

Jelena JOVANOVIĆ-NIKOLIĆ*

POZORIŠNA MUZIKA U CRNOJ GORI SA POSEBNIM OSVRTOM NA CRNOGORSKO NARODNO POZORIŠTE

Apstrakt: U radu „Pozorišna muzika u Crnoj Gori sa posebnim osvrtom na Crnogorsko narodno pozorište” pružen je uvid u istorijski razvoj scenske muzike na prostoru Crne Gore, u periodu od 1953. do 2003. godine. Posebna pažnja je posvećena kompozitorima koji su tokom pet decenija dali svoj doprinos pozorišnoj muzici. Interdisciplinarni pristup temelji se na teorijskim platformama iz muzikologije, teatrologije, studija kulture. Primarni cilj je da se ukaže na važnost (o)čuvanja adaptirane, orkestrirane ili komponovane muzike za pozorište, s obzirom na to da izučavanje pozorišne muzike na području Crne Gore razotkriva bogatu riznicu nacionalne kulture i identiteta crnogorskog naroda. Imajući u vidu da su značajan doprinos scenskoj muzici dala ugledna kompozitorska imena sa prostora bivše Jugoslavije, njegovanje i briga o ovoj nematerijalnoj kulturnoj baštini nameće se kao jedan od primarnih zadataka budućih istraživača.

Ključne riječi: pozorišna muzika, scenska muzika, pozorište, predstava, kompozitor, opera, Balkanska carica, nacionalna kultura

1. UVOD

U izlaganju je decenijskim presjecima (u periodu od 1953. do prve decenije XXI vijeka), s osvrtom na najistaknutije stvaraoce, sagledan značajan segment nematerijalne kulturne baštine, pozorišne muzike koja je priređivana za predstave u Crnogorskom narodnom pozorištu.

* Mr Jelena Jovanović-Nikolić, Muzički centar Crne Gore

Ovim predavanjem/radom cilj je ukazati na važnost *njegovanja* pozorišne muzike u Crnoj Gori i arhiviranja muzičke građe koja bi kao takva predstavljala primarna polazišta za muzikološka i interdisciplinarna proučavanja i — *pozicioniranja* primijenjene muzike kao žanra od značaja za sveukupnu kulturu. Pitanja oko kojih je skoncentrisan rad su: od kada možemo pratiti razvoj muzike za scenu/pozorišne muzike u širem, evropskom kontekstu, s jedne, i na teritoriji Crne Gore, s druge strane; posredstvom kojih disciplina možemo izučavati ovu vrstu umjetnosti; koji su kompozitori u pomenutom istorijskom presjeku dali doprinos razvoju scenske muzike, njegujući na taj način muzički identitet i kulturu ovog podneblja.

U nekoliko studija, počev od XVIII vijeka, i iskaza Gotholda Efrajma Lesinga (Gotthold Ephraim Lessing) pokušano je da se definiše pojam i uloga scenske muzike. Neki od njegovih stavova su da u ovoj oblasti pravila nema i da funkcija/uloga muzike (da pojača i obogati zbivanja na pozornici) isključivo zavisi od invencije kompozitora i njegovog poimanja i tumačenja dramskog teksta. Istraživanje u oblasti primijenjene (pozorišne i filmske) muzike najveći procvat doživjelo je krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog vijeka. Ukoliko bismo željeli da sagledamo istorijat sistematizovanog proučavanja primijenjene muzike, izdvojila bi se 1980. godina, kada je publikovan šezdeseti broj američkog časopisa *Cinema Journal*, integralno posvećen oblasti zvuka. Naredne godine, u Beogradu je objavljena publikacija *Muzika kao primenjena umetnost*, kompozitora Vartkesa Baronijana. Autori poput Danijele Kulezić-Wilson, Marije Ćirić, Mišela Šiona, Roberta Liča, Zofije Lise, Kofija Agavua (Kofi Agawu), Rejmonda Monela (Raymond Monelle), ali i teoretičari pozorišta i studija kulture Džerald Rabkin, Bernard Dukor, Marvin Karlson, Elinor Fuks, Bertold Breht dali su značajne doprinose ovoj oblasti.

2. ISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA SCENSKE MUZIKE

U najstarijem američkom rečniku *Merijem–Vebster (Merriam-Webster)* definicija termina „incidental music”, upotrijebljenog 1864. godine, je: „opisna (eng. descriptive) muzika se tokom predstave koristila kako bi se približilo raspoloženje ili pratila radnja na sceni”. [1] Ukoliko bi engleski termin „incidental” preveli, pridjev bi u našem jeziku mogao biti: slučajan, uzgredan, sporedan; međutim, ono što je uobičajeno u našoj

literaturi jeste scenska ili pozorišna muzika. Prateći evolutivni put pozorišne muzike (iako tokom istorije ni u zapadnoj tradiciji veći dio, pogotovo iz ranijih epoha, nije sačuvan), postoje napisi koji svjedoče o prvom sadejstvu tona i glume, a potom i sve većem, složenijem i ozbiljnijem pristupu ovom muzičkom žanru. Terminom *incidental music* su se prvenstveno označavali horski nastupi u antičkoj drami u periodu 5. vijeka p. n. e. U grčkoj tragediji, a često i u komediji, ove (kako su nazivane) „ode” pjevane su i plesane od strane muškog hora, a podržavao ih je aulos. Najčešće su interpretirane u nekoliko epizoda, između govorenih dijaloga u predstavi, i pružale su mogućnosti drugačije percepcije glavnih likova, ali i ideoloških i estetskih stanovišta drame. Osim nekoliko fragmenata, ova muzika, koja je priređivana, nekada i komponovana od strane dramaturga, nije sačuvana, ali ono što je sačuvano su dragocjeni istorijski podaci koji upućuju na pravce u kojima će se razvijati u daljem istorijskom toku. [2] U periodu renesanse, tekstovi oda su se takođe upotrebljavali, o čemu svjedoče sačuvani muzički fragmenti iz Sofokleovog *Kralja Edipa* (koji su doživjeli svojevrsnu preradu u italijanskoj verziji *Dustinijani*). Pomenutim djelom, a samim tim i muzikom je u XVI vijeku, 1585. godine, otvoren *Teatro Olimpico* u Vičenci. Iz domena pozorišne muzike sačuvana je horska muzika za Sofokleovu tragediju, koju je 1840. komponovao Feliks Mendelson. Tokom XIX vijeka sačuvane su i brojne partiture britanskih kompozitora, među kojima se posebno ističu radovi Ralfa fon Vilijamsa (Ralph Vaughan Williams) za *Ose Aristofana* (*Wasps of Aristophanes*). Kako u XVIII tako i tokom XIX vijeka nisu sve predstave imale kompletne, pa čak ni parcijalne djelove komponovanih preludija i interludija. Tamo gdje je ostvarena najbolja integracija muzike sa scenarijem, očekivanja su bila da će muzika dovoljno dobro odgovarati prilici i doprinijeti željenom efektu. Potreba da se muzici pristupa na drugačiji način možda je bila i u Lokateljivoj (Giovanni Battista Locatelli, 1735–1805) misli kada je pristupio publikovanju šest *Introduzioni teatrali*, Op. 4, iz 1735. godine. U pitanju su kompozicije koje su korišćene za određene predstave, a pored toga partiture su sačuvane, pa su se djela izvodila i samostalno. [2] Čest slučaj u istoriji muzike je i da su određeni angažmani za teatar i komponovanje muzike za predstave u opusima autora anticipirali njihova samostalna muzička ostvarenja. Tako je Šubertova (Schubert) uvertira *Rozamunda* prvobitno bila muzika za istoimeni

pozorišni komad *Helmine fon Čezi* (Helmina von Chézy), 1823. godine. Pored toga, u XIX vijeku je sadejstvo između muzike, glume i plesa bilo praksa preuzeta iz drama drevnog Mediterana. Primjeri za to su Aristofanove *Žabe* i *Pjesnik i žene*, kao i plesovi u predstavama *Lisistrata* i *Žene iz Skupštine*. Slične plesove, egzotične i ritualne, moguće je pronaći i u pantomimama i melodrami ranog XIX vijeka. U kasnijim naturalističkim, verističkim i avangardnim dramama, različiti plesovi, kao značajan muzički segment, bili su zastupljeni u dramskim izvođenima, kao npr.: farandole u *Arlezijanki* Žorža Bizeta, tarantela koju je plesala zarobljena Nora u Ibsenovoj *Kući lutaka* i dr. Pored horskih numera i plesa, u hronološkom sagledavanju muzike za scenu značajnu ulogu su imali instrumentalisti u govornom teatru od XIV do sredine XVIII vijeka. Oni su doprinijeli razvoju pozorišne muzike time što su, pored interpretiranja preludija i interludija, pratili dešavanja i bivali zastupljeni na više nivoa u određenom izvođenju. U pomenutom periodu muzika se mogla interpretirati na sceni, iza scene, iza kulisa ili u rupi. Izvođena je „realna” muzika: muzika za ceremonije, posmrtno marševe, lovačke scene, epizode psihoterapije ili stimulacije, zvukove poput alarma, naboja, povlačenja, najave bitke itd. [2]

