

Димитрије Мита Орешковић –  
*Сечујац у српској културној историји*



Dimitrije Mita Orešković –  
*egy dunaszekcsői a szerb kultúrtörténetben*

БАРАЊСКЕ СВЕСКЕ

БАРАЊСКЕ СВЕСКЕ

XIII

BARANYAI SZERB FÜZETEK

XIII.

---



**Димитрије Мита Орешковић -**  
**Сечујац у српској културној историји**  
*Dimitrije Mita Orešković -*  
*egy dunaszekcsői a szerb kultúrtörténetben*

---

Главни и одговорни уредник: др Предраг Мандић  
SOROZATSZERKESZTŐ: dr. Mándity Predrag

Nyomdai munkálatok:  
VIRÁGMANDULA Kft.  
Készült A/5 méretben, 300 példányban

Печуј 2016. Печс

**Студије из живота Срба у мађарском делу Барање  
Tanulmányok a baranyai szerbek múltjáról**

**Заједничко издање Самоуправе Срба у Печују и  
Печујско-барањског српског удружења  
A Pécsi Szerb Önkormányzat és a  
Pécs-Baranyai Szerb Egyesület közös kiadványa**

*Уз материјалну подршку Фонда Министарства за људске ресурсе Мађарске (ЕМЕТ),  
Самоуправе Срба у Мохачу, Самоуправе Срба у Шиклошу, Самоуправе Срба у Липови,  
Самоуправе Срба у Печују и Печујско-барањског српског удружења*



**EMBERI ERŐFORRÁS  
TÁMOGATÁSKEZELŐ**

*Készült az Emberi Erőforrások Minisztériuma (Emberi Erőforrás Támogatáskezelő), a  
Mohácsi Szerb Önkormányzat, a Szerbek Siklósi Önkormányzata, a Lippói Szerb Nemzetiségi  
Önkormányzat, a Pécsi Szerb Önkormányzat és a Pécs-Baranyai Szerb Egyesület anyagi  
támogatásával*

**ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК: др Предраг Мандић  
FELELŐS SZERKESZTŐ: dr. Mándity Predrág**

*Аутор дела «Димитрије Мита Орешковић – Сечујац у српској култур-  
ној историји»: Данка Лажућ Михајловић  
А „Dimitrije Mita Orešković – egy dunaszekcsői a szerb kultúrtörténetben”  
c. mű szerzője: Danka Lajić Mihajlović*

**ЛОГО: Милан Ђурић  
LOGÓ: Gyurity Milán**

**КОМПЈУТЕРСКА ОБРАДА: Оскар Бола  
TIPOGRÁFIA: Bolla Oszkár**

**ISBN 978-615-80388-1-2  
ISSN 1788-375X**

**УВОД  
Кратак историјат овог текста**

У Будимпешти је крајем 2015. године одржан научни скуп посвећен личностима које су дале изузетан допринос музичкој култури Срба, а својим радом су везане за Мађарску: Корнелију Станковићу, Исидору Бајићу, Тихомиру Остојићу и Тихомиру Вујичићу. Скуп су организовали Српски институт при Самоуправи Срба у Мађарској из Будимпеште, Музиколошки институт Мађарске академије наука и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности. Идеја је била да учесници, подстакнути делатностима личности које су спајале културе, пре свега српску и мађарску, из научне перспективе још једном приступе разматрању проблематике културних идентитета и њихових интензивних преобликовања, нарочито у последња два века, када се учестало сусрећу и бурно преговарају локално, национално и глобално. Том приликом пажњу сам посветила разматрању (пре)обликовања дела српске културе који се данас препознаје као «(српска) тамбурашка традиција» на основу података о индивидуалним праксама тамбураша и музици коју су изводили и стварали у деветнаестом и првим деценијама двадесетог века (Лажућ Михајловић, у штампи). Један од народних музичара о којима сам говорила том приликом био је Димитрије Мита Орешковић, чија је уметничка личност привукла посебну пажњу уредника *Барањских свезака*, те је предложио да за овај часопис припремим посебан текст о Орешковићу. Позив сам прихватила са задовољством, пре свега због прилике да се на тај начин ова, сразмерно мало позната, а веома интересантна личност из српске музичке историје афирмише у свом родном крају – у Барањи, а у ширем смислу скрећем пажњу на потребу биографских истраживања на пољу традиционалне народне музике. Наиме, за разлику од савременика који су деловали на пољу уметничке, па и црквене музике, народни музичари су далеко мање познати и признати. Осим тога, учинило ми се да управо пример Димитрија Мите Орешковића – чију 200. годишњицу рођења обележавамо ове године – пружа могућност да се укаже на деликатно позиционирање наслеђа у комплексном феномену какав је културни идентитет једног народа. Орешковић је био тамбураш у време када је пракса

музицирања на тамбурама имала значајно различиту друштвену и културну позицију у односу на савремену тамбурашку праксу, која се издваја, чак и потенцира као један од симбола српске музичке културе. У том смислу, прича о њему снажно сугерише размишљање о друштвено-историјским збивањима и јавним, посебно културним политикама које су тамбураштву приписивале етничке и националне одреднице по различитим основама и са различитим побудама. Посебан аспект приче о тамбурашкој традицији чини њена комерцијална димензија, односно начини претварања тамбурашке музике у (културну) робу, па ће она овом приликом бити само назначена. Имајући у виду профил и функцију годишњака *Барањске свеске*, настојаћу да своју перспективу учиним блиском различитим читалачким круговима, али ће она неизбежно бити професионално обележена, дакле етномузиколошка.

*Данка Лајић Михајловић*

## ДИМИТРИЈЕ МИТА ОРЕШКОВИЋ (1816-1867) – СЕЧУЈАЦ У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ ИСТОРИЈИ

### Традиционална музика као део културног идентитета

Потреба појединаца и друштава савременог света да се одреде у односу на друге људе и/или друштвене групе разлог је разматрања идентитета у различитим сферама. Суштина проблематике идентификовања налази се у равни односа индивидуалног и колективног: индивидуални идентитет се успоставља према принципу различитости у односу на друге људе, док се колективни идентитет усваја препознавањем сличности са другим индивидуама. Мноштво типова колектива има за последицу разноврсност друштвених идентитета – расних, класних, родних, старосних, верских, политичких. Један од основних обједињујућих фактора је култура, одређивана као «друштвени производ», «заједничко наслеђе» и као «комуникациони систем одређене заједнице» (Dženkins 2001: 26; Eriksen 2004: 103; Dolo 2000: 7–8). Културни идентитет се формира захваљујући социјалном учењу у оквиру културног наслеђа које чине језик, обичаји, обрасци понашања, вредности и стилови живљења који међусобно приближавају и удаљавају друштвене групе. Потребно је нагласити да усвајање културног идентитета не значи прихватање културних обележја као неприкосновених модела понашања, него подразумева и њихово преобликовање кроз живот и активности сваког појединца.

Колико је сложен однос идентитета и музике сведочи податак да је управо то једна од најчешћих тема у радовима савремених (етно)музиколога. Када је у питању традиционална музика, важно је имати на уму њену динамичност, балансирање између очувања и промена. Прилагођавање потенцијалима и потребама нових генерација (пре)носилаца и новим друштвено-историјским контекстима ултимативни је услов за опстајање музичких традиција. Када су у питању усмене традиције, какве су највећим делом народне музика Срба и других народа са балканских простора, промене се дешавају и на несвесном нивоу, чак са убеђењем учесника у ланцу предаје да су преузете моделе дословно пренели. У односу на овако сложено функционисање народне музичке традиције

потребно је разматрати и причу о народном тамбураштву, коме је припадао и Димитрије Мита Орешковић.

## Од гајди до тамбура на путу ка градској музици

Најзначајније место у народном музичком инструментаријуму Срба са простора северно од Саве и Дунава све до пред крај 19. века заузимале су гајде. Иако су биле присутне и у традицијама других народа са овог подручја, бројни су извори који потврђују да је управо овај инструмент имао вредност етничког културног симбола (више у: Лајић Михајловић 2000; Томић 2014а). Гајдаши су били неизоставни на свадбама и забавама, али далеко мање поштовани од гуслара. Гусле су биле пратња епским песмама, па је контекст употребе био достојанствен. Овакве песме су биле проверен начин колективног памћења, облик усмене историје, преобликоване, поетизоване и високосимболичне, али изузетно ефикасне као комуникационо и интегративно средство традиционалних заједница.

Док су гајде, гусле и фруле одређиване као «српски инструменти», тамбуре су често помињане са резервом, па и у критичком тону. Најстаријим тамбурама у Војводини сматрају се *самце*, једноставни инструменти са свега две или три жице (Vukosavljev 1990: 6–7). Временом се конструкција усавршавала, а број жица повећавао до пет, колико их имају модерне тамбуре штимоване у четири гласа (први глас је удвојен). Међутим, историјски аспекти развоја конструкције и ширења инструментата у пракси нису до краја осветљени. Свакако, већ извори с почетка 19. века региструју у народној музици панонске зоне сразмерно бројне тамбураше – *музиканте* (Томић 2014а: 88), а у другој половини тог века на овим просторима тамбураши су популарни толико да је било већ и мноштво ансамбала – *банди* (Томић 2009; Брзић 2012).

Промене друштвеноекономског система које ће водити ка установљењу два основна типа у оквиру традиционалне културе – сеоске и градске – захватиле су прво српске средине у Угарској, а потом су се постепено шириле на тадашњу Србију, где су се срели, како пише етнолог и културни историчар Тихомир Ђорђевић (1930: 302), «опанак и ципела,

гуњ и капут, фес и шешир, бистри дух и школа, гусле и клавир, народна песма и писана историја, геца и ћифта, наш земаљски производ и европски трговац, Србија и Европа.» Урбанизација је донела и значајне промене у функцији музике, као места музичких догађања на важности добијају кафана и салон, што надаље утиче на естетику музике, а учестали и све интензивнији сусрети култура профилишу репертоар. Гајде и гусле постају симболи прошлих времена и сеоске традиције, све чешће се чују са позорница у оквирима репрезентативних програма у контексту грађења националне свести, а тамбуре преузимају примат у обезбеђивању забавне атмосфере, али и у смислу приближавања «високе» уметности ширим грађанским слојевима.

У сеоским срединама, а за неко време и у варошима, тамбураши су били претежно солисти и у том смислу лично познати. Ансамбалско музицирање донело је хијерархизовање унутар групе музичара: *банда* се најчешће именује по руководиоцу – *капелнику*, док су остали чланови у његовој сенци. Све присутнија комерцијализација музицирања омогућава боље економско позиционирање тамбураша. Међутим, публика је бивала све захтевнија, па су музичари непрекидно морали усавршавати своју технику да би завредили хонораре. Коначно, изазови музичког тржишта подстицали су музичаре да се опробају и у другим, богатијим земљама, што је подразумевало ширење репертоара. Учење мелодија «по слуху» није било довољно брзо за професионалне свираче-певаче, па су се музички описмењавали. Тако су се аматерски музичари повлачили у приватну сферу и само се локално експонирали, док је у јавној сфери у варошким и градским срединама све присутнија била професионализација народне музике.

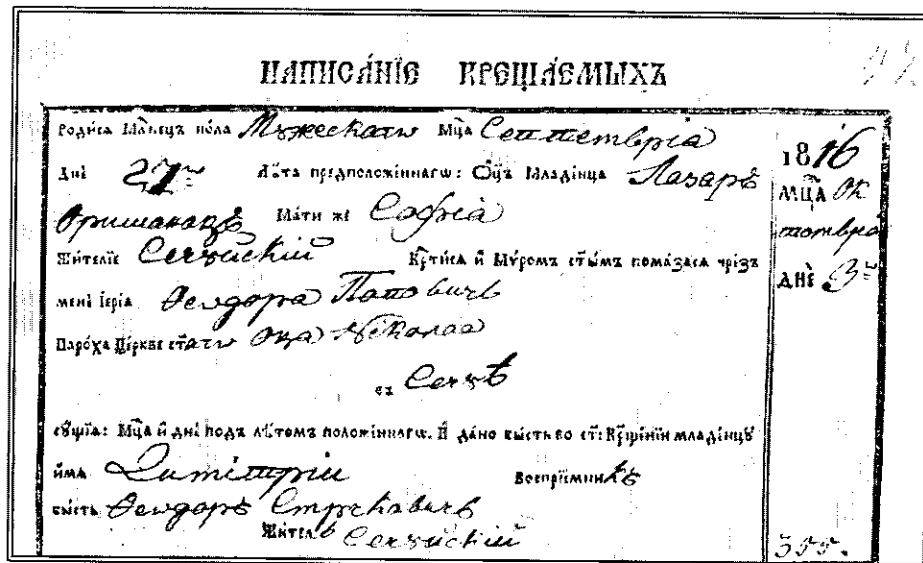
У таласу ових промена долази и до постепеног нестајања профила «стваралача-извођача», какви су били музичари сеоских средина. Они су учествовали у преношењу и преобликовању традиционалних мелодија, а код свог стваралаштва нису истицали ауторство. Међутим, под утицајем професионализације и обликовања комплексног тамбурашког репертоара све се чешће назначавају улоге аранжера и композитора. Штампане партитура и издавање плоча воде ка установљењу ауторских права. На сличан начин раздвајају се улоге свирача и градитеља инструмената: док су сеоске инструменте правили сами свирачи, евентуално уз помоћ

локалних занатлија, већа потражња за инструментима и потреба за савршенијом конструкцијом зарад усаглашавања звука ансамбла водила је ка професионализацији израде инструмената.

Описани процеси су се одвијали поступно, различитим интензитетом у различитим срединама, па се о процесу урбанизације сеоске музике говори и данас. Ипак, несумњиво је да су се кључне промене догађале управо током 19. и с почетка 20. века. То је и време када тамбураштво, поред групног, па и хорског певања, постаје омиљени облик музицирања Срба. Потенцирање колективних идентитета и емотивно-психолошког ефекта умноженог звука део је културних политика у времену формирања националних држава. Оркестри све чешће добијају посебна имена, а људи који су их чинили остају недовољно запажени. Тек неки од тамбураша који су били специфично истакнуте јавне личности добили су значајније место у културној историји српског народа, попут Марка Нешића, чији је живот био посвећен музици у ширем смислу – писању песама, аранжирању, компоновању, али и политичким активностима и промоцији есперанта (више у: Томић 2009). Ипак, већина је остала слабо позната, чак и када су остварили завидне каријере за време у коме су живели, као што је био случај са Васом Јовановићем (више у: Брзић 2012). У том смислу не чуди да су запостављени били тамбураши из времена када се овај инструмент тек борио за своју позицију у српском инструментаријуму, како је било са Димитријем Митом Орешковићем. Стога, велико поштовање припада Дејану Томићу, музичком уреднику Радио Новог Сада (сада у пензији), који је објединио разноврсне податке и публикувао монографију *Мита Орешковић – први српски кантаутор* (2014). Иако је значајан део података представљених у њој преузет из доступних извора, издање скреће пажњу на ову интересантну личност из српске културне историје и истовремено отвара читав низ питања и могућих перспектива сагледавања Орешковића као уметника. Како се ради о личности мало познатој у ширим круговима, чини се потребним пре свега упознати читаоце са његовом биографијом, онолико колико је од ње до сада познато, а затим се детаљније позабавити његовим музичким активностима.

## Димитрије Мита Орешковић – биографска скица

У књигама крштених у цркви Св. Николе у Сечују, варошици у данашњој Мађарској, под бројем 355 уписано је да је 27. септембра (10. октобра по новом календару) 1816. рођен Димитрије, син Софије и Лазара Оришанца, кога су у тој цркви крстили 3/16. октобра исте године.



Извод из матичних књига рођених – крштеница Димитрија Мите Орешковића  
Dimitrije Mita Orešković születési anyakönyvi kivonata az egyházi anyakönyvekből

Да се не ради о погрешном упису презимена, односно да се породица водила под презименом Оришанац, потврђује и упис у књигу венчаних у истој цркви, у којој су Софија рођ. Радановић и Лазар Оришанац склопили брак почетком те, 1816. године. Када је и зашто породица променила презиме у Орешковић, није утврђено.

Сечуј је насеље у Барањи, где је историја присуства Словена веома дуга – помињу се још у другој половини 6. века и од тада су континуирано присутни у овом делу Панонске низије. Масовнија насељавања

Срба у Барању била су током владавине Турака, посебно у тзв. Великој сеоби под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем крајем 17. века, када је око 40.000 породица из јужних српских крајева нашло нови дом у панонској равници, а досељавања су настављена и половином 18. века. Тај српски живаљ нашао се у сасвим новим животним околностима, а прилагођавајући се њима постали су спона између двеју култура и друштвено-политичких контекста своје нове домовине и земље порекла (Poth 1997–2001/2016). Стојан Новаковић (1842–1915), уважени историчар друштва и књижевности, професор Велике школе и министар у неколико влада Србије, писао је: «Из аустријских ратова с Турском на крају 17. и у првој половини 18. века изишла је сеоба Срба у јужну Угарску и буђење новог српског просветног живота, јер је тим начином наше племе доведено у везу с европским покретом» (према: Poth 1997–2001).

Иако је био релативно мало насеље, Сечуј је у то време имао знатну историјску улогу. Наиме, непосредно по масовном насељавању Срба (1695) основана је Печујско-мохачко-сечујско-сигетска епархија са седиштем у Мохачу (Давидов 2008: 176–177). Убрзо, 1697. године, патријарх Арсеније III Чарнојевић је од цара Леополда I добио кастел и властелинство Сечуј, где је сместио своју резиденцију. Тако је 1700. године управо у Сечују одржан сабор српских црквених великодостојника. Патријарх је имао намеру да у овом месту оснује манастир са црквом, али је то и све друге планове које је патријарх имао у вези са образовањем и културом Срба на овом подручју осујетила римокатоличка црква. Због такве друштвено-политичке климе патријарх је 1702. морао да се исели из Сечуја. Године 1715, приликом пописа Барањске жупаније, Сечуј је означен као трговиште, а пет година касније наведено је да су Срби и Хрвати бројнији део становништва. Житељи овог места били су махом ратари, а поједини су се бавили трговином, занатством и виноградарством. Православна црква посвећена празнику Преноса моштију светог Николе сазидана је у Сечују после 1750. године (Давидов 2008: 176–177).

