

ПРИМЕЊЕНА МУЗИКА
ЗОРАНА ЕРИЋА ЗА МИХИЗОВУ
ДРАМУ БАНОВИЋ СТРАХИЊА У
РЕЖИЈИ НИКИТЕ МИЛИВОЈЕВИЋА¹

Музиколошки институт
САНУ, Београд
Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности у
Београду

Апстракт: У овом раду је представљена музика савременог српског композитора Зорана Ерића за представу *Бановић Страхинја* у режији Никите Миливојевића. Представа је производ јединственог тумачења народног мита и епске песме о јунаку Бановић Страхинји, најпре из визуре Борислава Михајловића Михиза, а затим и редитеља Миливојевића. Најпре ће бити речи о Михизовој драми, потом и Миливојевићевој режији представе у којој музика Зорана Ерића има значајну улогу. Биће представљене и анализирани оригиналне и архивске нумере које указују на функционалност и однос музике и драмског текста, као и амбијента који треба да буде успостављен за ово савремено тумачење легенде.

Кључне речи: Борислав Михајловић Михиз, Зоран Ерић, Никита Миливојевић, *Бановић Страхинја*, представа, позориште, музика за позориште

Музика савременог српског композитора Зорана Ерића (1950) за представу *Бановић Страхинја* у режији Никите Миливојевића (1959) морала је да ступи у дијалог с писцем драме на којој је представа базирана, Бориславом Михајловићем Михизом (1922–1997), те да се суочи са захтевима и драме и сцене, а нарочито режије – којом је Миливојевић показао да су увек актуелне теме које на личном, али и на ширем плану муче савременог човека, или га интригирају. Пре свега ћу пажњу посветити Михизовој драми *Бановић Страхинја*, те Миливојевићим интервенцијама на драми, како бих истакла изазове и захтеве с којима је Ерић, као аутор музике, морао да се суочи. С обзиром на то да ми партитурни запис музике за ову представу није био доступан, анализу музике за представу базирала сам на основу доступног снимка представе, као и на основу две верзије партитуре Ерићеве композиције *Шест сцени – коментара* који се тичу директно мотива/модела из представе које сам могла да чујем и чију сам конфигурацију могла да замислим и анализирам, а чији ставови

¹ Рад је резултат истраживања у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а такође представља наставак истраживања које је започето израдом мастер рада *Цео свет (музике) је џозорница – Ремедијализација музике за џозористице Зорана Ерића* на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, а који је одбрањен 2017. године.

су својеврсне реинкарнације музичког тематског материјала из још три представе поред *Бановић Сџрахиње*. Музички мотиви који се могу препознати на основу слушног утиска изложени су као *модел*и који се потом непромењени понављају до краја музичког тока, или се јављају у различитим варијантама, а њима се додају нови слојеви/моделу који их, у глобалу звука гледано, сакривају. Слушаоцу с гледалачким искуством модели могу да се учине познатим, али овде су управо употребљени тако да сакривају један другог, што отежава слушаоцу да директно повеже музику с контекстом представе, од чега га композитор овим поступком и одговара. Ово симултано излагање модела из представе је неки вид, условно речено, рада с њима, нарочито ако се има у виду чињеница да, на пример, став *Banovich* садржи материјал из две различите нумере ове представе, који ступају у међусобну интеракцију и утицај.²

О Михизовој драми

Драма *Бановић Сџрахиња* Борислава Михајловића Михиза је своју прву поставку доживела 1963. године у Југословенском драмском позоришту, у режији Мате Милошевића (1901–1997). Михиз је том приликом добио Стеријину награду за драму и награду *Марин Држић* Удружења драмских уметника Србије (Стојановић, 2017: 170). Мата Милошевић, у својој књизи *Моја режија*, наводи да су „прво драмско дело Борислава Михајловића-Михиза, *Бановић Сџрахиња*, играли шездесет треће године“ те да им је „текст ове домаће драме постао веома присан, тим више што смо знали да, одевени у костиме из наше историје, говоримо мисли које муче данашњег човека“ (Милошевић, 1982: 111). Такође је истакао да „градећи представу – лишину сваког непотребног сценског домишљаја – трудили смо се пре свега да своја тумачења ликова и текста колико можемо више приближи-

2 Поред музике за представу *Бановић Сџрахиња*, ставови композиције *Шест сцена – коменџара* су такође базирани на материјалу из представа за које је Ерић писао музику, *Каролина Хојбер*, *Процес* и *Анџиона у Њујорку*, а носе наслове: 1) *Antigone in N.Y.*, 2) *Banovich*, 3) *Cavatina Nuova*, 4) *Koltze*, 5) *Venus*, 6) *Trial (Finale)* (Ерић, 2001–2003). У предговору партитуре *Шест сцена – коменџара* Ерић даје следећи опис: „Називи ставова стоје да би асоцирали на музичко-тематски садржај који се у овом делу користи као основа за метаморфозу, а везан је за одређене сцене из позоришних представа за које је овај аутор писао музику – *Анџиона у N.Y.*, Будва Град театар, *Бановић Сџрахиња*, Будва Град театар и *Каролина Хојбер*, Будва Град театар. У свим изабраним ситуацијама присутан је однос између ТРИ, па је контакт који се успоставља међу трима солистима одговарајући за грађу аутономне музичке драматургије. Она својим законитостима делује на другачији музички израз у односу на онај који је условљен потребама позоришне сцене. То је, уосталом, једини и прави разлог због којег се музичка суштина овог дела гради на тематској основи која је везана за одређене драме. Наиме, музички материјал у току позоришног чина садејствује са свим елементима сцене, а као аутономни садржај поприма други облик и поседује друго и ново дејство“ (Ерић, 2001–2003).

мо аутентичној мисли аутора“ (Поповић, 2011: 83). Мисли које Мата Милошевић наводи у својој књизи јесу мотиви по којима је епска песма *Бановић Сџрахиња* и блиска публици (а који су навели Михиза да је интерпретира): мотиви издаје, неверства и праштања који су познати и савременом човеку, а „не приказују се само у несрећној судбини једног српског јунака прије много вјекова“ (Хотић, 2015). Такође, према речима Владана Бајчете, у овом пишевом поступку и из на овај начин грађеној структури мотива уочљива је Михизова потпуна посвећеност и верност предлошку (Бајчета, 2017: 278). Другог мишљења је Радосав Меденица који сматра да Михизова драма „има у ствари врло мало везе са темом о Бановићу Страхињи из народне традиције“, даље образлажући свој став речима да се у драми „гомила мноштво егзистенцијалних мисли, идеја, домишљања и ‘надмишљања’, најчешће мутних и недоречених исечака, где се гледаоцу на крају крајева оставља на вољу да допуњује и ствара себи своју *ћредсћаву* о личностима у драми и проблематици коју је она *имала да каже*“ (Меденица, 1965: 134) изједначавајући плод Михизовог тумачења са *савременим айсћракћним сликарсћвом* (Меденица, 1965: 134) и сугеришући да је Михиз овом општепознатом народном песмом привукао радозналост публике (Меденица, 1965: 135).