3. SCENSKA MUZIKA U CRNOJ GORI

Na teritoriji današnje Crne Gore postojali su u daljoj istoriji različiti vidovi teatarskog izvođenja i muzike koja ga je pratila. Prema pojedinim zapisima, u XIV vijeku se na ovim prostorima susreću gostujući svirači i glumci (Dubrovački svirači) koji 1395. godine dolaze u Zetu i sviraju na crkvenoj slavi Svete Bogorodice Ratačke. O muzici za scenu pisala je Manja Radulović-Vulić, zahvaljujući čijim djelima sam naišla na iskaze o pozorišnoj muzici na prostoru Crne Gore. „Što se tiče našeg podneblja nema sačuvanih napisa izuzev prikazanja koja su naročito u XVII i XVIII vijeku cvjetala u Boki Kotorskoj i djelimično bila pjevana, kao i crkvene drame *Prikazanje muke Jezusove* Peraštanina Ivana Antuna Nenadića (1732–1784) s pjevačkim numerama i uz učešće trube, i pored toga napisa Antuna Kojovića (1751–1845) kanonika katedrale Sv. Ivana u Budvi koji je zabilježio da je tokom predstava mjesnog pozorišnog društva u drugoj polovini XVII vijeka svirano na violini.” [6]

Ekspanzija proučavanja primijenjene muzike doživljava procvat u drugoj polovini XX vijeka, kada se brojni muzikolozi bave razmatranjima

funkcionalnosti muzike u pozorištu. Različita polazišta donose i odgovore na važnu saradnju reditelja i kompozitora i razotkrivaju značenjske kapacitete muzike. Na ovim prostorima primijenjenom muzikom su se bavile Danijela Kulezić-Wilson i Marija Ćirić. Takođe, jedan od najpoznatijih analitičara zvuka i muzike u pozorištu francuski autor Mišel Šion (Michel Chion) u *Audioviziji* razmatranja o primijenjenoj muzici nadgrađuje oglecima o dodatim zvučnim vrijednostima. [9] U studiji *Zvuk i muzika u pozorištu* autori, iz praktičnog rada u pozorištu, i sa upustvima, prije svega onima koji žele da se bave zvukom i muzikom u pozorištu, pružaju precizne smjernice o scenskoj muzici, njenom nastajanju i funkciji. [13] Međutim, za muzikološka istraživanja od velikog značaja je sistematizacija (muzikološkinje) Zofije Lise, čija je uloga primijenjene muzike prikazana u daljem toku rada grafikonom. [8]

Grafikon broj 1.



Oslanjajući se na iskaze autorke Zofije Lise, muziku u pozorištu možemo analizirati dvostruko: na nivou forme i na nivou naracije. Karakteristike i/ili uloga i jedne i druge muzike priložene su Tabeli br. 1.

Kako se može zapaziti iz tabele — funkcionalnost muzike, zvučnosti, zvukova, simbola i lajtmotiva može se sprovesti na nivou naracije i na nivou forme. Tako su zajednički imenitelji vizuelnog i zvučnog — prije svega: ritam, temporalnost i pokret sprovedeni na nivou forme, dok je, s druge strane, funkcionalnost na nivou naracije uslovi-la razmatranja vezana za reference na muziku kao dio predstave — tj. prisutnost muzike (instrumenata, melodija, pjesama) na sceni. Pored navedenog, zahvaljujući strukturi muzičkog djela (frazе, motivi, teme)

Tabela br. 1

| FUNKCIONALNOST NA NIVOU FORME | FUNKCIONALNOST NA NIVOU NARACIJE |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ obilježavanje ili uokvirivanje forme ▪ ritam ▪ pokret ▪ temporalnost | <ul style="list-style-type: none"> ▪ naglašavanje pokreta ▪ podvlačenje realnih stvari ▪ realna muzička situacija sa „postojećom” muzikom ▪ komentar događanja ▪ ekspresija emocija likova ▪ simbol ▪ anticipacija događaja |

koja podrazumijeva ponavljanje, variranje, harmoniju, ritam, muzika može imati, i gotovo uvijek ima veliku ulogu u stvaranju, odnosno, pojačavanju raznovrsnog strukturalnog tkanja teksta. Tako je, uočavanjem sadejstva, kombinacije, prožimanja i preplitanja različitih medija, u diskursu o pozorišnoj muzici konstituisana ideja nerazdvoživosti zvuka od narativnog toka, o čemu će biti više riječi u studiji slučaja, predstavi *Princeza Ksenija od Crne Gore*.

4. POZORIŠNA MUZIKA U CRNOJ GORI

Zvanična pozorišna institucija se u Crnoj Gori osniva 1884. godine, a profesionalno državno pozorište 1910. godine. U ovom periodu, razvoju umjetnosti poseban doprinos je dao kralj Nikola (1841–1921), koji je od početka svoje državničke karijere nastojao da, preko Kotora i ostalih kulturnih žarišta na današnjem Crnogorskom primorju, *ojača* kulturno-prosvjetne i umjetničke ideje koje je *ponio* iz svojih školskih dana u Francuskoj; kasnije je i sam pisao drame, poput najznačajnije za operu *Balkanska carica*.

U Crnogorskom narodnom pozorištu (Gradsko narodno pozorište — kako je tada nosilo naziv) se od prve predstave *Ugašeno ognjište* Petra Pecije Petrovića, koja je održana 1. novembra 1953. godine, može diskutovati o pozorišnoj/scenskoj muzici — muzici koja je adaptirana, priređivana ili komponovana za predstave. Dokumenta iz prvih decenija rada pozorišta nijesu sačuvana, ali kao sekundarna istraživačka

građa mogu se pronaći tekstovi, kritike, studije (uglavnom iz pozorišne umjetnosti) koje sporadičnim i usputnim napisima otkrivaju i čuvaju od zaborava značajna imena iz svijeta muzike koja su imala pionirske poduhvate u stvaranju ovog žanra na tlu Crne Gore. Tako je, u novosadskom časopisu *Naša scena*, autor S. Pecinjački, o predstavi *Ugašeno ognjište*, istakao da je izborom komada iz seljačkog života sa pjevanjem namjera bila stvoriti prisni kontakt između novih izvođača i novih gledalaca, kako bi se na toj osnovi začela i kasnije odnjegovala ljubav prema pozorištu. U dostupnim izvorima je sačuvano da je pjesme obradio i hor uvježbao Marko Rivijer. Pored tada istaknutih crnogorskih kompozitora Cvjetka Ivanovića i Jovana Miloševića, jedan od najznačajnijih hrvatskih kompozitora XX vijeka Boris Papandopulo komponovao je muziku za remek-djelo, srpsku narodnu baladu s kraja XVI vijeka — *Hasanaginicu*. Ovo je važno pomenuti ukoliko se ima u vidu da je angažman Borisa Papandopula ujedno predstavljao i prvi pozorišni komad (17. VI 1954), u tadašnjem Gradskom pozorištu u Titogradu, za koji je komponovana muzika.

Kvantitetom se, od druge decenije rada teatra, počinje izdvajati kompozitor Borislav Tamindžić. Njegov opus broji preko 150 kompozicija za razne teatarske kuće, a s obzirom na to da je u Crnogorskom narodnom pozorištu bio zaposlen, priređivanje muzike za predstave u toj kući bilo je u opisu njegovog posla. U periodu od 1960. do 1991. godine, napisao je i adaptirao muziku za oko pedeset predstava različitih žanrova u matičnom pozorištu. Iako je radio u vrlo oskudnim tehničkim uslovima, ostao je upamćen po svom *izvanrednom instinktu, brzini i lakoći kojom je oblikovao scensku muziku posebno u domenu domaćeg dramskog repertoara (Lažni car Šćepan mali, Gorski vijenac, Kanjoš Macedonović, Ratna sreća, Provalija, Ženidba Maksima Crnojevića, Snaha je doputovala, Ognjište i druge)*. Za scensku muziku u predstavi *Ognjište* Žarka Komarina, izvedenu na *Sterijinom pozorju* 1974. godine, dobio je Nagradu Saveza kompozitora Jugoslavije. O njegovom komponovanju pisano je u tadašnjim časopisima, pa je posredstvom pozorišnih kritika bilo moguće naslutiti njegovu kompozitorsku poetiku. Za predstavu *Maksim Crnojević* Laze Kostića, u adaptaciji Nikole Vavića (kojom je obilježena osamdesetogodišnjica pozorišta u Crnoj Gori), istaknuto je da je pokušaj osavremenjavanja motiva romantičarske radnje, privlačne za najširu publiku, Vavić učinio uz diskretnu i suptilnu muzičku ilustraciju

Bora Tamindžića i uz nastojanje da se zadrži u domenu što kamernijeg interpretiranja ili npr. o predstavi *Zona Zamfirova* „da je Simić dosta inventivno pronikao u suštinu drame te da se sticao utisak da prisustvujemo, skoro saučestvujemo neizvještačenim scenama iz života, u intenzivnom ritmu smjenjivanja glume i melosa”; za predstavu *Srebrno uže* „C. Murusidže se trudila da ništa ne prepusti slučaju, a uspjehu su doprinijeli i glumci kao i izbor muzike B. Tamindžića...”. [14] Angažman na predstavi *Crveni petao leti prema nebu* Miodraga Bulatovića inspirisao je Tamindžića da izumi „šticofon”, o čemu je, za intervju u listu *Politika*, istakao: „Ja tu koristim debla, panjeve, čaktare, ukratko sve što smatram da može doprinijeti dočaravanju drame”. [15] Svi navedeni primjeri, koji su proizvod istraživačkog traganja za iskazima o scenskoj muzici u našoj sredini, svjedoče o važnosti i funkciji scenske muzike, koja se gotovo uvijek svojim prisustvom izdvajala i kao takva privlačila pažnju kritičara pozorišne umjetnosti.