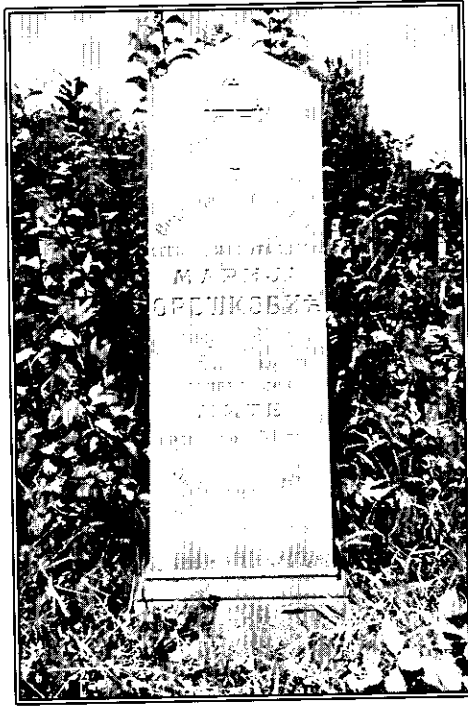
О животу породице Оришанац у Сечују нема конкретнијих података, али се може закључити да је Мита ту провео само детињство. Наиме, Марко Суботић је, одајући пошту Орешковићу поводом годишњице његове смрти, писао да се породица из Сечуја преселила у Осек (Осијек), да су потом неко време становали у Боботи, Опатовцу и Беркасову, док се нису за стално населили у Шиду (према: Томић 2014: 24). Томић је

утврдио да се Орешковићи ту први пут помињу 1824. године, када је Димитрије био кум на једном крштењу. Тада, с почетка 18. века, Шид је био једно од највећих места на путу између Сремске Митровице и Винковаца. Године 1773. царица Марија Терезија му је доделила статус града, а тих година је започета и градња нове православне цркве зато што су већину становништва чинили Срби. Све интензивније су се развијали занатство и трговина, а зарада из ових грана привреде се значајним делом улагала у увећавање земљишних поседа имућнијих породица. С друге стране, као варош кроз коју је пролазио важан пут и у којој су се више пута годишње одржавали вашари, Шид је имао је потенцијал за развој туризма – свратишта, одморишта, гостионица. Ово је од посебне важности у односу на податак да је Митин отац, Лазар, бављење својим абаџијским занатом заменио трговањем пићем. Са економским напретком, Шид се мењао и у социјалном и културном смислу, образовао се грађански сталез са специфичним стилем живота. Дакле, конкретни мотиви за пресељење породице Оришанац у Шид нису познати, али је животна перспектива у овом месту могла бити подстицај за такву одлуку.

Димитрије је већ у раном детињству показао таленат и интересовање за сликарство, па га је отац послао у Карловачку гимназију са циљем да изучи сликарску уметност. Ова средина је несумњиво стимулативно деловала на младог Орешковића. Ту је стекао пријатеље чије ће се касније професионалне и политичке активности несумњиво одразити и на Орешковића, а посебну улогу имаће Јован Суботић. Међутим, услед несрећног стицаја околности – повреде због које је изгубио вид на једном оку - Мита је након две године прекинуо школовање, вратио се кући и прикључио очевом послу – трговини пићем и држању крчме. Оженио се млад (1839) са Маријом Шалаш. Нису имали потомство. Посао са крчмом је био променљиво успешан, па су неко време живели у Бачинцима, покушавајући да га тамо боље развију, али су се после смрти Митиних родитеља вратили у Шид и преузели њихову кафану. Димитрије Орешковић је умро прерано, не напунивши 51. годину живота.



Његова супруга Марија је, на супрот, доживела дубоку старост, а сав породични иметак завештала је Српској православној црквеној општини у Шиду. У контексту овог рада интересантно је да је део средстава наменила за издржавање једног ђакона при цркви Светог оца Николаја у Шиду, са обавезом да у тој цркви чинодејствује, да децу подучава веронауци, а посебно да «српску православну школску децу и српску младеж у Шиду обучава(ти) у српском црквеном појању и пјењу» (Томић 2014: 19). Осим тога, део новца је завештала Српском црквеном певачком друштву «Јавор гусле» у Шиду. Тако је Марија Орешковић на специфичан начин своју побожност спојила са наклоношћу њеног покојног мужа према музици обезбеђујући подршку очувању наслеђа у сфери духовне музике.



Надгробни споменик Мите Орешковића  
*Mita Orešković síremléke*

На основу овако оскудних биографских података тешко је реконструисати слику Мите Орешковића као јавне личности. Неколико детаља могу бити од помоћи да се она макар делимично расветли. Пре свега, индикативан је податак да је драгоцено аутобиографско сведочанство – животопис у дванаест табака из пера самог Мите, његова удовица «на захтев» предала архимандриту Васи Пелагићу, једном од најистакнутијих заговорника утопијског социјализма код Срба (Суботић 1908). Нажалост, овом се извору надаље губи траг, али се Пелагићева пажња за Орешковићеву аутобиографију може узети као показатељ њихове политичке блискости и/или тога да је Пелагић Орешковића сматрао историјском личношћу вредном памћења. У писаном сећању на Орешковића, Марко Суботић наводи да су Орешковићеви пријатељи и гости, међу

осталима, бивали др Јован Суботић (адвокат, књижевник и политичар), др Јован Живковић (први универзитетски образован лекар у Карловцима), Јован Сундечић (свештеник, књижевник и дипломата), Јаков Јаша Игњатовић (књижевник, адвокат и политички активиста). Осим тога, Суботић наводи и да су у Митину кућу свраћали бегунци и прогнаници из Србије, Босне, Херцеговине и Црне Горе и причали му о важнијим друштвено-политичким догађајима из њихових средина. На основу оваквог круга пријатеља и репутације поузданог домаћина «дисидентима», несумњиво је да је Орешковић имао јасан, изграђен политички став, иако се на пољу политике није директно активирао.

На изразиту друштвеност указују и други профили Мите Орешковића, а са угоститељством као основном делатношћу у том смислу сасвим је у складу његово бављење музиком – извођењем и стварањем песама.

### Мита Орешковић – песник, композитор, тамбураш-певач

Поред директних података о уметничкој страни Орешковићеве личности који постоје у његовим биографијама, о њему као песнику, композитору и тамбурашу-певачу сазнајемо и из његових песама. Оне су већ биле предмет пажње из књижевно-историјске перспективе (Карановић 1984). Наиме, рукописна песмарица која се налази у Библиотеци Матице српске у Новом Саду под сигнатуром 224 (РР II 59, МК 274, МК 561), иако без директних назнака о аутору или записивачу, на основу одређених детаља и компарације са другим изворима, приписује се Димитрију Орешковићу, као власнику песмарице – записивачу, али и аутору многих, ако не и свих стихова у њој. Наиме, од укупно педесет песама, колико се налази у овој песмарици, др Зоја Карановић је пронашла сведочанства да је тринаест сасвим извесно Орешковићевих; с друге стране, ни једна до сада позната песмарица не садржи толико његових песама, а ни за један текст у овој збирци није утврђено да је дело неког другог песника. У складу са тим, са великом извесношћу се закључује да се ради о ауторском рукопису, свешчици у коју је Мита Орешковић записивао своје песме. Иако

је из литературе познато да је Орешковић припремао збирку својих стихова за штампу, повезујући резултате анализе доступног рукописа и историјске околности, Зоја Карановић закључује да се ипак не ради о збирци намењеној за штампу, већ о некој врсти интимне бележнице песникове. Управо због тога што идеја о штампању његове песмарице није остварена, Орешковић је остао на маргинама историје књижевности, иако су својевремено, и то не за кратко, његове песме биле веома популарне, па су се нашле у готово целој «другој генерацији песмарица XIX века», како их је назвала Марија Клеут (према Карановић 1984:...). За овакву популарност несумњиво је заслужна Орешковићева укупна појава песника-музичара који је био и стваралац и извођач – пракса кантатора, како га квалификују Зоја Карановић и Дејан Томић (2014б). На тај начин Мита је својим песмама обезбеђивао живот у форми која се у традиционалној музичко-фолклорној култури, од обредних и обичајних до епских песама, потврдила као упечатљива за психолошко-емотивну рецепцију, а онда и за меморисање, као услов за даље преношење. Да је Орешковић одлично познавао традиционалну музику, недвосмислено потврђује напомена у песмарици уз песму *Звездице се кретају (Испраћај моје прије при поласку на венчање)*, где се каже: «Ова је песма из више гласова састављена, и пева се као уз гајде сватовац што шидски гајдаши свирају.» (према: Карановић). Сама структура збирке је веома интересантна у том смислу да је први део обележен личним животним путем Орешковића – ту су песме из времена «момковања» (од сентиментално-љубавних до раскалашно-шалливих текстова) и песме после женидбе (славећи живот у типичном анакреонтском стилу – преко вина и љубави, са повременим еротским моментима или, насупрот, сатиром на рачун жена), док је други део обележен друштвено-историјским контекстом Митиног живота – Револуцијом 1848. и догађањима након ње (уп. Карановић). Несумњиво је да је Орешковићев поетски израз био кључно обележен његовом професионалном везаношћу за кафану и њен културни миље, али и јаким патриотским осећањима типичним за младо грађанство у време формирања националне свести. Да је на овај начин он практично опевао културу свог времена, њене социјалне и историјске одреднице, сведочи популарност потврђена значајним бројем преписа и прештампавања.

Изузетан пријем код народа Орешковићеве песме су задобиле не само на основу свог поетског садржаја, већ и, како је поменуто, музичком формом извођења. Од педесет песама из збирке, за чак тридесетдве се зна да су биле певане (Карановић 1984). Колико је сам начин извођења био од важности за даљи живот Орешковићевих песама указује податак да су све песме из рукописа које су пронађене записане у варијантним облицима на другим местима биле управо оне певане. На ову перспективу указао је још Субота Младеновић, коментаришући за Орешковића да: «Глас има леп, а у тамбуру добро удара: може се дакле мислити да његове песме тим већу силу имају што их људи певане слушају, ...» (истакла Д. Л. М.; према: Перић 1985: 198). На то да су ова поезија и њен музички облик, свесно или несвесно, у значајнијој мери били усмерени ка очекиваном усменом преношењу, у складу са традицијским принципима и колективном естетиком (а не са циљем истицања изразите индивидуалности аутора), указује и наставак Младеновићевог коментара: «Од уста до уста пролазе његове песме у све пределе у којима се Срби налазе, и кад се из Шида изнесу, онда се понајвише већ не зна ко их је певао» (Исто). Да је Орешковић функционисао као народни уметник – стваралац комплетног, синкретичног дела, у овом случају и текста и мелодије – истиче и Фрањо Ксавер Кухач (Franjo Ksaver Kuhač, 1834–1911), хрватски историчар музике и етномузиколог, аутор пет антологијских збирки *Južno-slovenske narodne popevke*. У четвртој од њих је биографски прилог о Мити Орешковићу, где га Кухач квалификује као народног песника и вештог тамбураша, појашњавајући да је Мита «*svakoj svojoj pjesmi odmah i napjev dao, pak ih je, jer je on i arendator gostionica bio, svojim gostom odpjevao uz tanburicu*» (истакла Д.Л.М.; Кућаћ 1881: 421).

Осим популарности и «понародњавања» Орешковићевих песама, важна околност за његово позиционирање у српској историји музике била је његова музичка неписменост. И не само да није могао да сам запише мелодије својих песама, него се није побринуо ни за то да их неко други према његовом извођењу нотира као његов опус. У том смислу срећа је да је Кухач бар за неке од Орешковићевих песама назначио аутора. Ипак, за сразмерно велики број његових композиција којих је (вероватно) комплетан аутор нема ауторизација, а посебно је проблематично утврђивање његове улоге као ствараоца музике на текстове других

песника. С друге стране, популарност његових композиција била је толика да су други музички посленици оставили податке о неким од њих. Најзначајнији пример ове врсте свакако је песма *Сећаш ли се оног сата*. Аутор текста ове песме је Спиридон Јовић, преводилац и историчар Војне границе, који је ту песму под насловом *Спомен* објавио 1836. у првом броју *Српске зоре*, забавнику чије је објављивање у Бечу сам издејствовао и приредио га. Исте године Јовић је прерано преминуо (рођ. 1801), вероватно и не слутећи колико ће популарна ова песма постати. О њеној популарности постоји мноштво сведочанстава, између осталих помени у неколико књижевних дела (Богобоја Атанацковића, Јаше Игњатовића, Стевана Сремца и Милована Глишића), прештампавања у више песмарица, укључивање у антологије и преводи на немачки и мађарски језик (према: Томић 2014б: 157). Оно што је вероватно било кључно у том правцу јесте пријемчивост њене музичке компоненте, за коју је заслужан управо Мита Орешковић. Велики значај сасвим извесно припада и нотним записима, односно обрадама за глас и клавир које су начинили Корнелије Станковић и Фрањо Кухач, у смислу да су допринели ширењу песме међу слушаоцима, али и музичарима. Станковић је своју обраду уврстио у прву од збирки *Српске народне песме, посвећене Кнезу Данилу I Црногорском*, објављену у Бечу 1858. године, дакле за Митиног живота. Кухачев запис је објављен 1879. године у првој књизи из циклуса *Južno-slovenske narodne porievke*. Посебно је важна Кухачева напомена уз овај запис да га је начинио према извођењу самог Орешковића. Како музички аспекти Орешковићевог стваралаштва до сада нису разматрани из етномузиколошке перспективе, осврнућемо се на њега преко анализе појединих примера макар у основним цртама.

18

Сећаш ли се оног сата  
Sećaš li se onog sata

Leyer  
Compositio: 1801  
(1801-1836)

Се - ћаш ли се о - ног са - та кад си ме - ми о - ко - врат - а  
Se - ćaš li se o - nog sa - ta kad si me - mi o - ko - vra - ta

кад си ме - ми о - ко - врат - а бе - ле ру - ке об - врат - а  
kad si me - mi o - ko - vra - ta be - le ru - ke ob - vi - la?

<p>Сећаш ли се оног сата. Кад си мени око врата Беле руке обвила.</p> <p>И зриоли твоје лице, Мени скоро неоче Тајну љубави одкрила.</p> <p>Сећаш ли се оног сата. Кад ти глас дође и стана. Ко из водра неба глуми Ја и морави одлази. Лебе драгу одлази, И свој милам старин доми.</p> <p>Суза заса у твојој оку И отвори предубоку Рапу бједног срца мого.</p> <p>Рећи теби ниш' не могу, Жалост рјечи мена много, Питај ти глас срца твог.</p>	<p>Sećaš li se onog sata. Kad si mени око vрата Беле руке обвила.</p> <p>И зриоли твоје лице, Мени скоро неоче Тајну љубови одкрила.</p> <p>Sećaš li se onog sata. Kad glas doђе и стана. Ко из водра неба глуми Ја и морави одлази. Тебе, драгу одлази, И твој милам стари доми.</p> <p>Suza zasa u tvoјој оку И отвори предубоку Рапу бједног срца мого.</p> <p>Рећи теби ниш' не могу, Жалост рјечи мена много, Питај гласак срца твог.</p>
--	--

## 215. Pitanje.

Iz Byčke.

*Adagio* ♩ = 34

Musical score for 'Pitanje' in 3/4 time, marked *Adagio*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Tav-na noć-ei tav-na, zar čes ta-ko p-ro-č-ei, tav na noć-ei'. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line that moves in parallel motion with the vocal line.

Tavna noć, tavná, zar čes tako proč?  
Tako bez ljubljnja i bez milovanja?  
Tavna noć, tavná, hoćeš kadgod doći?  
Moja diko, moja, zar tu noć si doći?  
Ima noć, ima, moja mila diko!  
Ima noć, ima, možda ču i doći!

*(Te moja, diko, takstoraš)*

## 216. Spomen.

Iz Slavonije.

*Andante moderato* ♩ = 72

*Varoška pjesma.*

Musical score for 'Spomen' in 3/4 time, marked *Andante moderato*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Sje-ras li se o-nog sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni'. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line that moves in parallel motion with the vocal line.

Musical score for 'Pripjev' in 3/4 time, marked *Allegretto*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'o-ko sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni'. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line that moves in parallel motion with the vocal line.

**Pripjev. (Uz otakrivanje)**

o-ko sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni  
o-ko sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni

*Allegretto*

dać mi sileb, za o-ko, bi-će su-kuća s po-ru-bim, ho-đi da te po-bu-lam  
dać mi sileb, za o-ko, bi-će su-kuća s po-ru-bim, ho-đi da te po-bu-lam

Sje-ras li se onog sa-ta, I kri-neš svoje lice  
Kad si me-ni o-ko vra-ta, : Memi skoro nelatice  
Biće ti-ko sa-ta? Tama ljubav sakrila?  
*Pripjev:* O-ma rekla ro-ko  
Daj mi sileb za o-ko : Sje-ras li se onog ja-da,  
Biće su-kuća s po-ru-bim. : Kad glas do-đe iznemuda,  
Ha-đi da te po-bu-lim! Kô iz ve-stra neba grom!

Musical score for 'Spomen' continuation in 3/4 time, marked *Andante moderato*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Sje-ras li se o-nog sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni'. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line that moves in parallel motion with the vocal line.