Михиз је у једном интервјуу након 8. Стеријиних игара објаснио да је ова драма његов покушај да се у српски театар врате наше (српске) теме (Поповић, 2015: 264)³ и наша свакодневица, као и савремена промишљања, те да је током писања драме имао само један циљ – да напише комуникативну, репертоарску драму, која ће бити гледана и, пре свега, која неће бити досадна (Поповић, 2015: 263). Своју драму Михиз је замислио као „драму интелекта, а не као драму хероја“ (Поповић, 2015: 263). Оно што је Михиза заинтриговало и навело да одабере ову песму за основу свог драмског првенца јесте однос према жени у српској епици – поједностављен, груб и у основи ниподаштавајући, а у односу на који песма о Бановићу Страхињи представља својеврсни изузетак – наиме, јунак показује разумевање и опрашта женино неверство (Поповић, 2015: 265). Ово је, пак, Михизу дало простора да преиспита природу људских поступака и вредности људске заједнице, како оне представљене у песми, тако и оне заједнице у којој је он, као драмски писац, живео. О природи женских ликова у Михизовој драми Никита Миливојевић ће промишљати у својој поставци драме: „Ја сам код Михиза поставио два питања која сви постављамо; зашто је она (лик Жене – прим. М. Н.) то урадила и зашто јој он прашта?“ (Јовановић, 1997)

3 „У време моје младости, а и доцније, европска литература је волела такозвана пастиш дела, дела која узимају за тему нешто што је давно написано, из класике [...] То је једна од најснажнијих линија европске литературе, драмске посебно. Мени се чинило да и ми имамо нешто свету да кажемо, да би посао српског драмског писца био да покуша да пронађе у својој митологији, у својој епици, нешто што је исто тако материја чврста, носива, озбиљна“ (Б. М. Михиз у: Поповић, 2015: 264).

Усмена традиција и у Михизовом *Бановић Страхуња*, како Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи, несумњиво функционише као српска општепозната прича. Уместо питања *шта* се десило, као суштинска израћају питања *како* и, пре свега, *зашто* се то десило; битан постаје угао посматрача, а тиме, посредно, и визура његовог времена (Пешикан-Љуштановић, 2008: 194). Михиз се прихватио деликатног посла, те у том смислу, кад се посматра однос епске песме и драме на историјске теме, како Енеа Хотић казује, запажа се да се суштинска разлика види у начинима обликовања унутрашњег света јединственог књижевног дела – у епској песми се приповеда, а у драмском делу приказује (Хотић, 2015). Такође, Хотић наглашава да треба имати у виду да се епска песма природно преноси слушањем, за разлику од позоришне културе, у којој видимо спрегу између оног што гледамо и оног што слушамо (Хотић, 2015). Ауторка истиче да лик из епске песме и лик из драме неминовно подлежу другачијем третману – лик из епске песме има свој циљ, своју судбину и своју сврху, док тај исти лик, сада у драми, постаје део своје као и судбине другог лика, бива актуализован, ступа у контакт са стварним животом, проблемима савременог човека и може да послужи поентирању поруке представе (Хотић, 2015).

Драма *Бановић Страхуња*, по мишљењу Поповићеве, није права историјска драма – Михиз је историјски и митолошки оквир употребио само да би покренуо савремена, чак универзална, етичка питања, али и да би критички преиспитао део косовског мита, питање личног избора појединца, слободе и идентитета (Поповић, 2015: 266). С друге стране, ова драма не може у потпуности да се схвати као историјска што је и сам писац наговестио, те, како Владан Бајчета објашњава, „ријеч [је] о умјетничкој намјери да се у други план постави преломни историјски догађај на чијем се фону одвија интимна прича и који ће управо поменути анахронизми пресудно одредити као мизансцен основног драмског заплета“ (Бајчета, 2017: 281). Такође, он истиче кључну чињеницу: „... драма *Бановић Страхуња* доминантно је окренута *друштвеној историји*, и то посебно у смислу њеног односа према савременом свијету, док је *поличка историја* залеђе заплета“ (Бајчета, 2017: 282). Такође, аутор је истакао да је „Михајловић досегао висок степен артистичке реинтерпретације прототипа, заснован на потпуном заокрету у драматуршком фокусу спрам изворника“ (Бајчета, 2015: 121). Додаје да су „нека од тумачења концентрисана на поједина маркантна мјеста радње, затим на одређене психолошко-филозофске проблеме које комад покреће, а онда и на компаративно-контекстуална позиционирања подстакнута самим избором теме“ (Бајчета, 2015: 121–122). Ова важна места које аутор истиче препознао је и Миливојевић у својој инсценирању драме.

Ликови који се појављују у драми јесу: Бановић Страхуња, мајка, Страхуњина жена, слуга Милутин, Влах Алија, Југ Богдан, Војин Ју-

говић, Бошко Југовић и слуга у кући Југовића. Време радње је почетак јуна 1389. године (Хотић, 2015, трећи део), пред Косовски бој.⁴

Михизова драма подељена је у три чина (Михиз, 1986: 13–119). Први чин се одвија на двору Бановић Страхиње и представља приказ двора и припрема за Банов одлазак у Крушевац на позив цара. У питању је изузетно скроман дом, „без раскоши (што мање драперија), без виткости, помало мрко, четвртасто и тврдо. (...) Солидно сиромашно господство“ (Михиз, 1986: 13). Мајка пришива кићанку и разговара с иконом Светог Јована, док се Страхиња спрема да пође на пут. Жена прекида његове припреме и доноси му писмо упућено својој мајци, које захтева да претходно прочита наглас, а након његовог одбијања, она га сама чита. Њихов је однос дистанциран, што се може закључити из драмског текста из којег такође дознајемо да је Бановић Страхиња своју жену освојио на витешком турниру. Међутим, будући да исход није био онакав какав је очекивала – живот с Иваном Косанчићем – она је остала незадовољна и неиспуњена. Жена је дистанцирана од Страхиње и његове мајке и по говору – китњастом, свечаном, наглашеном.⁵ У писму мајци наглашава да жели да се замонаши, „заборављена од својих, а туђа људима међу којима живи[м]...“ (Михиз, 1986: 28). Након ове сцене следи упад Влах Алије у њихов дом и отмица Жене. У овој сцени, Жена покушава да успостави контролу над својим отмичарем, изазива га, подсмева му се и показује му да је она свој господар и господар ситуације у којој се наша, те да ће својом вољом отићи с њим, а не зато што он то захтева. Према Поповићу, писац драме је описује и као друштвено кратковиду личност, рођену да буде жртва, злочинац и саучесник у исто време (Поповић, 2015: 270). Функција лика Жене у драми јесте да буде огледало – у њој се огледају остали ликови и њихови поступци јер, за разлику од Мајке Југовића која физички није присутна на сцени, Жена је на сцени присутна, али је одсутна духом (Поповић, 2015: 270).

Аутори верују да постоје два разлога за Женин добровољни одлазак: 1) покушај да заштити дворе Бановић Страхиње и његову мајку, којој Влах Алија прети, 2) освета Бановић Страхињи за турнир, иако је њена идеја била да обећа своју руку победнику. За обе претпоставке постоје оправдања: за прву – Женино обећање Бановић Страхињи да ће се слагати с његовом мајком и одржати мир у дому⁶; за другу – чињеница да Жена покушава да изазове било какву реакцију од Бановић Страхиње, што ће можда најбоље бити приказано у редитељским решењима представе.

4 Косовски бој се догодио се на Видовдан 15. јуна 1389. године по старом календару, а 28. јуна по новом.

5 Страхиња: „Поручили сте да не кренем пре но што сиђете.“

Жена: „Да. И хвала што се чекали. Опростите што сам вам украла неколико тренутака од раних јутарњих часова тако угодних за путовање.“ из: Михиз, 1986, 26–27.

