

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

63

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2020

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мр НЕМАЊА В. САВКОВИЋ Јован Суботић и почети промишљања глуме код Срба	9
NEMANJA V. SAVKOVIĆ, MA Jovan Subotić and the First Reflections on Acting among Serbs	20
Др БИЉАНА С. МИЛАНОВИЋ Драма <i>Модел</i> Миленка Пауновића	23
Biļjana S. Milanović, PhD <i>Model</i> , a Play by Milenko Paunović	34
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР Драмски аспекти интертекстуалног шапутања Милоша Црњанског са Вир- џинијом Вулф (II део)	35
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD Dramatic Aspects of the Intertextual Whispering Between Miloš Crnjanski and Virginia Woolf (Part II)	53
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Критичарски погледи Бранка Драгутиновића	55
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD Critical Views of Branko Dragutinović	78
Др ИВАНА Р. ПЕТКОВИЋ ЛОЗО О могућим непосредним <i>сајласјима</i> уха и ока у фантастичним световима Клода Дебисија, Пола Верлена и Антоана Ватоа	81
IVANA R. PETKOVIĆ LOZO, PhD On Possible Immediate <i>Correspondances</i> of the Ear and the Eye in the Fantastic Worlds of Claude Debussy, Paul Verlaine, and Antoine Watteau	113
Мср МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ Позоришна музика Зорана Ерића	115
MONIKA J. NOVAKOVIĆ, MA Incidental Music of Zoran Erić	131
Др ЖЕЉКО С. МИРКОВИЋ Документарни филм данас: Изазови у стварању	133
ŽELJKO S. MIRKOVIĆ, PhD Documentary Film Today: Challenges in the Creation	145
Мср ГВОЗДЕН Р. ЂУРИЋ и др ДУБРАВКА Ј. ЛАЗИЋ Насиље као инструмент социјалне ангажованости и опште критике друштва унутар филмова Новог Холивуда	147

МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд
Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШНА МУЗИКА ЗОРАНА ЕРИЋА**

САЖЕТАК: Предмет истраживања овог рада је поступак ремедијације заступљен у стваралаштву Зорана Ерића, композитора који се више пута ‘обраћао’ тематским потенцијалима своје музике. У фокусу рада су Ерићева примењена музика, образложење његових ставова према позоришту и раду са позоришним ствараоцима, али и разматрање разлога због којих се композитор служи ремедијацијом у свом стваралаштву те услова које тематски материјал мора да испуни како би доживео „реинкарнацију“ на концертној сцени.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Зоран Ерић, позориште, позоришна музика, примењена музика, ремедијација.

Увод

Примењена музика у домену позоришта заузима значајно место у опусу композитора. Зоран Ерић¹ радо говори о својој позоришној музици као једном од најважнијих опуса са свеprisутним утицајем на његово стваралаштво. Ерићева примењена музика која је „живела“ на позоришној сцени, добија нови живот на концертној сцени посредством

* monynok@gmail.com

** Истраживање је спровођено у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, док овај рад представља наставак истраживања које је започето израдом мастер рада *Цео свеић (музике) је ѿзорница – ремедијализација музике за ѿзорниције Зорана Ерића* на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду под менторством ред. проф. др Соње Маринковић а који је одбрањен 2017. године.

¹ Вид.: Ерић 23. 7. 2017.

процеса *ремедијације*^{2,3} Под појмом ремедијација подразумевам преношење музичког садржаја или одређеног музичког тематског материјала из медија позоришне музике у медиј дела за концертни подијум.

О вези између Ерићеве позоришне музике писане 90-их година прошлог века и новонасталих композиција за концертни подијум као и о свом бављењу појединим проблемским круговима при раду, композитор је сведочио у неколико интервјуа.⁴ Његов опус примењене музике изузетно је богат – компоновао је музику и за позориште и за филм⁵ – а свој „процват“ опус је достигао 90-их година XX века, међутим, често се, свесно или несвесно, маргинализује у литератури аутора који анализирају и тумаче Ерићеву музику. Изузетна активност на овом пољу прихвата се без посебног осврта и упита, стога је уочљиво да аутори само ‘дотичу’ музику за представе уколико је писана у истом периоду када и нека од композиција за концертни подијум или представља алтернативу за *четворогодишње стиваралачко ћушање* (Николић 2007: 17) у домену концертне музике. Та маргинализација је оправдана, с обзиром на то да се Ерић посветио позоришној музици у једној од најкомплекснијих друштвенополитичких и економских ситуација у којој се Србија затекла 90-их година XX века. Према речима самог композитора, у периоду када је највише стварао за позориште, та институција

² Термин *ремедијација* представили су Џеј Дејвид Болтер (Jay David Bolter) и Ричард Грусин (Richard Grusin), у контексту нових медија и њене примене у масовним медијима попут филма, радија, телевизије и других, док о музици не дискутују ван оквира музичке продукције. Препознајући код Ерића „преношење“ материјала са позоришне на концертну сцену, а не бивајући упозната са литературом ових аутора приликом израде мастер рада, увела сам термин *ремедијализација* за домен музике како бих објаснила ову појаву у Ерићевом стваралаштву. Ремедијацијом у музици бавила се Весна Микић у свом раду *Old/New music media: Some thoughts on remediation in/of music* те ћу користити термин у смислу у ком га она представља и употребљава. Вид.: Микић 2014: 28–33.

³ Делић овог истраживања представила сам широј читалачкој публици на блогу *Serbian Composers*. Вид.: Monika Novaković, „*Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči...: Muzika za predstavu Banović Strahinja Zorana Erića.*“ *Serbian Composers*. <<http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>>.