Tokom druge decenije, za predstavu jednog od najznačajnijih dramskih pisaca XX vijeka Bertolda Brehta *Opera za tri groša* (*Prosjacka opera*, 1969. godine) adaptirana je muzika Kurta Vajla. U režiji Cisane Murusidže, Borislav Tamindžić je „imao složen, ali izazovan pozorišni angažman kao aranžer, korepetitor i dirigent”. [16] On je partituru Kurta Vajla preradio za kamerni sastav i kao korepetitor pripremao je glumce za izvođenje songova. „Ja sam pokušao Vajlovu muziku da adaptiram za instrumentalni trio, kao najmanji mogući sastav. Uvježbavanje muzičkih dionica bilo je naporno, ali smo kod glumaca naišli na razumijevanje”. [16] Svjedočanstva o kompozitorskom identitetu Borislava Tamindžića sam pronašla i u *Prilozima istoriji pozorišta u Podgorici* „Sjećanje na dva draga i valjana prijatelja, Bora Tamindžića i Velibora Radonjića koji su dali visok doprinos pozorišnom životu Crne Gore”, u kojima se opisuje njihov način rada i kompozitorske poetike pomenutih stvaraoca. „Na tradicionalnom danu Crnogorskog narodnog pozorišta, 1. novembra 1998. godine, prigodom proslavljanja četrdeset pet godina ovog teatra, stajao sam i ja na prepunoj pozornici, na kojoj se u nazdravičarskoj atmosferi okupila raznovrsna družina pozorištaraca: glumci, reditelji, direktori, članovi tehnike, činovnici, domaći gosti; počev od uvažene aktrise i scenske lavice Mire Stupice, kao gosta, pa sve do najmlađih studenata i stipendista, onih koji tek stasavaju. U ruci i ja držim bogato uramljenu Zahvalnicu, o mom službovanju i

radu u CNP-u, dok u elegantnom aranžmanu pljušte čestitke, priznanja i nagrade, uz želje za dalji napredak ove kuće. Proveo sam u CNP-u kao dramaturg i direktor drame skoro 12 godina (1962–1973) i te divne plodne dane i godine dijelio sam sa dva vrlo prijatelja i pregaoca, čije me „opravdano” odsustvo toga dana sa pozornice opsesivno opterećivalo... Može se bez dvojbe reći da je on možda naš najplodniji kompozitor. Naravno da njegov upliv na kulturni život Podgorice, Crne Gore i Jugoslavije, daleko nadmašuje čak i njegovo obimno djelo koje je stvorio — on je svojim biranim ukusom, otvorenošću, nedogmatičnošću, senzibilitetom za modernim, naravno, iznad svega — ličnim radom i šarmom posijao mnogo plodno sjeme i izvršio brojne blagotvorne uticaje. Počeo je aranžiranjem narodnog melosa, naročito ga kultivišući, još daleke 1954. godine, a bavio se: obradom, stilizacijom narodnog melosa, horskom muzikom (kao kompozitor i dirigent), pisao je kantate i oratorijume, kamernu i orkestarsku muziku, scensku muziku za pozorište, muziku za filmove, kao i muziku za oko 140 predstava pozorišnih u Crnoj Gori i Jugoslaviji...” [12] Uz niz drugih epiteta koje iznosi o ovome kompozitoru, ističe se da je Tamindžić, u jednom trenutku, zbog previše različitih nesporazuma i napustio rad u pozorištu. Zahvaljujući velikom broju iskaza, od kojih su neki priloženi u ovome radu, može se zaključiti da se Tamindžić, kada je u pitanju scenska muzika u Crnogorskom narodnom pozorištu, istakao kvantitetom, ali i da su, što je još važnije, njegova kompozitorska rješenja, način obrade folklor crnogorskog podneblja i inovativnosti koje je unosio važan činilac pozorišne muzike u Crnoj Gori.

Posljednjih godina treće decenije rada Crnogorskog narodnog pozorišta, pored kompozitora Zlatka Zakrajšeka, Borislava Tamindžića, Zorana Hristića, muziku su priređivali, a nekad i izvodili, autori različitih muzičkih žanrova, poput: Arsena Dedića, u to vrijeme popularne grupe Makadam, Gorana Bregovića. Uporedo s njima, akademski kompozitori su kontinuirano davali doprinos svojim angažmanima u Crnogorskom narodnom pozorištu. Posebnu pažnju u tom smislu zauzima sezona 1980/1981. kada na kompozitorsku scenu stupa Žarko Mirko-
vić. Prva predstava za koju je priredio muziku je *Zla žena* (10. II 1980). *Veselo pozorište u tri dejstva* reditelja Nikole Vavića (koja je nakon dužeg vremena na sceni Crnogorskog narodnog pozorišta predstavljala povratak Jovana Sterije Popovića). O radu Žarka Mirkovića pisala je