Sje-ras li se o-nog sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni  
Sje-ras li se o-nog sa-ta, kad si me-ni o-ko vra-ta, kad si me-ni

У вези са песмом *Сећаш ли се оног сата* запажа се пре свега да је текст Спиридона Јовића у Орешковићевој композицији организован у (мело)строфама сложеним из две целине. У оба нотна записа, Станковићевом и Кухачевом, певане верзије потенцирају тростиховне целине које су претворене у певани катрен понављањем другог стиха (а, b, b, c). Стихови се певају интегрално, без понављања делова и без додавања рефрена. Овакво обликовање песме ближе је средњоевропским музичким традицијама, него српској сеоској традицији. Интересантно је да су обе верзије у дурским тоналитетима, што музички карактер чини контрастним у односу на елегични садржај песме. Мелодијски су обе верзије веома сличне. Ипак, док се Станковић у потпуности задржава у мањем обиму (квинте), Кухач у својој обради примењује проширења обима. Ритмичка слика је сасвим једноставна и готово идентична у обе верзије. Оно што их кључно разликује јесте карактер сугерисан клавирским аранжманом. Наиме, Станковић је вокалну мелодију подржао двогласном мелодијом у дисканту, готово доследно у паралелним терцама, док је хармонско-ритмичка база организована маркирањем основних хармонских функција (T-D) у дугим, «празним» интервалима. Оваква пратња асоцира на сазвучну структуру каква се остварује на трогласним гајдама, типу овог инструмента карактеристичном управо за панонску традиционалну музику. С друге стране, Кухачева пратња је прегнантнија, пре свега ритмички, али и хармонски. Таква слика много више одговара карактеру тамбурашке пратње, односно начину на који је Орешковић вероватно извео ову мелодију Кухачу. Станковићево решење може се довести у везу са његовим појашњењем нумерације збирки у смислу да је трећу збирку нумерисао као прву због тога што је песме у њој лично чуо у народу. Из овога се може индиректно закључити да је претходне сабрао у извесном смислу посредно, у свом грађанском окружењу. Могуће је да је управо на основу општих знања о српској традиционалној музици панонске зоне и значењу гајди у њој покушао да «по-народни» Орешковићеву мелодију звучном асоцијацијом на гајде. Наравно, није сасвим искључена ни могућност да је чуо у извођењу неког од гајдаша који су тада још увек били прилично бројни. Свакако, сама мелодија коју је Орешковић прикључио Јовићевим стиховима рефлектује традиционални начин мелодизирања повезан са аматерским стилем певања, као и елементарну хармонизацију какву сугеришу трогласне

гајде, дакле, традиционални начин музичког мишљења реализован посредством новог медијума – тамбуре. Док је песма *Сећаш ли се оног сата* пример Орешковићеве композиције на стихове другог аутора, песма *Праг је ово милог Србства* представља комплетно његово дело – аутор је и стихова и музике. У помињаној рукописној песмарици ова песма је насловљена као *Књаз Србски и србски војници* (уп. Томић 2014б: 108–109). Ради се о стиховима инспирисаним Народним покретом из 1848. године, а у напомени која се односи на ову песму Кухач наводи да је настала 1849. Ту стоји и да је песма првобитно била посвећена пуковнику војске Аустријског царства Лазару Мамули (1795–1878), Србину који се прославио у борбама у Славонији и Срему (1849). Тако је, изгледа, песма настала као хроника, непосредно након ових важних догађаја. Не зна се тачно када је песма «преиначена», «пренамењена» Кнезу Михаилу Обреновићу, али је Кухач 1881. објављује као *Mihajlovi pjesmi*. Песма је постала једна од омиљених «будница», имала огромну психолошко-емотивну вредност и високу симболику. Бројна су сведочанства о томе, али се најупечатљивијим према опису чини извођење *Праг је ово милог Срба* у оквиру церемоније формалног преузимања кључева Београда од Турака 19. априла 1867. Наиме, ову песму је оркестар засвирао у моменту када је Кнез Михаило преузео кључеве и подигао их свима на увид, када се подизала српска застава и када су зазвонила звона са Саборне цркве (према: Томић 2014б: 138). Несумњиво је да је своју популарност ова песма дуговала својој поетској компоненти. Наиме, у друштвено-историјском контексту обележеном јачањем националне свести народа у оквирима царевина изузетно су популарне биле национално-патриотске песме из коада с певањем познате као «буднице». Овакве песме најчешће нису имале посебну уметничку вредност као књижевна дела, насупрот, али једноставне вербалне поруке пласиране кроз њих веома брзо су бивале општеприхваћене. Управо у таквом стилу је и Орешковићева *Праг је ово милог Срба*. Како нас овом приликом посебно интересује музички аспект Орешковићевог стваралаштва, значајно је да је песму *Праг је ово милог Срба* у чак две верзије Корнелије Станковић објавио већ 1863. у својој другој збирци *Српских народних песама*, посвећеној руском посланику В. П. Балабину (Станковић 2007: 144–145). Ради се о обради за глас и клавир и аранжману за мушки хор.

1  
Prag je ovo milog Srba  
Prag je ovo milog Srba

*Andante ad libitum*

1945  
Miroslav Štefanec  
1917-1972

Prag je o - vo mi - log Sr - ba na ko - jem sto - ja - ni - mo,  
Prag je o - vo mi - log Sr - ba na ko - jem sto - ja - ni - mo,  
A zlo - tvor na ni - ga stu - pa sad da se bo - ti - mo.  
A zlo - tvor na ni - ga stu - pa sad da se bo - ti - mo.

*Maestoso, tempo di marcia*

Go - spo - da ru - glav - ni, Mi - ha - i - lo slav - ni, mi smo se za - kle - li,  
Go - spo - da - ru - glav - ni, Mi - ha - i - lo slav - ni, mi smo se za - kle - li.

*Hymen*

te - bi bi - li ver - ni, Ti sna - ma mi sto - bor - ni u va - stru i u vo - du,  
te - bi bi - li ver - ni, Ti sna - ma mi sto - bor - ni u va - stru i u vo - du.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

Prag je ovo milog Srba, ke jemu som te,  
A zlo tvor na megi slupa sad da se borimo,  
Ti spoutavaš se i Mi do saveta,  
Mi smo se zahnali u Srba, ke jemu som te.

На доживљај значаја ове песме од стране самог Станковића указује њено постављање на прво место у збирци. Након бројних преписивања и прештампавања текста ове Орешковићеве песме, готово две деценије касније, 1881, како је поменуто, у четврту књигу *Južno-slovenskih narodnih ropievki* запис ове песме уврстио је Кухач. У прилог комплетнијем увиду у рецепцију песме *Праг је ово милог Срба* од стране музичара генерално треба поменути да је непосредно инспирисала већи број композитора. Као што је било уобичајено у то доба, највише су је обрађивали за клавир и то: Александар Нисис Морфидис (1803–1878), Јован Пачу (1847–1902), К. Крамер (Kramer), Ј. Перл (Perl), док је Даворин Јенко обрадио за мешовити хор, а Јосиф Шлезингер је урадио мелографски запис (Перић 1985: 197–198; Томић 2014б: 144). Посебну пажњу ћемо посветити Станковићевим обрадама и Кухачевом запису, како би се запажања директније могла упоредити са онима из разматрања песме *Сећааш ли се оног сата*.



Јован Пачу  
Јован Раџи

Пре свега интересантно је упоредити Станковићеве обраде. По форми и основном мелодијском кретању ради се о блиским варијантама: обема је строфа мелодијски обликована као а, а, а<sup>v</sup>, b, док је рефрен развијен, четворостиховна строфа којој се друга два стиха понављају (а<sup>vv</sup>, с || :а<sup>v1</sup>, b<sup>1</sup>: ||). Мелодијску карактеристичност чини велики скок на самом почетку (септима), који се појављује и на почещима сваког непарног стиха (трећег стиха строфе, првог и трећег стиха рефрена). Овакви скокови су сасвим неуобичајени за српску традиционалну народну музику, а, додатно, мала септима асоцира везу доминанта-тоника и сугерише класичну хармонизацију. Друга Станковићева верзија ове песме је у четворогласном хорском ставу, па је у вези са тим, вероватно и промена тоналитета у односу на прву (Це-дур – Еф-дур).

Кухачев запис прати изузетно важан коментар да: «По некојих мјестих, особито у Ваџкој, осам се првих такта (*adagio*) ове пјесме не пјева

на same jednake четврте (Viertelnoten), već onako kako ih Stanković zabilježio. Та namira, да се први глас пјева краће о другогга, дошла је од магјарских цигана, који тој пјесми htjedoše dati neku магјарску боју. Орешковић се овој нагрди своје мелодије ни мало није радовао, već се бранио проти нјојзи, колико је игда mogao; али цигански ти музикаши, нагрђену jedared пјесму тако разширише, да češ riedko кад пјесму чути у liepoj нјезиној једноставности. Ни нашег покојног Станковића намјера није naniela, да би ту пјесму био чуо другчје, nego на начин цигански; јер иначе тежко би пјесми био dao opazku: ‚Melodija ове пјесме није чисто народна.‘ Podavši пјесму ovako, како ми ју изпјевао сам Орешковић, nadam се, да ćу кrepко odolјети злој porabi магјарских цигана.» (Kuhač 1881: 421). Ова Кухачева напомена је од заиста велике важности за спознавање путева «понародњавања» ауторских песама и начина њиховог преобликовања – варирања, као основног обликотворног принципа у усменим традицијама, а у том смислу и поучна у вези са третирањем записа који не потичу из пера самих аутора. Овим се недвосмислено појашњава присуство обрнуто пунктираног ритма, сасвим неуобичајеног за српску традицију, на самом почетку Орешковићеве композиције. Оваква акцентуација је у потпуној супротности са трохејском природом српског језика, која се јасно препознаје у свим традиционалним музичким жанровима наративног карактера (посебно у епским песмама; в. Лајић Михајловић 2014: 312–338), а у песми *Праг је ово милог Срба* у супротности је са говорном акцентуацијом и самог почетног стиха.

Кухачева напомена подстиче додатно на промишљања у погледу ширења новијих песама. Наиме, извесно је да је песма сразмерно брзо стекла популарност, те да су је као такву на свој репертоар ставили и ромски професионални – комерцијални музичари, како би задовољили публику и тако обезбедили зараду, а са друге стране, начин на који су је они изводили на својим наступима свуда где су путовали, био је модел, узор за оне који је у другим верзијама нису ни чули. Тако се, вероватно, догодило и да је Станковић песму чуо «у народу» у верзији са обрнуто пунктираним ритмом.

Потврду за Кухачеву напомену налазимо и на снимку Јоце Максимовића и «тамбурашке дружине», ансамбла Стевана Бачића Трнде, начињеном у Сомбору («Зомбору») 1912. године. Снимак је објављен на

плочи од 78 обртаја у минути, стандардној за то време, од стране издавачке куће Диадал (Diadal), а песма је именована као *Праг је ово милог Српства* (доступно на интернету: YouTubeRS 2016). Трндина тамбурашка дружина снимила је ову песму и самостално, а снимак је објавила кућа Концерт рекорд «Грамофон» (Concert Record «Gramophone»). Податак да су чак две продукцијске куће објавиле ову песму почетком 20. века потврђује њену популарност и актуелност међу народом – потенцијалним купцима плоча – и више од пола века након догађаја којим је инспирисана и настанак песме, па и смрти аутора. У односу на претходно разматрање ритмизације од значаја је да нема пунктираног ритма на почетку и уопште је мелодијски много ближа Кухачевом него Станковићевом запису.

Као што је већ констатовано у вези са рукописном збирком текстова песама, а сада и у вези са музичким аспектом композиција, Орешковић очигледно није посебно држао до тога да своја дела ауторизује. Тако се догодило да постоји читав низ песама око чијег ауторства су подељена мишљења истраживача: неки мање или више основано претпостављају да су Орешковићеве, док их поједини истраживачи приписују другим ауторима. Једна од таквих, а веома популарна и присутна на репертоарима музичких уметника до савременог доба јесте *Добро вече, Ано* (такође у верзијама *Добро вече, Анка* и *Добро јутро, Анка*). Наиме, ова песма налази се у великом броју песмарица, рукописних и штампаних, као и у обрадама помињаних композитора Станковића и Кухача, али без назнака о аутору (Перић 1985: 195; Томић 2014б: 125–136). Део недоумица о њеном ауторству вероватно потиче од сврставања међу хрватске песме које је објавио Славољуб Лжичар, чешки композитор и музички педагог чије је право име било Едуард Франтишек Лжичар (Eduard František Lžičar). Важно је нагласити да је Лжичар објавио и албум са сто српских песама, чиме додатно убеђује у национално квалификовање песама. Међутим, да су критеријуми према којима је то чинио проблематични потврђује и познати пример објављивања препева песме *Хеј, Словаци* као хрватске песме *Ој, Хрвати*, иако се ради о тексту Самуела Томашика (Samuel Tomášik) коме је прикључен напев раније пољске химне, а која је била химна панславистичког покрета (а касније и државна химна Југославије) и као таква веома популарна на ширим просторима. С друге

стране, песма *Добро вече, Анка* налази се у рукописној песмарици Николе Беговића (1821–1895), свештеника, али и заслужног књижевника и фолклористе. Беговићева рукописна песмарца настала је у Костајници (Хрватска), али у оквиру њене научне анализе др Марија Клеут песму *Добро вече, Анка* потврђује као српску и приписује је Мити Орешковићу. Другим речима, песма је вероватно брзо постала популарна и певала се у варошким срединама на широком подручју, преношена као «понародњена», а без посебног националног предзнака. Као аутор ове песме помиње се и Антун Михановић, аустријски конзул у Београду у време кнеза Милоша (и писац стихова хрватске химне *Лијена наша домовино*), али је Дејан Томић нагласио да се Михановић није бавио музиком, те навео друге околности које указују на то да он није аутор ове песме (2014б: 161).

### Мита Орешковић: музичар-родољуб

Песма *Добро вече, Анка* одлично илуструје како је у Орешковићево време, па и током читавог 19. века, функционисало поље музике, посебно ауторских песама које су постајале популарне и изводиле се у национално различитим срединама, па чак бивале и препеване на друге језике. Интелектуална, ауторска права нису била заштићена, па се подаци о њиховим ствараоцима – песницима и композиторима, нису сматрали посебно важним. Популарност је песмама доносила «народни» карактер, а национална одредница приписивана им је често према месту где је песма слушана или националности извођача, при чему се занемаривао етнички састав становништва места или ширење песме са миграцијама различитих врста. То свакако не значи да њихови ствараоци нису имали национални став, као што такође сведоче Орешковићеве песме. О песми *Праг је ово милог Срба* већ је било речи, а у том смислу треба поменути још и песму *Војводину гроб покрива*. Да се ради о комплетној Орешковићевој песми потврђује Кухач («Tekst i melodiju ishitrio Mita Topalović» (sic!); 1941: 452;), а осим самог садржаја песме, индикативна је Кухачева напомена да је настала 1861, непосредно после враћања Војводине, односно Војводства Србије и Тамишког Баната под угарску власт (1960).



36 (1636) *Vojvodinu grob pokriva*

Iz Sida u Srijemu

Tekst i melodija izhitrio Mita T. palović god. 1861

Andantino ♩ = 63

36

Voj-vo - di - nu grob po - kri -  
va, su - za - ma je Srb po - li -  
va. Vojvo - dino majko mi - la, te - be  
Sr - bin o - pla - ki - va.

Vojvodinu grob pokriva,  
Suzama je Srb poliva.  
Vojvodino, majko mila,  
Tebe Srbin oplakiva.

Svskog srce tuga steže,  
Na Srbina mrak se sleže.  
Recite nam, Vojvodani,  
Vojvodinu ko sarani?

Što je srpska krvca tekla,  
Što je hrabra miš'ca stekla,  
Nije naše, već je tuđe:  
Ojma li sudbe uđe?

Sad se mnoga srpska majka  
Iz dubljine srca vajka,  
Što je nekad sina mila  
Za Vojvodstvo izgubila.

Srbobrane, decu budi,  
Vojvodinu sad probudi!  
Ah, i ti si onda pao,  
Kad si majku podigao.

Vojvodino, rano ljuta,  
Krvlju srpskom obasuta;  
Ah, kako će Srbin smeti  
Tebe, majko, pregoreti?

Iz „Pesmarice I“, štampane god. 1862 u Novom Sadu  
(u episkopskoj pečetnji).

Несумњиво је да је Орешковић гајио и изражавао изузетно снажан српски идентитет у времену и на простору где то свакако није било једноставно. Насупрот, ова врста колективне идентификације се и подстиче осећајем угрожености, као нека врста реакције на могућност асимилације од моћније групе. А да је власт препознавала моћ музике сведоче подаци да су у време Баховог апсолутизма ромски музичари бивали кажњавани због свирања српских («Ракоцијевих») мелодија (Игњатовић 1989: 229–231), а, с друге стране, да су млади регрути слати по улицама да «врбују» будуће војнике уз «циганску музику», која би кроз песме величала војнички живот (Суботић 2001: 110–111). Као музичар који је своје песме изводио јавно, Орешковић се песмама као што је *Војводину гроб покрива* не само јавно декларисао као српски родољуб, већ је ризиковао да се његов национални став протумачи као агитовање, као директан политички ангажман. Музика је у том смислу била одраз његових ставова и емоција – део његовог индивидуалног идентитета, а рецепција такве музике указује на то да је у ширем смислу била и рефлексивна колективног идентитета – народности, у датом друштвено-историјском контексту. Другим речима, бурна времена подстичу настајање песама оваквог карактера и у таквим периодима је њихова комуникацијска вредност највећа. То је, извесно, разлог што је песма штампана већ 1862. и то у «episkopskoj pečetnji» (Кухач 1941: 39). Оно што се чини посебно важним је да се у музичкој компоненти уочавају елементи који се могу тумачити као асоцијације на традиционалну српску музику, што би се у оваквој песми могло доживети као културни симбол и елемент идентитета: почетни квартни покрет испоставља се препознатљивим мелодијским елементом на начин који директно асоцира на трогласне гајде током читаве строфе. Осим тога, реализације највећег дела мелодије у распону од квинте на горњем тону тог квартног интервала (изузетно сексте), а задржавање кварте само као скока (као субкварта), додатна је сличност са тонским потенцијалом трогласних гајди. Осим тога, форму чини четворостиховна строфа, мелодизирана као а, а, b, а, што је као обликотворни принцип (низање мање-више сличних стихова – а, а<sup>(1/v)</sup> и увођење контраста (b) као најаве засвођавања мелодијом сличном основној – а) присутно у традицији извођења војвођанских приповедних пе-

сама. Тако, ова Орешковићева песма укупно узев понајвише од разматраних рефлектује намеру националног (само)идентификовања аутора путем музике.

## Мита Орешковић: гостионичар-музичар

Друга група Орешковићевих песама открива део његовог музичког идентитета везаног за начин живота – професију гостионичара. Механе, кафане и гостионице биле су традиционално места специфичних друштвених окупљања и провођења слободног времена и забаве локалног становништва, али и места предаха на путовањима, махом пословне природе. Историјски оријентисана социолошка истраживања указала су на полифункционални карактер кафане као јавне установе са еманципаторском, културном, друштвеном, економском, политичком и информативном улогом, па и доколичарском, каква побуђује пороке (Станојевић 2010). У варошким и градским срединама кафане су бивале и места интелектуалне размене локалне елите, настајања и премијерних презентовања уметничких дела. Тако је и Мита Орешковић, уметник-боем, дружењима у својој кафани бивао подстицан на стварање песама, а често их на лицу места певавао и изводио присутнима. Чини се да је у његовом случају најприкладнији термин за професионалну активност «гостионичар», са кореном «гост» и импликацијом не само економског аспекта продаје пића и хране, већ приступа госту као божанском аспекту, какав је дубоко усађен у српску традиционалну културу. Спектар тематике песама одговара ширини тематике кафанских разговара. Иако то подразумева укључивање и родољубивих песама, под кафанским се репертоаром најчешће подразумевају љубавне песме, од тајне или тек наговештене љубави у традицијском и романтичарском маниру, до ласцивних текстова који су «вентил» за патријархалне средине и слика кафанске атмосфере као разуздане моралности, а у том правцу су стандардни део кафанског репертоара и тзв. винске песме, анакреонтска поезија, која у најширем смислу слави хедонизам као стил живљења, и најразличитије шаљиве песме. Овакве, кафанске песме је Мита Орешковић музички

уобличавао стилски различито, од начина који асоцира на традиционалне народне песме (мали дијапазон, доминантно поступно кретање, чешће парна метрика, једноставна ритмика), до јасно тоналних композиција, чији се узорци могу тражити само у другим народним и уметничким традицијама. Посебну страну чини утицај Орешковићевог музицирања на тамбури, о чему ће више речи бити нешто касније. Свакако су пракса ствараоца-извођача и прилика да наступа пред гостима у сопственој кафани били од посебног значаја за обликовање његовог стила и репертоара. Оваква слика одговара, с једне стране, амалгаму Орешковићевих личних искустава а, с друге, култури епохе и средине у којој је његова тамбурашка музика настајала.