⁴ Размишљање о теорији хаоса, затим фракталној теорији, списковима и бесконачним листама Умберта Ека (Umberto Eco, 1932–2016) као и другим феноменима о којима ће бити речи искључиво у контексту излагања о Ерићеве позоришној музици. Такође, у питању је и његово бављење процесом као феноменом, егзактним наукама, добијањем кинетике из статике, ‘постмодернистичким набрајањем’ у виду листа и спискова одређених фрагмената (представе; ситуације; музичког дела...) и другим проблемским круговима.

⁵ Његова музика за три представе – *Бановић Страхинја*, *Сан леиње ноћи* и *Каролина Хојбер* – издате су на компакт-диску *Peace of Dream* поред његове концертне музике (вид.: Лазаревић 2009: 8). Како сам могла да сазнам из разговора са композитором, наслов компакт-диска садржи грешку. Оригиналан наслов гласи *Piece of Dream (Комагић сна)* а не *Peace of Dream (Мир сна)*. Композитор објашњава да је дошло до грешке у изради дискова и да је заиста требало да се израде са оригиналним насловом, на који упућује и омот компакт-диска који садржи део слагалице.

је, у време ратова који су потресали ове просторе, представљала уточиште у свету уметности (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 5–6).

Како Марија Николић наводи, околности 90-их година прошлог века у Србији, те изолација земље од европских токова, неминовно су се одразиле и на културу и уметност – реакција уметника на ову ситуацију манифестовала се на више начина – њиховим одласком у иностранство, престанком стварања или окретањем ка другим медијима (најчешће позоришту) у којима су могли да успоставе и другачији вид комуникације са средином у којој су деловали (Николић 2007: 46). Ауторка наводи да је свој тадашњи став о театру Ерић објаснио речима да је у позориште ‘уронио’ и ‘упловио’ спонтано у тренутку када је оно било једина могућност да се са истомишљеницима нађе, проведе време и размишља о ономе што им се догађало, будући да су позориште али и сви људи који су допринели раду позоришта као институције били „највиталнији део нашег друштва у то време“ (Николић 2007: 47). Постојала је „велика потреба за заједништвом, а окупити се око доброг позоришног пројекта са таквим кругом истомишљеника је био начин да се преживи, не у материјалном смислу, већ у духовном“ (Николић 2007: 47).⁶

Ерић је истакао да је имао прилике да сарађује са нашим најистакнутијим позоришним ствараоцима, а приликом давања интервјуа за часопис *Сцена*, навео је да је сарадња са редитељима увек била утемељена на међусобном разумевању, заједничком промишљању и осећању за текст на којем раде. Изузетно је био драгоцен први сусрет са редитељем који служи, између осталог, и да се ускладе виђења музичког плана представе. Наиме, сви редитељи са којима је Ерић имао прилике да сарађује, према његовом запажању, изузетно су се залагали за музички аспект позоришне представе, с циљем да се музика постави „на најделотворнију могућу раван у односу на текст који је у питању“ (Пелчић 2005: 2). Ерић истиче равноправност коју је имао прилике да искуси у раду са позоришним ствараоцима – композитор је третиран на једнак начин као глумац или било који други учесник у постављању представе, што подразумева уважавање ауторске особености (Пелчић 2005: 2).

Друга кључна одлика јесте комуникација, не само међу људима који стварају представу већ и саме музике за представу – њен се комуникативни потенцијал са публиком проверава изнова и изнова, сваким

⁶ Слажем се са закључком Марије Николић да је, наравно, у складу са околностима, реч и о стицању средстава за егзистенцију, будући да је „концертна продукција била веома сведена и сиромашна, а презентација српске музике у иностранству онемогућена изолацијом“ (Николић 2007: 47).

новим извођењем представе – свако ново извођење резонира са музичким извођењем које је јединствено и непоновљиво (ЛАЗАРЕВИЋ 2009: 6–7). Иако изазов, компоновање за позоришну сцену има своје предности, о чему је своје мишљење изразио композитор Ханс Вернер Хенце (Hans Werner Henze, 1926–2012) због тога што је „овде све стварно, опипљиво, одмах чулно комуникативно, и зато што сам живот собом носи музику до те мере да моја чула желе да реагују музички. Према мом мишљењу, ове чињенице објашњавају мој пасионирани ентузијазам према *позоришту у музици*“ (BORNOFF 1968: 29). Позориште у музици значило би комуникативност било које музике коју композитор ствара, без обзира на сцену. Наравно, степен комуникативности не мора нужно бити и мерило квалитета те музике.

Иако до неке мере сличне, примењена (позоришна) и концертна музика не могу да егзистирају на исти начин, како је Морис Блекберн (Maurice Blackburn, 1914–1988) истакао у својим размишљањима о визуелној условљености филмске музике (БАРОНИЈАН 1981: 16). Мада је та мисао везана за домен филма, наводим је зато што сматрам да се може пренети у домен позоришне музике – позоришне слике или било каква асоцијација на слику сцене из представе чијем је извођењу гледалац присуствовао, појављиваће се при сваком поновном слушању одређене музичке нумере ‘истргнуте’ из форме и унутрашње логике представе. Блекберн, из тог разлога, наводи да је, с друге стране, концертна музика „*довољна сама себи, нема њој пребе за дојуну*“ (БАРОНИЈАН 1981: 16). Тако, концертна музика изазива слободне асоцијације слушаоца који је посвећен праћењу музичке мисли. Док позоришна музика зависи од садејства са осталим елементима позоришне сцене која чини представу усаглашеном и ефектном, концертна музика је, у овом смислу, повратак чистом звуку, без покрета, гестикалације и говора – наравно, у зависности од тога ког је жанра дело које се изводи. Након овог кратког увида у својеврсне захтеве које композитор мора да испуни, као и поједине квалитете које музика за представу мора да поседује, табелом која следи стичемо увид у податке о представама за које је Ерић писао музику, редитељима са којима је имао прилике да сарађује, на којим пројектима и где, као и награде које је стекао пишући музику за одређену представу.