6 Жена: „Можете путовати мирно, господине, вашој госпоњи мајци указаћу увек све душно поштовање, као и до сада“ (Михиз, 1986: 30).

Други чин драме одвија се у дому Југовића, који је потпуна супротност скромном, средњовековном замку Бановића Страхиње. Намештај је „луксузан и богат, мало скоројевићки пабирчен“, с блиставим оружјем, богатом трпезом, много светла... (Михиз, 1986: 51). Од Југовића у двору су присутни Југ Богдан, Војин Југовић, Бошко Југовић и Мајка Југовића, која се не појављује на сцени него делује иза затворених врата, присутна у разговору свог мужа и својих синова. Дешавања обухваћена другим чином протичу највише у знаку полагања рачуна присутних Мајци Југовића, као једном снажном, манипулативном, комплексном лику, који вуче све конце иза врата. „Да ли су та врата отворена или затворена, од тога зависи веома много“ (Михиз, 1986: 51). На црне вести које доноси слуга Милутин, сви су спремни да помогну Бановић Страхињи да организује потрагу за супругом. Међутим, Војин је тај који најпре размишља о части породице и двоуми се око спасавања своје сестре. Мора да провери план с мајком. Након аудијенције с мајком, проглашава њихов план погрешним и сматра да се, чак и ако је спасавање успешно, не може избрисати срамота коју је Жена починила. На предлог Мајке Југовића да се њена кћерка доведе, потом утврди истина и пресуди, Војин инсистира да се она жигоше жигом издајника. Страхиња, оставши без подршке, одлази сам да се сукоби с Влах Алијом и спасе супругу.

Трећи чин се такође одвија у дому Југовића, сада уређеном да делује као судница. Почине се одмах са сценом суђења, на којој Војин инсистира да породично веће донесе одлуку о казни која приличи издајници оптуженој „за издају цара и отаџбине, своје породице и свога мужа“ (Михиз, 1986: 91). Југ Богдан, с друге стране, даје својој кћерки прилику да се брани; међутим, она одбија да говори, на шта он реагује бесном и с неразумевањем, потом и молбама да ипак нешто каже у своју одбрану; но, видевши да она одбија у потпуности да се брани, коначно одустаје.⁷ Браћа Југовићи започињу суђење, Бановић Страхиња објашњава да је све почело „оног поднева на турниру“, те потом чита писмо које је Жена у првом чину читала наглас. Након што се Југовићи врате с пресудом, Страхиња им се супротставља захтевом да сада пусте њега да говори јер је Жена, „по обичајима наших предака и законима наших царева“ сада из породице Страхињића, више није Југовићева. Он јој нуди опроштај и позива је да се врати с њим кући.⁸ Југовићи се одричу подршке Бановића Страхиње на Косову. Бановић Страхиња и Жена одлазе, ко зна куд и ко зна с каквим исходом.

7 Југ Богдан: „Шта хоћеш да кажеш тим ћутањем? Гордост, која ти је упрла очи у то светло, или стид, који ти је стегао ту песницу на груди? Зар не разумеш да више није реч ни о каквим ставовима. Ово није позориште, ово о чему говоримо је живот: тврди, тешки, прави, дивни, очажни живот. Зар морам да ти претим: о глави ти се ради, чујеш ли? (Тишина) Хоћеш ли молим те да говориш? ... (...) ... Проговори, зајецај, насмеј нам се, наругај макар, само немој да ћутиш“ (Михиз, 1986: 92–93).

8 Страхиња: „А моја одлука је... (Жени) Госпођо, вратите се онамо где вам је и место. Вратите се своме дому. Мали је то, попаљен и сиромашан замак, у забаченом куту ове земље, али он ће вас примити лепо, као путника са далеког и мучног пута. Ако можете, нађите у њему мир. Нико вам ништа никада неће пребацити“ (Михиз, 1986: 116).

О представи

Инсценација драме *Бановић Сџрахиња* Борислава Михајловића Михиза у режији Никите Миливојевића представља један од изузетних примера савременог тумачења драмског текста. Ову представу ће Петар Марјановић навести као један од примера за илустровање својих разматрања о односу *драмски џекст – њозоришна ѡредсџава* и оправданости савремених редитељских решења. Наиме, он упозорава да у уприличењу драмског дела „не треба губити из вида међусобну зависност која природно, и у сагласности са бићем позоришта, постоји између текста драме и текста представе” (Марјановић, 2006: 205). Марјановић наглашава да је драмски текст као књижевно дело коначно створен у времену писца (што подразумева временски, социјални и културни контекст – односно рецепцију гледалаца – који су различити од данашњих), док ће стално отворене могућности одговора на вечна питања о суштини људске природе постојати увек, и у временима позоришних стваралаца који долазе (Марјановић, 2006: 206).

У само драмско/књижевно дело уписани су кодови писца, времена у коме је стварао, позоришта и свих учесника који су то дело поставили на сцену, публике, рецепције критичара итд., те сваки потоњи редитељ који се прихвати тог књижевног дела мора ове особине имати на уму пре него што, условно речено, расклопи дело и уприличи га према кодовима свог контекста (друштвеног, социјалног, политичког, културног). У том смислу, представа – без обзира на то колико „одскакала“ од свог драмског текста и дидаскалија драмског дела – мора задржати његову суштину, сада смештену у нови контекст, у рухо новог времена. Марјановић даље наводи да је драмско дело, најчешће, индивидуални стваралачки чин, а позоришна представа заједничко дело у којем је током 20. века редитељ све наглашеније бивао „творац целине: усмеравајући према својој замисли језик текста драме; глумце – њихове гестове, мимику и гласовну артикулацију; ликовни и звучни оквир представе – сценографију, костиме, маске, светло, звучне ефекте, музику и реквизите“ (Марјановић, 2006: 206). Такође, наглашава да су даровити и мисаони редитељи имали у свести циљ који се огледа у духовном, емотивном и моралном заједништву писца, глумца и гледалаца у позоришном простору (Марјановић, 2006: 206).

Представа је премијерно изведена августа 1997. године у Граду театру Будва. Овенчана је Стеријином наградом за најбољу представу 42. Стеријиног позорја, као и наградом Округлог стола критике. Такође, Никита Миливојевић добио је награду и за адаптацију Михизовог текста (Јовановић, 1997). Осим тумачења Михизовог драмског текста, у питању је и посебно тумачење мита који је укоренењен у свести српског народа. Може се рећи да је Миливојевић остао веран циљевима које је Михиз зацртао – начинити драму комуникатив-

ном, а тиме и њену поставку, на шта указују управо награде које је Миливојевић освојио. У једној анкети Позоришних критичара Србије, представа *Бановић Страхиња* у режији Никите Миливојевића проглашена је најзначајнијим позоришним остварењем деведесетих година 20. века (Миливојевић, РТС, 4:16).