## Мита Орешковић: личност у културној историји

Музичка биографија Димитрија Мите Орешковића отвара неколико праваца размишљања. Као сасвим сведена у делу о његовом приватном животу, али оскудна и у делу о његовом стваралаштву, указује на вредност документовања генерално, од аутобиографских бележака до јавних пракси и политика. Са друге стране, искуство њеног реконструисања подсећа на вредност историографских и архивских истраживања, каква су данас маргинализована због тумачења прошлости готово као небитног за савремени и будући живот, делимично и услед игнорисања сличности у индивидуалним и колективним искуствима у различитим епохама. Тако, пажња посвећена Орешковићу кроз овај текст има за циљ, између осталог, да подстакне професионална и аматерска историографска истраживања уопштено и, конкретно, у правцу прикупљања додатних података о овој интересантној личности из српске културне историје.

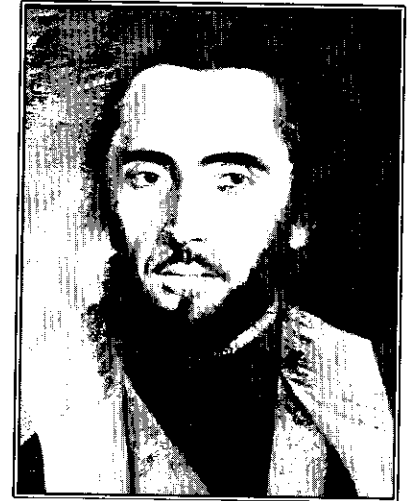
Ако, пак, музичку биографију Мите Орешковића посматрамо као скуп информација о човеку и времену који представљају део српске музичке традиције и културе, уочавамо мноштво рукаваца са питањима о променама позиције индивидуе у традицији, од анонимног преносиоцтва ствараоца ка аутору, што је у вези са ауторским правима и њиховим комерцијалним аспектима, а такође са питањем начина преношења, који се

поступно од усменог претвара у посредован, медијализован. У садејству економских и технолошких иновација долази до промене критеријума квалификовања традиције, укључујући начине и степен њене динамизације, који, с једне стране, омогућавају прилагођавање новим временима, а, са друге стране, могу да воде ка нестајању кључних одлика и традиције као такве или њеном «превођењу» у другачију традицију, која може да се тумачи и као друга, сасвим нова. Повезујући утисак о недовољно познатом, али ипак признатом аутору који је, тако, учествовао у формирању нове етапе српске музичке традиције уграђујући у културу своје личне квалитете и афинитете, а који је индивидуални идентитет обликовао снажно реферирајући на национално, долазимо практично до познатог феномена људског искуства као елемента колективног, културног и комуникативног, односно сопственог памћења као дела колективног, друштвеног памћења. Наташа Мишковић о томе говори као о специфичној комбинацији «микроплана личних искустава и ставова појединаца у прошлости са позадином великих догађаја, која чини макроплан, и тако омогућава повезивање погледа 'изнутра' са погледом 'од споља'» (Мишковић 2010: 28). Из Орешковићевих песама директно, али још више латентно, на «микроплану личних искустава» сагледава се свет човека који је у турбулентном историјском периоду био патриота као припадник «малог» народа у великој монархији, али истовремено човек са искуством живљења у многонационалној средини и занимањем које га је усмеравало ка људима на космополитски начин. Поврх свега, реч је о човеку који је музику позиционирао на високо место у свом животу, иако му то није била професија и који је, судећи по таленту за сликарство, због ког су га послали у Карловачку гимназију, а онда и таленту за поезију и музику, био личност са богатом уметничком имагинацијом и широким интересовањима. Детаљ који то одлично илуструје јесте његово име међу «пренумерантима» – претплатницима књиге Енрика Чока *Златнотворно село. Пријатна и истинита историја за добре сеоске школе и разумне сељаке*, у преводу Димитрија Поповића, објављене у Сегедину 1843. године (према: Томић 2014б: 195). Спремност да бављење уметношћу, због «судбинске» повреде, замени сасвим другим занимањем, али и да мотивацију за бављење једном уметношћу преусмери ка оној којом је у датим околностима могао да се бави, указује на јаку личност. Коначно, Орешковићев животопис и опус сведоче не само о

месту музике у сфери његових личних искустава и афинитета, већ и о статусу музике у култури Срба у 19. веку, посебно оних који су живели на рубу «грађанске Европе» ка «балканско-османској» култури.

## Мита Орешковић и тамбураштво код Срба

Коментаром да су се Орешковићеве песме «широм певале по народу и друштвима» Јован Грчић указује на веома позитивно реаговање културне средине на његово стваралаштво (1903: 234), али је посебно важно да се такво прихватање повезује са музичким извођењем његових песама – певањем уз инструменталну, тамбурашку пратњу. Нису познати детаљи о Орешковићевом упућивању у свет музичке уметности, вероватно је да је био самоук, како наводи Грчић. Из кратких напомена савременика закључујемо да је био признат уважен као музичар, а Кухач посебно издваја његово свирачко умеће, пише да је био «*vješt tamburaš*» (1881: 421). Да је тамбура с почетка 19. века била помодна ствар сугерише опаска владике и песника Лукијана Мушицког из 1817: «Ех, да знам у гитар ударати» (према: Томић 2014б: 200).



Лукијан Мушицки  
*Lukijan Mušicki*

Изузетно сведочанство о друштвеном позиционирању тамбураштва налазимо у критичком осврту на публикување збирке *Тамбураши Илирски* из пера Теодора Павловића, објављеном у пештанском *Сербском народном листу* из априла 1842: «Зашт' мало знаменитије, лепше и прикладније име ненађе него 'Тамбураши', које како изрекнем, одма ти је и крчма и све што по њој бива, пред очима, а друго, тамбураши и непевају обичне наше народне песме, оне честите и дивне песме, него ове данашње разкалашне, често и скарадне подскочице» (према: Томић 2014б:

206). Да је управо током 19. века дошло до ширења тамбураштва код Срба указује чланак *Nešto o tamburanju* из загребачког часописа *Gusle* из маја 1892, где, између осталог, стоји: „Još prije desetak godina bavili su se tamburom samo seoski momci, kojim je ona osim frule i gajda bila najomiljenija dokolica; osim njih bavili su se njom sam još djaci i briači, ali svim tim rabila je tambura samo kao samica ili najviše za pratnju kao pevanje. Sborova bilo je malo, i to samo po gradovima Slavonije, Vačke i Banata“ (према: Томић 2014б: 2006). Познато је да је и сам Мита Орешковић имао ансамбл, као и да је крајем века групно музицирање на тамбурама разли-



Тамбурице  
Tamburicák

читих величина (често у комбинацији са виолином, басом, касније и са хармоником) било све учесталија пракса, а сам инструмент сасвим прихваћен као део традиције. У једном некрологу посвећеном Мити Орешковићу писало је да је песме «отпевао и одсвирао уз нашу тамбурицу» (истакла Д. Л. М; према: Томић 2014б: 7).

Крајем 19. и почетком 20. века објављиване су већ и школе тамбуре, преписиване и штампане тамбурашке партитуре, међу првим грамофонским плочама, оним на 78 обртаја у минути сниманим првих деценија 20. века, биле су и плоче са тамбурашком музиком. У односу на идентитетска питања може се запазити да се музика у све већој мери

ауторизује, поштују се ауторска и извођачка права преко продаје партитура и плоча. У погледу колективне идентификације, из аутобиографских извора самих тамбураша уочава се да су имали у виду сопствену и народност својих колега, али су свирачки квалитети и околности комерцијално-професионалног ангажовања били основни критеријуми за успостављање контаката и сарадње (Брзић 2012; 28,32; Лајић Михајловић, у штампи).

Током 20. века мењао се однос према тамбурашкој традицији. Иако културне политике у том правцу до сада нису детаљније проучаване,

може се рећи да је у периоду до Другог светског рата тамбураштво било у експанзији, друштвено је вредновано као новија народна музика, да би у другој половини века, а посебно са појавом «новокомпоноване», нове популарне народне музике у социјалистичкој Југославији, постало звук који се квалификовао као «староградска» музика и било значајно скрајнуто. Последњих година запажа се нови талас јавне пажње за тамбурашку музiku. Он је контекстуално «припремљен» глобалном комерцијализацијом традиционалне музике (преко *world music* жанра), а конкретно инициран њеном «спектаклизацијом», нарочито кроз нове фестивалске концепте и њима својствене медијске кампање, често са националистичким елементима. Оваквом стилу маркетинга погодовала је атмосфера национализама освежених и оснажених нестајањем Југославије као државне творевине крајем 20. века, укључујући својатања одређених културних пракси и њихово произвођење у маркере националних идентитета новонасталих држава. Коначно, глобални културни пројекти, попут Конвенције о заштити нематеријалног културног наслеђа УНЕСКО-а (2003), осим генерално позитивних ефеката, показали су и своје негативне стране, те се регистровање културних пракси као националних домена одразило на широку дискусију о идентитетима појединих музичких израза и форми. Како је пракса групног музицирања на инструментима из породице тамбура присутна сразмерно дуго и на географски великом подручју, непобитно је да се ради о мултинационалној традицији. У том смислу, о националним тамбурашким традицијама и праксама може се говорити само као о националним варијететима у контексту ширег, европског тамбурашког покрета. Ако се вратимо на комплекс научних искустава у истраживању идентитета, посебно колективних, али и специфичне улоге музике у њиховом рефлектовању или произвођењу, можемо закључити да се тамбурашка музика национално предзначавала према различитим критеријумима: према аутору, извођачу, подручју на коме је настала и/или извођена, ако је вокално-инструментална – према језику на коме се пева, а понекада и према музичким одликама препознатим као карактеристикама одређене народне музике. На тај начин било је могуће манипулисати идентитетом музике са различитим циљевима. Конвенција УНЕСКО-а као критеријум промовише политичке (државне) границе, па се културни елементи у светски регистар уписују као наслеђе

одређене државе (или групе држава), чиме се потенцира грађански колективитет, а народни, етнички, локални идентитети су мање видљиви и тако се, практично, потискују из доживљаја људи (упркос прокламацији значаја локалних заједница као преносилаца традиционалних знања и вештина). Другим речима, чини се да ни овај начин није задовољавајуће решење проблема колективног идентификовања музике. Кључни квалитет музике, а то је да представља врсту комуницирања које се заснива на базичним људским психолошким и социјалним одликама, разлог је што она лако прелази границе међу људима, посебно оне установљене «одозго», према неким не-животним, артифицијелним критеријумима. Ово посебно важи за инструменталну музику. Музички инструменти, као материјални предмети, лако, често, па и надалеко мигрирају и тако постају везе међу културама. Њихове техничко-музичке одлике, чак и када се промене у процесу прилагођавања културним навикама и потребама нове средине, у основи су спона између културе из које потичу и културе која их је прихватила. Основни принципи произвођења звука интелектуална су својина прачовека, а од тада су регистроване небројене еволутивне варијанте конструкција и начина њихове примене. Оно што чини богатство (музичке) културе наше цивилизације управо су те варијанте као сведочанства уметничке имагинативности људи. Идентитетско квалификовање је од важности само утолико уколико се посматра као вид признавања те имагинативности појединцима, као и колективне естетике и њој својствене сензибилности културној групи која (позитивно) реагује на такав, уметнички импулс појединца. Несумњиво је да је Димитрије Мита Орешковић био човек са даром и харизмом на основу које је своју уметност учинио привлачном за широк круг људи. Међу њима је било понајвише Митиних сународника, Срба који су се «одазвали» његовим вербалним патриотским «покличима», сходно политичким околностима које су обележиле време у коме су живели. Ипак, чини се да је посебна вредност његове уметничке личности способност да својом музиком, својим мелодијама и текстовима друге садржине побуди емотивно поистовећивање људи без обзира на народност, да заједнички доживе радост и тугу, разуданост и потиштеност, и то не само оних са којима је директно комуницирао – као певач и тамбураш, већ и оних који су његову музику слушали од других извођача, као посредовану уметничку поруку. На основу знања да се личност сведено може описати као

биолошки потенцијал обликован животним околностима, основано се може говорити о (позитивном) утицају одрастања у мултинационалној средини на социјалне аспекте његове личности и на човекољубље као општи и највећи квалитет. Оно је уграђено у традиционалну културу као концепт, као облик прихватања оног највреднијег из живота предака, одговорног односа према наслеђеном и брижљивог прослеђивања наредним генерацијама. Уколико би се традиција посматрала на такав начин, проблеми савремених културних политика које се на њу односе били би далеко мањи, а вишеструкост идентитета сваког човека, укључујући народност, националност и космополитизам, не би била проблематична. Стваралаштво Димитрија Мите Орешковића подстиче на још једно промишљање хердеровског става о јединствености појединачних националних стилова и историјских епоха, уметности као израза «духа времена» (Zeitgeist) и «духа нације» (Volkgeist). Са таквим примислима се овај текст посвећује очувању српске музичке традиције као дела светског културног наслеђа.

## BEVEZETŐ

### Bevezető: az alábbi írás keletkezésének rövid története

2015 végén Budapesten tudományos ülést rendeztek azoknak a személyeknek a tiszteletére, akik kiemelkedő módon járultak hozzá a szerbek zenei kultúrájához, munkásságuk pedig Magyarországhoz kötődik: Kornelije Stanković, Isidor Bajić, Tihomir Ostojić és Vujicsics Tihamér tiszteletére. Az ülést a Szerb Országos Önkormányzat mellett működő budapesti Szerb Intézet, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Zenetudományi Intézete szervezte. Az alapötlet az volt, hogy a résztvevők, a személyiség tevékenységétől ösztönözve, amellyel kultúrákat kötött össze, mindenekelőtt a szerb és magyar kultúrát, tudományos szemszögből még egyszer megközelítsék a kulturális identitás problematikáját annak intenzív átváltozásaival együtt, különös tekintettel az utóbbi két évszázadra, amelyekben gyakorta találkoztak és viharos tárgyalásokat folytattak helyi, nemzeti és globális szinten is. Ez alkalommal a szerb kultúra egy részének (át)alakítására irányítottam figyelmemet, amelyet ma „(szerb) tamburás hagyományként” ismerünk a tamburások egyéni gyakorlatát feldolgozó adatok és zenéjük alapján, amelyet előadtak és alkottak a XIX. században és a XX. sz. első évtizedeiben (Lajić Mihajlović, műve nyomdai előkészítés alatt áll). A népi zenészek egyike, akiről szót ejtettem, Dimitrije Mita Orešković volt, akinek művészi személyisége felkeltette a *Baranyai szerb fűzetek* szerkesztőjének külön figyelmét, figyelmembe ajánlva, hogy a folyóirat következő számába róla készítsek egy írást. A kérésnek örömmel tettem eleget, mindenekelőtt azért, hogy ily módon a szerb zenetörténet aránylag kevésbé ismert, ámde annál érdekesebb személyisége saját szülőföldjén – Baranyában váljék ismertté, valamint azért is, hogy tágabb értelemben felhívjam a figyelmet az életrajzi kutatások szükségességére a hagyományos népzene területén. Tudniillik, a kortársaktól eltérően, akik a műzene, sőt az egyházi zene területén munkálkodtak, a népzeneészek sokkal kevésbé váltak ismertté és elismertté a nagyközönség előtt. Ezen felül úgy tűnt, hogy pont Dimitrije Mita Orešković példája – akinek idén ünnepeljük születésének 200. évfordulóját – ad lehetőséget arra, hogy rávilágítsunk örökségünk pontos pozícionálására abban a komplex jelenségben, amit egy nép kulturális identitása jelent. Orešković abban a korban volt tamburás, amikor a tamburán való zenélés gyakorlatának

jelentősen eltérő társadalmi és kulturális pozíciója volt a kortárs tamburás gyakorlathoz képest, amely a szerb zenei kultúra fokozott szimbólumaként emelkedik ki. Ebben az értelemben története erősen magába foglalja a társadalomtörténeti eseményeket és közéleti, különösen kultúrpolitikai eszmenfutásokat is, amelyek a tamburán való zenéléshez etnikai és nemzeti jelleget társítanak. A tamburás hagyományokról szóló történet különös aspektusát kommerciális jellege adja, valamint a tamburazene (kulturális) áruvá történő átalakításának módja, így ezúttal csak megemlíthetjük azt. Figyelembe véve a *Baranyai szerb fizetek* c. kiadvány profilját és funkcióját, saját látásmódomat igyekszem az olvasók széles köréhez igazítani, ugyanakkor jelzem, hogy az mindenképp szakmai jellegű lesz, azaz a népzene tudomány szemszögéből látatja majd mondanivalómat.

*Danka Lajić Mihajlović*

## DIMITRIJE MITA OREŠKOVIĆ (1816-1867) – EGY DUNASZEKCSŐI A SZERB KULTÚRTÖRTÉNETBEN

### A hagyományos zene, mint a kulturális identitás része

A modern kor emberének azon szükséglete, hogy más emberekhez vagy embercsoportokhoz képest deklarálja magát az oka az identitás vizsgálatának a különböző szférákban. Az önazonosítás problémájának lényege az egyedi és a kollektív kapcsolatának síkjában keresendő: az egyedi identitás a többi embertől való különbözőség elvén alapul, míg a kollektív identitást a más egyénnel való hasonlóság alapján sajátítjuk el. A különböző típusú közösségek különböző társadalmi identitással rendelkeznek – nemzeti, osztálybeli, nem- és korbéli, vallási, politikai. Az egyik alapvető egyesítő faktor a kultúra, melyet „társadalmi termék”-ként, „közös örökségként” és „az adott közösség kommunikációrendszereként” határozunk meg (Jenkins 2001: 26; Eriksen 2004: 103; Dolo 2000: 7-8). A kulturális identitás a kulturális örökség keretében végzett szociális tanulásként köszönhetően fejlődik ki, melyet a nyelv, a szokások, a viselkedésminták, az értékek és az életstílusok alkotnak; ezek kölcsönösen közelítik és távolítják egymástól a társadalmi csoportokat. Fontos hangsúlyozni, hogy a kulturális identitás elsajátítása nem azt jelenti, hogy a kulturális jelleget sérthetetlen viselkedésmódként fogadjuk el, hanem magába foglalja azok átalakítását minden egyes egyén életében és tevékenységében.

