеним реализацијама.

Литература

Abra, Allison, *Dancing in the English Style. Consumption, Americanisation and national identity in Britain, 1918-50*, Manchester University Press, 2017.

Anđelković, Sava, *Didaskalije: Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2022.

Амадеус, Рамбо, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

Alessandri, Elena, „The discography or what analysts of recordings do before analyzing”, in: Claudia Emmeneger and Olivier Senn (eds.), *Five perspectives on 'Body and Soul' and other contributions to music performance studies*, Chronos Verlag, Musikhochschule Luzern, Luzern, 2011.

Арија, Адолф, Драгослав Илић [prev.], *Музика и инсценација*, Studio Lirica, Beograd, 2009.

Babić Milovanović, Marija, „In Search For The Lost Intimacy. The Interview With Composer Zoran Hristić”, *New Sound*, 12, 1998.

Бајић, Станислав, „Редитељ, драмски аутор, глумац. Позоришне теме”, *Позориште*, 26. марта 1971, Год. XXXVIII, бр. 7, Српско народно позориште, Нови Сад.

Balme, Christopher B., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Barrett, Margaret S., Andrea Creech, Katie Zhukov, *Creative Collaboration and Collaborative Creativity: A Systematic Literature Review*, *Frontiers in Psychology*, Vol 12, 2021, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713445>, pris. 23.9.2024

Барачков, Тамара, Небојша Брадић, Драган Инђић (уред.), *Народно позориште у 10 година*, Радио Телевизија Србије, Београд, 2018.

Baronijan, Vartkes, *Muzika kao primenjena umetnost*, RTS Centar za istraživanje javnog mnjenja, programa i auditorijuma, Izdavačka delatnost, Beograd, 2007.

Balade sa Zejtinlika, JDP, program predstave, 1992.

Baston, Kim, *Scoring Performance: The Function of Music in Contemporary Theatre and Circus*, Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University, Bundoora, Victoria, october 2008, thesis manuscript, <http://hdl.handle.net/1959.9/532403>, pristupljeno 24.11.2019.

Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Berg, Alban, *Wozzeck*, op. 7, partitur, Universal Edition, Vienna, 1955.

Беловић, Мирослав, *Како се ствара представа*, Савез аматера Србије, Београд, 1997.

Беловић, Мирослав, *Уметност позоришне режије*, Универзитет уметности у Београду, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994.

Bogojavljenjska noć, JDP, program predstave, 1992.

Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Massachusetts, Institute of Technology, Cambridge, 2000.

Bonito Oliva, Akila, *Ideologija izdajnika*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1989, u: *Hamlet*, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1992, 2.

Borowiec, Magdalena, Aleksandra Górka, „Forgotten Episodes From the Works of Twentieth-century Polish Composers: Film and Theatre Music in the University of Warsaw Library”, *Fontes Artis Musicae*, Vol. 65, No. 1 (January-March 2018), International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML), 13–23.

Borodin, Aleksandr *Le Prince Igor*, M.P. Belaieff, Leipzig, 1888.

Bužarovski, Dimitrije, Milena Đurković-Pantelić i Trena Jordanoska, „Refleksija društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950-1990. godine”, u: Leszek Małczak, Gabriela Abrasowicz, (ur.), *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2020, 65–93.

Broad, Leah, *Nordic Incidental Music: Between Modernity and Modernism*, Christ Church Faculty of Music, University of Oxford, School of Humanities, Faculty of Music, doctoral thesis, September 2017, 31–32, <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:8a2b5571-4bbc-4bed-9b99-4b66dbd1e12d>

Branimir Brstina et al., *Atelje 212 od 2006. do 2016. godine*, Atelje 212, *Službeni glasnik*, Beograd, 2016.

Bruk, Piter, Đorđe Krivokapić (prev.), *Sušтина milosrđa: razmišljanja o Šekspiru*, Kulturni centar Beograda, Clio, Beograd, 2018.

Valjevska bolnica, pozorišni afiš, Umetnički arhiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd, broj predstave 266

Valjevska bolnica, II scena – *Jutro bolničarki*, B, Umetnički arhiv JDP, Beograd, 266-DT

Vesele žene vindzorske, JDP, program predstave, 1993.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Веселиновић Хофман, Мирјана, „Ка бездну: драматургија тишине у гудачком квартету *Play Strindberg* Иване Стефановић”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 50, Матица српска, Нови Сад, 2014.

Velmar-Janković, Svetlana, *Lagum*, Laguna, Beograd, 1990, 2017.

Verdi, Giuseppe, *La Traviata*, G. Ricordi & C. Milan, Dover Publications, Mineola (reprint), 1990.

Vidler, Laura L., *Performance Reconstruction and Spanish Golden Age Drama. Reviving and Revising The Comedia*, Palgrave studies in theatre and performance history. Palgrave Macmillan, 2014.

Volk, Petar, *Između kraja i početka. Pozorišni život u Srbiji od 1986. do 2005*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2006.

Волк, Петар, *Позориште и традиција*, Музеј позоришне уметности Србије, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2000.

Волк, Петар, *У времену пролазности*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1999.

Волк, Петар, *Илузије на Цветном тргу*, МПУС, Београд, 1997.

Вранешевић, Пеђа, „Тајна позорнице”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 10–11.

Gavran, Miro, *Tajna Grete Garbo i druge drame*, Mostart, Zemun, 2012.

Gale, Maggie B. and Ann Featherstone, „The Imperative of the Archive”: *Creative Archive Research*, 24, in: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2011.

Garderober, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, бр. 308 DT

Garderober, позоришни афиш, Уметнички архив ЈДП, Београд, број представе 308.

Глишић, Бора, *Позориште: историјски увод у проучавање сценске уметности*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд, 1964.

Goehr, Alexander, „Schoenberg and Karl Kraus: The Idea behind the Music”, *Music Analysis*, Vol. 4, No. 1/2, Special Issue: King’s College London Music Analysis Conference 1984 (Mar. – Jul 1985), Wiley, 65.

Голубовић, Марија Ђ., *Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941)*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2021.

Grojs, Boris, Miodrag Marković (prev.), *U toku*, Službeni glasnik, Beograd, 2020.

Desmond, Jane C., „Embodying difference: issues in dance and cultural studies”, u: Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2003, 154–162.

Dupré, Sven et al. (ed), *Reconstruction, Replication and Re-enactment in the Humanities and Social Sciences*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Жебељан, Исидора, „Музика, уметност без метајезика”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 8–9.

Žebeljan, Isidora, *Leonce and Lena*, suite for soprano, oboe, ocarina, piano, viola, double bass and percussion, score, Belgrade, 1998.

Žebeljan, Isidora, *Illuminacije*, MASCOM, Beograd, 2013.

Dozivanje ptica, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989.

Дозивање птица, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Драшковић, Боро, *Парадокс о редитељу*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2019.

Думнић Вилотијевић, Марија, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, Музиколошки институт САНУ, Чигоја штампа, Београд, 2019.

Dragičević Šešić, Milena, *Umetnost i kultura otpora*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, Clio, 2018.

Drašковић, Boro, *Rečnik reditelja*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, 2018.

Ерић, Зоран, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

Erić, Zoran, Ivana Matijević, *Nije muzika sve što se na ovim prostorima muzikom zove*, *Danas*, дневне новине, 3.4.2021, <https://www.danas.rs/kultura/kompozitor-zoran-eric-nije-muzika-sve-sto-se-na-ovim-prostorima-muzikom-zove/>, pris. 15.3.2022.

Erić, Zoran, *Images of Chaos III Helium in a Small Box for string orchestra*, Belgrade, 1991 (1999).

Erić, Zoran, *Sedam pogleda u nebo*, gudački sekstet, partitura, Beograd, 2007.

Erić, Zoran, *Slike haosa V: Oberon koncert za flautu i instrumentalni ansambl*, partitura, 1997.

Erić, Zoran, *Spisak br. 2 za simfonijski orkestar / Slike haosa VI, Razgovor sa Zoranom Erićem*, 444, u: Zorica Premate (prir.), „Tribine Novi zvučni prostori”, Centar za muzičku akciju, Udruženje kompozitora Srbije, Muzička redakcija RB3, RTS Izdavaštvo, Beograd, 2019.

Zakić, Mirjana, Danka Lajić-Mihajlović, *(Re)creating the (folk music) tradition: the national competition of brass orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival, New Sound* 39, I/2012, 58–79.

Зечевић, Ксенија, интервју, у: *Траг тона – Музика и позориште*, децембар 1997, емитовано 14.6.2021, РТС Класика

Здравковић, Милован, *Позоришни речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2013.

Iveković, Ozana, „Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 37 No. 1, 2011, 227*, <https://hrcak.srce.hr/file/107155>, pris. 29.6.2023.

Илић, Драгољуб (ур.), *Антологија српске популарне песме. Прва свеска – време шлагера*, Удружење композитора Србије, Београд, 2010.

Јанковић Ивана, „Тонски студио Факултета музичке уметности у Београду – историјат, развој, перспектива”, *Нови Звук – интернационални часопис за музику*, бр. 20, 2002, 97–104.

Jeremić, Maša, Igor Borojević, „U ritmu srca”, u: *Ludus, pozorišne novine*, br. 24, 5. februar 1995, godina IV, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1995, 4, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%2020024,%205.%20februar%201995.pdf>, pris. 11.1.2023

Jevtić, Natalija, *Pozorište u pozorištu: pozorište u pozorištu u jugoslovenskoj drami 80-ih godina XX veka*, Evoluta, Beograd, 2021.

Јовановић, Јелена, „Елементи српске фолклорне музичке традиције у делима за лимени дувачки квинтет Ивана Јевтића”, 42-58, у: Ивана Медић (ур.), *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2020.

Jokanović, Vladimir, Fahrudin Kalender, Emil Popović, Miloš Stojanović, *Bibliotekarski leksikon*, Nolit, Beograd, 1984.

Јокић, Мирослав, *Дизајн звука у драмским уметностима. Естетска функција звука у позоришту-филму-радију-телевизији*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.

Jovičević, Aleksandra, „Trenutak srećnog samozaborava”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 118, godina XXVII, proleće 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 42–49.

Joret, Blandine, *Studying Film*, in: *Studying Film with André Bazin*, Amsterdam University Press, 2019.

Kara-Pešić, Ana, „Muzika za pozorište Ivane Stefanović: *Orestija i Isidora*”, diplomski rad, Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 1993/4, rukopis. (ментор: Надежда Мосусова)

Кара-Пешић, Ана, „Једино тишина је богата – разговор с Иваном Стефановић”, *Нови звук* – интернационални часопис за музику, бр. 14, 1999.

Kej, Dina i Džeјms Lebreht, *Zvuk i muzika u pozorištu. Umetnost i tehnika dizajna*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Clio, 2004.

Kim, Hyung-Jin, Kang-II Um, „Mickey Mousing Technique for the Unique Expression of Music in Nature Documentaries”, *International Journal of Advanced Smart Convergence*, Vol. 9, No. 4, 86-95, The Institute of Internet, Broadcasting and Communication, 2020, <https://koreascience.kr/article/JAKO202002761596611.pdf>, pris. 1.3.2023.

Knight, Charles A., *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, New York, 2004.

Клајн, Иван, *Речник језичких недоумица*, дванаесто издање, Прометеј, Нови Сад, 2011.

Klajn, Hugo, *Osnovni problemi režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1995.

Ковачевић, Душан, *Доктор шустер*, Стубови културе, Београд, 2001.

Ковачевић, Јелена, „Живот којег више нема. Архив Југословенског драмског позоришта”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, 2/2018, година LIV, април-јун, Стеријино позорје, Нови Сад, 2018, 107–111.

Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 3, Or-Ž, dodatak, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977.

Kovač, Marija, „Muzika i njezin dvojnik – BITEF 90. Jedan od mogućih pogleda na muziku u teatru i parateatru”, *Zvuk*, 5/1990, 83–84.

Ковач, Марија, „Музика и друге уметности – Музика и позориште” у: *Pro Musica*, бр. 162, април-мај-јун 2000, 31–32.

Ковач, Марија, „Сценска музика Василија Мокрањца”, у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена – зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 356–369.

Komoli, Žan-Luj, *Mesto gledaoca. Razgovor s Andreom S. Labartom*, Edicija Svici, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2017.

Kostić, Vojislav, Feliks Pašić, „Ovo je moj orkestar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 43, 20. januar 1997, godina VI, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1997, 10, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20043,%2020.%20januar%201997.pdf>, pris. 1.10.2021

Kostić, Vojislav Voki, *Reč, dve o sebi*, Atelje 212, Beograd, 1995.

Kostić, Vojislav Voki, *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika*, PGP RTS, Beograd, 1999, CD3

Кот, Јан, *Шекспир, наш савременик*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963.

Kulezić-Wilson, Danijela, „Neizrecivo u rečima”, 211. u: Ana Kotevska, *Iseći sa kraja veka. Muzičke kritike i (ne)kritičko mišljenje (1992–1996)*, Besjeda, Clio, Beograd, 2017.

Кулезић, Данијела, „Оберон Зорана Ерића”, *Музички талас* бр. 28 (2001): 36–37.

Latifić, Amra (prir.), *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*, Fondacija Jelena Šantić, Grupa 484, Istorijski arhiv Beograda, Beograd, 2021.

Lazić, Radoslav, *Drama je partitura za pozorišnu predstavu. Razgovor s dramskim autorom Miladinom Ševarlićem*, 1994 u: Radoslav Lazić, *Traktat o drami. Dijalozi s dramskim piscima o umetnosti, poetici, tehnicima, esteticima, eticima, teoriji drame i dramaturgije*, autorska izdanja, Samizdat, Beograd, 2013.

Lazić, Radoslav, *Reditelj – tvorac znakova – razgovor sa teatrologom An Ibersfeld* u: Radoslav Lazić, *Traktat o teatrologiji. Teatrološki dijalozi o pozorišnoj nauci*, Altera Books, Beograd, 2014.

Lazić, Radoslav, „Tehnika postmoderne režije. Razgovor s rediteljem Gorčinom Stojanovićem”, u: Radoslav Lazić, *Savremena dramska režija. Postmoderni teatar*, autorska izdanja i Foto Futura, Beograd, 2011, 107–108.

Lazić, Radoslav, *Jugoslovenska dramska režija*, GEA, Akademija umetnosti, Beograd, Novi Sad, 1996.

Lazić, Radoslav i Zoran Hristić, „Muzika i režija. Scenska muzika i režija. Razgovor s kompozitorom Zoranom Hristićem”, *Zvuk*, 2, 1985, 32.

Lazić, Radoslav, „Scenska muzika i dramska režija”, *Scena*, XIX, 4–5, 1983, 173–177.

Ledger, Adam J., Simon K. Ellis, Fiona Wright, *The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research*, 164–185, in: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh, 2011.

Leković, Biljana, „Musicological Discourse of Vesna Mikić (1967–2019): Characteristics, Effects, and Achievements”, *New Sound*, 55, I/2020, 139–178.

Leković, Biljana, Adriana Sabo, Bojana Radovanović, Ana Đorđević (ured.) *Vesna Mikić, Lica srpske muzike: popularna muzika* (posthumno izdanje), Centar za istraživanje popularne muzike, Beograd, 2020.

Леонс и Лена, драмски текст, Уметнички архив ЈДП-а, 73-ДТ.

Леонс и Лена, 1998, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Lehmann, Hans-Thies, Karen Jürs-Munby (tr.), *Postdramatic theatre*, Routledge, Taylor & Francis, Oxon, 2006, 17, 18.

Lehmann, Hans-Thies, „Postdramatic theatre, a decade later”, 31–46 in: Ivan Medenica (ed.), *Dramatic and Postdramatic theater*, special edition, conference proceedings, anthology of essays by Faculty of Dramatic Arts, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, 2022,

<https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Celi%20Zbornici/Zbornik%20radova%20FDU%20posebno%20izdanje.pdf>, pris. 17.7.2023.

Lijeskić, Biljana, Zoran Erić, „Inspiraciju čuvam kao izvor čiste vode”, *Glas javnosti*, 18. septembar 2000, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2000/09/19/srpski/I00091804.shtm>, pris. 4.7.2023.

Lijeskić, B., „Na sceni pevaju nervi, a ne glas. Operski pevač u predstavi ‘Doktor šuster’. Na scenama Nemačke i Francuske 15 godina i 40 uloga”, *Glas javnosti*, 29.6.2001, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/06/30/srpski/K01062909.shtml>, pris. 31.7.2023.

Lindley, David, *The Arden Critical Companions Shakespeare and Music*, Bloomsbury, London, New York, 2006.

„Lične karte trupa”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 119/120, godina XXVII, leto/jesen, 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 74–89.

Лојаница, Владимир, *Три државе поставиле на сцену 'Проклету авлију'*, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>, pris. 4.8.2017.

Ludus, pozorišne novine, broj 1, 5. novembar 1992, godina I

Ludus, pozorišne novine, broj 2, 5. decembar 1992; godina I

Ludus, pozorišne novine, broj 15, 5. mart 1994; godina III

Ludus, pozorišne novine, broj 28, 5. jun 1995, godina IV

Ludus, pozorišne novine, broj 38, 15. jun 1996; godina V

Ludus, pozorišne novine, broj 46, 27. april 1997; godina VI

Ludus, pozorišne novine, broj 51, 24. novembar 1997, godina VI

Ludus, pozorišne novine, broj 54, 28. februar 1998, godina VII

Ludus, pozorišne novine, broj 55, 30. mart 1998, godina VII

Ludus, pozorišne novine, broj 62, 25. decembar 1998, godina VII

Ludus, pozorišne novine, broj 64, 25. februar 1999, godina VIII

Ludus, pozorišne novine, broj 65, 31. mart 1999, godina VIII

Ludus, pozorišne novine, broj 66, 14. jun 1999, godina VIII

Marinis, Marco de and Marie Pecorari, *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, TDR, Winter 2011, Vol. 55, No. 4 (Winter 2011), The MIT Press.

Маринковић, Милош, „Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (од Југославенске музичке трибине, преко Трибине музичког стваралаштва Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и Међународне трибине композитора”, у: Gordana Karan (ur.), *Wunderkammer/Their Masters' Voice*, zbornik master radova studenata muzikologije, Katedra za muzikologiju, FMU, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2018, 795–887.

Matović, Svetlana, *Scenska muzika kao dramski element u strukturi predstave (kroz primere stvaralaštva Zorana Erića)*, magistarski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, april, 2008, rukopis. (mentor: Svetozar Rapajić)

Medenica, Ivan, „Rekonstrukcija kao model rediteljske interpretacije dramske klasike (II)”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 118, godina XXVII, proleće 2002, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, 79–99.

Medić, Ivana, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, SKC, Bookwar, Beograd, 2004.

Медић, Ивана и Јелена Јанковић-Бегуш, „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: Смернице, донети, изазови”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, Матица српска, Нови Сад, 2013, 133–151.

Медић, Ивана, *Паралелне историје: савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2020.

Медић, Ивана, „Опере Исидоре Жебељан у контексту српског оперског стваралаштва у XXI веку”, у: Биљана Милановић, Мелита Милин, Дејан Деспих (уред.), *Савремена српска музичка сцена – истраживачки изазови* (зборник у припреми).

Medić, Ivana, „Šnitkeova teorija polistilizma – geneza i stvaralačka primena”, *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju*, godina II, br. 2, Srpsko društvo za muzičku teoriju, Beograd, 2022, 12, <https://sdmt.rs/wp-content/uploads/2022/12/01-Ivana-Medic.pdf>, pris. 16.1.2022; Ivana Medić, *From Polystylism to Meta-Pluralism: essays on late Soviet symphonic music*, Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2017.

Medić, Maja, Aleksandar Milosavljević (ured.), *70 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta*, JDP, Beograd, 2018.

Mihaes, Lorena, „A Theoretical Outline of Narrative Unreliability. The Rhetorical Stance”, *Modern Trends in Communication, Education and Interdisciplinary Challenges in Translation and Interpretation. The Centre of Research, Resources and European Studies* (CCRSE), june 2012, https://www.researchgate.net/publication/281627798_A_Theoretical_Outline_of_Narrative_Unreliability_The_Rhetorical_Stance pris. 22.12.2023

Микић, Весна, „Електроакустичка музика/техномузика”, у: Мирјана Веселиновић Хофман (ур.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 601–626.

Mikić, Vesna, „Old/New music media: some thoughts on remediation in/of music”, in: Mirjana Veselinović Hofman et al. (eds.), *Music identities on paper and screen*, Faculty of Music, Belgrade, 2014, 28–33.

Milivojević-Madžarev, Marina, *Biti u pozorištu: rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*, JDP, 2008.

Milojković, Milan, *Digitalna tehnologija u srpskoj umetničkoj muzici*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2017 (ментор: др Весна Микић).

Milošević, Olivera, *Nikita Milivojević – Ja ovde silazim*, Akademija umetnosti, Pozorišni muzej Vojvodine, Itaka art centar, Novi Sad, Indija, 2021.

Milošević, Olivera, Zoran Erić, *Zvuci ovog vremena*, u: *Ludus*, pozorišne novine, br. 75-76, 20. maj-jun 2000, Godina VIII, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 2000,

15, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20075-76,%20maj-jun%202000.pdf>, pris. 2.1.2023.

Младеновић, Тина, „Музика за позориште Ирене Поповић Драговић – случај сарадње са позоришним редитељем Коканом Младеновићем”, мастер рад, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2021 (ментор: др Биљана Лековић).

Monelle, Raymond, *The Musical Topic: hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006.

Monelle, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000.

Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, 1992.

Moore, Allan (ed.), *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge University Press, 2002.

Mozart, W.A., *Symphonien, Bd.3, No.40, K550*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880;

Naylor, Edward W., *Shakespeare and Music with illustrations from the music of the 16th and 17th centuries*, J.M.Dent and Sons Ltd, London and Toronto, New York, E.P.Dutton & Co. Inc, 1896, 1931.

Николић, Даринка, *Дејан Мијач: новосадске (и друге) године*, Српско народно позориште, Службени гласник, Нови Сад, Београд, 2017.

Николић, Коста, *Југославија, последњи дани: 1989–1992*, књига 1, *Сви Срби у једној држави*, Службени гласник, Београд, 2018.

Nikolić, Marija, „Pozorišna muzika Isidore Žebeljan: odnos muzičkog i dramskog teksta u predstavama zasnovanim na dramama srpskih pisaca”, seminarski rad iz istorije nacionalne muzike, u: *Winter School 2006. Muzikologija/Musicology. Radovi studenata muzikologije, učesnika okruglog stola Winter School 2006*, Dubrovnik, 29. 1. – 4. 2. 2006, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, (mentor: doc. Vesna Mikić).

Николић, Марија, „Слике хаоса Зорана Ерића. *Ивица Хаоса* – извор уметничке креативности”, дипломски рад, Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију, Београд, 2007.

Николић, Мирослав, (ред. и ур.), *Речник српскога језика*, Матица српска, Нови Сад, 2011.

Новаковић, Моника, „Менделсонов *Сан летње ноћи* као парадигма односа према позоришној музици прве половине XIX века”, у: Ивана Перковић, Марина Марковић, *Музички пејзажи*, Музиколошке студије – зборници студентских радова

музикологије св. 11/2024, електронско издање, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2024, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2024/06/zbornik-muzicki-pejzazi.pdf>, 160–175, прис. 20.9.2024

Новаковић, Моника, „Позоришни сценарио versus партитура музичког дела“ у: Гордана Каран (ур.), *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета I*, Музиколошке студије, зборници радова студената музикологије св. 8/2021, електронско издање, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 2021, 60–75. (ISBN 978-86-81340-33-2) (COBISS.SR-ID45287433) (<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/12309;jsessionid=E063EA24B2ACC3388289C53E29CFFBFF>)

Новаковић, Моника, *Цео свет (музике) је позорница – ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића*, рукопис, Катедра за музикологију, ФМУ, Универзитет уметности у Београду, 2017 (ментор: ред. проф. др Соња Маринковић).

Новаковић, Моника, „Позоришна музика Зорана Ерића”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, Матица српска, Нови Сад, 2020, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_63.pdf, 115–131.

Новаковић, Моника, „Примењена музика Зорана Ерића за Михизову драму *Бановић Страхиња* у режији Никите Миливојевића”, *Књижевна историја*, часопис за науку о књижевности, Год. 52, бр. 171, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2020, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10572>, 173–193.

Новаковић, Моника, *Пракса савремене примењене музике у српском позоришту: прелиминарна разматрања основних истраживачких изазова*, у: Биљана Милановић, Мелита Милин, Дејан Деспић (уред.), *Савремена српска музичка сцена – истраживачки изазови* (рад предат у штампу; зборник у припреми).

Novaković, Monika, „When The Curtain Falls: The Sustainability Of Incidental Music”, *Musicology*, 32, 2022, 126-142, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/13054;jsessionid=3DD87F5031E691447A161B35E80FE7DD>, pris. 31.10.2024.

Novaković, Monika, *Towards a Study of Incidental Music Through the Lens of Applied Musicology*, *Arts*, 13, no 6, 164, 2024, <https://doi.org/10.3390/arts13060164>, pris. 31.10.2024.

Novaković, Monika, „The Afterlife of Incidental Music: Two Case Studies”, *Musica Iagellonica*, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, vol. 14, 2023, 49–62. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/16365>

Novaković, Monika, *Примењена музика Војислава Вокија Костића у позоришту – прелиминарни увиди уз аналитички осврт на музику за представу „Марија Стјуарт”*, *Зборник радова Академије уметности*, 11, 2023, 238–280. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2311238N>

Nünning, Vera (ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. De Gruyter, Boston, 2015, <https://doi.org/10.1515/9783110408263>

Nünning, Vera, „Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology”, *Style*, vol. 38, no. 2, 2004, 236–252.

Нушић, Бранислав, *Мистер долар – Покојник – Власт – Мале сцене*, Новинско-издавачко предузеће, Београд, 1960.

Орестуја, први део, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС

Орестуја, други део, 1989, снимак, Аудио-видео збирка МПУС

Osborn M. et al, *Social Class, Educational Opportunity and Equal Entitlement: dilemmas of schooling in England and France*, *Comparative Education*, Volume 33, No. 3, 1997, 375–393.

Отац, програм представе, Ателје 212, Београд, 1992/93, поткориче.