Тајна успеха ове представе, према Миливојевићевом мишљењу, јесте „чињеница да је само тумачење мита који сви знају, али који је истовремено и мит с тајном било изузетно изненађујуће за публику“, те да је разлог зашто се представа свидела и млађој и старијој публици, то што и једни и други у „основи препознају једну љубавну причу, а на љубавне приче су сви подједнако осетљиви“ (Миливојевић и Јовановић, 1997).⁹

Лика Мајке Југовића нема и то је можда једна од озбиљнијих Миливојевићевих интервенција на Михизовој драми. Подсећам да је Мајка Југовића у Михизовој драми представљена као изузетно сложен лик, који се не појављује директно на сцени него делује иза врата „јак акцентованих бојом“ и има изузетан утицај на свог мужа и синове (Пешикан-Љуштановић, 2008: 216). Претпостављам да је Никита Миливојевић одлучио да уклони лик Мајке Југовића како би боље акцентовао велику причу века (Косовски бој) у оквиру које се налазе мале приче ликова (издаја, неверство, праштање) и на тај начин усмерио пажњу на однос Жене и Бановић Страхиње. На лик Жене Страхињића Бана стављен је акценат, она се поставља на прво место, док у Михизовој драми није могла да дође до изражаја због присутности друга два женска лика – мајке Страхињића Бана и Мајке Југовића. Михиз у својој драми описује Жену као потпуно дистанцирану од свих, несрећну и пуну, жену с тајном, која је одмалена научена да је изузетна, и чија је емоционална скала и интелект издвајају из средине у којој живи (Поповић, 2015: 270). Уклањањем лика Мајке Југовића, уклања се папучарски карактер лика Југа Богдана и послушност браће Југовића који у драми такође полажу рачуне мајци и руководе се њеним саветима. Тиме се наглашава и самоћа и изузетност лика Жене, која је на суђењу (коме је Мајка Југовић присуствовала стојећи на отвореним вратима своје собе) у изразитој мањини у односу на мушке ликове.

Никита Миливојевић се одлучује да целу представу смести у двор Југовића, испресеца сцене из трећег чина реминисценцијама на друге сцене из драме. Цела представа прожета је принципима филма: на пример, у уводима и изводима из реминисценција, по-

⁹ Сценографију је урадио Владислав Т. Лалички, костимографију Бојана Никитовић, музику је написао Зоран Ерић, а кореографију је припремила Соња Вукићевић. Глумачка подела је следећа: Бановића Страхињу тумачи Светозар Цветковић, његову жену Варја Ђукић, Југ Богдана Миодраг Кривокапић, Страхињину мајку Љиљана Крстић, слугу Милутина Мило Мирановић, Влада Алију Бранимир Поповић, Војина Југовића Младен Нелевић и Бошка Југовића Славиша Чуровић (Матовић, 2008: 47).

крети ликова као да се успоравају при улазу у реминисценцију, па се потом и врате на „уобичајену“ брзину на излазу из реминисценције. Увод представе дуго траје (чак 17 минута), с циљем да нам прикаже двор Југовића и карактере ликова. У питању је прва сцена трећег чина из драме, која сада у представи има функцију пролога, након којег се смењују сцене суђења и сцена реминисценција, што чини представу динамичном. Наиме, пролог протиче у разговору Бановића Страхине и Југовића о политици, држави, опсадном стању, Турцима и предстојећем боју. Такође протиче у рецитовању народне песме *Прођох гору јаворову* – коју у драми рецитује слуга Милутин,¹⁰ док је у представи рецитује Југ Богдан, потом и Жена након суђења – и песме *Хамлеј* Бориса Пастернака (1890–1960). Као главни догађај представе намеће се сцена суђења Жени.

Музика за представу

Анализа музике Зорана Ерића базирана је на гледању доступног снимка представе *Бановић Страхина* из Града театра Будва, као и разговора с композитором. Такође, због недоступности писаног трага или партитуре музике за представу, анализа је морала да се ослони на партитуру композиције *Шест сцена – коменџара*, која у себи садржи тематске материјале музике за представу *Бановић Страхина*, чиме је условила и помогла у реконструкцији трагова музике за представу.

Да бих у потпуности представила Ерићеву музику за представу *Бановић Страхина*, осврнућу се најпре на ставове редитеља о сарадњи с композитором, у вези с местом које музика има, или би требало да има у једној позоришној представи. Наиме, у интервјуу из 2008. године, Никита Миливојевић наводи да је:

... учинио видљив помак везан управо за музику и њено коришћење. Приметио сам да су моја два најближа сарадника постали композитор и кореограф... (...) Једноставно, музика и покрет су нешто што је, чини ми се, најдиректније, најближе ономе како ја сада видим позориште... Наравно, ја не говорим о плесном театру... (...) али говорим о томе да глумца све више посматрам као покретну форму, свестрану... (...) а ако желите да на сцени имате глумца као тело у покрету, морате да имате и музику, јер то тело мора да добија импулс из нечега... (...) за мене први импулс долази од музике... (Матовић и Миливојевић, 2008: 35).

Из овога се може закључити да и Никита Миливојевић подржава најважнији аспект сарадње који је Ерић истицао у свом раду с редитељима – композитор има равноправан третман с другим са-

10 „Прођох гору јаворову,/А и другу јабукову,/У трећу ме коњ занесе,/Коњ занесе, Бог нанесе./У тој гори бели двори,/Кривим перјем покривени,/Китом смиља затворени./Пред њима је девојчица./Позво бих је – неће штети/Ото бих је – нећу смети!“ (Михиз, 1986: 33).

радницима који учествују у поставци представе. Редитељ пребацује радњу комада у 2006. годину, у будуће време да би преко прошлости *iproговорио* о садашњем друштвеном тренутку; у представи се ирационализује разлог прељубе и то је *ийишање* парадигме или општер места за расправу о издаји, толеранцији, жртви и моралним кодексима по којима живимо (Радуновић, 1997). Миливојевић се, попут Михиза, бави преиспитивањем легенде из Косовског циклуса јер је, како каже, „тај мит суштина духовности овог простора, он обезбеђује трајање и кроз њега можемо да бар наслутимо неко наше будуће време“ (Nikolin, 1997). Један од најрадикалнијих редитељских захвата у односу на оригинални литерарни предлог, према речима Светлане Матовић, био је потпуно измењен распоред и синтагматика представе, односно начин повезивања драмских секвенци (Матовић, 2008: 47). У односу на Михизову драму од три чина тј. четири слике повезане по принципима радње која је усмерена и континуирана, а свака слика условљава дешавања у наредној, у Миливојевићевој представи је у питању другачија ситуација: уместо хронолошког смењивања догађаја, користи се поступак реминисценције (Матовић, 2008: 48). Ерић наводи да „у том разбијању континуитета радње долази до дисконтинуитета нечега што је драматуршки континуирано. У таквим ситуацијама, неопходно је музички се држати одређене мотивике, не би ли се успоставило какво-такво јединство. Ту се управо музика јавља као, условно речено, „спољни“ али врло „унутрашње делујући“ фактор једне „разбијене драматургије“ (Матовић, 2008: 48).

Следећа табела садржи списак оригиналних нумера, али и архивске музике коју ликови понекад дијегетски чују јер је изводе сами (певајући, свирајући, звуждући).

Табела 1: Музички садржај представе Бановић Страхиња

Оригинална музика	Архивска музика
<i>Бановић</i>	Дечја песмица Brother John
<i>Koltze</i>	За Елизу (Für Elise) Лудвига ван Бетовена
	Golden Eye (из филма James Bond: Golden Eye, [1995], режија Мартин Кембел [Martin Campbell])
	Taruka (аутор: René Dupéré [1946]; за Cirque du Soleil, албум Alegria [1994])
	Танго Querer (аутор: René Dupéré, изводи: Francesca Gagnon [1957]; за Cirque du Soleil, албум Alegria [1994])

Прокоментарисаћу¹¹ оригиналне, као и архивске нумере на основу првог слушања без „слике“, те ћу им се посветити потом у контексту позоришта и места које у позоришној представи заузимају. У табели 2 понуђени су тачно нумерисана извођења ових композиција.