Из представљене табеле јасно је да је Ерић био активан у позоришту од 1989. године и у просеку је стварао музику за три до пет представа годишње. Но, Ерић је већ имао искуства са писањем сценске музике – кореографских слика, балета и једног сценског ораторијума.⁷

⁷ Реч је о кореографској слици за оркестар *Иза сунчевих враћа* (1973) за коју је Ерић добио Награду „Стеван Христић“ (1973), потом балету у једном чину *Бановић Сирахиња*

Две године након премијере представе *Дозивање њицица* започеће рад на ремедијализовању материјала позоришне музике у композицији *Хелијум у малој куќији* која припада циклусу *Слике хаоса*, најпознатијем у Ерићевом стваралаштву. *Хелијум у малој куќији* није једина композиција из овог циклуса која садржи везу са позориштем, већ и композиција *Оберон* концерт из 1997. године, због назива и дела материјала позајмљеног представи *Сан леиње ноћи* у режији Никите Миливојевића (Кулезић 2001: 36–37). Дакле, имамо и пример постојеће композиције чији ће фрагменти утицати на настајућу музику за представу.

Табела 1: Представе за које је Зоран Ерић писао музику⁸

Назив представе	Аутор драме	Режијер представе	Премијера	Најомене
<i>Дозивање њицица</i>	Према драми <i>Њицица</i> Аристофана (Aristophanes)	Харис Пашовић	7. 4. 1989. године, Југословенско драмско позориште, Београд	Зоран Ерић је писао музику заједно са Срђаном Хофманом
<i>Ружа вејрова</i>	Ненад Фишер	Харис Пашовић	16. 7. 1990. године, Суботица	Исто
<i>Мегеја</i>	Арпад Генц (Arpad Genz)	Ивана Вујић	25. 9. 1991. године, Битеф театар, Београд	
<i>Чекајући Гогоа</i>	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Харис Пашовић	25. 6. 1991. године, БДП, Београд	
<i>Симон Чудо- творца/ Енциклопедија Мривих</i>	Данило Киш	Харис Пашовић	18. 8. 1991. године, Народно позориште, Суботица	
<i>Даме са камелијама</i>	Александар Дима (Alexandre Dumas)	Светислав Гонцић	април 1992. године, БДП, Београд	
<i>Хамлеј</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Горчин Стојановић	7. 10. 1992. године, ЈДП, Београд	

(1981), сценском ораторијуму за инструментални ансамбл, традиционалне инструменте, мешовити хор и глумце *Вук или њовесћ о народном живљењу* (премијерно изведен 1981. године на Вуковом сабору у Тршићу), затим балету у два чина и осам слика *Јелисаветица, кнеиња црногорска* (премијерно изведен 21. 4. 1986. године у Народном позоришту у Београду а за који је Ерић добио Награду „Петар Коњовић“ Удружења композитора Србије 1983. године) и на крају, балет, *Мегеја*, премијерно изведен 25. 9. 1991. године на Мителфесту у Тивидалеу (Италија). Листа је формирана према подацима из доступне литературе, у овом случају рада Марије Николић (2007: 21).

⁸ Табела је, приликом израде мастер рада, формирана према информацијама које је композитор понудио, како у разговору, тако и у оним које је приложио на својој Википедија страници чију је верзију на енглеском језику лично уређивао. Вид.: Zoran Erić. < https://en.wikipedia.org/wiki/Zoran_Erić>. Такође, поред података из разговора и са странице, коришћена је и електронска база података Музеја позоришне уметности Србије у Београду: <<http://teatroslov.mpus.org.rs/pretraga.php>>.

<i>Краљ Иби</i>	Алфред Цери (Alfred Jarry)	Харис Пашовић	4. 4. 1992. године, Суботица	
<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир	Петар Говедарица	1993. године, Крагујевац	
<i>Седморица њројив Тебе</i>	Есхил (Aeschylus)	Никита Миливојевић	9. 1. 1993. године, БДП, Београд	
<i>Живој је сан</i>	Педро Калдерон де ла Барка (Pedro Calderon de Barca)	Никита Миливојевић	8. 11. 1994. године, Народно позориште, Београд	
<i>Мајбеш/Оно</i>	Вилијам Шекспир	Соња Вукићевић	1996. године, Центар за културну деконтаминацију, Београд	
<i>У њојпалубу</i>	Владимир Арсенијевић	Никита Миливојевић	11. 4. 1996. године, ЈДП Београд	
<i>Бановић Сирахиња</i>	Борислав Михајловић Михиз	Никита Миливојевић	август 1997. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Процес</i>	Франц Кафка (Franz Kafka)	Соња Вукићевић	1998. године	
<i>Сан лејње ноћи</i>	Вилијам Шекспир	Никита Миливојевић	6. 7. 1998. године, Град театар Будва, Будва, Народно позориште, Београд	
<i>Мајка Храброси и њена деца</i>	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Ленка Удовички	1. 1. 1991. године, продукција ППП, Београд	У сарадњи са Б. Ђорђевић, Ђ. Петровић, В. Стефановски и М. Младеновић
<i>Каролина Нојбер</i>	Небојша Ромчевић	Никита Миливојевић	август 1998. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Максим Црнојевић</i>	Лаза Костић	Никита Миливојевић	25. 4. 2000. године, Народно позориште, Београд	
<i>Анђиона у Њујорку</i>	Јануш Гловацки (Janusz Glowacki)	Боро Драшковић	2000. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Обала, Бубрицие</i>	Хајнер Милер (Heiner Müller)	Стеван Бодрожа	13. 11. 2000. године, Атеље 212, Београд	
<i>Корени</i>	Добрица Ћосић	Небојша Брадић	децембар 2001. године, Крушевачко позориште, Крушевац	
<i>Звер на месецу</i>	Ричард Калиновски (Richard Kalinowski)	Небојша Брадић	27. 4. 2002. године, БДП, Београд	
<i>Фауси I</i>	Ј. В. Гете (J. W. Goethe)	Мира Ерцег	2. 12. 2002. године, Народно позориште, Београд	
<i>Раванџа</i>	Ђорђе Лебовић	Дејан Мијач	17. 12. 2002. године, Српско народно позориште, Нови Сад	