Hogy mennyire összetett az identitás és a zene közötti kapcsolat, bizonyítja az az adat is, hogy épp ez az egyik leggyakoribb téma a kortárs (nép)zenetudósok munkáiban is. Amikor a hagyományos zenéről van szó, fontos tudatosítani annak dinamikusságát, a megőrzés és változtatás közötti egyensúly keresését. A zenei hagyományok fennmaradásának végső feltétele az érték-hordozók új generációjának lehetőségeihez és szükségleteihez, valamint az új társadalomtörténeti kontextushoz való alkalmazkodás. Amikor a színhagyományról van szó, mint amilyen túlnyomórészt a szerbek és más balkáni népek népzeneje, a változások a tudatalatti szintjén is végbemennek, olykor a résztvevők azon meggyőződésével, hogy az átadási láncban az átvett modelleket

szó szerint továbbították. Tekintettel a népzenei hagyomány ily összetett működésére, a népi tambura mesterséget is, amelyhez Dimitrije Mita Orešković is tartozott, így szükséges átvizsgálunk.

## A dudától a tamburáig a városi, polgári zenéhez vezető úton

A Szávától és Dunától északra élő szerbek népzenei instrumentáriumának legjelentősebb helyét egészen a XIX. sz. elejéig a duda foglalta el. Noha jelen volt az ezekről a területekről származó más nemzetek hagyományában is, számos forrás bizonyítja, hogy épp ennek a hangszernek volt etnokulturális szimbólum értéke (többet erről: Lajić Mihajlović 2000; Tomić 2014). A dudások kihagyhatatlanok voltak a lakodalmakon és vígasságokon, de sokkal kevésbé értékelték őket, mint a guzlicán játszó kollégáikat. A guzlica az epikai költemények kísérő hangszere volt, ezért használatának kontextusát méltóságjelenség jellemezte. Ezek a dalok a kollektív emlékezet ellenőrzött módjai voltak, a szájhagyomány által terjedő történelem egy formája, átköltöttek, poetikusak és erősen szimbolikusak, de különösen hatékony kommunikációs és integrációs eszközei a hagyományos közösségeknek.

Amíg a duda, a guzlica és a fűrulya „szerb hangszerként” váltak ismertté, a tamburát gyakran visszafogottan, sőt kritikus hangnemben emlegették. A legrégebbi tamburának Vajdaságban a *szamica* számított, egy egyszerű hangszer mindössze két vagy három húrral (Vukosavljev 1990: 6-7). Idővel tökéletesítették a konstrukciót: ötre emelve a húrok számát, ahogy a kortárs, négy hangra hangolt tamburának (az első hang megkettőzött) is öt húrja van. Azonban a szerkezet fejlődésének és a hangszer gyakorlatban való terjedésének a történelmi aspektusai nincsenek eléggé megvilágítva. Mindenesetre már a XIX. sz. elejéről Pannóniából származó népzenei források aránylag számos tamburást – muzsikást jegyeznek (Tomić 2014: 88), a század második felében pedig ezeken a területeken a tamburások annyira népszerűek voltak, hogy együttesek – *bandák* sokasága létezett (Tomić 2009, Brzić 2012).

A társadalmi-gazdasági rendszer változásai, amelyek a tradicionális kultúra két alapvető típusának – a falusi és városi kultúra – kialakulásához vezetnek majd, először a magyarországi szerb közeget érték el, majd fokozatosan

átterjedtek az akkori Szerbiára is, ahol Tihomir Đorđević (1930: 302) kultúr-történész, etnológus szerint találkozott „a bocskor és a cipő, a gúnya és a kabát, a fez és a kalap, a tiszta szellem és az iskola, a guzlica és a zongora, a népdal és az írott történelem, a paraszt és a fősvény, a mi földünk termése és az európai kereskedő, Szerbia és Európa.” Az urbanizáció jelentős változásokat hozott a zene szerepébe is, a zenei történesek helyszíneivé a szalonok, kávéházak lépnek elő, ami további hatást fejt ki a zene esztétikájára is, a kultúrák gyakori és egyre intenzívebb találkozásai körvonalazzák a repertoárt. A duda és a guzlica a letűnt idők és a falusi hagyomány szimbólumaivá válnak, a színpadokról reprezentatív műsorokon egyre gyakrabban hallani őket a nemzeti öntudat építésének kontextusában, míg a tambura átveszi az elsőséget a szó-rakoztató hangulat biztosításában, de a „magas” művészet szélesebb polgári rétegek felé való közelítésében is.

Falusi környezetben, de egy időben a városokban is, a tamburások túlnyomórészt szólolisták voltak és ilyen minőségükben ismert személyek. A zenekarban való zenélés hierarchiát hozott a zenészek közé: a *banda* – gyakran a zenekar vezetőjének – *karnagynak* (*kapellmeister*) nevét viselte, míg a többi tag az ő árnyékában játszott. A zenélés egyre inkább jelenlevő kommercializálódása a tamburások jobb gazdasági pozícionálását tette lehetővé. Azonban a közönség mind igényesebbé vált, így a zenészeknek folyamatosan tovább kellett képezniük technikájukat, hogy kiérdemeljék honoráriumukat. Végül a zenei piac kihívásai arra ösztönözték a muzsikusokat, hogy kipróbálják magukat más, gazdagabb országokban is, ami a repertoárjuk bővítését vonta maga után. A dallamok „hallás utáni” megtanulása nem volt elég gyors a profi zenészek-énekesek számára, ezért zeneileg képezték magukat. Így az amatőr zenészek visszahúzódtak privát közegükbe és csak helyi szinten tűntek fel, amíg a közsférában, a városi környezetben egyre inkább a népzene profeszionalizálódása került előtérbe.

E változások közepette következik be a falusi környezetből származó muzsikusok „alkotói-előadói” profiljának fokozatos eltűnése. Ők résztvettek a hagyományos dallamok átadásában és átformálásában, de saját alkotásuknál nem hangsúlyozták a szerző személyét. Azonban a komplex tamburás repertoár szakszerűsödésének és formálódásának hatására egyre gyakrabban tűntek fel az aranzsálók és zeneszerzők szerepét. A partitúrák nyomtatása és a lemezkiadás a szerzői jogok létrejöttéhez vezetett. Hasonló módon különválnak a zenészek és a hangszerkészítők szerepe: míg a falusi hangszereket maguk a

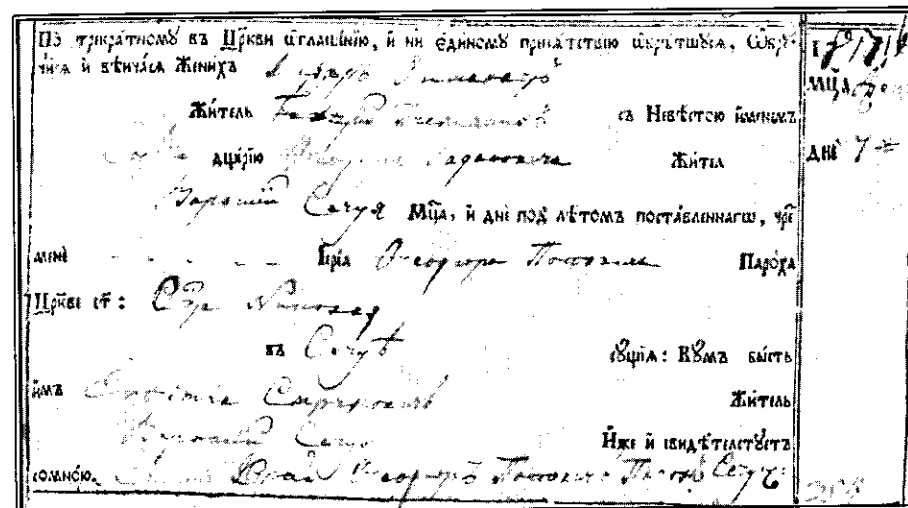


zenészek készítették, esetleg helyi mesteremberek segítségével, addig a hangszerek iránti nagyobb kereslet és a hangszer konstrukciójának korszerűsítése iránti szükséglet a zenekar hangjának összhangba kerülése céljából a hangszerkészítés tökéletesedéséhez vezetett.

A leírt folyamatok fokozatosan, különböző intenzitással mentek végbe az egyes környezetekben, ezért a falusi zene urbanizációjának folyamata még ma is tart. Mégis, kétségtelen, hogy a kulcsfontosságú változások épp a XIX. sz. folyamán és a XX. sz. elején mentek végbe. Ez az az időszak, amikor a tamburazene a közös éneklés, sőt a kórusok mellett a zenélés kedvenc formájává válik a szerbek között. A kollektív identitás érzésének fokozása és a sokszorosított hangok érzelmi-pszichológiai hatása része a kulturális politikáknak a nemzeti államok alakításának idején. A zenekarok egyre gyakrabban kapnak külön nevet, s az emberek, akik azokat alkotják, a háttérbe szorulnak. Csak néhány tamburás, aki sajátos módon kiemelkedő közéleti személyiségnek számított, kapott a szerb nép kultúrtörténetében jelentősebb helyet, mint például Marko Nešić, aki életét tágabb értelemben a zenének szentelte – a dalszövegek írásának, azok zenei hangszerelésének, feldolgozásának, de aktív volt még a politikában és az esperanto nyelv népszerűsítésében is (többet: Tomić 2009). Mégis, a többség nem tett szert nagyobb ismertségre, annak ellenére sem, hogy a maguk idejében irigylésre méltó karriert futottak be. Ez volt a helyzet pl. Vaso Jovanović-tyal is (többet: Brzić 2012). Ebben az értelemben nem csodálkozhatunk rajta, hogy háttérbe szorultak azok a tamburások, akik akkor tevékenykedtek, amikor ez a hangszer még csak helyet próbált magának kivívni a szerb instrumentáriumban. Ez volt a helyzet Dimitrije Mita Orešković-tyal is. Ezért nagy tiszteletet érdemel Dejan Tomić, az Újvidéki Rádió (jelenleg nyugalmazott) zenei szerkesztője, aki összegyűjtötte a különböző adatokat és megjelentette a *Dimitrije Mita Orešković – az első szerb énekes-zeneszerző* (2014) című monográfiát. Annak ellenére, hogy a benne megjelentetett adatok jelentős részét más elérhető forrásból vette át, a kiadvány a szerb kultúrtörténet érdekes személyiségére irányítja figyelmünket, ugyanakkor egy sor kérdést és lehetséges nézőpontot vet fel Orešković művészi tevékenységének értelmezéséhez. Mivel szélesebb körben kevésbé ismert személyről van szó, elsőként életrajzának ismertetésére van szükség az olvasó számára – oly mértékben, amennyi mindeddig ismert belőle, ezt követően pedig zenei munkásságával fogunk foglalkozni.

## Dimitrije Mita Orešković – életrajzi vázlat

A mai Magyarország területén található dunaszekcsői Szt. Miklós templom kereszteltek anyakönyvében a 355-ös számú bejegyzés szerint 1816. szeptember 27-én (az új naptár szerint október 10-én) született Dimitrije, Sofija és Lazar Orišanac fia, akit ebben a templomban kereszteltek folyó év október 3/16-án. Hogy nem a vezetéknev elírásáról van szó, azaz, hogy a családot Orišanac néven jegyezték be, arról ugyanebben a templomban a házassultak anyakönyvében talált bejegyzés tanúskodik. A bejegyzésben az áll, hogy Sofija született Radanović és Lazar Orišanac 1816. elején házasságot kötöttek. Mikor és miért változtatta meg vezetéknevét a család Orešković-ra, nem került napvilágra.



Извод из матичних књига венчањих, Лазара Оришанца и Софије Радановић  
Lazar Orišanac és Sofija Radanović házassági anyakönyvi kivonata

Dunaszekcső tehát egy baranyai település, amelyben a szlávok jelenlétének története nagyon régi időkre vezethető vissza: már a VI. sz. második feléből származó írások is beszámolnak a szlávok folyamatos jelenlétéről a Pannonsíkság e részén. A szerbek tömeges bevándorlása Baranyába a török uralom

idejére tehető, különösen a XVII. sz. végén – az ún. Nagy szerb bevándorlás idején – III. Csarnojevics Arzén pátriárka vezetésével, amikor kb. 40.000 dél-szerbiai család left új otthonra Magyarországon, míg a bevándorlások folytatódtak a XVIII. sz. első felében is. Ez a szerb lakosság alkalmazkodva az új életkörülményekhez, a két kultúra és társadalom-politikai kontextus közötti kapcsolata vált új hazája, illetve származási országa között (Póth 1997-2001/2016). Stojan Novaković (1842-1915), elismert társadalom- és irodalomtörténész, a Nagy Iskola professzora és Szerbia több kormányának minisztere, a következőket írta: „Ausztria törökök elleni háborúiból a XVII. sz. végén és a XVIII. sz. elején nőtte ki magát a szerbek bevándorlása Magyarország déli részeire, valamint a szerb oktatás újjáéledése, mert ily módon a mi népünk kapcsolatba került az európai mozgalommal” (Poth 1997-2001).

Annak ellenére, hogy aránylag kis település volt, Dunaszekcső abban az időben jelentős történelmi szereppel bírt. Ugyanis közvetlenül a szerbek tömeges bevándorlása előtt (1695) megalakult a mohácsi székhelyű Pécs-Mohács-Dunaszekcső-Szigetvári Egyházmegye (Davidov 2008: 176-177). Nemsokára 1697-ben III. Csarnojevity Arzén pátriárka I. Lipót császártól kastélyt és dunaszekcsői uradalmat kapott, ahol berendezte rezidenciáját. Így 1700-ban éppen Dunaszekcsőn tartották meg a szerb egyházi méltóságok ülését. A pátriárkának szándékában állt ezen a helyen kolostort és templomot létesíteni, de minden oktatással és a szerbek kultúrájával kapcsolatos tervét megghiúsította a katolikus egyház. Az efféle társadalom-politikai atmoszféra miatt a pátriárkának 1702-ben távoznia kellett Dunaszekcsőről. 1715-ben, Baranya megye lakosságának összeírása során Dunaszekcsőt vásárvárosnak titulálták, öt évvel később pedig feljegyezték, hogy a szerbek és horvátok alkotják a lakosság nagyobb részét. A helyi lakosok főleg földművesek voltak, míg néhányan közülük kereskedelemmel, kézművességgel és szőlőtermesztéssel foglalkoztak. A Szt. Miklós ereklyéinek szentelt szerb ortodox templom 1750. után épült Dunaszekcsőn (Davidov 2008: 176-177).

Az Orišanac család életéről Dunaszekcsőn nincs konkrét adat, de kikövetkeztethető, hogy Mita itt töltötte gyermekkorát. Ugyanis, Marko Subotić, Orešković halálának évfordulóján, emlékének áldozva, azt írta, hogy a család Dunaszekcsőről Eszékre költözött, aztán egy ideig Bobotán, Opatovacon és Berkasovon éltek, amíg nem települtek végleg Šidre. (Tomić 2014: 24). Tomić megállapította, hogy Oreškovićeket először 1824-ben említik, amikor Dimitrije keresztapaként vett részt egy keresztelőn. Ekkor, a XVIII. sz. elején,

Šid az egyik legnagyobb település volt a Sremska Mitrovica és Vinkovci közötti úton. 1773-ban Mária Terézia királynő városi rangot adományozott neki, és ezekben az években kezdődött meg az új szerb ortodox templom építése is, mivel a lakosság túlnyomó részét szerbek alkották. Egyre intenzívebben fejlődött a kézművesipar és a kereskedelem, az ebből származó bevétel jelentős részét a tehetősebb családok földbirtokainak növelésére fordították. Másrészt, olyan városként, amelyen fontos útvonal haladt keresztül és amelyben évente többször vásárokat tartottak, különös potenciállal bírt a turizmus fejlődésében – szálláshelyek, pihenőhelyek, vendéglők építésében. Ennek különös jelentősége van abban a tekintetben, hogy Mita édesapja, Lazar, szabómesterségét italkereskedésre cserélte. A gazdasági fejlődéssel együtt Šid is változott, szociális és kulturális tekintetben is. Felcseperedett egy különleges életstílussal rendelkező polgári osztály. Tehát az Orišanac család Šidre költözésének konkrét okai nem ismertek, de az élet kínálta lehetőségek ebben a városban ösztönzően hathattak egy ilyen döntés meghozatalában.

Dimitrije már kora gyermekkorában tehetséget és érdeklődést mutatott a festészet iránt, ezért édesapja a Karlócai Gimnáziumba küldte azzal a céllal, hogy kitanulja a festőművészetet. Ez a közeg kétségtelenül ösztönzőleg hatott a fiatal Oreškovićra. Itt olyan barátokra tett szert, akiknek későbbi szakmai és politikai tevékenysége kétségtelenül hatással lesz Oreškovićra, míg életében külön szerepet kap majd Jovan Subotić. Azonban a körülmények szerencsétlen összejárásából következtek – egy sérülés folytán elveszített egyik szeme világát – Mita két év után megszakította tanulmányait, hazatért és csatlakozott édesapja szakmájához – az italkereskedelemhez és a kocsmáros mesterséghez. Fiatalon nősült (1839), Marija Šalošt vette feleségül, de utódaik nem születtek. A kocsmá üzemeltetése változóan volt sikeresnek mondható, így egy ideig Bačinciban éltek és próbálták felvirágoztatni a vállalkozást, de Mita szüleinek halála után visszaköltöztek Šidre és átvették az ő kávéházukat. Dimitrije Orešković túl korán hunyt el, még az 51. évét sem töltötte be. Felesége Marija, vele ellentétben magas kort élt meg, a teljes családi vagyont a šidi Szerb ortodox egyházközösségnek hagyva örökségül. Ezen írás szempontjából érdekes lehet, hogy anyagi javainak egy részét a šidi Szt. Miklósnak szentelt templom egyik diakónusának szánta, azzal a megkötéssel, hogy ebben a templomban végezze szolgálatát, a gyerekeknek hittant oktasson, és mindenekfelett „a šidi szerb ortodox iskoláskorú gyerekeket és a szerb ifjúságot tanítsa meg a szerb egyházi éneklésre” (Tomić 2014: 19). Ezen kívül a pénz egy további részét a

šidi „Javor gusle” elnevezésű Szerb egyházi kórusnak ajánlotta fel. Így Marija Orešković vallásosságát különleges módon kötötte össze elhunyt férje zene iránti rajongásával, támogatva így módon az egyházi zenei örökség fennmaradását.