Pašić, Feliks (ur.), *Београдско драмско позориште: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Београд, 2007.

Pašić, Feliks, (прir.), *Град театар Будва: 1997/2006: других десет година*, Град театар Будва, Будва, 2007.

Пашић, Феликс (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009.

Pavis, Patris, *Појмовник театра*, Академичка драмска уметности, Центар за драмску уметност, Издања Antibarbarus d.o.o, Загреб, 2004.

Pavis, Patris, *Реčник извођења и савременог позоришта*, Битеф театар, Ars Clio, Београд, 2021.

Passow, Wilfried, R. Strauss (trans.), *The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art*, *Poetics Today*, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective (Spring, 1981), Duke University Press.

Peričić, Vlastimir, *Вишејезични реčник музичких термина*, друго издање, Српска академија наука и уметности, Завод за удџбенике и наставна средства, Универзитет уметности, Београд, 1997.

Петровић, Милош, „Ово није игра у којој се може добити или изгубити. Интервју са Зораном Ерићем”, *Нови Звук*, бр. 13, 1999.

Перковић, Ивана (ур.), *80 година Факултета музичке уметности [Музичке академије]*, Факултет музичке уметности, Београд, 2017.

Petrović, Tanja, Isidora Žebeljan, „Pogoditi u centar”, *Ludus*, pozorišne novine, br. 60, 20. oktobar 1998, Godina VII, Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd, 1998, 8, <https://www.udus.org.rs/Ludus/Ludus-pdf/Pozorisne%20novine%20Broj%20060,%2020.%20oktobar%201998.pdf>, pris. 12.1.2023

Perle, George, *The Operas of Alban Berg. Vol I. Wozzeck*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980.

Поглед у небо, програм представе, Звездара театар, <https://zvezdarateatar.rs/wp-content/uploads/2017/09/Pogled-u-nebo-program.pdf>, прис. 21.7.2022

„Политика и музика”, *Pro Musica*, бр. 149, новембар 1992, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1992.

Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2015.

Popović Mladenović, Tijana, „Spisak br. 2 za simfonijski orkestar / Slike haosa VI Zorana Erića”, 431, u: Zorica Premate (prir.), „Tribine Novi zvučni prostori”, Centar za muzičku akciju, Udruženje kompozitora Srbije, Muzička redakcija RB3, RTS Izdavaštvo, Beograd, 2019.

Popović, Živko, Ira Prodanov Krajišnik, *Ulaz slobodan: pozorišna muzika Predraga Vraneševića*, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 2014.

Последњи дани човечанства, 1994, снимак, Аудио-видео збирка МПУС, Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Poslednji dani čovečanstva, dramski tekst, Umetnički arhiv JDP, broj predstave 311.

Poslednji dani čovečanstva, pozorišni afiš, Umetnički arhiv JDP, broj predstave 311.

Puri, Michael J., *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation & Desire*, Oxford University Press, New York, 2011.

Премате, Зорица, „Седам фрагмената о бескрају – Седам погледа у небо Зорана Ерића”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, бр. 31, 2008.

Premate, Zorica, „Three Small Stories About Chaos”, *Novi zvuk*, 1998, br. 12.

Радовић, Саво, Никола Бјелић, *70 сезона позоришта на Црвеном крсту. Монографија Београдског драмског позоришта*, БДП, Београд, 2017.

Radovanović, Bojana, „Muzikologija 21. veka? Teme i pristupi diplomskih i master radova studenata Beogradske škole muzikologije”, у: Соња Маринковић и др. (уред.), *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог, Традиција као*

инспирација, тематски зборник са научног скупа 2017. године, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2019, 397–416.

Radulović, Ksenija, *Surova klasika. Rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2019.

Radulović, Ksenija, „War Discourse on Institutional Stages: Serbian Theatre 1991–1995”, 112 – 113. in: Jana Dolečki, Senad Halibašić and Stefan Hulfeld (ed.), *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, Palgrave Macmillan, Springer.

Rajewsky, Irina, „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, in: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 2005, 51–53. Цитирано према: Andreas Fickers, Jasper Aalbers, Annelies Jacobs and Karin Bijsterveld, *Sounds Familiar. Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of Berlin Alexanderplatz*, in: Karin Bijsterveld [ed.], *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as mediated Cultural Heritage*, Transcript Verlag, 2013, 79–80, <https://doi.org/10.25969/mediarep/13294>, pris. 3.3.2023.

Ravel, Maurice, *La valse*, poème chorégraphique pour Orchestre, M 72, Durand & Cie., Paris, 1921.

Reason, Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2006.

Richardson, Brian, „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author’s Voice on Stage”, *Comparative Drama*, vol. 22, no. 3, 1988 193–214; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, 1983.

Richards, Graham [ed.], *Psychology: The Key Concepts*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2008.

Rihter, Pal, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ured.), Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj / Tihomir Vujićsics, A magyarországi délszlávok zenei hagyományai / Tihomir Vujičić, Musical Traditions of South Slavs in Hungary*, Muzikološki institut ICHN, Kuća tradicija, Srpski institut Budimpešta, Udruženje Vujičić, Budimpešta, 2020.

Roesner, David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Ashgate, Farnham, 2014.

Roesner, David, „Sound (design)”, in: Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge, London and New York, 2018, 63–71.

Savage, Roger, *Incidental music*, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43289>, pris. 18.6.2022.

Savković, Nada, *Predana posvećenost muzici (razgovor sa Isidorom Žebeljan)*, *Dnevnik*, 23. novembar 2003, u: Borislav Čičovački (ur.), *Dok slušamo muziku, sadašnjost je večna*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2021.

Shakespeare and Music: New Interdisciplinary Perspectives, inaugural Conference of the Shakespeare and Music Study Group, 10-11 December 2020, booklet, Session 7b: Incidental Music, 13.

Стајић, Мирослав, Зоран Ерић, „И музика мора да пронађе свој идентитет”, *Дневник*, 13, 19.4.2015.

Statt, David A., *The Concise Dictionary of Psychology*, Routledge, London and New York, 2003.

Стефановић, Ивана, „Сусрет музичког и театарског”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, књига 1, бр. 1–2, година XXXVI, јануар-април, Нови Сад, 2000, 3–7.

Стефановић, Ивана, *Play Strindberg*, 4 у: 10. међународна трибина композитора, 25.–29. мај 2001, Билтен бр. 4, Удружење композитора Србије, 2001.

Stefanović, Ivana, *Play Strindberg for String Quartet*, score, Belgrade, 2009.

Stravinsky, Igor, Jean Cocteau, *Oedipus Rex*, orchestral score, revised edition, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes Inc., New York, 1948.

Strauss, Johann, Gyula Pfeiffer (ed.), *Der Zigeunerbaron*, partitur, Petrucci Music Library, nedatirano, 501–516.

Strauss, Johann Jr, *Emperor Waltzes (Kaiser-Walzer) op. 437*, full score, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1890s-1920s, E. F. Kalmus, New York, 1933-70.

Strauß, Johann, *Ausgewählte Walzer: Ausgabe für Klavier*, Peters, Leipzig, 1929, 1987.

Strindberg, August, *Gospođica Julija – Otac*, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd, 1960.

Тепарић, Срџан, „Three String Quartets by Ivana Stefanović – Three Aspects of Serbian Music in the Second Half of the Twentieth Century”, *Contemporary Music Review*, Volume 40, Issue 5-6: *Serbian Musical Avant-Gardes*, 2021, 699–719, <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022897>, pris. 5.5.2023.

Томић, Марија, *Одјеци флаутског гласа у унутрашњем музичком пејзажу Иване Стефановић*, мастер рад, рукопис, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2018. (ментор: ред. проф. др Соња Маринковић)

Томашевић, Катарина, *На раскрићу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2009.

Turnić Đorđić, Nataša, *Pozorište Erika Satija: Život kao teatar i muzika za scenu (1891–1914)*, Les Beaux Excentriques, Muzikološke studije – Interpretacije, sveska 3/2011, Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2011.

Tyler, Don, *Hit Songs, 1900-1955: American Popular Music of the Pre-Rock Era*, McFarland, 2007.

Тосић, Добрица *Време смрти*, трећа књига, БИГЗ, Београд, 1992.

Uvalić, Milica, *Tranzicija u Srbiji – ka boljoj budućnosti*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2012.

Fahlgren, Margaretha, „Strindberg and the woman question”, in: Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge University Press, New York, 2009.

Fillerup, Jessie, „Ravel, ‘La Valse’, and the Purloined Plot”, *College Music Symposium*, Vol. 49/50 (2009/2010), College Music Society, 345–355, <https://symposium.music.org/index.php/49/item/9240-ravel-ila-valse-i-and-the-purloined-plot>, pris. 26.1.2023.

Fischer-Lichte, Erika, „Methodologies”, in: *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Minou Arjomand and Ramona Mosse (eds.), Minou Arjomand (trans.), Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2014, 52–53.

Fischer-Lichte, Erika, „Some Critical Remarks on Theatre Historiography”, in: S.E.Wilmer (ed.), *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, University of Iowa Press, Iowa City, 2004, 5–6.

Фуко, Мишел, *Археологија знања, Плато*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Нови Сад, Сремски Карловци, 1998.

Хамлет, снимак, 1992, Аудио-видео збирка МПУС, Београд

Хамлет, 1992, снимак, CD 2, Аудио-видео збирка МПУС, Београд

Hamlet, program predstave, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1992.

Harker, Karen Elizabeth, *Reconstructing Shakespearean Soundscapes: Tableaux vivants, Incidental Music and Expressions of National Identity on the London Stage*, Shakespeare Institute, College of Arts and Law, University of Birmingham, October, 2020, <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/11435/1/Harker2021PhD.pdf>, pris. 12.4.2023.

Hare, David, *Skylight*, Faber & Faber, London, 2014.

Hopkins, Antony, *Music for the Occassion*, Journal of the Royal Society of Arts, November 1965, Vol. 113, No. 5112 [November 1965], Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacturers and Commerce, 952–969.)

Hribar-Ožegović, Maja, *Kazališni glosarij, rječnik kazališnih naziva*, Globus, Zagreb, 1984.

Hristić, Zoran u: Radoslav Lazić, *Scenska muzika i dramska režija, Scena*, XIX, 1983, 4–5.

Chambers, Colin, (ed.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2002.

Cvetković Svetozar et al. [prir.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006.

Ćirilov, Jovan, „In Memoriam – Marina Čturiilo Helman (1956–2011)”, *Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, 156/157, godina XXXVI, jesen/zima 2011, MPUS, Beograd, 2011, 185.

Ćirić, Marija, „Izvan tradicionalnog prostora: status i funkcije primenjene muzike”, u: Соња Маринковић, Сања Додик, Владо С. Милошевић. *Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Бања Лука, 2015, 245–254.

Ćirić, Marija, „Naracija i filmska muzika. Dijetegetička i nedijetegetička muzika u filmu”, *Kultura*, br. 134, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2012.

Ćirić, Marija, *Zvuci pokretnih slika. Muzika u srpskom/jugoslovenskom filmu*, Partenon, Beograd, 2022.

Ćirić, Marija, „Drugi razgovor”, Beograd, septembar 2008, u: Ivana Stefanović, *Muzika od ma čega*, Arhipelag, Beograd, 2010.

Ćirić, Sonja, „Slika građanina u ogledalu – intervju, Gorčin Stojanović, reditelj i scenograf”, *Vreme*, br. 1367, 16.3.2017, <https://www.vreme.com/kultura/slika-gradjanina-u-ogledalu/>, pris. 14.7.2023.

Šentevska, Irena, *KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija'*, *Jugolink, pregled postjugoslovenskih istraživanja*, proleće 213, god. 3, br. 1, 60–80.

Šofranac, Nataša D., „Motiv ludila kod junaka četiri velike tragedije Vilijama Šekspira – *Hamlet, Magbet, Otelo i Kralj Lir*”, doktorska disertacija, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 2013, 195–228, 228–233. (mentor: dr Zoran Paunović)

Štajnbek, Ditrih, *Uvod u teoriju i sistematsku nauku o pozorištu, Kultura*, br. 48-49, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 1980.

Шумановић, Сава, „Место предговора, Каталог изложбе Саве Шумановића, Нови Универзитет, Београд, септембар 1939” у: Весна Буројевић, Љубица Јукић, *После 70 година, Галерија слика Сава Шумановић*, Шид, каталог изложбе, 8–13.

Чичовачки, Борислав, „Стваралаштво Исидоре Жебељан, преглед, подела, специфичности и значај (I)”, *Нови звук* 60, II/2022, 177-197.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion Art, Beograd, 2010.

Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001.

Zank, Stephen, *Maurice Ravel. A Guide to Research*, Routledge Music Bibliographies, Routledge, New York, London, 2005.

Young, James O., *A History of Western Philosophy of Music*, Cambridge University Press, 2023.

Интервјуи и кореспонденције

Веселиновић Хофман, Мирјана, Моника Новаковић, кореспонденција, 10.2.2023.

Гостушки, Игор, Моника Новаковић, кореспонденција, 22.1.2023.

Ерић, Зоран, Моника Новаковић, интервју, 12.5.2017.

Ерић, Зоран, Моника Новаковић, интервју, 28.12.2021.

Ерић, Зоран, Моника Новаковић, интервју, 10.6.2022.

Јерковић, Зоран, Моника Новаковић, интервју, 22.11.2022.

Јовановић, Јелена, Моника Новаковић, кореспонденција, 29.7.2023.

Стефановић, Ивана, Моника Новаковић, интервју, 5.10.2020.

Стефановић, Ивана, Моника Новаковић, кореспонденција, 15.9.2021.

Стефановић, Ивана, Моника Новаковић, кореспонденција, 4.8.2023.

Стојановић, Горчин, Моника Новаковић, интервју, 18.11.2022.

Чичовачки, Борислав, Моника Новаковић, интервју, 1.12.2021.

Интернет извори

Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад, Студијски програми, ОАС, МАС, ДАС, <https://akademija.uns.ac.rs/programi/#1510820057192-82696f2a-e26d>, pris. 24.8.2023.

Alex Burns, „Maurice Ravel ‘La Valse’: The Demise of Society”, *Classicalexburns*, <https://classicalexburns.com/2022/03/21/maurice-ravel-la-valse-the-demise-of-society/>, pris. 26.1.2023.

Barnett, Laura, Simon McBurney, actor and director: portrait of the artist, *The Guardian*, 24th Jul 2012, <https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/24/simon-mcburney-actor-director-portrait>, ac. 20.8.2018 at 11:43PM

Billington, Michael, *Ronald Harwood’s The Dresser: an actor’s life in all its grot and glory*, *The Guardian*, 9.9.2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/09/ronald-harwood-the-dresser>, pris. 23.6.2021

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, May 8). *Blues*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/blues-music>, pris. 23.6.2021

Valjevaska bolnica – Jugoslovensko dramsko pozorište (1990), *RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal*, <https://youtu.be/pOCIM0JvSxA>, pris. 27.3.2022

Charleston (feat. Claude Luter), Sidney Bechet – Topic, <https://youtu.be/RmejMbqkAuk>, pris. 31.7.2023.

Core ‘ngrato (Catari, Catari), General Information, IMSLP, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 31.7.2023.

Delphic Hymns, <https://www.hellenicaworld.com/Greece/LX/en/DelphicHymns.html>, pris. 11.11.2023.

Дигитална архива БИТЕФА: <http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-26/>, pris. 5.7.2023.

Doktor Šuster, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2502>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

Doktor šuster – Zvezdara teatar, Beograd (2001.), *RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal*, https://youtu.be/IrrzvQh4K_k, pris. 10.8.2022

Early Dance Circle, *The Early Renaissance, 1445-1535*, <https://www.earlydancecircle.co.uk/resources/dance-through-history/the-early-renaissance/>, pris. 20.11.2022.

Friedel Hensch – Egon, <https://youtu.be/EJqvc2OIMSI>, pris. 31.7.2023.

Fred Rauch – Oh Mr. Swoboda, <https://youtu.be/PY3SxdntieU>, pris. 31.7.2023.

Fred Rauch – Oh Mr Swoboda, <https://www.45worlds.com/78rpm/record/49101de>, pris. 31.7.2023.

Garderober – Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, (1997.), RTS Kulturno-umetnički program - Zvanični kanal, <https://youtu.be/E6OO4ZqsN5U>, pris. 11.6.2022.

Isidora Žebeljan, *Illuminacije*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLgMHngIyhj3YL8PIp2rsp7WJdhWr0BS-W>, pris. 16.9.2022

Zoran Erić – Muzika za predstavu *San letnje noći* [Incidental music for *A Midsummer Night's Dream*]", *Serbian Composers*, <https://youtu.be/ft9XZfakifw>, pris. 24.1.2023.

Ivana Stefanović, *Biografija*, https://www.ivanastefanovic.com/index.php?nav=bio_kraca, pris. 5.8.2022.

I'm Looking Over Four Leaf Clover (feat. Claude Luter), Sidney Bechet, <https://youtu.be/wZYgfOXYqNM>, pris. 31.7.2023.

Јововић, Ј., „Утопија и слобода. Округли сто критике БИТЕФА о представи *Дозивање птица*”, *Политика експрес*, Београд, 23.9.1989, Хемеротека, ID 3824, Театрослов, МПУС, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3824>, pris. 20.7.2022.

Jugoslovensko dramsko pozorište, *Istorijat*, <https://www.jdp.rs/sr/istorijat/> pris. 2.3.2020

Joy Division – The Eternal, <https://youtu.be/3YkutkTQOqc>, pris. 20.11.2022.

Katedra za snimanje i dizajn zvuka, Fakultet dramskih umetnosti, <https://fdu.bg.ac.rs/sr-lat/katedre/katedra-za-snimanje-i-dizajn-zvuka> (pris. 27.3.2021)

Katedra za muziku u medijima, FILUM, http://www.filum.kg.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=111:dr-z-uzi-u-u-di-i&catid=46&lang=sr&Itemid=390 (pris. 27.3.2021)

Lagum – Atelje 212, Beograd (1996.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, https://youtu.be/2gEv4_JY770, pris. 9.9.2022

Lagum, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=10405>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

Leons i Lena, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=4929>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

Ludus, Arhiva Ludusa, <https://www.udus.org.rs/arhiva.php>, pris. 20.9.2021

Ljubavi Džordža Vašingtona – Atelje 212, Beograd (1998.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://youtu.be/mjLA3AmbtsI>, pris. 6.8.2022

Ljubavi Džordža Vašingtona, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=10414>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

Мaja и ја и Мaja у Битеф театру, *Политика*, 31.5.2012, <https://www.politika.rs/scc/clanak/220763/Maja-i-ja-i-Maja-u-Bitef-teatru>, прис. 5.7.2023.

Mikroben, <https://youtu.be/4plq79q17sA>, pris. 1.8.2023.

Milošević Olivera (ur.), *Metamorfoze: Zoran Erić*, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, 20.6.2021, <https://youtu.be/7KtDvoYfYF4>, pris. 20.6.2021

Mister Dolar – Beogradsko dramsko pozorište, Beograd (1998.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://youtu.be/UEQUO4ba1Co>

Music of the Early Renaissance: John Dunstable & his contemporaries, La Spagna (basse dance, Anon.) 34:21, https://youtu.be/YUS_Av89888, pris. 20.11.2022.

O du lieber Augustin, <https://www.unlockyourhistory.com/post/2019/04/22/o-du-lieber-augustin>, pris. 23.7.2024.

Otac – Atelje 212, Beograd (2001), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=pYaHJF8z0EI>, ac. 8.8.2022.

Orestija, podaci o predstavi u: *Teatroslov*, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2863>, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, pris. 3.11.2022.

Официјелни сајт редитељке Ање Суше, <http://anjasusa.com/>, прис. 5.7.2023.

Официјелни сајт композиторке Исидоре Жебељан, <http://isidorazebeljan.info/incidental-music-and-film-scores/>, прис. 5.7.2023.

Part I: Igor Stravinsky on Film Music, FMS Feature Article, Film Music Society, Oct 10th, 2003, http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html, ac. 20.8.2018 at 10:47PM

Pogled u nebo – Zvezdara teatar, Beograd, (2007.), RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=MrWr1EkA4R8>, pris. 8.8.2022;

Поглед у небо, програм представе, Звездара театар, <https://zvezdarateatar.rs/wp-content/uploads/2017/09/Pogled-u-nebo-program.pdf>, прис. 21.7.2022.

ПОНАПРАСНУ, ВАНЈА, ХОДИШЬ, <http://a-pesni.org/romans/ponaprvania.htm>, pris. 13.7.2023.

Ravel's *La Valse* – Audio and Sheet Music, <https://youtu.be/YDk2RUaoEJQ>, pris. 31.7.2023.

Rawlins, Robert, *Charleston – The Golden Gate Orchestra (1925)*, Library of Congress, National Recording Preservation Board, Charleston, 1, <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/Charleston.pdf>, pris. 24.12.2023

Repertoar – Sezona 2002 – Lista sumnjivih ili ko je pojeo puding, 76 – Ister teatar, http://digitalnibitefteatar.unilib.rs/repertoar/sezone/2002/76_lista_sumnjivih.html, pris. 5.7.2023.

Repertoar – Sezona 2006 – Carta de Amor (Ljubavno pismo kao kinesko mučenje), http://digitalnibitefteatar.unilib.rs/repertoar/sezone/2006/112_carta_de_amor.html, pris. 5.7.2023.

Salvatore Cardillo, *Core 'ngrato (Catari, Catari)*, complete score, [https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_\(Cardillo%2C_Salvatore\)](https://imslp.org/wiki/Core_%27ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore)), pris. 31.7.2023.

Стаменковић, Владимир, *Иронично према себи*, Огледало Критике, 9.10.1997, <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226138>, pris. 24.1.2023.

Statut Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, jul, 2017, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, <https://mpus.org.rs/wp-content/uploads/2017/09/STATUT-2017-usvojen.pdf>, pris. 28.1.2023

Студије – Студијски програми, МАС Композиција, ФМУ, Београд, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/modul/?id=538> (pris. 27.3.2021)

Студије – Студијски програми, ДАС Композиција, ФМУ, Београд, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/modul/?id=596> (pris. 27.3.2021)

Strauss, J. II: Champagne Polka, Johann Strauss II – Topic, <https://youtu.be/BqFavF--huM>, pris. 31.7.2023.

Tanz Debil, <https://youtu.be/cz8lqWdpJPw>, pris. 31.7.2023.

Театрослов, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2213>

The Aged Lover Renounceth Love, by Second Baron Vaux of Harrowden Thomas, Lord Voux, Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/50280/the-aged-lover-renounceth-love>, pris. 28.10.2022).

The Lambeth Walk, Me and My Girl, 1986, <https://youtu.be/6fgKn3SbCYQ>

TV Teatar: San letnje noći, RTS Kulturno-umetnički program – Zvanični kanal, snimak predstave, <https://youtu.be/qezqPylmQk0>, pris. 3.9.2022

Johann Strauss II - The Gypsy Baron - Einzugsmarsch, <https://youtu.be/xr4OFnxjwUE>, pris. 31.7.2023.

Центар за нематеријално културно наслеђе Србије, <https://nkns.rs/cyr/elementi-nkns>, pris. 27.5.2024.

23. Beogradski internacionalni teatarski festival, katalog, BITEF, Beograd, 1989, <http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-23/>, pris. 29.1.2023.)

Прилог 1. Табеле репертоара одабраних позоришта на преласку из 20. у 21. век¹

Југословенско драмско позориште					
	Представа	Премијера	Писац	Режија	Аутор музике
1	<i>Ваљевска болница</i>	31.1.1989.; Велика сцена	Добрица Ћосић	Дејан Мијач	Војислав Костић
2	<i>Муке по Живојину</i>	(обнова) 17.2.1989; Театар Бојан Ступица	Радослав Павловић	Егон Савин	Ксенија Зечевић
3	<i>Светлост у ноћи</i>	5.3.1989; Театар Бојан Ступица	Бери Стејвис (Barrie Stavis)	Кристофер Мартин (Christopher Martin)	<i>Blood, Sweat and Tears</i>
4	<i>Дозивање птица</i>	7.4.1989	према Аристофану	Харис Пашовић	Зоран Ерић и Срђан Хофман
5	<i>Жак или покорност</i>	29.4.1989; Позоришни салон	Ежен Јонеско (Eugène Ionesco)	Никита Миливојевић	Данило Стефановић
6	<i>Живот у позоришту</i>	2.6.1989; Театар Бојан Ступица	Дејвид Мамет (David Mamet)	Лари Запија (Larry Zappia)	Сања Илић
7	<i>Милена Павловић Барили</i>	5.11.1989; Позоришни салон	Милена Павловић Барили	Мирослав Беловић	-
8	<i>Дибук</i>	7.9.1989; Велика сцена	Соломон Ански	Едуард Милер	Габор Ленђел
9	<i>Драга Јелена Сергејевна</i>	5.11.1989	Људмила Разумовска (Людмила Разумовская)	Горчин Стојановић	Александар Мирковић (изб. муз)
10	<i>Велика ауто трка</i>	19.1.1990; Театар Бојан Ступица	Жорж Фејдо (Georges Feydeau)	Димитрије Јовановић	Корнелије Ковач
11	<i>На летовању</i>	21.1.1990; Велика сцена	Максим Горки (Максим Горькиј)	Егон Савин	Ксенија Зечевић
12	<i>У потрази за Марселом Прустом</i>	25.5.1990; Велика сцена	Ненад Прокић	Дејан Мијач	Ксенија Зечевић
13	<i>Гле Срби (монодрама)</i>	19.10.1990	Јелица Зупанц	Петар М. Теслић	-

¹ Табеле формиране према: Петар Волк, *Илузије на Цветном тргу*, МПУС, Београд, 1997, 483–497; Маја Медић, Aleksandar Milosavljević (ured.), *70 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta*, JDP, Beograd, 2018, 152–172.; Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар 1984-2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 354–369; Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: BDP 60: 1947-2007*, BDP, Beograd, 2007, 286–310.; *Ludus, pozorišne novine*, broj 1, 5. novembar 1992, Godina I, 14; *Ludus, pozorišne novine*, broj 2, 5. decembar 1992; Godina I, 14; *Ludus, pozorišne novine*, broj 15, 5. mart 1994; Godina III, 5; *Ludus, pozorišne novine*, broj 28, 5. jun 1995, Godina IV, 6; *Ludus, pozorišne novine*, broj 38, 15. jun 1996; Godina V, 6; *Ludus, pozorišne novine*, broj 46, 27. april 1997; Godina VI, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 51, 24. novembar 1997, Godina VI, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 54, 28. februar 1998, Godina VII, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 55, 30. mart 1998, Godina VII, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 62, 25. decembar 1998, Godina VII, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 64, 25. februar 1999, Godina VIII, 2; *Ludus, pozorišne novine*, broj 65, 31. mart 1999, Godina VIII, 2; Svetozar Cvetković et al., *Atelje 212 : premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 543–637.; Branimir Brstina et al., *Atelje 212 od 2006. do 2016. godine*, Atelje 212, *Službeni glasnik*, Beograd, 2016.; Svetozar Cvetković et al., *Atelje 212 : premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 543–637.; Branimir Brstina et al., *Atelje 212 od 2006. do 2016. godine*, Atelje 212, *Službeni glasnik*, Beograd, 2016.; *Teatroslov*, Музеј позоришне уметности Србије, <http://teatroslov.mpus.org.rs>, прис. 2.3.2020; *Balade sa Zejtinlika*, JDP, program predstave, 1992, 1.; *Vesele žene vindzorske*, JDP, program predstave, 1993, 1; *Bogojavljenka noć*, JDP, program predstave, 1992, 1.

14	<i>Похвала лудости</i>	25.10.1990	Еразмо Ротердамски (Erasmus Roterdamski)	Љубомир Драшкић	Саша Субота (изб. муз)
15	<i>Кабаре Ирфана Менсура</i>	3. 11.1990	Ирфан Менсур	Ирфан Менсур	Сања Илић
16	<i>Хајде да се играмо</i>	10.11.1990; Театар Бојан Ступица	Марсел Ашар (Marcel Achard)	Т. Кугуарс	Т. Кугуарс (изб. муз)
17	<i>Милена из Прага</i>	18.11.1990; Позоришни салон	Маргарета Бубер Нојман, Олга Савић	Олга Савић	Наташа Богојевић
18	<i>Сумњиво лице</i>	6.12.1990; Театар Бојан Ступица	Бранислав Нушић	Никола Симић	Војислав Костић
19	<i>Револуција светих девица</i>	24.1.1991; Театар Бојан Ступица	Хросвита (Hrosvitha)	Ненад Илић	Предраг Вранешевић
20	<i>Народни посланик</i>	7.3 и 15.3. 1991; Панчево; Велика сцена	Бранислав Нушић	Дејан Мијач	Војислав Костић
21	<i>Позоришне илузије</i>	3.4.1991	Пјер Корнеј (Pierre Corneille)	Слободан Унковски	Даринка Ристовић (муз. диз)
22	<i>Кнез Павле</i>	7.5.1991; Велика сцена	Слободан Селенић	Димитрије Јовановић	Габор Ленђел
23	<i>Марио и мађионичар</i>	11.6.1991; Театар Бојан Ступица	Томас Ман (Thomas Mann)	Никита Миливојевић	Даринка Ристовић
24	<i>011</i>	16.10.1991; Театар Бојан Ступица	Момо Капор	Ивана Вујић	Саша Субота (муз. пратња)
25	<i>Бела кафа</i>	27.10.1991; Велика сцена	Александар Поповић	Бранко Плеша	Влада Малетић, Срђан Бубало (изб. муз)
26	<i>Разбојници</i>	29.2.1992	Фридрих Шилер (Friedrich Schiller)	Бранислав Лечић	Енрико Јосиф
27	<i>Лакрдијаш</i>	6.3.1992; Театар Бојан Ступица	разни аутори	Ирфан Менсур	Александар Сања Илић
28	<i>Не очајавајте никад</i>	10.4.1992; Театар Бојан Ступица	Бранислав Нушић	Мирослав Беловић	Војкан Борисављевић
29	<i>Три живота Исидоре Данкан</i>	15.5.1992; Позоришни салон	Зиновиј Сагалов (Зиновий Сагалов)	Мирослав Беловић	Предраг Стаменковић (изб. муз)
30	<i>Говор мочваре и ћутање мора</i>	21.5.1992; Театар Бојан Ступица	Маргарет Јурсенар/Веркор (Margaret Yourcenar)	Олга Савић	Наташа Богојевић
31	<i>Богојављенска ноћ</i>	3.6.1992	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Јагош Марковић	Коришћена музика ансамбла <i>Ренесанс</i>
32	<i>Хамлет</i>	7.10.1992; Велика сцена	Вилијам Шекспир	Горчин Стојановић	Зоран Ерић
33	<i>Баладе са Зејтинлика</i>	9.12.1992; Театар Бојан Ступица	Милосав Мирковић	Мирослав Беловић	Даринка Ристовић (изб.муз)
34	<i>Веселе жене Виндзорске</i>	5.1.1993; Велика сцена	Вилијам Шекспир	Бранко Плеша	Бранко Плешта (изб. муз)
35	<i>Плава птица</i>	27.1.1993	Морис Метерлинк (Maurice Maeterlinck)	Ирфан Менсур	Сања Илић

36	<i>Луди од љубави</i>	25.2.1993	Сем Шепард (Sam Shepard)	колективна режија	-
37	<i>Девојка модре косе</i>	2.3.1993	Вида Огњеновић (према <i>Немирној години</i> Иве Андрића)	Вида Огњеновић	Предраг Вранешевић
38	<i>Чикашке перверзије</i>	9.3.1993; Театар Бојан Ступица	Дејвид Мамет (David Mamet)	Омар Абу ел Руб	Наташа Богојевић
39	<i>Флорентински шешир</i>	11.6.1993	Ежен Лабиш (Eugène Labish)	Љубомир Драшкић	Војислав Воки Костић
40	<i>Mein Kampf</i>	20.6.1993; Театар Бојан Ступица	Георг Табори (George Tabori)	Горчин Стојановић	-
41	<i>Лажни цар Шћепан Мали</i>	24.7.1993/30.9.1993, ЈДП (Велика сцена) и Будва град Театар	П.П.Његош, Слободан Стојановић	Дејан Мијач	Рамбо Амадеус
42	<i>Нижински</i>	4.12.1993; Велика сцена	Младен Поповић	Ирфан Менсур	Сања Илић
43	<i>Гардеробер</i>	16.1.1994; Велика сцена	Роналд Харвуд (Ronald Harwood)	Дејан Мијач	Војислав Воки Костић
44	<i>Рођаци из најбољих дана</i>	27.1.1994; Театар Бојан Ступица	Предраг Кашћелан	Омар Абу ел Руб	Рамбо Амадеус
45	<i>Терговци</i>	17.5.1994; Театар Бојан Ступица	Карло Голдони (Carlo Goldoni), Емануило Јанковић	Вида Огњеновић	Предраг Вранешевић
46	<i>Последњи дани човечанства</i>	23.9.1994; Велика сцена	Карл Краус (Karl Kraus) / Ненад Прокић	Горчин Стојановић	Горчин Стојановић (изб. муз)
47	<i>Троил и Кресида</i>	3.12.1994/5.8.1995; ЈДП и Будва град Театар	Вилијам Шекспир	Дејан Мијач	Предраг и Младен Вранешевић
48	<i>Вартоломејски ваишар</i>	2.2.1995; Велика сцена	Бен Џонсон (Ben Jonson)	Ирфан Менсур	Сања Илић
49	<i>Буре барута</i>	18.3.1995; Велика сцена	Дејан Дуковски	Слободан Унковски	Влатко Стефановски
50	<i>Три високе жене</i>	10.5.1995; Театар Бојан Ступица	Едвард Олби (Edward Albee)	Вида Огњеновић	Предраг Вранешевић
51	<i>Чинћано за Смирнову</i>	12.11.1995; Театар Бојан Ступица	Људмила Петрушевска (Людмила Петрушевская)	Виталиј Дворцин (В.Ф. Дворцин)	Зоран Јерковић (муз. сар)
52	<i>Госпођа министарка</i>	11.1.1996	Бранислав Нушић	Дејан Мијач	Даринка Ристовић (изб. муз)
53	<i>Кнез Михаило</i>	5.3.1996	Светлана Велмар-Јанковић	Димитрије Јовановић	Борис Буњац
54	<i>У потпалубљу</i>	7.5.1996; Велика сцена	Владимир Арсенијевић	Никита Миливојевић	Зоран Ерић
55	<i>Пуњене тиквице</i>	29.11.1996; Театар Бојан Ступица	Сања Домазет	Александра Ковачевић	Зоран Ерић
56	<i>Полонеза Огињског</i>	30.12.1996	Николај Кољада (Николай Коляда)	Вида Огњеновић	Предраг Вранешевић
57	<i>Мизантроп</i>	12.2.1997	Ж.Б.П.Молијер (Jean-Baptiste)	Дејан Мијач	Даринка Ристовић (изб. муз)

			Roquelin Molièr)		
58	<i>Београдска трилогија</i>	19.4.1997; Театар Бојан Ступица	Биљана Србљановић	Горан Марковић	Зоран Симјановић
59	<i>Салома</i>	28.5.1997	Оскар Вајлд (Oscar Wilde)	Роман Виктјук (Роман Викток)	Роман Виктјук, Даринка Ристовић (изб. муз)
60	<i>Folie de deux – Екстаза смрти</i>	10.6.1997; Ротација испод Велике сцене	по Хајнеру Милеру (Heiner Müller)	Ненад Прокић	-
61	<i>Пуковник птица</i>	3.4.1998; Театар Бојан Ступица	Христо Бојчев (Христо Бойчев)	Радослав Миленковић	Рамбо Амадеус
62	<i>Мртве душе</i>	7.6.1998; Театар Бојан Ступица	Н.В. Гогољ (Nikolai Gogol)	Дејан Мијач	Војислав Воки Костић
63	<i>Леонс и Лена</i>	16.8.1998; ЈДП и Будва град Театар	Георг Бихнер (Georg Büchner)	Дејан Мијач	Исидора Жебељан
64	<i>Ближе</i>	16.2.1999; Театар Бојан Ступица	Патрик Марбер (Patrick Marber)	Алиса Стојановић	Драгољуб Ђуричић, Никола Димушевски (изб. муз)
65	<i>Вишињик</i>	2.2.2000; Театар Бојан Ступица	А.П. Чехов (А.П. Чехов)	Димитрије Јовановић	Исидора Жебељан
66	<i>Чекајући Годоа</i>	11.5.2000; Театар Бојан Ступица	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Бојана Лазић	Ана Ђорђевић
67	<i>11 недеља</i>	20.5.2000; Театар Бојан Ступица	Радослав Павловић	Ирена Ристић	Исидора Жебељан
68	<i>Коштана</i>	22.6.2000; Театар Бојан Ступица	Борисав Станковић	Југ Радивојевић	Мирољуб Аранђеловић Расински
69	<i>Прљаве руке</i>	26.6.2000; Театар Бојан Ступица	Жан Пол Сартр (Jean Paul Sartre)	Радослав Миленковић	Исидора Жебељан
70	<i>Нора</i>	1.3/7.3. 2001; ЈДП и ЦНП, Театар Бојан Ступица	Хенрик Ибзен (Henrik Ibsen)	Бранислав Мићуновић	Жарко Мирковић (изб. муз)
71	<i>Павиљони</i>	26.4.2001; Театар Бојан Ступица	Милена Марковић	Алиса Стојановић	-
72	<i>Супермаркет</i>	9.12.2001; Театар Бојан Ступица	Биљана Србљановић	Алиса Стојановић	Небојша Игњатовић
73	<i>Shopping & Fucking</i>	21.2.2002; Театар Бојан Ступица	Марк Рејвенхил (Mark Ravenhill)	Ива Милошевић	Марко Настић
74	<i>Скуп</i>	15.3.2002; Театар Бојан Ступица	Марин Држић	Јагош Марковић	Јагош Марковић (изб. муз)
75	<i>Андромаха</i>	13.6.2002; Театар Бојан Ступица	Жан Расин (Jean Racine)	Урош Јовановић	-
76	<i>Шине</i>	25.11.2002; Театар Бојан Ступица	Милена Марковић	Слободан Унковски	Небојша Игњатовић (изб. муз)
77	<i>Говорница</i>	15.2.2003; Театар Бојан Ступица	Јагош Марковић	Јагош Марковић	-
78	<i>Родолупци</i>	23.5.2003; Велика сцена	Јован Стерија Поповић	Дејан Мијач	-

Звездара театар					
	Представа	Премијера	Писац	Режија	Аутор музике
1	<i>Оригинал фалсификата</i>	28.1.1989	Раде Радовановић	Славенко Салетовић	Момчило Бајагић и <i>Инструктори</i>
2	<i>Три сестре – сто година после</i>	1.2.1989	А.П.Чехов (А.П.Чехов)	Александар Лукач	Маргита С.
3	<i>Сан косовске ноћи</i>	31.7.1989 – Будва / 8.10.1989;	Петар Божовић	Петар Божовић	Ивана Стефановић
4	<i>Звезда на челу народа</i>	19.11.1989	Милица Новковић	Владимир Лазић	Ксенија Зечевић
5	<i>Професионалац</i>	10.1.1990	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)
6	<i>Мала</i>	7.3.1990	Радослав Павловић	Дарко Бајић	Зоран Симјановић
7	<i>Кус Петлић</i>	25.3.1990	Александар Поповић	Бранко Плеша	Горан Плеша
8	<i>Навала</i>	17.7.1990 – Будва / 2.10.1990; Звездара театар и Град театар Будва	Стеван Копривица / Предраг Антонијевић	Егон Савин	Егон Савин (изб. муз)
9	<i>Зора на истоку</i>	28.1.1991	Гордан Михаић	Јагош Марковић	Игор Гостушки
10	<i>Урнебесна трагедија</i>	21.3.1991	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)
11	<i>Мало љубави, мало мржње</i>	14.11.1991; Звездара театар и Центар за културу Панчево	Власта Радовановић	Власта Радовановић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)
12	<i>Живот Јованов</i>	7.4.1992	Радослав Павловић	Дарко Бајић	Момчило Бајагић Бајага
13	<i>Бенерал Милан Недић</i>	12.4.1992	Синиша Ковачевић	Јовица Павић	-
14	<i>Гробљанска</i>	24.12.1992	Небојша Ромчевић	Јовица Павић	Јовица Павић (изб. муз)
15	<i>Чаруга</i>	4.5.1993	Радослав Павловић	Милош Радовић	Драгољуб Илић
16	<i>Српска драма</i>	5.3.1994	Синиша Ковачевић	Небојша Брадић	Ксенија Зечевић
17	<i>Лаки комад</i>	20.3.1994	Небојша Ромчевић	Владимир Јевтовић	<i>Дисциплина кичме</i>
18	<i>Како потаманити гамад</i>	3.11.1994;	Новица Савић	Бранко Плеша	Бранко Плеша (изб. муз)
19	<i>Мртва тачка</i>	28.12.1994	Александар Поповић	Радослав Миленковић	Ивана Стефановић
20	<i>Наши синови</i>	1.12.1995	Војислав Јовановић Марамбо	Јагош Марковић	аутор музике непознат; извођачи јесу (<i>Театрослов</i>)
21	<i>Пољубац жене паука</i>	18.4.1996; Звездара театар / Савез драмских уметника Србије	Мануел Пуиг	Егон Савин	Егон Савин (изб. муз)
22	<i>Баши бунар</i>	30.9.1996	Александар Поповић	Александар Поповић	Персида Поповић (изб. муз)
23	<i>Лари Томпсон, трагедија једне</i>	26.10.1996	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)

	<i>младости</i>				
24	<i>У пламену страсти</i>	12.3.1997	Иван М. Лалић	Горчин Стојановић	Горчин Стојановић (изб.муз)
25	<i>Вирус</i>	3.12.1997; Звездара театар и Савез драмских уметника Србије	Синиша Ковачевић	Синиша Ковачевић	<i>Деца лоших музичара</i>
26	<i>Парабелум</i>	18.2.1998	Срђан Кољевић	Никола Пејаковић	-
27	<i>Мој отац у борби против ниткова из свемира</i>	11.4.1998	Иван М. Лалић	Горчин Стојановић	-
28	<i>Смешна страна музике</i>	4.5.1998	Т.Кугуар	Т.Кугуар/Никола Пејаковић	<i>The Kiguars</i>
29	<i>Контејнер са пет звездица</i>	8.1.1999	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)
30	<i>Нек иде живот</i>	4.2.1999	Ранко Божић	Срђан Карановић	Зоран Симјановић
31	<i>Путник</i>	1.3.1999	Драгослав Михаиловић	-	-
32	<i>Буба</i>	17.1.2001	Младен Поповић	Егон Савин	-
33	<i>Кривица</i>	18.2.2001	Небојша Ромчевић	Љубослав Мајера	Мирољуб Аранђеловић-Расински
34	<i>Доктор Шустер</i>	29.5.2001; Нова сцена	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	Драгутин Балабан Бајка (изб. муз)
35	<i>Анђела</i>	30.11.2001	Стеван Копривица	Милан Караџић	Александар Костић
36	<i>Контузов</i>	25.4.2002; Нова сцена	Христо Бојчев (Христо Бойчев)/Никола Пејаковић	Никола Пејаковић	Љубомир Јовановић Јовец (изб. муз)
37	<i>Вечерас слушате...</i>	24.5.2002	Душан Ристић	Златко Паковић	Душан Ристић (изб. муз)
38	<i>Поглед у небо</i>	30.4.2003; Нова сцена	Дејвид Хер (David Hare)	Љиљана Тодоровић	Зоран Ерић
39	<i>Повратак</i>	8.10.2003; Нова сцена	Харолд Пинтер (Harold Pinter)	Никита Миливојевић	Владимир Јанковић (изб.муз)

Београдско драмско позориште					
	Представа	Премијера	Писац	Режија	Аутор музике
1	<i>Псовачи</i>	17.1.1989	Исидора Бјелица	Драгољуб Петровић	Бора Ђорђевић (изб. муз)
2	<i>Крајности</i>	18.1.1989; Нова сцена	Виљем Масросимон	Нађа Јањетовић	Предраг Вранешевић
3	<i>Сабирни центар</i>	8.3.1989	Душан Ковачевић	Љубомир Драшкић	Војислав Костић
4	<i>Србијом узводно</i>	26.3.1989	Јелица Зупанц	Милош	Енцо Лесић

				Лазин	
5	<i>Идем у лов</i>	11.6.1989; Нова сцена	Жорж Фејдо (Georges Feydeau)	Небојша Пјевић	Предраг Вранешевић
6	<i>Танго</i>	8.11.1989	Славомир Мрожек	Јадранка Анђелић	Наташа Богојевић
7	<i>Клопка</i>	9.12.1989	Тадеуш Ружевић	Новица Драговић	Новица Драгојевић (изб.муз)
8	<i>Кармен 2000</i>	3.3.1990	Жорж Бизе (Georges Bizet) / Лазар Стојановић	Лазар Стојановић	Ксенија Зечевић (адаптација)
9	<i>Невидљива рука</i>	11.3.1990; Нова сцена	Сем Шепард (Sam Shepard)	Павле Лазић	Иван Илић (изб.муз)
10	<i>Мачка на усвијаном лименом крову</i>	18.5.1990	Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams)	Љиљана Тодоровић	Витомир Симурдић (изб.муз)
11	<i>Play Aleksandar Popović</i>	26.9.1990	Александар Поповић	Радмила Војводић	Предраг Вранешевић
12	<i>Оружје збогом</i>	28.11.1990; Нова сцена	Стеван Копривица	Нађа Јањетовић	Нађа Јањетовић/Зоран Јерковић (изб. муз)
13	<i>Милутин</i>	26.12.1990	Данко Поповић	Сима Јанићијевић/ Томо Курузовић	Михајло Јоцковић/Милош Цвијић (изб.муз)
14	<i>Тајна веза. Play Aleksandar Popović</i>	18.1.1991	Александар Поповић	Радмила Војводић	Предраг Вранешевић
15	<i>Спасени</i>	30.3.1991; Нова сцена	Едвард Бонд (Edward Bond)	Раде Шербеџија	Давор Роко
16	<i>Балкон</i>	11.4.1991	Жан Жене (Jean Genet)	Ивана Вујић	Ивана Стефановић
17	<i>Ко се боји Вирџиније Вулф?</i>	5.5.1991	Едвард Олби (Edward Albee)	Душан Јовановић	Давор Роко
18	<i>Срећни дани</i>	10.5.1991; Нова сцена	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Павле Лазић	-
19	<i>Чекајући Годоа</i>	25.6.1991	Семјуел Бекет	Харис Пашовић	Зоран Ерић
20	<i>Иванов</i>	16.11.1991	А.П.Чехов	Владимир Лазић	Габор Ленђел
21	<i>Руски брак & америчка романса</i>	5.12.1991; Нова сцена	Владимир Војнович / Мјуреј Шизгал	Мелина Пота	Ненад Петровић
22	<i>Стаклена менаџерија</i>	27.12.1991	Тенеси Вилијамс	Љиљана Тодоровић	Живорад Миленковић
23	<i>Емигранти</i>	30.12.1991; Ложионица 64	Славомир Мрожек	Никита Миливојевић	Људмила Бећковић
24	<i>Запали ме</i>	18.1.1992	Ленфорд Вилсон (Lenford Wilson)	Алиса Стојановић	Коки Димушевски/Драг ољуб Ђуричић
25	<i>Злочин и казна</i>	15.2.1992; Нова сцена	Ф.М.Достојевски (Ф. М. Достоевский)	Павле Лазић	Владимир Милачић
26	<i>Слободна територија</i>	20.2.1992	Жан Клод Гримбер (Jean-Claude	Зоран Тасић	Зоран Ерић

			Grumberg)		
27	<i>Каскадер</i>	2.4.1992; Нова сцена	Братислав Петковић	Братислав Петковић/Ми омир Радевић	Влада Јанковић (изб. муз)
28	<i>Квартет</i>	30.9.1992; Нова сцена	Хајнер Милер (Heiner Müller)	Ирена Ристић	Александар Сања Илић
29	<i>Инструкција</i>	29.11.1992; Нова сцена	Ежен Јонеско (Eugène Ionesco)	Владимир Плаовић	-
30	<i>Повратак Дон Жуана</i>	6.12.1992; Нова сцена	Александар Обреновић	Кокан Младеновић	Ненад Милосављевић
31	<i>Наши очеви</i>	25.12.1992; Велика/Нова сцена	Војислав Јовановић Марамбо	Ана Миљанић	-
32	<i>Седморица против Тебе</i>	9.1.1993	Есхил	Никита Миливојевић	Зоран Ерић (изб. муз)
33	<i>Нару Night</i>	9.2.1993; Клуб	Миленко Бодирогић	Милорад Миленковић	-
34	<i>Дворишина распродаја</i>	11.2.1993	Рејмонд Карвер (Raymond Carver, Jr.)	Саша Малешевић	Игор Боројевић
35	<i>Повратак ратника (без трећег)</i>	20.3.1993; Нова сцена	Милан Беговић	Небојша Шурлан	Небојша Шурлан (изб.муз)
36	<i>Утицај гама зрака на сабласне невене</i>	3.4.1993	Пол Зиндел (Paul Zindel)	Ивана Ашковић	Ксенија Зечевић
37	<i>Дама са камелијама</i>	15.6.1993	Александар Дима (A.Dumas)	Светислав Гонцић	Зоран Ерић
38	<i>Калемегданци</i>	6.3.1994	Зоран Ранкић	Зоран Ранкић	-
39	<i>Неспоразум</i>	23.3.1994; Нова сцена	Албер Ками (Albert Camus)	Филип Гајић	-
40	<i>Мишоловка</i>	23.3.1995	Агата Кристи (Agatha Christie)	Ирена Ристић	Исидора Жебељан
41	<i>У поверењу</i>	1.6.1995; Мала сцена	Питер Шефер (Peter Schaefer)	Даријан Михајловић	Даријан Михајловић
42	<i>Камен за под главу</i>	9.6.1995	Милица Новковић	Бранислава Стефановић	Бранислава Стефановић
43	<i>Тамо-амо</i>	21.6.1995	Еден фон Хорват (Edmund von Horváth)	Душан Петровић	Предраг Вранешевић
44	<i>Пре доручка & кратке и најкраће приче</i>	21.10.1995; Мала сцена	Јудин О`Нил (Eugene O'Neill)/ група аутора	Мирослав Беловић	Зоран Јерковић (изб.муз)
45	<i>Под окриљем звезда</i>	24.12.1995; Мала сцена	Мануел Пуиг	Алиса Стојановић	-
46	<i>Никад се не зна</i>	9.2.1996	Бернард Шо (Bernard Shaw)	Мирослав Беловић	Зоран Јерковић (изб.муз)
47	<i>Човек је човек</i>	17.4.1996	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Ирена Ристић	Исидора Жебељан
48	<i>Смртоносна клопка</i>	28.4.1996; Мала сцена	Ајра Левин (Ira Levin)	Ђорђе Марјановић	-
49	<i>Арсеник и старе чипке</i>	23.11.1996	Џозеф Кеслеринг (Joseph Kesselring)	Димитрије Јовановић	Димитрије Јовановић (изб.муз)
50	<i>Мистер долар</i>	22.2.1997	Бранислав Нушић	Мирослав Беловић	Зоран Јерковић (изб.муз)