<i>Фауст II</i>	J. В. Гете	Мира Ерцег	27. 12. 2003. године, Народно позориште, Београд	
<i>Галеб</i>	А. П. Чехов	Никита Миливојевић	11. 1. 2003. године, словеначко Народно позориште, Љубљана	
<i>Еџибициони- сџа</i>	О. Ј. Травен (O. J. Traven)	Милан Караџић	16. 1. 2003. године, Атеље 212, Београд	
<i>Фредерик или Булевар зло- чина</i>	Ерик Емануел Шмит (Éric-Emma- nuel Schmitt)	Милан Караџић	17. 4. 2003. године, БДП, Београд	
<i>Пољег у небо</i>	Дејвид Хер (David Hare)	Љиљана Тодоровић	30. 4. 2003. године, Звездара театар, Бео- град	
<i>Милош Велики</i>	Маша Јеремић	Небојша Брадић	15. 2. 2004. године, Књажевско-српски театар, Крагујевац	
<i>Villa Sachino</i>	Горан Марковић	Милан Караџић	3. 4. 2004. године, БДП, Београд	
<i>Tre sorelle</i>	Стеван Копривица	Милан Караџић	6. 11. 2004. године, Зве- здара театар, Београд	
<i>Нема везе или Једна мала џрилоџија смрти</i>	Елфрида Јелинек (Elfride Jelinek)	Небојша Брадић	25. 8. 2005. године, БДП, Београд	
<i>Смртионосна мојорисџика</i>	Александар Поповић	Егон Савин	15. 2. 2005. године, Атеље 212, Београд	Зоран Ерић је пи- сао музику заједно са Владимиром Пеј- ковићем; Стеријина награда за ориги- налну сценску музику
<i>Посейџилац</i>	Ерик Емануел Шмит	Љиљана Тодоровић	6. 6. 2005. године, Атеље 212, Београд	
<i>Трансилванија</i>	Драган Николић	Милан Караџић	16. 6. 2006. године, БДП, Београд	
<i>Дон Крџио</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	6. 10. 2007. године, ЈДП, Београд	
<i>Дисхармонија</i>	Сања Домазет	Небојша Брадић	28. 2. 2007. године, БДП, Београд	
<i>Цар Еџиј</i>	Софокле (Sofocles)	Вида Огњеновић	20. 10. 2007. године, Народно позориште, Београд	Награда 53. Стери- јиног позорја за нај- бољу оригиналну сценску музику (2008)
<i>Терђава</i>	Меша Селимовић	Небојша Брадић	19. 1. 2008. године, Крушевачко позо- риште, Крушевац	Награда Јоаким- -феста за најбољу музику (2008)
<i>Ејмин џољег</i>	Дејвид Хер	Љиљана Тодоровић	22. 3. 2008. године, Атеље 212, Београд	

<i>Је ли било кнежеве вечере?</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8. 10. 2008. године, Српско народно позориште, Нови Сад	
<i>Мој браћ</i>	Небојша Брадић	Милан Караџић	18. 10. 2010. године, Народно позориште Републике Српске, Бања Лука	Награда 27. позоришног фестивала у Брчком за најбољу музику у представи (2010); Награда 30. фестивала у Јајцу за најбољу музику у представи (2011)
<i>Харолд и Мог</i>	Колин Хигинс (Colin Higgins)	Милан Караџић	6. 6. 2010. године, БДП, Београд	
<i>Рајна кухиња</i>	Стеван Копривица	Милан Караџић	4. 12. 2010. године, Атеље 212, Београд	
<i>Проклећа авлија</i>	Иво Андрић	Небојша Брадић	23. 9. 2011. године, Вировитица, Ужице, Тузла	Копродуција казалишта Вировитица из Хрватске, Народног позоришта из Ужица и тузланског Театар-кабарета Соли ⁹
<i>Кањоци Мацеџеновић</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8. 7. 2011. године, Град театар Будва, Будва; 22. 10. 2011, Народно позориште, Београд	
<i>Сеобе</i>	Милош Црњански	Вида Огњеновић	24. 11. 2011. године, Српско народно позориште, Нови Сад	

Кратко ћемо посветити пажњу Ерићевој филмској музици ради јаснијег дефинисања његовог односа према позоришној музици због уочљиве разлике у броју пројеката. Ерић је написао музику за филмове: *Нехај* (реж. Jean Jeanneret, 1992; у сарадњи са Ђорђе Петровићем); *Убисјиво с њредумишљајем* (реж. Горчин Стојановић, 1995), *Сиршљен* (реж. Горчин Стојановић, 1998), *Сенке усјомена* (реж. Предраг Велиновић, 2000), *Најџаца* (реж. Љубиша Самарџић, 2001) и *Пољед у небо* (тв филм, реж. Миливоје Милојевић, 2007) (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 5). Ерић је мишљења да је филмска музика донекле заснована на популарној музици (којом се такође бавио), те је зато он „више у позоришту где не морате толико да се спуштате у односу на свој музички *Вјерују*“ (Ерић, НОВАКОВИЋ 6. 7. 2017). У том смислу, Ерић сматра себе слободнијим у писању позоришне музике, првенствено због тога што се његово аутор-

⁹ Лојаница, Владимир, *Три државе њосјавиле на сцену 'Проклећу авлију'*. <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>> 4.8.2017.