Нумера Бановић. Прву оригиналну музичку нумеру одликује репетитивност у смислу понављања модела на који се додају нови слојеви, односно модели који су такође репетитивни. Чујемо фрулу, гудаче, чембало, глас провучен кроз филтер електронике, чији образац такође постаје модел који се понавља. У питању је нумера правилне структуре коју ремети примена мешовитог ритма. Перпетуални покрет у основи ове нумере даје утисак еха кинетике коју је Ерић усавршио у композицији *Cartoon* за тринаест гудача и чембало из 1983. године. Подсећам на поднаслов композиције – *анимирани музички објекти*. Модели у нумери Бановић могли би такође носити назив *анимирани музички објекти* јер ова синтагма, како је Ерић објашњава у вези с композицијом, „подразумева да у музици постоји нешто статично, постоји одређени музички образац, *pattern*, одломак или одсек који ће касније, у неком садејству са сличним таквим патернима и сличним таквим одсецима, ако се они буду преклапали и ако почну брзо да иду један иза других, учинити нешто што ће одједанпут оживети“ (Ерић, РТС, 1:28). У том смислу, и нумера Бановић због наслојавања, суперпонирања и смене модела добија кинетику и изузетно је динамична. Нумера Бановић чује се четири пута у току представе.

Први наступ нумере Бановић одвија се током сцене поступаонице, односно призора из Жениног детињства. Према старом српском врачарском обичају, и пред њу су, као и пред сву женску децу, поставили сто с неколико предмета: плетиво, јабуку, огледало, кључеве и друге предмете (Михиз, 1986: 80). Према поступаоници, први предмет који девојчица узме требало би да покаже каква ће она бити у будућности. Међутим, девојчица је повукла столњак и оборила све предмете са стола. Већ нам то нешто говори о Женином лику и њеној потреби да делује против сваког реда и закона, као и да пркоси конвенцијама и очекивањима која људи пред њу постављају. У овој сцени нема дијалога, остали ликови посматрају девојчицу како повлачи простирку, обара ствари и одлази. Ерићева музика долази до изражаја и једина је подлога ове сцене. Према Марјановићевим речима, на овом месту коришћен је стари епски композициони поступак *йредосећање – исјуњење*: девојчица стисне руку у песницу на груди, тргне простирку и све ствари сруши на под (Марјановић, 2006: 217).

11 Део овог истраживања који се тиче Ерићеве музике за представу Бановић *Страхиниња* представила сам широј читалачкој публици на блогу *Serbian Composers*. Видети: Monika Novaković, „*Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči...: Muzika za predstavu Banović Strahinja Zorana Erića*“, *Serbian Composers*, <http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>.

Управо музика ове сцене може се схватити као пример коришћења музике у представи као сценске радње. Музика, али и други звуци, увек су у функцији драмске радње. Њихово значење надилази оно физичко и задато сценом комада (Сабо, 2009: 111). Иако нумера носи назив *Бановић* и вероватно илуструје неке од његових карактерних црта, као што је упорност и чврста вера у сопствене ставове, без обзира на закон и ред, у случају ове сцене показало се да се ова нумера може повезати и са Женом, која је такође тврдоглава кад су у питању њени ставови. Први наступ се јавља након што Бановић Страхиња добије позив („Шта се догодило?” [17:13]) и вест о упаду Влах Алије у дом Бановића. У драми вест доноси слуга Милутин, међутим, у овој савременој интерпретацији знатно се скраћује време потребно да се информације изнесу и одмах се улази у реминисценцију поступаонице. Нумера као музичка подлога реминисценције у којој нема дијалога додатно акцентује значење. Занимљиво је да редитељ често може да музички истакне оно што је јасно из радње на сцени, али му се не чини довољно снажним, те тако помоћу ефекта акцентује промену неке сцену, најављује њену драматичност, упозорава на опасност која следи – ово је управо пример у коме налазимо музику као ефекат (Сабо, 2009: 110).

Други наступ ове нумере дешава се након кулминације сукоба између Бановић Страхиње и Војина Југовића на суђењу. Како би утврдили истину о томе шта се десило, Војин захтева од Бановић Страхиње да исприча шта зна и шта се десило кад већ Жена неће да говори („Где си затекао своју жену? С ким и у каквом стању?” [37:50]). Страхиња не жели да разговара о томе и сукоб кулминира. Југ Богдан их раздваја и каже Страхињи: „Овај пут је Војин у праву, мораш да говориш, Страхиња, мораш. Учи се животу...” (39:41). Музика кулминира при крају сцене и води директно у другу реминисценцију – сцену откупа Жене од Влах Алије, модерну замену за двобој. Тако се музиком наглашава унутрашњи отпор Бановић Страхиње према Југовићима, њиховом третману своје кћерке и сестре како би се формирала одлука из чијег доношења је Страхиња искључен, и то све зарад одбране части породице Југовић од срамоте и издаје.

Трећи и четврти наступ нумере *Бановић* одвијају се кад се, након донесене пресуде, Југовићи опраштају од своје сестре. Жена прилази оцу и музика престаје кад је он подсећа на њену поступаоницу. Сцена поступаонице се понавља, али сад је Жена одрасла. Музика престаје док Југ Богдан препричава догађај. Кад Југ Богдан каже: „И онда су те пустили...” (01:07:40), почиње четврти наступ нумере, с тим што сада музика тече упоредо с нарацијом Југ Богдана, па када каже: „И онда одједном, тргнеш простирку на којој је све то лежало... и сручиш на под!”, Жена понови поступак који је извела као дете, али с имагинарном простирком. Занимљиво је да се нумера не прекида кад она у наставку сцене почне да рецитије *Проћох*

иору јаворову коју је Југ Богдан рецитовао на почетку представе. То почиње да нервира Југ Богдана; иако је он моли да престане, она наставља, провоцирајући бес у њему који ескалира оружаним сукобом ликова на сцени. Музика се нагло прекида и њен крај постаје сигнал почетка Страхињиног монолога о својој *малој ѝричи*.¹²

Нумера *Бановић* се у свом првом наступу јавља као 1) увод у прву реминисценцију (поступаоница из Жениног детињства) и 2) музичка подлога поступаонице. Други наступ нумере јавља се 1) након драмског сукоба који наглашава и 2) као увод у трећу реминисценцију (сцена откупа Жене од Влаха Алије). Трећи наступ нумере јавља се 1) као подсетник на сцену поступаонице (сада када је Жена одрасла) и на догађај из детињства Жене, а четврти наступ 1) као наставак подсећања на поступаоницу и 2) као музички нагласак на оружани сукоб Југовића и Бановића Страхиње. Управо нумера *Бановић* као препознатљив елемент у овим ситуацијама наводи гледаоце да фрагментарност представе ипак посматрају као јединствену целину коју музика држи „на окупу”.

Нумера *Koltze*. Друга оригинална музичка нумера дели одређене карактеристике с нумером *Бановић*: репетитивни карактер, инструментацију којој се сада придружују трубе, ударалке, виолончела и контрабаси итд. Занимљиво је да остаје мушки глас провучен кроз филтер електронике који делује режећи, те му се додаје један женски глас с ефектима плачног јецаја. Нумера, чини се, има два дела/расположења. Први део наговештава други који слуги негативан исход. Дубоки лежећи тон у деоници баса представља реметећи слој који се прекида при наступу другог „дела“ нумере. Наиме, у другом делу нумере се чују поменути гласови.

Први наступ нумере дешава се на почетку сцене суђења. Истина о дешавањима мора се утврдити. У епској песми би требало Страхиња да почне причу о свом двобоју с Влахом Алијом, док у Михизовој драми он почиње да прича „од почетка“, од турнира кад је освојио Женину руку па надаље, вероватно на тај начин покушавајући да објасни узрок њеног добровољног одласка с Влахом Алијом. Међутим, у Миливојевићевој представи, за Страхињу је почетак Женино писмо. Нумера овим наступом представља крај сцене суђења, а увод друге реминисценције – сцене разговора Страхиње и његове мајке у њиховом дому, која му шије кићанку на одело док он чита новине, те Жениног доношења тек написаног писма. Музике нема у току сцене. У 31:01, *Koltze* ће вратити гледаоце на сцену суђења, конкретно Страхињино одбијање да прочита писмо наглас, те Жена одлучује да га

12 Страхиња: „Моја је лоза старија од ваше, моје је племство вишег ранга. Војин: Па зашто си је довео? Страхиња: Да утврдимо истину, зато смо овде! Учим се животу, живот није што и пољем прећи... Ви кажњавате, ја не, ја разумем чак и кад не разумем јер сам ја немогућ човек.. (...)... Моја је прича мала у тој вашој великој причи“ (Снимак представе *Бановић Страхиња*, [01:09:39], Будва).

чита. Крај реминисценције музика лепо везује с повратком на сцену суђења где ипак Страхиа чита Женино писмо породичном већу.

Други наступ представља постепен раст тензије у сценској радњи након завршетка читања Жениног писма на суђењу (34:30). Југовићи дискутују о Женином писму, њеним поступцима, карактеру итд. Музика траје током сцене, с тим што је испресецана дијалогом ликова на сцени. Престаје око средине сцене, кад Бановић Страхиа и Војин Југовић почну да се препиру. Музика је, самим тим, у функцији грађења тензије. Нумера овом приликом не уводи у реминисценцију, ту улогу је преузела нумера *Бановић* својим другим наступом о коме је већ било речи.

Трећи наступ нумере *Koltze* представља музички увод за четврту реминисценцију – упад Влах Алије и његову отмицу Жене. Занимљиво је да се овде појављује други део нумере, који је, како се чини, музичка представа ликова Влах Алије и Жене у наведеној ситуацији. Музика се прекида кад почне дијалог. Наставиће се тек на крају реминисценције кад Влах Алија отима и одводи Жену.

Функција ове нумере јесте 1) увођење и извођење из сцена реминисценције и 2) припремање атмосфере и увођење музичких портрета ликова у важној драмској ситуацији.

Архивске нумере. Песмица *Brother John* (коју певају два детета – дечак и девојчица), као и Југ Богданово извођење погрешних тонова из Бетовенове композиције *За Елизу* (а које ће на крају, у разрешењу представе, ипак правилно извести), само су редитељев дописан музички текст. Већу пажњу захтевају нумере *Golden Eye*, *Taruka* и танго *Querer*.

Golden Eye. Архивска нумера, позната и филмској и позоришној публици из филма о Џејмсу Бонду, у контексту ове представе припада искључиво Влах Алији. Песму у филму *Џејмс Бонг: Злајно око* (1995, режија Мартин Кембел) изводи певачица Тина Тарнер (Tina Turner), док је у представи дијегетски изводи Влах Алија, бирајући између варијанте звиждања песме или певања песме уз текст (додуше, погрешан). Први наступ ове архивске нумере чује се при откупу Жене. Влах Алија звиждуће песмицу док гестикулацијом и другим разноврсним звиждуцима сигнализира жени да преброји паре из торбе коју је Бановић Страхиа донео. Интересантно је да у првом наступу та мелодија не припада у потпуности Влах Алији него је по успешно извршеној „трансакцији“ преузима лично Бановић Страхиа! У овом поступку крије се редитељево питање упућено публици с циљем да се преиспита природа наших јунака. Подсећам на Михизов опис Влах Алије у драми: „Ослобођен свих норми својом некажњивом неодговорношћу. Примитивац. Револтиран човек револтом инстинкта и страсти а не повода и разлога“ (Михиз, 1986: 36). Иако аутори наводе да је ово указивање да је време јунака, старих

вредности и сличног прошло, рекла бих да Страхињино звиждукање може да се схвати и као део његовог препричавања догађаја на суђењу, као својеврсна музичка веза између реминисценције и сцене суђења, што опет подсећа на ефекат који би филмски режисер користио у свом филму. Други наступ јесте Влах Алијина музичка лична карта. На Женино питање „Ко сте Ви?“, Влах Алија вади пиштољ и заузима позу типичну за силуете из уводних шпица филмова о Џејмсу Бонду, те се музички представља, изводећи песму. Нумера је дијегетски присутна на сцени, како у текстуалној варијанти, тако и у „звиждећој варијанти“, у смени с дијалогом између Влах Алије и Жене.

Танго *Querer* и *Taruka*. Танго у току представе има два наступа и директно је повезан с односом између Жене и Бановић Страхиње. У драми је њихов однос хладан и дистанциран, везује их једино брачна обавеза, те се током читања драмског текста стиче утисак да се једноставно „трпе“. Међутим, пред крај драме, кад разговарају Жена и Бановић Страхиња о томе зашто није рекао целу истину, да је била на страни Влах Алије и да је успела и да повреди Страхињу током њиховог двобоја, постоји клица потенцијалног срећног краја за ове две особе. Међутим, они само одлазе заједно, те гледаоцу представе/читаоцу драмског текста преостаје да сам осмисли потенцијални крај драме. Такође се стиче утисак да Страхиња слуги да ће Косовски бој разрешити све, те му на крају није ни важно да ли ће се прича између њих двоје срећно завршити, или ће она постати удовица.¹³ Никита Миливојевић ће, у својој представи, управо однос између њих двоје разиграти. Жена и Бановић Страхиња су изузетно присни у представи: пре његовог пута, она дотрчава, љуби га и грли. Оно што је редитељу требало да нагласи тај однос била је музика која ће уверити гледаоце у њихову љубав, каквог год интензитета она била.

У том смислу, први наступ танга *Querer* јавља се у другој реминисценцији, у дому Бановића кад Жена доноси писмо Страхињи да понесе са собом на пут. Они се препиру да ли има потребе да он чита наглас, иако она инсистира да он претходно прочита писмо пре него што га однесе њеној мајци у Крушевац. Страхиња попушта и извлачи писмо из сакоа, упућујући сугестиван поглед својој супрузи, и то је сигнал почетка танга (30:16). Музика покреће игру љубавника који се отимају зубима око писма у страсном загрљају. Нумера накратко стаје, али је Страхиња преузима, певајући је Жени на свом крилу, док се још увек отимају око писма. Тако имамо и пример прелажења звука из недијегетског у дијегетски.

13 Страхиња: „Рат је наш посао, мушки. Важније нас ствари чекају него да судимо женама. За који дан судићемо се са судбином. Гинућемо тамо у крви и мукама, па нека бар људска прича остане за нама. Тамо се ја нећу постидети ни вас, Југовићи, нити било кога другог. Неће ми чак ни рука задрхтати због тога што за мене неће ко имати да се моли Богу“ (Михиз, 1986: 118).

Пре него што представим други наступ танга, застала бих на другој поменутој архивској нумери која носи назив *Taruka*. Ова нумера чује се само једном (46:48), и то кад се Југовићи повлаче да већају. Страхиња одбија да се повуче с њима и остаје са Женом. Нумера такође представља симбол њихове љубави, или пре еротичну назнаку њихове љубави.

Други наступ танга одвија се на самом крају, кад Југовићи прогласе казну за коју су се одлучили. Бановић Страхиња им се супротставља и пружа Жени писмо, иницирајући танго на исти начин као први пут, с том разликом да делује да плешу упркос свима. Из овог наступа танга види се да су заиста сами са своје две мале приче у великој причи века и настављају да плешу.¹⁴

Представа се завршава Југ Богдановим тачним извођењем тонова композиције *За Елизу* и тангом Страхине и Жене. На овом месту бих упутила на једну реплику из драмског текста коју изговара Југ Богдан: „У ситуацији у којој смо ми, могао би нам лако затребати један издајник високог ранга ради концентрације народног гнева и подстицања херојства, па би то њихово кошкање могло једног од њих скупо да стане“ (Михиз, 1986: 57). Иако Југ Богдан у драми ово спомиње у дискусији о Милошу Обилићу, Вуку Бранковићу и Мурату, могло би се повезати са Женом на коју је усмерена сва пажња у представи: Женом, која је добила најстроже казне: за злочин прељубе казна је – сечење обе дојке, а злочин издаје подразумева да преступник буде растрган коњима на репове (Михиз, 1986: 113). Јавно извршење казне подразумевало би очи јавности упрте у сам поступак, док би то дало простора другим малверзацијама, а Југовићи би чином жртвовања рођене сестре као издајника доказали цару своју оданост и одржали свој статус.¹⁵

На крају, ради прегледности, у табели је дат распоред појава музичких нумера, с описом сцена у којима се појављују, како би се могао остварити увид у хронологију њихове појаве.

14 Други наступ је, такође, четворострук. Танго прекидају коментари Југовића, затим откриће да су Влах Алија и слуга Милутин били све време на страни Југовића – они се појављују симболично сада у белим оделима, Југ Богдан их поздравља одушевљено – Влах Алију поздравом „Аљо, уђи, Аљо!"; а слугу Милутина речима: „Милутине, Милутине, кућо стара!“ У међувремену, плес ликова постаје из наступа у наступ хаотичнији и бурнији, као да покушавају да искажу сву силу пркоса, увидевши да су потпуно сами.

15 Војин: „Важно је да ми будемо први који ће рећи и указати прстом: Издајник. Екскомуникација мора бити отворена и недвосмислена. Издаћемо проглас племству и народу: Она више није наша, и свако ко је сретне, има право и свету дужност да је убије као бесно псе. Тако има да буде, и тако ће бити“ (Михиз, 1986: 82).

Табела 2: Хронологија појава музичких нумера

Нумера	Наступ и трајање нумере	Сцена
<i>Brother John</i>	15:32–16:11	Пролог: дечак и девојчица певају
<i>Für Elise</i>	16:30	Пролог: Југ Богдан свира на клавиру
Бановић I наступ	17:13–18:45	Страхиња добија вест путем телефонског позива о дешавањима у дому Бановића; почиње сцена поступаонице (прва реминисценција); веза са сценом суђења
Koltze I наступ (I увод)	21:54–23:04	Почетак друге реминисценције (дом Бановића и Женино писмо)
Танго Querer I наступ	30:16–30:37	Бановић Страхиња и Жена се поигравају писмом у дому Бановића
Koltze I наступ (I извод)	31:01–31:44	Крај друге реминисценције;
Koltze II наступ (II увод)	34:30–35:50	Повратак на сцену суђења
Бановић II наступ	39:40–40:46	Сцена суђења; увод за трећу реминисценцију
Golden Eye I наступ	40:49–42:33	Трећа реминисценција: Откуп Жене од Влаха Алије
Golden Eye I наступ (БС сада звиждуће)	42:34–43:14	Повратак на сцену суђења; Бановић Страхиња звиждуће; Југовићи одлазе да већају
Taruka једини наступ	46:48–49:04	Жена и Бановић Страхиња чекају пресуду
Koltze III наступ (III увод)	50:43–52:44	Увод у четврту реминисценцију – упад Влаха Алије
Golden Eye II наступ	53:24–56:43	Упад Влаха Алије и отмица Жене
Koltze IV наступ (III извод)	01:01:34–01:02:25	Крај четврте реминисценције
Бановић III наступ	01:06:24–01:06:52	Проглашење пресуде, Југ Богдан подсећа Жену на поступаоницу
Бановић IV наступ	01:07:40–01:09:07	Исто; оружани сукоб Југовића и Бановића Страхиње
Танго Querer II наступ	01:12:20–01:21:10	Плес Бановића Страхиње и Жене; разоткривање Југовићевих „сарадника“

Иако је било изузетно ризикантно на овакав начин тумачити Михизово дело, из изложеног се може закључити да је Миливојевић преузео ризик и постигао успех, уз вешту примену музике, која овде представља везивно ткиво представе као организма. О томе сведочи и критика Александра Милосављевића која се односи на Ерићеву музику за ову представу: „Ерић, као композитор с богатом праксом рада у театру, зна како да префињеним средствима изгради атмосферу представе, да на музичком плану нагласи перфидност мреже која се плете око Бановића, покаже замку у којој ће главни актери представе још само моћи да одиграју плес очаја и пркоса“ (Ерић, биографија, 2015, 5). Тематски материјал у концертантном делу је „истргнут“ из позоришног контекста и сведен само на своју звучну суштину. Мелодијска компонента тематског материјала из музике за представу се мало или чак уопште не мења, а хармонска и ритмичка компонента постају комплексније. Хармонска компонента се суштински мења јер хармонски садржај композиције за позориште не одговара новој творевини. Зато хармонија, према речима композитора, мора да садржи још неке слојеве и тиме она постаје много комплекснија (Ерић и Новаковић, 6. 7. 2017). Тематски материјал уз ове промене постаје скривенији, „он се чује кроз тај слој, али сад тај слој побеђује“ јер, како даље композитор образлаже, „музика побеђује сврху и намену, музика постаје најважнија и тај музички идентитет се мења“ (Ерић и Новаковић, 6. 7. 2017).

Закључак

Михизова драма тумачена је као најуспелија интерпретација епске песме *Бановић Сџрахиња*, која у себи садржи кључ за разматрање савремених тема, блиских човеку. Миливојевић продубљује портретисање лика Жене, стављајући је у центар своје инсценације, а препознајући је као силу која утиче не само на своју судбину већ је и дефинисана у односу с другим ликовима. Зоран Ерић, пружајући музичку интерпретацију Миливојевићеве представе, ступа у дијалог с писцем и редитељем драме. Оно што Ерићева музика дели с Михизовом драмом јесте, пре свега, комуникативност.

Кроз разматрање музике за инсценацију представљен је композиторов однос с Михизовом драмом и Миливојевићевом драмском тексту. Анализиран је драмски текст као и сама представа *Бановић Сџрахиња* у режији Никите Миливојевића с циљем бољег разумевања улоге музике у позоришној ситуацији у којој мора да буде примењена. С тим у вези, сагледана су редитељска решења и интервенције на драми Борислава Михајловић Михиза, чије аналитичко сагледавање омогућује јасније разумевање захтева које савремено тумачење драмског текста, као што је било Миливојевићево, поставља пред композитора. Анализиране су оригиналне (*Бановић* и

Koltze) и архивске нумере (*Brother John, Für Elise, Golden Eye, Taruka, Querer*) из представе како би се уочила њихова функционалност у контексту представе. Посебна пажња посвећена је анализи оригиналних нумера (чији се фрагменти потом, ван позоришне, а сад на концертној сцени, јављају у делу *Шест сцена – коменџара*) с намером да се покаже њихов значај и место у самој представи, дефинисању односа између ликова и њихових карактерних црта, као и успостављању атмосфере у којој се одвијају њихове *мале приче у великој причи века*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аутопортрет – Никита Миливојевић. РТС Културно-уметнички програм – Званични канал. (4:16). <https://www.youtube.com/watch?v=M0mqUO71uI>, ас. 20.8.2017 at 16:50PM
- Бајчета, Владан, „*Бановић Страхинија* Борислава Михајловића Михиза – драма *хојимице њојрешиној наслова*“, *Лейојис Мајимице српске*, Књига 500, свеска 3, септембар, Матица српска, Нови Сад, 2017, 276–300, http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_500_3/13%20Bajceta.pdf
- Бајчета, Владан, *Књижевно дјело Борислава Михајловића Михиза*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 2015.
- Ерић, Зоран. Биографија. Универзитет уметности у Београду, <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-Biografija.pdf>, ас. 21.8.2017 at 17:22PM
- Ерић, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 6.7.2017.
- Ерић, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 12.5.2017.
- Ерић, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 25.4.2017.
- Ерић, Зоран. *Six Scenes – Comments for Three Violins and Strings*. партитура, Београд, 2001–2003, приватна архива композитора.
- Хотић, Енеа. *Универзална вриједност јунаштва Бановић Страхиније (друји дио), Ђиски јунак као мојив за насјанак драме. Суштинна њојиике*, књижевни часопис, 13, II, јануар 2015, <http://www.knjizevnicasopis.com/broj-13/o-banovic-strahini-enea-hotic>, ас. 19.8.2017 at 21:49PM
- Хотић, Енеа. *Универзална вриједност јунаштва Бановић Страхиније (јрећи дио), Ликови у Михизовој драми Бановић Страхинија, Суштинна њојиике*, књижевни часопис, 14, II, фебруар 2015. <http://www.knjizevnicasopis.com/broj-14/o-banovic-strahini-iii-deo>, ас. 20.8.2017 at 17:29PM
- Јовановић, Жељко. *Сан лејње ноћи као сурово дуђење, Наша борба – независни политички дневник*, 8. јун 1997, http://www.yurope.com/nasa-borba/arhiva/Jun97/0806/0806_17.HTM, ас. 19.8.2017 at 21:11PM

- Марјановић, Петар. *Текст драме и текст представе*, у: *Закони театралолоја; изабрани и нови текстови*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2006, 204–223.
- Матовић, Светлана. *Сценска музика као драмски елемент у сцруктури представе (кроз примере сиваралашива Зорана Ерића)*, магистарски рад, Факултет драмских уметности, Београд, април, 2008.
- Меденица, Радосав. *Бановић Страхинја у крују варијаната и тема о невери жене у народној епизици*, Научно дело, Београд, 1965.
- Михиз, Борислав Михајловић. *Издајце (драме)*, Бановић Страхинја, Београд: БИГЗ, 1986, 13–119.
- Милошевић, Мата. *Моја режија*, Нови Сад: Библиотека Стеријиног позорја, 1982.
- Метамузика: Зоран Ерић – Cartoon*. РТС Забавни програм – Званични канал. 1:28, <https://www.youtube.com/watch?v=078WcC2Y0IE>, ас. 20.8.2017 at 12:01PM
- Новаковић, Моника. *Цео свет (музике) је њозорница – Ремедијализација музике за њозориште Зорана Ерића*. мастер рад, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 2017.
- Nikolin, Ivana. „*Banović Strahinja“ u produkciji Budva Grad teatar*, <http://www.oaza.rs/kultura/pozorine.htm>, ас. 20.8.2017 at 15:13PM
- Novaković, Monika. „*Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči... Muзика за predstavu Banović Strahinja Zorana Erića*“. *Serbian Composers*, <http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Песма о изузејном јунаку и драма о жени с њајном – Бановић Страхинја сиварца Милије и драма Борислава Михајловића Михиза* у: Ненад Љубинковић и Снежана Самарџија (уред.), *Српско усмено сиваралашиво*, књига 3, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, 191–229.
- Поповић, Бојана. *Живот и дело Борислава Михајловића Михиза*. докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду. 2015. [http://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija144186957048929.pdf?controlNumber=\(BISIS\)95589&filename=144186957048929.pdf&id=4288&licenseAccepted=true](http://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija144186957048929.pdf?controlNumber=(BISIS)95589&filename=144186957048929.pdf&id=4288&licenseAccepted=true), ас. 19.8.2017 at 22:09PM
- Поповић, Радован. *Михиз: одгонењање једној живоји*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Радуновић, Веселин. 42. *Стеријино њозорје 1997 – најраћена представе*, <http://www.pozorje.org.rs/arhiva/predstava1997.htm>, ас.20.8.2017 at 14:52PM
- Сабо, Душан. *Језик њозоришне режије – метод парадоксалних сценских радњи*, Нови Сад: Прометеј, 2009.
- Снимак представе *Бановић Страхинја*, 08:19, Будва: Будва Град театар.
- Стојановић, Милена. *Жанровски хибридизам у драмама Борислава Михајловића Михиза*. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24183/pdf>, ас. 19.8.2017 at 21:21PM, 169–185.

Monika Novaković

*Zoran Erić's Incidental Music for Nikita Milivojević's
Production of Mihiz's Banović Strahinja*

Summary

This article deals with Zoran Erić's incidental music for the theatre play *Banović Strahinja* directed by Nikita Milivojević and based on the eponymous drama by Borislav Mihajlović Mihiz. The drama is Mihiz's unique (and considered by many the most successful) interpretation of the myth of the hero Banović Strahinja. Nikita Milivojević's staging, on the other hand, is a contemporary interpretation of Mihiz's dramatic text, and it contains the key for understanding contemporary themes. Milivojević stages a play that is focused on the character of the Woman, presenting her and highlighting her presence as a force that affects not only her fate, but also her relationship to other characters, thus affecting their fate as well. Zoran Erić's music outlines these relationships, provides the spectator/listener of the play with a musical layer of interpretation, and communicates the idea of the play to the audience, thereby engaging in dialogue with both the writer and the director.

In this article I analyze both the dramatic text and the theatre play, whose key points and concepts are presented with the intention to fully grasp the role given to the music. The director's interventions on the dramatic text conditioned the musical aspect of the theatre play. Both original (*Banović* and *Koltze*) and archival numbers (*Brother John*, *Für Elise*, *Golden Eye*, *Taruka*, *Querter*) are analyzed and discussed in order to define their functionality in the play. The focus is on the composer's original numbers (whose fragments found their way off the theatre stage and onto the concert stage in the piece *Six Scenes-Comments*) in order to highlight their significance and place in the theatre play, which was important for creating the ambience for their *little* stories within the *big story of the century*.

Keywords: Borislav Mihajlović Mihiz, Zoran Erić, Nikita Milivojević, *Banović Strahinja*, theatre play, theatre, theatre music, incidental music

Примљено: 1. 3. 2020.

Прихваћено: 30. 7. 2020.