Manja Radulović-Vulić: „Široka skala auditivnih senzacija u scenskoj muzici Žarka Mirkovića, nepogrešivo identifikuje karakter, ličnosti, vrijeme, ambijent ili situaciju — od lirskih i meditativnih sekvenci do karikaturalnosti, od svečanih do dramskih i tragičnih akcenata. Već prvi njegov susret sa scenom u predstavi *Zla Žena* Sterije Popovića u režiji Nikole Vavića najavio je svježinu čija će se originalnost tokom sljedećih godina uvijek iznova potvrđivati”. [12] Ova autorka je takođe istakla da je kompozitor u tandemu s Radmilom Vojvodić realizovao najbolja ostvarenja — od nostalgичnih refleksija u *Princezi Kseniji od Crne Gore* (1994) do blistave razigranosti u predstavi *Konte Zanović* (1995) i fascinantne stilizacije igracke numere u *Montenegrinama* (1999), od izgubljenosti i otuđenja u *Reduemu XX vijeka — Don Žuan se vraća kući* (2000) — do ambijentalno prepoznatljivog kruga u predstavi *Montenegro bluz*. U kvantitativnom pogledu, Žarko Mirković je u svom opusu (koji broji: horska, solistička, kamerna, simfonijska, elektroakustička, filmska ostvarenja) komponovao i priređivao (do sada) muziku za osamnaest predstava. Povodom učešća predstave *Konte Zanović* Vladimira Sekulića na Sterijinom pozorju, kritika je Mirkovićevu scensku muziku okarakterisala kao „čudesni spoj baroknog zvuka i etno melosa”.

Pored Tamindžića i Mirkovića, koji su se do sada pozicionirali kao najznačajniji stvaraoci, zastupljena su brojna imena kompozitora sa prostora Crne Gore, ali i drugih sredina, među kojima se ističu Vasilije Mokranjac, Vojislav Voki Kostić, Zoran Hristić, Ivana Stefanović, Isidora Žebeljan, kao i mladi crnogorski kompozitori Nina Perović i Aleksandar Perunović. O značaju scenske muzike kao važnom segmentu nematerijalne kulturne baštine može se diskutovati na primjeru odabrane predstave *Princeza Ksenija od Crne Gore*.

5. PRINCEZA KSENIJA OD CRNE GORE

Jedna od najpopularnijih i najizvođenijih predstava Crnogorskog narodnog pozorišta *Princeza Ksenija od Crne Gore*, iz opusa rediteljke Radmile Vojvodić, premijerno je prikazana 1994. godine. Kao i prva crnogorska opera *Balkanska carica*, italijanskog kompozitora Dionizija de Sarna San Đorđa, koja je izvedena na Cetinju, i ova predstava, koja s razlogom nosi epitet nacionalne drame, premijeru je imala na Cetinju, a Crnogorsko narodno pozorište je i radilo u koprodukciji sa *Zetskim domom*. Posebnost predstave s muzičkog aspekta ogleda se u nekoliko

segmenata o kojima će biti riječi. Izvedena u vremenskom periodu koji je u Crnoj Gori ostao upamćen kao doba velike ekonomske krize, ova predstava donijela je svečarski trenutak, umjetnički događaj na koji se s osobitom radošću dolazilo. Predstava je za publiku, jednako kao i za stručnu kritiku, bila prvi susret s tragičnom pričom o sudbini kraljevske porodice. Muzika koja se pojavljuje dekodira i *nosi* cjelokupnu priču crnogorskog podneblja, prikazanu i ispričanu tamo negdje u „bije-li svijet”. Analiza muzike za ovu predstavu predstavi može se pratiti na dva nivoa: dijegetičkom i nedijegetičkom. Postoje scene u kojima se svira (npr. kada je klavir na sceni), a postoje i „snimljeni” muzički fragmenti. Kompozitor Mirković, koji je bio angažovan za muzički segment u predstavi, odabrao je da adaptira i aranžira segmente iz prve crnogorske nacionalne opere *Balkanska carica*. Treba pomenuti da je partitura opere, nakon 117 godina od nastanka, doživjela praizvedbu na Cetinju, na kojoj su radili Mirković i Vojvodić (kao muzički direktor i kao reditelj). Međutim, zahvaljujući ovoj predstavi prije pomenute premijere, a nakon višedecenijskog „egzila”, fragmenti iz opere su upotrijebljeni u ovoj predstavi i upravo zbog toga je u muzičkom smislu *Princeza Ksenije od Crne Gore* paradigmatski primjer očuvanja nacionalne kulture. Danica iz *Balkanske carice* paralelno sa princezom Ksenijom *priča* svoju tragičnu sudbinu — o svojim sjećanjima, jednako kao o borbama, pripovijedaju osamdesetogodišnja Ksenija, kao i tridesetčetvorogodišnja Danica u operi. Muzika *postavlja* ženu kao stub porodice, čuvara i branioca države. Njena uloga je u *Princezi Kseniji* nedosanjana — ona se bori tamo negdje, i nemoćna je, to razotkriva i muzika, ukoliko se zadržimo na libretu — Danica se bori, odriče Stankove ljubavi — on je izdajnik doma i roda. *Kod* koji se kroz muziku može spoznati nosi snažnu poruku o tradicionalnoj ženi — Crnogorki, braniocu svoje teritorije, svoje kuće i otadžbine. Gotovo da je nemoguće zamisliti muziku koja bi na istinitiji način podržavala priču princeze Ksenije. Kao mlada žena i kao starica, Ksenija kao i Danica živi po modelu koji joj, zahvaljujući fundusu znanja i obrazovanja koje posjeduje, nalaže da se sa ljudima i sa narodima, sa muškarcima može živjeti i postojati slobodan — „sa”, dakle, ne ni „od” ni „za”. Arija *U Dalekom Drenopolju* najpopularniji je segment opere i danas se samostalno izvodi na koncertnim repertoarima. Time je u ovoj predstavi primarna poruka rodoljubivost koju ne može staviti u drugi plan ni

fatalna ljubav (kakva je bila između Stanka i Danice), iskazana kroz stihove numere *U Dalekom Drenopolju*. Primjer za navedeni iskaz je i posljednja, osma slika sa dijegetičkom muzikom. Knjaz Mirko za klaviirom, svira uvodne taktove iz opere *Balkanska carica*, a Knjeginjica i stara princeza Ksenija pjevaju.

*U dalekom Drenopolju,
Cvili junak u nevolju,
Želi hljeba, želi vode,
Želi sunca i slobode,
Želi mila zavičaja,
Želi svoga rodnog kraja,
Želi Žabljak grad bijeli...*

Kompozitori koji su se bavili scenskom muzikom imali su zadatak i da angažuju muzičare koji će tumačiti istu, a u ovoj predstavi je muziku koja je snimljena i koja ima nedijegetičku ulogu interpretirao profesor violončela Ištvan Varga.¹ Time je istorijski pregled, izložen hronološkim redoslijedom, onako kako nalažu sjećanja princeze Ksenije, iz njenog francuskog usamljeničtva sa scenama cetinjskog dvora, prikazan kroz muziku na sceni i melodije koje se čuju izvan scene. U tom smislu ova predstava se pozicionira i kao istorijska predstava, čime se na samom početku kao osnovna pitanja pokreću ona u vezi s nacionalnom kulturom, polnim i rodnim identitetom.

Stilizacija numere *U dalekom Drenopolju* na početku predstave, kao svojevrsna uvertira u samo djelo, pozicionira cjelokupnu tematiku u okvire nacionalne kulture, nacionalne pripadnosti i upoznaje nas s porijeklom princeze. Sve o čemu pripovijeda princeza Ksenija, muzika vjerodostojno tumači, stavljajući akcenat na njeno porijeklo

¹ Ištvan Varga studirao je violončelo na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti, na Muzičkoj akademiji *Franc List* u Budimpešti i na Konzervatorijumu u Parizu, a kamernu muziku sa Đerdom Kurtagom i Ferencom Radošem na Muzičkoj akademiji *Franc List* u Budimpešti. Bio je profesor violončela i kamernе muzike na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i profesor violončela na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Bio je solo čelista Beogradskog gudačkog orkestra *Dušan Skovran*. Bio je osnivač i umjetnički rukovodilac orkestra *Camerata Academica* u Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Živi u Budimpešti, gdje radi kao profesor violončela na Muzičkoj akademiji *Franc List*.

i pripadnost. Muzika iz opere *Balkanska carica* u predstavi se „vezuje” samo za Ksenijin lik, pa se o njoj može govoriti kao o svojevrsnoj funkcionalnoj temi.²

6. ZAKLJUČAK

Sažimajući gotovo pet decenija rada Crnogorskog narodnog pozorišta došlo se do zaključka da je veliki broj kompozitora koji su svojim angažmanom dali doprinos muzičkoj umjetnosti. Pored ostalog, pozorišna muzika, kako se moglo zapaziti i iz citata, od samih početaka je nosila snažnu poruku i prepoznatljivost, a često se isticala i kao najznačajniji segment predstave. Na kraju, izučavanje pozorišne muzike na području Crne Gore razotkriva bogatu riznicu nacionalne kulture i identiteta crnogorskog naroda, kojem su značajan doprinos dala ugledna kompozitorska imena s prostora bivše Jugoslavije, pa se njegovanje i briga o ovoj nematerijalnoj baštini nameće kao jedan od primarnih zadataka budućih istraživača.

² „Funkcionalna tema mogla bi približno biti definisana kao forma koja podrazumijeva karakterističnu melodijsku (ili harmonsku ili ritmičku) liniju, pogodnu za široka preoblikovanja i prilagođavanja (najčešće) čitavom toku filmske priče, zavisno od potreba narativa: fragmentiranje, promene tonskog roda, boje, metra, ritma. Zanimljiv primer funkcionalne teme (koja, kako će kinematografija potonjih decenija otkriti, ne mora biti data u strogoj formi klasične filmske partiture u štajnerovskom/korngoldovskom smislu), pronalazimo u opusu Henrija Mansinija, koji je muzikom iz filmova *Doručak kod Tifanija* i potom *Pink Panter* (oba u režiji Blejka Edvardsa, 1961/1964) uspostavio koncept od teoretičara filmske muzike nazvan *money making (moon river) sound*. Funkcionalnu temu često srećemo kod domaćih kompozitora filmske muzike. Takva je, na primer, tema *Savamale* Zorana Hristića (reditelj Žika Mitrović, 1982), koja tokom filma dobija različite obrise, zavisno od zahteva narativa. Njena prva pojava treba da ukaže na predratnu urbanu atmosferu prestonice i stoga kompozitor oblikuje uvodnu numeru na način gradske pesme (doduše, diskretno osavremenjene aranžmanom). Potom, ista tema biće data kroz pseudoklasičan aranžman što treba da podvuče status Ade, devojke iz visokog građanskog sloja te da je i zvučno odvoji od mladića koji joj se dopada a koji stiže iz radničke klase. Hristićeva tema dobiće i ozbiljnije značenje kada je čujemo kao izolovanu melodiju na gitari, koja treba da ukaže na nezavidan socijalni položaj radnika u predratnom Beogradu, da bi, po pojavi Ade, trenutno bila preoblikovana — vraćena u prvobitni — neutralni — građanski aranžman.” [5]

LITERATURA

- [1] Premanavodimau: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/incidental%20music>, pristupljeno dana 5. 2. 2020. u 23:24.
- [2] Savage, Roger: „Incidental Music” in *New Grove Dictionary of Music*, second ed., ed. Stanley Sadie (New York: Macmillan, 2001), 12, 139.
- [3] Pris, Džerald: *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011, 87.
- [4] Švaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2011.
- [5] Čirić, Marija: „Prvih stotinu godina druženja pokretnih slika i muzike: Muzika u domaćoj kinematografiji”, *Mokranjac*, 2009.
- [6] Radulović-Vulić, Manja: *Muzička kultura Crne Gore XIII–XVIII vijek*. Cetinje: CANU, 2009.
- [7] Jovanović-Nikolić, Jelena: *Filmska muzika Borislava Tamindžića*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore, 2016.
- [8] Lissa, Zofia: *Estetika glazbe* (ogledi). Zagreb: Naprijed, 1977.
- [9] Šion, Mišel: *Audiovizija*. Beograd: Clio, 2007.
- [10] Ambiciozan korak, „Razgovor sa Cisanom Murusidze”, *Pobjeda*, 16. 1. 1969.
- [11] Stipčević, A.: „Horska recitacija *Gorskog vijenca*”. Zagreb: Vjesnik, 17. 12. 1960.
- [12] Naš gost Blagota Eraković — reditelj, *Muzički glasnik*, broj 3, 1998.
- [13] Kej, Dina i Lebreht, Džejms: *Zvuk i muzika u pozorištu*. Beograd: Clio, 2004.
- [14] Đukić, R.: *Lebovičeva premijera u Titogradskom pozorištu — Srebrno uže*. Titograd: Prosvjetni rad, 15. 5. 1967.
- [15] Susreti s umjetnicima — Boro Tamindžić — Crna Gora je i muzički fantastičan pejzaž, *Politika*, Beograd, 8. maj 1971.

Jelena JOVANOVIĆ-NIKOLIĆ

THEATRICAL MUSIC IN MONTENEGRO WITH SPECIAL
REFERENCES TO THE MONTENEGRIN NATIONAL THEATER

Summary

The study „Theater Music in Montenegro with Special Reference to the Montenegrin National Theater” provides an insight into the historical development of incidental music (theater music) in the territory of Montenegro, from 1953 to 2003. Particular attention has been paid to composers who have contributed to create music for five decades. An interdisciplinary approach entailed reliance on theoretical platforms in musicology, teatrology and cultural studies. The primary aim of this study is to emphasize the importance of storing adapted, orchestrated or composed music for theater. Finally, the study of theater music in the territory of Montenegro reveals a rich treasure trove of national culture and identity of the Montenegrin people, to which, significant composer names from the territory of the former Yugoslavia made a momentous contribution.

Key words: incidental music, theater, performance, composer, opera, The Balkan Empress, national culture