ство цени више и што она за њега представља већи уметнички и интелектуални изазов, него писање музике за филм. Мишљења је да „није лако бити композитор примењене музике“, јер наредни ангажман умногоне зависи од тога да ли се композитор „показао довољно способан у том светлу“ да уради оно што се од њега тражи (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017).

Зорица Премате наводи да је дугогодишње бављење музиком за позориште прожело и активну креативну фазу Зорана Ерића, фазу у којој, уз музику за сцену, настају и дела за класичан концертни подијум и користи синтагму *феномен паралелних жанрова* у свом дискурсу о Ерићу, желећи да поентира постојање преплитања материјала, идеја, звучних слика које постоји још од Ерићевих првих музика за сцену и првог, како Премате наводи, остварења из циклуса *Слике хаоса (Велика црвена мрља на Јулијџеру, 1990)* (ПРЕМАТЕ 2008: 93–94). Ауторка запажа да су Ерићева дела, настала на основу његове музике за позориште, „конституисана деконструкцијом тог позоришног звука у себи, звука који носи и полемике свог сценског настајања и постојања“ јер материјал који већ постоји, Ерић у својим *посредствениким композицијама* углавном користи поступајући као да је сва та музика нова (ПРЕМАТЕ 2006: 55–56). Композиције проистекле из ремедијализоване музике за позориште, дате су у следећој табели:

Табела 2: Ремедијација у концертним делима Зорана Ерића¹⁰

Назив дела	Састав	Премијера	Темајски материјал из музике за његову	Напомена
<i>Слике хаоса III: Хелијум у малој кућији</i>	две верзије: 1) за гудачке инструменте 2) за 48 гудачких инструмената	1) 13. 10. 1991, БЕМУС, Задужбина И. М. Коларца 2) 1999.	<i>Пшчице</i>	Октобарска награда града Београда (1992)
<i>Слике хаоса V: Оберон концерт</i>	две верзије: 1) за флауту и инструментални ансамбл 2) за флауту и инструментални ансамбл	1) 7. 10. 1997, БЕМУС, Народни музеј у Београду 2) 2006.	<i>Сан лејње ноћи</i>	Мокрањчева награда (1998) *темајски материјал из композиције је позајмљен музици за позоришну представу

¹⁰ Табела је формирана на основу података из коришћене литературе: текстова Зорице Премате и рада Марије Николић.

<i>Шест сцено-коментара</i>	две верзије: 1) концерт за три виолине и гудачке инструменте 2) концерт за три виолине и симфонијски оркестар	1) 17. 8. 2001, Народни музеј у Београду 2) 2003.	<i>Бановић Сирахиња Каролина Нојбер Процес Анџијона у Њујорку</i>	Мокрањчева награда (2001)
<i>Ко је убио Јалеба? (Ти зар се не сећаш)</i>	за 12 виолончелиста	17. 4. 2005, Коларчева задужбина, Београд	<i>Галеб</i>	
<i>Седам њојледа у небо</i>	за гудачки секстет	3. 3. 2007, Вигмор хол, Лондон	<i>Појлед у небо</i>	Мокрањчева награда (2009)
<i>Entr'acte фарса-ејизода</i>	за оркестар	3. 10. 2008, БЕМУС, Сава центар, Београд	<i>Краљ Едџи</i>	
<i>V&R</i> ¹¹	за контрабас и клавир	2009.	<i>Проклећа авлија</i>	
<i>Сјисак бр.</i> ² ¹²	за оркестар	14. 10. 2016, Задужбина И. М. Коларца, Београд	<i>Анџијона у Њујорку Бановић Сирахиња Каролина Нојбер</i>	* садржи и материјал из композиција <i>Хелијум у малој кујници</i> , <i>Шест сцено-коментара</i> и <i>Ко је убио Јалеба?</i>

Ерић тврди: „ефекат свог рада у позоришту проверавам на лицу места, на пробама и на премијери од публике. [...] Позоришна представа пропада ако не успостави комуникацију“ (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 6). Дакле, Ерић и овде подвлачи значај комуникације као кључне на релацији глумци–публика или, радије, на релацији позориште–свет. Исто тако, ако имамо у виду дискурс о сличности позоришне и концертне музике, можемо рећи да Ерић не категоризује свој стваралачки процес по врсти сцене на којој ће се она извести, што је уочљиво из његовог образложења о компоновању као процесу:

Компоновање музике је процес који се у својој суштини не може разликовати без обзира на примену или намену. Увек полазите од сопственог звука и ту вас готово ништа не може обавезивати. Специфичности које одређен медијум садржи су само оквири у које увек може стати ваша музика (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 8).

¹¹ У разговору са композитором (12. 5. 2017) добила сам информацију да је композиција *V&R*, која је наведена у табели, упитна са аспекта ремедијације. Наводим је због једног секундарног извора у литератури који наводи да је у питању тематски материјал нумере *Први сусрећ* у *Авлији* из представе *Проклећа авлија*.

¹² Поруџбина Београдске филхармоније за концертну сезону 2016/2017. Према: *Програмски коментар – Сјисак бр. 2*, Циклус концерата *За зналце*, 14. окт. 2016, Београдска филхармонија <<http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2016/10/Program-14.10.2016-LAT.pdf>> 16. 8. 2017.