A hiányos életrajzi adatok alapján nehéz rekonstruálni a Mita Oreškovićről közéleti személyiségként kialakult képet. Néhány részlet segítségünkre lehet, hogy ezt a személyiséget legalább részben megvilágítsuk. Mindenekelőtt biztató lehet az az adat, hogy értékes önéletrajzi vallomását – Mita tollából tizenkét lapra írt életrajzát, özvegye „kérésre” átadta Vasa Pelagić archimandritának, a szerb utópista szocializmus egyik legkiemelkedőbb pártfogójának (Subotić 1908). Sajnos ennek a forrásnak a későbbiekben nyoma veszett, de Pelagić Orešković önéletrajzára irányuló figyelme lehet a mutatója politikai értelemben vett hasonlóságuknak és/vagy annak, hogy Pelagić Oreškovićot figyelemreméltó történelmi személyiségnek tartotta. Az írásos visszaemlékezésekben Marko Subotić arról ír, hogy Oreškovićék barátai és vendégei között megtalálhatók egyebek közt dr. Jovan Subotić (ügyvéd, író és politikus), dr. Jovan Živković (az első egyetemet végzett orvos Karlovciiban/Karlócán), Jovan Sundečić (pap, író és diplomata), Jakov Jaša Ignjatović (író, ügyvéd és politikai aktivista). Ezen felül Subotić megemlíti, hogy Mita házában megfordultak szerbiai, boszniai, hercegovinai és montenegrói szökevények és száműzöttek, akik meséltek neki környezetük főbb társadalmi-politikai eseményeiről. Az ilyen baráti kör és a „disszidensek” megbízható házigazdája reputáció alapján kétségtelen, hogy Oreškovićnak világosan körülhatárolható politikai nézetei voltak, annak ellenére, hogy a politika terén nem folytatott közvetlen tevékenységet.

Kifejezett közvetlenségre utalnak Mita Orešković egyéb vonásai is, a vendéglátással, mint alaptevékenységével ebben az értelemben teljes összhangban áll a zenével való foglalatossága – a dalszerzés és azok előadása.

### **Mita Orešković – költő, zeneszerző, tamburás-énekes**

Az életrajzaiban szereplő, Orešković személyiségének művészi oldaláról szóló konkrét adatok mellett róla, mint költőről, zeneszerzőről és tamburás-

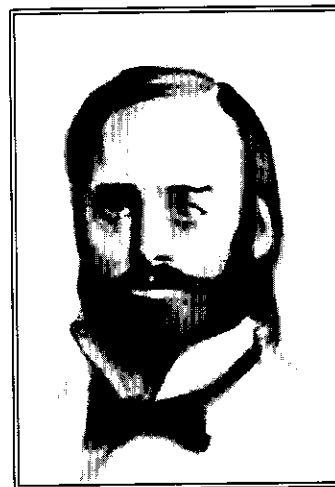
énekesről dalaiból is tudomást szerezhethetünk. Ezek irodalomtörténeti szempontból is figyelmet érdemlőek (Karanović 1984). Tudniillik, a kéziratos daloskönyv, amely az újvidéki Matica srpska könyvtárában található a 224-es szignatúra alatt (RR II 59, MK 274, MK 561), noha közvetlen szerzőre vagy feljegyzőre utaló jelek nélkül, bizonyos részletek, illetve más forrásokkal történt összehasonlítás alapján, Dimitrije Orešković nevéhez fűződik, mint a könyv tulajdonosához – feljegyzőjéhez, és sok (ha nem is az összes) benne található dalszöveg szerzőjéhez. Dr. Zoja Karanović bizonyítékot talált arra, hogy az összesen ötven benne található dalból tizenhárom teljes bizonyossággal Oreškovićé. Másrészt, egy ezidáig ismert daloskönyv sem tartalmaz ennyit az ő dalai közül, a kötetben szereplő dalok esetében pedig egyik szövegről sem derült ki, hogy más szerző írta volna. Ezzel összhangban teljes bizonyossággal állítható, hogy szerzői kéziratról van szó, egy füzetecskéről, amelybe Mita Orešković saját dalait jegyezte fel. Annak ellenére, hogy a szakirodalomból ismeretes, hogy Orešković kiadásra készítette elő saját dalszövegeinek kötetét, összekötve az elérhető kézirat elemzésének eredményeit és a történelmi körülményeket, Zoja Karanović arra a következtetésre jut, hogy nem egy nyomtatásra előkészített kötetéről van szó, hanem a költő egyfajta intim füzetecskéjéről. Éppen amiatt, hogy a füzetének nyomtatásával kapcsolatos ötlet nem valósult meg, Orešković az irodalomtörténet margóján rekedt, még ha a maga idejében dalai igen népszerűek voltak is és így bekerültek a „XIX. sz. szinte összes második generációs énekeskönyvébe”, ahogyan Marija Kleut nevezte őket (Karanović 1984). Ez a népszerűség kétségtelenül köszönhető Orešković teljes költői-zenészi jelenségének, aki egy személyben volt szerző és előadó is – a dalszerzői-előadói gyakorlatnak, ahogyan Zoja Karanović (1984) és Dejan Tomić (2014b) minősítik. Ily módon Mita dalainak életet biztosított olyan formában, amely a tradicionális zenei-folklór kultúrában a rituális énekektől az epikus költeményekig alkalmasnak bizonyult a pszichológiai-emocionális recepcióra, így a memorizálásra is, ami előfeltétele volt a későbbi átadásnak. Hogy Orešković jól ismerte a tradicionális zenét, egyöntetűen bizonyítja a daloskönyvben levő megjegyzés a *Zvezdice se kretaju* című dal mellett, ahol ezt mondja: „Ez a dal több szövegből áll és dudakisérettel éneklük mint lakodalmas dalt, melyet a šidi dudások zenélnek.” (Karanović 1984). A kötet szerkezete nagyon érdekes abból a szempontból, hogy az első részt Orešković személyes életútjának elemei jegyzik – ezek a „legénykorából” származó dalok (a szentimentálisan szerelmes dalszövegektől egészen a

kicsapongóan humorosakig), illetve a nősülés utáni dalok (az élet tipikusan anakreoni stílusban történő ünneplése – a boron és szerelmen át, időnként erotikus momentumokkal vagy ellenkezőleg, a nők rovására alkalmazott szatírával), míg a kötet második részét Mita életének társadalomtörténeti kontextusa jellemzi – az 1848-as forradalom és az azt követő események (vö. Karanović 1984). Kétségtelen, hogy Orešković költői kifejezőmódjában kulcsfontosságú volt szakmai kötődése a kávéházhoz és annak kulturális milliójéhez, de erős patrióta érzelmei is, melyek akkoriban, a nemzeti öntudat kialakulásának idején jellemezték a fiatal polgári osztályt. Hogy ily módon ő gyakorlatilag megénekelte saját korának kultúráját, annak szociális és történelmi vonatkozásait, erről tanúskodik az a népszerűség, amelyet jelentős számú átírat és újrányomás bizonyít.

Orešković dalainak kiváló fogadtatása a nép körében köszönhető a költői tartalomnak, illetve, ahogy már említettük, zenei előadásmódjuknak. A kötet ötven verse közül harmincról köztudott, hogy dallamuk is volt (Karanović 1984). Hogy mennyire játszott fontos szerepet az előadásmód Orešković dalainak további életében, jelzi az az adat, hogy az összes kéziratból származó dal variációját más helyeken is megtalálták énekelt formában feljegyezve. Erre a perspektívára még Subota Mladenović mutatott rá Oreškovićhoz fűződő nyilatkozatában: „Szép hangja van és a tamburán is jól játszik: azt gondolhatjuk tehát, hogy versei annál nagyobb erővel hatnak, ha az emberek énekelve hallgatják őket...” (kiemelte D. L. M.; Perić alapján 1985: 198). Hogy ez a költészet és zenei formája, tudatosan vagy sem, jelentős mértékben a száj-hagyomány útján való terjedésre irányult a hagyományos elvekkkel és a kollektív esztétikával összhangban (nem pedig azzal a céllal, hogy hangsúlyozza a szerző kifejezett egyéniségét), arra utal Mladenović kommentárjának folytatása: „Szájról szájra terjedtek versei az összes területen, ahol fellelhetőek a szerbek, és amikor Šidről kikerülnek, már nem igazán tudni, ki is énekelte meg őket” (ua.). Azt hogy Orešković népművészként működött – egy komplex, szinkretikus mű alkotójaként, ebben az esetben a szöveg és a dallam szerzőjeként – kiemeli Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911), horvát zenetörténész és etnomuzikológus, a *Déli szláv népi énekek* című öt antológiai kötet szerzője is. A negyedik kötetben található egy életrajzi melléklet Mita Oreškovićről, amelyben Kuhač népi költőként és ügyes tamburásként aposztrofálja, azzal a magyarázattal, hogy Mita „minden versének rögtön melódiát is adott és így,

mivel a vendéglő bérlője volt, vendégeivel tambura kíséretében el is énekelte azokat” (kiemelte D. L. M.; Kuhač 1881: 421).

Orešković dalainak népszerűsége és „népiesítése” mellett fontos körülmény volt az ő szerb zenetörténetben elfoglalt helyének meghatározásában zenei műveletlensége is. Nem csak hogy nem tudta egyedül feljegyezni dalainak melódiáit, nem is gondoskodott arról, hogy valaki más az ő előadása alapján feljegyezze azokat. Ebben az értelemben szerencse, hogy Kuhač legalább néhány dalánál feltüntette a szerző személyét. Mégis aránylag nagy azon szerzeményeinek száma, amelyeknek (valószínűleg) ő a komplett szerzője, és különösen problémás szerepének megállapítása más költők verseinek megzenésítésében. Másrészt, szerzeményeinek népszerűsége akkora volt, hogy némelyekről más, zenével foglalkozó személyek hagytak erre vonatkozó adatot. A



Spiridon Jović  
Спиридон Јовић

legjelentősebb ilyen példa mindenképp a *Sećaš li se onog sata* című dal. A dal szövegírója Spiridon Jović, a Katonai Határőrvidék fordítója és történésze, aki ezt a dalt *Spomen* címmel 1836-ban jelentette meg a *Srpska zora* szórakoztató folyóirat első számában, melynek Bécsben történő megjelenését saját maga járta ki és ugyancsak ő szerkesztette. Ugyanebben az évben Jović idejekorán elhunyt (szül. 1801), valószínűleg nem is sejtve, mennyire népszerűvé fog válni ez a dal. Népszerűségéről bizonyítékok egész sora árulkodik, egyebek közt néhány irodalmi műben való megemlítése (Bogoljub Atanacković, Jaša Ignjatović, Stevan Sremac és Milovan Glišić műveiben), többszöri újrányomás több daloskönyvben is, antológiában való szerepeltetése, valamint német és magyar nyelvre való fordítása (Tomić

2014b: 157). Ami valószínűleg kulcsfontosságú lehetett ebben, az vélhetően zenei összetevőjének fogékonysága volt, ami épp Mita Orešković érdeme. Nagy jelentőséggel bírtak minden bizonnyal a kották is, valamint az énekhangra és zongorára írt átdolgozások is, melyeket Kornelije Stanković és Franjo Kuhač készítettek hozzájárulva ezzel a dalt hallgatók, de zenészek közötti elterjedéséhez is. Stanković feldolgozását a *Srpske narodne pesme*,

*posvećene Knezu Danilu I. Crnogorskom (I. Danilo montenegrói fejedelemnek szentelt szerb népdalok)* című gyűjtemény első, 1858-ban, tehát még Mita életében, Bécsben kiadott kötetében jelentette meg. Kuhač feljegyzése 1879-ben jelent meg a *Južno-slovenske narodne popevke (Déli szláv népi énekek)* című ciklus első könyvében. Különösen fontos Kuhač e feljegyzéshez írt megjegyzése, mi szerint azt maga Orešković előadása alapján készítette. Mivel Orešković alkotásának zenei szempontjai eddig még nem minősítettek etnomuzikológiai szempontból, így egyes, akár körvonalalaiban történt, elemzések révén fogunk vele foglalkozni.

A *Sečaš li se onog sata (Emlékszel-e arra az órára)* című dallal kapcsolatban elsősorban arra figyelünk fel, hogy a dal Spiridon Jović által írott



Kornelije Stanković  
Корнелије Станковић

szövege Orešković szerzeményében két egységből álló (dallam)strófákba van szerkesztve. Mindkét kottában, Stankovićében és Oreškovićében is, az énekelt verziók háromsoros egységeket sugallnak, amelyek később négy soros énekelt strófává alakultak át a második sor megismétlésével (a, b, b, c). A versorokat integrálva, az egyes részek ismétlése és refrén hozzáadása nélkül kell énekelni. A dal ilyenfajta megformálása közelebb áll a közép-európai zenei hagyományokhoz, mint a szerb falusi tradícióhoz. Érdekes, hogy mindkét verzió dúr hangnemben íródott, ami a zenei jelleget szembeállítja a dal elégikus tartalmával. Dallamukat tekintve mindkét verzió nagyon hasonló. Mégis, amíg Stanković teljes egészében megtartja a kisebb terjedelmet (kvintet),

Kuhač a saját feldolgozásában kiterjesztett terjedelmet alkalmaz. A ritmikus kép teljesen egyszerű és szinte azonos mindkét változatban. Ami lényegesen különbözik bennük, az a karakter, melyet a zongorakíséret indokol. Tudniillik, Stanković a vokális dallamot alátámasztotta kétszólamú melódiával a diszkantban, szinte következetesen párhuzamos tercekben, míg a harmonikus-ritmikus alapot az alapvető harmonikus funkciók jelölésével szervezte (T-D)

hosszú, „üres” intervallumokban. Az ilyen kíséret olyan együtthangzó szerkezetre asszociál, amelyet háromszólamú dudával lehet megvalósítani, ennek a hangszernek a pannóniai hagyományos zenére jellemző típusával. Másrészt, Kuhač kísérete terheesebb, mindenekelőtt ritmikailag, de harmóniájában is. Ez a kép sokkal inkább illik a tamburakíséret jellegéhez, illetve ahhoz a módhoz, ahogyan Orešković valószínűleg előadta ezt a dallamot Kuhačnak. Stanković megoldása összefüggésbe hozható gyűjteményei számozásának magyarázatával, abban az értelemben, hogy a harmadik kötetet ugyanúgy számozta meg, mint az elsőt, azért, mert a benne található dalokat személyesen hallotta a nép körében. Ebből közvetetten arra lehet következtetni, hogy az előzőeket bizonyos értelemben közvetetten gyűjtötte össze városi/polgári környezetében. Lehetséges, hogy éppen a pannonzóna tradicionális szerb zenéjéről és benne a duda jelentőségéről szerzett általános ismeretei alapján próbálta „népiesíteni” Orešković melódiáját a dudára hangjára utaló asszociációjával. Természetesen nem teljesen kizárt annak a lehetősége sem, hogy az akkor még számos dudás egyikének előadásában hallotta a dallamot. Mindenesetre, maga a dallam, melyet Orešković Jović verssoraihoz kapcsolt, a hagyományos dallamok amatőr énekléssel való kapcsolatát tükrözi, valamint azt az elementáris harmonizálást, melyet a háromszólamú duda sugall, tehát a tradicionális zenei gondolkodásmód megvalósulását egy új médium – a tambura közvetítésével.

Amíg a *Sečaš li se onog sata (Emlékszel-e arra az órára)* című dal Orešković más szerző verssoraira írt szerzeményére példa, addig a *Prag je ovo milog Srbstva (Ez a drága szerbség küszöbe)* című teljes egészében saját műve – ő a szerzője a szövegnek és a zenének is. Az említett kéziratos dalgyűjteményben a dal a *Knjaz Srbski i srbski vojnici (A szerb fejedelem és a szerb katonák)* címet viseli (vö. Tomić 2014b: 108-109). A verssorokat az 1848-as népfelkelés ihlette, a dalhoz tartozó megjegyzésben Kuhač azt írja, hogy 1849-ben keletkezett. Itt áll az is, hogy a dal, eredetileg Lazarus von Mamula-nak (1795-1878), osztrák császári tábornagynak volt címezve, aki a Szlavóniában és Szerémségben 1849-ben folytatott harcokban vált híressé. Így keletkezett a krónikaszerű dal, közvetlenül e fontos események után. Nem tudni pontosan, mikor „íródott át” és lett Mihajlo Obrenović fejedelemnek szentelve, de Kuhač 1881-ben mint *Mihajlo dalát* jelenteti meg.

1586. Mihajlova pjesma.

Andante ♩ = 69. 1. Stanje - 1. i. 1864. Muzički materijal - 120.

Prag je ovo milog Srba na ko-je-m sto- li-mo.  
A ko-je-vor na-nag-stupa, svi-đa-se, to- je- ti-je-vo, Gos-poda-sr-čav- ni!

A dal az egyik kedvenc *budnica*-vá vált (nemzeti öntudatra ébresztő, buzdító hazafias dal), óriási pszichológiai-emocionális értékkel és erősen szimbolikus jelentéssel bírt. Számos bizonyíték szól erről, de a legmeggyőzőbbnek a *Prag je ovo milog Srba* (*Ez a drága szerb küszöbe*) című dal előadása tűnik egy ceremónia keretein belül, amikor 1867. április 19-én Belgrád kulcsainak formális átvétele történt a törököktől. Ugyanis ezt a dalt kezdte játszani a zenekar abban a pillanatban, amikor Mihajlo fejedelem átvette és a magasba emelte a kulcsokat, hogy mindenki láthassa azokat, majd amikor felhúzták a szerb zászlót és végül akkor is, amikor megszólaltak a Székesegyház harangjai (Tomić 2014b: 138). Kétségtelen, hogy népszerűségét ez a dal költői elemeinek köszönhette. Ugyanis abban a társadalmi-történelmi kontextusban, amelyet a nép nemzeti öntudatának erősítése jellemezett, a birodalom határain belül igen népszerűek voltak a művekben felhangzó, „budnica” néven ismertté vált nemzeti-patrióta dalok. Ezeknek a verseknek többnyire nem volt művészeti-irodalmi értékük, ellenkezőleg, egyszerű verbális üzenetet hordoztak és így hamar váltak társadalmilag elfogadottakká. Ebben a stílusban íródott Orešković *Prag je ovo milog Srba* (*Ez a drága szerb küszöbe*) című dala is. Mivel minket ezúttal Orešković alkotásainak zenei szempontjai érdekelnek, fontos, hogy ezt a dalt Kornelije Stanković két verzióban is megjelentette már 1863-ban V. P. Balabin orosz küldöttnek ajánlott *Srpske narodne pesme* (*Szerb népdalok*) című második gyűjteményében (Stanković 2007: 144-145). Az első feldolgozás ének és zongorakíséretre íródott, míg a másik férfi kórusra.

23

Prag je ovo milog Srba  
Prag je ovo milog Srba

Текст:  
Михајловић  
(1817-1867)

Andante ad libitum

Prag je ovo milog Srba na ko-je-m sto- li-mo.  
Prag je ovo milog Srba na ko-je-m sto- li-mo.  
A ko-je-vor na-nag-stupa, svi-đa-se, to- je- ti-je-vo, Gos-poda-sr-čav- ni!

Prag je ovo milog Srba na ko-je-m sto- li-mo.  
Prag je ovo milog Srba na ko-je-m sto- li-mo.  
A ko-je-vor na-nag-stupa, svi-đa-se, to- je- ti-je-vo, Gos-poda-sr-čav- ni!

E dal jelentőségére mutat rá az is, hogy Stanković a kötet első helyére helyezte. Orešković e dalszövegek számos átírása és újrainyomása után, csaknem két évtizeddel később, 1881-ben Kuhač illesztette be e dalt a *Južno-slovenske narodne popevke (Déli szláv népi énekek)* című gyűjtemény negyedik könyvébe. A *Prag je ovo milog Srba (Ez a drága szerb küszöbe)* című dal zenészek általi recenziójának teljesebb áttekintése érdekében meg kell említeni, hogy közvetlenül több szerző is ihlette azt. Ahogy az ebben a korban megszokott volt, legtöbbször zongorakíséretre dolgozták át, mégpedig: Aleksandar Nisis Morfidis (1803-1878), Jovan Paču (1847-1902), K. Kramer, J. Perl, míg Davorin Jenko vegyeskórusra dolgozta át, Josif Šlezinger pedig meglórált átírást végzett (Perić 1985: 197-198; Tomić 2014b: 144). Külön figyelmet szentelünk Stanković feldolgozásainak és Kuhač kottáinak, hogy az észrevételeket közvetlenebbül össze tudjuk hasonlítani a *Sečas li se onog sata (Emlékszel-e arra az órára)* című dal elemzéseivel.

Mindenekelőtt érdekes összehasonlítani Stanković feldolgozásait. A forma és az alapvető dallammozgások alapján közeli variációkról van szó: mindkettő strófája dallamra tervezett mint a, a<sup>v</sup>, b, míg a refrénjük fejlett, négy soros strófa, amelynek az utolsó két verssora ismétlődik (a<sup>v</sup>, c || :a<sup>v</sup>, b<sup>1</sup>: ||). A dallam jellemzője a nagy ugrás az elején (szeptima), amely minden páratlan sor elején is megjelenik (a strófa harmadik sorának, a refrén első és harmadik sorának elején). Az efajta ugrások teljesen atipikusak a tradicionális szerb népzeneben, és ráadásul a kis szeptima a domináns-tonika kapcsolatára asszociálnak, és klasszikus harmonizációt feltételeznek. E dal másik Stanković-féle feldolgozása négyszólamú kórusra íródott és ezzel összhangban valószínűleg az elsőhöz képest tonalitásmódosulást is mutat (C-dúr – F-dúr).

Kuhač feljegyzését különösen jelentős kommentár kíséri: „Néhány helyen, különösen Bácskában, e dal első nyolc taktusát (*adagio*) nem egyforma negyedekben éneklük (Viertelnoten), hanem úgy, ahogy Stanković feljegyezte. Ez a manír, hogy az első hangot rövidebben kell énekelni a másodiknál, a magyar cigányoktól származik, akik ennek a dalnak magyaros színezetet kívántak adni. Orešković melódiájának eféle eltorzításának cseppet sem örült, inkább védekezett ellene, amennyire csak tudott; de a muzsikuskigányok az így eltorzított dallamot úgy elterjesztették, hogy csak ritkán hallható a dal szép egyszerűségében. A mi néhai Stankovićünk sem hajlott rá, hogy ezt a dalt másképp hallja, csak a cigányok módján; mert máskülönben nehezen tett volna olyan megjegyzést, hogy: „A dal melódiája nem tisztán népi. Átadva,

lejegyezve a dalt úgy, ahogy azt nekem maga Orešković énekelte el, remélem, erősen ellenkezni fogok a magyar cigányok rossz előadásmódjával.” (Kuhač 1881: 421). Kuhačnak e megjegyzése valóban nagy jelentőségű a szerzői dalok „népiesítésének” felismerésében, azok átalakítási módjainak – változatainak megismerésében, és ebben az értelemben tanulságos is a nem szerzők tolalából származó kották kezelése kapcsán. Ezzel kétségtelenül világossá válik Orešković művének elején a szerb népzeneire egyáltalán nem jellemző, fordítottan tagolt ritmus jelenléte. Az ilyen hangúlyozás teljesen ellentétben áll a szerb nyelv trocheikus természetével, amely világosan felismerhető minden tradicionális elbeszélő jellegű zenei műfajban (különösen az epikus költeményekben; ld. Lajić Mihajlović 2014: 312-338), a *Prag je ovo milog Srba (Ez a drága szerb küszöbe)* című dalban pedig ellenkezik a kezdő sor verbális hangsúlyozásával.

Kuhač megjegyzése további átgondolásra ösztönöz bennünket az újabb dalok terjesztésének tekintetében. Tudniillik, nyilvánvaló, hogy a dal viszonylag gyors népszerűsége tett szert, és hogy mint ilyet, repertoárjukba illesztették a roma kommersz muzsikások a közönség igényeinek kielégítése és saját anyagi sikereik biztosítása céljából, másrészt pedig a dal előadásmódja, amelyet utazásaik során népszerűsítettek, modellé, követendő példává vált azok számára, akik a dal más verzióit nem hallották. Valószínűleg így történt, hogy Stanković a dalt tagolt ritmusú verzióban a „nép soraiban” hallotta.

Kuhač megjegyzésének bizonyítékaul szolgál Joca Maksimovićnak és „tambura társulatának”, Stevan Bačić Trnda együttesének Somborban (Zomborban) 1912-ben készült felvétele. A felvételt a Diadal Kiadó jelentette meg percenként 78-as fordulatszámú lemezen, ami akkortájt szabványnak számított, a dal pedig a *Prag je ovo milog Srpstva (Ez a drága szerbség küszöbe)* címet viselte (elérhető az interneten: YouTubeRS 2016). Trnda tambura zenekara felvette ezt a dalt önállóan is a Concert Record „Gramopohone” kiadónál is. Az, hogy két lemezkiadó is megjelentette ezt a dalt a XX. sz. elején, a dal népszerűségéről és a hallgatóság – a lemez potenciális vevőinek – körében tapasztalt népszerűségéről tanúskodik több mint fél évszázaddal a keletkezését meghaladó esemény, valamint a szerző halála után is. Összevetve az előző elemzéssel, jellemző, hogy nincs tagolt ritmus a mű elején és egyáltalán dalvilágában sokkal közelebb áll Kuhač feljegyzéséhez, mint Stankovićéhoz.

Ahogy már azt megállapítottuk a kéziratos szöveggel kapcsolatban, most pedig a szerzemények zenei szempontjait is figyelembe véve,

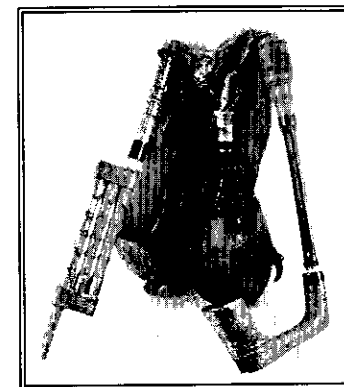
Orešković nyilvánvalóan nem tartotta fontosnak, hogy műveit nevével lássa el. Így történhetett, hogy létezik egy egész sor dal, melyeknek szerzőiről megoszlik a kutatók véleménye: néhányan többé-kevésbé megalapozottan feltételezik, hogy azok Orešković művei, míg egyes kutatók más szerzőknek tulajdonítják őket. Egy ezek közül a nagyon népszerű és a kortárs zeneművészek repertoárján is fellelhető dallamok közül a *Dobro veče, Ano (Jó estét, Anna)* című (*Dobro veče, Anka* és *Dobro jutro, Anka* c. változatokban is). Tudniillik, ez a dal sok-sok kéziratos és nyomtatott dalgyűjteményben megtalálható, valamint Stanković és Kuhač feldolgozásaiban is, de a szerző nevének feltüntetése nélkül (Perić 1985: 195; Tomić 2014b: 125-136). A szerző kilétével kapcsolatos kétségek egy része valószínűleg abból ered, hogy a dalt a horvát dalok közé sorolta be Slavoljub Lžičar, cseh zeneszerző és zenepedagógus, akinek valódi neve Eduard František Lžičar volt. Fontos hangsúlyozni, hogy Lžičar megjelentetett egy száz szerb dalból álló albumot, amivel nyomatékosította a dalok szerb mivoltát. Azonban, arról, hogy a besorolás kritériumai nem voltak teljesen helytállóak, tanúskodik a *Hej, Slovaci (Hej, szlovákok)* című dal átiratának ismert példája is, amely az átírás után *Oj, Hrvati (Hej, horvátok)* címmel jelent meg, annak ellenére, hogy a szövegíró Samuel Tomášik nevéhez fűződik a lengyel himnusz szövege is, amely a pánszláv mozgalom himnusza (később pedig Jugoszlávia állami himnusza) is volt, és mint ilyen, nagyon népszerű a tágabb régióban is. Másrészt, a *Dobro veče, Anka* c. dal Nikola Begović (1821-1895) pap, elismert író és néprajzkutató kéziratos dalgyűjteményében is megtalálható. Kéziratos gyűjteménye Kostajnicában (Horvátország) keletkezett, de tudományos elemzésének keretében Marija Kleut a *Dobro veče, Anka* c. dalt szerbként határozza meg és Mita Orešković szerzeményeként aposztrofálja. Más szóval, a dal valószínűleg gyors népszerűsége tett szert és a tágabb régióban énekeltek városi környezetben, „népiesített” változatban terjedt el különösebb nemzeti előjel nélkül. Szerzőjeként Antun Mihanovićot, Ausztria belgrádi konzulját is emlegetik Miloš fejedelem korából (a *Lijepa naša domovino* c. horvát himnusz szerzőjét), de Dejan Tomić kihangsúlyozta, hogy Mihanović nem foglalkozott zenével, és több egyéb körülményt is felsorolt, amelyek azt mutatják, hogy nem ő e dal szerzője (2014b: 161).



## Mita Orešković: zenész-patrióta

A *Dobro veče, Anka* c. dal kiválóan illusztrálja, hogy Orešković idején, sőt, az egész XIX. században, hogyan működött a zene, különösen azon szerzői dalok világa, amelyek népszerűvé váltak és más-más nemzeti területen adták elő őket, gyakran át is költve őket más nyelvekre. Az értelmiségi, szerzői jogokat nem védtek, ezért alkotóik – költőik és szerzőik – adatait nem tartották különösebben fontosnak. A dalok népszerűségüket „népi” jellegüknek köszönhették, nemzeti jellegüket pedig gyakran előadásuk helye vagy előadójuk nemzetisége határozta meg, miközben elhanyagolható volt a hely lakosságának etnikai összetétele, avagy a dal migráció általi terjedése. Ez semmiképp sem jelenti azt, hogy szerzőiknek ne lett volna álláspontjuk nemzeti hovatartozásukat illetően, mint ahogy arról Orešković dalai is tanúskodnak. A *Prag je ovo milog Srba* (*Ez a drága szerb küszöbe*) című dalról már volt szó, de meg kell említeni a *Vojvodinu grob pokriva* (*Vajdaságot sír borítja*) címűt is. Hogy teljes egészében Orešković daláról van szó bizonyítja Kuhač („A szöveget és melódiát kidolgozta Mita Topalović” (sic!); 1941: 452; 10. kép), a dal tartalmán kívül irányadó Kuhač megjegyzése, mely szerint a dal 1861-ben keletkezett, közvetlenül a Vajdaság 1860-as közigazgatásilag Magyarországhoz való visszacsatolása után. Kétségtelen, hogy Orešković igen erős szerb öntudattal rendelkezett abban a korszakban és helyszínen, ahol ez semmiképp sem volt egyszerű. Ellenkezőleg, a kollektív önazonosulás e fajtája egyfajta fenyegetettség-érzésből fakadt, reakcióként az erőteljesebb népcsoport általi asszimiláció lehetőségére. Hogy a hatalom felismerte a zene erejét, ezt bizonyítják azok az adatok, melyek szerint Bach abszolutizmusának idejében a roma muzsikásokat megbüntették szerb (Rákóczi) dallamok zenélése miatt (Ignjatović 1989: 229-231), másrészt a fiatal regrutákat olyan „cigányzene” kíséretében küldték az utcára katonákat toborozni, amely a dalszövegeken keresztül dicsőítette a katonaéletet (Subotić 2001: 110-111). Saját dalait nyilvánosan előadó zenészként Orešković olyan dalokkal, mint a *Vojvodinu grob pokriva* (*Vajdaságot sír borítja*) című, nem csak nyilvánosan deklarálta magát szerb hazafinak, hanem azt is kockáztatta, hogy nemzeti hitvallását agitálásnak, közvetlen politikai tevékenységnek minősítsék. A zene ebben az értelemben álláspontjának és érzelmeinek kinyilvánítása volt – az ő egyéni identitásának

része, az efajta zene befogadása pedig tágabb értelemben is a kollektív öntudat – nemzetiség visszatükröződésére utal az adott társadalmi-történelmi kontextusban. Más szavakkal, a viharos idők ösztönzik az ilyen jellegű dalok keletkezését, és ezekben az időszakokban legnagyobb a kommunikációs értékük. Valószínűleg ez az oka, hogy a dalt már 1862-ben kinyomtatták, méghozzá a „püspöki lapban” (Kuhač 1941: 39). Ami különösen fontosnak tűnik, hogy zenei elemeiben a hagyományos szerb zenére emlékeztető utalások találhatóak, amit egy ilyen dalban kulturális szimbólumként, az identitás elemeként lehetne értelmezni: a kezdő kvart mozgás felismerhető dallamelemből derül ki oly módon, hogy közvetlenül a háromszólamú dudára aszociál az egész strófán keresztül. Ezen kívül a dal formáját négy soros a, a, b, a, strófa alkotja, ami formaalkotó elvként (többé-kevésbé hasonló verssorok felfűzése – a, a<sup>(1/v)</sup> és ellentét bevezetése (b) – megtalálható a vajdasági elbeszélő költemények előadásának hagyományában is. Így Orešković e daláról elmondható, hogy összességében a szerző nemzeti (ön)azonosulásának szándékát tükrözi a zenén keresztül.



Duda

Fajde

## Mita Orešković: vendéglős-zenész

Orešković dalainak másik csoportja életviteléhez kapcsolódó zenei identitásának részét fedi fel, méghozzá a vendéglős zenészetét. A kocsmák, kávéházak és vendéglők hagyományosan a társadalmi élet és a szabadidő eltöltésének jellegzetes helyszínei voltak a helyi lakosság körében, de ugyanakkor pihenőhelyek is a többnyire szolgálati célú utazások idején. A történelmi orientációjú szociológiai kutatások rámutattak a kávéházak polifunkcionális jellegére, mint kulturális, társadalmi, gazdasági, politikai és tájékoztatási szereppel bíró közintézményekre, sőt káros szenvedélyeket ébresztő szabadidős intézményekre is (Stanojević 2010). A városi környezetben a kávéházak a helyi értelmiség eszmecseréjének, a műalkotások keletkezésének és ősbemutatójának

helyszínei is voltak. Így Mita Oreškovićet, a bohém művészt is dalszerzésre készítették saját kávéházában, amelyeket gyakran elő is adott a helyszínen jelenlevők előtt. Úgy tűnik, hogy esetében szakmájának legmegfelelőbb elnevezése a „vendég” szótóból származó „vendéglős”, amely nem csak az étel- és italeladás gazdasági szempontját foglalja magába, hanem a vendéghez, mint isteni aspektushoz közelít, mert ez az aspektus mélyen gyökerezik a szerb tradicionális kultúrában. Dalai témakörének spektruma azonos a kávéházi beszélgetések tematikájának gazdagságával. Mégha magába foglalja a hazafias dalokat is, a kávéházi repertoár alatt legtöbbször a szerelmes dalokat értjük, a tradicionális vagy romantikus stílusban megénekelte titokzatos, vagy csak sejtelmes szerelemtől az egészen buja dalszövegekig, amelyek a patriarchális társadalom „szelepének” és a kávéházi hangulat rakoncátlan erkölcsű képének számítanak. Ebben az értelemben a kávéházi repertoár standard elemei az ún. bordalok is, az anakreóni költészet, amely legtagabb értelemben ünnepli a hedonizmust, mint életstílust, valamint a legkülönbözőbb humoros dalok is. Az ilyen kávéházi dalokat Mita Orešković zeneileg eltérő stílusban formálta meg, a hagyományos népdalokat megidéző módtól (kis hangterjedelem, dominánsan fokozatos mozgás, gyakran páros metrika, egyszerű ritmika) az egészen tonális szerzeményekig, amelyekre csak más népi és művészeti tradíciókban találunk példát. Külön fogunk még beszélni Orešković tamburán való játéka hatásáról. Mindenképpen a szerzői-előadói tapasztalat, valamint saját kávéháza vendégei előtti fellépés lehetősége különös jelentőséggel fog bírni stílusának és repertoárjának kialakításában. Ez a kép megfelel egyrészt Orešković személyes tapasztalatai amalgámjának, másrészt pedig a kor és környezet kultúrájának, amelyben az ő tamburazenéje keletkezett.

### **Mita Orešković: kultúrtörténeti személyiség**

Dimitrije Mita Orešković zenei életrajza több irányba is tereli gondolkodásunkat. Életrajza nagyon szűkös, ugyanakkor értékes információkkal szolgál mind magánéletére, mind alkotására vonatkozóan az önéletrajzi jegyzetektől kezdődően a nyilvános gyakorlatokig és a politikáig bezárólag. Másrészt az adatok rekonstruálásának tapasztalata emlékeztet bennünket a manapság gyakran marginalizált történetírási és levéltári kutatások értékére, melyeket a

múlt értelmezése miatt nem tartunk fontosnak a jövőre vonatkozóan, részben a különböző korszakokban bekövetkező egyéni és kollektív tapasztalat hasonlósága mellőzésének következtében. Így az ebben a munkában Oreškovićra irányuló figyelemnek a célja egyebek között, hogy fellendítse a professzionális és amatőr historiográfiai kutatásokat, szorgalmazza az újabb adatok begyűjtését a szerb kultúrtörténet eme érdekes személyiségéről.

Ha Mita Orešković zenei életrajzát mégis úgy tekintjük, mint információk halmazát egy emberről és egy korszakról, amelyek a szerb zenei hagyományok és kultúra részét képezik, felfedezünk egy rakás kérdést az egyén helyzetének változásáról a hagyományban, a névtelen átadó-alkotótól a szerzőig, ami kapcsolatban áll a szerzői jogokkal és azok kommersziális szempontjaival. Ugyancsak szembesülünk a terjesztés módjára vonatkozó kérdésekkel a szózhagyomány útján terjedéstől a közvetett, média útján történő terjesztésig. A gazdasági és technológiai innovációk együtthatásában bekövetkezik a hagyomány minősítési kritériumainak változása, beleértve dinamizációjának módjait és fokát is, amelyek egyrészt lehetővé teszik az új időkhöz való alkalmazkodást, másrészt pedig a kulcsfontosságú pozitívumok és a hagyomány eltűnéséhez, más tradícióba való beolvadáshoz is vezethetnek, amelyet aztán egy másmilyen, teljesen új hagyományként is magyarázhatunk. Összegezve benyomásainkat a nem eléggé ismert, de mégis elismert szerzőről, aki így részt vett a szerb zenei tradíció új korszakának megformálásában, beépítve a kultúrába saját személyes kvalitásait és affinitását, és aki az egyéni identitás kialakításában a nemzeti vonást erősítette, gyakorlatilag az emberi tapasztalat egy ismert fenoménjához jutunk el, mely eleme a kollektív, kulturális és kommunikatív társadalmi emlékezetnek. Nataša Mišković úgy beszél erről, mint „az egyének személyes tapasztalatainak és álláspontjainak múltbéli microplánjáról, mely háttérben nagy események állnak a macroplánt képezve és így lehetővé téve a „belső” és „külső” nézőpont összekapcsolását” (Mišković 2010: 28). Orešković dalaiból közvetlenül, de méginkább lappangva, a „személyes tapasztalatok microplánján” vizsgálható az ember világa egy turbulens történelmi korszakban, legyen egy „kis” néphez tartozó hazafi a nagy monarchiában, de ugyanakkor ember, aki a soknemzetiségű környezetben élettapasztalattal és olyan érdeklődéssel rendelkezik, amely kozmopolita módon irányítja őt az emberek felé. Mindenekfelett egy olyan emberről van szó, aki a zenét életében magasra pozicionálta, annak ellenére, hogy nem ez volt a hi-

vatása, és aki, képzőművészeti, festői tehetségéből ítélve, amely miatt a karlócai gimnáziumba küldték, aztán költészet és zene iránti tehetségéből ítélve is, egy gazdag művészeti imaginációval megáldott és széles érdeklődési körrel rendelkező személyiség volt. Kiválóan illusztrálja ezt a neve az „átszámozottak” – Enrik Čok *Zlatnotvorno selo. Prijatna i istinita istorija za dobre seoske škole i razumne seljake (Aranyalkotó falu. Kellemes és igaz történet a jó falusi iskoláknak és az értelmes falusiaknak)* című könyvének előfizető között, amely Dimitrije Popović fordításában 1843-ban jelent meg Szegeden (Tomić 2014b: 195). Hogy készen állt a művészettel való foglalatosságot egy egészen más foglalkozásra cserélni és az egyik művészet iránti motivációját egy olyan felé irányítani, amellyel az adott körülmények között tudott foglalkozni, igen erős jellemre vall. Végül Orešković életrajza és opusza a zenének nem csak életében elfoglalt helyéről tanúskodik, hanem annak a XIX. századi szerbek kultúrájában elfoglalt státuszáról is, különösen azoknak a szerbeknek, akik a „polgári Európa” szélén, a „balkáni-oszmán” kultúra árnyékában éltek.

### Mita Orešković és a tamburazene a szerbek körében

Jovan Grčić szerint Orešković dalait a nép között és a társaságokban sorra énekelték. Ez azt jelenti, hogy a kulturális környezet nagyon pozitívan reagált alkotásaira (1903: 234), de különösen fontos, hogy az efféle fogadtatás dalainak zenei előadásával hozható kapcsolatba – a zenekari, tambura kísérettel elénekelt dalokkal. Nem ismertek Orešković zeneművészetben való jártasságáról szóló adatok, valószínűleg autodidakta volt, ahogy Grčić is említi. A kortársak rövid megjegyzéseiből arra következtetünk, hogy elismert, jóhírű zenész volt, Kuhač külön kiemeli zenész tudományát, azt írja róla, hogy „ügyes tamburás” volt (1881: 421). Hogy a tambura a XIX. század elején divatos dolog volt, arra Lukijan Mušicki püspök és költő 1817-ből származó megjegyzése utal: „Bárcsak tudnék gitáron pengetni” (Tomić 2014b: 200). A tamburálás társadalmi elismertségéről a *Tamburaši Ilirski (Illír tamburások)* című könyvre reagáló kritikai írásban olvashatunk Teodor Pavlović tollából a pesti *Serbski narodni list (Szerb Nemzeti Lap)* 1842. áprilisi számában: „Miert nem találtak valami jelentőségtejtesebb, szebb és alkalmasabb nevet, annál, hogy 'Tamburások', melyet ahogy kiejtek, azonnal a szemeim előtt van a

kocsmá és minden, ami benne leledzik, másrészt a tamburások nem éneklék a mi szép népdalainkat, azokat a tisztességes és gyönyörű dalokat, hanem ezeket a mai csibész, gyakran obszcén nótákat” (Tomić 2014b: 206). Hogy pont a XIX. században következett be a tamburazene elterjedése a szerbek körében, erre utal a zágrábi *Gusle* folyóirat 1892 májusi számában megjelent *Nešto o tamburanju (Valamit a tamburálásról)* című cikke, amelyben egyebek közt ez áll: „Még több, mint tíz éve csak a falusi legények játszottak tamburán, akiknek a furulyán és dudán kívül kedvenc unaloműzőjük volt; rajtuk kívül csak a diákok és borbélyok foglalkoztak vele, de ezeknek a tambura csak magányos hangszer volt, vagy legtöbbször az éneklés kísérete. Gyűlés kevés volt, az is csak Szlavónia, Bácska és Bánát városaiban” (Tomić 2014b: 206). Közismert, hogy magának Mita Oreškovićnak is volt együttese, mint ahogy az is, hogy a század végén a csoportos, különböző méretű tamburákon zenélés (gyakran hegedűvel, bőgővel, később harmonikával kombinálva) egyre gyakoribb lett, a hangszer pedig a hagyomány részeként vált elfogadottá. Az egyik Mita Oreškovićnak írt nekrológban az állt, hogy a dalokat „a mi tamburánk kíséretében énekelte és játszotta el” (kiemelte D. L.M.; Tomić 2014b: 7). A XIX. sz. végén, a XX. sz. elején már jelentek meg tamburaiskolák is, átírt és nyomtatott tamburára írt partitúrák és a XX. sz. elején felvett első 78-as fordulat-számú hanglemezek között már voltak tamburazenés lemezek is. Az azonosítási kérdések tekintetében megállapítható, hogy a zene egyre nagyobb mértékben autorizálódik, tiszteletben tartják a szerzői és előadói jogokat a lemez és partitúra eladások kapcsán. A kollektív azonosítás tekintetében a tamburások életrajzi forrásaiból kitűnik, hogy szem előtt tartották saját és kollégáik nemzetiségét, de a zenészi kvalitások és a kommersziális-professzionális működés körülményei voltak az együttműködés alapvető kritériumai (Bričić 2012: 28, 32; Lajić Mihajlović nyomtatásban).

A XX. sz. folyamán megváltozott a tamburás hagyományokhoz való viszony. Annak ellenére, hogy a kultúrpolitikákat így még részletesebben nem tanulmányozták, elmondható, hogy a II. világháború előtti időszakban a tamburazene terjedőben volt, társadalmilag újabb népzeneként értékelték, hogy a század második felében, különösen az „újjonnan komponált”, a szocialista Jugoszláviában új, populáris népzene megjelenésével „régivárosi” zenének minősített hanggá vált és lényegesen kiszorult. Az utóbbi években a nyilvános figyelem újabb hulláma figyelhető meg a tamburazene iránt. Ez a figyelem kontextusát tekintve a hagyományos zene globális kommercializációja által

„előkészített” (a „world music” műfajon keresztül), különösen az új fesztiválkoncertek és hozzájuk hasonló médiakampányok segítségével, gyakran nacionalista elemekkel tarkítva. E marketingstílusnak kedvezett a Jugoszlávia eltűnésével felfrissült és felerősödött nacionalizmusok hangulata a XX. sz. végén. Végül a globális kulturális projektek, mint pl. az UNESCO szellemi kulturális örökségének védelméről szóló konvenciója (2003), a generális pozitív hatásokon túlmenően, megmutatták negatív arcukat is, és a kulturális gyakorlatok, mint nemzeti doménok bejegyzése az egyes zenei kifejezések és formák identitásáról, széleskörű vitához vezetett. Mivel a csoportos zenélés gyakorlata a tambura családjába tartozó hangszereken viszonylag hosszú ideje van jelen földrajzi értelemben nagy területen, cáfolhatatlan, hogy multinacionális hagyományról van szó. Ebben az értelemben a nemzeti tamburahagyományokról és gyakorlatról csak nemzeti variánsként beszélhetünk egy tágabb európai tamburás mozgalom keretében. Ha visszatérünk a tudományos tapasztalatok és identitáskutatások teljességére, de a zene specifikus szerepére is azok visszatükröződésében vagy kialakításában, megállapíthatjuk, hogy a tamburazene különböző kritériumok alapján kapott nemzeti jelleget: szerzői, előadói, keletkezésének és/vagy előadásának helye, szövegének nyelve alapján, időnként pedig a felismerhető zenei kvalitásai vagy az adott népzene jegyei alapján. Ily módon volt lehetőség különböző célokért manipulálni a zene identitását. Az UNESCO konvenciója kritériumként határozza meg a politikai (állam)határokat, így a kulturális elemek a világörökség jegyzékébe egy adott állam (vagy államcsoport) örökségeként kerülnek be, amivel a polgári kollektivitást fokozza, a nemzeti, etnikai és helyi identitást háttérbe szorítva, így gyakorlatilag kiszorítva azt az emberek élményeiből (a helyi közösségek, mint a tradicionális tudás hordozói kiáltványának ellenére). Más szóval úgy tűnik, hogy ez a módszer sem kielégítő megoldás a zene kollektív azonosításának problémájára. A zene kulcsfontosságú kvalitása, vagyis, hogy a kommunikáció egy fajtája, amely alapvető emberi pszichológiai és szociális vonásokon alapul, az oka annak, hogy ilyen könnyen lépi át az emberek közötti határokat, különösen azokat a „felülről” jövőket, amelyeket mesterséges, nem életszerű kritériumok alapján állítottak fel. Ez különösen érvényes a hangszeres zenére. A hangszerek, mint tárgyak könnyen, gyakran és messzire származnak el és így a kultúrák közötti kapocsá válnak. A zenei-technikai vonásaik, még ha meg is változnak a kultúrszokásokhoz való alkalmazkodás és az új környezet

szükségletei során, alapjában véve a kapocs az átadó és befogadó kultúra között. A hang előállításának alapvető elvei az ősember szellemi tulajdona, és azóta szerkezetüknek és alkalmazási módjuknak számos evolúciós változatot regisztráltak már. Éppen ezek a változatok alkotják civilizációnk (zenei) kultúrájának gazdagságát, mint az emberek művészeti imaginációjának bizonyítékai. Az identitás minősítésének csak annyiban van jelentősége, amennyiben úgy tekintjük, mint képzeletének elismerése, a kollektív esztétika és a kulturális csoportra jellemző érzékenység, amely (pozitívan) reagál az egyén efajta művészi impulzusára. Kétségtelen, hogy Dimitrije Mita Orešković tehetséges és karizmatikus személyiség volt, aki művészetét széles körű közönség számára tette vonzóvá. Mita honfitársai között legtöbben szerbek voltak, akik „elfogadták” verbális hazafias „felhívásait” a korát jellemző politikai körülményekkel összhangban. Mégis, úgy tűnik, hogy művészi személyének különleges értéke az a tehetség, hogy zenéjével, dallamaival és dalszövegeivel felélessze az emberek érzelmi azonosulását, nemzetiségükre való tekintet nélkül, hogy együtt éljék át az örömet és bánatot, a kicsapongást és letörtséget és nem csak azoknak, akikkel közvetlenül kommunikált, mint énekes és tamburás, hanem azokét is, akik zenéjét más előadók előadásában hallgatták, mint közvetett művészi üzenetet. Annak a tudásnak birtokában, hogy a személyiség leírható életkörülmények által megformált biológiai potenciálként, megalapozottan beszélhetünk a multinacionális környezetben való felnövekedés (pozitív) hatásáról személyiségének szociális aspektusaira és az emberszeretetre, mint általános és legnagyobb kvalitására. Ez beépült a tradicionális kultúrába, mint az őseink életéből származó legértékesebb dolog elfogadásának formája, az örökség iránti felelős magatartás és annak gondos megőrzése a következő generációk számára. Amennyiben a tradíciót ily módon szemlélnénk, a kortárs kultúrpolitikák rá vonatkozó problémái sokkal kisebbek lennének, az emberek identitásának sokasága pedig, beleértve a nemzetiséget, kisebbséget és kozmopolitizmust, nem lenne probléma. Dimitrije Mita Orešković munkássága egy herderi álláspont továbbgondolására készít bennünket az egyes nemzeti stílusok és történelmi korszakok egyediségéről, a művészetéről, mint „korszellemről” (Zeitgeist) és a „nép szelleméről” (Volksgeist). Ezekkel a gondolatokkal ajánlom ezt az írást a szerb zenei tradíció, mint a kulturális világörökség részének megőrzésére.

## ЛИТЕРАТУРА / FELHASZNÁLT IRODALOM

- БРЗИЋ**, Бошко. 2012. Васа Јовановић: тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог. Нови Сад: Тиски цвет.
- ГРЧИЋ**, Јован. 1903. *Историја српске књижевности*. Нови Сад.
- ДАВИДОВ**, Динко. 2008. *Горња земља. Споменици народа српског*. Београд: Завод за уџбенике.
- БОРЂЕВИЋ**, Тихомир Р. 1930. *Наш народни живот*, I. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- ИГЊАТОВИЋ**, Јаков. 1989. *Мемоари*. Приредио Живојин Бошков. Нови Сад–Приштина: Матица српска–Јединство.
- КАРАНОВИЋ**, Зоја. 1984. „Мита Орешковић и грађанско песништво”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик XXXII/1*: 45–56.
- ЛАЈИЋ** Михајловић, Данка. 2014. *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- ЛАЈИЋ** Михајловић, Данка. У штампи. „(Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти”. *Зборник радова са скупа Традиционално и модерно у музици Срба у Мађарској у светлу мађарско-српских музичких веза*.
- МИШКОВИЋ**, Наташа. 2010. *Базари и булевари. Свет живота у Београду 19. века*, Београд: Музеј града Београда.
- ПЕРИЋ**, Ђорђе. 1985. „Уметнички текстови ,Србских народних песама’ Корнелија Станковића”. *Корнелије Станковић и његово доба*, уредио Димитрије Стефановић. Београд: САНУ, Музиколошки институт САНУ. 187–204.
- СТАНКОВИЋ**, Корнелије. 2007. *Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор. Сабрана дела*, књ. 2, уредила Даница Петровић. Београд–Нови Сад: Музиколошки институт САНУ–Завод за културу Војводине.
- СТАНОЈЕВИЋ**, Милена. 2010. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: функције кафане”. *Теме: Часопис за друштвене науке* 34/3: 821–837.

- СУБОТИЋ**, Савка. 2001. *Успомене. Српски мемоари*, књ. 8. Београд: Српска књижевна задруга.
- ТОМИЋ**, Дејан. 2014а. *Гајде и весела Србадија. Алманах*. Нови Сад: Тиски цвет.
- ТОМИЋ**, Дејан. 2014б. *Мита Орешковић. Први српски кантаутор*. Шид–Нови Сад: НБ «Симеон Пишчевић» – Прометеј.
- ТОМИЋ**, Дејан. 2009. *Марко Нешић са песмом у народу. Алманах*. Нови Сад: Тиски цвет.
- DOLO**, Luj. 2000. *Individualna i masovna kultura*. Beograd: Clio.
- DŽENKINS**, Ričard. 2001. *Etnicitet u novom ključu: Argumenti i ispitivanja*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- ERIKSEN**, Tomas Hilan. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- КУНАЧ**, Franjo Š. 1878, 1879, 1880, 1881. *Južno-slovenske narodne pjevke* I, II, III, IV. Zagreb: C. Albrecht.
- КУНАЧ**, Franjo Š. 1941. *Južno-slovenske narodne pjevke* V. Zagreb: JAZU.
- PÓTH**, István. 1997–2001. *Iz kulturne i književne prošlosti Srba u Mađarskoj. Pešta i Budim kao kulturna središta srpska u prvoj polovini 19. veka*. [www.rastko.org.rs/rastko-hu/umetnost/knjizevnost/studije/istvan\\_poth.html](http://www.rastko.org.rs/rastko-hu/umetnost/knjizevnost/studije/istvan_poth.html); pristupljeno: 06. 08. 2016.
- VUKOSAVLJEV**, Sava. 1990. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica srpska, Odeljenje za scenske umetnosti i muziku.
- YouTubeRS. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=LX112roLeC0> приступљено 12. 08. 2016.