51	<i>Супарници</i>	11.10.1997	Ричард Бринзли Шеридан (Richard Brinsley Sheridan)	Милан Караџић	Исидора Жебељан
52	<i>Свакодневно позориште</i>	20.1.1998; Мала сцена	Бертолд Брехт	Ивана Вујић	Курт Вајл (Kurt Weill) / Паул Десау (Paul Dessau)
53	<i>Сви моји синови</i>	4.4.1998	Артур Милер (Arthur Miller)	Димитрије Јовановић	Исидора Жебељан
54	<i>Вртешка</i>	12.4.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Артур Шницлер (Arthur Schnitzler)	Војин Пауновић	-
55	<i>Преферанс</i>	18.4.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Ф.М.Достојевски	Светлана Бојковић/Петар Краљ	-
56	<i>Класни непријатељ</i>	17.5.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Најџел Вилијамс (Nigel Williams)	Даријан Михајловић	-
57	<i>Кети и нилски коњ</i>	6.6.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Марио Варгас Љоса (Mario Vargas Llosa)	Ивана Богићевић	Клара Гросе
58	<i>Лудакове белешке</i>	14.6.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Н.В.Гогољ (Nikolai Gogol)	Божидар Буровић	Милош Петровић
59	<i>Малограђани</i>	4.10.1998	Максим Горки (Максим Горький)	Радослав Миленковић	Исидора Жебељан
60	<i>Убица</i>	10.10.1998; Студио Београдског драмског позоришта	Ентони Шефер	Ања Суша	<i>Vroom</i>
61	<i>Враг не спава</i>	28.10.1998; Мала сцена	Петар Пеџија Петровић	Бранко Плеша	Зоран Христић
62	<i>Реквизитер</i>	21.1.1999; Мала сцена	Угљеша Шајтинац	Ђорђе Марјановић	-
63	<i>Родолупци</i>	27.2.1999	Јован Стерија Поповић	Горчин Стојановић	-
64	<i>Чекајући Годоа</i>	18.3.1999; Мала сцена	Семјуел Бекет	Давид Путник	-
65	<i>Ципеле од кенгурове коже</i>	29.9.1999	Катарина Милутиновић	Ирена Ристић	/-
66	<i>Само ви ајте, а ми ћемо гракат и арлаукат</i>	10.10.1999	Миодраг Караџић	Милан Караџић	Исидора Жебељан
67	<i>Велики дан</i>	17.12.1999	Слободан Стојановић	Радослав Дорић	Зоран Христић
68	<i>Кућа са прозором</i>	22.5.2000	Љиљана Лашић	Владимир Лазић	-
69	<i>Златно руно</i>	16.1.2001	Борислав Пекић	Небојша Брадић	-
70	<i>Праћка</i>	4.3.2001; Нова сцена	Николај Кољада (Николай Коляда)	Ана Ђорђевић	Немања Мосуровић
71	<i>Пијаниста</i>	17.3.2001; Нова сцена	Алесандро Барико (Alessandro Baricco)	Милена Павловић	Милена Павловић (изб.муз)
72	<i>Конкурс</i>	20.4.2001	Александар Галин	Радослав	Антоније Пушић

				Миленковић	
73	<i>Одважне девојке</i>	23.4.2001	Рона Манро (Rona Munro)	Ања Суша	Ања Суша (изб. муз)
74	<i>Чиода са две главе</i>	17.5.2001; Нова сцена	Александар Гаталица	Горчин Стојановић	Александар Гаталица (музика и изб.муз)
75	<i>Виза</i>	15.6.2001; Нова сцена	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	-
76	<i>Дан Ц</i>	22.6.2001	Филип Вујошевић	Милан Караџић	Зоран Симјановић
77	<i>Горке сузе Петре фон Кант</i>	27.10.2001; Нова сцена	Рајнер Вернер Фасбиндер (Rainer Werner Fassbinder)	Стеван Бодрожа	Ведран Вучић (музика и изб.муз)
78	<i>Злочин на козјем острву</i>	10.11.2001	Уго Бети (Ugo Betti)	Небојша Брадић	Исидора Жебељан
79	<i>Госпођица Јулија</i>	15.12.2001; Нова сцена	Аугуст Стриндберг (August Strindberg)	Милена Павловић	Марко Грубић (музика и изб.муз)
80	<i>Курва из Харлема</i>	25.12.2001; Нова сцена	Ентони Сверлинг	Ана Радивојевић-Здравковић	-
81	<i>Пандорина кутија</i>	18.1.2002	Горан Марковић	Горан Марковић	Зоран Симјановић
82	<i>Господин Фока</i>	29.1.2002; Нова сцена	Гордан Михаић	Нинослав Шћепановић	Душан Буњанин (сонгови)
83	<i>Исповест Ставрогина</i>	16.3.2002; Нова сцена	Саво Радовић	Саво Радовић	-
84	<i>Приватни животи</i>	26.3.2002	Ноел Кауард (Noël Coward)	Димитрије Јовановић	Војислав Д. Спасић (изб.муз)
85	<i>Мајка и дете</i>	29.3.2002; Нова сцена	Јун Фосе	Стеван Бодрожа	Ведран Вучић
86	<i>Звер на месецу</i>	27.4.2002	Ричард Калиноски	Небојша Брадић	Зоран Ерић
87	<i>Убиство сестре Џори</i>	17.5.2002; Нова сцена	Френк Маркус	Даријан Михајловић	Марко Грубић (изб. муз)
88	<i>Џозефин</i>	17.12.2002; Нова сцена	Јелена Мијовић (либрето)	Небојша Брадић	Рене Обри / Питер Бург
89	<i>24 четири зида</i>	18.3.2003; Нова сцена	Игор Маројевић	Жанко Томић	Жанко Томић (изб. муз)
90	<i>Клин</i>	25.3.2003	Сајмон Деј	Радослав Миленковић	Александар Симић
91	<i>Фредерик или булевар злочина</i>	17.4.2003	Ерик Емануел Шмит (Eric-Emmanuel Schmitt)	Милан Караџић	Зоран Ерић
92	<i>Кај сад?</i>	11.5.2003	Боривој Радаковић	Егон Савин	-
93	<i>Апологија непријатељу</i>	14.5.2003	Јован Поповић	Давид Путник	-
94	<i>Ово би могао бити Ваш срећан дан</i>	1.7.2003; Нова сцена	Милета Продановић	Стеван Бодрожа	Ведран Вучић
95	<i>Гленгери Глен Рос</i>	3.7.2003	Дејвид Мемет (David Mamet)	Алиса Стојановић	-
96	<i>Glory Hole</i>	29.8.2003; Нова сцена	Далија Аћин	Оливера Ђорђевић	Андреј Аћин
97	<i>Адресат непознат</i>	22.10.2003; Нова сцена	Катрин Кресман	Стеван	Стеван Сабљић

			Тејлор (Kathrine Kressmann Taylor)	Саблић	(изб. муз)
98	<i>X+Y=0</i>	9.11.2003; Нова сцена	Борислав Пекић	Милица Краљ	Милица Краљ (изб.муз)
99	<i>Троје</i>	22.11.2003; Нова сцена	Џулијен Барнс (Julian Barnes)	Милена Павловић	Марко Грубић (изб.муз)
100	<i>Винсент</i>	27.12.2003	Николас Врајт (Nicholas Wright)	Ања Суша	Владимир Пејковић

Народно позориште у Београду					
	Представа	Премијера	Писац	Режија	Аутор музике
1	<i>Орестија</i>	10.11.1989	Есхил	Мира Ерцег	Ивана Стефановић
2	<i>Војвоткиња од Малфија</i>	18.2.1990		Ивана Вујић	Ивана Стефановић
3	<i>Кир Јања</i>	13.12.1992/93.; Велика сцена	Ј. С. Поповић	Егон Савин	Ксенија Зечевић
4	<i>Осврни се у гневу</i>	22.11.1992; Мала сцена	Џон Озборн	Балша Ђого	Петар Антоновић (изб.муз)
5	<i>Напуштено имање</i>	1992/93.; Мала сцена	Шуламит Ларид	Вида Огњеновић	-
6	<i>Ромео и Јулија</i>	10.6.1993.; Земун – велика сцена	В. Шекспир	Александар Шекера	Сергеј Прокофјев
7	<i>Тужна је недеља</i>	14.3.1993.; Земун – мала сцена	Питер Милер	Божидар Ђуровић	Владимир Марковић (изб.муз)
8	<i>Месец дана на селу</i>	1.10.1993; Велика сцена	Иван Сергејевич Тургењев	Цисана Мурусидзе	Звонко Јовчић (изб. муз)
9	<i>Помози ми</i>	8.10.1993; Мала сцена	Жељко Мијановић	Владимир Лазић	Петар Антоновић (изб. муз)
10	<i>Маска</i>	1.11.1993	Милош Црњански	Никита Миливојевић	Витомир Симурдић (изб.муз)
11	<i>Укроћена горопад</i>	14.12. 1993	В. Шекспир	Владимир Јевтовић	-
12	<i>Сократов тестамент</i>	26.12.1993; Мала сцена	Иван Панић	Велимир Митровић	Зоран Христић
13	<i>Живот је сан</i>	8.11.1994; Велика сцена	Калдерон де ла Барка	Никита Миливојевић	Зоран Ерић
14	<i>Ожалошћена породица</i>	22.11.1994; Велика сцена	Бранислав Нушић	Златан Дорић	Мирољуб Аранђеловић Расински
15	<i>Развојни пут Боре Шнајдера</i>	31.1.1995; Велика сцена	Александар Поповић	Кокан Младеновић	Ненад Милосављевић
16	<i>Центрифугални играч</i>	9.10.1994; Мала сцена	Тодор Манојловић	Мелина Пота	Мелина Пота, Милорад Стојаковић (изб. муз)
17	<i>Мандрагола</i>	17.12.1994; Мала сцена	Николо Макијавели	Владимир Јевтовић	Љубомир Нинковић
18	<i>После милион</i>	16.2.1995; Мала сцена	Драгутин Илић	Саша	Ксенија Зечевић

	<i>година</i>			Латиновић	
19	<i>Тесла или Прилагођавање анђела</i>	24.3.1995; Мала сцена	Стеван Пешић	Душан Михаиловић	Петар Антоновић
20	<i>Дон Жуан</i>	8.12.1995; Велика сцена	Ж.Б.П.Молијер	Петар Зец	Петар Зец (изб. муз)
21	<i>Идиот</i>	22.11.1995; Велика сцена	Ф.М.Достојевски	Стево Жигон	Петар Антоновић (изб. муз)
22	<i>Тројанке</i>	3.5.1996; Велика сцена	Еурипид	Ирина Конидари	Драган Млађеновић, Димитрије Големовић (изб.муз)
23	<i>Дуго путовање у ноћ</i>	22.12.1995; Мала сцена	Јудин О'Нил	Велимир Митровић	Зоран Милетић (изб. муз)
24	<i>Последња битка кнегиње Милице</i>	1.11.1995; Мала сцена	Слободан Жикић	Градимир Марковић	Зоран Христић
25	<i>Сан летње ноћи</i>	26.9.1997; копродукција са Будва Град Театром	В. Шекспир	Никита Миливојевић	Зоран Ерић
26	<i>Мајстор</i>	19.11.1997	Роналд Харвуд	Димитрије Јовановић	Петар Антоновић (изб. муз)
27	<i>Сакати Били са Иншимана</i>	20.3.1998	Мартин МекДона	Ђорђе Марјановић	Ђорђе Марјановић (изб.муз)
28	<i>Загонетне варијације</i>	2.5.1998	Емануел Шмит	Божидар Ђуровић	Милош Петровић (изб. муз)
29	<i>Кочице</i>	8.12.1998	Бен Елтон (Ben Elton)	Душан Петровић	Драгољуб Ђуричић
30	<i>Сузе су ОК</i>	14.3. 1999	Мирјана Бобић Мојсиловић	Милан Караџић	Исидора Жебељан
31	<i>Кафкин К</i>	17.6.1999; Сцена <i>Раиша Плаовић</i>	Алан Бенет	Маја Милатовић	Иван Антић (к. и изб. муз)
32	<i>Милева Ајнштајн</i>	30.10.2001	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	Исидора Жебељан

Атеље 212					
	Представа	Премијера	Писац	Режија	Аутор музике
1	<i>Не шетај се гола</i>	16.1.1989; ЈДП Театар <i>Бојан Ступица</i>	Жорж Фејдо (Georges Feydeau)	Зоран Ратковић	Војислав Костић
2	<i>Суфле од поморанџи / Белег (две једночинке)</i>	20.1.1989; Дом пионира, Београд	Сол Белоу (Saul Below)	Петар М. Теслић	-
3	<i>Милодух</i>	10.5.1989; Новосадско позориште Újvidéki Színház Novi Sad	Питер Шефер (Peter Shaffer)	Петар М. Теслић	-
4	<i>Госпођица Јулија</i>	22.9.1989; Новосадско позориште Újvidéki Színház Novi Sad	Аугуст Стриндберг (August Strindberg)	Татјана Мандић Ригонат	Игор Гостушки
5	<i>Поруке живима</i>	7.10.1989; Спомен	Синиша Павић	Зоран Ратковић	Војислав Костић

		парк Јајинци			
6	<i>Мрављи метеж (сценска чудеса на седам небеса)</i>	2.12.1989; НП Сомбор 12.6.1992; Велика сцена	Александар Поповић	Радмила Војводић	Предраг Вранешевић
7	<i>Очеви и оци</i>	20.4.1990; НП Сомбор 5.6.1992; Велика сцена	Слободан Селенић	Зоран Ратковић	Војислав Костић
8	<i>Адвокат Пјер Патлен</i>	15.11.1990; Дом културе и спорта Обреновац	непознати аутор	Радослав Дорић	Мирољуб Аранђеловић Расински
9	<i>Стаза дивљачи</i>	26.2.1991; ЦК <i>Олга Петров</i> Панчево	Франц Ксавер Крец (Franz Xaver Kroetz)	Алиса Стојановић	Саша Мирковић (изб.муз)
10	<i>Жабар</i>	28.4.1991; БИТЕФ театар Београд	Рајнер Вернер Фасбиндер (Rainer Werner Fassbinder)	Горчин Стојановић	Ђуро Санадер, Горчин Стојановић (изб.муз)
11	<i>Свећар, комедија Бруна из Ноле, академика без академије званог Озлојеђени</i>	4.7.1992; Велика сцена	Ђордано Бруно (Giordano Bruno)	Љубомир Драшкић	Војислав Костић
12	<i>Кнегиња из Фоли-Бержера</i>	1.8.1992; Велика сцена	Жорж Фејдо	Љубомир Драшкић	Војислав Костић
13	<i>Офелија у огледалу</i>	9.12.1992; Велика сцена	Владимир Лазић (сценарио)	-	-
14	<i>Ујка Вања</i>	21.12.1992; Велика сцена	А.П.Чехов	Никола Јевтић	И. Стравински (коришћена музика)
15	<i>Иза кулиса</i>	29.12.1992; Велика сцена	Мајкл Ферејн (Michael Fraun)	Алиса Стојановић	Ђуро Санадер (изб.муз)
16	<i>Отац</i>	20.2.1993; Велика сцена 23.12.1994; Театар у подруму	Аугуст Стриндберг	Радослав Миленковић	Ивана Стефановић
17	<i>Кола мудрости двоја лудости</i>	3.5.1993; Велика сцена	Александар Николајевич Островски (Александр Николаевич Островскии)	Дејан Мијач	Војислав Костић
18	<i>Време чуда</i>	9.5.1993; Театар у подруму	Борислав Пекић	Радмила Војводић	Жарко Мирковић
19	<i>Човек, звер и врлина</i>	3.7.1993; Театар у подруму	Луиџи Пирандело (Luigi Pirandello)	Душан Петровић	Ђуро Санадер (изб.муз)
20	<i>Филумена Мартурано</i>	16.7.1993; Велика сцена	Едуардо де Филипо (Eduardo de Filippo)	Бранко Плеша	Бранко Плеша (изб.муз)
21	<i>Пег, срце моје</i>	10.12.1993; Театар у подруму	Џон Хартли Манерс (John Hartley Manners)	Милан Караџић	Љубомир Нинковић
22	<i>Лажа и паралажа</i>	18.12.1993; Велика сцена	Јован Стерија Поповић	Егон Савин	Ксенија Зечевић (к); Јован

					Малешевић (муз.сар)
23	<i>Експресни за Минхен</i>	3.3.1994; Театар у подруму	Милан Митић	Александар Борђевић	-
24	<i>Љубавно писмо</i>	25.3.1994; Велика сцена	Златан Фазлагвић, Зоран Бачић	Бранислав Кичић	Зоран Симјановић
25	<i>Школа за жене</i>	9.4.1994; Велика сцена	Жан Батист Поклен Молијер (Jean-Baptiste Poquelin Molière)	Зоран Ратковић	Војислав Костић
26	<i>Авети</i>	22.4.1994; Театар у подруму	Хенрик Ибсен (Henrik Johan Ibsen)	Павле Лазић	Ђуро Санадер (изб.муз)
27	<i>Олеана</i>	7.5.1994; Театар у подруму	Дејвид Мамет	Вида Огњеновић	Ивана Стефановић
28	<i>Катарина</i>	28.5.1994; ДК Ваљево 3.6.1994; Велика сцена	Фелисијен Марсо (Felicien Marceau)	Соја Јовановић	Пиериф Зармаф (муз.сар.)
29	<i>Марија Стјуарт</i>	13.11.1994; Велика сцена	Фридрих фон Шилер (Johann Cristoph Friedrich von Schiller)	Љубомир Драшкић	Војислав Костић
30	<i>Москва – Петушки (сценска фантазија у два дела)</i>	10.2.1995; Велика сцена	Венедикт Јерофејев (Венедикт Ерофеев)	Предраг Бајчетић	Бора Ђорђевић
31	<i>Лунаса</i>	25.2.1995; НП Сомбор 7.3.1995; Театар у подруму копродукција Ателјеа 212 и НП Сомбор	Брајан Фрајл (Brian Friel)	Душан Петровић	Предраг Вранешевић
32	<i>Чарлама збогом (сценска макља на два зглоба с епилогом)</i>	18.4.1995; Велика сцена	Александар Поповић	Ивана Вујић	Антоније Пушић – Рамбо Амадеус
33	<i>Путујуће позориште Рикоти</i>	7.5.1995; Театар у подруму	Алфредо Балдући (Alfredo Balducci)	Кокан Младеновић	Ненад Милосављевић
34	<i>Лагум</i>	20.6.1995; Велика сцена	Светлана Велмар Јанковић	Алиса Стојановић	Ивана Стефановић
35	<i>Шрафексер и аутоклав (двочинка с музиком и експлозијама)</i>	3.7.1995; Театар у подруму	Александар Обреновић	Александар Обреновић	Гордана Симић (изб.муз)
36	<i>Ију, поплава</i>	25.1.1996; Театар у подруму	Горица Поповић	Горица Поповић	Ненад Петровић (к.), Горица Поповић (изб.муз и сонгови)
37	<i>Полицајци</i>	19.3.1996; Велика сцена 15.11.1996; Театар у подруму	Славомир Мрожек	Даријан Михајловић	Драгољуб Ђуричић (к.), Љубиша Бачић (сонгови)

38	<i>Овде</i>	18.4.1996; Театар у подруму	Мајкл Фрејн (Michael Fraun)	Алиса Стојановић	Алиса Стојановић (изб.муз)
39	<i>Љубинко и Десанка</i>	8.10.1996; Театар у подруму	Александар Поповић	Нинослав Шћепановић	Жељко Јоксимовић
40	<i>Турнеја</i>	25.10.1996; Велика сцена	Горан Марковић	Милан Караџић	Ивана Стефановић
41	<i>Аудијенција</i>	9.11.1996; Театар у подруму	Вацлав Хавел (Vaclav Havel)	Војин Пауновић	-
42	<i>Кући..!</i>	18.1.1997; Велика сцена	Људмила Разумовска (Људмила Разумовская)	Радослав Миленковић	Радослав Миленковић (изб.муз)
43	<i>Љубави Џорџа Вашингтона</i>	7.2.1997; Театар у подруму	Миро Гавран	Татјана Мандић Ригонат	Игор Гостушки
44	<i>Арт</i>	4.10.1997; Велика сцена	Јасмина Реза (Yasmina Reza)	Алиса Стојановић	Драгољуб Ђуричић
45	<i>Исповести варалице Феликса Крула</i>	9.10.1997; Театар у подруму	Томас Ман (Thomas Mann)	Младен Андрејевић (аутор пројекта)	-
46	<i>Јована од Метроа</i>	17.10.1997; Театар у подруму копродукција Атељеа 212 и Cinema Design	Видосав Стевановић	Ања Суша	Горан Бреговић
47	<i>Бекство</i>	10.11.1997; Велика сцена	Михаил Афанасијевич Булгаков (М.А.Булгаков)	Љубомир Драшкић	Војислав Костић
48	<i>На чијој страни</i>	14.2.1998, Велика сцена	Роналд Харвуд (Ronald Harwood)	Ленка Удовички	-
49	<i>Породичне приче</i>	7.4.1998; Велика сцена	Биљана Србљановић	Јагош Марковић	Ивана Стефановић (к.), Јагош Марковић (изб.муз)
50	<i>Силвија</i>	11.4.1998; Театар у подруму	Алберт Рамсдел Гарни (Albert Ramsdell Gurney)	Милица Краљ	Андреј Аћин
51	<i>Брачна игра</i>	5.6.1998; Театар у подруму	Едвард Олби (Edward Albee)	Ивана Ђилас	Драгољуб Ђуричић
52	<i>Проклети Ковалски</i>	1.10.1998; Театар у подруму	Небојша Ромчевић	Стефан Саблић	-
53	<i>Лепотица Линејна</i>	14.11.1998; Велика сцена	Мартин Макдона (Martin McDonagh)	Зоран Ратковић	Војислав Костић (к. и изб.муз.)
54	<i>Опера за три гроша</i>	21.12.1998; Велика сцена	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Никита Миливојевић	Курт Вајл (к.), Зоран Ерић (муз.сар), Владимир Пејковић (муз.сар), Александра Ђорђевић (муз.сар), Марина

					Марковић (сонгови)
55	<i>Велика свеска</i>	14.2.1999; Велика сцена	Агота Криштоф (Agota Kristof)	Кокан Младеновић	Зоран Христић
56	<i>Дил и Дон – лептири су слободни</i>	20.2.1999; Театар у подруму	Леонард Герш (Leonard Gersh)	Ненад Гвозденовић	Борис Буњац
57	<i>Чорба од канаринца</i>	24.4.1999; Театар у подруму	Милош Радовић	Вида Огњеновић	Предраг Вранешевић
58	<i>Парови</i>	15.10.1999; Велика сцена	Горан Марковић	Алиса Стојановић	Тома Грујић (изб.муз)
59	<i>Пеликан</i>	2.12.1999; Театар у подруму	Аугуст Стриндберг	Давид Путник	Давид Путник (изб.муз)
60	<i>Дивљи мед</i>	26.2.2000; Велика сцена	Мајкл Фрејн	Дејан Мијач	-
61	<i>Нагон</i>	27.4.2000; Театар у подруму	Франц Ксавер Крец	Радослав Миленковић	Исидора Жебељан
62	<i>Роберто Цуко</i>	18.5.2000; Велика сцена	Бернар Мари Колтес (Bernard Marie Koltès)	Александар Поповски	Кирил Цајковски
63	<i>Лифт за кухињу</i>	26.5.2000; Театар у подруму	Харолд Пинтер (Harold Pinter)	Небојша Илић, Бојан Жировић	Небојша Илић, Бојан Жировић (изб.муз)
64	<i>Тулумбус, оперета</i>	1.8.2000 Краљевско позориште Зетски дом Цетиње 30.10.2000 Велика сцена копродукција Атељеа 212 и Краљевског позоришта Зетски дом Цетиње	Милош Радовић	Јагош Марковић	-
65	<i>М(ј)ешовити брак</i>	24.10.2000; Театар у подруму копродукција Атељеа 212 и Српског позоришта у Мађарској, Будимпешта	Стеван Копривица	Милан Караџић	-
66	<i>Колатерална штета</i>	3.11.2000; Театар у подруму	Али Тарик (Ali Tariq), Хауард Брентон (Howard Brenton), Енди де ла Тур (Endi de la Tour)	Божидар Ђуровић	Милош Петровић
67	<i>Леда, комедија једне карневалске ноћи у четири чина</i>	9.2.2001; Велика сцена	Мирослав Крлежа	Дејан Мијач	Исидора Жебељан (к. и аранжман музике)
68	<i>Три верзије живота</i>	2.3.2001; Велика сцена	Јасмина Реза	Алиса Стојановић	Џослин Пук (Joselyn Pook), Тома Грујић (изб.муз)
69	<i>Мала љубав за</i>	20.3.2001; Велика	Душан Ристић	Ненад	Исидора Жебељан

	<i>мене или шта плаши Винсента Прајса</i>	сцена		Гвозденовић	
70	<i>Бедни људи</i>	15.11.2001; Театар у подруму	Ф.М.Достојевски	Милица Краљ	Александар Костић
71	<i>Једва стече зета</i>	4.12.2001; Театар у подруму	Ежен Лабиш (Eugène Labish), Марк Мишел (Marc Michel)	Горица Поповић	Милорад Петровић (аранжман музике), Горица Поповић (сонгови)
72	<i>Чудо у Шаргану</i>	7.2.2002; Велика сцена	Љубомир Симовић	Дејан Мијач	Исидора Жебељан
73	<i>Капут мртвог човека</i>	24.2.2002; Театар у подруму	Хајдана Балетић	Ђорђе Марјановић	Маргита Стефановић
74	<i>Вечера са пријатељима</i>	2.5.2002; Велика сцена	Доналд Маргулис (Donald Marguiles)	Ненад Гвозденовић	Борис Буњац
75	<i>Сабране приче</i>	9.5.2002; Театар у подруму	Доналд Маргулис	Татјана Мандић Ригонат	Татјана Мандић Ригонат (изб.муз)
76	<i>Хазарски речник</i>	29.6.2002; Сава Центар Нови Београд	Милорад Павић	Томаж Пандур	Ричард Хоровиц (Richard Horowitz)
77	<i>У посети код господина Грина</i>	5.10.2002; Театар у подруму	Џеф Барон (Jeff Baron)	Стефан Сабљић	Зоран Максимовић (муз.сар)
78	<i>Дом Бернарде Албе</i>	18.10.2002; Велика сцена	Федерико Гарсија Лорка (Federico Garcia Lorca)	Јагош Марковић	Јагош Марковић (изб.муз)
79	<i>Прва љубав</i>	9.11.2002; Театар у подруму	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Марица Вулетић Наумовић	Слободан Наумовић (изб.муз)
80	<i>Егзибициониста</i>	16.1.2003; Велика сцена	О.Ј.Травен	Милан Караџић	Зоран Ерић
81	<i>Ухо, грло, нож</i>	25.2.2003; Театар у подруму	Ведрана Рудан	Татјана Мандић Ригонат	-
82	<i>Грађанин племић</i>	7.3.2003; Велика сцена	Ж.Б.П.Молијер	Љубомир Драшкић	Зоран Обреновић
83	<i>Фантоми</i>	21.3.2003; Театар у подруму	Јелена Кајго	Горчин Стојановић	Горчин Стојановић (изб.муз)
84	<i>Двије</i>	29.4.2003; Театар у подруму	Тена Штивичић	Сњежана Бановић	-
85	<i>Извол'те сличицу</i>	17.5.2003; Горњи фоаје	Горица Поповић	Горица Поповић	Зоран Обреновић (муз. пратња - клавир)
86	<i>Страх и његов слуга</i>	6.8.2003; Калемегдан, Београд копродукција Ателџа 212 и БЕЛЕФа	Мирјана Новаковић	Кокан Младеновић	Зоран Христић
87	<i>Америка, други део</i>	28.10.2003; Велика сцена	Биљана Србљановић	Дејан Мијач	Иван Илић
88	<i>Неухватљиви</i>	14.11.2003; Театар у	Гордана Марић	Гордана Марић	Александар

	<i>систем глуме 2</i>	подруму			Милетић (аранжман муз.), Гордана Марић (изб.муз)
89	<i>Everyman/Свако</i>	13.12.2003; Велика сцена	Горан Стефановски	Ђурђа Тешић	Александра Ђорђевић

Прилог 2.1 Табела¹ остварења примењене музике Војислава Вокија Костића (1955–2010)²

	Представа	Аутор драме	Драматизација	Режија	Премијера	Диригент и/или кореограф	Напомене
1	<i>Филип и Јона</i>	Ирвин Шо (Irvin Shaw)	-	Миленко Шуваковић	4.12.1955.; СНП, Нови Сад	Иван Марковић	-
2	<i>Хладан туш</i>	Владимир Мајаковски	-	Дарко Татић и Душан Макавејев	26.1.1956.; Академско позориште, Београд	Иван Марковић	-
3	<i>Песма</i>	Оскар Давичо	Павле Угринов и Момчило Миланков	Александар Огњановић	13.5.1957.; Атеље 212, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
4	<i>Нека се одену наги</i>	Луиђи Пиранделло (Luigi Pirandello)	-	Јован Путник	21.5.1957.; БДП, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
5	<i>Јовча</i>	Бора Станковић	Јован Путник (драм. и адап.)	Јован Путник	28.2.1958.; БДП, Београд	Татјана Фарчић (корео.)	МТ: 7,5 inc.
6	<i>Осврни се у гневу</i>	Џон Осборн (John Osborne)	-	Миленко Маричић	30.3.1958.; БДП		-
7	<i>Доживљаји Николетина Бурсаћа</i>	Бранко Ћопић	Миња Дедић	Миленко Маричић	19.4.1958.; Казалиште <i>Комедија</i> , Zagreb	-	-
8	<i>Поглед у небо</i>	Миодраг Ђурђевић	-	Дарко Татић	4.10.1958.; БДП	-	-
9	<i>Велика превара</i>	Вук Вучо	-	Бода Марковић	28.9.1959.; Народно позориште, Мостар	-	-
10	<i>Страдија</i>	Радоје Домановић	Борислав Михајловић	Боро Драшковић	8.10.1959.; Народно	-	-

¹ Претходно, ова табела била је објављена као прилог мом раду о примењеној музици Војислава Вокија Костића. Види: (Monika Novaković, *Primenjena muzika Vojislava Vokija Kostića u pozorištu – preliminarni uvidi uz analitički osvrt na muziku za predstavu „Marija Stjuart“*, Zbornik radova Akademije umetnosti, 11, 2023, 238–280. <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2311238N>)

² Основа ове табеле су подаци из Костићеве аутобиографије (Kostić, *Reč, dve o sebi*, , 225–243), као и доступни подаци из дигиталне базе Театрослов. Табела је допуњена подацима из монографија позоришта на чијим је представама Костић радио (Упор. Svetković et al 2006: 301–598; Пашић 2009: 349; Рајић 2007: 256–286; Волк 1997: 424–493). У ову табелу уврштена су и она позоришна остварења која не припадају домену примењене музике због верности подацима које нам је композитор оставио али и због малобројности таквих примера. У табелу су укључени и композиторски подаци о носачима звука које је корисно имати за даље истраживање и проналажење грађе која у тренутку објављивања мог рада о Костићевој примењеној музици али и писања ове дисертације били недоступни. Скраћеница МТ, према композиторовој легенди, односи се на магнетофонску траку, а ДАТ се односи на дигиталну аудио касету (Kostić 1995: 307) (Novaković, op. cit, 238-280). Године у заграда означавају годину почетка активности у позоришту и годину краја активности који коинцидира са смрћу аутора.

			Михиз		позориште, Сарајево		
11	<i>Осврни се у гневу</i>	Џон Осборн	-	Mihaly Virag	10.10.1959.; Народно позориште– Népszínház, Суботица	-	-
12	<i>Чудна међуигра</i>	Јудин О'Нил (Eugene O'Neill)	-	Миленко Маричић	8.1.1960.; Савремено позориште, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
13	<i>Света Јована</i>	Бернард Шо (Bernard Shaw)	-	Хуго Клајн	5.2.1960.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
14	<i>Балада о Тилу Ојленишигелу</i>	Гинтерн Вајзенборн (Günther Weisenborn)	-	Миленко Маричић	25.4.1960.; Атеље 212	Ламбра Димитријевић	-
15	<i>Три дана у паклу</i>	Саша Петровић	-	Миленко Маричић	20.10.1960.; Савремено позориште, Београд	-	-
16	<i>Балада о поручнику и Марјутки</i>	Бранко Креф	-	Јован Путник	24.11.1960.; Савремено позориште, Београд	-	-
17	<i>Стеница</i>	Владимир Мајаковски	-	Мирослав Беловић	25.11.1960.; ЈДП, Београд	Тамара Полонска (корео.)	Татјана Леандров (музичко вођство)
18	<i>Арсеник и старе чипке</i>	Џозеф Кесерлинг (Josef Kesselring)	-	Миленко Маричић	18.11.1961.; Атеље 212	-	-
19	<i>Коштана</i>	Борисав Бора Станковић	-	Миленко Маричић	27.2.1962.; Народно позориште, Београд	Крешимир Паскутини (дир.); Бранко Марковић (корео.)	-
20	<i>Суданија</i>	Петар Кочић	Зуко Цумхур	Боро Драшковић	25.2.1963.; Народно позориште, Сарајево	-	-
21	<i>Филип на коњу</i>	Васа Поповић	-	Миленко Маричић	9.11.1963.; Савремено позориште, Београд		МТ: 7,5 inc.
22	<i>Стеница</i>	Владимир Мајаковски	-	Боро Драшковић	14.11.1963.; Народно позориште, Мостар	Софија Цветичанин (корео.)	Алфонс Кабиљо (муз. вођство)
23	<i>Резервиста</i>	Александар Ривемал (Alexandre Rivemale)	-	Желимир Орешковић	8.2.1964.; Народно позориште, Тузла	-	-

24	<i>Краљ Иби или Пољаци</i>	Алфред Жари (Alfred Jarry)	-	Љубомир Драшкић	27.4.1964.; Атеље 212	-	-
25	<i>За борце 13. маја</i>	Оскар Давичо	-	Бода Марковић	12.5.1964.; Сала Дома синдиката, Београд	Оскар Данон	-
26	<i>Валтургијска ноћ</i>	Велимир Лукић	-	Миленко Маричић	30.5.1964.; Атеље 212, Београд	-	-
27	<i>На рубу памети</i>	Мирослав Крлежа	Скендер Куленовић	Желимир Орешковић	10.9.1964.; Народно позориште, Мостар	-	-
28	<i>Хајдуци</i>	Бранислав Нушић	Слободан Новаковић	Миленко Маричић	14.10.1964.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	-	МТ: 15 inc.
29	<i>Бели град на води и ветру</i>	Урош Гловацки	-	Урош Гловацки	22.10.1964.; Савремено позориште, Београд	-	-
30	<i>Пантаглез</i>	-	-	Предраг Бајчетић	1965.; Атеље 212, Београд	-	Није играна
31	<i>Годо је дошао</i>	-	-	Љубомир Драшкић	1965.; Атеље 212	-	Није играна
32	<i>Краљ Ричард Други</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	-	Бода Марковић	8.5.1965.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
33	<i>Дванаест столица</i>	Иљф и Петров	Љубиша Бачић	Александар Гловацки	29.5.1965.; Савремено позориште, Београд	-	-
34	<i>Плави зец</i>	Сатирична поезија групе аутора	-	Димитрије Ђурковић	7.10.1965.; СНП, Нови Сад	Имре Топлак (кореп.)	-
35	<i>Кафаница, судница, лудница</i>	Брана Црнчевић	-	Љубомир Драшкић	16.11.1965.; Атеље 212	Жика Јовановић (кореп.)	-
36	<i>Завера осећања</i>	Јуриј Ољеша	-	Миленко Маричић	18.12.1965.; Савремено позориште, Београд	-	-
37	<i>Кафаница, судница, лудница</i>	Брана Црнчевић	-	Мишо Бушић	19.2.1966.; Мало позориште, Сарајево	-	-
38	<i>Ох тата, сироти тата, мама те је обесила у</i>	Артур Копит	-	Џин Франкел	3.3.1966.; Атеље 212	Борис Радак (корео.)	МТ: 15 inc; У <i>Театрослов</i> у датум премијере:

	<i>плакар и ја сам тако тужан</i>						13.3.1966.
39	<i>Завет</i>	Алфредо Диаз Гомез	Марко Фотез	Марко Фотез	28.4.1966.; Савремено позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
40	<i>Поп Ђира и поп Спира</i>	Стеван Сремац	Соја Јовановић (адап.)	Соја Јовановић	17.5.1966.; Народно позориште, Сарајево	-	МТ: 15 inc.
41	<i>Максим Црнојевић</i>	Лаза Костић	Арса Јовановић (адап.)	Арса Јовановић	5.6.1966.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
42	<i>Кафаница, судница, лудница</i>	Брана Црнчевић	-	Никола Петровић	10.6.1966.; Коморна позорница, Загреб	-	-
43	<i>Веселе жене из Виндзора</i>	Вилијам Шекспир	-	Дејан Мијач	4.10.1966.; СНП, Нови Сад		МТ: 15 inc.
44	<i>Јелена Ђетковић</i>	Александар Поповић	-	Бора Григоровић	1.10.1966.; Народно позориште, Београд	Љиљана Даниловић (кореп.)	„пева трио <i>Иду дани</i> “; МТ: 15 inc.
45	<i>Мушица или Причање Руканетово са бојишта</i>	Анђело Беолко-Руканте (Angelo Beolco Ruzzante)	-	Љубомир Драшкић	22.10.1966.; СНП, Нови Сад	-	-
46	<i>Ана Карењина</i>	Лав Толстој (Лев Николаевич Толстой)	-	Миленко Маричић	5.11.1966.; Народно позориште, Београд	-	-
47	<i>Брлог</i>	-	-	Александар Огњановић	1967.; БДП	-	Није играна
48	<i>Развојни пут Боре Шнајдера</i>	Александар Поповић	-	Бранко Плеша	12.2.1967.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.)	Предраг Ивановић (муз. вођ.); у <i>Театрослов</i> у датум премијере: 13.2.1967.
49	<i>Чудна земља</i>	Миленко Мисаиловић и Брана Крављанац	-	Миленко Мисаиловић	1.3.1967.; Народно позориште, Ужице	Љиљана Даниловић (кореп.)	-
50	<i>Чај за госпођу Кугу</i>	Вук Вучо	-	Вук Вучо	4.4.1967.; Народно позориште, Београд	Љиљана Даниловић (кореп.)	-
51	<i>Армстронг ово последње</i>	Џон Арден (John Arden)	-	Бојан Ступица	15.10.1967.; Народно позориште,	Радомир Радивојевић (дир.)	Зоран Ристановић (стихови)

	<i>лаку ноћ</i>				Београд	Бранко Марковић (корео.)	
52	<i>Брлог или живети као свиње</i>	Џон Арден	-	Петар Говедаровић	24.10.1967.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	-	Саша Петровић (стихови)
53	<i>Јелена Ћетковић</i>	Александар Поповић	-	Никола Вавић	16.11.1967.; Народно позориште, Титоград	-	-
54	<i>Јунона и Паун</i>	Шон О'Кејси (Sean O'Casey)	-	Боро Драшкић	8.2.1968.; ЈДП	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 31.1.1968.
55	<i>Капе доле</i>	Александар Поповић	-	Љубомир Драшкић	17.2.1968.; Атеље 212	-	Предраг Ивановић (муз. вођ.)
56	<i>Госпођа министарка</i>	Бранислав Нушић	-	Миленко Маричић	28.3.1968.; Атеље 212	-	Вук Вучо (стихови)
57	<i>Жестоки</i>	Васко Ивановић	-	Љубомир Драшкић	11.4.1968.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	-	-
58	<i>Балада о Тилу Ојленициге лу</i>	Гинтерн Вајзенборн	-	Душан Наумовски	25.6.1968.; Драмски театар, Скопље	-	-
59	<i>Развојни пут Боре Шнајдера</i>	Александар Поповић	-	Богдан Јерковић	29.9.1968.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	-	-
60	<i>Црвенкапа</i>	Александар Поповић	-	Љубомир Драшкић	16.10.1968.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	Борис Радак (корео.)	Предраг Ивановић (муз. вођ.); МТ: 15 inc.
61	<i>Којоти</i>	Иван Студен	-	Петар Говедаровић	19.10.1968.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	-	МТ: 15 inc.
62	<i>Електра 69</i>	Данило Киш	-	Зоран Ратковић	12.11.1968.; Атеље 212	-	Љиљана Даниловић (муз. вођ.); МТ: 7,5 inc.
63	<i>Подвала</i>	Милован Глишић	-	Јован Путник	22.11.1968.; Народно позориште, Београд	-	-
64	<i>Усрећитељ и</i>	Симас Макгонејл	-	Ђорђе Ђурђевић	7.12.1968.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> ,	-	-

65	<i>Бајка о привременим растанцима</i>	Зоран Поповић	-	Миња Дедић	Крагујевац 18.12.1968.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	Душан Митровић	-
66	<i>Слика Доријана Греја</i>	-	-	Аника Радошевић	1969.; ЈДП	-	Није играна
67	<i>Љуби, љуби</i>	-	-	Александар Поповић	1969.; Атеље 212	-	Није играна
68	<i>Жестоки</i>	Васко Ивановић	-	Никола Вавић	5.2.1969.; Народно позориште, Титоград	-	-
69	<i>Бекет</i>	Жан Ануј (Jean Marie Lucien Pierre Anouilh)	-	Брасла Борозан	9.2.1969.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
70	<i>Голоруки</i>	Вук Вучо	-	Рајко Радојковић	14.2.1969.; Народно позориште, Ниш	-	МТ: 15 inc.
71	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ћосић	-	Љубомир Драшкић	27.3.1969.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.)	Предраг Ивановић (муз. вођ.);
72	<i>Зимска бајка</i>	Вилијам Шекспир	-	Клифорд Вилијамс	20.4.1969.; Народно позориште, Београд	-	-
73	<i>Антигона</i>	Доминик Смоле	-	Зоран Шарић	10.5.1969.; Народно позориште, Мостар	-	МТ: 15 inc.
74	<i>Жестоки</i>	Васко Ивановић	-	Лидија Вељанов	10.6.1969.; Народно позориште, Бања Лука	-	-
75	<i>Три пара хозентреге ра</i>	Брана Црнчевић	-	Александар Гловацки	12.9.1969.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић</i> , Шабац	-	МТ: 15 inc.
76	<i>Адам и берберин</i>	Јаков Игњатовић	-	Желимир Орешковић	18.11.1969.; СНП, Нови Сад	-	-
77	<i>Стаљинист</i>	Васко Ивановић	-	Небојша Комадина	4.12.1969.; Атеље 212	-	-
78	<i>Розенкранц и Гилденстерн су мртви</i>	Том Стопард (Tom Stoppard)	-	Небојша Комадина	12.1.1970.; ЈДП, Београд	-	-
79	<i>Оперета</i>	Витолд Гомбрович и В.	-	Богдан Јерковић	23.2.1970.; Атеље 212	Предраг Ивановић (дир.);	-

		Костић				Реј Харисон (корео.)	
80	<i>Кула од лобања</i>	Вук Вучо	-	Градимиr Мирковић	27.3.1970.; Народно позориште, Ниш	Катарина Обрадовић (корео.)	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 21.3.1970.
81	<i>Рат и мир у кафани Снефл</i>	Ремо Форлани (Remo Forlani)	-	Љубомир Драшкић	23.4.1970.; ЈДП	-	-
82	<i>Дрвџи и смрт</i>	Меша Селимовић	Б.М. Михиз	Рајко Радојковић	29.9.1970.; Народно позориште, Ниш	-	МТ: 7,5 inc.
83	<i>Магбет</i>	Вилијам Шекспир	-	Петар Говедаровић	19.10.1970.; Театар <i>Јоаким Вујић,</i> Крагујевац	Катарина Обрадовић (корео.)	МТ: 15 inc.
84	<i>Рабле</i>	Жан Луј Баро	-	Богдан Јерковић	15.11.1970.; Народно позориште, Београд	Миљенко Штамбук (корео.)	Предраг Ивановић (муз. вођ.)
85	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ћосић	-	Милан Богосављевић	17.11.1970.; Народно позориште, Зајечар	-	-
86	<i>Прстен у извору</i>	Добрица Ерић	-	Петар Говедаровић	20.12.1970.; Театар <i>Јоаким Вујић,</i> Крагујевац	Љиљана Даниловић (кореп.)	-
87	<i>Голоруки</i>	Вук Вучо	-	Рајко Радојковић	7.2.1971.; Народно позориште, Ужице	-	-
88	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ћосић	-	Петар Говедаровић	9.3.1971.; Театар <i>Јоаким Вујић,</i> Крагујевац	-	-
89	<i>Балада</i>	Јован Булајић	-	Душан Родић	24.4.1971.; Народно позориште, Ужице	-	-
90	<i>У песку</i>	Кент Андерсон (Kent Anderson)	-	Предраг Бајчетић	27.5.1971.; Народно позориште, Београд	-	-
91	<i>Калуђерице</i>	Едвардо Манет (Eduardo Manet)	-	Зоран Ратковић	10.10.1971.; Атеље 212	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 30.6.1971.
92	<i>Васкресење</i>	Лав Толстој	-	Рајко Радојковић	14.11.1971.; Народно	-	МТ: 15 inc.

					позориште, Ниш		
93	<i>Васкресење</i>	Лав Толстој	-	Рајко Радојковић	6.2.1972.; Народно позориште, Тузла	-	MT: 15 inc.
94	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ћосић	-	Љубомир Драшкић	18.2.1972.; Народно позориште, Сомбор	-	-
95	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ћосић	-	Петар Говедаровић	4.4.1972.; Народно позориште, Ужице	-	-
96	<i>Пурпурно острво</i>	Михаил Булгаков (Михаи'л Афана'сьев ич Булга'ков)	-	Љубомир Драшкић	14.11.1972.; Атеље 212	-	Предраг Ивановић (муз. вођ.); прем. 30.6.1971, НП <i>Тоша Јовановић</i> , Зрењанин (Cvetković et al. 2006: 423)
97	<i>Ташана</i>	Борисав Станковић	-	Бора Григоровић	19.11.1972.; Народно позориште, Београд	Драгомир Вуковић (корео.)	MT: 15 inc.
98	<i>Селјаци</i>	Јован Булајић	-	Јован Булајић	10.1.1973.; Народно позориште, Мостар	-	-
99	<i>Ташана</i>	Борисав Станковић	-	Александар Гловацки	27.9.1973.; Народно позориште, Ужице	-	MT: 15 inc.
100	<i>Рибарске свађе</i>	Карло Голдони (Carlo Goldoni)	-	Паоло Мађели	11.11.1973.; Народно позориште, Београд	-	MT: 15 inc.
101	<i>Љубавни концил</i>	Оскар Паница (Oskar Panizza)	-	Паоло Мађели и Зоран Тасић	28.12.1973.; Slovensko narodno gledališče, Љубљана	-	MT: 15 inc.
102	<i>Даринка из Рајковца</i>	Стеван Пешић	-	Рајко Радојковић	8.3.1974.; Народно позориште, Ниш	Братислав Атанасијев ић (кореп.) Драган Ђурић (корео.)	-
103	<i>Даринка из Рајковца</i>	Стеван Пешић	-	Рајко Радојковић	6.6.1974.; Народно позориште, Мостар	Загорка Пријић (корео.)	-
104	<i>Дивови из планине</i>	Луиђи Пирандело	-	Паоло Мађели	15.10.1974.; Атеље 212	-	MT: L5 i 7,5 inc.

105	<i>Молијер</i>	Михаил Булгаков	-	Љубомир Драшкић	6.2.1975.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 9.2.1975.
106	<i>Аладинова чаробна лампа</i>	Николас Стјуард Греј (Nicholas Stuart Gray)	-	Паоло Мађели	8.4.1975.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	-	Душан Митровић (муз. вођ.); МТ: 7,5 inc.
107	<i>Нечиста крв</i>	Борисав Станковић	Градимиr Мирковић	Градимиr Мирковић	5.9.1975.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 5.12.1975.
108	<i>Коломба</i>	Жан Ануј	-	Љубомир Драшкић	29.9.1975.; Народно позориште, Сомбор	-	-
109	<i>Јелена Ђетковић</i>	Александар Поповић	-	Бора Григоровић	21.10.1975.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић</i> , Шабац	-	МТ: 15 inc.
110	<i>Чудо у Шаргану</i>	Љубомир Симиовић	-	Мира Траиловић	24.10.1975.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
111	<i>Јовча</i>	Борисав Станковић	-	Радослав Радивојевић	15.11.1975.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	МТ: 7,5 inc.
112	<i>Код лепог изгледа</i>	Еден фон Хорват (Ödön von Horváth)	-	Паоло Мађели	19.3.1976.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.; SP: Студио Б
113	<i>Усклађивао луд збуњеног</i>	Милован Витезовић, Н. Петровић, В. Костић	-	Никола Петровић	26.3.1976	Шандор Јунг (кореп.); Бранко Марковић (корео.)	МТ: 15 inc.
114	<i>Смрт трговачког путника</i>	Артур Милер (Arthur Miller)	-	Градимиr Мирковић	13.4.1976.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
115	<i>Слуге</i>	Иван Цанкар	-	Александар Гловацки	18.5.1976.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић</i> , Шабац	-	-
116	<i>Мирандолина</i>	Карло Голдони	-	Паоло Мађели	7.9.1976.; Народно позориште,	-	Шандор Јунг (муз. вођ.)

					Сомбор		
117	<i>Чудо у Шаргану</i>	Љубомир Симовић	-	Душан Родић	28.9.1976.; Народно позориште, Зајечар	-	МТ: 7,5 inc.
118	<i>Марија</i>	Исак Бабелъ	-	Љубомир Драшкић	12.10.1976.; Атеље 212	-	-
119	<i>Љубакање</i>	Артур Шницлер (Arthur Schnitzler)	-	Љубомир Драшкић	6.11.1976; СНП, Нови Сад	-	МТ: 15 inc.
120	<i>Огњиште</i>	Жарко Команин	-	Паоло Мађели	25.11.1976.; Народно позориште, Београд	Љиљана Даниловић (кореп.)	-
121	<i>Петријин венац</i>	Драгослав Михаиловић	-	Градимиr Мирковић	4.12.1976.; Народно позориште, Београд	-	-
122	<i>Бор висок до неба</i>	Стеван Пешић	-	Србољуб Станковић	22.12.1976.; Мало позориште, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
123	<i>Необични оратори</i>	Васа Поповић	-	Велимир Митровић	1977.; Народно позориште, Београд	-	Није играна
124	<i>Чудо у Шаргану</i>	Љубомир Симовић	-	Душан Родић	16.2.1977.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	МТ: 7,5 inc.
125	<i>Краљ Бетајнове</i>	Иван Цанкар	-	Ђура Удицки	14.4.1977.; Народно позориште, <i>Стерија</i> , Вршац	-	-
126	<i>Ој, Срби'о нигде лада нема</i>	Зорица Јевремовић, В. Костић	-	Љубомир Драшкић	27.4.1977.; Атеље 212	Даринка Матић-Маровић (дир.); Бранко Марковић (корео.)	-
127	<i>Дон Жуан</i>	Жан Батист Поклен Молијер (Jean Baptiste Poquelin Moliere)	-	Петар Зеc	19.5.1977.; Позориште <i>Двориште</i> , Београд	-	МТ: 7,5 inc.
128	<i>Признајем само суд своје партије</i>	Живора Михајловић	-	Радослав Радивојевић	25.5.1977.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
129	<i>Бомбашки</i>	Живора	-	Зоран	9.6.1977.;	-	-

	<i>процес 1928</i>	Михајловић		Ратковић	Атеље 212		
130	<i>Нови Орфеум</i>	Брана Цветковић	-	Радослав Дорић	10.6.1977.; Позориште на Теразијама, Београд	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 10.8.1977.
131	<i>Шумски дух</i>	Антон Чехов (Anton Chekhov)	-	Љубомир Драшкић	14.9.1977.; Народно позориште, Сомбор	-	МТ: 7,5 inc.
132	<i>Капетан Жика путује</i>	Михајло Реновчевић и В. Костић	-	Љубомир Драшкић	24.10.1977.; Позориште на Теразијама, Београд	Мирко Шоуц (дир.)	-
133	<i>Јелена Петковић</i>	Александар Поповић	-	Бора Григоровић	25.10.1977.; Народно позориште, Тузла	-	-
134	<i>Глумци су стигли (шума)</i>	А. Н. Островски (Алекса́нд р Никола́евич Остро́вски й)	-	Желимир Орешковић	6.11.1977.; Позориште на Теразијама, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
135	<i>Газда Младен</i>	Борисав Станковић	Радослав Радивојевић	Радослав Радивојевић	11.11.1977.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
136	<i>Игра у дворцу (Jateka Kastelyban)</i>	Молнар Ференц	-	Љубомир Драшкић	24.11.1977.; Новосадско позориште – Újvidéki Színház	-	-
137	<i>Камен за под главу</i>	Милица Новковић	-	Миленко Маричић	20.12.1977.; Атеље 212	-	МТ: 7,5 inc.
138	<i>Кад голубови полете</i>	Власта Радовановић	Зоран Ристовић	Мухамед Мехмедовић	22.1.1978.; Народно позориште, Зеница	Станислав Селак (кореп.)	Душан Радовић (стих.)
139	<i>Принц од Хомбурга</i>	Хајнрих фон Клајст (Heinrich von Kleist)	-	Паоло Мађели	7.2.1978.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
140	<i>Ignis Sanat – Сава</i>	Леонид Николајевић Андрејев (Леонид Николаевич Андреев)	-	Љубомир Драшкић	1.3.1978; Атеље 212	-	-
141	<i>Политена или инспекторове сплетке</i>	Ранко Маринковић	-	Миленко Маричић	30.3.1978.; СНП, Нови Сад	-	-
142	<i>Путовање господина</i>	Ежен Лабиш	-	Александар Гловацки	11.4.1978.; Народно	-	-

	<i>Перициона</i>	(Eugene Labiche)			позориште <i>Стерија</i> , Вршац		
143	<i>Војцек</i>	Георге Бихнер (Georg Büchner)	-	Паоло Мађели	25.4.1978.; Народно позориште, Сомбор	-	Шандор Јунг (муз. вођ.); МТ: 15 inc.
144	<i>Ноћ трибада</i>	Пер Улов Енквист (Per Olov Enquist)	-	Зоран Ратковић	10.5.1978.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
145	<i>Старац</i>	Максим Горки (Максим Горький)	-	Љубомир Драшкић	26.5.1978.; Народно позориште, Мостар	-	-
146	<i>Камен за под главу</i>	Милица Новковић	-	Александар Гловацки	26.5.1978.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	МТ: 7,5 inc.
147	<i>Бор висок до неба</i>	Стеван Пешић	-	Србољуб Станковић	7.6.1978.; Позориште лутака, Мостар	-	МТ: 7,5 inc.
148	<i>Трилогија о летовању</i>	Карло Голдони	-	Паоло Мађели	1.10.1978.; ЈДП	-	МТ: 15 inc.
149	<i>Јоаким</i>	Добривоје Илић	-	Градимиr Мирковић	20.10.1978.; Народно позориште, Ниш	Радисав Димитријевић (корео.)	-
150	<i>Противе пију чај</i>	Драгослав Михаиловић	-	Зоран Ратковић	19.11.1978.; Атеље 212	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 18.11.1978.
151	<i>Тврдица или Кир Јања</i>	Јован Стерија Поповић	-	Димитрије Ђурковић	14.12.1978.; СНП, Нови Сад	-	МТ: 7,5 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 17.12.1978.
152	<i>Голгота</i>	Миливој С. Предић	-	Мирослав Беловић	20.12.1978.; ЈДП	-	МТ: 7,5 inc.
153	<i>Како вам драго</i>	Вилијам Шекспир	-	Паоло Мађели	24.12.1978.; Народно позориште, Београд	-	Зоран Јовановић (муз. вођ.)
154	<i>Пут око света</i>	Бранислав Нушић	-	Радослав Радивојевић	28.12.1978.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
155	<i>Псеће срце</i>	Михаил Булгаков	-	Александар Петровић	17.2.1979.; Атеље 212	-	-
156	<i>Бела ружа за дубљанску</i>	Миодраг Зупанц	-	Зоран Ратковић	23.2.1979.; БДП, Београд	-	МТ: 7,5 inc.

	<i>улицу</i>						
157	<i>Марија</i>	Исак Бабелъ	-	Мира Траиловић	16.3.1979.; Шилер театар, Западни Берлин	-	МТ: 7,5 inc.
158	<i>Отац</i>	Аугуст Стриндберг (August Strindberg)	-	Бора Стојановић	27.3.1979.; Позориште <i>Стеван Сремац</i> , Црвенка	-	-
159	<i>Тако је (ако вам се тако чини)</i>	Луиђи Пирандело	-	Зоран Ратковић	17.4.1979.; Народно позориште, Мостар	-	-
160	<i>Гаврило</i>	Иван Студен	-	Радослав Радивојевић	28.4.1979.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
161	<i>Свадба</i>	Елиас Канети (Elias Canetti)	-	Љубомир Драшкић	15.5.1979.; Атеље 212	-	Тибор Хегедиш (муз. вођ.)
162	<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир	-	Паоло Мађели	16.7.1979.; ЈДП	-	МТ: 15 inc.
163	<i>Божји људи</i>	Борисав Станковић	-	Радослав Радивојевић	15.11.1979.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
164	<i>Хајкачи</i>	Владимир Стојишин	-	Зоран Ратковић	16.11.1979.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
165	<i>Видимо се на ћошку</i>	Петар Васић	-	Зоран Ратковић	22.11.1979.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	Душан Митровић (кореп.)	МТ: 15 inc.
166	<i>Поп Ђира и поп Спира</i>	Стеван Сремац	-	Предраг Динуловић	24.3.1980.; Слободна позоришна дружина X, Београд	-	МТ: 15 inc.
167	<i>Ја, вехаб колухија</i>	Дервиш Сушић	-	Миодраг Митровић	1.4.1980.; Народно позориште, Тузла	-	-
168	<i>Госпођа министарка</i>	Бранислав Нушић	-	Љубомир Драшкић	15.4.1980.; Хрватско народно казалиште, Загреб	Зоран Јуранић (кореп.)	-
169	<i>Брисани пут</i>	Милица Новковић	-	Никола Вавић	25.4.1980.; Народно позориште, Лесковац	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 15.4.1980.
170	<i>Нечиста</i>	Борисав	-	Градимира	29.4.1980.;	Бранко	-

	<i>крв</i>	Станковић		Мирковић	Народно позориште, Ниш	Марковић (корео.)	
171	<i>У логору</i>	Мирослав Крлежа	-	Желимир Орешковић	20.5.1980.; Народно позориште, Тузла	-	-
172	<i>Преноћиште</i>	Слободан Стојановић	-	Миленко Маричић	21.10.1980.; БДП	-	-
173	<i>Нечиста крв</i>	Борисав Станковић	-	Радослав Радивојевић	13.12.1980.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
174	<i>Ожалошћена породица</i>	Бранислав Нушић	-	Љубомир Драшкић	18.12.1980.; Атеље 212	-	Владимир Витас (муз. вођ.)
175	<i>Слике жалосних доживљаја</i>	Деана Лесковар	-	Зоран Ратковић	27.12.1980.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.; Љиљана Даниловић (муз. вођ.)
176	<i>Ожалошћена породица</i>	Бранислав Нушић	-	Љубомир Драшкић	9.1.1981.; СНП, Нови Сад	-	Саша Ковачевић (муз. вођ.)
177	<i>Незаборавник</i>	Ђоко Стојичић	-	Петар Говедаровић	14.2.1981.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	-	-
178	<i>Госпођа министарка</i>	Бранислав Нушић	-	Мирослав Беловић	6.3.1981.; Казалиште <i>Марин Држић</i> , Дубровник	-	-
179	<i>Некрштен дан</i>	Јордан Радичков	-	Криков Азарјан	14.3.1981.; ЈДП	-	МТ: 15 inc.;
180	<i>Долна земља</i>	Ђорђе Лебовић	-	Дејан Мијач	28.3.1981.; СНП, Нови Сад	Бранко Марковић (корео.)	МТ: 15 inc.;
181	<i>Дан хапшења Виле Вукас</i>	Анђелко Вулетић	Зоран Ристовић	Зоран Ратковић	7.4.1981.; Народно позориште, Мостар	-	-
182	<i>Талац</i>	Брендан Биен	-	Михаљ Вираг	10.4.1981.; СНП, Нови Сад	-	-
183	<i>Покондирена тиква</i>	Јован Стерија Поповић	-	Ђура Удицки	12.4.1981.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	МТ: 15 inc.;
184	<i>Ана воли Милована</i>	Владимир Андрић	-	Зоран Ратковић	9.6.1981.; Позориште <i>Бошко Буха</i>	Петар Слај (корео.)	-
185	<i>Свемирски змај</i>	Душан Ковачевић	-	Србољуб Станковић	9.11.1981.; Мало позориште, Београд	Антун Маринчић (корео.)	МТ: 7,5 inc.

186	<i>Мајка</i>	Станислав Виткијевић	-	Мира Траиловић	3.12.1981.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
187	<i>Несрећна Кафина</i>	Јован Јовановић- Змај	Србољуб Станковић (адап.)	Србољуб Станковић	8.11.1981.; Позориште лутака <i>Пиноккио</i> , Земун; 7.12.1981.; Атеље 212	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 6.9.1981 (Poz. lut. <i>Pinokio</i>)
188	<i>Сумњиво лице</i>	Бранислав Нушић	-	Александар Огњановић	25.12.1981.; БДП	-	МТ: 15 inc.
189	<i>Бели мост</i>	Радослав Радивојевић	-	Радослав Радивојевић	15.1.1982.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
190	<i>Хајд' у парк кабаре</i>	Магија Бећковић, М. Витезовић, В. Костић	Никола Петровић	Никола Петровић	22.1.1982.; СНП, Нови Сад	Љиљана Дуловић (корео.)	Саша Ковачевић (муз. вођ.)
191	<i>Бидерман и паликуће</i>	Макс Фриш (Max Frisch)	-	Љубомир Драшкић	11.2.1982.; СНП, Нови Сад	-	МТ: 15 inc.
192	<i>Косанчићев венац 7</i>	Слободан Селенић	-	Зоран Ратковић	2.3.1982.; Атеље 212	-	-
193	<i>Мааааари...</i>	Пуриша Ђорђевић	-	Драгослав Тодоровић	27.3.1982.; Позоришна сцена Студентског града, Београд	-	-
194	<i>Источно од Карабурме</i>	Гордан Михић	-	Зоран Ратковић	21.6.1982.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	-	Душан Митровић (муз. вођ.); МТ: 15 inc.
195	<i>Ташана</i>	Борисав Станковић	-	Радослав Радивојевић	27.6.1982.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
196	<i>Станоје Главаш</i>	Ђура Јакшић	-	Петар Говедаровић	18.9.1982.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	Бата Херман (кореп.)	-
197	<i>Грађанска свадба</i>	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	-	Јован Павић	30.9.1982.; Народно позориште, Бања Лука	-	-
198	<i>Бели граде</i>	Мира Алечкови	Момчило Баљак	Јован Ристић	5.10.1982.; Слободна група драмских уметника,	-	-

					Београд		
199	<i>Сабирни центар</i>	Душан Ковачевић	-	Љубомир Драшкић	15.10.1982.; БДП, Београд	-	Љиљана Даниловић (муз. вођ.); МТ: 7,5 inc.
200	<i>Мат'ријалисти</i>	Предраг Чудић	-	Љубомир Драшкић	19.11.1982.; Атеље 212	-	МТ: 7,5 inc.
201	<i>Раванград 1900</i>	Вељко Петровић	Ђорђе Лебовић	Дејан Мијач	27.11.1982.; Народно позориште, Сомбор	Бранко Марковић (корео.)	МТ: 7,5 inc.
202	<i>Раванград 1900</i>	Вељко Петровић	Ђорђе Лебовић	Дејан Мијач	18.12.1982.; СНП, Нови Сад	Бранко Марковић (корео.)	Мирослав Настасијевић (стих.); МТ: 7,5 inc.
203	<i>Бели ђаво</i>	Миленко Мисаиловић	-	Бора Григоровић	12.1.1983.; Народно позориште, Ужице	-	МТ: 7,5 inc.
204	<i>Пробој</i>	Видосав Петровић	-	Љуба Милошевић	12.2.1983.; Народно позориште, Ниш	-	МТ: 7,5 inc.
205	<i>Балкански штијун</i>	Душан Ковачевић	-	Душан Родић	17.2.1983.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	-
206	<i>Галеб</i>	Антон Чехов	-	Никола Петровић	25.2.1983.; Народно позориште, Сомбор	-	МТ: 7,5 inc.
207	<i>Покојник</i>	Бранислав Нушић	-	Љубомир Драшкић	9.4.1983.; ЈДП	-	МТ: 7,5 inc.
208	<i>Пропаст царства српског</i>	Миладин Шеварлић	-	Миленко Маричић	11.5.1983.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.); Љиљана Дуловић (корео.)	МТ: 7,5 inc.; SP: ПГП РТВ, Београд
209	<i>Чемер</i>	Радослав Радивојевић	-	Радослав Радивојевић	23.5.1983.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
210	<i>Позабави се Амелијом</i>	Жорж Фејдо (Georges Feydeau)	-	Љубомир Драшкић	9.9.1983.; Народно позориште, Сомбор	Љиљана Дуловић (корео.)	Шандор Јунг (муз. вођ.)
211	<i>Кабаре М</i>	Матија Бећковић	-	Драгослав Годоровић	20.9.1983.; Драмска група М, Београд	-	-
212	<i>Шума</i>	А.Н.Острошки	-	М. Радисављевић	13.10.1983.; Народно позориште, Ниш	-	-
213	<i>Родољупци</i>	Јован	-	Радослав	21.10.1983.;	-	-

		Стерија Поповић		Дорић	Позориште на Теразијама, Београд		
214	<i>Сан зимске ноћи</i>	Миодраг Илић	-	Градимиr Мирковић	25.11.1983.; Народнo казалиште <i>Иван Зајц</i> , Ријека	-	-
215	<i>Колубарска битка</i>	Добрица Ћосић	Б.М.Михиз (драм.)	Љуба Милошевић	30.12.1983.; Народнo позориште, Ниш	-	MT: 15 inc.; LP: Продукција грамофонских плоча РТВ, Београд
216	<i>Трагедија која траје</i>	-	-	Ненад Илић	1984.; Атеље 212	-	Није играна
217	<i>Мишоловка</i>	Агата Кристи (Agatha Christie)	-	Ненад Урошевић	1.3.1984.; Народнo казалиште <i>Иван Зајц</i> , Ријека	-	-
218	<i>Човек је човек</i>	Бертолд Брехт	-	Миленко Маричић	6.3.1984.; СНП, Нови Сад	Саша Ковачевић (кореп.); Јелена Андрејев (корео.)	-
219	<i>Самоубица</i>	Николај Ердман	-	Дејан Мијач	10.3.1984.; БДП	-	Љиљана Даниловић (муз.вођ.)
220	<i>Марија се бори с анђелима</i>	Павел Кохоут (Pavel Kohout)	-	Љубомир Драшкић	11.3.1984.; Атеље 212	-	MT: 7,5 inc.
221	<i>Сумњиво лице</i>	Бранислав Нушић	-	Радослав Радивојевић	17.4.1984.; Позориште <i>Бора Станковић</i> , Врање	-	-
222	<i>Тврђава</i>	Меша Селимовић	Градимиr Мирковић	Зоран Ратковић	21.4.1984.; Народнo позориште, Бања Лука	-	-
223	<i>Леонс и Лена</i>	Георг Бихнер	-	Љубомир Драшкић	25.5.1984.; Новосадско позориште – Újvidéki Színház	-	-
224	<i>Ана</i>	Руди Шелиго	-	Дејан Мијач	5.6.1984.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.)	-
225	<i>Самоубица</i>	Николај Ердман (Николај Робертовић Ердман)	-	Петар Говедаровић	22.9.1984.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	-	-

226	<i>Мој тата, социјалистички кулак</i>	Тоне Парглјић	-	Љуба Милошевић	6.10.1984.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	-
227	<i>Мрешићење шарана</i>	Александар Поповић	-	Дејан Мијач	8.10.1984.; Звездара театар, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
228	<i>Вртешка</i>	Артур Шницлер	-	Дејан Мијач	26.10.1984.; Позориште на Теразијам, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
229	<i>Живот и прикључени је Ивана Чонкина</i>	Владимир Војнович (Vladimir Nikolayevich Voinovich)	-	Зоран Ратковић	18.11.1984.; Атеље 212	-	МТ: 7,5 inc.
230	<i>Фернандо и Јарика</i>	Јоаким Вујић	-	Петар Говедаровић	15.2.1985.; Театар <i>Јоаким Вујић</i> , Крагујевац	Љиљана Даниловић (кореп.); Љиљана Дуловић (корео.)	МТ: 7,5 inc.
231	<i>Дон Кихот од Манче</i>	Мигел де Сервантес (Miguel de Cervantes)	Ласло Дурко (Laszlo Durko)	Иштван Малгот	8.3.1985.; Народно позориште, Сомбор	-	-
232	<i>Женидба</i>	Николај Гогољ (Николај Васиљевић Гогољ)	-	Дејан Мијач	27.3.1985.; БДП, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
233	<i>На крају пута</i>	Марјан Матковић	-	Зоран Ратковић	29.4.1985.; Народно позориште, Бања Лука	-	-
234	<i>Тамо далеко</i>	Видосав Стевановић	-	Радивоје-Лола Ђукић	13.5.1985.; Фестивал монодрама, Земун	-	МТ: 7,5 inc.
235	<i>Полтрон</i>	Синиша Павић	-	Александар Ђорђевић	23.5.1985.; БДП, Београд	-	МТ: 15 inc.; у монографији и БДП-а датум премијере: 23.5.1986. (Рашић 2007: 281)
236	<i>Просјачка опера</i>	Вацлав Хавел (Václav Havel)	-	Љубомир Драшкић	2.10.1985.; Атеље 212	-	МТ: 7,5 inc.
237	<i>Косанчићев венац 7</i>	Слободан Селенић	-	Зоран Ратковић	5.10.1985.; Театар	-	-

					<i>Јоаким Вујић, Крагујевац</i>		
238	<i>Мрешићење шарана</i>	Александар Поповић	-	Ђура Удицки	12.10.1985.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	-
239	<i>Мадам Сан Жен</i>	Викторијен Сарду	-	Љубомир Драшкић	22.11.1985.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
240	<i>Largo Desolato</i>	Вацлав Хавел	-	Дејан Мијач	27.12.1985.; БДП, Београд	-	МТ: 7,5 inc.
241	<i>Улога моје породице у светској револуцији</i>	Бора Ђосић	-	Владимир Лазић	15.1.1986.; Народно позориште, Лесковац	-	МТ: 15 inc.
242	<i>Чапља</i>	Василије Павлович Аксјонов (Василиј Павлович Аксјонов)	-	Дејан Мијач	6.2.1986.; Атеље 212	Лидија Пилипенко (корео.); Љиљана Даниловић (кореп.)	МТ: 15 inc.
243	<i>Школа за клоунове</i>	Фридрих Карл Вехтер (F.K. Waechter)	-	Љубомир Драшкић	20.2.1986.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	-	-
244	<i>Конак</i>	Милош Црњански	-	Мира Траиловић	18.3.1986.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
245	<i>Лимунација</i>	Душан Ковачевић	-	Ненад Урошевић	10.4.1986.; Народно позориште, Приштина	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 5.6.1986.
246	<i>Вук</i>	Иван Студен	-	Градимиr Мирковић	21.4.1986.; Народно позориште, Ниш	-	МТ: 15 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 21.4.1987.
247	<i>Пред огледалом</i>	Ивана Димић	-	Зоран Ратковић	15.4.1986.; Атеље 212	-	МТ: 7,5 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 15.5.1986.
248	<i>Свети Георгије убива аждаху</i>	Душан Ковачевић	-	Љубомир Драшкић	7.9.1986.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
249	<i>Слика уз велики зид</i>	Видосав Петровић	-	Градимиr Мирковић	20.10.1986.; Народно позориште,	Петар Слај (корео.)	МТ: 7,5 inc.; У

					Ниш		<i>Театрослов</i> у датум премијере: 28.10.1986.
250	<i>Играјмо</i> <i>Молијера</i>	-	Љубомир Драшкић (адап.)	Љубомир Драшкић	11.12.1986.; Новосадско позориште – Újvidéki Színház	Љиљана Дуловић (корео.)	МТ: 7,5 inc.
251	<i>Ожалошће</i> <i>на</i> <i>породица</i>	Бранислав Нушић	-	Миленко Маричић	19.12.1986.; БДП	-	МТ: 15 inc.
252	<i>Демони</i>	Лаш Нурен (Lars Norén)	-	Мира Траиловић	7.2.1987.; Атеље 212	-	-
253	<i>Под</i> <i>Преширнов</i> <i>ом бистом</i>	Аљенка Гољевшче к	-	Миленко Маричић	9.4.1987.; Атеље 212	-	-
254	<i>Молеријана</i>	Михаил Булгаков	-	Љубомир Драшкић	5.5.1987.; Народно позориште, Сомбор	-	МТ: 7,5 inc.
255	<i>Конрад</i> <i>(дете из</i> <i>конзерве)</i>	Кристина Нестлингер	-	Зоран Ратковић	7.5.1987.; Позориште <i>Бошко</i> <i>Буха,</i> Београд	-	МТ: 15 inc.
256	<i>Косовска</i> <i>хроника</i>	Рајко Ђурђевић	Жарко Команин	Цисана Мурудсизе	22.5.1987.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
257	<i>Мрешићење</i> <i>шарана</i>	Александар Поповић	-	Драган Јаковљевић	25.5.1987.; Народно позориште, Лесковац	-	У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 14.5.1987.
258	<i>Букефал</i>	Бошко Пулетић	-	Бранивој Ђорђевић	17.11.1987.; Народно позориште, Ниш	-	МТ: 7,5 inc.
259	<i>Тebaнска</i> <i>куга</i>	Велимир Лукић	-	Љубомир Драшкић	18.12.1987.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
260	<i>Ружење</i> <i>народа у</i> <i>два дела</i>	Слободан Селенић	-	Дејан Мијач	25.12.1987.; ЈДП	-	МТ: 7,5 inc.
261	<i>Краљевић</i> <i>Марко</i>	Б.М.Михиз	-	Радослав Радивојевић	30.1.1987.; Позориште <i>Бора</i> <i>Станковић,</i> Врање	-	-
262	<i>Апис</i>	Миодраг Илић	-	Дејан Мијач	6.3.1988.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
263	<i>Зелени</i> <i>птић</i>	Карло Гоци	-	Љубомир Драшкић	17.3.1988.; Позориште <i>Бошко</i>	-	МТ: 15 inc.

					Буха, Београд		
264	<i>Сабирни центар</i>	Душан Ковачевић	-	Јошко Јувачић	19.3.1988.; Хрватско народно казалиште, Осиек	-	-
265	<i>Покојник</i>	Бранислав Нушић	-	Павле Минчић	22.11.1988.; Народно позориште, Београд	-	МТ: 15 inc.
266	<i>Zaigrajto z lutkami</i>	Златко Крилић	-	Љубомир Драшкић	9.12.1988.; Lutkovno gledališče, Ljubljana	-	МТ: 15 inc.
267	<i>Кнез Лазар</i>	-	-	Градимиr Мирковић	1989.; Народно позориште, Београд	-	Није играна
268	<i>Не шетај се гола</i>	Žorž Fejdo	-	Зоран Ратковић	16.1.1989.; Атеље 212	-	МТ: 15 inc.
269	<i>Ваљевска болница</i>	Добрица Ћосић	Б.М.Михиз (драм.)	Дејан Мијач	14.2.1989.; ЈДП, Београд	-	МТ: 15 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 31.1.1989.; Волк наводи исти датум (Волк 1997: 483)
270	<i>Сабирни центар</i>	Душан Ковачевић	-	Љубомир Драшкић	8.3.1989.; БДП, Београд	-	Љиљана Даниловић (муз. вођ.)
271	<i>Господин доктор</i>	Ференц Молнар	-	Љубомир Драшкић	29.6.1989.; Новосадско позориште – Újvidéki Színház	-	МТ: 7,5 inc.
272	<i>Поруке живима</i>	Мира Алечковић	Момчило Баљак	Зоран Ратковић	7.10.1989.; Атеље 212; Спомен парк, Јајинци	-	МТ: 7,5 inc.
273	<i>Представа Хамлета у селу Мрдуша Доња</i>	Иво Брешан	-	Петар Говедаровић	15.12.1989.; Театар Јоаким Вујић, Крагујевац	-	МТ: 7,5 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 23.12.1989.
274	<i>Смрт Стефана Дечанског</i>	-	-	Џисана Мурудсизе	1990.; Народно позориште, Београд	-	Није играна
275	<i>Ноћна фрајла</i>	Александар Поповић	-	Ненад Илић	16.6.1990.; Народно позориште,	-	Љиљана Даниловић (муз. вођ.);

					Београд		У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 20.6.1990.
276	<i>Флорентински шешир</i>	Ежен Лабиш	-	Љубомир Драшкић	28.9.1990.; Народно позориште, Сомбор	Снежана Годоровић (корео.)	Шандор Јунг (муз. вођ.)
277	<i>Мртве душе</i>	Николај Гогољ	-	Дејан Мијач	15.10.1990.; Народно позориште, Сарајево	-	МТ: 7,5 inc.
278	<i>Сумњиво лице</i>	Бранислав Нушић	-	Никола Симић	6.12.1990.; ЈДП	-	МТ: 15 inc.
279	<i>Жене у народној скупштини</i>	Аристофан	Бранко Плеша (адап.)	Зоран Ратковић	2.2.1991.; СНП, Нови Сад	Саша Ковачевић (кореп.)	МТ: 7,5 inc.
280	<i>Народни посланик</i>	Бранислав Нушић	-	Дејан Мијач	15.3.1991.; ЈДП	-	МТ: 7,5 inc.; Датум премијере у Панчеву 7.3.1991. (Волк 1997: 488)
281	<i>Власт</i>	Бранислав Нушић	-	Петар Зец	21.6.1991.; Земунски театар Гардош	-	DAT: I/1
282	<i>Повратак краљице Марије Карађорђевић</i>	Драгана Бошковић	-	Александар Ђорђевић	30.7.1991.; Zemunski teatar Gardoš	-	DAT: I/3
283	<i>Власт</i>	Бранислав Нушић	-	Петар Зец	28.9.1991.; Народно позориште, Бања Лука	-	-
284	<i>Живот је леп</i>	Реј Куни	Драгана Бошковић (адап.)	Александар Ђорђевић	1.10.1991.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић, Шабац</i>	-	DAT: I/4
285	<i>Ко се шуња иза жбуња</i>	В. Андрић и В. Костић	-	Александар Ђорђевић	10.10.1991.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић, Шабац</i>	Жикица Гајић (кореп.); Петар Рајковић (корео.)	DAT: II/1
286	<i>Радо иде Србин у војнике</i>	Бора Ђосић	-	Зоран Ракотивић	20.12.1991.; Народно позориште, Сомбор	Шандор Јунг (кореп.)	DAT: II/2
287	<i>Смрт трговачког путника</i>	Артур Милер	-	Александар Ђорђевић	10.5.1992.; Народно позориште <i>Љубиша</i>	-	МТ: 15 inc.; У <i>Театрослов</i> у датум

					<i>Јовановић, Шабац</i>		премијере: 7.3.1992.
288	<i>Укроћена горопад</i>	Вилијам Шекспир	-	Зоран Ратковић	28.5.1992.; Народно позориште, Сомбор	-	DAT: III/4, IV/1; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 23.4.1992.
289	<i>Очеви и оци</i>	Слободан Селенић	Ненад Прокић	Зоран Ратковић	5.6.1992.; Атеље 212	-	MT: 7,5 inc.
290	<i>Свећар</i>	Ђордано Бруно (Giordano Bruno)	-	Љубомир Драшкић	4.7.1992.; Атеље 212	-	DAT: I/5
291	<i>Кнегиња из Фоли- Бержера</i>	Жорж Фејдо	-	Љубомир Драшкић	1.8.1992.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.); Соња Лапаганов (корео.)	DAT: II/3
292	<i>Луда ноћ у хотелу Југославија</i>	Реј Куни	Драгана Бошковић (адап.)	Александар Ђорђевић	15.9.1992.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић, Шабац</i>	-	DAT: IV/4
293	<i>Таленти и обожавачи</i>	А.Н.Остро вски	-	Љубомир Драшкић	25.9.1992.; Народно позориште, Сомбор	-	DAT: IV/5
294	<i>Покварењак</i>	Реј Куни	Драгана Бошковић (адап.)	Александар Ђорђевић	14.10.1992.; Народно позориште, Лесковац	-	DAT: IV/7
295	<i>Борис Годунов</i>	Александар Пушкин	-	Зоран Ратковић	24.10.1992.; Атеље 212	Љиљана Даниловић (кореп.)	MT: 15 inc.
296	<i>Ковачи</i>	Милош Николић	-	Петар Говедаровић	14.11.1992.; Театар <i>Јоаким Вујић, Крагујевац</i>	-	DAT: IV/6
297	<i>Покварењак</i>	Реј Куни	Марија Солдатовић (драм. и стих.)	Петар Говедаровић	23.12.1992.; Театар <i>Јоаким Вујић, Крагујевац</i>	Маја Јовановић (кореп.)	DAT: IV/7
298	<i>Бановић Страхиња</i>	Б.М.Михиз	-	Александар Ђорђевић	11.2.1993.; Народно позориште <i>Љубиша Јовановић, Шабац</i>	-	-
299	<i>Ко се шуња иза жбуња</i>	В. Андрић и В. Костић	-	Зоран Ратковић	19.3.1993.; Народно позориште, Сомбор	-	Шандор Јунг (муз. вођ.); DAT: II/1

300	<i>Ноћ трибада</i>	Пет Улов Енквист	-	Зоран РАТКОВИЋ	25.3.1993.; Атеље 212	-	MT: 15 inc.
301	<i>Кола мудрости двоја лудости</i>	А.Н.Остро вски	-	Дејан Мијач	3.5.1993.; Атеље 212	-	DAT: V/3
302	<i>Дон Жуан</i>	Ж. Б. П. Молијер	-	Зоран Ратковић	7.5.1993.; Народно позориште, Сомбор	-	DAT: V/4
303	<i>Флорентински шешир</i>	Ежен Лабиш	-	Љубомир Драшкић	11.6.1993.; ЈДП	Љиљана Даниловић (кореп.); Соња Дивац (корео.)	DAT: VIII/2
304	<i>Хотел Премаја</i>	Жорж Фејдо	-	Љубомир Драшкић	7.10.1993.; Народно позориште, Сомбор	-	-
305	<i>Гардеробер</i>	Роналд Харвуд (Ronald Harwood)	-	Дејан Мијач	16.1.1994.; ЈДП	-	DAT: VI/2
306	<i>Школа за жене</i>	Ж.Б.П. Молијер	-	Зоран Ратковић	9.4.1994.; Атеље 212	-	DAT: VII/2
307	<i>Гордана</i>	Лаза Костић, В. Костић, З. Ратковић	-	Зоран Ратковић	5.5.1994.; Народно позориште, Сомбор	Весна Милановић (корео.)	Шандор Јунг (муз.вођ.); DAT: IX/1; У <i>Театрослов</i> у датум премијере: 5.10.1994.
308	<i>Марија Стјуарт</i>	Фридрих Шилер (F. Schiller)	-	Љубомир Драшкић	13.11.1994.; Атеље 212	-	DAT: IX/2
309	<i>Шума</i>	А.Н.Остро вски	-	Љубомир Драшкић	19.2.1995.; Народно позориште, Крушевац	-	DAT: VI/2A
310	<i>Глумачка дружина 'Рикоти'</i>	Алфредо Балдући (Alfredo Balducci)	Ивана Димић (адап.)	Зоран Ратковић	5.1.1996.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	-	-
311	<i>Јаје</i>	Фелисијен Марсо (Felicien Marceau)	-	Љубомир Драшкић	26.3.1996.; Крушевачко позориште, Крушевац	-	Костић наведен као аутор адаптације музике
312	<i>Бекство</i>	Михаил Булгаков	-	Љубомир Драшкић	10.11.1997.; Атеље 212	-	-
313	<i>Будаласта властелинка</i>	Лопе де Вега (Lope de Vega)	-	Љубомир Драшкић	5.5.1998.; Народно позориште, Ниш	-	-

314	<i>Лепотица Линејна</i>	Мартин Макдона (Martin McDonagh)	-	Zoran Ratković	14.11.1998.; Атеље 212	-	Костић наведен као аутор избора музике
315	<i>Неодољиви швалер Селимар</i>	Ежен Лабиш	-	Љубомир Драшкић	27.5.2000.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	-	-
316	<i>Импровизаци је учених жена</i>	Ж.Б.П. Молијер	Љубомир Драшкић (адап.)	Љубомир Драшкић	13.10.2000.; Народно позориште, Суботица	-	-
317	<i>Дама из Максима</i>	Жорж Фејдо	-	Љубомир Драшкић	29.3.2001.; Шабачко позориште, Шабац	-	-
318	<i>Ко то тамо пева</i>	Душан Ковачевић; Сташа Зуровац (либрет.)	-	Сташа Зуровац	22.12.2004.; Народно позориште, Београд	Паша Мусић (кореп.); Сташа Зуровац (корео.)	-
319	<i>Код лепог изгледа</i>	Еден фон Хорват	-	Драган Јаковљевић	26.4.2005.; Књажевско- српски театар, Крагујевац	-	-

Прилог 2.2 Табела остварења примењене музике Зорана Ерића (1950-2024)¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Дозивање птица</i>	По Аристофану (Aristophanes)	Харис Пашовић	7.4.1989.; ЈДП, Београд	Зоран Ерић је писао музику заједно са Срђаном Хофманом; Соња Вукићевић (корео.)
2	<i>Ружа ветрова</i>	Ненад Фишер	Харис Пашовић	16. 7. 1990.; Народно позориште, Nepszínház ² , Суботица	
3	<i>Мајка Храброст и њена деца</i>	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Ленка Удовички	1.1.1991.; продукција ППП, Београд	У сарадњи са Б. Ђорђевић, Ђ. Петровић, В. Стефановски и М. Младеновић
4	<i>Чекајући Годоа</i>	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Харис Пашовић	25.6.1991.; БДП, Београд	Копродукција БДП и Града театра Будве
5	<i>Симон Чудотворац/ Енциклопедија Мртвих</i>	Данило Киш	Харис Пашовић	18.8.1991.; Народно позориште, Суботица	
6	<i>Медеја</i>	Арпад Генц (Arpad Genz)	Ивана Вујић	25.9.1991.; Битеф театар, Београд	
7	<i>Слободна територија</i>	Жан-Клод Гримбер	Зоран Тасић	20.2.1992; БДП, Београд	
8	<i>Краљ Иби</i>	Алфред Џери (Alfred Jarry)	Харис Пашовић	4.4.1992.; Народно позориште, Nepszínház, Суботица ³	
9	<i>Хамлет</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Горчин Стојановић	7.10.1992.; Велика сцена, ЈДП, Београд	

¹ Основу ове табеле представља табела објављена у мом раду о Ерићевој позоришној музици (Види: Моника Новаковић, *Позоришна музика Зорана Ерића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр. 63, Матица српска, Нови Сад, 2020, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_63.pdf, 119–122.). Допуњена је подацима из дигиталне базе *Театрослов* МПУС, подацима из монографија позоришта (Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 291, 293, 295, 307, 308, 310, 313, 314; Svetozar Svetković et al. [prir.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 599, 628, 647, 650; Бранимир Брстина et al., *Атеље 212 од 2006 до 2016. године*, Атеље 212, Београд, 2016, 109, 151; Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 124–127, 369, 370.; Маја Медић и Александар Милосављевић (уред.), *70 година Jugoslovenskog dramskog pozorišta*, JDP, Beograd, 2018, 152, 160, 164; Петар Волк, *Илузије на Цветном тргу. Југословенско драмско позориште у педесет сезона*, МПУС, Београд, 1997, 497.;)

² Irena Šentevska, *KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija'*, *Jugolink, pregled postjugoslovenskih istraživanja*, proleće 213, god. 3, br. 1, 60–80.

³ Дигитална архива БИТЕФА: <http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-26/>, прис. 5.7.2023.

10	<i>Седморица против Тебе</i>	Есхил (Aeschylus)	Никита Миливојевић	9.1.1993.; БДП, Београд	
11	<i>Дама са камелијама</i>	Александар Дима (Alexandre Dumas)	Светислав Гонцић	15.6.1993.; БДП, Београд	
12	<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир	Петар Говедарица	9.10.1993.; Књажевско-српски театар, Крагујевац	
13	<i>Живот је сан</i>	Педро Калдерон де ла Барка (Pedro Calderon de Barca)	Никита Миливојевић	8.11.1994.; Народно позориште, Београд	
14	<i>Магбет/Оно</i>	Вилијам Шекспир	Соња Вукићевић	1996.; Центар за културну деконтаминацију, Београд	
15	<i>У потпалубу</i>	Владимир Арсенијевић	Никита Миливојевић	7.5.1996.: Велика сцена, ЈДП, Београд	У <i>Театрослову</i> датум премијере 11.4.1996.
16	<i>Бановић Страхиница</i>	Борислав Михајловић-Михиз	Никита Миливојевић	август 1996.; реприза 1997.; Град театар Будва, Будва	Фестивалска продукција 1996. године, приказане у Бечу два пута (24. и 25. јануара) и у Лондону два пута (2. и 3. маја) ⁴
17	<i>Сан летње ноћи</i>	Вилијам Шекспир	Никита Миливојевић	26.9.1997; копродукција Град театар Будва, Будва, Народно позориште, Београд	У сарадњи са Тањом Петровић (избор музике)
18	<i>Каролина Нојбер</i>	Небојша Ромчевић	Никита Миливојевић	август 1998.; Град театар Будва, Будва	
19	<i>Опера за три гроша</i>	Бертолд Брехт	Никита Миливојевић	21.12.1998.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
20	<i>Процес</i>	Франц Кафка (Franz Kafka)	Соња Вукићевић	1998.	
21	<i>Максим Црнојевић</i>	Лаза Костић	Никита Миливојевић	25.4.2000.; Народно позориште, Београд	
22	<i>Антигона у Њујорку</i>	Јануш Гловацки (Janusz)	Боро Драшковић	август 2000.; Град театар Будва, Будва	

⁴ Feliks Pašić (prir.), *Grad teatar Budva: 1997/2006: drugih deset godina*, Grad teatar Budva, Budva, 2007, 18.

		Glowacki)			
23	<i>Обала, Бубришите</i>	Хајнер Милер (Heiner Müller)	Стеван Бодрожа	13.11.2000.; Атеље 212, Београд	
24	<i>Корени</i>	Добрица Ђосић	Небојша Брадић	10.12.2001.: Крушевачко позориште, Крушевац	
25	<i>Звер на месецу</i>	Ричард Калиноски (Richard Kalinowski)	Небојша Брадић	27.4.2002.; БДП, Београд	
26	<i>Фауст I</i>	Ј. В. Гете (J. W. Goethe)	Мира Ерцег	2.12.2002.; Народно позориште, Београд	
27	<i>Раванград</i>	Ђорђе Лебовић	Дејан Мијач	17.12.2002.; Српско народно позориште, Нови Сад	
28	<i>Галеб</i>	А. П. Чехов	Никита Миливојевић	11.1.2003. године, Slovensko narodno gledališče, Љубљана	
29	<i>Екзибитион иста</i>	О. Ј. Травен (O. J. Traven)	Милан Карацић	16.1.2003.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
30	<i>Фредерик или Булевар злочина</i>	Ерик Емануел Шмит (Éric- Emmanuel Schmitt)	Милан Карацић	17.4.2003.; БДП, Београд	
31	<i>Поглед у небо</i>	Дејвид Хер (David Hare)	Љиљана Тодоровић	30.4.2003.; Нова сцена, Звездара театар, Београд	
32	<i>Фауст II</i>	Ј. В. Гете	Мира Ерцег	27.12.2003.; Народно позориште, Београд	
33	<i>Милош Велики</i>	Маша Јеремић	Небојша Брадић	15.2.2004.; Књажевско- српски театар, Крагујевац	
34	<i>Villa Sachino</i>	Горан Марковић	Милан Карацић	3.4.2004.; БДП, Београд	
35	<i>Tre sorelle</i>	Стеван Копривица	Милан Карацић	6.11.2004.; Нова сцена, Звездара театар, Београд	
36	<i>Смртоносн а мотористи ка</i>	Александар Поповић	Егон Савин	15.2.2005.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	Зоран Ерић је писао музику заједно са Владимиром Пејковићем; оба композитора добитници су Стеријине награде за оригиналну сценску музику
37	<i>Посетилац</i>	Ерик-Емануел Шмит	Љиљана Тодоровић	6.6.2005.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
38	<i>Нема везе или Једна мала трилогија</i>	Елфриде Јелинек (Elfride	Небојша Брадић	25.8.2005.; БДП, Београд	Копродукција БДП и Београдског

	<i>смрти</i>	Jelinek)			летњег фестивала (БЕЛЕФ)
39	<i>Трансилванија</i>	Драган Николић	Милан Карацић	17.6.2006.; БДП, Београд	
40	<i>Дисхармонија</i>	Сања Домазет	Небојша Брадић	28.2.2007. године, БДП, Београд	
41	<i>Дон Кристо</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	17.8/6.10. 2007.; ЈДП, Београд	Копродукција ЈДП и Града театра Будва; У <i>Театрослову</i> датум премијере 1.8.2007.
42	<i>Цар Едип</i>	Софокле (Sofocles)	Вида Огњеновић	20.10.2007. године, Народно позориште, Београд	Награда 53. Стеријиног позорја за најбољу оригиналну сценску музику (2008)
43	<i>Тврђава</i>	Меша Селимовић	Небојша Брадић	19.1.2008. године, Крушевачко позориште Крушевац	Награда Јоакимфеста за најбољу музику (2008)
44	<i>Ејмин поглед</i>	Дејвид Хер	Љиљана Тодоровић	22.3.2008. године, Атеље 212, Београд	
45	<i>Је ли било кнежевине вечере?</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8.10.2008. године, Српско народно позориште, Нови Сад	
46	<i>Харолд и Мод</i>	Колин Хигинс (Colin Higgins)	Милан Карацић	6.6.2010. године, БДП, Београд	
47	<i>Мој брат</i>	Небојша Брадић	Милан Карацић	18.10.2010. године, Народно позориште Републике Српске, Бања Лука	Награда 27. позоришног фестивала у Брчком за најбољу музику у представи (2010); Награда 30. фестивала у Јајцу за најбољу музику у представи (2011)
48	<i>Ратна кухиња</i>	Стеван Копривица	Милан Карацић	4.12.2010. године, Атеље 212, Београд	
49	<i>Кањош Мацедоновић</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8.7.2011. године, Град театар Будва, Будва; 22. октобар 2011, Народно позориште, Београд	
50	<i>Проклетавија</i>	Иво Андрић	Небојша Брадић	23.9.2011. године, Вировитица, Ужице, Тузла	Копродукција казалишта Вировитица из

					Хрватске, Народног позоришта из Ужица и тузланског Театар-кабарета Соли ⁵
51	<i>Сеобе</i>	Милош Црњански	Вида Огњеновић	24.11.2011.; Српско народно позориште, Нови Сад	
52	<i>Млади Стаљин</i>	Џон Хоџ (John Hodge)	Небојша Брадић	21.2.2013.; Шабачко позориште, Шабац	
53	<i>Кад су цветале тикве</i>	Драгослав Михаиловић	Бобан Скерлић	24.5.2014.; БДП, Београд	
54	<i>Проклета авлија</i>	Иво Андрић	Небојша Брадић	2.10.2014.; Народно позориште, Београд	
55	<i>Пут у Дамаск</i>	Аугуст Стриндберг	Никита Миливојевић	22.11.2014.; Народно позориште, Београд	У сарадњи са Никитом Миливојевићем (избор музике) и Амалијом Бенет (избор музике)
56	<i>Родољубац</i>	Милован Витезовић	Небојша Брадић	23.1.2015.; Звездара театар, Београд	
57	<i>Лимунација</i>	Душан Ковачевић	Небојша Брадић	1.12.2018.; Народно позориште, Ниш	
58	<i>Гетсиман ски врт</i>	Дејвид Хер	Љиљана Тодоровић	24.5.2019.; Атеље 212, Београд	
59	<i>Жене из Троје</i>	Еурипид	Небојша Брадић	24.6.2019.; Народно позориште Тимочке крајине – Центар за културу Зоран Радмиловић, Зајечар	
60	<i>Арзамас</i>	Ивана Димић	Љиљана Тодоровић	24.12.2019.; Звездара театар, Београд	
61	<i>Tre sorelle</i>	Стеван Копривица	Милан Караџић	7.2.2020.; Звездара театар, Београд	
62	<i>Пристанак</i>	Нина Рејн	Небојша Брадић	18.11.2021.; Атеље 212, Београд	
63	<i>Чудо у Шаргану</i>	Љубомир Симовић	Небојша Брадић	15.4.2022.; Крушевачко позориште, Крушевац	

⁵ Владимир Лојаница, *Три државе поставиле на сцену 'Проклету авлију'*,
<http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>, ас. 4.8.2017
at 19:34PM

Прилог 2.3 Табела остварења примењене музике Исидоре Жебељан (1987–2020)¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Живот је бајка</i>	Дубравка Угрешић	/	1987.; СКЦ	
2	<i>Професионалац</i>	Душан Ковачевић	Божидар Ђуровић	9.2.1990.; Шабачко позориште, Шабац	
3	<i>Урнебесна трагедија</i>	Душан Ковачевић	Божидар Ђуровић	11.4.1991.; Шабачко позориште, Шабац	
4	<i>Буђење пролећа</i>	Франк Ведекинд (Frank Wedekind)	Петар Говедаровић	18.12.1991.; Књажевско-српски театар, Крагујевац	
5	<i>Мишоловка</i>	Агата Кристи (Agatha Christie)	Ирена Ристић	23.3.1995.; БДП, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
6	<i>Човек је човек</i>	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Ирена Ристић	17.4.1996.; БДП, Београд	
7	<i>Супарници</i>	Ричард Бринзли Шеридан (Richard Brinsley Sheridan)	Милан Караџић	11.10.1997.; БДП, Београд	
8	<i>Говорна мана</i>	Горан Марковић	Милан Караџић	26.12.1997.; Народно позориште, Београд	
9	<i>Сви моји синови</i>	Артур Милер (Arthur Miller)	Димитрије Јовановић	4.4.1998.; БДП, Београд	
10	<i>Оливер Твист</i>	Чарлс Дикенс; Џереми Брок (Jeremy Brack) (dram.)	Небојша Брадић	14.5.1998.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	
11	<i>Леонс и Лена</i>	Георг Бихнер (Georg Büchner)	Дејан Мијач	16.7.1998.; ЈДП, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
12	<i>Школа за жене</i>	Жан Батист Поклен Молијер (Jean Baptiste Poquelin Moliere)		1998.; Црногорско народно позориште, Подгорица, Црна Гора	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
13	<i>Малограђани</i>	Максим Горки (Maksim Gorky)	Радослав Миленковић	4.10.1998.; БДП, Београд	

¹ Званични сајт Исидоре Жебељан употребљен је као основа информација ове табеле (<http://isidorazebeljan.info/incidental-music-and-film-scores/>, прис. 5.7.2023). Допуне су вршене уз консултовање монографија позоришта (Cvetković et al. [prir.], *Atelje 212. Preljudi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 606, 614, 616, 619, 648, 655; Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 296, 297, 299, 300, 302, 305.) и других извора, попут дигиталне базе *Театрослов*. Године у загради означавају годину почетка активности у позоришту и годину краја активности који коинцидира са смрћу ауторке.

14	<i>Сузе су ОК</i>	Мирјана Бобић Мојсиловић	Милан Караџић	14.3.1999.; Народно позориште, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
15	<i>Проклета авлија</i>	Иво Андрић	Небојша Брадић	3.9.1999.; Крушевачко позориште, Крушевац	
16	<i>Само ви ајте, а ми ћемо гракат и арлаукат</i>	Миодраг Караџић	Милан Караџић	10.10.1999.; БДП, Београд	
17	<i>Три мускетара</i>	Александар Дима (Alexander Dumas)	Милан Караџић	6.11.1999.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
18	<i>У цара Тројана козје уши</i>	Љубивоје Ршумовић	/	1999.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
19	<i>Вишњик</i>	Антон Чехов (Anton Chekhov)	Димитрије Јовановић	2.2.2000.; ЈДП, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
20	<i>Нагон</i>	Френц Ксавер Крец (Franz Xaver Kroetz)	Радослав Миленковић	27.4.2000.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
21	<i>11 недеља</i>	Радослав Павловић	Ирена Ристић	20.5.2000.; ЈДП, Београд	
22	<i>Прљаве руке</i>	Жан Пол Сартр (Jean Paul Sartre)	Радослав Миленковић	26.6.2000.; ЈДП, Београд	
23	<i>Јегоров пут</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	2000.; Град Театар Будва, Црна Гора	
24	<i>Леда</i>	Мирослав Крлежа	Дејан Мијач	9.2.2001.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	Исидора Жебељан, поред компоновања, урадила и аранжман музике ² ; Соња Вукићевић (корео.)
25	<i>Мала љубав за мене или шта плаши Винсента Прајса</i>	Душан Ристић	Ненад Гвозденовић	20.3.2001.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
26	<i>Злочин на козјем острву</i>	Уго Бети (Hugo Betti)	Небојша Брадић	29.7.2001/10.11.2001 Град театар Будва, Црна Гора; БДП, Београд	Копродукција БДП и Града театра Будва, премијера у Будви, на острву

² Бранимир Брстина et al., *Атеље 212 од 2006 до 2016. године*, Атеље 212, Београд, 2016, 31.

					Свети Никола, 29.7.2001.; ³
27	<i>Бура</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Слободан Унковски	10.8.2001.; Град театар Будва, Црна Гора	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
28	<i>Милева Ајништајн</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	30.10.2001.; Народно позориште, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
29	<i>Злочин на козјем острву</i>	Уго Бети	Небојша Брадић	10.11.2001.; БДП, Београд	
30	<i>Чудо у Шаргану</i>	Љубомир Симовић	Дејан Мијач	7.2.2002.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
31	<i>Кантри</i>	Мартин Кримп (Martin Crimp)	Стивен Рентмор	11.10.2003.; Народно позориште, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
32	<i>Невјеста од вјетра</i>	Слободан Шнајдер	Борис Миљковић	5.12.2003.; Народно позориште, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
33	<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир	Томи Јанежич	28.3.2005.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
34	<i>Скакавци</i>	Биљана Србљановић	Дејан Мијач	26.4.2005.; ЈДП, Београд	
35	<i>Амадеус</i>	Питер Шафер (Peter Schaffer)	Томи Јанежич	2006.; Хрватско народно казалиште <i>Иван Зајц</i> , Ријека, Хрватска	
36	<i>Трг хероја</i>	Томас Бернхард (Thomas Bernhard)	Дејан Мијач	25.12.2005.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
37	<i>Три сестре</i>	Антон Чехов	Вида Огњеновић	5.5.2006.; Народно позориште, Београд	
38	<i>Банат</i>	Угљеша Шејтинац	Дејан Мијач	1.2.2007.; ЈДП, Београд	доступно на компакт диску <i>Илуминације</i>
39	<i>Галеб</i>	Антон Чехов	Томи Јанежич	26.10.2012.; СНП, Нови Сад	
40	<i>Доплер</i>	Ерленд Ло (Erlend Loe)	Томи Јанежич	2016.; Trøndelag Teater, Трондхајм, Норвешка	

³ Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 305.

Прилог 2.4 Табела остварења примењене музике Иване Стефановић¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Село Степанчи ково</i>	Фјодор Михајлович Достојевски (Фёдор Михайлович Достоевский)	Арса Јовановић	15.3.1974.; Народно позориште, Београд	
2	<i>Магбет</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Арса Јовановић	27.6.1975.; Народно позориште, Београд	
3	<i>Немам више времена</i>	Десанка Максимовић	Вида Огњеновић	новембар 1976.; Театар поезије	
4	<i>Бели брак</i>	Тадеуш Ружевич	Паоло Мађели	април 1977.; Атеље 212, Београд	
5	<i>Ништа без коња</i>	Стеван Пешић	Паоло Мађели	6.12.1977.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	
6	<i>Дом Бернарде Албе</i>	Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca)	Вида Огњеновић	23.3.1978.; Сцена у Земуну, Народно позориште, Београд	
7	<i>Знакови поред пута</i>	Иво Андрић	Предраг Динуловић	26.12.1978.; Народно позориште, Београд	
8	<i>Како је далеко од човека до човека</i>	Исидора Секулић, Јован Скерлић	Вида Огњеновић	1.2.1979.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
9	<i>Издаја</i>	Харолд Пинтер (Harold Pinter)	Вида Огњеновић	23.1.1980.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
10	<i>Три сестре</i>	Антон Павлович Чехов (Антон Павлович Чехов)	Вида Огњеновић	1980.; Slovensko ljudsko gledališče, Цеље	
11	<i>Цвеће зла</i>	Шарл Бодлер (Charles Baudelaire)	Урош Гловацки	мај 1983.; ?	
12	<i>Приче из бечке шуме</i>	Еден фон Хорват (Ödön von Horváth)	Паоло Мађели	5.11.1983.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
13	<i>Мај нејм</i>	Вида	Вида	3.4.1984.; Театар у	

¹ Табела је базирана на композиторкином личном списку на чијем уступању јој захваљујем, који је допуњен подацима из монографија позоришта (Svetozar Cvetković et al. [prir.], *Атеље 212. Премлади за педесете*, Атеље 212, Београд, 2006, 477, 483, 508, 510, 540, 559, 570, 577, 583, 594, 649.; Feliks Pašić (ur.), *Београдско драмско позориште: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Београд, 2007, 290, 312.; Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 350, 355, 362.), затим дигиталне базе *Театрослов*. Табела не укључује кореодраме.

	<i>из Митар</i>	Огњеновић	Огњеновић	подруму, Атеље 212, Београд	
14	<i>Кад су цветале тикве</i>	Драгослав Михаиловић	Вида Огњеновић	8.6.1984.; Народно позориште, Београд	
15	<i>Нечастиви на Филозофск ом факултету</i>	Иво Брешан	Вида Огњеновић	1.4.1985.; Звездара театар, Београд	
16	<i>Настасја Филиповна</i>	Анджеј Вајда (по роману Фјодора Михајловича Достојевског)	Мира Ерцег	10.5.1986.; Сцена у Земуну, Народно позориште, Београд	
17	<i>Анфиса</i>	Леонид Николајевич Андрејев (Леони'д Никола'евич Андре'ев)	Вида Огњеновић	15.1.1988.; Сцена у Земуну, Народно позориште, Београд	
18	<i>Клопка</i>	Тадеуш Ружевић	Невена Јанаћ	11.2.1988.; Српско народно позориште, Нови Сад	
19	<i>Луда игра</i>	Лео Бирински (Leo Birinski)	Вида Огњеновић	23.12.1988.; Српско народно позориште, Нови Сад	
20	<i>Горски вијенац</i>	П.П. Његош	Вида Огњеновић	1988.; Звездара театар, Београд	
21	<i>Горски вијенац</i>	П.П. Његош	Вида Огњеновић	1988.; Вуков сабор, Тршић	
22	<i>Сан косовске ноћи</i>	Петар Божовић (адап.)	Петар Божовић	31.7.1989, Будва/ 8.10.1989.; Звездара театар, Београд	
23	<i>Кањош Мацедонов ић</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	1989.; Град театар Будва, Будва, Црна Гора	
24	<i>Бановић Страхиња</i>	Борислав Михајловић Михиз	Дејан Мијач	септембар 1989.; Звездара театар/Вуков сабор, Тршић	
25	<i>Орестија</i>	Есхил	Мира Ерцег	10.11.1989.; Народно позориште, Београд	
26	<i>Војвоткињ а од Малфија</i>	Џон Вебстер (John Webster)	Ивана Вујић	18.2.1990.; Народно позориште, Београд	
27	<i>Балкон</i>	Жан Жене (Jean Genet)	Ивана Вујић	11.4.1991.; Београдско драмско позориште, Београд	
28	<i>Вођа</i>	Радоје Домановић	Радослав Миленковић	10.10.1992.; СНП, Нови Сад	
29	<i>Отац</i>	Аугуст Стриндберг (August	Радослав Миленковић	20.2.1993.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	Обнова: 23.12.1994.; Театар у

		Strindberg)			подруму, Атеље 212, Београд
30	<i>Из живота кишних глиста</i>	Пер Улов Енквист (Per Olov Enquist)	Ивана Вујић	16.5.1988.; Новосадско позориште – Újvidéki Színház 1.3.1993.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	У <i>Театрослову</i> датум премијере: 3.10.1993.
31	<i>Олеана</i>	Дејвид Мемет (David Mamet)	Вида Огњеновић	7.5.1994.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
32	<i>Трус и трепет</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	1994.; Град театар Будва, Будва, Црна Гора	
33	<i>Мртва тачка</i>	Александар Поповић	Радослав Миленковић	28.12.1994.; Звездара театар, Београд	
34	<i>Ромео и Јулија</i>	Вилијам Шекспир	Јагош Марковић	3.2.1995.; Позориште <i>Бошко Буха</i> , Београд	
35	<i>Луткарска библија</i>	Зорица Симовић	Никита Миливојевић	30.3.1993.; Позориште лутака, Ниш	
36	<i>Башта сљезове боје</i>	Бранко Ћопић	Милан Караџић	18.5.1995.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	
37	<i>Лагум</i>	Светлана Велмар Јанковић	Алиса Стојановић	20.6.1995.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
38	<i>Турнеја</i>	Горан Марковић	Милан Караџић	25.10.1996.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
39	<i>Породичне приче</i>	Биљана Србљановић	Јагош Марковић	7.4.1998.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
40	<i>Смрт Уроша Петаго 2001</i>	Стефан Стефановић	Мира Ерцег	2.2.2001.; Центар за културну деконтаминацију, Београд	
41	<i>Судбина и коментари</i>	Радослав Петковић	Алиса Стојановић	6.3.2002.; Народно позориште, Београд	
42	<i>Дуго путовање у ноћ</i>	Јуџин О'Нил (Eugene O'Neill)	Боро Драшковић	15.5.2005.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	
43	<i>Малајско лудило</i>	Слободан Селенић	Алиса Стојановић	8.6.2005.; БДП, Београд	У сарадњи са Драганом Митрићем ²
44	<i>Вишњик</i>	Антон Павлович Чехов	Радослав Миленковић	15.5.2021.; СНП, Нови Сад	

² Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 312.

Прилог 2.5 Табела остварења примењене музике Игора Гостушког¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Госпођица Јулија</i>	Аугуст Стриндберг (August Strindberg)	Татјана Мандић Ригонат	22.9.1989.; Атеље 212, Београд	Премијера одржана у Новосадском позоришту Újvidéki Színház, Нови Сад ²
2	<i>Учене жене</i>	Жан Батист Поклен Молијер	Јагош Марковић	25.2.1990.; Народно позориште, Београд	
3	<i>Како вам драго</i>	Вилијам Шекспир	Миливоје Милојевић	5.6.1990.; Народно позориште, Ужице	
4	<i>Зора на истоку</i>	Гордан Михаић	Јагош Марковић	28.1.1991.; Звездара театар, Београд	
5	<i>Љубави Цорца Вашингтона</i>	Миро Гавран	Татјана Мандић Ригонат	7.2.1997.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
6	<i>Листа сумњивих или ко је појео пудинг</i>	Дамир Вијук (драм. и адап.)	/	9.11.2002.; Истер театар, Београд; продукција БИТЕФ Театар;	У сарадњи са Ненадом Јелићем; коришћена музика и Прототип, The Beatles и Сабрина ³
7	<i>Уображени болесник</i>	Жан Батист Поклен Молијер	Ђорђе Марјановић	20.3.2003.; Народно позориште, Београд	
8	<i>Живот или позориште ?</i>	Шарлота Саломон	Гордана Лебовић	26.12.2003.; Народно позориште, Београд	Галина Борисова (корео.)
9	<i>Београд – Берлин</i>	Маја Пелевић	Ксенија Крнајски	17.12.2005.; Звездара театар, Београд	
10	<i>Carta de amor</i>	Фернандо Арабал (Fernando Arrabal Terán)	Татјана Мандић Ригонат	29.9.2006.; Битеф театар, Београд	„Federico Garcia Lorca, Enrique Granados, Francisco de la Torre, španska tradicionalna i

¹ Табела је базирана на разговорима са композитором, као и са ослонцем на позоришне монографије (Cvetković et al. [prir.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 546, 586; Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 358, 370.) и дигиталну базу *Театрослов*. Такође, сајт редитељке Ање Суше (<http://anjasusa.com/>, прис. 5.7.2023.)

² Cvetković et al. [prir.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 546.

³ Repertoar – Sezona 2002 – Lista sumnjivih ili ko je pojeo puding, 76 – Ister teatar, http://digitalnibitefteatar.unilib.rs/repertoar/sezone/2002/76_lista_sumnjivih.html, прис. 5.7.2023.

					muzika iz doba Španskog građanskog rata ²⁴
11	<i>Исидорине изохимене</i>	Славко Милановић	Славко Милановић	мај 2007.; БДП, Београд	
12	<i>Клаус и Ерика</i>	Лукас Свенсон	Небојша Брадић	18.5.2007.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	
13	<i>Страшне приче браће Грим</i>	Тим Сапл (Tim Supple) и Керол Ен Дафи (Carol Ann Duffy)	Мик Гордон (Mick Gordon)	20.11.2007.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	Копродукција Британски савет, Београд
14	<i>Буђење пролећа</i>	Франк Ведекинд (Frank Wedekind)	Ања Суша	30.10.2009.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	
15	<i>Прича о причи</i>	Маја Ријавец	Татјана Станковић Пипер и Јелена Ситар	15.12.2010.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	
16	<i>Као кроз стакло</i>	Ингмар Бергман (Ingmar Bergman)	Џени Вортон (адап.)	15.2.2011.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i> , Београд	
17	<i>У сенци Хамлета</i>	Вилијам Шекспир; Ирена Краус	Ања Суша	април, 2011; Дечји културни центар, Београд	
18	<i>Најављено убиство</i>	Агата Кристи (Agatha Christie)	Ксенија Крнајски	20.3.2012.; СНП, Нови Сад	
19	<i>5boys.com</i>	Симона Семенић	Ања Суша	март 2012, Васка Театар, Гетенбург, Шведска	
20	<i>Капетан Џон Пилфокс</i>	Душан Радовић	Јелена Богавац	5.4.2012.; Битеф Театар, Београд	
21	<i>Маја и ја и Маја</i>	Сретен Угричић; Милан Марковић; Марсел Марлије и Жилбер Делај ⁵	Ања Суша	јун, 2012.; Битеф театар и DeFacto, Београд	Ксенија Зец (корео.)

⁴ Repertoar – Sezona 2006 – Carta de Amor (Ljubavno pismo kao kinesko mučenje), http://digitalnibitefteatar.unilib.rs/repertoar/sezone/2006/112_carta_de_amor.html, pris. 5.7.2023.

⁵ Маја и ја и Маја у Битеф театру, *Политика*, 31.5.2012, <https://www.politika.rs/scc/clanak/220763/Maja-i-ja-i-Maja-u-Bitef-teatru>, pris. 5.7.2023.

22	<i>Сунцокрети</i>	Мирјана Дрљевић	Јелена Богавац	10.2.2014.; Народно позориште <i>Стерија</i> , Вршац	
23	<i>Кинез</i>	Маја Тодоровић	Ања Суша	јул, 2014.; Подгорица и Котор Арт Фестивал, Црна Гора	
24	<i>Pains of Youth</i>	Фердинанд Брукнер (Ferdinand Bruekner); Стефан Акесон (Stefan Akeson)	Ања Суша	децембар, 2014.; Васка Театар, Гетенбург, Шведска	
25	<i>Our Class</i>	Тадеуш Слобођанек (Tadeusz Slobodzianiek)	Ања Суша	септембар, 2015.; Хелсингборшки градски театар, Хелсингборг, Шведска	
26	<i>The Ridiculous Darkness</i>	Волфрам Лоц (Wolfram Lotz)	Ања Суша	17.9.2016.; Хелсингборшки градски театар, Хелсингборг, Шведска	
27	<i>It's Only The End Of The World</i>	Jean-Luc Lagarce	Ања Суша	децембар 2016.; Упсала градски театар, Упсала, Шведска	
28	<i>Cherry Orchard</i>	Anton Čehov (Anton Pavlovich Chekhov)	Ања Суша	17.3.2017.; Гетенбуршки градски театар, Гетенбург, Шведска	
29	<i>What we talk about when we talk about the economy</i>	Јанис Варуфакис (Yanis Varoufakis); Стефан Окесон (Stefan Åkeson) (адап.)	Ања Суша	децембар 2018.; Васка Театар, Гетенбург, Шведска	Базирано на књизи <i>Talking to my Daughter about the Economy</i> Јаниса Варуфакиса
30	<i>Три зиме</i>	Тена Штивичић	Ања Суша	2019.; Упсала градски театар, Упсала, Шведска	
31	<i>Адреса Свемир – неколико порука</i>	Волфрам Лоц	Ања Суша	25.12.2021.; Битеф театар, Београд	

Прилог 2.6 Табела избора музике Горчина Стојановића¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Жабар</i>	Рајнер Вернер Фасбиндер (Rainer Werner Fassbinder)	Горчин Стојановић	28.4.1991.; Атеље 212, Београд	Избор музике је вршио и Ђуро Санадер
2	<i>Свети Ник, Nicholas Edward Cave – Живот и везе</i>	Горчин Стојановић (адап.)	Горчин Стојановић	21.2.1992.; Битеф театар, Београд	
3	<i>Последњи дани човечанства</i>	Карл Краус (Karl Kraus)	Горчин Стојановић	23.9.1994.; Југословенско драмско позориште, Београд	
4	<i>Случај Хинкеман</i>	Ернст Толер (Ernst Toller)	Горчин Стојановић	10.3.1996.; Битеф Театар, Београд	
5	<i>У пламену страсти</i>	Иван М. Лалић	Горчин Стојановић	12.3.1997.; Звездара театар, Београд	
6	<i>Фантоми</i>	Јелена Кајго	Горчин Стојановић	21.3.2003.; Театар у подруму, Атеље 212, Београд	
7	<i>Неке девојке</i>	Нил Лабјут (Neil LaBute)	Горчин Стојановић	13.12.2006.; Београдско драмско позориште, Београд	
8	<i>Госпођа Олга</i>	Милутин Бојић	Горчин Стојановић	23.11.2013.; Народно позориште, Сомбор	
9	<i>Heimatlich</i>	Каћа Челан	Горчин Стојановић	16.10.2015.; Народно позориште, Сомбор	
10	<i>Корешпод енција</i>	Борислав Пекић	Горчин Стојановић	1.12.2018.; Звездара театар, Београд	
11	<i>Semper Idem</i>	Ђорђе Лебовић	Горчин Стојановић	23.11.2019.; Народно позориште, Сомбор	
12	<i>Ослобођење Скопља</i>	Душан Јовановић	Горчин Стојановић	22.3.2022.; Народно позориште, Ниш	

¹ Основу ове табеле представљају дигитална база *Театрослов*, као и монографије позоришта (Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 364; Feliks Pašić (ур.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 301, 304, 315; Svetozar Cvetković et al. [прir.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 553, 631, 641).

Прилог 2.7 Табела избора музике Драгутина Балабана Бајке¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Професионалац</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	10.1.1990.; Звездара театар, Београд	Избор музике
2	<i>Урнебесна трагедија</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	21.3.1991.; Звездара театар, Београд	Избор музике
3	<i>Мало љубави, мало мржње</i>	Властимир Радовановић	Властимир Радовановић	14.11.1991.; Звездара театар, Београд; Центар за културу Панчево	Избор музике
4	<i>Лари Томпсон, трагедија једне младости</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	26.10.1996.; Звездара театар, Београд	Избор музике
5	<i>Брод плови за Београд брзином од 212 чворова</i>	Миомир Петровић	Горица Поповић	27.2.1997.; Атеље 212, Београд	Биљана Крстић (музички аранжман)
6	<i>Контејнер са пет звездица</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	8.1.1999.; Звездара театар, Београд	Избор музике
7	<i>Доктор Шустер</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	29.5.2001.; Звездара театар, Београд	Избор музике

¹ Основу ове табеле представљају дигитална база *Театрослов*, као и монографије позоришта (Феликс Пашић (ур.), *Звездара театар: 1984–2009*, Звездара театар, Београд, 2009, 355, 358, 359, 363, 366, 368).

Прилог 2.8 Табела избора музике Зорана Јерковића¹

	Представа	Аутор драме	Режија	Премијера	Напомене
1	<i>Разарање говора</i>	Борислав Пекић	Наѐа Јањетовић	5.4.1980.; Нова сцена, Београдско драмско позориште, Београд	
2	<i>Колубарска битка</i>	Добрица Ћосић	Арса Јовановић	29.11.1983.; Југословенско драмско позориште, Београд	
3	<i>Женидба и удадба</i>	Јован Стерија Поповић	Радослав Лазић	12.4.1984.; Народно позориште, Лесковац	
4	<i>Лаку ноћ, мајко</i>	Марша Норман (Marsha Norman)	Радослав Миленковић	8.2.1987.; ЈДП, Београд	
5	<i>Бановић Страхиња</i>	Борислав Михајловић Михиз	Слободан Јовановић	3.10.1988.; Народно позориште, Лесковац	
6	<i>Оружје, збогом</i>	Стеван Копривица	Наѐа Јањетовић	28.11.1990.; Нова сцена, БДП, Београд	У сарадњи са Наѐом Јањетовић
7	<i>Таленти и обожаваоци</i>	А. Н. Островски (A.N. Ostrovsky)	Бора Григоровић	23.10.1994.; Народно позориште, Пирот	
8	<i>Пре доручка и кратке и најкраће приче</i>	Нада Продановић-Ђурчиј, Драган Ристић	Мирослав Беловић	21.10.1995.; Мала сцена, БДП, Београд	
9	<i>Чинцано за Смирнову</i>	Људмила Петрушевска (Людмила Стефановна Петрушевская)	Виталиј Дворцин	12.11.1995.; ЈДП, Београд	
10	<i>Никад се не зна</i>	Бернард Шо (Bernard Shaw)	Мирослав Беловић	9.2.1996.; БДП, Београд	
11	<i>Мрешићење шарана</i>	Александар Поповић	Кокан Младеновић	3.12.1996.; Шабачко позориште, Шабац	
12	<i>Мистер долар</i>	Бранислав Нушић	Мирослав Беловић	22.2.1997.; БДП, Београд	
13	<i>Бетмен и луткар</i>	Кокан Младеновић	Кокан Младеновић	11.11.1997.; Позориште лутака, Ниш	
14	<i>Сестре по метли</i>	Тери Прачет (Terry Pratchett)	Кокан Младеновић	23.10.2001.; Мало позориште <i>Душко Радовић</i>	

¹ Основу ове табеле представљају дигитална база *Театрослов*, као и монографије позоришта (Feliks Pašić (ur.), *Beogradsko dramsko pozorište: 1947–2007*, BDP 60, BDP, Beograd, 2007, 269, 289, 297, 298; Svetozar Cvetković et al. [priřr.], *Atelje 212. Premladi za pedesete*, Atelje 212, Beograd, 2006, 635, 648.). У табелу нису укључене представе на којима је Зоран Јерковић радио као мајстор тона (што му је примарна вокација), само оне у којима је вршио избор музике. Због прецизности у навођењу представа на којима је Јерковић радио, укључени су и мјузикли.

15	<i>Вишњик</i>	Антон Павлович Чехов (Антон Павлович Чехов)	Душан Петровић	15.2.2002.; Народно позориште, Суботица	
16	<i>Америка, други део</i>	Биљана Србљановић	Дејан Мијач	28.10.2003.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	Дизајн звука Зоран Јерковић ²
17	<i>Црна соба</i>	Иван Вирипајев (Иван Алексајндрович Вирџајев)	Нела Антоновић	17.12.2003.; Битеф Театар, Београд	
18	<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Томи Јанежич	28.3.2005.; Велика сцена, Атеље 212, Београд	Исидора Жебељан компоновала музику; Зоран Јерковић мајстор тона
19	<i>Carta de amor</i>	Фернандо Арабал (Fernando Arrabal Terán)	Татјана Мандић Ригонат	29.9.2006.; Битеф театар, Београд	Игор Гостушки компоновао музику; Зоран Јерковић мајстор тона
20	<i>Банат</i>	Угљеша Шејтинац	Дејан Мијач	1.2.2007.; ЈДП, Београд	Исидора Жебељан компоновала музику; Зоран Јерковић мајстор тона
21	<i>Исидорине изохимене</i>	Славко Милановић	Славко Милановић	мај 2007.; БДП, Београд	Игор Гостушки компоновао музику; Зоран Јерковић мајстор тона
22	<i>Ћеиф</i>	Мирза Фехимовић	Егон Савин	23.10.2007.; БДП, Београд	Зоран Јерковић мајстор тона
23	<i>Барбело, о псима и деци</i>	Биљана Србљановић	Дејан Мијач	4.12.2007.; ЈДП, Београд	Ања Александра Ђорђевић компоновала музику; Зоран Јерковић мајстор тона
24	<i>Сексуалне неуроге наших родитеља</i>	Лукас Берфус (Lukas Bärfuss)	Татјана Мандић Ригонат	30.4.2008.; Народно позориште, Београд	Татјана Мандић Ригонат (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
25	<i>Генерална проба самоубиства</i>	Душан Ковачевић	Душан Ковачевић	12.12.2008.; Звездара театар, Београд	Владимир Марковић компоновао

² Бранимир Брстина et al., *Атеље 212 од 2006 до 2016. године*, Атеље 212, Београд, 2016, 51.

	<i>a</i>				музику; Зоран Јерковић мајстор тона
26	<i>Дервиш и смрт</i>	Меша Селимовић	Слободан Ћустић	21.11.2010.; БДП, Београд	Слободан Ћустић (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
27	<i>Мачка на усвијаном лименом крову</i>	Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams)	Ивана Вујић	22.10.2009.; Опера и Театар <i>Мадленианум</i> , Београд	Ивана Вујић (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
28	<i>Код куће и Кабул</i>	Тони Кушнер (Tony Kushner)	Жељко Ђукић	26.10.2009.; Народно позориште, Београд	Жељко Ђукић (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
29	<i>Чекај ме на небу љубави моја</i>	Фернандо Арабал	Татјана Мандић Ригонат	25.4.2010.; Опера и Театар <i>Мадленианум</i> , Београд	Зоран Јерковић мајстор тона
30	<i>Дервиш и смрт</i>	Меша Селимовић	Слободан Ћустић	21.11.2010.; БДП, Београд	Слободан Ћустић (избор музике)
31	<i>Зли дуси</i>	Фјодор Михајловић Достојевски (Фёдор Михайлович Достоевский)	Татјана Мандић Ригонат	22.11.2011.; Народно позориште, Београд	Ања Александра Ђорђевић компоновала музику; Зоран Јерковић мајстор тона
32	<i>Кумови</i>	Душан Ковачевић	Љиљана Тодоровић	28.11.2012.; Народно позориште <i>Тоша Јовановић</i> , Зрењанин	Емил Сакс аутор музике песама; Зоран Јерковић мајстор тона
33	<i>Ребека</i>	Дафне ди Морије (Dafne Di Morie)	Небојша Брадић	9.12.2012.; Опера и Театар <i>Мадленианум</i>	Ђорђе Станковић (диригент); Вера Љубинковић Обрадовић (кореограф); Зоран Јерковић мајстор тона
34	<i>Наши синови</i>	Војислав Јовановић	Татјана Мандић Ригонат	24.1.2014.; Народно позориште, Београд	Татјана Мандић Ригонат (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
35	<i>Палилулки роман</i>	Бранислав Нушић	Егон Савин	12.6.2015.; БДП, Београд	Егон Савин (избор музике); Зоран Јерковић мајстор тона
36	<i>Лени</i>	Валерија Шулцова, Роман	Татјана Мандић Ригонат	12.12.2015.; Битеф театар, Београд; копродукција Културни	Татјана Мандић Ригонат (избор музике);

		Олекшак		центар Панчева и Академија уметности Београд	Зоран Јерковић мајстор тона
--	--	---------	--	--	--------------------------------

Биографија ауторке

мр **Моника Новаковић** (1995, Сремска Митровица) је музиколог, истраживач-сарадник, на Музиколошком институту САНУ (у чији је рад укључена 2018. године) у Београду. Завршила је основне и мастер академске студије музикологије на Факултету музичке уметности (Универзитет уметности у Београду). Током студија, поред других тема, пажњу посвећује примењеној музици, поготово на мастер академским студијама у мастер раду под насловом *Цео свет (музике) је позорница – Ремедијализација музике за позориште Зорана Ерића* (под менторством ред. проф. др Соње Маринковић) у ком се бавила односом између примењене и концертне музике, проблематизованим композиторским преношењем тематског материјала музике за представу у дело за концертну сцену, а који је одбрањен 2017. године. Докторске академске студије уписала је 2017. године.

Била је члан Академског хора *Collegium musicum* (у периоду од 2012. до 2015. године). Добитница је награде из фонда *Властимир Перичић* за најбољег дипломираног студента на студијском програму за музикологију у академској години 2016/2017. Члан је Музиколошког друштва Србије (од 2019. године). Члан је Royal Musical Association's Shakespeare & Music Study Group (Велика Британија) (од 2020. године), а члан је и Секције музичких писаца Удружења композитора Србије (од 2021. године). Учествује на националним и међународним конференцијама и објављује радове у зборницима и часописима. Од јуна 2018. године до краја 2019. године била је ангажована на пројекту Музиколошког института САНУ, *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који је финансирало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Учествовала је у реализацији пројекта *Beyond Quantum Music* који је суфинансирала Креативна Европа уз подршку Министарства културе Републике Србије, Деска Креативна Европа Србија и СОКОЈ-а (*Beyond Quantum Music (October 2019–December 2022)*, Grant No. 607659-CREA-1-2019-1-RS-CULT-COOP1, Education, Audiovisual and Culture Executive Agency, Brussels, BE, program Creative Europe).

Иако се бави разноврсним темама које се тичу стваралаштва српских и страних композитора, фокус њеног интересовања усмерен је ка истраживању примењене музике – нарочито филмске и позоришне музике.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Моника Новаковић

Број индекса: 333/2017

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторска дисертација под насловом:

**Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21.
век**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложена докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Потписана: Моника Новаковић

Број индекса: 333/2017

Студијски програм: музикологија

Наслов докторске дисертације: Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век

Ментор: др Биљана Лековић, доцент

Коментор: др Санела Николић, ванредни професор

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање научног звања доктора наука, 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 у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Примењена музика у београдским позориштима на преласку из 20. у 21. век

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање. Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

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