Звук је тај који је суштина.¹³ Своје даље ставове Ерић је изложио говорећи о захтевима позоришне сцене које музика мора да испуни да би се адекватно ускладила са драмом која се изводи – драматуршки образац у позоришној представи дат је, фиксиран и мора, као такав, да се следи. Тако, тензија заступљена у конфигурацији драмског текста такође је чврсто одређена и „не можете је музиком реметити или кориговати“ (Пелчић 2005: 1). Захтеви музичког материјала за одређеном развојношћу морају се ускладити са захтевима позоришне ситуације, захтевима драмског текста – „у супротном, доводите гледаоца у позицију да бира: да ли да остане гледалац или да постане слушалац“ (Пелчић 2005: 1). Ерић сматра да управо то у позоришту не сме бити дилема јер се „као композитор свакако морате одрећи неких жеља да одређену музику водите својим или само њеним током“ (Пелчић 2005: 1). Он предлаже решење проблема писања сценске музике истичући да је оно што се увек примећује и узима у обзир „особеност позоришног чина у погледу непоновљивости било које ситуације у истом облику у ком се одиграла претходно“, док при томе композитор не мисли на „инциденте и изненађења већ на уобичајене ситуације које у позоришту чине да се ништа не одиграва у предвиђеном временском оквиру“ (Пелчић 2005: 1). У том смислу, Ерићев поступак ремедијације сасвим је разумљив у настојању да развије потенцијале музичког материјала до максимума – „они су траг неке музике која би се могла написати“, а с друге стране „је истовремено и ‘постпозоришна’ музика траг тог позоришта“ (Николић 2007: 17–18), нови вид егзистенције позоришне музике. Ерић је раније имао прилике да говори о процесу поновног коришћења постојећег тематског материјала у интервјуу са Бранком Поповић у којем је одговорио на неколико питања која су се тичала управо ремедијализованих дела. Издвојићу неколико одговора у којима Ерић саопштава свој увид у наведени процес:

своја дела *Хелијум у малој кућици* за гудаче и *Шесет сцена-коментара* за три виолине и гудаче/симфонијски оркестар посматрам као звучне симулације пренесене из једног времена и простора у друго време и други простор. Увек ме је привлачила та процедура. Претпостављам да је моја фасцинација временским машинама „играла“ улогу у овом случају, иако то не може бити једини или главни разлог (Роровић 2015: 10).

¹³ Ако ово схватимо као ехо мисли Зорана Христића (1938–2019) да је позоришна музика тест-поље које му је помогло у разумевању звука и долажењу до решења које је могао да користи на другим местима (Babić-Milovanović 1998: 12), онда можемо рећи да је Ерићу било која сцена у свету музике велико поље за тестирање!

Један од разлога сигурно је и трагање за потврдом да тематски материјал има бесконачну количину потенцијала: шта је он и шта све може бити? Композиторово образложење открива да је циљ тог процеса допуштање

музичкој концепцији да превазиђе сваку препреку и да се реализује својим најбољим квалитетима, у било ком жанру или медију. [...] Међутим, сваки жанр има своја својства и правила, а игнорисати их једноставно значи напустити тај жанр. [...] Само значи да дати жанр није одговарао потпуно зацртаној и конзистентно реализованој музичкој концепцији и да га је музичка концепција обликовала према сопственим потребама претварајући га у други жанр (Роновић 2015: 15).

Други одговор, дакле, може да се схвати као трагање за одговарајућим жанром, концептом, контекстом, условно речено, слободни(ј)м простором у којем музичка концепција може да превазиђе сваку препреку, чему управо треба тежити у процесу ремедијације. Шта тематски материјал постиже када се ослободи оквира сцене? Трећи одговор може да пружи увид у резултат ослобађања:

Наиме, током позоришног чина, музички материјал комуницира са свим елементима сцене, док као аутономан, преузима другу форму и стиче другачији и нови ефекат (Роновић 2015: 16).

У основи, звучни материјал је тај који диктира музичку концепцију новог дела а која неминовно тежи томе да се оствари у свом 'најбољем светлу'. У смислу позоришта и преношења 'позоришног' звука на концертну сцену, оно што Ерића интересује јесте искључиво звучни квалитет тематског материјала музике за представу. „Он поступа са 'познатом' музиком као да је нова, рачунајући да ће из те 'нове' музике неки пажљиви слушалац наслутити понешто из њене претходне, позоришне инкарнације“ (Николић 2007: 18), што нас води ка питању публике која прихвата тај реинкарнирани звук. Када је реч о разлици између позоришне и концертне публике, Ерић сматра да је она уочљива у чињеници да је позоришна публика у потпуности усмерена на садржај позоришног чина, пре свега на драмски текст који изговарају глумци. Утиску драмског текста који глумци изговарају и тумаче музика даје нову димензију и, условно речено, 'помаже' тумачењу драмског текста. С друге стране, концертна публика је по дефиницији предодређена чињеницом да било какав утисак о делу стиче само кроз перцепцију чулом слуха (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). У вези са асоцијацијама, Ерић објашњава да у музици постоји компонента времена која даје простор

асоцијацији, нарочито слободној, коју слушалац из концертне публике стиче на основу музике коју чује. Позоришна публика ретко доживљава музику као одвојен утисак и стиче визуелну асоцијацију на одломак из представе (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). Ерић сматра да асоцијацију не треба усмеравати и истиче да је, у принципу, „композитору потпуно свеједно да ли је она тачна, јер је дозволио да асоцијација буде слободна“ (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). С тим у вези, Ерић истиче своје интересовање за анимацију, којом се, како каже, бави још од композиције *Cartoon* (1984) – он има потребу да сликама улије живот и тим поступком анимације он оживљава свој музички свет, притом, не нужно задајући оријентире којима треба да иде неко ко слуша ту музику, те сам наводи: „нећу да пишем драмски текст асоцијацијама“ (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). Асоцијација може (али и не мора) бити назначена уводним текстом којим аутор усмерава слушаоца.

Као кључна реч разговора с композитором издваја се *контекст* – Ерић наводи да жели да се његова музика чује као део нечег ширег, нечег много већег, и користи појам из компјутерске графике *close-up view* (поглед изблиза). Ту мисао илуструје објашњењем да је, између осталог, то оно што он ради у композицији *Сјисак бр. 2*, где су фрагменти из већ постојећих композиција пронашли нови контекст – контекст слике *Пакао* Хијеронимуса Боша (Hieronymus Bosch, 1450–1516) из триптиха *Врџ уживања* где је, како Ерић наводи, „све фантастично и лепо када гледате понаособ сваку од тих ситница, када се одмакнете, када видите контекст, онда видите да је то један прави пакао [...] контекст је битан“ (БЕОКУЛТ). *Сјисак бр. 2* је дело у којем Ерић, поред нових, наводи и делове већ познатих слика хаоса из композиција *Хелијум у малој кућији* (1991) за гудачки оркестар, *Шест сцена-коментара* за три виолине и гудаче (2001) и *Ко је убио џалеба?* за дванаест виолончела (2005) (*ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – Сјисак бр. 2*). У програму приложеном уз композицију *Сјисак бр. 2*, композитор наводи да се

варљива лепота звучних слика, које се наводе, ставља овде у „реалнији“ контекст – чудесни *Пакао* из *Врџа уживања* Хијеронимуса Боша, који је (не)обичан, (не)објашњив, али добро организован и свакодневно се мења и допуњује. *Врџ уживања* припада и једном од спискова које Умберто Еко наводи у својој књизи *Бесконачни сјискови*. У том паклу звучне скулптуре као што су *Анџиона у Њујорку*, *Бановић Сјрахиња* или *Каролина Нојбер* (из позоришних представа Боре Драшковића и Никите Миливојевића) показују своје друго лице, а њихова једноставност више није тако наивна и искључива, јер звук, који их окружује, указује на другачију природу и мисао њиховог постојања (*ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – Сјисак бр. 2*).

Тако, и тематски материјал употребљен у новим звучним околностима – контексту – стиче нова својства која су уочљива када поглед удаљимо и обухватимо ширу слику. Ерићева музика из позоришта, како Премате наводи, јесте:

траг тог позоришта, траг позоришних знакова и траг звука у њима, ексцесна по томе што се мора читати уз невидљиво позориште у себи. Једном када од позоришног звука постане свита или концерт, Ерићева музичко приповедање у класичном инструментаријуму стално носи (и подноси) тај вишак сопственог тела и његове економије: с једне стране обиље (готове позоришне музике, идеја, остварене креативности), а са друге рестрикција (избор инструмената, конкретног материјала, императив да се све смести у екстензивну класичну форму) (ПРЕМАТЕ 2006: 55).

Ерићев и позоришни и концертантни опус су само два лица једног новчића – мења се појам и облик, али је суштина иста, оба дела опуса је написао један композитор (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). На питање о ремедијацији позоришне музике, он одговара да се:

ради о реаранжману ситуације, драмског момента који се искључује и који је супротност ономе што је био у драми (Премате, 2006, 55). Нисам био задовољан дефинитивним музичким изгледом нечега што сам сматрао да има други музички потенцијал, зато сам се враћао тим својим једноставним музичким умотворинама, а нисам правио нове јер нисам мислио да су потребне нове... хоћу да докажем да су и ове биле у реду али да их је требало уобличити, дати их у другој форми (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017).

Музика од које је он почео може бити доминантан део у новом контексту, али и не мора (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017). Уколико јесте, доминација се постепено губи и постепено нестаје, што је њему и био циљ. Потребно му је да се врати постојећем тематском материјалу зато што сматра да није довољно урадио да афирмише контекст и да афирмише музички потенцијал постојећег тематског материјала (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017). Музички параметри су једини релевантни и због њих се доноси одлука да ли ће се одређена музика из неке позоришне представе пронаћи у композицији. Наравно, тематски материјал не мора нужно бити на истом месту на којем је био у представи – ако је у представи био на почетку, у композицији може бити на потпуно другом месту, на пример, на крају.¹⁴

¹⁴ Марија Николић наводи да је разлог размене материјала између позоришне и уметничке музике вероватно и притисак поруџбине, будући да су чак три композиције биле поруџбине: *Оберон концерн* – поруџбина БЕМУС-а; *Шест сцена-коменџара* – поруџбина

Долази се до питања шта све тај тематски материјал може бити. Подсећам на постмодерно набрајање и бесконачне спискове – *шај ше-мајски мајеријал је ѿо... и шѿа још?* Списак сам по себи игра улогу парадигме постмодерног набрајања. Позоришна музика, или генерално гледано, једно позориште може бити списак, све компоненте позоришта понаособ могу бити спискови – глумац је и људско биће, и лик који игра, и демонстратор, и представник позоришне институције... итд. У смислу ових спискова, Ерић се слаже са ставом Зорице Премате да је, када је о његовом стваралаштву реч, у питању исти код, без обзира на то да ли компонује апсолутну или примењену музику (Ерић, Новаковић 25. 4. 2017). Надовезујући се на њен став, Ерић објашњава да се тај код код њега налази у постмодерном, „не нужно и скоро никако еклектичном погледу на ствари – у питању је постмодерна као списак фрагмената наших сећања, ситуација, једног текста, једне позоришне представе“ (Ерић, Новаковић 25. 4. 2017).

Закључак

Заступљеност феномена ремедијације у Ерићевом стваралаштву само потврђује да је позориште идеја која прати његово целокупно стваралаштво, без обзира на сцену на којој се та музика „одиграва“, што је и био предмет истраживања у овом раду. Ерићеве ставови о позоришту изузетно су јасни и изражавају његову фасцинираност процесом рада на музици за представу као и самим формирањем дијалога између музике и драме. Указано је на параметре које одређена музика са позоришне сцене мора да испуни како би доживела „реинкарнацију“ на концертној сцени – звучни квалитет њеног тематског материјала те његов неискоришћени потенцијал, потреба да се да ново контекстуално окружење које ће допустити том материјалу да се развије до максимума, само су неки од услова на које је у овом раду указано.

Опус примењене музике Зорана Ерића доживео је „процват“ 90-их година прошлог века и, с тим у вези, указано је на разлог композиторовог обраћања жанру примењене музике, нарочито позоришне, јер је у том домену био изразито активан. Дискутовано је о сарадњи између композитора и редитеља, те о значају и резултатима такве сарадње, са посебним нагласком на аспект равноправности и комуникативности свих учесника у поставци позоришне представе. Поентиран је, стога, комуникациони аспект сарадње али и комуникативност саме (примењене) музике.

Давида Такена (David Takeno) и оркестра Guildhall Chamber Ensemble; *Ко је убио талеба?* (*Ти зар се не сећаш*) – поруџбина Центра за музику Коларчеве задужбине (Николић 2007: 18).

Композиторово незадовољство дефинитивним музичким изгледом нечега за шта је сматрао да има већи музички потенцијал потенцира практиковање ремедијације. Истраживање је показало да позориште – било као концепт или као музички тематски материјал подвргнут трансформацији – не ишчезава у потпуности, већ трансцендира своје тематске оквире, превазилази негацију свог сценског порекла и наста-вља да живи у композицији на новој сцени.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- БАРОНИЈАН, Варткес. *Музика као примењена уметност*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1981.
- БЕОКУЛТ. *Уџисци о уметности*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fyhvO7qe8Tc>> 15. 8. 2017.
- ЕРИЋ, Зоран. *Биографија*. Универзитет уметности у Београду. <<http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-Biografija.pdf>> 23. 7. 2017.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 6. 7. 2017. године.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 12. 5. 2017. године.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 25. 4. 2017. године.
- КУЛЕЗИЋ, Данијела. „Оберон Зорана Ерића.“ *Музички џалас* бр. 28 (2001): 36–37.
- ЛАЗАРЕВИЋ, Ања. *Филмска музика Зорана Ерића: музика за њокрејне слике хаоса*. Београд: ФМУ, 2009.
- ЛОЈАНИЦА, Владимир. „Три државе поставиле на сцену ‘Проклету авлију’.“ <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>> 4. 8. 2017.
- НИКОЛИЋ, Марија. *Слике хаоса Зорана Ерића – ивица хаоса као извор уметничке креативности*. Београд: ФМУ, 2007.
- НОВАКОВИЋ, Моника. *Цео свет (музике) је њозорница – Ремедијализација музике за њозорнице Зорана Ерића*. Београд: Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 2017.
- ПЕЈЧИЋ, Наташа. „У позоришту не морате све рећи музиком – Зоран Ерић.“ *Сцена* бр. 2–3 (2005). <<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena2305/9.htm>> 6. 3. 2017.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. „Музика за крај постмодерне.“ *Нови Звук – ињтернационални часопис за музику* бр. 27 (2006): 55–60.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. „Седам фрагмената о бескрају – Седам погледа у небо Зорана Ерића.“ *Нови Звук – ињтернационални часопис за музику* бр. 31 (2008): 93–99.
- ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – *Сјисак бр. 2*, Циклус концерата *За зналце*, 14. окт. 2016, Београдска филхармонија. <<http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2016/10/Program-14.10.2016-LAT.pdf>> 16. 8. 2017.
- ТЕАТРОСЛОВ, *електронска база њодајка*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије у Београду. <<http://teatroslov.mpus.org.rs/pretraga.php>> 27. 5. 2017.
- БАВИЋ-МИЛОВАНОВИЋ, Marija. “In search for lost intimacy – the interview with composer Zoran Hristić.” *New Sound – International Journal for Music* 12 (1998): 7–15.
- BORNOFF, Jack. *Music theatre in a changing society – The influence of the technical media*. Paris: Unesco, 1968.
- ЕРИЋ, Zoran. <https://en.wikipedia.org/wiki/Zoran_Erić> 27. 5. 2017.
- МИКИЋ, Vesna. “Old/New music media: Some thoughts on remediation in/of music.” In: VESE-LINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana et al. (ed.). *Music identities on paper and screen*. Belgrade: Faculty of Music, 2014, 28–33.

- NOVAKOVIĆ, Monika. „*Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči...*: Muzika za predstavu *Banović Strahinja* Zorana Erića.“ *SerbianComposers*. <<http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>>
- POPOVIĆ, Branka. “*Entr’acte* – an interview with Zoran Erić.” *New Sound – International Journal for Music* 45 (2015): 7–20.

Monika J. Novaković

Incidental Music of Zoran Erić

Summary

The ever-present theatre in Erić’s opus helps us achieve a much clearer insight into Erić’s poetics. This article deals with the phenomenon of remediation present in the Erić’s opus. The reasons and the results of the use of remediation from the incidental music (which is the highlight of this paper) to concert music were explored and explained. One of the conclusions is the fact that the quality of the sound material has the potential to develop outside of the theatre scene. Erić’s incidental music flourished during the 1990s and the reasons for its expansion are explained: socio-political and economical circumstances prompted the search for like-minded artistic individuals, as well as an artistic, professional, and spiritual sanctuary that was the theatre in Serbia during the mentioned decade.

An overview of the theatre plays for which Erić wrote incidental music is given in this paper, as well as the overview of the remediated pieces – the pieces that contain thematic material that was once heard on the theatre stage and later on the concert podium. It is noted that the music material from the theatre possesses the ability to lead a double life – as a part of the incidental music and later, as a part of the autonomous music.

Keywords: Zoran Erić, theatre, theatre music, incidental music, remediation.

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 63/2020 закључило 28. јуна 2020.
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1– . – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987– . – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије