

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за етномузикологију

**ЗБОРНИК РАДОВА СА РЕГИОНАЛНОГ
СУСРЕТА СТУДЕНАТА
ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И
ЕТНОКОРЕОЛОГИЈЕ**



Београд, 2021

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ

**ЗБОРНИК РАДОВА СА РЕГИОНАЛНОГ СУСРЕТА
СТУДЕНАТА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И
ЕТНОКОРЕОЛОГИЈЕ**

ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

Уредници

мср Ана Петровић
мср Бранислав Стеванић
мср Борисав Миљковић

Главни и одговорни уредник
др Гордана Каран

Извршни уредници

мср Марија Божовић
мср Марија Томић

Рецензенти

др Ива Ненић, др Младен Марковић
др Марија Думнић Вилотијевић

Лектура предговора

Весна Јевремовић

Технички уредници

Душан Ћасић
мср Борисав Миљковић
мср Бранислав Стеванић

ISBN

978-86-81340-37-0

Београд, 2021.

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА
ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И
ЕТНОКОРЕОЛОГИЈЕ

св. 1/2021

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ.....6

ПРЕДГОВОР.....7

Александра Миликић

Извођачка пракса брачног пара Мијајловић из села Варева (Рашка):
између изворности, селективне и измишљене традиције.....10

Милица Лерић

Ђула Срмац –
свирачица на усној хармоници из Бачког Брега.....32

Дамир Галијашевић

Севдалинка у Тешњу кроз архив академика Цвјетка Рихтмана.....53

Милица Лерић и Дејан Петковић

Макса Попов:
животопис и стилске одлике музичког стваралаштва.....68

Ема Миличевић и Хана Здунић

На кожи Балкан истешовиран:
Уписивање загребачких народњачких клубова у дискурс о „цајкама“
кроз етнографију њихових глазбених изведби.....92

Катарина Николић

Структурална анализа *калушарскої ѿлеса* као експресивног медијума
социјалне идентификације.....111

АПСТРАКТИ ПРЕЗЕНТОВАНИХ НЕПРИСПЕЛИХ РАДОВА.....151

УВОДНА РЕЧ

Зборник радова са скупа *Регионални сусрећи студената етномузикологије и етнокореологије*, који се спроводио од 9. до 10. марта 2019. године на Факултету музичке уметности у Београду, одражава шири спектар тематских и научно-методолошких усмерења младих истраживача. Скуп је инициран и организован од стране Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, са циљем поновног успостављања некадашње добре праксе Сусрета музичких академија, научне манифестације која се одржавала дуги низ година у СФРЈ и значајно доприносила стицању нових увида и профилисању научно-истраживачке мисли у различитим културно-географским контекстима. Значај оваквог окупљања потврдио је и скуп по први пут реализован након успостављања нових геополитичких оквира на бившим југословенским просторима са учешћем студената и професора из Србије, Македоније, Босне и Херцеговине и Хрватске, који је резултирао најпре генерацијским умрежавањем, квалитетним и инспиративним професионалним разменама и, шире, јачањем сарадње регионалних етномузиколошких / етнокореолошких центара. Бројност и ширина презентованих тема, као и методолошког приступа у различитим националним етномузиколошким школама, представљени су у овом Зборнику, захваљујући ангажовању студената – докторандима на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, као и колегама који су се нашли у улози рецензента овог издања.

Уз захвалност свим студентима на учешћу на одржаном скупу, њиховим професорима и менторима, Факултету музичке уметности у Београду као организатору, надамо се да је овај Зборник тек први у низу реализације сличних окупљања, у духу дијалога и пријатељства!

Испред чланова Катедре за етномузикологију,

др Мирјана Закић, редовни професор

У Београду, 2021.

ПРЕДГОВОР

Зборник радова са Регионалног сусреша студената етномузикологије и етнокорологије прво је издање студентских радова из области етномузикологије и етнокорологије из Србије, Македоније, Хрватске и Босне и Херцеговине, презентованих на научном скупу одржаном од 9. до 10. марта 2019. године на Факултету музичке уметности у Београду. Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, као иницијатор и организатор Скупа посвећеног младим истраживачима, руководила се идејом некадашње праксе Сусрета музичких академија, која је обликовала генерације научника са циљем умрежавања, обликовања и развијања наше науке. У светлу актуелних праваца и метода у етномузикологији и етнокорологији, младе колеге представиле су се са различитим темама које осликавају доминантна научна усмерења у постјугословенском периоду.

Од укупно десет презентација, које илуструју истраживања у оквиру семинарских радова на главним предметима основних академских студија, у *Зборнику* се нашло шест радова.

Рад Александре Миликић, са друге године основних академских студија етномузикологије и етнокорологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду (ментор др Сања Радиновић, ванредни професор) – *Извођачка пракса брачног пара Мијајловић из села Варева (Рашка): између изворности, селективне и измишљене традиције*, испитује односе између три концептуално различита одређења традиције кроз портретисање и емско тумачење представника локалног музичког израза.

Извођачки портрет, сада из угла проучавања вишеструких идентитетских позиција (родни, етнички...), свирачице на усној хармоници Ђуле Срмац из Бачког Брега, дело је Милице Лерић са Академије уметности Универзитета у Новом Саду која представља рад са треће године основних академских студија етномузикологије: *Ђула Срмац – свирачица на усној хармоници из Бачког Брега* (ментор др Весна Карин, доцент; класа др Нице Фрациле, редовни професор).

Севдах као инспирација бројним етномузиколозима са простора бивше Југославије тема је рада *Севдалинка у Тешњу кроз*

архив академика Цвјетка Рихтмана Дамира Галијашевића са треће године студија етномузикологије на Музичкој академији Универзитета у Сарајеву (ментор др Јасмина Талам, редовни професор). Традиционално певање севдалинке у Тешњу употпуњено је причама о народним певачима тешањске чаршије, уз коришћење богате архивске грађе Цвјетка Рихтмана.

Два коауторска рада у другом делу *Зборника* илуструју широк дијапазон интересовања студената из Новог Сада и Загреба. *Макса Појов: живошћис и стилске одлике музичкој стваралаштва* дело је студената Милице Лерић и Дејана Петковића са треће године основних академских студија етномузикологије Академије уметности Универзитета у Новом Саду (ментор др Весна Карин, доцент; класа др Нице Фрациле, редовни професор). Извођачки стил тамбураша Максе Попова, који прераста у идеалтипски стилски модел тамбурашке музике Срба у Војводини, сагледан је у светлу теорије о топицима и тропима Л. Ратнера и Р. Монела и њихове хијерархије у анализираној музичкој материји.

С друге стране коауторских истраживачких преокупација налази се етнографија музичких извођења у загребачким ноћним клубовима која окупира пажњу две младе колегинице са Одсека за музикологију Музичке академије Свеучилишта у Загребу, Еме Миличевић, студенткиње треће године, и Хане Здункић, студенткиње четврте године (ментор др Наила Церибашић, редовни професор). Бавећи се феноменом „цајке“, под којим се у Хрватској подразумева новокомпонована народна музика са простора Србије и БиХ, ауторке се окрећу савременим моделима етнографских истраживања у етномузикологији како би (ре)позиционирале феномен „цајке“ (његову перцепцију и рецепцију), сагледавајући га у актуелном извођењу.

Катарина Николић, студенткиња етномузикологије и етнокореологије Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, ауторка је јединог етнокореолошког рада у овом *Зборнику*. Њен рад *Структурална анализа 'калушарској йлеса' као експресивној медијума социјалне идентификације* (ментор др Селена Ракочевић, ванредни професор), написан на четвртој години основних академских студија, резултат је ауторкиног вишегодишњег теренског истраживања калушарског ритуала Румуна из села

Гребенац у Банату, Србија. Упоредном структуралном анализом плесних и музичких образаца уочавају се значајне компоненте калушарског ритуала, а посебно њихове експресивне одлике у социјалној идентификацији учесника.

Зборник радова представља јединствен подухват у региону и као такав важан је за афирмацију младих научника који још увек трагају за сопственим изразом и своја истраживања усмеравају ка савременим научним тенденцијама. Одабране теме покривају широку лепезу етномузиколошких усмерења и у спреси са методолошким поставкама граде актуелну научну мисао, чинећи овај *Зборник* важном референцом у истраживачком корпусу. Као основ добре регионалне сарадње, те успостављања нове платформе умрежавања студената и њихових ментора, изражавамо наду да ће овакав модел дељења искустава и знања из домена етномузикологије и етнокореологије представљати први у низу сусрета репрезентата различитих етномузиколошких и етнокореолошких школа на постјугословенском простору.

Захвалност за реализацију *Зборника радова са Регионалног сусреша студената етномузикологије и етнокореологије* дугујемо ауторима радова и свим младим колегама који су узели учешће у излагању на Скупу, њиховим професорима и менторима, као и члановима Катедре за етномузикологију и Факултету музичке уметности у Београду на иницијативи и успешној организацији оваквог сусрета.

Уредници

Александра Миликић

Студијски програм за етномузикологију и етнокореологију,
Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду,
amilikic97@gmail.com

ИЗВОЂАЧКА ПРАКСА БРАЧНОГ ПАРА МИЈАЈЛОВИЋ ИЗ СЕЛА ВАРЕВА (РАШКА): ИЗМЕЋУ ИЗВОРНОСТИ, СЕЛЕКТИВНЕ И ИЗМИШЉЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ¹

Апстракт: Јованка (1951-) и Љубодраг Мијајловић (1949-) су брачни пар из села Варева код Рашке, који већ скоро петнаест година наступа на многим такмичењима и фестивалима српског народног стваралаштва. На сцену су пренели бројне традиционалне музичке облике са родне планине Голије. Поред вокалних, они изводе инструменталне и вокално-инструменталне нумере, користећи лист, фрулу, свираљу и тепсију. Теренска истраживања ауторке била су превасходно усмерена на питање измена традиционалног наслеђа, проистеклих из прилагођавања условима сцене и из вишегодишње сарадње са фолклористима, као и на њихову музичку терминологију и класификацију репертоара. Испоставило се да се спроведене измене своде на појединости и поступке уклопиве у културолошке феномене селективна традиција и измишљање традиције. Наиме, Мијајловићи живљену традицију свог завичаја селективно приказују у зависности од прилике у којој наступају. Осим тога, иако се сматрају верним репрезентима, они су, у мањој мери, и носиоци измишљене традиције. Такође, традиционална терминологија коју користе Мијајловићи упућује на самеравање емског и етског становишта.

Кључне речи: селективна традиција, измишљена традиција, живљена традиција, народна музичка терминологија, трансформације фолклора на сцени

¹ Рад је реализован на другој години основних академских студија под менторством ванр. проф. др Сање Радиновић.

Народна музика и плес у Србији данас најчешће опстају као фолклоризам² – као форма измештена из свог аутентичног контекста, пренета на сцену и извођена за публику и, у доброј мери, према укусима публике. То је могуће захваљујући људима чија љубав према наслеђеној традицији никада не јењава. Многи су на том путу достигли одређени ниво професионализације, међу њима и брачни пар Мијајловић који изводи вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне мелодије голијског краја, користећи лист, фрулу³, свираљу⁴ и тепсију. Рођени у суседним селима на пропланцима планине Голије, још као деца били су у прилици да заједно музицирају. Они своје музичко наслеђе већ скоро петнаест година активно представљају широј јавности, како кроз такмичења и фестивале, тако и кроз културно-уметничке програме. Мијајловићи су данас битне личности које кроз музику голијског краја промовишу град Рашку, у чијој близини и живе.

Због свог континуираног појављивања на актуелној музичкофолклорној сцени, овај брачни пар привукао је доста пажње различитих истраживача. Иако су често помињани у многим научним радовима, Мијајловићи претходно нису били предмет детаљнијег етномузиколошког разматрања. Ово саопштење резултат је наших настојања да се поменута празнина попуни.⁵

И поред тога што се ови извођачи сматрају за једне од ретких чији је репертоар веродостојан, анализом истог могу се уочити одређене промене. Пропозиције музичке сцене, као и бројни интервјуи обављени од стране различитих етномузиколога и етнолога, у великој мери су утицали на промене у сценском понашању Мијајловића. Главни циљ овог саопштења је да се, кроз адекватну

² Маја Бошковић-Стули (Maја Bošković-Stulli) појам фолклоризам тумачи као „posredno prenošenje i prikazivanje oblika narodne kulture iz druge ruke“ (према: Ceribašić, 2008: 265).

³ Инструмент цилиндричне цеви са шест рупица на предњој страни, писком на горњем делу и „одушком“ на полеђини, у Србији је познат и под називима „фрула“, „свирала“, „свирајка“, „свиралче“, „дудук“, „дудучка“, „дудуче“ (Девећ, 1977: 46).

⁴ Термин „свираља“ односи се на локални назив за старији тип фруле чија дужина варира од 400 до 700 мм, са амбитусом до две октаве.

⁵ Већи део материјала за писање овог рада прикупила сам у селу Вареву (Рашка) 08.12.2017, кроз полуструктурисан теренски интервју са брачним паром Мијајловић. Допунско истраживање обавила сам у мају 2018. године, снимивши њихов јавни наступ у Футогу (Нови Сад), на манифестацији посвећеној приказивању ношњи разних српских крајева.

литературу, анализу њиховог репертоара и спроведеног теренског интервјуа, прикажу промене које су се десиле у процесу професионализације извођачког и брачног пара Мијајловић.



Слика бр. 1 – Брачни пар Мијајловић

Јованка Мијајловић (дев. Савић) рођена је 1951. године у селу Боровић, засеок Драке, под Голијом. Музику свог краја учила је још као дете, слушајући старије и чувајући стоку. Вештину окретања тепсије усвојила је најпре од бабе, а потом од мајке. Оне су окретале тепсију, док је Јованкин отац певао. Мајка јој је пренела и технику свирања у лист. Аматерским певањем и свирањем Јованка се интензивно бави већ скоро петнаест година. Највише наступа са својим супругом, а до скоро је доста сарађивала и са женском певачком групом КУД-а „Брвеница“. Према речима Мијајловића, није се десило да се са неког такмичења врате кући „празних руку“. На републичком такмичењу у селу Прилике код Ивањице, Јованка и њена група освојиле су 2009. године једно прво место, а у наредне

три године још и три друга и једно треће. Као интерпретатор водеће певачке деонице, Јованка је на том такмичењу песмом „Листај горо, теци водо“ добила награду за први глас. Међу њеним већим успесима издваја се и прва награда за свирање у лист на фестивалу „Златни опанак“ у Ваљеву. Љубодраг Мијајловић рођен је 1949. године у селу Орловић, засеок Ивање, под Голијом. Још као дечак, слушајући извођења „старих људи“ научио је да свира дугу свираљу на гутурални начин, као и фрулу. Активним извођењем мелодија голијског краја бави се од своје 29. године. Изванредне техничке способности показао је више пута на Сабору фрулаша у Прислоници, освојивши од 2007. до 2012. године два трећа, једно друго и три прва места, као и мајсторско писмо. Почев од 2007, Љубодраг Мијајловић је на републичком сабору у Приликама са својом мушком певачком групом КУД-а „Брвеница“ заслужио три трећа места, а песмом „Ој, девојко, болест боловала“ и награду за први глас.

Мијајловићи су уверени да је „Брвеница“ управо захваљујући њиховом јединственом извођењу једногласног голијског певања постала „најтрофејније друштво“ у Србији. Како сматрају, они су ово вокално наслеђе пренели у Рашку, а преко наступа са КУД-ом упознали са њим и ширу јавност у Србији. И заиста, може се рећи да због свог сценског приказивања вокалних, вокално-инструменталних и инструменталних нумера голијског краја, Мијајловићи имају улогу представљача локалне заједнице – они су на неки начин „амбасадори“ града Рашка у дијаспори и шире. Често су позивани од стране различитих организатора не само на фестивале, већ и у медије. До фебруара 2020. снимили су за РТС три емисије из серијала *Источници*, за трајни архив ове куће забележили око педесет нумера и као представници музике родног краја извели неколико мелодија за потребе документарног филма *My Borrowed Heritage*. Наступали су и у емисији *Жикина шареница*, у финалу културно-уметничког серијала *Шљивик*, као и на БЕМУС-у, једном од наших најзначајнијих музичких фестивала.

Мотивација да наступају је, како сами кажу, проистекла најпре из жеље да мелодије родног краја сачувају од заборавља. За њих наступи представљају врсту хобија, приликом којег упознају много људи, посете многа места и лепо се забаве. Често су позивани на различите манифестације, али њихов одлазак највише зависи од

новчаних средстава која добију. Према речима Мијајловића разлог за њихово самостално наступање у дуету или солистички на инструменту је то што су голијске мелодије специфичне по украсима и техници извођења које је тешко научити уколико тај стил човек није усвојио у детињству. Стога, дешавало се да Јованка промени програм и солистички изведе инструменталну мелодију на листу, уместо да наступи са претходно предвиђеном женском певачком групом, која је требало да изведе неку захтевнију голијску песму.

Љубодраг и Јованка Мијајловић, као извођачи и уједно брачни пар, јединствени су по мешовитом извођењу једногласних песама голијског краја. Према списку који је Јованка започела да прави 2006. године, њихов репертоар чини преко 200 песама различитих жанрова. Ипак, данас они на сцени најчешће изводе неколико десетина вокалних, вокално-инструменталних и инструменталних нумера.

На основу критеријума који важе у нашој науци, дати репертоар смо, ослоњени на народну терминологију Мијајловића, поделили према функционалном жанру на следеће групе песама: свадбене, чобанске, рабацијске и наменске. Песме се разликују и према својим мелодијским моделима: *на свашовски тлас*, *чобанске* и *рабацијске*. Када је реч о начину извођења, осим уобичајених интерпретација, Мијајловићи негују и тзв. „надпевавања“. Овде је, дакле, примењено етномузиколошко научно разврставање, али уз употребу њихове традиционалне терминологије.

С друге стране, у емској класификацији Мијајловића нема јасно одређених, односно раздвојених критеријума, већ су они помешани. Занимљиво је да се њихова подела делимично развила и под утицајем истраживача, о чему ће бити речи касније. Дату класификацију представили смо следећим табеларним приказом:

Редни број	НАСЛОВ ПЕСМЕ	ЕМСКА КЛАСИФИКАЦИЈА
1.	Ништа лепше ни милије нема	сватовски глас
2.	Очи моје на зејтину стоје	сватовски глас
3.	Листај горо, теци водо	чобански глас
4.	Са планине глас се чује	чобански глас
5.	Девојко, златна јабуко	чобански глас
6.	Очи моје наоколо вију	рабацијски глас
7.	Ој, Драгане, плав јоргован	наменска песма за војника
8.	Зазвоните, звона стара	песма намењена цркви
9.	Ко је лепши од нас двоје	надпев
10.	Селе Јеле, што се не удајеш	надпев
11.	Кажи, драги, траве ти зелене	надпев
12.	Ој, Драгане, цвеће бајно	надпев

У горњој табели видимо попис вокалних нумера које Мијајловићи најчешће изводе, као и њихову емску поделу, која је, међутим, доста флексибилна. Примера ради, нумера коју они обично одређују као „надпев“⁶, изводе на више различитих мелодијских модела и дефинишу у складу са тим, као нпр. *свајшовска* или *чобанска њесма*. Уколико пак не знају назив мелодијског модела на који певају, они ће песму дефинисати према другом критеријуму, нпр. према „начину“ како су је изводили, или према њеној функцији.

Специфичност и јединственост сценског наступа Мијајловића у оквирима целе Србије представља интерпретирање неколико особених вокално-инструменталних примера. Реч је о песмама

⁶ Казивачи користе антифони начин интерпретације као критеријум за одређивање назива нумера које се у њиховом музичком окружењу изводе наизменичним певањем женских и мушких група, у овом случају Јованке и Љубодрага.

изведеним уз окретање тепсије, што је пракса коју они називају „певање у тепсију“. Атракцију у њиховом наступу додатно употпуњује неколико инструменталних нумера – Јованкино свирање на листу, Љубодрагово солистичко свирање на фрули, затим исто тако на свирали али уз примену гутуралне технике свирања, и напослетку њихово заједничко музицирање на фрули и листу.



Слика бр. 2 – Извођење на листу и фрули

На основу етске класификације, вокално-инструментални репертоар поделили смо према функционалном жанру на: *свадбене, љубавне, наменске, љубавне ојшће намене*; потом према жанровима одређеним на основу садржаја текста, у оквиру којих се уочава једна нова категорија, а то су *љубавне љубавне*, и на крају према постојећим мелодијским моделима на: *свајшовски, чобански, рабаџијски*.

У емској подели разматраног репертоара такође је дошло до мешања различитих критеријума. Следећа табела илуструје претходни исказ:

Редни број	НАСЛОВ ПЕСМЕ	ЕМСКА КЛАСИФИКАЦИЈА
1.	Овчар Јово, овчарица Мара	сватовска
2.	Сву ноћ Неда преседела	прелска
3.	Петрија	наменска песма за девојку рабаџију
4.	Цвијет цвати на Градини	љубавна
5.	Три девојке збор збориле	љубавна
6.	Лепа Пава под Голијом спава	љубавна

У оквиру инструменталног репертоара издвајају се кола и песме које Љубодраг изводи како на свираљи солистички, тако и на фрули уз лист у који свира Јованка. У наредној табели можемо видети попис забележених нумера:

Редни број	НАЗИВ НУМЕРЕ	ИНСТРУМЕНТИ
1.	Еј, тата, тата	свираља
2.	Везово коло и Кашљоне	свираља
3.	Сплет игара (Ђурђевка, Ај на лево, Дуње ранке, Опанчар, Њишкалица)	свираља
4.	У ливади под јасеном вода извире	лист
5.	Ој, овчаре, бели јагањчаре	лист
6.	Боловала млада Винка	лист
7.	Опадај, лишће, са горе	лист и фрула
8.	Три ливаде, нигде лада нема	лист и фрула
9.	Чувам овце крај зелене јове	лист и фрула
10.	Шеталац коло	лист и фрула

Кроз претходне примере могли смо да се упознамо са музичким вокабуларом наших информаната и њиховим принципима класификације, из којих исходи једноставнија емска таксономија њиховог репертоара. Важно је истаћи да је непосредан утицај истраживача код Мијајловића проузроковао усвајање и стварање извесних термина и категорија. Наиме, бивајући често питани о својој традиционалној терминологији, они су исковали и неке своје изразе, осећајући да њихов наслеђени фонд традиционалних назива условно „није довољан“, односно да истраживачи од њих „очекују више“. С друге стране, свесни значаја традиционалних назива, они поједине термине које чују од етномузиколога ипак намерно не прихватају. На пример, термин дудук, који се најчешће у науци користи као назив за дугу фрулу, Љубодраг не жели да користи, већ се држи локалног термина свираља.⁷ Такође, правећи јасну и свесну дистинкцију између термина фрула и свираља казивач жели да потцрта не само различите ерголошке карактеристике ових инструмената, већ и различито порекло репертоара које интерпретира на њима. Наиме, у казивачевом вокабулару термин фрула означава темперован инструмент новијег настанка на коме у јавним приликама свира народне песме познате на читавом подручју Србије, па и шире, док термин свираља означава нетемперован инструмент на коме изводи локалне мелодије гутуралним начином свирања, и то као пратњу игри или пак солистичке нумере. Исто тако, Мијајловићи настоје да сачувају традиционалне термине у вези са наслеђеном музичком праксом, па тако, примера ради, инсистирају на томе да се орнамент код њих назива „укус“.

⁷ Проблематика употребе термина дудук, као научно прихваћен назив за све дуге (велике) свирале јесте, не само у различитим техничко-интерпретативним могућностима, већ и постојању полисемије, која као таква није пожељна у научном дискурсу. Према запажањима Андријане Гојковић дудук у златиборском крају означава дувачки инструмент кларинетског типа са ударним језичком, док у источној и југоисточној Србији означава тип лабијалне свирале - јединке (према: Ђорђевић, 2015: 17). Аутори социоконгнитивистичке термилошке парадигме попут Х. К. Сагера, одбијају као неопходно везивање једног појма са само једним термином. Постојањем термилошке вишеструкости, према речима Сагера „један појам може да има онолико језичких лица сходно броју комуникацијских ситуација, које захтевају другачија језичка решења“ (према: Шоштарић, 2014: 54). Сходно томе, у даљем току рада држаћемо се казивачеве термилошке дистинкције (Миликић, 2020: 6).

Због специфичне емске класификације коју користе Мијајловићи, овде је неминовна асоцијација на етнонауку (етнокласификацију, нову етнографију), један од некада коришћених лингвистичких теоријских метода у нашој науци, који је био нарочито актуелан током 1970-их година.⁸ Наиме, истраживачи у етнонауци сматрају да се култура преноси путем језика као заједничка и фиксирана целина, и као таква класификује се према већ наученим постулатима у циљу придавања значаја свету који човека окружује.

Иако се Мијајловићи труде да буду чувари наслеђеног стила музицирања родног голијског краја, у њиховим наступима примећује се доста разноликих прилагођавања и уступака контексту сцене.⁹ На њиховом примеру можемо уочити трансформације које су уследиле због промене места и функције извођења песама, као и због честих контаката са истраживачима. Из искуства које су Мијајловићи стекли током дугог низа година наступања на сцени произилази њихово веома професионално јавно понашање. Према речима Весне Бајић-Стојиљковић, процес професионализације потиче из аматеризма, тежећи достизању одређеног степена професионализације (Бајић-Стојиљковић, 2016: 218). Мијајловићи су, управо, свој развојни пут започели добровољно, из хобија (љубави према традиционалној музици али и могућности да кроз наступе посете многа места и стекну различита познанства), након чега су кроз бројна искуства стекли одређене компетенције.

Сценски изглед је оно на шта Мијајловићи такође обраћају велику пажњу. Они су свесни да ношња у великој мери утиче на дојам изворности онога што представљају. Међутим, иако се сматра аутентичним, њихово сценско одело заправо представља поједеностављену реконструкцију ношњи голијског краја. С друге стране, на наступима такмичарског карактера и у другим, за њих битнијим приликама, они позајмљују и носе уникатне ношње.

⁸ Према речима Вилијама Стартиванта (William Sturtevant), етнонаука представља „систем знања и когниције типичан за дату културу“, односно, „сама култура представља суму фолклорне класификације датог друштва, све што је етнонаука тог друштва, њен особени начин класификовања њеног материјалног и друштвеног универзума“ (према: Stone, 2008: 52).

⁹ То је, чини се, опште место у данашњем времену, како се може закључити из речи Наиле Церибашић: „Lokalna izvornost, kojom će potvrditi bitnu dimenziju svog identiteta, izvođačima je neobično bitna.“ (Ceribašić, 2008: 264).

Сцена представља централно место презентације фолклора, коју сви организатори обликују према сопственим пропозицијама. У зависности од тематике манифестација, извођачи прилагођавају и врше избор репертоара. Према речима Мијајловића, они се увек труде да на манифестацијама такмичарског типа изводе нумере које претходних година у истој прилици нису интерпретирали и које искључиво одговарају узорку. С друге стране, за наступе мањег значаја они сами бирају програм, најчешће изводећи по један пример из свог вокалног, вокално-инструменталног и инструменталног репертоара. Избор нумера и у овом случају ипак донекле зависи од места и тематике манифестација. На пример, уколико певају у близини цркве, тада понекад изводе ауторску песму религијског садржаја; у случају да је тема манифестација прело, тада ће изводити искључиво прелске песме, и томе слично.

Према речима Мијајловића, један од главних услова сцене је и ограничено трајање песме. Често су принуђени да песму скрате, не понављајући строфе или завршавајући је пре њеног стварног краја. Још једна у низу промена је и њихово прилагођавање реда речи у тексту песме, како сами кажу, зарад лакшег украшавања мелодије.

Примењују и редуковање текстова оних песама које су преузели из других крајева, најчешће њихових рефрена, прилагођавајући их голијском начину извођења.

Песме са натпевавањем су веома заступљене и типичне за њихов родни крај. Они их не интерпретирају на очекивани традиционални антифони начин – тако што једно од њих отпева једну мелострофу, а друго одговара наредном – већ на редукованом музичком простору, тј. унутар сваке мелострофе, једно од њих двоје почне, а када се друго прикључи, настављају да певају заједно до краја мелострофе.

Међу вокалним примерима се могу уочити новокомпоноване, као и Јованкине ауторске песме. Једна од њих је „Зазвоните, звона стара“, уклопљена у традиционални начин голијског певања.

Оно што је производ прилагођавања сцени је и њихово заједничко музицирање на фрули и листу, које није типично за традицију српског народа. Према саопштењу казивача, чак ни сама фрула није нарочито карактеристична за ове крајеве, и стога је Љубодраг свира искључиво уз лист. Мијајловићи наводе да ова два инструмента (фрулу и лист) уклапају због боје и јачине. Мелодије

изведене на листу специфичне су и продорне тонске боје, са често нестабилном интонацијом. Ипак, у Јованкиној интерпретацији то није случај, пре свега због веште технике свирања. Као што смо већ рекли, кола се најчешће изводе на свирали, а песме на листу. Међутим, у оквиру овог репертоара уочавају се многе нумере које су дошле са других простора после Другог светског рата и које су Мијајловићи преузели и данас често изводе. Међу њима су: „Три ливаде, нигде лада нема“, „Чувам овце крај зелене јове“, „Опадај, лишће, са горе“, „Боловала млада Винка“. То се највише односи на репертоар који интерпретирају на листу, као и на листу и фрули.

Заједничко музицирање једногласних песама мушкарца и жене није типична појава за српску вокалну праксу. Песме које су у прошлости певале искључиво девојке, сада изводе њих двоје (упркос томе што су текстови обично у женском роду), са карактеристичним завршним извиком „и!“.

Разлог за ову појаву у извођаштву брачног пара Мијајловић лежи пре свега у чињеници да су они још од детињства практично нераздвојни. То увелико олакшава и Јованкина вокална способност природно нижег интонирања, које се уклапа са мушком бојом гласа.

Мијајловићи уводе извесне промене и у традиционалне музичке термине и класификацију. Примера ради, они су сами успоставили одређене категорије песама и сковали називе за њих: нпр. *песма намењена цркви*, *песма намењена девојки рабацији* и *песма намењена војнику*.

Успешност наступа зависи и од изгледа саме позорнице. Извођачи теже импресионирању публике и прилагођавању њиховом укусу (Големовић, 2014: 2). Певање уз окретање тепсије је посебан начин вокално-инструменталне изведбе, карактеристичне у Србији за подручје Старе Рашке и поједине делове Косова и Метохије.¹⁰ Од

¹⁰ Тепсија се у етномузикологији уобичајено тумачи као идиофони инструмент, који се даље може сврстати у групу ударних, потом посредно ударних, и надаље у звечке (Талам, 2014: 41). Према сазнањима до којих је пре више деценија дошла Сања Радиновић, тепсија предстаља инструмент распрострањен у географском појасу од Скопља, преко Качаничке клисуре и косовско-метохијске области, затим Јабланице, Косанице и Топлице, Старог Раса, те Босне, Херцеговине, Црне Горе и Албаније. Православно становништво га изводи на различитим забавним скуповима, на прелима, зимским седељкама, поселима, на славама, при крштењу, на свадби. Такође, тепсијање је углавном женски обичај, али га негде сусрећемо и код мушкараца. Окретање тепсије је физички доста напорно, јер лице које окреће

Далибора Тодоровића, истраживача-аматера традиционалне културе голијског краја, добила сам следеће информације о одликама певања уз тепсију на нашим просторима: „Према традиционалној пракси голијског краја, најчешће су га изводиле две жене или ређе мушкарац и жена, тако што би једна особа окретала, а друга певала окренута према њој на раздаљини од 20-30 см од тепсије. Потребно је да тепсија буде некалајисана. Окретање такве тепсије омогућава стварање посебне боје гласа, уз преламање.“¹¹ Јованка на својој руци носи прстен, који приликом окретања удара уједначеним ритмом о тепсију. Схвативши значај и реткост овог инструмента, она окреће тепсију и уз песме уз које се то раније није практиковало. О томе говори податак да су од шест снимљених нумера ове врсте уствари само две некада извођене уз тепсију. Као што је већ напоменуто, за ове музичке облике у Србији није типично да их изводе и мушкарци. Прилагођавајући се материјалу од којег је начињен под позорнице, Јованка своју тепсију окреће или на њему, или на ручно урађеном дрвеном постољу, које јој уједно служи и као својеврсна футрола у којој иначе чува ову тепсију за наступе. Како би задивила публику, Јованка често завршава песму излазећи са сцене и окрећући тепсију по поду позорнице.

мора да се повије у струку и нагне над тепсију. Она се најчешће окреће на ниском дрвеном сточићу „софри“, ређе на патосу или каменој плочи. Обично се узима већа тепсија (0,5 м у пречнику), која се постави ивицом на софру, усправно или мало нагнуто. Окреће се најчешће десном руком. Тепсија се покреће доњим делом длана, док се прстом одржава њена равнотежа при кретању. На средњем или домалом прсту десне руке најчешће се налази прстен који удара о дно сваки пут када је при окретању тепсија у додиру са спољашњим делом шаке. Верује се да је вероватно старији начин онај при коме исто лице и окреће тепсију и пева (Радиновић, 1981: 1-6).

¹¹ Далибор Тодоровић рођен је 1987. године у граду Рашка. По професији је доктор ветеринарске медицине, али је поред тога већ дуги низ година окренут ка ревитализацији културног наслеђа родног краја. Од 2007. до 2017. године бавио се аматерским сакупљањем ношње, традиционалних плесова, као и вокалних, вокално-инструменталних и инструменталних мелодија рашких села под Голијом, под Копаоником и под Рогозном.



Слика бр. 3 – Окретање тепсије на дрвеном постољу

Један од упечатљивих видова трансформације извођаштва брачног пара Мијајловић јесте и раније поменути степен остварене професионализације.

Како би лакше били доступни организаторима разних фестивала, направили су посетницу. Веома битан фактор у процесу њихове професионализације представља честа сарадња са многим етномузиколозима, који на њих, и без своје свесне намере, веома утичу. То се огледа на плану прихватања разних стручних термина, за њих нових, који ближе одређују жанровску припадност примера, или пак саме инструменте. Из истих разлога, они повремено стварају и нове изразе. Битна чињеница је и та да Јованка од 2006. године, а захваљујући утицају етномузиколога Иве Ненић, води евиденцију о наступима, о људима са којима су сарађивали, као и о песмама са свог укупног репертоара. Још један занимљив пример ове врсте проистекао је из Јованкине сарадње са нашим еминентним етномузикологом Драгославом Девидећем. Наиме, она је од њега чула косовску песму „Сву ноћ Неда преседела“, коју је потом редуквала

изостављањем рефрена „варајђиди, Недо“ и прилагодила голијском начину певања.

Дакле, концепт професионализације се на примеру извођачког пара Мијајловић односи на дугогодишње извођачко искуство, индивидуални рад, едукацију у погледу приступања и креативног понашања на сцени, као и поседовања високе технике свирања.

На основу свега изнетог, може се закључити да су Љубодраг и Јованка једни од твораца културе тзв. *селективне традиције*, што је концепт који уводи и именује Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams). Он сматра да је селективна култура веза између живљене и забележене културе. Живљена култура је доступна само онима који су живели у одређеном времену и на одређеном простору, док је забележена култура заправо култура неког раздобља (према: Kelemen, 2008: 99-109). Овакав модел се може применити и у случају Мијајловића.

У зависности од тога да ли наступају на такмичарским или нетакмичарским манифестацијама, Мијајловићи свесно бирају програм који ће изводити. На одређеним скуповима такмичарског карактера, они се труде да верно прикажу нумере које су научили као деца. О степену традиционалности њиховог репертоара приказаног на различитим манифестацијама тог типа сведоче већ поменуте бројне награде. Ипак, због одређених пропозиција сцене, као што је ограничено време трајања нумера, Мијајловићи врше мање измене и тих референтних традиционалних форми. То се огледа у организацији наступа, избору мелодија које зависе од прилике, као и у редоследу њиховог интерпретирања. С друге стране, када је реч о нетакмичарским околностима, Мијајловићи приликом избора нумера обично следе протокол наступа, али уколико им је то допуштено, они истовремено успостављају и сопствену шему. Такође, промене се огледају у прилагођавању озвучења, одабиру и редукцији нумера, нетипичним заједничким музицирањем мушкарца и жене, споју два различита инструмента, као и у стилизацији ношње.

С друге стране, анализом њиховог репертоара могу се уочити и мелодије које нису у потпуности доследне свом узору. Приликом сабора, зборов, вашара и других манифестација нетакмичарског карактера, Мијајловићи изводе и песме новијег настанка, оне које су сами компоновали или за које су написали текст. Стога, због честог

наступања и потребе за новим нумерама Јованка пише текстове које прилагођава голијском начину певања.

Кроз вишедеценијски наступ на сцени и према пропозицијама сцене Мијајловићи у одређеним приликама на један сугестиван начин преобликују сопствену музичку традицију алудирајући на „аутентичност“ онога што представљају.¹² Желећи да се што боље прикажу публици нетакмичарских манифестација, они модификују наслеђене облике музицирања или пак преузимају неке друге и прилагођавају их.

У савременом етномузиколошком дискурсу, народна музичка баштина опстаје и у другим облицима, као неотрадиционална¹³ и традиционална музика. С тим у вези, извођачку праксу брачног пара Мијајловић можемо третирати као „*sinkretičku* концерсију прожимања *starog sa novim*“, коју Бауман (Baumann) супротставља *џуристиком* схватању „*izvorne ili autentične starinske kulture*“ (Ceribašić, 2008: 261). Наиме, према Ронстрому (Ronstrom) традиција која се прилагођава новом друштвеном контексту није мање аутентична, спорна или безвредна већ је резултат успешног верификовања (исто: 269).

Традиционално музичко наслеђе голијског краја, које данас углавном опстаје само на сцени, Мијајловићи веома успешно представљају, и то неретко у мање или више измењеној форми. Упркос томе што су данас веома познати у контексту сценског извођења, може се предиктивно закључити да ови извођачи припадају једној од последњих генерација која је носилац живљене традиције голијског краја.

¹² Овакав начин приказивања наслеђене културе може се довести у везу са појмом *измишљање традиције* о којој говори Ерик Хобзбом (Erik Hobsbom) у истоименој књизи. (Hobsbom, 2002)

¹³ Неотрадиционална музика представља „реконструкцију традиције у њеној ‘аутентичној’ форми, полазећи притом од различито селектованих димензија традиционалног израза и традиционалних форми, махом се ослањајући на идеалтипске реконструкције“ (Zakić, Nenić, 2012).

ЛИТЕРАТУРА

БАЈИЋ-СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

2016. "Stage folk dance in Serbia as a phenomenon of a professionalization". U: Liz Mellish, Nick Green i Mirjana Zakić (ur.): *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 218-225.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О.

2014. „Сценска презентација традиционалних народних обичаја, музике и игре“. *Саборник*. Топола: Културни центар Топола, 6-7.

ДЕВИЋ, Драгослав.

1990. „Инструменти, свирка и њихове особености“. *Народна музика Црноречја: у светлости етнолошког процеса*. Београд: Факултет музичке уметности, 77.

ЂОРЂЕВИЋ, Слађана.

2015. *Принципи гитуралног свирања на територији Србије*. Дипломски рад у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности.

ЗАКИЋ, Mira, Iva NENIĆ.

2012. „World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali“. *Etnoumlje* br. 19-22. Beograd: World Music Asocijacija Srbije, 166-174.

KELEMEN, Petra.

2008. „Propitivanje pojma 'selektivne tradicije' na primeru udruge 'Čuvarice ognjišta Krasno'“. U: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez (ur.): *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Hrvatsko etnološko društvo, 99-109.

МИЛИКИЋ, Александра.

2020. *Између дигиталног и непосредног у процесу преоварања о музичком знању на примеру три генерације свирача на дутој свирали*. Семинарски рад у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности.

РАДИНОВИЋ, Сања.

1981. *Певање уз окрепшање шејсије*. Семинарски рад у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности.

STONE, Rut.

2008. "Linguistic approaches". *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 51-58.

TALAM, Jasmina.

2014. *Narodni muzički instrumenti BiH*. Sarajevo: Muzička akademija; Institut za muzikologiju.

HOBSBOM, Erik i Terens REJNDŽER (ur).

2002. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

CERIBAŠIĆ, Naila.

2008. „Folklor i folklorizam“. U: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez (ur.): *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Hrvatsko etnološko društvo, 259-270.

ŠOŠTARIĆ. I. Ada.

2015. *Muzička terminologija u arapskom jeziku*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.

Прилог

Пример бр. 1

Ој, Драгане, плав јоргован
„Наменска песма за војника”
Варево (Рашка)

♩ = cca 52 parlando rubato
Женски глас соло

Ој, Дра - га - не, плав јор - го - ван
ко - ли - ко си ре - гру - то - ван

Заједно мушки и женски глас

Ој, Дра - га - не, плав јор - го - ван
ко - ли - ко - си ре - гру - то - ван



Ој, Драгане, плав јоргован
колико си регрутован?
Ој, Драгане, плав јоргован
колико си регрутован?

„Ој, Драгане, плав јоргован
колико си регрутован?”
„Регрутован, другарице,
три године морнарице.”
„То је као пола века,
ко ће толико да чека?”

Извођачи: Ј. и Љ. Мијајловић
Транскрипција: Александра Мишликић

Пример бр. 2

Петрија

Варево (Рашка)

$\text{♩} = \text{cca } 52 \text{ parlando rubato}$
женски глас соло

Глас

Ви-но во - зи Пе - три-ја де - вој - ка

Тензија $\text{♩} = 180$
sempre simile

Г. *мешки и мушки глас заједно*

Пе - три - ја де - вој - ка ви - но во - зи

Т.

о.ф.

Вино вози Петрија девојка
 Петрија девојка вино вози

Вино вози Петрија девојка
 три године преко три планине
 сусрете је млади Радивоје
 пошто вино, а пошто ракија?
 По грош вино, а по грош ракија.
 Ја не желим вино и ракију
 већ ја желим цуру рабацију
 већ ја желим девојку Петрију.

Извођачи: Ј. и Љ. Мијајловић
 Транскрипција: Александра Миликић

Пример бр. 3

Ђурђевка

Варево (Рашка)

♩ = cca 84

Свираља

o.f.

Извођачи: Ј. и Ј. Мијајловић
Транскрипција: Александра Миликић

Пример бр. 4

Опадај лишће

Варево (Рашка)

$\text{♩} = \text{cca } 92 \text{ rubato}$

Фрула *mf legato*

Лист

Ф.

Л.

Ф.

Л.

Ф.

Л.

o.f.

Извођачи: Ј. и Љ. Мијајловић
Транскрипција: Александра Миликић

Милица Лерић

Академија уметности Нови Сад
Студијски програм: Етномузикологија
lericmilica@gmail.com

ЂУЛА СРИМАЦ – СВИРАЧИЦА НА УСНОЈ ХАРМОНИЦИ ИЗ БАЧКОГ БРЕГА¹

Апстракт: Позиционирање свирачице Ђуле Срмац у оквиру шире друштвене заједнице биће сагледано кроз призму прожимања идентитетских обележја која су јој дата по рођењу и праксе свирања на усној хармоници. Указујући на родни и етнички идентитет, саговорница је указала на личне вредности, осећај припадности, као и идентификацију у односу на друге, што се нарочито истиче приликом приказивања фигуре као свирачице. Наступајући искључиво самостално, солистичко извођење утицало је на могућност да самоука свирачица креира репертоар и специфичан начин свирања спрам својих афинитета, као и према функционално-естетским критеријумима културне средине из које мелодије потичу, као и којој су упућене. Стога ће живот и перформативно искуство Ђуле Срмац бити сагледано на основу теорија о идентитету и анализе техничко-извођачких способности свирања на усној хармоници.

Кључне речи: идентитет, Шокци, усна хармоника, свирање у „музике“

¹ Овај рад представља модификовану верзију семинарског рада који је настао током треће године основних академских студија (2016/2017). Велику захвалност осећам према ментору рада др Весни Карин, професору др Ницеу Фрацилеу, професорици ддр Весни Ивков, као и асистенткињи Јулијани Баштић.

Велико интересовање етномузиколога за истраживање индивидуалних музичких искустава, указује на премештање фокуса са културе на субјекат (Rice, Ruskin, 2012: 302). Анализирајући импозантан број музичких етнографија, Тимоти Рајс (Timothy Rice) и Џеси Раскин (Jesse Ruskin), уочили су да је пажња етномузиколога усмерена на четири типа индивидуалаца: 1. иноватори; 2. кључни субјекти који имају важну улогу у својим музичким културама; 3. просечни индивидуалци; 4. чланови анонимне публике и други учесници који учествују у музичкој продукцији, дисеминацији и рецепцији. Према мишљењу поменутих аутора, етномузиколози неретко фокус проучавања усмеравају ка иноваторима и кључним субјектима (ibid). Такође, у жижи интересовања су и теме у вези са односом музике и идентитета, како је приметио Рајс на основу анализе часописа *Ethnomusicology* у периоду између 1982-2006. године (Rice, 2007: 17-38). Сагласно латинском корену речи „idem“, идентитет представља оно што се може искусити као истоветно у језгру индивидуе и јавне културе (Erikson, 1966: 149), те упућује на чињеницу да „пресек фокуса концепата идентитета, али и место њиховог разилажења, јесте однос индивидуалног и колективног, односно ширина схватања идентитета.“ (Лајић-Михајловић, 2007: 135).

Истраживање које ће бити представљено у овом раду, усмерено је ка проучавању индивидуе, чији су живот и перформативно искуство сагледани кроз призму идентитетских обележја која су јој дата по рођењу. Истицањем етничког и родног идентитета, субјект истраживања, Ђула Срмац,² стављена је у централну позицију овог рада, те ће на основу свирачког искуства бити приказане прилике у којима је наступала у својој младости до удаје, а потом, након свирачке паузе која је трајала неколико деценија, њена извођачка делатност биће описана у новом контексту. Будући да музика као „људски организовани звук“ (Bleking, 1992), заузима посебно место у идентификацији појединца, те представља јединствени феномен који постоји само у појмовима друштвене

² Ђула Срмац (дев. Даражац), рођена је 14. јула 1939. године у Бачком Брегу (Берегу) (северозападни део Републике Србије, општина Сомбор), где и данас живи. Завршила је шест разреда основне школе. У младости је претежно радила на њиви, док је данас домаћица.

интеракције, анализом музичких параметара, осим што ће бити приказане техничко-извођачке способности свирања на аерофоном музичком инструменту – усној хармоници, указаће се на који начин Ђула Срмац кроз перформативну праксу исказује свој идентитет Шокице и свирачице.

Ђула Срмац – Шокица, свирачица

Имајући у виду мишљење да је позиционирање индивидуе неодвојиво од идентитета, јер су управо идентитети ти помоћу којих се неко одређује и одређује другог у односу на себе, приликом разговора са саговорницом, уочена је њена потреба за идентификацијом на основу етничког и родног идентитета. Иако је примећено истицање етничког идентитета, неопходно је истаћи да саговорница није говорила о етницитету, већ је у неколико наврата податке о својој етничкој припадности отпевала на мелодију бећарца, што се може уочити на основу следећа два двостиха:

„Шокица сам и шокачко дете,
бећаруша од главе до пете.
Шокица сам говор ми издаје,
по говору свако ми познаје.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 15.10.2016. године, Бачки Брег).

У складу са мишљењем да теоријска поставка идентитета настаје у релационом односу „ја – други“ и „ми – они“ (Прелић, 2008: 259), у односу на друге, саговорница је себе одредила термином „Шокица“. Истовремено, поред етничког идентитета, указала је и на други идентитет који јој је одређен при рођењу, односно скренула је пажњу на родну улогу. Припадност етничкој заједници Шокци, у раду је схваћено као социјално-антрополошки модел друштвеног идентитета, будући да истовремено представља колективни и индивидуалан идентитет који је „екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у (личној) самоидентификацији.“ (Dženkins, 2001: 26 према Лајић-Михајловић, 2007:136). Потврда

етничког идентитета препозната је и у стиху „говор ми издаје“, којим је, сматра се, саговорница желела да укаже на скуп обележја који одређују шокачки дијалекат и разликују га од стандардног књижевног језика.³ Имајући у виду да су Шокци једна од етничких заједница која живи на простору данашње Аутономне Покрајине Војводине, начин Ђулиног откривања припадности одређеној заједници, односно, повезивање текста и музике, схваћено је у виду „одређене биологистичке везе, која може бити коришћена за заступање и одбрану мањинских или маргиналних група“ (Davis, 2005: 52 према Ristivojević, 2009: 128).

Иако је постојао одређен број инструмената који су били предодређени за женско извођење у оквиру традиционалне сеоске музичке праксе у Србији и на Балкану (нпр. предмет из свакодневне употребе који су жене могле користити на начин инструмента [тепсија], објекат органског порекла неспецифичне намене [лист], даире, двоструки дудурејш), на тим инструментима су свирали и мушкарци, као што је постојао и обрнути случај, да су жене свирале на инструментима који су били синоним за перформативну праксу мушкараца (нпр. дудук, фрула, гусле) (Ненић, 2016: 170). Међутим, „посебну линију женског извођаштва оформили су инструменти новијег типа, који су почетком XX века освојили различите музичке жанрове на Балкану, попут клавирске или усне хармонике“ (ibid). Имајући у виду да је данашња стандардна усна хармоника настала у првим деценијама XX века,⁴ на основу претходно наведеног, може се рећи да је на територију данашње Републике Србије дошла као релативно млад музички инструмент, те која је због своје специфичне

³ Говор Шокаца из Бачког Брега припада штокавском наречју, икавског рефлекса. О елементарним карактеристикама *берешког* говора, видети више: Balažev, Marina. 2011. „Opis bereškog govora“. U: Mira Menac-Mihalić (ur.): *Hrvatski dijalektološki zbornik*, 17. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1-18.

⁴ Проналазачем усне хармонике се сматра Христијан Фридрих Бушман (Christian Friedrich Ludwig Buschmann) (1804-1864), који је 1821. године израдио ауру, тј. усну еолину (нем. Mund-Äoline), поставивши металне језичке на дрвено постоље са преградама за струјање ваздуха. Инструмент је био малих димензија и служио је за посматрање дејства ваздушне струје на стварање звука. Применом треперећег језичка, временом су настали музички механизми који су до почетка XX века прерасли у музичке аутомате, усне хармонике, као и ручне хармонике с мелодијском клавијатуром за обе руке (Мирек, 1994: 10 према Ivkov, 2016: 14).

боје звука, малих димензија, самим тим и лако преносива, постала популарна и заступљена на ширем локалитету.

На основу речи саговорнице, њен матични инструмент је усна хармоника, иако је најпре учила да свира ручну хармонику. Наиме, Ђулин отац, Стипа Даражац, био је познати хармоникаш у Бачком Брегу и широј околини, што указује на податак да саговорница потиче из музичке породице, те се њен избор и жеља за свирачком делатношћу може читати као „део професионалне идентификације и као извођење групне (породичне) припадности, у смислу узимања учешћа у одржавању малог наследног 'цеха' под мушким патронатом“ (Ненић, 2016: 167). Поменута пракса такође указује и на „један од првих забележених модела женског свирања чији је заснивач мушки сродник“ (ibid), те представља један од карактеристичних облика „преношења знања и увођења жене у идентификацију са фигуром свирача који је у оптицају и данас“ (ibid). Међутим, иако је Ђулин отац подучавао многе хармоникаше, према речима саговорнице, основе свирања хармонике, поред подучавања од стране оца, у великој мери је стекла сама, као што је случај и приликом учења свирања усне хармонике, коју је у потпуности савладала сама.

Ипак, поред тога што је самоука свирачица умела да изводи мелодије на два музичка инструмента, уочено је да је несигурна у процени своје свирачке способности. Несигурност је могуће сагледати кроз Ђулино присећање на свирачко искуство из младости, које је као „женска“ свирка било другачије у односу на свирање других музичара, те је неретко указивала на случај да је њено свирање морало да прође одређено вредновање и оцењивање од стране других, што потврђују њене речи:

„Знаш, ја сам знала свират' и у 'армонику, ни само у музике.⁵ Није баш да сам свирала онако к'о што ј' оригинал, ал' нису ми други то замерали.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 15.10.2016. године, Бачки Брег)

⁵ Саговорница током разговора за усну хармонику искључиво користи емски термин „музике“.

Поред тога што се као жена свирачица није осећала равноправно, у односу према другим музичарима, саговорница је истакла да је у младости, када је почела да свира, често била спутавана од стране мајке, те да је уједно то био разлог због којег није имала прилику да свакодневно вежба и усавшава своје умеће свирања на (усној) хармоници. На основу истраживања, Ива Ненић је, анализирајући животне приче и свирачка искуства својих саговорница, уочила да су „чланови блиске породице били ти који су често спроводили и веома конкретне мере спречавања попут одузимања инструмента, физичких казни и упућивања разноврсних претњи, како би дошло до обустављања жељене активности.“ (ibid, 214), што је уочено и у Ђулином окружењу. Саговорница је навела да је мајка неретко чак и физички кажњавала, вербално понижавала, те да је усну хармонику свирала само онда када би јој други донели инструмент, јер она никада није имала своје „музике“:

„Кад сам била дивојка вољила сам свират', можда би ја чак и вежбала, ал' кад кренем свират' у куће, мама би ми бранила да свирам. Ударала би ми шаком у главу и говорила 'Циганко! Циганко!'. Увик би ми понављала да ја нисам мушко, да нисам ни Циганка, и да не би трибало да свирам, ја чак никад нисам ни имала своје „музике“, него сам свирала кад су ми други донашали.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 15.10.2016. године, Бачки Брег)

Приписивање музичке перформативне праксе Ромкињама, према подацима из литературе, потиче с краја средњег века (Бојанин, 2005: 317; Ненић, 2016: 127). Њихова полупрофесионална и професионална пракса је веома важна са аспекта преношења варошке и градске музике отоманског периода (Ненић, 2016: 128). Неопходно је истаћи да таква врста музицирања, која је често укључивала и музичаре других етничких заједница, односно и жене различите етничке припадности, била је у складу са „променама историјских прилика, али и у односу на различите друштвене групе које су је привилеговале, или оспоравале, ипак, главни порив у борби око музике и идентитета није био увек везан за родно сврставање

извођача, већ је мењао своје тежиште“ (ibid, 128-129). Као што је у претходно наведеном цитату Ђуле Сримац наведено, свирачка пракса се поред Ромкиња, поистовећивала са мушкарцима, самим тим се упућује да је женско свирање неретко схваћено као изузетак или аномалија у односу на стандардно народно музицирање или да су свирачице у потпуности бивале маргинализоване (ibid, 106). Говорећи о свирачком искуству, саговорница је своје свирање описивала на основу других мишљења, односно у више наврата је истицала како за њено свирање, иако је било позитивно прихваћено у друштву, никада није добила хонорар, док су други музичари били плаћени за свој посао, на основу чега је њено свирање опет маркирано као другачије. Стога, у њеном ставу је уочена потреба за честим поређењем са другим свирачима:

„Њима је било штогод кад ја свирам. Ал' нисам ја била к'о што су били прави свирачи. Знали су и они да ја не свирам баш к'о што ј' по оригиналу иђе, ја сам ето само мало свирала.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 20.05.2017. године, Бачки Брег)

Начин перцепције жена свирачица у друштву јесте „плод интеракције између културно-идеолошке формације на снази у одређеном друштвеном тренутку, односа који према њима заузима непосредна околина, и коначно, односа саме музичке заједнице организоване око свирања одређеног инструмента“ (ibid, 321). Прихваћена у својој средини, саговорница је ипак у више наврата указивала да је била изузетак, који се може посматрати из два угла: другачија је од осталих девојака (у младости) јер је знала да свира, али уједно је уочљива и дистинкција у односу на друге свираче, будући да на њу нису гледали као на „правог музичара“.

У женској перформативној пракси, чест случај је да оне не свирају током целог живота. Како је у литератури наведено, одређени чиниоци који утичу на континуитет извођачке праксе, најчешће се везују уз домен приватног, а који су на учешће у свирачкој делатности утицали у истој мери као и смена великих друштвено-политичких парадигми (ibid, 243). Као што је Ива Ненић уочила, удаја, брак,

рађање и одгајање деце, једни су од најчесталијих разлога због којих жене на одређени период или заувек прекидају своју извођачку праксу (*ibid*), што је препознато и у животу Ђуле Срмац.

Спрам контекста појављивања саговорнице са усном хармоником у јавности, наметнула се периодизација: 1) први период Ђулине перформативне праксе односи се на игранке на којима је саговорница свирала пре удаје; 2) други период јесте данашње свирање на сцени. Репертоар који обухвата мелодије традиционалних плесова Шокаца представља заједнички елемент оба периода,⁶ међутим, разлику између два периода, Ђула Срмац описује са аспекта извођења, односно дужине трајања одређених мелодија, као и на основу темпа. На игранкама, као свирачица, имала је потпуну слободу у обликовању мелодија, колико ће пута да понови једну мелодију и у којем темпу ће да је одсвира, те је истакла:

„Ја би свирала у музике све док не би посустали, свирала би све бржје и бржје. А они само игру, па како ја убрзавам, тако и они игру, убрзаву. То је трајало све док неко први не посустане, да л' они ил' ја. Некад сам могла пуно бржје свират, а боме и дужје, ал' данас ни то тако више.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 11.02.2017. године, Бачки Брег)

Реконструкцијом првог периода Ђулиног перформативног искуства, према локалитету и старости учесника игранки на које је саговорница одлазила, могуће је поделити на: игранке на сокаку и игранке у сали Дома културе. Међутим, на основу речи Ђуле Срмац, њена свирка је претежно била заступљена на игранкама на сокаку, док је на другим игранкама, које су биле организоване недељом у сали Дома културе, свирао одређени састав – „банда“⁷:

⁶ Мелодије које Ђула Срмац најчешће изводи су: *сишна бола*, *Тогоре*, *кукуњешће*, *лововац*, *реја*, *фарбачице сукњице*, *Жикино коло* и *шокачко коло*. Видети више: Лерић, Милица. 2017. *Ђула Срмац – свирачица на усној хармоници из Бачког Брега*. Нови Сад: Академија уметности Нови Сад. (семинарски рад, рукопис). Иако репертоар обухвата музику за плес, фокус истраживања није био усмерен ка етнокореолошком приступу традиционалним плесовима Шокаца.

⁷ Према речима Ђуле Срмац, „банда“ је била састављена од следећих музичких инструмената: две хармонике, виолина, басприм, контра и бас.

„Недиљом, на игранкама је обично свир'о мој дада и његова банда. Обично је било њи' шест/седам мушки', а ја сам, ето, кад би они направили паузу, узела 'армонику и засвирала штогод. То није било баш увик, већ некад, зависило је то од тренутка како буде на игранке.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 20.05.2017. године, Бачки Брег)

У својој младости, односно у првом периоду Ђулиног перформативног искуства, саговорница је навела да је умела да компоује своје мелодије, које је свирала према сопственом нахођењу. Став етномузиколога Димитрија Големовића (2005: 230), „да су међу нашим свирачима најбројнији они који се према инструменту односе као и према самом животу, једноставно, површно, без много 'филозофирања'“, у потпуности је препознат и у корелацији са извођачком праксом Ђуле Срмаца, што се може уочити и у следећем цитату:

„Једно време сам ја сама смишљала неке мелодије. Свирала сам по осићају, ето како ми дође у тренутку, ја пробам мало, па онда виђем – ако иђе, наставим, ако не ваља, онда пробам некако друговачије.“⁸

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 20.05.2017. године, Бачки Брег)

Први период Ђулине перформативне праксе је завршио непосредно пред удају, те је саговорница престала да свира на игранкама. Повод њеног престанка свирања у складу је са тумачењем да „конвенционално схватање женскости у западној култури се најчешће повезује са пасивношћу, ирационалношћу, интуитивношћу и израженом емотивношћу, те се сматра да је друштвени простор који је 'прирођен' жени, изједначен са приватношћу дома“ (Ненић, 2016: 95). У случају саговорнице, перформативна пракса није прекинута заувек, већ на одређени период. Иако је у литератури наведено да почетак деведесетих година XX века, означава повратак свирачица

⁸ Приликом теренских истраживања, Ђула Срмац је покушала да одсвира своје композиције, међутим, били су то углавном неуспешни покушаји присећања.

старије доби, „које се укључују у устаљене јавне облике презентације праксе (смотре, фестивали)“ (ibid, 237), наведена пракса је препозната и у Ђулином свирачком искуству, међутим, једну деценију касније. Другим речима, у првој деценији XXI века, саговорница је обновила свирачко умеће, у оквиру ХКПД „Силвије С. Крањчевић“⁹, са чијим члановима од тада наступа. Премештањем Ђулине свирке са сокака на сцену, променом контекста извођења традиционалних мелодија, са аспекта организације њене свирке, наметнула се промена, која упућује на чињеницу да данашњи наступи имају унапред утврђен редослед извођења мелодија, као и њихово трајање. Наведену дистинкцију, саговорница је описала:

„На пробе се увик договоримо унаприд шта ће се играт' и колико пут' и онда не можемо баш свират онако како би ја можда 'тила, мало друговачије.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 20.05.2017. године, Бачки Брег)

У данашњем контексту појављивања на сцени, Ђулино свирање на усној хармоници је примећено од стране многих. Њен идентитет свирачице, своју оправданост проналази не само на основу родне улоге, већ у њеној презентацији „улогу игра посредна референца на наслеђену нормативну концепцију праксе у којој жене 'нису свирале' и која се узима као да је постојала одвајкада.“ (ibid, 202).

Техничко-извођачке особености самоуке свирачице

Будући да не постоје снимци који се односе на први период Ђулине перформативне праксе, реконструкцију звучности, могуће је сагледати кроз наративе саговорнице и са претпоставком да се репертоарски и у музичком тексту нису десиле значајније промене. У

⁹ Хрватско културно-просветно друштво „Силвије Страхимир Крањчевић“ основано је 1927. године у Бачком Брегу. Током календарске године, ХКПД „Силвије С. Крањчевић“ организује три манифестације: „Шокачко прело“, Међународну смотру тамбурашких састава „Микини дани“ у оквиру које се одржава и ликовна колонија, те „Писмом и игром у сусрет светом Николи“ (Ковач, Катачић, 2004: 11).

том смислу, акценат музичке анализе, односно сагледавање техничко-извођачких особености свирања на усној хармоници, посматрано је на основу снимака који су реализовани приликом теренских истраживања у приватном контексту (у кући саговорнице) и у оквиру сценских наступа. Због обима рада, одабрана су два репрезентативна примера из Ђулиног репертоара, на основу којих се могу уочити карактеристике које се у овом раду сматрају важним.

Анализирајући називе примера, уочено је да асоцирају на текстуалну компоненту песме (први стих): *Togore* („Тодо, Тодоре, Тодор нема матере“) и *фарбачице сукњице* („Фарбачице сукњице, у четири поле“). Како се приликом истраживања инструменталне музике пажња неретко усмерава ка називима мелодија, честа је појава да се идентичне мелодије јављају под неколико различитих термина (Ivkov, 2012: 95). Стога, мелодија *фарбачице сукњице* може се идентификовати у Бачкој под називом *каг се Циџо зажели*, која је позната и под називом *сељанчица* у првој половини XX века, па и раније (Rakočević, 2012: 56).

Принцип формалног обликовања у инструменталној музици, како наводи Димитрије Големовић (1984: 29), заснива се на два начина: (1) излагањем и понављањем (са или без варирања) једног музичког материјала и (2) излагањем различитих музичких материјала, који су најчешће варирано поновљени. Пример *Togore*, заснован је на излагању битематског материјала А В, који приликом понављања нису изведени на исти начин. Понављањем А дела, уочена је већа промена у првом такту, те је део при понављању означен А_в, док је приликом понављања В дела уочена мања модификација, која је означена нумеричким индексом поред означеног дела В₁, што се може видети на основу дескриптивне транскрипције.¹⁰ На микроплану, структура унутар делова је заснована на четири такта. Различитост тематских целина огледа се не само са мелодијског аспекта, већ и на основу каденцирања. Делови А и А_в каденцирају на акорду доминатне функције (доминантни квинтакорд), док В и В₁ завршавају акордом тоничне функције (тонични сектакорд).

На макроплану формалног обликовања, пример *фарбачице сукњице*, заснован је на хетерогеном музичко-текстуалном материјалу

¹⁰ Видети више: Прилог, Транскрипција бр. 1 – *Togore*.

(А В С), док се са аспекта микроплана уочава већа промена приликом понављања А дела, В део се не понавља, а С део је идентично поновљен. Према наведеном, структура примера *фарбачице сукњице* има следећи облик: А Аv В С С. Сваки део је обликован у оквиру четири такта.¹¹ Приликом каденцирања, сва три тематски различита дела завршавају на тоничној хармонској функцији. Иако се каденца јавља унутар исте (тоничне) функције, разлика се огледа у обртају трозвука, тако да делови А и В каденцирају на акорду тоничног квартсектакорда, док С део каденцира на акорду тоничног сектакорда.

Примери који су анализирани, одсвирани су на дијатонској (тремоло) усној хармоници „in С“, те је креирање, обликовање мелодија и сазвучја ограничено спрам техничких могућности инструмента.¹² У складу са тим, однос између тонова транскрибованих примера одговара темперованој Це-дур лествици. Ако изоставимо сазвучја која представљају конститутивни елемент примера одсвираних на усној хармоници и посматрамо само тонове мелодије горњег музичко-текстуалног слога, тонски низ на којем се заснива мелодијска линија примера *Тогоре* чине тонови дурског пентахорда ($c^2 d^2 e^2 f^2 g^2$), док је тонски низ мелодије *фарбачице сукњице* ширег амбитуса и обухвата следеће тонове ($g^1 c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2$). Међу сазвучјима која се јављају током свирања Ђуле Сримац, заступљени су претежно трозвуци, ређе двозвуци. Као најчешћи сазвуци издвајају се: тонични дурски сектакорд, тонични дурски квартсектакорд, доминантни дурски квинтакорд, квинтакорд на VII ступњу (умањени квинтакорд) и квинтакорд на II ступњу (молски квинтакорд), који се јавља у примеру *фарбачице сукњице*. Кроз аудитивну перцепцију, уочено је да саговорница нема у потпуности развијену технику дисања, те током свирања, због недовољног удубавања ваздуха, или, чешће приликом увлачења ваздуха из усне хармонике, саговорница производи интонативно нечисте тонове.¹³ Упркос томе што не влада

¹¹ Видети више: Прилог, Транскрипција бр. 2 – *фарбачице сукњице*.

¹² На усној хармоници „in С“, приликом удубавања ваздуха у рупице инструмента, добијају се тонови тоничног трозвука, док приликом увлачења ваздуха, настају тонови доминантног петозвука.

¹³ Видети више: Прилог, Транскрипција бр. 1 – *Тогоре*: четврти, шести, осми, четрнаести такт; Транскрипцију бр. 2 – *фарбачице сукњице*: први, десети, једанаести такт.

нотном писменошћу западноевропске музичке нотације, Ђула свесно креира одређена сазвучја, те их дескриптивно тумачи:

„Кад свираш, не мож' увик бит' исто, то се мора свират' мало крупније, па ситније, онда иђеш доле, па горе.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 15.10.2016. године, Бачки Брег)

Оба анализирана примера припадају дистрибутивном ритмичком систему, дводелне мере (такт $2/4$). Према речима Данке Лајић-Михајловић (2000: 104), дводел је заступљен као неприкосновена основа војвођанских плесова. Ритмичка структура оба примера је заснована на доминантној пулсацији осминских нотних вредности, поред којих се јављају и четвртине и то најчешће комбинација четвртина и осмине на крајевима одсека. У каденцама, *Тодоре* (В В1) и *фарбачице сукњице* (А Аv В С С) требало би истаћи значај паузе, која се испољава у виду микроритмичке паузе (пауза која има мању вредност у односу на метричку пулсацију), у овом случају је у питању осминска пауза.

С обзиром на то да је усна хармоника солистички инструмент, који има могућности истовременог звучања, односно свирања, мелодије и хармонско-ритмичке пратње, Ђула Сримац је увек свирала сама. Истовремено извођење мелодијске линије и одређених сазвучја, повод су за позитивне коментаре које саговорница добија од стране других, будући да њено солистичко извођење пореде са групним музицирањем, што се може уочити у следећем цитату:

„Млоги ми кажу да ја кад свирам, к'о да неко још свира са мном, к'о да ми неко прати, а ни да ја свирам сама.“

(транскрипт интервјуа са Ђ. С, 15.10.2016. године, Бачки Брег)

Међутим, солистичко извођење, временом је утицало на слободу свирања самоуке свирачице, која се примарно огледа у модификацији темпа. Пример *Тодоре*, почиње у спором темпу, међутим, већ након одсвиране триоле у првом такту А дела, Ђула

наставља да свира у бржем темпу. У погледу изградње динамичког тока мелодије, понављањем већ изложеног материјала, од почетка Ав дела, Ђула Срмац прави градацију наглашавањем друге и четврте осмине у такту. Уколико бисмо изоставили артикулацију, те ритам анализирали као самостални музички параметар, уочили бисмо да у оба примера доминира двосложна метричка стопа пирих, која је према мишљењу етномузиколога Ницеа Фрацилеа (2014: 43), „готово идеално заступљена у појединим мелодијама за плес“.¹⁴ Међутим, кроз аудитивну перцепцију, артикулација се истиче као нераскидиви елемент ритма, те метричка стопа пирих, на основу акцентовања друге и четврте осмине у такту, упућује на јамбску пулсацију, будући да се акценатска тежина јавља на ненаглашеним добама унутар једног такта. Пример *фарбачице сукњице*, такође почиње у споријем темпу и већ од другог такта, свирачица почиње да убрзава. Кулминација динамичког тока у овом примеру долази у С делу, у којем се истиче Ђулино спретно техничко-извођачко умеће владања инструментом. Приликом свирања прве и треће осмине у такту, свирачица поједине рупице на усној хармоници блокира језиком, док на другу и четврту осмину, удубљавањем/увлачењем ваздуха у/из рупица које су претходно биле блокиране, добија богатији сазвук (нпр. потпун трозвук), што аудитивном перцепцијом указује на тзв. „ес-там“ ритам¹⁵, који „даје ритмички покрет и играчки карактер структури чак и лаганог темпа“ (Марковић, 2016: 212).

О начину држања инструмента, као и техници коју користи током свирања, саговорница није навела детаљна упутства, међутим, напоменула је да иако најчешће наступа у стојећем положају, када је могуће, усну хармонику свира и у седећем положају, што се може видети на фотографији у прилогу.

Завршна разматрања

Начин на који је средина доживљавала свирку саговорнице Ђуле Срмац, као и однос који је непосредна околина заузимала према

¹⁴ Двосложна метричка стопа пирих се састоји од два кратка слога (у музици су то две осмине) (Фрациле, 2014: 42-44).

¹⁵ Видети више: Прилог, Транскрипција бр. 1 – *Тогоре*, Ав део, први и други такт.

свирци на усној хармоници, претпоставља се, условили су потискивање активне свирке самоуке свирачице. Добивши статус удате жене, саговорница није више одлазила на игранке, самим тим, њено свирање у оквиру поменутог контекста више није било реализовано. Обнова перформативне праксе, те њено поновно активно свирање могуће је пратити од прве деценије XXI века, од када своје свирачко умеће презентује у оквиру сценских наступа.

Током истраживања, евидентна су два најучесталија идентитета којима Ђула указује на себе: етнички и родни. Поред тога што указује на поменуте идентитете идентификујући се као Шокица, родни и етнички идентитет је могуће препознати и на основу њене професионалне идентификације. Наиме, она као свирачица, најпре је указала на своју родну улогу, међутим, на основу репертоара који је креирала и обликовала спрам личних афинитета, обухвативши традиционалне мелодије за плес Шокаца, скренула је пажњу на своју етничку припадност.

Одабиром усне хармонике као доминантно солистичког инструмента, свирачица се дистанцирала од других музичара, будући да је била свесна да не може стећи равноправни статус у односу на друге свираче. Самим тим, имала је прилику да као девојка, односно жена, своју перформативну праксу организује у потпуности према сопственом нахођењу.

У оквиру етнички обликованог репертоара, неопходно је истаћи да су у односу на инструменталне мелодије, односно кола, заступљенији примери мелодија за плес који у себи садрже текстуалну компоненту. Имајући у виду да су мелодије приликом теренског истраживања забележене ван првобитног контекста њиховог излагања, односно ван игранки, уочено је да саговорница прави одређена одступања приликом понављања. Као што је током разговора истицала да је приликом свирања на игранкама имала потпуну слободу, сматра се да се та слобода у музичком смислу примарно огледа са аспекта формалног обликовања мелодија. Самим тим, варирање које се може уочити у данашњем контексту, сматра се да је у већој мери било присутно приликом њеног првог перформативног периода. На основу анализе музичких параметара, свирајући мелодије на дијатонској усној хармоници, тонски низ је ограничен на тонове Це-дур лествице. У складу са тим, Ђулино

свирање је употпуњено хармонско-ритмичком пратњом, која се огледа у стварању вишезвука. Имајући у виду да су мелодије у првобитном контексту извођене на игранкама, анализом темпа, уочено је да самоука свирачица свирање започиње у споријем темпу, те постепено убрзава. Другим речима, наведени начин Ђулиног данашњег извођења традиционалних мелодија на усној хармоници, сматра се, представља наставак перформативног искуства стеченог током првог периода, када је почетак одређене мелодије представљао својеврстан позив за плес, те је у складу са тим, био у споријем темпу, да би се потом, са аспекта темпа и формалног уобличавања правила градација. Солистичко извођење Ђуле Срмац, у великој мери је утицало на креирање специфичног стила извођења мелодија на усној хармоници, што се примарно односи на коришћење одређене артикулације, као и посебне технике свирања ради добијања различитих обртаја квинтакорда, који кроз аудитивну перцепцију указује на присуство тзв. ес-там ритма, који анализираним мелодијама за плес даје динамични ток.

Музичко искуство Ђуле Срмац може лако да се упореди са бројним сличним примерима свирачица које су у младости биле активне и поседовале одређену репутацију у оквиру уже локалне средине, да би у старости, након вишедеценијског стагнирања, та пракса била препозната на ширем локалитету и постала својеврсна атракција приликом појављивања на сцени. У том смислу се проучавање индивидуалних музичких искустава, иако доста заступљено у етномузикологији, посебно са аспекта интерпретације о идентитетима, може сматрати и даље интригантном темом.

ЛИТЕРАТУРА

BLEKING, Džon.

1992. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.

ГОЛЕМОВИЋ, О. Димитрије.

1984. „Народни музичар Крстивоје Суботић“. *Истраживања (Ваљевска Колубара)*, књ. 1. Ваљево: Народни музеј – Ваљево, 9-153.

2005. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX veka.

ERIKSON, Erik H.

1966. "The Concept of Identity in Race Relations: Notes and Querier". *Daedalus*, vol. 95: 145-171.

IVKOV, Vesna.

2012. *Komparativna proučavanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad. (doktorska disertacija u rukopisu).

2016. *Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: fenomenologija i pedagoški aspekti*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu. (doktorska disertacija u rukopisu).

КОВАЋ, Ivan i Marin Katačić.

2004. *Hrvatsko kulturno-prosvetno društvo „Silvije Strahimir Kranjčević“ Bački Breg*. Sombor: Garden print.

ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Данка.

2000. *Гајге у Војводини*. Нови Сад: Академија уметности. (магистарски рад у рукопису).

2007. „Гуслар: Индивидуални идентитет и традиција“. *Музикологија/Musicology* 7: 135-156.

МАРКОВИЋ, Младен.

2016. „Цртице о српској градској музици западне провинцијенције“. У: Сања Радиновић, Димитрије О. Големовић (ур.): *Музичка и итрачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*. Београд: Факултет музичке уметности, 195-219.

НЕНИЋ, Ива.

2016. *Дерегулација канона: идентитетски, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментима у Србији*. Београд: Факултет музичке уметности. (докторска дисертација у рукопису).

ПРЕЛИЋ, Младена.

2008. *(Н)и овде (н)и тамо: етнички идентитетски Срба у Мађарској на крају XX века*. Београд: Етнографски институт.

РАКОЋЕВИЋ, Selena.

2012. *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*. Pančevo: Kulturni centar Pančevo, Gradska biblioteka Pančevo.

RISTIVOJEVIĆ, Marija.

2009. „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta“. *Етнологишко-антрополошке свеске 13*: 117-130.

RICE, Timothy.

2007. "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology". *Музикологија/Musicology 7*, 17-38.

RICE, Timothy. Jesse Ruskin.

2012. "The Individual in Musical Ethnography". *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology vol. 56, no. 2*: 299-327.

ФРАЦИЛЕ, Нице.

2014. *Трајом античких метричких стоја – компаративна етномузиколошка проучавања*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду: Академија уметности.

Прилог

Транскрипција бр. 1 – Тогоре

Мелодију на усној хармоници изводи:

Ђула Срмац, рођ. Даражац (1939)

Снимљено:

15. октобра 2016. године у Бачком Брегу

Снимила и транскрибовала:

Лерић Милица

♩ = 70 ♩ = 130

A

B

Av

B1

Транскрипција бр. 2 – фарбачице сукњице

Мелодију на усној хармоници изводи:
Ђула Срмац, рођ. Даражац (1939)
Снимљено:
15. октобра 2016. године у Бачком Брегу
Снимила и транскрибовала:
Лерић Милица

♩ = 90 ♩ = сса 107

A

Av

B

C

C

Фотографија: Ђула Срмац, у шокачкој ношњи седи и свира у музике



(Фотографија је преузета из приватне архиве Ђуле Срмац. Фотографисано 2007. године у Бачком Брегу)

Дамир Галијашевић

Музичка академија Универзитета у Сарајеву
damir.galijasevic@hotmail.com

СЕВДАЛИНКА У ТЕШЊУ КРОЗ АРХИВ АКАДЕМИКА ЦВЈЕТКА РИХТМАНА¹

Апстракт: Свака урбана средина Босне и Херцеговине има нешто што је чини посебном, јединственом и препознатљивом. Најчешће се та посебност огледа у његовању властите културе и традиције. У оквиру систематских истраживања музичке традиције Босне и Херцеговине, најзначајнији босанскохерцеговачки етномузиколог, оснивач Музичке академије у Сарајеву, академик Цвјетко Рихтман у мају 1967. године посетио је Тешањ и са својим сарадницима забиљежио традицијско пјевање у Тешњу. Овај рад је приказ тадашњег контекста пјевања севдалинке и прича о народним пјевачима тешањске чаршије.

Кључне ријечи: севдалинка, Тешањ, Цвјетко Рихтман

Својеврсни „јунак“ наше приче, академик Цвјетко Рихтман севдалинку је дефинисао пјесмом маловарошке музичке традиције. Водећи се том дефиницијом можемо устврдити да је родно мјесто севдалинке свака мала босанска варош – свака босанска чаршија. Када говоримо о Тешњу, малом граду сјеверне Босне, мелопоетски облици, а посебно севдалинка, преносила се, осим усменим путем, и разним рукописним збиркама с краја 19. и почетка 20. стољећа. Тако је, на примјер, седамдесетих година 19. стољећа, у посети рођаку Стеви Петрановићу у Тешњу, кратко боравио и

¹ Рад је реализован на четвртој години основних академских студија под менторством ред. проф. др Тамаре Караче Бељак.

Текст је у оригиналу писан на латиници, али је према стандардима Центра за издавачку делатност Факултета музичке уметности у Београду преписан на ћирилично писмо.

познати сакупљач народних пјесама Богољуб Петрановић. Ту биљежи неколико кратких лирских пјесама, углавном шаљивог карактера са алузијом на друштвена збивања („Не тражи кад те неће“, „Неће злато на нечисто сребро“, „Побјегла му жена“, „Ко ће тебе позлатити“ и „Теферич Селим Которића“) (Kilibarda, 1974: 109, према Buturović, 1987: 276).

Крајем 19. стољећа у збирци *Хрватско народно благо* (1888) Његослава Дворовића (псеудоним хрватског етнографа Драгутина Хофбауера), забиљежени су текстови двадесет и једне лирске пјесме са ових простора, по казивању Асим-бега Смајлбеговића из Тешња.

Знаменити чешки мелограф Лудвик Куба, током свог похода кроз Босну и Херцеговину 1893. године, походио је и Тешањ и у Тешњу забиљежио пет пјесама: „Расла туња и турунџа“, „И синоћ сам долазио“, „Ај, колико је поље под Ипеком“, „Ој, дјевојко, мајмунчићу“ и „Гонџе Мехо, аман, аман“. Мелографски записи Лудвика Кубе најстарији су нотни записи који биљеже народну музичку традицију тешањског краја и међу најстаријим нотним записима босанске музичке традиције уопште.

Најзначајнији сакупљач народног музичког блага тешањског краја почетком 20. стољећа био је Салих Мешић (1889-1945). Његова сачувана збирка налази се у Музеју књижевности и позоришне умјетности у Сарајеву и садржи 314 пјесама забиљених од 1907. до 1912. године. Мешић је пјесме почео сакупљати још као ученик основне школе, а најчешће их је биљежио од старијих жена из своје непосредне близине. Велики број пјесама забиљежио је од мајке Дилфе (32 пјесме), казивачице Азре Побрић (54 пјесме) и Бадеме Корајлић (29 пјесама), док за највећи број њих у збирци не стоји име казивача. Највише пјесама скуприо је у Хрватиновићима, насељу надомак тешањске чаршије. У издању Народног универзитета Тешањ 1976. године објављена је и збирка пјесама Салиха Мешића *Са торњет чардака*, а коју су приредили проф. др Муниб Маглајлић и Смаил Ф. Терзић, истакнути тешањски културни дјелатник.

У периоду након Другог свјетског рата, Тешањ је посјећивао академик Владо Милошевић. Његови записи народних пјесама из Тешња објављени су у збиркама *Босанске народне пјесме 1, 2 и 4* (1954, 1956 и 1964). Ради се о исцрпним транскрипцијама народних

пјесама, текстовима, а на неколико мјеста и о личном утиску Милошевића о интерпретацији одређених казивача.

Академик Цвјетко Рихтман са студентима Музичке академије Универзитета у Сарајеву дошао је у Тешањ 19. маја 1967. године. На сачуваним тракама, први казивач на којег су наишли зове се Хасан Вилашевић. У потрагу за идентитетом Хасана Вилашевића кренуо сам првобитно посматрајући транскрипције из Тешња похрањене у Институту за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву. Увидом у транскрипције, схватио сам да је репертоар Хасана Вилашевића чинило класично старобосанско *поравно пјевање*.² Преслушавањем траке, утврдио сам да је Хасан Вилашевић (у прилогу слика бр. 1) рођен у Тешњу 1900. године. Преко пријатеља и родбине, пронашао сам кућу Мустафе Вилашевића, најстаријег носиоца тог презимена данас у Тешњу. На моје питање „Ко је Хасан Вилашевић, рођен 1900. године у Тешњу?“, немало изненађен одговорио је „То је мој отац.“ Мустафа Вилашевић је најмлађи син Хасана Вилашевића, тешањског пјевача с почетка 20. стољећа. Током разговора дао ми је важан податак о самом теренском истраживању академика Рихтмана и његове екипе: „Сјећам се, био сам јако млад, да је отац дошао кући и рекао да је сједио у 'пензионерима' (градска кафана, у центру тешањске чаршије, оп. Д.Г.) и да су дошли неки да га снимају. Није био задовољан како је пјевао, тад су га већ године обузеле.“ (интервју са Мустафом Вилашевићем, Тешањ, 29.04.2017.). Евидентно је да се у тој цртици из младости Мустафе Вилашевића крије управо долазак академика Рихтмана и његове екипе, јер ни у једном од осталих теренских истраживања из Тешња нисам пронашао име Хасана Вилашевића. То практично значи да се екипа академика Рихтмана упутила на Горњу Чаршију и упитала ко би могао познавати народне пјесме тешањског краја. Анализом самог звука, евидентно је да снимак није настао у кафанском амбијенту. То су се истраживачи, скупа с казивачем, упутили ка неком мирнијем мјесту. Погодан амбијент за снимање нашли су у кући Пашалић Зулехе, у то вријеме изузетно познате тешањске народне пјевачице и Рихтманове казивачице. О Зулехи Пашалић писат ћу нешто касније.

² Поравно или равно пјевање је својеврстан синоним за реченицу широког даха и распона, богато украшену мелизмима.

По причи Мустафе Вилашевића: „Хасан Вилашевић рођен је 08. маја 1900. године у Тешњу. У младости је често пјевао на сијелима и дружењима омладине у тешањском крају. Када би наишао поред копача, гласно би запјевао, након чега би они остављали посао, слушали га и уживали у његовом пјевању. Умро је 27. јануара 1983. године, само седам дана након што му се родио унук који је понио његово име.“ (интервју са Мустафом Вилашевићем, Тешањ, 29.04.2017.).

У репертоару народног пјевача Хасана Вилашевића уочавамо углавном пјесме пјеване на исти мелодијски образац (у прилогу слика бр. 2), али и мелодијски образац својствен тешањском крају, који је и данас у употреби. Цвјетко Рихтман забиљежио је од Хасана Вилашевића пјесме са почетним стиховима: „Гором јашу кићени сватови“, „Двоје младих росно цвијеће брали“, „Хасан ага на кули сјеђаше“, „Змај прелеће с мора на Дунаво“, „Али паша на Херцеговини“ и „Снијег паде, друми западоше“. Вилашевић је пјевао и друге, по Рихтмановој оцјени пјесме из Србије, које су у Вилашевићев репертоар ушле у вријеме одслужења војног рока 1921. године, негдје у Србији.

Засигурно најзначајнија тешањска пјевачица тог времена била је Зулејха Пашалић (дев. Бркић) из Тешња (у прилогу слика бр. 3). Њено име се сусреће и међу именима казивача академика Владе Милошевића, али и у каснијим истраживањима (1983) проф. Ђенане Бутуровић за потребе Земаљског музеја Босне и Херцеговине. Иза Зулејхе су остала два сина – Осман и Исмет. Захваљујући Исмету Пашалићу, мом дугогодишњем колеги музичару, успио сам мало боље расвијетлити њен лик и дјело. По занимању је била медицинска сестра, дјечија његоватељица. Завршила је средњу медицинску школу у Сарајеву, а потом радила у Дому здравља „Изудин Мулабећировић – Изо“ у Тешњу. Народне пјесме учила је од мајке Дуде Бркић (дев. Галијашевић), која је у давним временима била позната „пјева“. Била је једна од главних организатора сијела на којима је и сама пјевала. Значајна је и њена жеља да се сачува и биљежи све што се сматра вриједним и хисторијским, па је тако и сама снимала на магнетофонске траке тадашње важне догађаје у Тешњу и околини. Била је члан КУД-а „Братство“, аматерског позоришта „Стево

Петрановић“ у Тешњу, те први секретар Синдиката у Тешњу. Умрла је у Тешњу 04. априла 1996. године.

У репертоару Зулејхе Пашалић налазе се и пјесме са локалним обиљежјима: „Пошетала Сарајлијина Хана/равном цестом испод Добропоља“, „Тешањ граду, мој велики јаду/У теби сам драгог загледала“, „Тешањ граде, мој велики јаде/У теби ми мој алкатмер расте“, а све оне пјевају се на поравну мелодију (у Тешњу се, према казивању Зулејхе Пашалић, користио и термин равна и поравна пјесма).

Уз Зулејху Пашалић, неријетко се помиње име Суље Хукића, тешањског бријача и најпознатијег махалског хармоникаша тог времена. Суљо Хукић (у прилогу слика бр. 4) био је учесник снимања на теренским истраживањима 1967. године. За њега је карактеристично да се није женио, нема никаквих потомака, а у Тешњу је данас јако мало људи који га памте. Умро је 1982. године, а на његовом мезару наведено је да му је нишане подигао Омер Побрић, знаменити босанскохерцеговачки хармоникаш, а Тешњак по рођењу.

Суљу Хукића на снимцима Цвјетка Рихтмана сусрећемо као свирача на старој дворедној хармоници. Свирао је кола „Дрмеш“, „Стара играчица“ и „Чарлама“.

Најмистериознија личност мог истраживачког рада о старим тешањским пјевачима, чија имена се срећу у легату академика Цвјетка Рихтмана, свакако је име Хаше Адиловић (дев. Муласмаиловић). На транскрипцијама се наводи да је у вријеме снимања имала око 60 година. Једна од најстаријих становница тешањске чаршије, Сајда Хундур (рођ. 1929), сјећа се Хаше и њене сестре Бехије, као познатих пјевачица на тешањским сијелима. Због занимања њеног оца, звали су је Хаша Пандурова. Била је удата за Суљу Адиловића, али нису имали дјеце. На питање кад је Хаша умрла, Сајда Хундур ми кратко одговара: „Их, добро давно.“ Потражио сам податак о њеној смрти на тешањским мезарјима. Пронашао сам мезар њеног супруга Суље Адиловића, али не и њен. Потрагу за годиштем ове, без сумње, значајне тешањске народне пјевачице у првој половини 20. стољећа, окончао сам користећи књигу Босанске народне пјесме 4 аутора академика Владе Милошевића. У вријеме кад је Хаша Адиловић казивала народне пјесме Влади Милошевићу

(1958), имала је 52 године. Позивајући се на овај извор, смио бих тврдити да је Хаша Адиловић из Тешња рођена 1906. године.³

Из казивања Зулејхе Пашалић, Хаша Адиловић (у прилогу слика бр. 5) спјевала је познату народну пјесму „Шећер, Мујо и бесједе твоје“, посветивши је свом дјевојачком ашиклији, Муји Хукићу (брату раније поменутог Суље Хукића). Пјесму је касније, управо посредством Зулејхе Пашалић, снимила популарна пјевачица севдалинки Зора Дубљевић и с њом остварила велики успјех (у прилогу слика бр. 6).

Заим Сејдиновић (у прилогу слика бр. 7) свакако је најстарији тешањски казивач у легату Цвјетка Рихтмана. Рођен је на Чифлуку поред Тешња 1895. године. Свирао је саз и пјевао на тешањским сијелима, скупа са својом супругом Ешефом (дев. Бркић), која је била позната тешањска хармоникашица. Често су скупа свирали на тешањским сијелима – Заим је свирао мушкарцима, а Ешефа женама. Његова основна дјелатност била је плетење корпи од прућа. Давне 1935. године купио је саз који је тада имао око 150 година. Саз се још увијек чува у породичној кући у Чифлуку гдје данас живи њихов млађи син Расим. Заим Сејдиновић умро је 1971. године. У архиву Института за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву пронађене су двије транскрипције пјесама из репертоара Заима Сејдиновића, гдје је наведено да је пјевао уз пратњу шаргије. Пјесме су са почетним стиховима „Ударало туре у тамбуре“ и „Једна тица мала сваком тугу задала“ (у прилогу слика бр. 8).

Још једно име појављује се на транскрипцијама из Института за музикологију Музичке академије у Сарајеву. Халида Мехинагић (дев. Мујагић), рођена је 1910. године у Тешњу. При истраживању идентитета ове тешањске пјевачице, сви упитани рекли су ми: „Јеси ли сигуран да је Мехинагић? Постојала је само једна Халида Мујагић, али она је била удата Медарић.“ Према матичном уреду општине Тешањ, Халида Мехинагић рођена је 1908. године у Тешњу, а умрла 15.02.1979. године, такођер у Тешњу. Ово је показатељ да казивачи

³ Накнадном дигитализацијом старијих матичних књига у Тешњу, те увидом у исте, утврдио сам да је Хаша Адиловић рођена 1900. године у Тешњу, а умрла и сахрањена је у Сарајеву 10.11.1967. године. То практично значи да су снимци академика Рихтмана настали непуних пет мјесеци прије Хашине смрти.

понекад нису говорили истините податке о свом рођењу, очито не схватавши важност истих.

Народна поезија у тешањском крају недвојбено има дугу традицију. Теренска снимања академика Цвјетка Рихтмана 19. и 20. маја 1967. године од необичног су значаја за расвјетљивање локалних обиљежја у извођењу севдалинке као музичког блага тешањске чаршије. Осим као дио властите интима и надахнућа, севдалинка је тих шездесетих година у Тешњу била и дијелом јавног живота. Тих година, у Тешњу је активна фолклорна и музичка секција Гимназије, чији вокални солисти освајају награде на такмичењима младих пјевача у Тешњу и околним градовима. Уз гимназијалце, у Тешњу су активни и чланови Аmaterског позоришта и КУД-а „Братство“. Шездесете се стога заиста могу сматрати златним годинама севдалинке у Тешњу. Али и без обзира на наведено, генерација пјевача које је снимао академик Цвјетко Рихтман није се јавно експонирала. За њих је севдалинка била лијек за душу након напорног рада, разонода на породичним сијелима и својеврсна наслијеђена светиња коју су били дужни његовати и пренијети на млађе генерације. Мислио сам да ће ми бити лако истражити поријекло и неке животне референце народних пјевача који су у вријеме истраживања академика Цвјетка Рихтмана његовали севдалинку у Тешњу. Ни слутио нисам колико је то велик и свеобухватан посао. Педесет година касније, многи народни пјевачи заборављени су и живе тек у сјећању најстаријих Тешњака. Пјесме које су његовали, међутим, остају да се памте док је свијета и вијека, јер су преношене и усменим и писменим путем. То је најбољи показатељ колико су оваква и слична истраживања заправо вриједна у очувању народне музичке традиције и колико, иако је њихов почетни циљ трагање за заборављеном пјесмом, показују много више од пјесме.

ЛИТЕРАТУРА

KARAČA-BELJAK, Tamara.

2014. *Zvučni krajolici. Pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.

TALAM, Jasmina.

2017. *Priповijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija.

DVOROVIĆ, Njegoslav.

1888. *Hrvatsko narodno blago. Zbirka hrvatskih narodnih pjesama i pripoviedaka iz Bosne i Hercegovine*. Senj: Tiskom i nakladom H. Lustera.

MILOŠEVIĆ, Vlado.

1954. *Bosanske narodne pjesme I*. Banja Luka: Odjeljenje za muzički folklor Narodnog muzeja.

1956. *Bosanske narodne pjesme II*. Banja Luka: Odjeljenje za muzički folklor Narodnog muzeja.

1964. *Bosanske narodne pjesme IV*. Banja Luka: Odjeljenje za muzički folklor Narodnog muzeja.

BUTUROVIĆ, Đenana.

1987. „Usmena književnost u tešanjском kraju“. U: R. Kajmaković (ur.): *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu*. Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 275-333.

ПРИЛОГ



Слика бр. 1 – Хасан Вилашевић, слика настала 1981. године
(приватни архив Мустафе Вилашевића)

MUZIČKA AKADEMIJA U SARAJEVU

Zps., snim. <u>JASNA HADŽISALIHović</u>	Fasc.
Mjesto i vr. zps., snim. <u>TEŠANJ, 19. 5. 1967</u> trsrbh <u>J. HADŽISALIHović</u>	R. br: <u>74</u>
Pjevač <u>MILAŠEVIĆ HASAN (1900) TEŠANJ,</u>	Folija
Izvodio na instr.	Kulija
Vrsla	Kolur <u>42 F. G. III</u>
	Minula

Слика бр. 2 – Транскрипција пјесме „Змај прелеће с мора на Дунаво“, по пјевању Хасана Вилашевића. Транскрибирала Јасна Хаџисалиховић (архив Института за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву)



Слика бр. 3 – Зулејха Пашалић, слика настала 1991. године
(приватни архив Исмета Пашалића)



Слика бр. 4 – Суљо Хукић, слика настала седамдесетих година прошлог
стољећа (приватни архив Енеса Хоџића)



Слика бр. 5 – Хаша Адиловић, слика настала шездесетих година прошлог
стољећа (приватни архив Хусеина Галијашевића)



Слика бр. 6 – Полеђина сингл плоче Зоре Дубљевић на којој је и пјесма „Шећер, Мујо и бесједе твоје“



Слика бр. 7 – Заим Сејдиновић, слика настала четрдесетих година прошлог стољећа (приватни архив Расима Сејдиновића)

MUZIČKA AKADEMIJA U SARAJEVU

Zps., snim. Erjotko Rikhtman

Mjeslo i vr. zps., snim Čifluk (Tešanj), 1967 (rsbrb) Jane Bilua

Pjevaio Zaim Sejdiновић, (1895)

Izvodio na instr.

Vrsta

Fasc. _____

R. br: 28.

Polija _____

Kutija _____

Kotur 225/12

Minuta _____

236 266 282 296 317 338 358

207 102 186 304 415 515 vii 4

U - da - ra - lo tu - re u tam - bu - re

tu - re u tam - bu - re tu - re u tam - bu - re

Слика бр. 8 – Транскрипција пјесме „Ударало туре у тамбуре“, по пјевању Заима Сејдиновића (архив Института за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву)

Милица Лерић и Дејан Петковић

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад,
Студијски програм: Етномузикологија
lericmilica@gmail.com, petkovic1908@gmail.com

МАКСА ПОПОВ: ЖИВОТОПИС И СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ МУЗИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА¹

Апстракт: Етномузиколошке монографије стваралаца музике тамбурашке праксе, од оснивања првог Тамбурашког оркестра при Радио Београду 1933. године, све до данас, заузимају скромно место. Истраживање је базирано на сагледавању биографских података тамбураша Максе Попова у оквиру друштвено-историјског контекста у којем је живео и стварао. Сагледавајући мелодијске, метроритмичке и хармонске особености нотних записа дела која су обележила стваралаштво Максе Попова у периоду непосредно након Другог светског рата, може се уочити разноврсна употреба појединих музичких средстава, чији циљ је постизање културно и експресивно специфичног музичког идиолекта. У тексту ће бити приказано на који начин је употребом ових музичких средстава представљен идеалтипски, архаични музички израз тамбурашке праксе Срба са простора данашње Војводине. Користећи аналитичке моделе и теоријске поставке Леонарда Ратнера (Leonard Ratner) и Роберта Хатена (Robert S. Hatten), уочена музичка средства могу се сматрати топикама и/или изотопијама.

Кључне речи: Макса Попов, индивидуализам, стил, топике, изотопије

¹ Ова коауторска студија је редигована верзија семинарског рада из 2018. године, када су аутори били на четвртој години основних академских студија, под менторством др Весне Карин. Овим путем се захваљујемо на свесрдној помоћи професорицама Весни Карин, Селени Ракочевић и Наташи Црњански, чији су конструктивни савети и смернице допринели бољој реализацији ове студије.

Увод

Усмереност ка музичком испољавању одређених заједница временом је проширена на истраживање улоге музичара-појединца, као примарног актера у традиционалној музичкој култури (Лајић-Михајловић, 2008: 225). Усмерење које је потекло из антропологије, да се природа човека прихвати и теоријски разматра као отворена и динамична, у етномузикологији је резултирало приступом музици као продукту мишљења и понашања конкретног музичара у специфичним друштвено-историјским околностима (Ibid, 226-227). Истраживачко усредсређење на индивидуалне музичке ствараоце Тимоти Рајс (Timothy Rice) дефинише као „субјектно центрирану музичку етнографију“, која измешта етномузиколошки фокус са културе на субјекат (Rice, 1987: 475). Идеја о индивидуалним музичарима као јединственим уметничким личностима на пољу усмене културе подразумева разумевање комплементарних процеса стварања и извођења музике (Лајић-Михајловић, 2008: 26). Међу типовима индивидуалаца које испитују етномузиколози, сматрају Раскин (Jesse Ruskin) и Рајс, „доминирају индивидуалци-иноватори и други кључни субјекти који имају важну улогу у својим музичким културама“ (Ruskin-Rice, 2012: 304 према Закић, 2015: 8). У оквиру тамбурашке музичке праксе 1960-их година, професионална активност Максе Попова (1910-1973) несумњиво га сврстава у ред индивидуалаца-иноватора, међутим, његов допринос као свирача, аранжера и композитора, у оквиру етномузиколошких истраживања остао је маргинализован.

Упркос одређеној временској дистанци према субјекту истраживања и скромној литератури у којој се помиње, у циљу осветљавања улоге и значаја овог знаменитог тамбураша из друге половине XX века, начињен је низ полуструктурисаних интервјуа са актерима тамбурашке сцене у Србији, који могу бити класификовани у две групе. Првој групи саговорника припадају особе које су лично познавале Максу Попова и имале су директан контакт са њим,² док се

² У директном контакту са Максом Поповим били су: Будимир Стојановић, Стипан Јарамазовић, Жарко Вукашиновић, Стојан Бошков, Зоран Караниколић.

у другу групу убрајају они саговорници који нису познавали Максу Попова, али су током свог професионалног рада у великој мери и на различите начине били везани за његово стваралаштво.³ Епизодичко памћење саговорника који су имали директан контакт са Максом Поповим, омогућило је да се поједини догађаји који су се догодили и којима су (саговорници и Макса Попов) лично присуствовали, детаљно прикажу.

Како би установили стил музичког стваралаштва Максе Попова, његово поимање музике и креативни сензибилитет, у другом делу ове студије предложили смо аналитички модел који почива на принципима Ратнерове теорије о топикама, које представљају својеврсне детерминанте одређеног стила. У исту сврху је послужио и Хатенов концепт о теоријама изотопија. Међутим, како се Ратнерове топике и Хатенове изотопије односе само на уметничку музику, нове топике и изотопија прилагођене су терминологији и циљевима савременог етномузиколошког дискурса. Новонастале топике и изотопија представљају корисно и применљиво аналитичко средство, на основу којег је могуће расветлити стилске одлике музичког идиолекта стваралаца као што је Макса Попов. С тим у вези, у другом делу рада представљена је семиотичка анализа *дунда кола* и *војвођанске штре др. 1*, као два најзначајнија дела Максе Попова у тамбурашкој пракси, која садрже све стилске одлике карактеристичне за његов музички израз.

Макса Попов – тамбураш

Макса Попов је рођен 11. јула 1910. године у Панчеву, које је тада припадало Аустроугарској монархији. Детињство је провео у родном граду, који је 1918. године ушао у састав Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Zirojević, 2015: 25). Према речима Будимира Стојановића (2017), музички почеци Максе Попова везани су за његовог оца Арсу, који се бавио музиком, свирајући контру у тамбурашком саставу. Са десет година, Макса је почео да свира тамбуру (прим) уз очеву тамбурашку банду (Стојановић, 2017). У то време, Максин отац је

³ У индиректном контакту са Максом Поповим били су: Владимир Дабић, Душица Шево, Зоран Бугарски Брица.

свирао у кафанама, које „представљају важан део друштвеног и културног живота локалне заједнице као места комуницирања и институције јавног деловања одређених професија“ (Думнић, 2013: 78). У раној младости, након очеве смрти, Макса је постао „глава“ породице, као најстарији од троје деце. Како би породици обезбедио угодан живот, преселио се у Београд и свирао у кафанама. Будући да се у кафанама нису састајали само припадници различитих еснафа, већ и бројни музичари, једном приликом Макса Попов је упознао јеврејског музичара Садика Левија, чијем оркестру се убрзо придружио. Како би стекао бољу репутацију међу осталим музичарима, Макса Попов је за кратко време научио нотно писмо и постао капелник оркестра (Јанош, 2008: [?]). У периоду између Првог и Другог светског рата, када је Макса Попов почео да гради професионалну музичку каријеру, истицала се подела музичара на свираче и капелнике. Капелници су морали да полажу посебан испит, састављен из два дела: теоријски део, који је подразумевао нотну писменост, познавање инструмената и аранжирање; практични део, који се односио на начин извођења нумера, самостално штивање и општу музикалност (Думнић, 2013: 83). Иако је напредовао до позиције капелника, Макса Попов је, према сазнањима Стипана Јарамазовића највероватније био самоук. О томе индиректно сведочи и реченица коју је Макса Попов често говорио Будимиру Стојановићу (2017): „Обавезно иди у музичку школу, да сам ја ишао, било би ми много лакше“.

У Београду је 1929. године основано „Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица у Краљевини Југославији“, које је довело до институционализације њихове професије (Ковачевић, 1929: [?] према Думнић, 2013: 83). Пет година касније, 1933. године, Александар Араницки (1892-1977), окупио је најбоље тамбураше из различитих крајева Војводине и основао тамбурашки оркестар (Forry, 2011: 152), који ће касније бити преименован у „Тамбурашки оркестар Радио Београда“ (Vesić, 2013: 39; Dumnić, 2013: 24).⁴

⁴ Како наводи Марк Фори (Mark Forry) (2011: 152), Араницки је плаћао своје музичаре да не би свирали у кафани или да не траже неко привремено запослење, како би могли у потпуности да се посвете радијском свирању.

Није познато да ли је Макса Попов од самог оснивања био укључен у рад оркестра. На основу прикупљених података, сматра се да је од 1936. године постао члан оркестра (Јанош, 2008: [?]; Стојановић, 2017; Вукашиновић, 2017) (видети фотографију бр. 1). Радијске емисије у којима је поменути оркестар наступао биле су формиране као „коктел“ програми у којем су учествовали певачи, музичари и глумци који су забављали аудиторијум из студија Радио Београда или директним преносом из тада популарних београдских кафана, ресторана и хотела (Коцић, Миљковић, 1979: 110). О репутацији оркестра, Марк Фори (2011: 154) наводи: „није претерано сматрати Араницког и чланове тамбурашког оркестра Радио Београда утемељивачима савременог војвођанског тамбурашког стила“.



Фотографија бр. 1 - Тамбурашки оркестар Радио Београда на челу са Александром Араницким. (Макса Попов, други ред, први са десне стране).
Фотографија преузета из приватне архиве С. Јарамасовића.

За време Другог светског рата, Макса Попов је одведен у Немачку у заробљеништво,⁵ одакле се, према речима Будимира Стојановића (2017), вратио као астматичар. Будући да је оркестар наставио са радом и током рата, Аранички се по завршетку рата нашао у незавидној ситуацији, јер је као диригент при радио-станици био оптужен за сарадњу са окупатором, те је смењен са дужности и био приморан да напусти Београд (Forry, 2011: 152). На његово место постављен је Макса Попов, који је добио сталан и плаћен посао у Тамбурашком оркестру Радио Београда, у којем је радио као руководилац оркестра од 1950. до 1957. године. У Радио Београду је 1957. године донета одлука да се Тамбурашки оркестар расформира, а чланови су добили препоруку за посао у другим радијским станицама, Радио Нови Сад и Радио Сарајево. Макса Попов није желео да оде из Београда, те је при београдској радио-станици наставио да ради као продуцент народне музике, све до пензионисања, 1967. године (Јанош, 2008: [?]).

Након што је београдски радијски оркестар расформиран, Попов је основао оркестар под називом „Тамбурашки оркестар Максе Попова“, са којим је пратио бројне певаче у оквиру радијских наступа, на концертима и турнејама. Након пензионисања је наставио да свира и у ресторанима и хотелима (видети фотографију 2), а сарађивао је са неколико београдских културно-уметничких друштава као корепетитор и руководилац тамбурашких оркестара у Београду.⁶

⁵ Према речима Жарка Вукашиновића (2017), који је након Другог светског рата био Максин блиски сарадник, Макса Попов је време ратног заробљеништва провео у радном логору Аугзбург (Augsburg), недалеко од истоименог града у немачкој покрајини Баварској (Bayern).

⁶ Макса Попов је био руководилац тамбурашких оркестара при следећим културно-уметничким друштвима: „Ансамбл народних игара Србије“, данашњи ансамбл „Коло“ (Бајић Стојиљковић, 2016: 97), КУД „Бранко Цветковић“ (Симић, 1985: 339), КУД „Ђока Павловић“ Јавног предузећа „Пошта Србије“, (Маринковић, Ђировић, 1955: 55), КУД „Полет“ и у Панчеву: КУД „Абрашевић“ (Јанош, 2008: [?]; Стојановић 2017; Јарамазовић 2017; Вукашиновић 2018; Бошков 2017).



Фотографија бр. 2 – Макса Попов са својим оркестром свира у једном ресторану. Локација и датум су непознати. (Макса Попов, први ред, свира прим). Фотографија преузета из приватне архиве С. Јарамазовића.

Будимир Стојановић (2017) се присећа сарадње са Максом Поповим у оркестру КУД-а „Бранко Цветковић“, којем се придружио након уписа на студије 1966. године, а којим је руководио, како он каже „Чика Макса“. Према његовим речима: „Тај оркестар је радио полупрофесионално при Радио Београду, будући да је шездесетих година XX века, тамбурашки радијски оркестар расформиран. Тамбураши тада нису били музички писмени, али су били интелектуалци и инжењери. Макса Попов је био мултиинструменталиста. Иако је свирао на свим инструментима у оквиру тамбурашког инструментаријума, у народу је остао упамћен по свирању тамбуре прим. У оркестру су били заступљени сви тамбурашки инструменти, углавном у следећем односу: први и други прим, први и други А-басприм, Е-басприм, чело, контра и бас. Чланови оркестра нису плаћали чланарину, али је Макса Попов месечно добијао хонорар. Био је врстан руководилац, умео је да уреди оркестарске деонице за кратко време, веома често је правило

аранжман на лицу места". Сећајући се ове вештине Максе Попова, Жарко Вукашиновић (2017) каже: „Када је Макса требало да напише неки озбиљнији аранжман, онда је користио чак и тамбуру, мада је био апсолутни слухиста. Пошто су у оно време постојали преписивачи партитура, њих је увек било мало у односу на обим посла, те је Макса Попов инсистирао да његов млађи брат Љуба, који је свирао бас, научи нотно писмо. На тај начин, Макса је себи олакшао посао, тако што није морао увек сам да преписује све деонице, већ је то био део посла који је обављао његов млађи брат“.

О сарадњи са Максом, Будимир Стојановић (2017) се присетио занимљивог догађаја пред један концерт: „Сећам се, једном приликом, пре почетка концерта, певач је пришао оркестру и замолио нас да песму уместо у А-дуру одсвирамо у Е-дуру. Макса Попов нас је погледао, а онда је певачу клигнуо главом. Након што је певач отишао, чика Макса нам је рекао да ћемо свирати из старог тоналитета, онако како смо и вежбали. Концерт је прошао одлично, а певач нам је пришао после концерта и захвалио се што смо ефикасно реаговали, а није знао да смо ми у ствари све време свирали у старом тоналитету“. Задатак тамбурашког оркестра КУД-а „Бранко Цветковић“, био је да прати плесове из Бачке, Срема и Баната, а изводили су и песме, уз, у то време, познате певаче.

О раду Максе Попова при КУД-у „Ђока Павловић“, сведочи и Зоран Караниколић (2017) говорећи: „Максу Попова, скромног и тихог човека, готово су сви ословљавали са 'чика Макса', иако није био толико стар. Био је вршњак мојих родитеља и неколико пута је гостовао у дому Караниколића. Сви смо га много поштовали“. Према мишљењу Стипана Јарамазовића (2017): „Чика Макса, иако је био смирен човек и не превише строг, био је ауторитет, велики ауторитет! Много је захтевао од својих чланова оркестра, желећи да све буде 'под конац', свака деоница да буде квалитетно одсвирана, сваки пасаж да је одсвиран без грешке, водио је рачуна о музичким фразама“. Овом мишљењу се придружује и Будимир Стојановић (2017): „Трудио се да једну музичку мисао не ломи на више жица, него је свирао све на једној, нарочито ако је у питању спорији темпо, па се све свира тремоло“.

Према извештајима седница „Савеза културно-уметничких друштава Београда“, уочено је да је Макса Попов био носилац импозантног броја признања и награда као руководилац тамбурашких и других секција,⁷ али и за залагање на пољу културно-уметничког аматеризма. Макса Попов је преминуо у Београду 1973. године (Јанош, 2008: [?]), међутим, његово име и даље се помиње у ширем дискурсу тамбурашке праксе, јер његова дела данас представљају базични репертоар бројних тамбурашких оркестара, како у Србији, тако и у региону.

Семиотичка анализа одабраних дела Максе Попова

Теорију о топикама у музици установио је семиотичар Леонард Ратнер, а касније су је разрадили и проширили Кофи Агаву (Kofi Agawu), Роберт Хатен и други. Ослањајући се на теоријске поставке поменутих аутора, теоретичар музике Наташа Црњански у књизи *Pojmovnik muzičke semiotike* (2019: 235) представља и Ратнеров концепт о топикама. Црњански сматра да топике „сачињавају конвенционални епитети из историје музике, и њихова категоризација и утврђивање представља покушај формирања музичког речника класицизма“, а исказане су кроз дуалну структуру – „састоје се из формалних типова и експресивно-референцијалних стилова“. Ратнер у студији *Класична музика* (Classic Music, 1980: 9) дефинише топике као својеврсне музичке дијалекте који су се установили у музици XVIII века. Вођен принципима херменеутичке интерпретације, Ратнер одређује листу од 27 топика, помоћу којих анализира стилске карактеристике композиција представника бечког класицизма, Хајдна, Моцарта и Бетовена. Ови субјекти музичког дискурса означавају типове, односно фигуре и прогресије у оквиру једног дела, а Ратнер их назива и стилима, те напомиње да је дистинкција између типа и стила флексибилна конструкција (1980: 9).⁸ Неки од стилова које Ратнер

⁷ Макса Попов је 1946. године, у категорији „Народна музика“, био другонаграђени као руководилац КУД-а „Бранко Цветковић“, а трећу награду је примио као водитељ групе певача при поменутом друштву (Симентић, 1973: [?]).

⁸ Говорећи о стилу, руски композитор и музиколог Борис Асафјев у раду *Muzička forma kao proces* (2009 [1971]: 383) сматра да је он „nezavršena, nestabilna forma: niz

наводи су *ала брече* (alla breve), *турска музика* (turkish music), *бриљантни стил* (brilliant style), *певајући стил* (singing style), *мизет* (musette), *пасџорала* (pastorale), *марш* (the march), *сицилијански стил* (siciliano style) итд. Кофи Агаву у књизи *Игра знаковима* (Playing With Signs, 1994: 34), предлаже својеврсни „универзум топика“ и сматра да ће потоња истраживања изнедрити нове топике, а универзум ће се ширити у складу са тим. Према његовом мишљењу, топике су „динамички облик нашег одговора на музику класичне епохе, без нужног утврђивања њених граница. Иако су топике настале као средство херменеутичке интерпретације музике XVIII века, поједини семиотичари су проширили овај концепт и на остале музичке епохе. Оне углавном могу да се пронађу у музичким делима која су тонално одређена, што је случај и са музиком Максе Попова. Аналогно Ратнеровој теорији о топикама у музици, предлажемо сличан концептуални приступ при дефинисању одређених стилских карактеристика архаичног музичког израза тамбурашке праксе Срба са простора данашње Војводине, који чини значајан сегмент музичког стваралаштва Максе Попова. Ове стилске карактеристике, чија је терминолошка поставка заснована на импресијама аутора текста, уопштено дефинишу Максин музички израз у анализираним делима. Предлог таксономијске категоризације уочених топика могао би да се представи на следећи начин:

1. *гајдашки стил* – одлика стила је специфично обликовано мелодијско кретање са орнаменталним решењима која реферирају на гајдашки начин свирања и варијациони приступ тематском материјалу посредством идиосинкразије,⁹
2. *старински стил* – одлика стила је заступљеност миксолидијског модуса као основе звучног одређења и реферирање на старину и мелодијску контуру песама

karakterističnih intonacionih obeležja, kao izražajna sredstva, prestaju da budu prelazni i učvršćuju se u dužem periodu; iz njih može da proisteke zvuko-ritmo-formula izraza, a zatim, na njenoj osnovi, i nekakva arhitektonska, konstruktivna norma“.

⁹ Према наводима Наташе Црњански (2019: 62), идиосинкразија је поступак „алудирања на одређени инструмент, који није присутан у партитури и звуку, посредством другог инструмента“.

појединих жанровских категорија (епске песме, асталске песме, бећарци),¹⁰

3. *сеоски вокални сџил* – одлика стила је примена терцне хомофоније, која представља подражавање двогласног певања новијег сеоског порекла, односно „певања на бас“ и каденцирање мелодије на другом ступњу тонског низа,¹¹

4. *линеарни сџил* – одлика стила је полифонија, линеарност и аутономија гласова, односно уметнички израз чији циљ је усложњавање и унапређење драматуршког дискурса музичког дела,¹²

5. *севдалијски сџил* – одлика стила се огледа у појави интервала прекомерне секунде¹³ у мелодијској контури, која се углавном заснива на тзв. оријенталним лествицама (балкански мол, цигански мол),¹⁴

¹⁰ Присутност миксолидијског модуса у архаичном музичком изразу Срба уочио је и Нице Фрациле у књизи *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna: komparativna istraživanja* (1987: 26-27). У поглављу „Kategorije srpskog muzičkog folklor - opšte karakteristike“ Фрациле разматра употребу миксолидијског модуса у оквирима мелодике на којој почива један део музичке праксе Срба. Миксолидијски модус уочен је углавном у тонским низовима сватоваца и балада.

¹¹ Димитрије Големовић у раду „Влашка народна музика“ (2016: 269-270) примећује да се завршетак мелодије на другом ступњу тонског низа или модуса јавља и у музичкој пракси Влаха. Према његовим речима, не може са сигурношћу да се утврди да ли је овај музички елемент утицај влашког певања на српско или обрнуто.

¹² Борис Асафјев (2009 [1971]: 369) сматра да епитет „линеаран“, као и појам линеарности у погледу технике полифоније „ukazuju na nezavisnost glasa ili melodijske linije od bilo kakvih harmonskih postulata, ipak istovremeno ih ne poričući“. У контексту овог рада, *линеарни сџил* ћемо дефинисати као комбинацију стилова, односно разрађену топику, коју Хатен (1994: 295) посматра као топикални троп: „креативни раст који се уздиже изнад типичне артикулације установљених типова (стилова прим. аутора) и њихове подразумеване хијерархије“.

¹³ Говорећи о оријентализмима у културном наслеђу Србије, Сања Радиновић у раду „Прича о 'рајској' ружи и њеној победи над смрћу (фолклорни поетско-музички животопис прве српске уметничке севдалинке)“ (2016: 130-131) наводи да су они јасно видљиви у језику, књижевности, музичкој уметности и музичком фолклору. Борис Асафјев (2009 [1971]: 383) сматра да је доминација неког интервала у музици последица „intonacionog odabira koji se odvija pod dejstvom društvene svesti, i postaje odrednica stila“.

¹⁴ Мелодијске контуре засноване на оваквим тонским низовима садрже појаву тритонуса на првом ступњу низа. Резултат тога је и специфична хармонизација, која

6. *динамички стил* – одлика стила је пирамидална мелодијска конструкција, односно постепено узлазно мелодијско кретање до тачке кулминације, које је праћено постепеним силазним мелодијским кретањем или интервалским скоком наниже, формирајући тиме кинетичко-моторички динамизам музичког дела у датом тренутку.¹⁵

У оквиру ових стилова, појављују се музички елементи који су универзално присутни, а они уобличавају одређени стил. Према речима Роберта Хатена у студији *Музичко значење код Бетовена* (*Musical Meaning in Beethoven*, 1994: 291), ови елементи могу да се перципирају као „експресивне топике вишег нивоа, које доминирају у интерпретацији топика и ентитета у свом домену“. Ови музички елементи дефинисани су као изотопије, а теорију изотопија у музици, по узору на Гремасову (*Algirdas J. Greimas*) теорију изотопија у поезији, установио је Еро Тараста (*Eero Tarasti*). Према његовим речима (1994: 304), изотопије „гарантују кохерентност знаковног комплекса и омогућавају униформисану интерпретацију било којег текста“. Према томе, изотопије у музици могу бити „тема, тоналитет, текстура, одређен интервал, карактеристичан ритам и друго“ (*Crnjanski*, 2019: 60). Узимајући за концептуални узор теоријску поставку Роберта Хатена, који посматра изотопије као виши ниво топикалне организације, изотопија у идеалтипском приказу архаичног музичког израза тамбурашке праксе Срба са простора данашње Војводине била би карактеристична метроритмичка основа, емски

је резултат нестабилности тритонуса. Према речима Бориса Асафјева (2009 [1971]: 375), сфера тритонуса „do данашњих дана остаје најнестабилнији однос у европском тоналном систему, најjaчи фактор формирања по својој динамичкој и неравнотежи. А то значи – и најjaчи импулс покрета“.

¹⁵ У контексту ове студије, поимање динамике засновано је на теоријском приступу Бориса Асафјева (2009 [1971]: 366), који сматра да „појам динамике и динамичности није ограничаван јачином и градацијом, удивљавањем или тренјем (објективни момент извођења), већ потврђава, пре свега, у музичком постојању објективно присутни прелазак количине (међусобни односи висина као збира n-тог броја осцилирања) у квалитет (промена звучне везе или степена интензитета звука)“.

дефинисана као „ес-там“ или „двојка“.¹⁶ Ова метроритмичка основа, коју ћемо означити изотопијом *двојке*, је главна одлика стила, не само тамбурашке праксе Срба са простора данашње Војводине, већ и шире музичке праксе на простору Србије и региона. Она је конзистентан и непроменљиви градивни ентитет у делима Максе Попова, са изузетком ситних ритмичких варијација, а уочљива је у комплементарном односу деоница хармонско-ритмичких инструмената. Изотопија *двојке* резултат је опште заступљености дистрибутивног двочетвртинског такта, који такође може да се сматра значајном одликом шире дефинисаног музичког стила и архаичног израза музичке праксе на простору Србије и региона, а коју Макса Попов користи у већини стваралачког опуса.

Дунда коло. Топика гајди, односно *гајдашки сџил* присутан је на самом почетку *дунда кола*. Приметна је појава идиосинкразије у деоницама првог прима, првог А-басприма и првог Е-басприма (тактови 1-16), којом се осликава гајдашки начин извођења мелодије, поготово у контексту коришћења орнаменталних решења; трилер и горњи предудар (видети пример бр. 1).



Пример бр. 1: *Гајдашки сџил* као идиосинкразија у деоницама првог прима *Дунда кола* (тактови 1-8).¹⁷

Док је у деоницама примова присутан *гајдашки сџил* (тактови 5-8), истовремено се у деоницама првог и другог А-басприма може уочити *динамички сџил*, који се огледа у упечатљивој пирамидалној мелодијској конструкцији. Као што ће бити приказано и у *војвођанској*

¹⁶ Младен Марковић у раду „Цртице о српској градској музици западне провинијенције“ (2016: 212) говори о тзв. *ес-шам* ритму као музичком елементу који даје „ритмички покрет (и играчки карактер) структури чак и лаганог темпа“.

¹⁷ Партитура композиције *дунда коло* доступна је у целини на линку: https://a8567b72-ee26-4699-9268-b5d8419f1774.filesusr.com/ugd/c62192_469e43579d8840388cd6d7ed274c53b5.pdf.

иїри бр. 1, динамички сїил је релативно честа појава у нотном записима одабраних дела Максе Попова (видети пример бр. 2).¹⁸

Пример бр. 2. Динамички сїил у деоницама А-баспримова дунда кола (тактови 5-8).

Дихотомија тајдашкої сїила и динамичкої сїила синтетише се у разраћену топику коју смо означили као *линеарни сїил*, односно аутономију гласова, чиме се постиже усложњавање и експанзија музичког тока дела (видети пример бр. 3). *Линеарни сїил* представља још једну честу појаву у нотним записима одабраних дела Максе Попова, стварајући утисак усложњавања наративног музичког тока.

¹⁸ Сличну појаву Роберт Хатен је уочио у делима Лудвига ван Бетовена и описао је као *узлазни гест* (lift gesture) и својеврсну Бетовену навику при компоновању. У књизи *Интерпретирање музичких гестова, шойка и шройа* (Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes, 2004: 95), Хатен представља аналитички модел, који је заснован на херменеутичкој интерпретацији. Он музички гест дефинише као „значајно енергетско обликовање звука кроз време“.

Пример бр. 3. Разрађена топика *линеарној сџила* као синтеза *тајдашкој* и *динамичкој сџила* у односу деоница примова и А-баспримова *Дунда кола* (тактови 5-8).

Карактеристична ритмичка основа *дунда кола* (изотопија *двојке*) је музички елемент који одолева „нестанку кроз целокупно (поетско) дело“ и гарантује „кохерентност текста“ (Crnjanski, 2019: 79-80). Изотопија *двојке* огледа се у комплементарном односу деонице баса и контре, који у овом случају не би могли да функционишу као самостална целина (видети пример бр. 4).



Пример бр. 4. Изотопија *двојке* у односу деоница баса и контре *дунда кола* (тактови 5-12).

Севдалијски сџил у деоницама првог прима и првог А-басприма може да се уочи у одсеку који траје у оквиру тактова 42-49 (видети пример бр. 5). Ова топика огледа се у појави интервала прекомерне секунде у мелодијској контури, а судећи по орнаменталним карактеристикама мелодије, заснива се на тзв. циганском молу.



Пример бр. 5. *Севдалијски сџил* у деоницама првог прима и првог А-басприма *дунда кола* (тактови 42-49).

Војвођанска иџра бр. 1. Ово музичко дело, као и потоња *војвођанска иџра бр. 2* представљају врхунац уметничког израза Максе Попова, чија се формална стратегија базира на облику теме са варијацијама. Тематски материјал *војвођанске иџре бр. 1* је заснован на цитату мелодије *Тогоре*,¹⁹ док је мелодија *келеруј* основа тематског материјала *војвођанске иџре бр. 2*.²⁰ Како су обе иџре утемељене на идентичним принципима музичког стваралаштва, за потребе семиотичке анализе у овом раду издвојена је *војвођанска иџра бр. 1*. Као и у случају *дунда кола*, можемо да уочимо *динамички сџил* у деоницама баспримова (видети пример бр. 6). Такође, са аспекта тематског материјала (мелодија *Тогоре*), можемо да уочимо да фразе каденцирају на другом ступњу пентакордалног тонског низа (a-h-cis-d-e), што можемо да посматрамо као *сеоски вокални сџил*.

The image shows a musical score for three voices: A1, A2, and E. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The score consists of 8 measures. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used to indicate changes in volume. The A1 and A2 parts have a melodic line, while the E part has a more rhythmic accompaniment.

Пример бр. 6. *Сеоски вокални сџил* у тематском материјалу и *динамички сџил* у деоницама баспримова *војвођанске иџре бр. 1* (тактови 1-8).²¹

¹⁹ Весна Ивков анализира неколико варијаната мелодије *Тогоре* у књизи *Народне инструменталне мелодије Срба у Бачкој* (2016: 110) и наводи да „захваљујући заједничком простору, панонском басену, на којем вековима бивствују Срби староседеоци из Бачке и Срби из Барање, евидентне су идентичне контуре мелодија под називом *Тогоре*“.

²⁰ Овде можемо да говоримо о музичкој интертекстуалности, коју Роберт Хатен (1994: 291) дефинише као „употребу елемената ранијих стилова (мешавина, пародија) или поистовећивање, алузију на дела из базичног или ранијег стила, у сврху побољшања дискурса музичког дела“. У складу са тим, употреба мелодија архаичне музичке праксе Срба са простора данашње Војводине у делима Максе Попова може се посматрати кроз концептуалну призму музичке интертекстуалности.

²¹ Партитура композиције *војвођанска иџра бр. 1* доступна је у целини на линку: https://a8567b72-ee26-4699-9268-b5d8419f1774.filesusr.com/ugd/c62192_7f7cc8133e3e4b44a691246162d24ffa.pdf.

С обзиром на формалну стратегију, константна употреба тематског материјала издваја се као најупечатљивији процес музичког дискурса, који се преплиће, варира и јавља у свом основном облику од почетка до краја дела. С тим у вези, поново може да се уочи наслеђе варијационог рада са тематским материјалом, типично за гајдашку свирку. Тематски материјал се након фрагментарног облика у уводу појављује у свом основном облику у деоницама првог прима, док се симултано у деоници А-басприма појављује *динамички сџил* у тактовима 17-19. Овде долази до преклапања различитих стилских категорија, где *динамички сџил* и његова условњеност тематским материјалом стварају *линеарни сџил* (видети пример бр. 7).

The image shows a musical score for two voices: Prima (Pr 1) and Alto (A 1). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score spans measures 13 to 20. The Prima part starts with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) in measures 14-15, and returns to forte (f) in measure 16. The Alto part starts with forte (f), then piano (p) in measures 14-15, and returns to forte (f) in measure 16. There are trill (tr) markings in the Alto part in measures 14 and 15.

Пример бр. 7. *Линеарни сџил* као резултат комбинације тематског материјала у деоници првог прима и *динамичког сџила* у деоници првог А-басприма *војвођанске истре бр. 1* и (тактови 13-20).

Како је мелодија (*Тодоре*) у *сеоском вокалном сџилу* обликована на пентакордални тонски низ који каденцира на другом ступњу, поставља се питање о тоналном одређењу читавог дела, у оквиру којег постоји разрађена хармонска пратња, делимично установљена на принципима тоналности „опште праксе“ (common-practice tonality).²²

²² У књизи *Хармонија* (Harmony, 1941 [1978]: 29) амерички композитор Валтер Пистон (Walter Piston) говори о тоналности и модалности опште праксе и сматра да на њеним темељима почива целокупан израз музичког дијалекта западне историје музике од барокне до импресионистичке епохе. Посматрано са аспекта англоцентричне музичке естетике, овде се ради о преплитању две супротне парадигме. С једне стране, тоналност опште праксе може да се дефинише као центристички утврђен систем тонова, где је почетни тон дијатонске лествице уједно и каденцирајући, односно централни. У овом систему сваки тон дијатонске лествице гравитира ка тоници и функционише у складу са његовим односом према тоници

Претпоставка хармонског сегмента ове мелодије, на којој је заснована тематска кохерентност *војвођанске иџре бр. 1*, у првобитном облику је установљена на њеној латентности (с обзиром на органолошке карактеристике инструмената сеоског порекла са хармонским потенцијалом, као што су самица и банатске гајде).²³ Према томе, у случају *војвођанске иџре бр. 1*, можемо да видимо пример мелодије архаичног порекла која је хармонизована на принципу тоналности опште праксе. Ова дихотомија присутна је у већини дела Максе Попова, као и у многим композицијама Корнелија Станковића, Јосифа Маринковића, Стевана Стојановића Мокрањца и других, где се парадигматске конструкције архаичног музичког израза ових простора сусрећу са начелима тоналности опште праксе западне провенијенције. У овом случају, мелодијска каденца хармонизована је прогресијом T-D, што може да представља још једну стилску одлику музичког израза тамбурашке праксе Срба са простора Војводине (видети пример бр. 8).²⁴

(Piston, 1941 [1978]: 29). Аналогно томе, функционална хармонија тоналности опште праксе је подређена оваквом тонском односу, а њена одлика је хармонска прогресија у виду савршене аутентичне каденце S-D-T.

²³ Међутим, на оваквим инструментима могуће је произвести углавном двозвучке, чиме се не задовољава тријадни тонални стандард акордског обликовања опште праксе. Уједно, инструменти сеоског порекла се не штимају у опсегу дијатонских дурских и молских лествица, већ на разне тонске низове мањег опсега, као и на поједине модусе. На тај начин је и потенцијална хармонска пратња ових мелодија подређена законитостима тонских низова на којима почивају, а који су еквивалентно условљени органолошким особеностима инструмената на којима су настале или на којима се изводе.

²⁴ Према речима Бориса Асафјева (2009 [1971]: 393) „kvalitet vodičnog tona jedan je od najvažnijih stimulusa razvitka evropske muzike i 'prvi pokretač' evropskih sintetizovanih ladova (skala, lestvica, tonskih nizova, tonaliteta, prim. autora): on je stimulus dejstva lada, njegov *glagol*“. Разматрајући ову хипотезу, треба приметити да се у тонском низу a-h-cis-d-e на којем је заснована мелодија *Togore* не јавља вођични тон.

Пример бр. 8. Хармонизација архаичне мелодије принципима тоналности опште праксе, хармонском прогресијом Т-D у деоницама Е-басприма, чела, контре и баса *војвођанске иџре бр. 1* (тактови 13-20).

Симултана појава *линеарног стила*, *гајдашког стила* и *стариноског стила* могу да се препознају у одсеку *Meno mosso* (тактови 41-56). Овде можемо говорити о креативној фузији топика у односу деоница првог и другог А-басприма, Е-басприма и чела (видети пример бр. 9). *Линеарни стил* настаје комбинацијом тематског материјала у аугментацији (деоница Е-басприма) и *гајдашког стила* у деоницама А-баспримова и чела. У деоници чела *гајдашки стил* се огледа кроз употребу типичног интервала кварте у мелодијској контури, имитирајући гајдашку свирку посредством идиосинкразије. Исти случај може се уочити у деоници А-баспримова, где се *гајдашки стил* огледа у специфичној мелодијској конструкцији са орнаменталним решењима типичним за гајдашку свирку.²⁵ У деоници првог А-басприма, поред *гајдашког стила*, присутан је и *стариноски стил*, који се огледа у присутности миксолидијског седмог ступња.

²⁵ Граница између *стариноског стила* и *гајдашког стила* је у овом случају флексибилна конструкција, а може се рећи и да су ова два стила комплементарна.

The image shows a musical score for four staves, labeled A1, A2, E, and Ч. The music is in 2/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score starts at measure 41. The A1 staff has a melody with eighth notes and trills. The A2 staff has a accompaniment of chords. The E staff has a simple melody. The Ч staff has a bass line with long notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'tr' (trill).

Пример бр. 9. Креативна фузија топика *линеарној сџила*, *тајдашкој сџила* и *сџаринској сџила* у деоницама А-баспримова, Е-басприма и чела *Војвођанске истре бр. 1* (тактови 41-48).

Закључак

Узимајући као концептуални узор аналитичке моделе Леонарда Ратнера и Роберта Хатена, уочено је неколико кључних стилских одлика музичког стваралаштва у одабраним делима Максе Попова. Коришћење семиотичке анализе (теорије о топикама и изотопијама) за резултат је имало дубље залажење у срж и дефинисање стилова музичког израза тамбурашке праксе Срба са простора данашње Војводине. У том смислу, примена *тајдашкој сџила*, *сџаринској сџила* и *сеоској вокалној сџила* одражава национално-романтичарски дискурс дела Максе Попова. Он је, у складу са друштвено-историјским контекстом свог радног века, стварао у духу његових романтичарски настројених претходника као што су Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Стеван Стојановић Мокрањац, а касније Васа Јовановић, Марко Нешић и други. Употреба *севдалијској сџила* и *линеарној сџила* представља уплив блискоисточног оријенталног музичког дијалекта и дијаметралног музичког израза опште праксе западне провенијенције, док се *динамички сџил* може посматрати као својеврсна стилска навика Максе Попова, односно његов индивидуални стваралачки израз. Узимајући у обзир резултате истраживања, постоји велика могућност да је употреба хетерогених стилова у анализираним делима Максе Попова разлог због којих су она интригантна за проучавања. Дуготрајност његових дела може се

приписати његовој инвентивности, занатском кројењу музичког тока и фузији стилова. Због свега тога, како се чини из садашњег контекста, његов легат тамбурашкој пракси ће још дуго опстати, јер се и даље активно изводи на малим и великим позорницама разних фестивала и манифестација, како у Србији, тако и у региону.

ЛИТЕРАТУРА

AGAWU, Kofi.

1991. *Playing with Signs - A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.

ASAFJEV, Boris.

2009 [1971]. „Музичка форма као процес“. Prevod na srpski Olga Jokić. *Трећи програм бр. 141-142*: 359-394.

БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

2016. *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне истре и музике за истру у Србији*. Београд: ФМУ (Докторска дисертација у рукопису).

VESIĆ, Ivana.

2013. „Radio Belgrade in the Process of Creating Symbolic Boundaries: the Example of the Folk Music Program Between the Two world Wars (1929-1940)“. У: др Весна Пено (ур.): *Музикологија - Musicology - Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts 14*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 31-55.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије.

2016. „Влашка народна музика“. У: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.): *Музичка и истрачка традиција мултимедијичке и мултикултуралне Србије*. Београд: Факултет музичке уметности, 221-331.

ДУМНИЋ, Марија.

2013. „Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата“. У: Јовановић, Зоран (гл. ур.): *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад: Матица српска, 77-90.

2013. “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles”, *Музикологија — Musicology* (14), Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2013, 9-29.

ЗАКИЋ, Мирјана.

2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Факултет музичке уметности: Београд.

ZIROJEVIĆ, Olga.

2015. „Рапчево – честа промена имена“. *Ранонска урбана култура*. Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији, 19-26.

ИВКОВ, Весна.

2016. *Народне инструменталне мелодије Срба у Бачкој*. Нови Сад: Академија уметности, Универзитет у Новом Саду.

ЈАНОШ, Саша.

2008. „Историја радијског певања народне музике од 1935. до 1975. године“. *Рапчевас бр. 4240-4248*.

КОВАЧЕВИЋ, Живорад.

1931. *Правилник о полагању испита музичких катедра, циџанских, шамбурашких и шако даље* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије.

КОЦИЋ, Љубомир и Љубинко Миљковић.

1979. „Траговима сазвучја музике“, У: Милан Булатовић, Радивоје Марковић, Милутин Миленковић и Слободанџунић (ур.): *Овде Радио-Београд, Зборник поводом педесетогодишњице*. Београд: Радио Београд

ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, Данка.

2008. „Етномузиколошки ‘портрет’ народног музичара: гуслар“. У: Катарина Томашевић (ур.): *Музикологија* 8. Београд: САНУ, 225-240.

МАРИНКОВИЋ, Нада и Михаило Ђировић.

1995. *КУД „Ђока Павловић“ 1945-1995*. Београд: КУД „Ђока Павловић“.

МАРКОВИЋ, Младен.

2016. „Цртице о српској градској музици западне провенијенције“. У: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.): *Музичка и истрачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*. Београд: Факултет музичке уметности, 195-219.

PISTON, Walter.

1959. *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd.

РАДИНОВИЋ, Сања.

2016. „Прича о ‘рајској ружи’ и њеној победи над смрћу (фолклорни поетско-музички животопис прве српске уметничке севдалинке)“. У: Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић (ур.): *Музичка и истрачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*. Београд: Факултет музичке уметности, 127-193.

RATNER, Leonard G.

1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books, New York.

RISTIVOJEVIĆ, Marija.

2013. „Muzika kao kulturni fenomen“. У: Драгана Антонијевић (гл. ур.): *Етноантрополошки проблеми* 8 (2). Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију, 441-451.

RICE, Timothy.

1987. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. In: Gregory Barz (ed.): *Ethnomusicology Vol. XXXI, No. 3*. Los Angeles: UCLA, 468-488.

RUSKIN, D. Jesse and Timothy Rice.

2012. "The Individual in Musical Ethnography". In: *Ethnomusicology (Journal of the Society for Ethnomusicology)* 56 (2): 299-327.

СИМЕНТИЋ, Миодраг (ур).

1973. *Савез културно-уметничких групава Београда: 1948-1973*. Београд: Председништво Савеза културно-уметничких друштава Београда.

СИМИЋ, Милутин.

1985. *Културно-уметничко друштво „Абрашевић“ Београд 1945-1980*. Београд: КУД „Абрашевић“.

TARASTI, Eero.

1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

FORRY, Mark.

2011. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: IK Prometej.

FRACILE, Nice.

1987. „Kategorije srpskog muzičkog folklora - opšte karakteristike“. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini: komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku.

HATTEN, Robert S.

1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

CRNJANSKI, Nataša.

2019. *Pojmovnik muzičke semiotike*. Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu.

Ема Миличевић и Хана Здунић

Музичка академија Свеучилишта у Загребу
ema.milicevic@gmail.com, zdunichana@yahoo.com

НА КОЖИ БАЛКАН ИСТЕТОВИРАН: УПИСИВАЊЕ ЗАГРЕБАЧКИХ НАРОДЊАЧКИХ КЛУБОВА У ДИСКУРС О „ЦАЈКАМА“ КРОЗ ЕТНОГРАФИЈУ ЊИХОВИХ ГЛАЗБЕНИХ ИЗВЕДБИ¹

Апстракт: *Цајке – симбиом балканизације културној пројекцији Хрватске и Цајке ante portas!!!* наслови су алармантних интернетских чланака из 2018. године који уједно представљају најчешћи дискурс о *цајкама* (кровном појму за новокомпонирану народну гласбу, турбофолк и поп-фолк) у Загребу. Референтне литературе (Archer 2009; Baker 2007 и 2008; Pavlovsky 2014) такођер, не недостаје, но оно чиме главни дио овог рада доприноси том истраживачком питању јест његов етнографски приступ и резултирајуће исписивање етнографије гласбене изведбе у народњачким клубовима. Теренско истраживање проведено је у три загребачка ноћна клуба, међусобно различита по питању изведбе, у три наврата у раздобљу од мјесец дана. У писану етнографију уткане су и квалитативне методе проматрања са судјеловањем, полуструктурираног интервјуа и аутоетнографије. Рад уједно анализира, и дјеломично оспорава, споменути дискурс о цајкама у народњачким ноћним клубовима у Загребу, односно њихову перцепцију и рецепцију.

Кључне ријечи: *цајке*, новокомпонирана народна гласба, турбофолк, поп-фолк, етнографија гласбене изведбе, анализа дискурса

¹ Рад је реализован на трећој, односно четвртој години основних академских студија под менторством насл. ред. проф. др. сц. Наиле Церибашић. Текст је у оригиналу писан на латиници, али је према стандардима Центра за издавачку делатност Факултета музичке уметности у Београду преписан на ћирилично писмо.

Увод у цајке

Главна тема овог рада обухваћа различите потенцијалне одговоре око истраживачког питања *цајки* у Загребу путем писане етнографије. С једне стране, појам *цајки* односи се претежито на српску и босанску глазбу почевши од новокомпониране народне музике из раздобља 1960-их до раних 1980-их (нпр. Лепа Лукић, Силвана Арменулић, Тома Здравковић),² преко *шурбофолка* касних 1980-их до 2000-их (нпр. Светлана Цеца Ражнатовић, Сека Алексић, Драгана Мирковић)³ до савременог *поп-фолка* (нпр. Јелена Карлеуша, Ана Николић, Аца Лукас)⁴ и одређених изведби севдалинке.⁵ Временска се подјела не поклапа нужно с наведеним стилским одредницама, као што се ни читав опус споменутих извођача и извођачица не може свести искључиво под једну (под)катографију *цајки*.⁶

² Дефинира се као глазбени „кафански“ изричај карактеристичан по глазбеном контексту произашлом из дихотомија рустикалног и пасторалног сеоског начина живота (тзв. „изворне“ глазбе) у односу на градски, а текстом (звучком, структуром и стилем) препознатљивом по строфном облику поп-пјесама с хармонијским оквиром тонике, субдоминанте и доминанте укључујући и повећане и смањене акорде (в. Vidić Rasmussen, 1995: 241-245). Такође, погледати у: Dumnić Violitijević, 2019.

³ Рамбо Амадеус дефинира *шурбофолк* као: „[...] Разбуктавање најнижих страсти код хомосапиенса; [...] Турбофолк није музика, Турбофолк је миљеница маса, Какофонија свих укуса и мириса; [...] Национализам је турбофолк, Рејв парти је турбофолк, Етно цез је турбофолк “ (в. <https://youtu.be/-smH1HAYWo>, 19. ожујка 2020.). Такођер, у ту дефиницију убраја и остале друштвене појаве, неvezане уз глазбу саму, попут кладионица, Еуровизије, кокаина, Марлбора и криминалаца (*ibid.*). С друге стране, Gordy *шурбофолк* описује као дихотомију руралног глазбеног изричаја који је преведен и супротстављен с урбаним те западњачким глазбеним жанровима (Gordy, 1999: 133), чија је доминација започела 1990-их година.

⁴ *Поп-фолк* се даде дефинирати као глазбени жанр чији стил посуђује дјеломице из новокомпониране глазбе и *шурбофолка* те поп глазбе западњачког свијета (в. <https://sh.wikipedia.org/wiki/Pop-folk>, 19. ожујка 2020.). У осталим случајевима изједначаје се и с појмом *цајке* (Thaden, 2017: 268).

⁵ Усп. <http://www.tulumarka.com/blog/22711/cajke-narodnjaci-turbofolk>, 22. студеног 2020. Премда се у чланку наведеног линка народњаке успоређује с новокомпонираном глазбом, тај се појам неријетко користи и као синоним за *цајке*.

⁶ Из разлога што се стилске и временске одреднице појединих пјесама из *поп-фолка*, *шурбофолка* или пак новокомпониране глазбе не могу свести уско под један жанр, тако се ни појам *цајке* често користи и преклапа се са сваком од наведених „подкатографија“. Уз споменути знаствену литературу (Thaden, 2017; Ceribašić, 2014), пољемике око тога што заправо представља термин *цајке* проналазе се и у јавном дискурсусу различитих интернетских чланака и расправа на форумима (в.

Појам цајки, с друге стране, обухваћа још два значења – у појединим дискурсима односи се или на пјевачицу описаних (под)категорија (Ceribašić, 2014: 334; Мујагић, 2018: 149) или на облик српског традицијског пјевања истовјетан „безобразном бећарцу“ (Stantić, 2016: 160). Истим се термином каткад описују и неке пјесме хрватских извођача и извођачица (нпр. Јелена Розга, Северина Вучковић, Лана Јурчевић, Јоле, Иван Зак)⁷, чији гласбени израз одговара наведеним српским (и босанским) извођачима и извођачицама. Премда нам није намјера избјећи термилошке дилеме, појам цајки одабрале смо јер доминира хрватским јавним простором.⁸ Изрази попут „излазак на цајке“, „цајкашки клуб“, „слушати цајке“, дио су свакодневног говора и означитељи су наведеног појма.⁹

Click-bait наслови интернетских чланака и тема одређених форума, попут *Сви их слушају и знају, но и даље је то неприхватљиво – чему срам око цајки?* (<https://www.srednja.hr/svastara/svi-ih-slusaju-znaju-no-to-neprihvatljivo-cemu-sram-okoj-ajki/>, 22. студеног 2020.), *Цајке – симбиом балканизације културној пропаганди* (<https://narod.hr/hrvatska/cajke-simptom-balkanizacije-kulturnog-propadanja-hrvatske>, 19. ожујка 2020.), *Цајке су ЗЛО* (<https://www.ex-iskon-pleme.com/t26108-cajke-su-zlo>, 19. ожујка 2020.) и *Цајке ante portas!!!* (<https://www.nacionalno.hr/cajke-ante-portas/>, 19. ожујка 2020.), сами за себе довољно говоре о дискурсу о цајкама и њиховим мјесту у Хрватској, па тако и Загребу. Референтне литературе на ту тему такођер не недостаје (Archer, 2009; Baker, 2007 i 2008; Pavlovsky, 2014), но оно чиме овај рад доприноси том истраживачком питању јест резултирајуће исписивање етнографије гласбене изведбе три народњачка клуба. Теренско истраживање у тим клубовима,

<https://www.forum.hr/showthread.php?t=222266>;
<https://www.forum.hr/showthread.php?t=569245>;
<https://www.24sata.hr/tagovi/cajke-19067>;
<https://www.index.hr/tag/114371/cajke.aspx>; <https://www.kontekst.io/hrvatski/cajke>,
 22. студеног 2020.).

⁷ Усп. <https://znatko.com/4700/sto-su-to-cajke>, 22. студеног 2020.

⁸ У хрватском дискурсу често се користи и термин „народњак“, донекле истовјетном термину цајки. То потврђујемо следећим цитатом: „Цајке је пејоративан термин за женске пјевачице у народњацима, и, у ширем смислу, реферира се на жанр генерално“ (Ceribašić, 2014: 334).

⁹ Новински чланци.

међусобно различитим по питању одредница изведбе, проведено је у раздобљу од три мјесеца 2018. и 2019. године. У саму етнографију једнако су тако уткане методе судионичког проматрања, полуструктурираних интервјуа и аутоетнографских момената. У закључном ћемо дијелу рада представити анализу, и дјеломично оспорити (али дјеломично и потврдити) споменути дискурс о цајкама и народњачким ноћним клубовима у Загребу, односно њихову перцепцију и рецепцију. Оријентализам и појам (блиског) „Другог“ као културну и политичку чињеницу који представљају однос моћи и патронизирања Окцидента над Оријентом (в. Said, 1978: 9, 21), можемо превести у однос између Загреба, као средњеевропског града, и цајки, као прототипа „балканског“.

[BBS, сриједа, 8. студеног 2018., 01:00 – 03:00 сати]

У сриједу, 8. студеног 2018. године, у седмом павиљону студентског дома „Цвјетно насеље“ нас три студентике (етно)музикологије уз попис за репродукцију на *YouTube*-у, под називом „цаје“, преговарале смо хоћемо ли вечерашњи излазак „на цајке“ провести у *Team*-у или *BBS*-у. Након једносатног припремања и договарања, изашле смо из павиљона, и у тренутку скретања десно – према *Team*-у – или лијево – према *BBS*-у – инстинктивно смо се упутиле према потоњем у Реметинечку цесту 11. Прелазећи Савски мост ту магловиту сриједу, због (не)утемељеног упозорења тијеком отприје вођеног разговора с нашим пријатељицом, размишљале смо хоће ли овај излазак (на терен) завршити одбијеницом на вратима. Послије једног кривог скретања стигле смо пред ноћни клуб означен повећом црном плочом – *BBS / MORE THAN A NIGHT CLUB / where party never ends* – смјештен у малој ружичастој кући између наранчaste трговине „Прехране“ и стамбене зграде. На самом улазу очекивано су нас дочекали – али неочекивано, апсолутно незаинтересирани – заштитари који су, пустивши нас у клуб, (донекле) разбили наше стереотипе о потпетицама, уским кратким сукњама или хаљинама, јасној и (пре)наглашеној шминки, фино уређеним фризурама, као прописаном *dress code*-у посјетитељица. Је ли на то утјецала чињеница како сриједа, за разлику од петка или суботе, не представља главни дан у тједну за ноћне изласке? Не знамо. Премда се може чинити да

властитом одјећом нисмо одударале од тих узуса – једна од нас била је одјевена у обичне траперице, сако и чизме на пету, друга је носила уску сукњу, мајицу и, такођер, чизме на пету, а трећа хаљину и „непримјерене“ тенисице – осјећале смо се недовољно подесним судионицама читаве клупске атмосфере.

Око 01:00 смо се попеле степеницама до правог улаза у сам клуб у којем су нас дочекали звукови америчких *pop* хитова из посљедњих двадесет година, оставиле смо капуте на гардероби те се упутиле према тоалету. Релативно проходним путем смо, пролазећи између отприје резервираних и попуњених барских столова, летимично лоцирале сепарее на крајевима просторије, шанк, DJ-а и на брзину процијениле профил присутних особа. Претпоставивши да је тоалет једно (или једино?) од могућих мјеста успостављања комуникације с осталим људима без гласних надвикивања, једна од нас обратила се дјевојци од оквирно 18 година, одјевеној у прописани *dress code*, која се уређивала испред зрцала: „Е, кад се почињу пуштат' цајке?“, а она је одговорила „Не знам, ми смо овдје први пут, ал' сам чула да се овдје пуштају цајке па смо зато дошле.“ Након кратког разговора, кренуле смо према шанку, смјештеном отприлике у средини клуба, и наручиле свака своје пиће.

Осјетивши лажни дим око нас, и уједно примијетивши одсуство обилног дима цигарета стереотипно карактеристичног за „кафанске“¹⁰ просторе, позиционирале смо се поред DJ пулта, смјештеног покрај шанка. Неколико помичних рефлектора емитирало је или равно усмјерену жуто-зелену и црвену свјетлост, или апстрактне геометријске облике на једном зиду, стварајући тиме умјерено узбудљиву атмосферу. DJ је до 01:18 сати наставио пуштати *pop* хитове (примјерице 50 Cent-ов „Candy Shop“ и Kanye West-ова „Ное“) када их је почео мијешати с цајкама. Тако је пјесма Kanye-а West-а служила као један од више начина пријелаза из једне глазбене врсте у другу – америчког *pop*-а у цајке. Тренутак вечери којег су сви судионици чекали био је попраћен благим интензивирањем читаве атмосфере и стварањем димензије ближе оној кафанској. Просторија се испунила димом цигарета, плесање (премда су положајима и

¹⁰ Термин „кафана“ означаје простор намијењен неформалном дружењу и забави уз алкохолна пића, храну и живу глазбу као једну од разликовних карактеристика (в. Hofman, 2010: 143), у којем се најчешће изводи(ла) нокомопонирана глазба.

контактима тијела указивали на то да је сватко од посјетитеља у својем особном простору комфора) и пјевање било је наглашеније те су посјетитељи „дошли на своје“.

Ријетки су били гости који нису резервирани (и платили) стол или сепаре с боцом алкохолног пића, а будући да ми то нисмо учиниле, биле смо приморане учестало мијењати „мјесто проматрања“. Столови, као саставни дио кафанског интеријера, имају неколико функција: прва је одређена метафора друштвеног и економског капитала,¹¹ друга је својеврсна зона сигурности и комфора, а трећа представља начин одвајања од осталих (било оних за столовима, или оних „без стола“). Осим нас, за столом није била ни група Рома између 20 и 30 година, одјевена у неписани *dress code* мушког дијела посјетитеља – дијелом раскопчану кошуљу и класичне или трапер хлаче – те с уредно гелираним фризурама. Група се смјестила крај DJ пулта и „резервирала“ га као своју зону сигурности. Остатак посјетитеља/ица „веће моћи“ одговарао је описаним правилима одијевања. Омјер жена и мушкараца превагнуо је на уштрб жена, а укупна доб варирала је од 18 до 30 година. Од већинске групе гостију, мањину су представљали групе споменутих Рома и накнадно пристиглих средњошколаца доби од 15 до 18 година, такођер „без стола“, дјевојка која је поштивала *dress code* мушког дијела посјетитеља и имала резервацију, и мушкарац у касним шездесетим годинама у сепареу.

Након проматрања површинских и површних карактеристика судионика/ица, пажњу смо преусмјериле на сам звуколик клуба чија је гласноћа била очекивано карактеристична за таква мјеста. Репертоар је до нашег одласка претежито био састављен од српских и хрватских цајки, углавном насталих у прошла два десетљећа – нпр. „Слатка мала“ Јелене Карлеуше (за вријеме које је DJ успостављао комуникацију с публиком додајући успутне изјаве попут „Ајмо слатке мале“), Цецин „Аутограм“ (којег је DJ емитирао уз попутну

¹¹ Бурдијеов концепт капитала који опћенито означава односе моћи унутар друштва (Bourdieu, 1979), врло лако је примјенљив на интерактивност у народњачким клубовима. Недостатак образовања, потенциране родно-сполне улоге (као што је манифестирање мужевности насиљем или женствености либералном сексуалношћу [Baker, 2007: 140]) те сумњиви криминални миље постојеће су предрасуде о профилу људи који походе такве клубове, а истовремено дефинирају њихов друштвени капитал.

најаву „ово је за све жене“), Северинина „Италиана“, „Скопље Београд“ Жељка Јоксимовића, Ђоганијева пјесма „Чекам те код колима“. По узору на попис за репродукцију цаје очекивале смо с њиме усклађен репертоар „класичних народњака“ који су постали дијелом (нашег властитог?) неписаног канона – пјесме попут „Казни ме, казни“ Весне Змијанац, Цецина „Кукавица“ и „Јутро је“ Наде Топчагић. Због тога остатак савремених пјесама нисмо успјеле препознати. За DJ-а било је својствено то што посјетитељи нису имали прилику пјесме чути до краја, већ их је послѣ првог рефрена или другог стиха поступно стишавао и почео емитирати другу пјесму. Атмосфера, у односу на почетно „загријавање“, није кулминирала у претјерано афективном понашању посјетитеља, а разлог тому може се пронаћи у већ прије споменутој чињеници да је била сриједа. Ипак, сукладно „подизању атмосфере“ и изразитијим реакцијама публике на поједине пјесме, DJ би стишао дијелове рефрена како би се на том мјесту могло чути пјевање публике.

Поновно смо се упутиле према шанку по друго пиће, успутно уочиле новонасталу гужву – као да су сви који су требали доћи, дошли – те се стационарале поред DJ пулта. Двије од нас удубиле су се у разговор о читавом догађању, а трећој је пришао мушкарац и кренуо плесати с њом тако што ју је вртио и привијао се уз њу. Увидјевши како није била заинтересирана за његово удварање, убрзо је одустао. Након одслушаних седам или осам пјесама, и због недовољно попијених пића – што је једна од главних парадигми о кафанском – преговарале смо о одласку у *Teat*. На крају се преговарање заправо претворило у одлуку да се свака упути према властитом дому, а на то је понајвише утјецала чињеница да је било 03:00 сата иза поноћи, а свака је морала четвртак провести сукладно својим обвезама.

[*Bunga Bunga*, субота, 2. просинца 2018., 02:30 – 03:30 сати]

Успоредно с прошлим изласком у *BBS*, у суботу 2. просинца, око 23:00с, окупиле смо се у чајној кухињи седмог павиљона, овај пут у другом (етно)музиколошком трочланом саставу. С обзиром на то да прошли пут нисмо отишле у *Teat*, сада смо каниле тамо отићи. Наше се „загријавање“ – поново уз попис за репродукцију цаје и боцу цина – неплански одуљило. Густо дим цигарете у споменутој кухињи, још

једна скупина студената која је пуштала глазбу с мобитела – од лаганог америчког *rock-a* до *ex-Yu* хитова попут Бијелог дугмета и Бајаге – и гласни разговори почели су стварати афективну атмосферу. Читава је ситуација чак кулминирала и препирком двије од нас три судионице. Премда репертоар глазбе није био за њу типичан, изглед и мирис кухиње те међусобна спорења као да су атмосферу претворили у кафанску, прилагођену њезиним посјетитељима – загребачким студентима. Уочивши да је већ 02:00с, што значи да смо одавно већ требале бити у клубу, одлучиле смо кренути према *Team*-у. Након путовања ноћним трамвајима стигле смо испред Качићеве 23 из које су се у траговима могли разабрати звукови цајки. На самом улазу заштитари нас нису пустили унутра јер је клуб био дупком пун. Поред улазних врата клуба једна од нас запазила је своје пријатеље који су се упутили према другом клубу, *Bungi Bungi*, десетоминутним ходом удаљеним од *Team*-а, те смо се одлучиле придружити им се.

Премда није била попуњена попут *Team*-а, у *Bungi Bungi* је око 02:30с, такођер, била поприлична гужва па смо се с капутима у рукама, будући да их гардероба више није могла запримати, упутиле према тоалету смјештеном до самог улаза. Како је једна од нас била редовита посјетитељица клуба, преузела је улогу својеврсне „туристичке водичице“ те смо се уз њезину помоћ пробијале између барских столова те кроз расплесану гужву до другог одредишта. Оно се налазило на повишеном подију – с лијева је био смјештен шанк, а у средини DJ пулт којег су окруживали сепареи омеђени полуимпровизираним позлаћеним оградама. Посјетитељи су, за разлику од оних у *BBS*-у, на имагинарној љествици прописаног одијевања били одјевени једну разину више – сукње су биле краће, мајице су откривале више коже, логои модних марки (нпр. *Hugo Boss*, *Gucci*) били су уочљивији – а фризуре су им биле уређеније. Ријетки су били они који су начином одијевања одударали од наведене разине. Свјетлосни су се ефекти такођер разликовали према количини и разноврсности – зидове у позадини обасјавале су црвене, зелене и плаве ЛЕД лампице, а читава просторија доимала се динамичнијом због треперећих рефлектора разних боја. Опетовано пуштање умјетног дима, за разлику од дима цигарета, најмање је утјецало на олфактивно, а највише на аудитивно и визуално искуство.

За разлику од *BBS*-а у којем је гласбу емитирао само DJ, овдје се гласбена изведба разликовала по томе што је уз DJ-а наступала и пјевачица. Она је имала више улога: прва је била да уз пјесму коју емитира DJ повремено запјева њезин почетак или рефрен, друга да створи енергичнију атмосферу повременим узвицима („добро вечер“, „'ајмо“, „оп, оп“, „ца-ца-ца“), трећа је била улога „домаћице“ која посјећује сепарее, а четврта и кровна, према ријечима наше колегице, јест „да буде лијепа“. Сепарее одабире или према економском капиталу појединаца (који јој можебитно дају напојнице) или према информацији да нека скупина слави одређену пригоду (примјерице рођендан или дјевојачку вечер). Репертоар је био врло сличан оном у *BBS*-у, у распону од старијих народњака до сувременијег поп-фолка, а састојао се од пјесама као што су „Швалер“ Тање Савић, „Шампањац“ Миле Китића, „Еј, од кад сам се родио“ Синана Сакића, „Ја волим Балкан“ Даде Полументе, „Ципеле“ Андреане Чекић и Емила Ђуловића. Како би се разбио устаљени жанровски репертоар, DJ је емитирао и америчке популарне пјесме од којих је једна била “Party Up (Up In Here)” репера DMX-а. Сукладно тому да се ни једна пјесма не емитира до краја, тако су се од потоње чула само прва два стиха “Y'all gon' make me lose my mind; Up in here, up in here”. Гласбени стил одударао је од већинског репертоара, но текстом је итекако близак њему – упућује на „разуздано“ стање ума и тијела какво се очекује у народњачким (али и осталим) клубовима. Пјесма је прекинута DJ узорковањем и снимком ријечи „Bunga“ те наступом пјевачице са стихом „Само једну жељу имам“ пјесме „Само“ Стоје. Прије него што је DJ емитирао остатак пјесме, пјевачица је поздравила читав клуб узвиком „Добро вече!“ те наставила пјевати уз снимку.

Училе смо својеврстан образац опетован тијekom нашег боравка у клубу, који је творио читав звуколик простора, а састојао се од истовјетних гласбених саставница (сличних ритамских фигура, оријенталистичких мелодија) у репертоару, звука испуштања лажног дима и разговора посјетитеља. Премда пјевачица не пјева цијело вријеме, него више говори, извикује или скандира уз ритамско узорковање, њезин продоран глас одудара од емитираних пјесама и читаве звучне слике те тиме потенцира и интензивира читаву атмосферу. За пјевање, намјерно (или случајно) одабире почетне

стихове или рефрен како би публици у алкохолизираном стању, која међусобно разговара и наручује пића, вратила пажњу кратког распона на саму глазбу и њезину изведбу. Посјетитељи су на то, и без обзира на количину афективног понашања и геста, реагирани плесом сличним као и у *BBS*-у – ријетки су плесали у пару, већ је читава слика наликовала на феномен усамљене гомиле (Riesman, 2001). Наша позорност такођер је била умањена, понајвише због умора који је утјецао и на редуцирано доживљавање читаве кафанске атмосфере, те смо око 3:30с одлучиле излазак привести крају.

[*Ког Моме*, субота, 8. просинца 2018., 00:15 – 02:30 сати]

У трећи излазак у суботу, 8. просинца 2018., кренуле смо само нас двије, а одлучиле смо се за *Caffe bar / ноћни клуб „М“*, боље познат као *Ког Моме*. Разлог због којег смо одабрале то одредиште јест представа *Folk Acts*, коју смо гледале прије годину дана у Сатиричком казалишту „Керемпућ“, гдје је једна од главних глумица, уз Наташу Дангубић, била и пјевачица наведеног клуба, Вишња Витас. Након кратког дружења и разговора прије изласка, око поноћи позвале смо *Uber* до Орешковићеве 31 у Слобоштини. Дошавши пред клуб, запитале смо се налазимо ли се на правој мјесту због тога што ништа око нас није упућивало на то да смо стигле *Ког Моме*. Док је једна чекала у ауту, друга се запутила према зеленим вратима с малом тендом (потенцијалним означитељем клуба) и чула пригушену глазбу изнутра.

Због страха од непознатог (кварта, простора клуба, људи) ушле смо врло опрезно у мали простор који изгледом никако није упућивао на *клујски*, већ *caffe-барски*. Сачињавали су га обични столови и столци смјештени равно на другом крају просторије и шанк с лијеве стране. Неколико мушкараца средњих година сједило је за шанком с пивима у рукама, а погледе су одмах усмјерили према нама. Будући да се глазба чула мало гласније, слушно смо лакше детектирале како се клупски простор налази с десне стране, иза врата. Величином је био исти *caffe-барском*, али видно замраченији и с кичастим свјетлосним ефектима. Посјетитеља/ица је на почетку вечери било свега десетак, тридесетих и четрдесетих година те подједнако и мушких и женских. Већина сједећих мјеста била су заузета, но ми смо

сјеле за слободни барски стол у средини просторије. Оно по чему се публика разликовала од оне у *BBS*-у и *Bungi Bungi* била је доб и начин одијевања – као да је *Kog Моме* прописани *dress code* био слободнији. Није само одијевање било лежерније, већ и гласбена изведба у којој су судјеловале двије пјевачице, свака са својим микрофоном те пјевач за синтетизатором звука. Сватко је од њих, такођер, имао своје засебно мјесто у просторији – прва пјевачица (чије име нисмо дознале), дистанцирана од остатка посјетитеља, налазила се на самом крају просторије у видно приватнијем и интимнијем сепареу, друга (Вишња Витас) кретала се читавим простором те се на тренутке заустављала крај столова појединаца, а пјевач је сједио за синтетизатором на мањој позорници. Пјевач је у почетку визуално – због свјетлосних ефеката и издвојености од остатка публике – привлачио највише позорности, дочим су прва пјевачица и Вишња биле мање примјетне.

Покушавајући схватити и на неки начин категоризирати читав догађај, у почетку нам се доимало како је прва пјевачица заправо једна од посјетитељица која је из неког разлога узела микрофон и пјевала. Схвативши да није, пажњу смо преусмјериле на саму гласбу и репертоар којег је изводила. Прва пјесма коју смо чуле у њезиној изведби била је „Кукавица“ Светлане Цеце Ражнатовић, праћена матрицом из синтетизатора, за хрватски дискурс о цајкама изразито дискутабилног и вишеслојног значења. То је истовремено (несретна) љубавна и ратна пјесма, класик међу народњацима, који би се због наведеног очекивао у каснијим ноћним сатима, кад је просторија већ испуњена наглашеним реакцијама и гестама (и нетријезним стањима), а не на самом почетку вечери.¹² Најприје смо одабир „тежег“ репертоара протумачиле као типичан гласбеној изведби *Kog Моме*, али разлог највјеројатније лежи у чињеници да је мушкарац средњих година наручивао пјесме док је сједио у сепареу у којем се налазила пјевачица. Вокалном и изведбеном техником прве пјевачице те њезином вањштином остварен је ред замишљених идеала о томе

¹² Примјери таквог дискурса проналазе се у интернетским чланцима као што су: <https://www.dnevno.hr/vijesti/regija/znate-li-sto-ceca-koja-je-s-puskom-u-ruci-marsirala-porusenim-vukovarom-misli-o-mladim-hrvatima-koji-slusaju-njezine-pjesme-138086/> i <https://pescanik.net/zasto-arkanovu-cecu-smiju-slusati-samo-ljute-hrvatine/>, 11. вељаче 2019.

како професионална кафанска пјевачица треба звучати и изгледати. У то се с једне стране убраја „сензуална“ боја једва промуклог гласа, премда грлена и назална, али и њжна вибрата, опћенита контрола и извјежбаност гласа, а с друге отприје споменут и одређен физички изглед (кратка уска хаљина, дуга равна коса и уређена шминка).

Вишња Витас повремено се убацивала тијеком изведбе хумористично коментирајући радњу пјесме изјавом као што је „мушко ђубре“, алудирајући на „кукавицу“ у пјесми. Уз то, пјесма је била попраћена и разговорима посјетитеља/ица, који, осим у тренуцима рефрена одређених пјесама, постају стална звучна подлога. Сплетом околности, Вишња нам је одлучила прићи и упознати се, што смо једва дочекале. Оставила је своје пиће и цигарете на нашем столу те наручила „рунду“ пива за све. Након разговора о *Folk Acts*-у и нашем истраживању, прва пјевачица и пјевач почели су пјевати Цецину пјесму „Кад би био рањен“, а Вишња се упутила према остатку публике, која је пљескала и пјевала (фалш) уз пјесму. Вишњи то није промакло па је подругливим карикирањем њиховог пјевања наставила, уз гласбени, и свој *stand-up* наступ. Тишина након завршетка пјесме један је од начина пријелаза између двије пјесме које се, за разлику од прошла два клуба, пуштају до краја. Остали су начини наснимљени пљесак емитиран преко синтетизатора те непрекидно надовезивање једне пјесме на другу.

Наредне је пјесме – „Сто свирача“ Саше Матића, „Милиметар“ Жељка Јоксимовића и „Тражена си роба у граду“ Синише Вуце – изводио пјевач уз пратњу пар посјетитељица из сепареа и гласно разговарање остатка публике. Његов продоран и резак „томпсоновски“ вокал¹³ био је уређен доданим ефектом јеке (због којег је звучао као да се налази у отвореном простору), а став и извођачка персона подсјећала је на ону, премда мање интензивно енергичну, српског пјевача Аце Лукаса. Изгледом није одударало од остатка посјетитеља – био је обучен у обичну мајицу кратких рукава и траперице. С временом су, због Вишњине доминантне појаве, и свјетлосни ефекти изгубили свој „ефект“ те је пјевач на позорници пао у други план.

¹³ Ради се о хрватском, због честих корелација с националистичким дискурсом у пјесмама, помало и контроверзном, пјевачу Марку Перковићу Томпсону.

Узвиком „Полијећемо!“ Вишња је започела своју изведбу Цецине пјесме „Цигани“ која се стилем, вокалном техником и прозодијом разликовала од „норме“. Њезин дјеломице рецитативни стил извођења и мањак вибрата на завршецима стихова вјеројатно је узрокован пушењем и пјевањем сваку вечер дуги низ година. Осим што је пјевачким стилем одударала од имагинарно прописаних норми, њезин опћенито лежернији приступ очитовао се и тиме што је била одјевена у обичне црне тајице, тунику дугих рукава те ципеле с пуном петом. Вишња је уједно коментарима, интеракцијом с публиком и пјевањем појединих стихова била дијелом изведби осталих извођача, док у њезин гласбени простор нитко није зазирао. Неки од сљедећих њезиних коментара на пјесме били су ласцивнији и отворенији, попут: „радујем се ку**у и ја“ (за вријеме пјесме „Изнад Тешња“ Халида Бешлића, умјесто ријечи „сунцу“), „пи**у твоју љубим“ и „замрсиш масну косу“ (умјесто стихова „слику твоју љубим“ и „замрсиш дугу косу“ у пјесми „Ја те пјесмом зовем“ Ханке Палдум). Тиме не само да ствара хумористичну ситуацију, већ и указује на властите преференције (уочене према пјесмама које не модифицира) унутар репертоара. Уз прву пјевачицу, и Вишња је имала улогу примања наруџби од посјетитеља/ица. Цијена пјесме је 50 куна, но то хоће ли Вишња или друга пјевачица уопће узети новац овисно је о процјени наручитеља и настале ситуације. Тако га је од једног мушкарца слабијег социјалног статуса одбила примити, рекавши: „Чувај паре“. Вишњина манира и перформанс главне „домаћице“ тијekom и између пјевања упућивала је на посједовање највећег друштвеног капитала унутар клуба.

Након још једне „класичне“ цајке – „Казни ме, казни“ Весне Змијанац – у изведби прве пјевачице, услиједила је промјена жанровске парадигме. Супротно очекиваном развоју гласбеног репертоара тијekom вечери у народњачким клубовима – од домаћих или америчких поп пјесама према српским (и понеким хрватским) цајкама – *Ког Моме* је редослијед био обратан и измијешан. Атмосфера с почетка вечери постала је лакша, енергичнија и расплесанија са славонским хитовима као што су „Све поштивам своје уживам“ Стјепана Јершека Штефа и „Отвор жено капију“ Мирослава Шкоре. Наставила се и тијekom пјесама „Аспирин“ Секе Алексић, Цециног „Аутограма“, „Лутке“ групе S. A. R. S. и „Волио бих“

Дубиозе колектив. Иако се атмосфера интензивирала тиме што је прва пјевачица за вријеме једне од наведених пјесама иступила испред позорнице ближе посјетитељима, одлучиле смо кренути дома. Поздравиле смо се с Вишњом, договориле следећи сусрет и напустиле клуб.

Успоредба трију клубова и закључне мисли

Кроз неформалне разговоре о цајкама, као феномену блиског „Другог“ у Загребу, закључујемо како се у новинарском, па тако и јавном дискурсу не прави разлика међу појединим народњачким клубовима, већ се претпоставља (никако у потпуности дефинирана) униформираност гласбене изведбе, за коју није битно је ли уживо или не. Аутентичном би се можда сматрала изведба уживо, но у Загребу она коегзистира готово у истој мјери с DJ изведбом. Посјет тим клубовима резултирао је трима различитим гласбеним изведбама, од којих је једна била уживо, друга DJ, а трећа њихова мјешавина. Успоредба звучних слика путем снимки довела би до претпостављене униформираности – балканско-оријентални мелос цајки испремијешан с разговорима и пјевањем посјетитеља, разним звучним ефектима и повременим упадицама извођача. За разлику од снимки, на папиру то звучи другачије. Свака од њих, успркос сличностима, ствара, различиту атмосферу.

Просторна, гласбена и културна начела клубова *BBS* и *Bunga Bunga* међусобно се преклапају, насупрот оним *Ког Моме*, својеврсном „Другом“ унутар „Другог“.¹⁴ Јединство простора, превладавање DJ изведбе, доб, спол и статус посјетитеља те репертоар сличности су прва два клуба. Код Моме карактеризира дуалност простора, жива изведба трију извођача, слојевитост публике те разноврсност репертоара. Усто је случајни редослијед посјета тим клубовима створио установљену градацију, што због броја извођача (*BBS* броји једног, *Bunga Bunga* два, а *Ког Моме* три), а што због аутентичне кафанске атмосфере, говорећи из перспективе

¹⁴ „Другост“ трећег клуба јест друга страна медаље прилагодбе кафане тржишту и потражњи посјетитеља те представља одређено сјечиште између повијесно-географски дефиниране кафане (в. Hofman, 2010: 143) и савременијих облика ноћног живота.

увријезаних предоцби, која је најизраженија *Kod Mome*. Она није дефинирана величином простора, бројем посјетитеља, нити одређеним друштвеним и економским капиталом, што се све може пронаћи у прва два, већ афективном димензијом створеном мањим бројем посјетитеља и простором у којем ништа не пролази незапажено (што је врло често попраћено коментарима извођача) те репертоаром, углавном састављеним од наруцби публике, „за душу“ (усп.. van de Port, 1997: 16). Кад наруцбе на час престају, извођачи/це Код Моме, као и van de Portovi „Cigani“ у Новом Саду, успостављају контакт с публиком помно одабирајући пјесму коју сматрају идеалном за тренутну атмосферу с обзиром на особност и тренутно стање посјетитеља/ица како би их потакнули на даљње наручивање (1997: 18). У том тренутку посјетитељи/ице бивају дирнути том глазбом, аналогно описима „циганских“ свирача и њихових изведби (1997: 16).

Методолошка проблематика с којом смо се сусретале при истраживању глазбених изведби блиског „Другог“ јест превођење из емске – „ми“ у клубу као посјетитељице и својеврсне судионице глазбене изведбе – у етску перспективу – „ми“ као истраживачице/проматрачице – узроковано *инсајдерским* (Potkonjak, 2006: 190), односно нашим властитим приватним интересом за такву врсту глазбе и простора у којима се она изводи. Такођер смо се као својеврсне „halfije“-студентице (етно)музикологије суочиле и с неизбјежном проблематиком позиционираниности унутар истраживаног (Abu-Lughod, 2006: 466-7). Премда смо се покушавале супротставити стереотипима из дискурса о цајкама, нисмо их успјеле у потпуности избјећи. Њихово мјесто у референтној литератури, интернетским чланцима и свакодневном говору ствара ред, што замишљених, што остварених на темељу замишљених идеала које смо овом етнографијом и контекстуализацијом у простору настојале истовремено оповргнути и потврдити, односно изнова дефинирати и описати. *Цајке – симбиом балканизације културног пројекта Хрватске, Цајке ante portas* (в. <https://narod.hr/hrvatska/cajke-simptom-balkanizacije-kulturnog-propadanja-hrvatske>; <https://www.nacionalno.hr/cajke-ante-portas/>, 5. вељаче 2019.) неријетки су наслови чланака објављених у хрватским медијима те упућују на културално пропадање друштва и смањење

способности различивања „добре“ од „лоше“ глазбе. Атмосфера у три описана народњачка клуба истовремено је блиска и далека од онога што *click-bait* наслови покушавају изрећи.

Стварност је та да су два клуба у која смо отишле попраћена чланцима о пуцњави и тучњави испред улаза (<https://www.slobodnadalmacija.hr/novosti/crna-kronika/clanak/id/94631/ispred-nocnog-kluba-ga-pretukli-i-ukrali-mulanac-tezak-30-tisuca-kuna>; <https://www.vecernji.hr/vijesti/muskaracu-ranu-zoru-ustrijeljen-kod-mome-752111>, 11. вељаче 2019.), што се даде повезати с једним од стереотипа који прате народњачке клубове. С друге стране, премда контекст који смо затекле није у потпуности одговарао замишљеном реду ласцивног, криминалног и мање вриједног блиског „Другог“, подударао се у изведби родно-сполних улога, понајвише гдје мушкарци преузимају традиционалну улогу удварача којег жене (не)прихватају.¹⁵ Такођер, побија се и класна предрасуда да само одређен профил људи споменутог капитала одлази у народњачке клубове, док је реалност другачија – посјетитељи тих клубова изразито су хетерогених економских, друштвених, политичких, културних, класних и добних позадина. „Турбофолк [и цајке као такве] је симболичка рефлексја локалног друштвеног колорита, али истовремено он стилским трансфером МТВ идеологије, отвара канале за инфилтрацију глобалних механизма поп сцене“ (в. Вишњић, 2009: 47).

Цајке нису „пред вратима“ Заграда него су дио колективног глазбеног идентитета града, једнако као и (ако не и више него) „окцидентални“ садржаји. Како би рекла кафанска пјевачица Вишња Витас: „У кафани су сви једнаки, дошли су само по једно – забавити се.“ Исказ Вишње Витас надопунит ћемо закључком: да, дођемо у клуб „само по једно – забавити се“, али сама идеја забаве такођер је научени концепт у трајном процесу мијене. Ипак, такву врсту забаве могуће је успоредити и с „уживањем на маргинама“, које превазилазе наметнуте норме тога што је допуштено, а што није (Hook, 2017: 3). У том смислу, иако је из аналитичких разлога нужно било раздвојити реалност народњачких клубова и јавно-медијски дискурс који се око

¹⁵ Овдје се такођер ради о односима и испреплитањима моћи и репрезентације те дефинирању (не)пожељних мушких и женских улога (Višnjić, 2009: 51-52).

њих ствара, збиљска слика народњачких клубова (дакле, и њихове етнографије) налази се управо на континууму те двије саставнице.

LITERATURA

ABU-LUGHOD, Lila.

2006. "Writing against Culture". U: Ellen Lewin (ed.): *Feminist Anthropology. A Reader*. Malden: Wiley-Blackwell, 466-479.

ARCHER, Rory.

2009. "*Paint Me Black and Gold and Put me in a Frame: Turbofolk and Balkanist Discourse in (Post) Yugoslav Cultural Space*". Magistarski rad, Central European University.

BAKER, Catherine.

2007. "The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national musical identity". U: Baker, Catherine, Gerry, Christopher J., Madaj, Barbara, Mellish, Liz & Nahodilová, Jana (ed.). *Nation in formation: inclusion and exclusion in central and eastern Europe*. London: SSEES Occasional Papers, 139-158.

BAKER, Catherine.

2008. "When Seve Met Bregović: Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity". *Nationalities Papers* 20 (4): 741-764.

BOURDIEU, Pierre.

2011. *Distinkcija: društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus.

CERIBAŠIĆ, Naila.

2014. "Revivalist Articulations of Traditional Music In War and Postwar Croatia". U: Bithell, Caroline, Hill, Juniper (ed.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, 325-249.

DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija

2019. "Urban Folk Music and Cultural Influences: Labels for narodna muzika [Folk Music] in Serbia in the Twentieth Century", у: Marija Dumnić Vilotijević, Ivana Medić (ур.), *Contemporary Popular Music Studies: Proceedings from the International Association for the Study of Popular Music — Kassel 2017*, Wiesbaden: Springer, 39-50.

HOFMAN, Ana.

2010. "Kafana singers: Popular music, gender and subjectivity in the cultural space of socialist Yugoslavia". *Narodna umjetnost* 47 (1): 141-161.

HOOK, Derek.

2017. "What is 'Enjoyment as a Political Factor'? ". *Political Psychology* 38 (4): 1-22.

GORDY, Eric D.

2010. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. State College: Penn State Press.

MUJAGIĆ, Mersina, & Imamović, Feđa.

2018. *Urbani žargon mladih*. Bihać: Pedagoški fakultet Univerziteta u Bihaću.

SAID, Edward.

1999. *Orijentalizam*. Zagreb: Konzor.

VAN DE PORT, Mattijs.

1997. "Outstanding Musicians & the Stranger Within: Reflections on Serb Perceptions of Gypsy Music". *Etnofoor*. 10 (1): 7-28.

VIDIĆ Rasmussen, Ljerka.

1995. "From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia". *Popular Music* 14 (2): 241-256.

PAVLOVSKY, Aleksej Gotthardi.

2014. *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj*. Zagreb: Naklada Ljevak.

POTKONJAK, Sanja.

2006. „Etnologija bliskoga, Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja“. U: Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić, Goran Pavel Šantek (ur.): *Narodna umjetnost* 43 (2). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 189-192.

RIESMAN, David.

2001. *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press.

STANTIĆ, Zvonko.

2018. „Bećarci kod Bunjevca“. *Zbornik – Godišnjak Vučje zadužbine* 14: 159-173.

THADEN, Matthias.

2017. "Turbofolk: Politik und Weltmusik 2.0". U: Leggewie, Claus, Meyer, Erik (ed.): *Global Pop*. Stuttgart: Metzler, 268-275.

VIŠNJIĆ, Jelena.

2009. „'Idealno loša': Politike rekonstrukcije identiteta turbo-folka u savremenoj Srbiji". *Genero 13*: 43-61.

Катарина Николић

Студијски програм за етномузикологију и етнокореологију,
Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду,
nikolic.katarina.995@gmail.com

СТРУКТУРАЛНА АНАЛИЗА КАЛУШАРСКОГ ПЛЕСА КАО ЕКСПРЕСИВНОГ МЕДИЈУМА СОЦИЈАЛНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ¹

Апстракт: Овај рад представља резултат петогодишњег теренског истраживања у селу Гребенац (јужном Банату у Србији), где Румуни чине већинско становништво. Користећи се методом полуструктурисаног интервјуа, филмовања и директном опсервацијом, забележен је *калушарски ритуал* који се изводи у оквиру покладних система званих *фашанке*. Разноврсне ритуалне активности у оквиру *фашанки* се изводе током прве недеље ускршњег поста (Чисте или Теодорове недеље), док калушари изводе ритуални опход увек само првог дана ове седмице (понедељком). Калушарски ритуал је сагледан кроз етнокореолошку призму са фокусом постављеним на *калушарски плес* – конструктивни чинилац ритуалног тока. Помоћу структуралне анализе плеса, циљ овога рада је усмерен на одгонетање законитости извођења плесних образаца калушарског плеса, као и њихових потенцијалних значења у оквиру непосредног ритуалног, локалног и ширег културно-друштвеног контекста. С обзиром на то да је реч о румунској заједници која живи ван своје матице, калушарски плес представља медијум социјалне идентификације Гребенчана који континуираним извођењем калушарског ритуала остварују самоидентификацију и диференцијацију у односу на околно српско становништво, као и на остале румунске заједнице на територији Војводине.

Кључне речи: ритуал, *калушарски плес*, структурална анализа плеса, *фашанке*, Гребенац, румунска мањина у Банату

¹ Рад је реализован на четвртој години основних академских студија под менторством ванр. проф. др Селене Ракочевић.

Увод

Прва седмица ускршњег поста је у традиционалној култури позната као Чиста, односно Теодорова недеља.² Током ове недеље у јужнобантском селу Гребенац (Grebenaț, рум.), које се налази наомак Беле Цркве и које је већински насељено румунским становништвом, одигравају се тродневне активности познате као *фашанке* (рум. *Fășanци la Grebenaț*). Фашанке представљају организован систем празновања који се практикује првог и другог дана ускршњег поста (понедељак и уторак), као и суботом када се фашанке за ту годину завршавају вечерњим балом под маскама. Фашанке карактеришу активности попут покладног празновања којег чине маскирне поворке и балови под маскама, који су у традиционалној култури Срба јужно од Саве и Дунава везани за последњу недељу пре ускршњег поста, односно Белу недељу.

Уз маскирне поворке и балове, у оквиру фашанки у Гребенцу неизоставни сегмент чини поворка *калушара* која представља тему и фокус овог рада. Овај ритуал је у својој матици (Румунији) кроз историју, као и данас, исцрпно истражен од стране различитих научника (етнолога, антрополога, етномузиколога, етнокорееолога итд.). Насупрот томе, калушари из Гребенца нису заузимали често статус истраживачког објекта у српској литератури. Након четворогодишње опсервације *калушарског ритуала*, управо ме је недостатак података у пољу етномузикологије и етнокорееологије о калушарском ритуалу мотивисао да подробније сагледам овај ритуал са изричитом пажњом усмереном на плес – конструктивни чинилац ритуалног тока. Под термином *илес* се подразумева „нераскидива синкретичка заједница“ коју чине (плесна) музика и (плесни) покрет, а који се сматрају најизразитијим експресивним медијумима вишеструких могућности значењских тумачења (Ракочевић, 2015: 79).

Циљ овог рада подразумева анализирање структуре плеса (покрета и музике), који изводе учесници калушарског ритуала. Уз различите методе, сви плесни обрасци, покрети, формације, кретање у простору, као и метроритам мелодије, тоналитет, интервали, биће посебно разматрани с циљем да се увиди структура, али и

² У хришћанском календару прва субота у оквиру ускршњег поста назива се Теодорова субота.

потенцијална семантика свих набројаних компоненти *калушарског плеса*. Другим речима, овај рад представља покушај одгонетања организације и значења основног медијума којим се користе калушари у свом ритуалу, а то је плес. Уз структуралну анализу калушарског плеса, покушаћу да одговорим на питања: шта чини структуру калушарског плеса; које су законитости унутрашњег уређења плесних образаца; која су значења њихових елемената, као и како су се елементи преизмјенјивали кроз време?

Теоријске основе

Као што је у уводу више пута напоменуто, концепт који ће означавати праксу калушара у овом раду биће *ритуал*. Полазиште у тумачења ритуала биће публикација Кетрин Бел (Catherine Bell) из 1992. године, која је ритуал дефинисала као културално стратешки начин деловања заједнице (Bell, 2009: 7). Према Бел, ритуал представља фиксну структурисану друштвену активност, којој треба приступити аналитичким истраживањем које ће покренути питања о корену ритуала, његовој сврси и ефикасности ритуалних активности (Bell, 2009: 8).

Концепт ритуала је у српску етномузикологију и етнокорологију прва увела Селена Ракочевић писавши о ритуалу свадбе. Ракочевић је у раду из 2015. године, са циљем да дефинише свадбу као ритуал, а не концептом обреда, указала на основне разлике ова два концепта: обред и ритуал. Сматрајући да концепт обреда подразумева доминацију вере у магијску учинковитост, Ракочевић дефинише свадбу као ритуал јер концепт ритуала означава формализовано понашање разуђеног спектра значења која увек гравитирају ка социјалној идентификацији припадника одређене заједнице (Ракочевић, 2015: 84). Освртом на чињеницу да се калушарска пракса изводила у оквиру зимског полугођа, када су људи практиковали различите ритуале да би задовољили, али и отерали више силе; да би обезбедили здравље и плодност, што се подудара и са веровањем у исцелитељску моћ калушара у Румунији о којој је писао Драган Антонијевић (Антонијевић, 1990: 238), може се претпоставити да је некада постојао калушарски обред.

На основу разговора са учесницима, тј. калушарима, који као основно образложење за своју партиципацију унутар калушарске праксе наводе „чувамо нашу традицију“, као и подсећањем да је реч о румунској заједници која живи у Србији (ван своје матице), може се претпоставити да је реч о социјалној идентификацији коју кроз формализовано понашање, односно кроз калушарски плес, исказују учесници калушарског ритуала.

О проблематици дуалности ефикасности ритуала писале су Сали Мур (Salle Moore) и Барбара Мајерхоф (Barabara Mayerhoff). У раду о секуларном ритуалу, оне разликују религијски ритуал од секуларног ритуала, при чему се значење првог може поистоветити са дефиницијом обреда Селене Ракочевић, а значење другог са ауторкином дефиницијом ритуала (Малешевић, 1984: 125). Оне наводе да у религијском ритуалу постоји *доктринарна ефикасност* која се односи на постулате, веровања и правила која религија преписује, односно на очекивану учинковитост ритуала ако се изведе по правилима. То оправдава зашто се овај термин може поистоветити са термином обреда, у оквиру којег је такође постојало концизно праћење датих правила да би обред био делотворан. Супротно томе, Мур и Мајерхоф наводе да у секуларном ритуалу, који дефинишу као широк појам формализованог понашања који може бити индивидуална и колективна церемонија, постоји *ојерационална ефикасност* која се односи на њен социјално-психолошки успех (Малешевић, 1984: 125-126). Управо кроз социјално-психолошки успех се може повући паралела са социјалном идентификацијом у оквиру калушарског опхода која је претходно објашњена.

Као закључна мисао дуалности обред – ритуал, или религијски – секуларни ритуал, Сали Мур и Барбара Мајерхоф наводе да иза дуалности стоји заједничка особина, изражена кроз потребу утицања на „овај свет“. Наиме, први (обред или религијски ритуал) указује на постојање „другог света“, који има тенденцију деловања на „овај свет“, док други (ритуал или секуларни ритуал) одсликава друштвене односе, идеје и вредности „овог света“ које су углавном невидљиве (Малешевић, 1984: 126). У односу на то, анализа структуре калушарског плеса у овом раду ће покушати да разоткрије могућа значења која аргументују социјално-психолошку функцију ритуала, али у исто време прикаже потенцијалне мотиве обредне функције

који су инкорпорирани у ритуал калушара да би остварили спону са прошлошћу.

Битну теоријску потпору пружа и мастер рад Милоша Рашића који је на изузетно темељан и минуциозан начин, кроз антрополошку призму, сагледао плес и ритуал калушара (Рашић, 2016). Значајно за овај рад јесте коришћење концепта *измишљена традиција*, који је у раду Рашић преузео од Ерика Хобсбома (Eric Hobsbom). Овај концепт се односи на радње које имају сакралну или симболичку функцију и чији је циљ да установе одређене норме и вредности понашања путем понављања чиме се подразумева континуитет са прошлошћу (Рашић, 2016: 75). Као што је већ раније истакнуто, сакрална функција калушарског плеса не постоји, већ је реч о симболичкој идентификацији калушара и свих пасивних учесника (посматрача) као јединствене румунске заједнице. То оправдава и чињеница из литературе да је калушарски опход први пут изведен у Гребенцу 1895. године (Maluckov, 1985: 277). Јасно је да није реч о древној, већ о новонасталој традицији старој више од једног века.

Још један фактор који аргументује тумачење калушарског ритуала као измишљене традиције јесте да учесници и посматрачи перципирају калушарски ритуал као своје наслеђе и старину акцентујући важност понављања ритуала да би „сачували традицију“. Потреба „очувања традиције“ произлази из симболично-социјалне функције којом одише калушарски ритуал – конструисања румунског етничког идентитета.

Након ових објашњења, неопходно је рећи да ће у централном делу рада уз структуралну анализу бити сагледани сви аспекти плеса као синкретичке целине музике и покрета, да би се хипотетички одговорило на питање да ли у структури калушарског плеса постоје инкорпорирани елементи сакралне функције.

Методологија рада и анализе

Како о калушарском ритуалу није било помена у досадашњој етномузиколошкој и етнокреолошкој литератури, рад ће најпре бити заснован на добијеном материјалу и сазнањима током теренског

истраживања.³ Теренске посете су биле обављене пет пута у време одржавања фашанки: 2015, 2016, 2017, 2018. и 2019. године, током којих је коришћено више различитих метода: метода полуструктурисаног интервјуа са информантом Себастианом Аврамом; метода неформалног интервјуа са осталим учесницима ритуала, локалним становништвом и музичарима; метода посматрања без учешћа с обзиром на то да су једини учесници ритуала калушари, затим технике видео снимања и фотографисања.

Следећи корак, тзв. кабинетски део обрађивања теме, састојао се из визуелене опсервације видео записа насталих током теренског рада, преслушавања разговора са информантима, као и лабанотирања калушарског плеса који калушари изводе у основној школи у Гребенцу и у поворци маскираних учесника.⁴ Ови тренуци калушарског опхода су изабрани због тога што тада извођачи изводе све плесне фигуре интегрално.⁵

Методологија анализе кинетичке компоненте плеса у овом раду се односи на структуралну анализу плеса коју је поставила Селена Ракочевић (Ракочевић, 2011). Структурална анализа која је на основу својих базичних упоришта музикоцентрична (Ракочевић, 2011: 35), састојаће се из анализе кинетичко-плесне компоненте свих осамнаест плесних фигура које се јављају у ритуалу, као и анализе плеса *хора* који се изводи најпре уз вокалну, а затим уз инструменталну пратњу на самом завршетку ритуала. У аналитичком процесу пажња ће управо бити посвећена основној осмотактној плесној целини свих фигура, која је у већини конструисана из две фразе од четири латерарно симетрична такта. Осим тога, структурална анализа кинетичке компоненте калушарског плеса биће сагледана у оквиру два нивоа: општег нивоа, односно кинетичко-

³ Желим да укажем на то да ја мој први теренски рад био управо у Гребенцу 2015. године са Милошем Рашићем и Селеном Ракочевић који су ме тада упознали са методама теренског истраживања, као и са концептом калушарског ритуала. Овим путем им се захваљујем најпре на њиховом пренетом знању, као и на материјалу који су несебично поделили са мном.

⁴ Иако ће детаљнији опис ритуала бити приказан у следећем поглављу, битно је у овом тренутку назначити да калушарски опход траје цело преподне, а да извођење у основној школи и у центру села представља сам крај њиховог опхода.

⁵ О плесним фигурама и њиховом извођењу током опхода села, као и у поворци маскираних експоната, више у следећем поглављу.

плесног обрасца, и посебног нивоа, односно обрасца покрета (Ракочевић, 2011: 35, 37).

Музичка компонента калушарског плеса биће анализирана конвенционалном етномузиколошком анализом, као и формалном анализом коју је поставио Димитрије Големовић (Големовић, 1984: 29). За мање промене биће коришћен нумерик 1, док ће се веће промене означавати латиничним словом v.

Дескрипција ритуала

На основу података из постојеће литературе, калушарски ритуал је први пут изведен у Гребенцу 1895. године и то, према Павковићу и Неумовићу, као одговор на вишевековну маргинализацију румунске мањине на простору Баната. Услед бројних покушаја асимиловања, Румуни су уз помоћ учитеља из Румуније изградили средство – калушарски ритуал – за постизање позитивнијим вредновањем њих као групе (Павковић, Наумовић, 1996: 705). У оквиру целокупног система званим фашанке у Гребенцу, ритуал калушара се увек одвија током првог дана (понедељком) Теодорове или Чисте недеље. Заједничко за сва три дана (понедељак, уторак и субота), која чине поменути уређен систем, јесте организација активности на преподневне и послеподневне часове (Павковић, Наумовић, 1996: 697). Калушарски ритуал припада преподневним активностима који почиње ујутру, око седам часова, у кући вође – *ватафа* (рум. *v"tavu*), где се преоблаче у румунску ношњу и спремају за обилазак села.

Ватаф је предводник групе који има више функција у ритуалу: организује групу учесника поворке, организује припреме које почињу месец дана пре Белих поклада и учи нове учеснике ритуала да изводе плесне обрасце свих плесних фигура. Ватаф организује музичаре чији су састав некада чинили лауташи (Maluskov, 1985: 277), док су данас то хармоникаш и саксофониста.⁶ Као предводник, ватаф позива два младића која у калушарском ритуалу имају улогу *оара* (рум. *ouarii*). Њихов задатак је да иду испред поворке и упитају домаћине да ли

⁶ Понекад музички састав чине хармоника и два саксофона. Стални члан састава који прати калушаре јесте саксофониста Јонел Цимерман. Уз њега су се смењивала два хармоникаша, Дане Фриуловић и Константин Тибериус.

примају у кућу калушаре, као и да носе корпе са јајима које добијају као дар.

Најодговорнија улога ватафа се огледа у одржавању реда током целог ритуалног тока, од шетње у опходу, до презентовања плесних фигура. Ватафи су углавном старији учесници и они који имају највише искуства у калушарском ритуалу. Остали учесници су различитих старосних доба, од дечака који похађају основну школу, до момака који студирају, раде, или су већ ожењени. Током разговора са Себастианом Аврамом, ватафом калушарске групе од 2013. до 2018. године, сазнала сам да се у садашње време старосна граница учесника спустила из разлога што све мање људи живи у селу. Стога, да би били бројнији, они су често принуђени да прихвате млађе дечаке у групу. Себастиан говори да је, по причи његовог деде, некада било много теже постати члан групе калушара. У периоду када је село било насељеније, када је у селу постојало више група калушара (Maluckov, 1985: 276), критеријуми су се односили како на животну доб чесника, тако и на плесно умеће.⁷

Из ватафове куће, након изведеног плеса, поворка креће у опход по селу по унапред одређеном распореду улица и кућа. Најпре оаре одлазе у кућу домаћина и питају да ли примају калушаре. Они становници који примају калушаре дарују јајима,⁸ а затим ритуал почиње увек истом, почетном плесном фигуром. У зависности какву кућу домаћини поседују, калушари изводе свој ритуал или у дворишту куће, или испред куће. Иако постоји осамнаест плесних фигура, учесници ритуала тада изводе око пет фигура из, како они кажу „практичних разлога“. Под тим подразумевају да у свом распореду имају много кућа да обиђу, као и да свој опход морају да заврше до петнаест часова када почиње поворка маскираних фашанки у центру села. Након извођења плесних фигура које представљају одабир тренутног плесног импулса ватафа, домаћин дарује ватафа новцем.⁹

⁷ Наводи да су најмлађи извођачи углавном имали око четрнаест година.

⁸ Себастиан Аврам током разговора говори како су људи давали јаја калушарима зато што нису имали новца. Јаје у традиционалној култури симболизује почетак, наду, клицу свега створеног, док у хршћанској традицији ускрснуће и поновно стварање (Кирег, 2004: 54-55).

⁹ На питање колико новца добијају, учесници су ми одговорили да свако од мештана дарује калушаре у зависности од својих финансијских могућности. Неко да хиљаду динара, неко пет стотина, а неко две стотине.

По завршетку плесања, група бива често почашћена у виду хране и пића од стране домаћина, након чега одлазе и настављају свој опход ка следећој кући.

На путу између двеју кућа, такође се увиђа уређен систем поворке. Сви учесници се крећу у колони по двоје, ланчано повезаних за раме. На самом почетку колоне је ватаф у соло формацији, затим по двоје најмлађих учесника, док су на крају старији учесници и музичари. Током свих теренских посета у претходних пет година, приметила сам да током шетње на путу ка другој кући, музичари често засвирају неку румунску популарну песму, а калушари их прате својим певањем.

Пред сам крај опхода, калушари долазе у локалну основну школу где испред многобројних званица, истраживача, новинара, изводе више плесних фигура у односу на број фигура по кућама, али још увек не свих осамнаест. Међутим, у хали школе изводе завршну *хору* са песмом коју по кућама нису изводили, а коју изводе и у поворци у центру села.

Након извођења у основној школи, калушари имају једночасовну паузу пред поворке маскираних фашанки у центру села која увек почиње у петнаест часова. Учеснике поворке чине деца која су груписана по разредима, као и омладина која се групише у складу са својим наклоностима и идејама. На челу поворке се налазе „фанфаре“ – оркестар лимених дувачких инструмената који током читаве поворке изводи различите инструменталне мелодије. Одмах иза њих се налазе калушари, а иза њих маскирани експонати. Када поворка дође до самог центра села, фанфаре заустављају своје извођење и тада почиње извођење калушарског плеса. Тада калушари први пут тог дана изводе свих осамнаест плесних фигура о којима ће детаљније бити реч у следећем поглављу. Након тога, као и у основној школи изводе *хору* уз пратњу песме чиме заокружују и завршавају свој ритуал за ту годину.

Битни параметри за опис ритуала представљају костим и реквизити који су заступљени у калушарском ритуалу. На основу доступне литературе и фотографија, може се закључити да је овај сегмент ритуала дијахронијски постојан. Сви учесници су одевени у румунску традиционалну ношњу за које наводе да је оригинална ношња из Гребенца. Она се састоји из дуге беле кошуље са везеним

радом, белим панталонама, црвеним појасом, прслуком са различитим радовима и орнаментима, канапом са прапорцима који се везује унакрсно око потколенице,¹⁰ као и посебних балетанки које обувају само када изводе ритуал на крају поворке у центру села. У жељи да их сачувају, учесници током опхода кроз село носе своју свакодневну обућу.

Саставни део ношње чине и шубаре са закаченим перјем које носе сви учесници. Себастиан Аврам наводи да су некада носили ћурећа перја, док данас сви калушари каче перја од фазана. Да би се и на нивоу костима и реквизита разликовао од осталих калушара, ватаф поред перја од фазана увек качи за шубару и перје од пауна. Од осталих реквизата присутан је штап који носе оаре, као и корпа у којој носе јаја добијена од домаћина.

Структурална анализа плеса

Централни део рада биће усмерен ка структуралној анализи калушарског плеса, тј. његове две конструктивне компоненте: (плесни) покрет и (плесна) музика. Под калушарским плесом се подразумева осамнаест различитих плесних фигура (свака има свој назив и редослед извођења) и завршни плес *хора* којим се заокружује калушарски ритуал.

Целокупан калушарски плес може се систематизовати унутар три групе које као такве диференцира (плесна) музика. Наиме, прву групу чини првих шест плесних фигура уз инструменталну музичку пратњу саксофона и хармонике у дистрибутивном метроритму – 2/4. Другу групу чини преосталих дванаест плесних фигура чију музичку пратњу чини инструментално извођење саксофона и хармоника у асиметричном аксак метроритму – 7/16. У ову групу сврстава се и прелаз између двеју плесних фигура, којег такође карактерише инструментална пратња у метроритму 7/16. Последњу, трећу групу, чини завршни плес *хора* у метроритму 2/4 који започиње умереним темпом уз вокалну пратњу калушара, а затим се темпо знатно убрзава

¹⁰ О функцији прапораца и других врста звона у обредима Срба је писала Оливера Васић. Васић је навела да су звуци звона имали апотропејско својство да отерају зле силе и духове (Васић, 2004: 104).

уз инструменталну пратњу саксофона и хармонике (пример бр. 24, табела систематизације калушарског плеса).

Идентичну поделу је приметио и Драгослав Антонијевић у анализи калушарског ритуала у Румунији. Антонијевић наводи да архитектонску структуру калушарског плеса чине три дела: шетња – конструишу је маршевски кораци у круг и покрети у месту, затим покрет – представља најважнију затворену целину, у оквиру које сваки плес има своје име и изводи се само у ритуалу „калуш“. Трећи део је Антонијевић у својој систематизацији назвао финале које чини плес *хора* (Антонијевић, 1990: 241-242). Осим паралела које заиста постоје у опису Антонијевића, и опису који је дат о калушарском плесу у овом раду, наилази се такође на појаву непарне тројности и у румунској и у српској традиционалној култури (Зечевић, 2008: 125).

Анализа (плесног) покрета¹¹

Анализа (плесног) покрета калушарског плеса засниваће се на постављеном систему Селене Ракочевић, који се састоји из сегментације плеса на два нивоа: општем и посебном (Ракочевић, 2011: 35). Будући да се оба система статоје из схеме од три дела: кинетика – простор – време, и покрет (корак) – простор – време, у овом раду биће обухваћен сваки од њих.

Кинетика калушарског плеса се састоји из разноврсних и бројних покрета целог тела калушара. Најизражајније и најразличитије покрете чине покрети ногу: корак у месту, корак у напред, корак у назад, косо десно наред, косо десно назад, корак бочно, преплитање, оплитање. Поред корака којег крактерише потпуно тежиште тела, у плесним обрасцима калушара обилују гесте (покрети слободне ноге). Гесте се јављају у свакој плесној фигури: као покрет скраћеног колена, кружење испред ноге, превлачењем прстију непосредно изнад тла, додиравање прстима и петом испред и иза играча. Устаљене гесте имају улоге маркера завршетка плесног обрасца у првој и другој групи плесова. У првој групи оне су

¹¹ Материјал који ће бити анализиран је настао 2015. године. С обзиром на то да је сваке следеће године калушарски плес бивао у највећој мери исти, у раду ће дескриптивно бити указани детаљи који су били другачији.

реализоване у претпоследњем такту као додиравање прстима слободне ноге најпре косо десно, а затим косо лево напред. У другој групи оне се, такође, налазе у претпоследњем такту и реализоване су као кратак и оштар избачај слободне ноге право, непосредно изнад тла.

Осим покрета ногу, у оквиру калушарског ритуала присутни су и покрети руку који имају сигналну и конструктивну функцију. Сигнална функција се огледа у сваком почетку и крају плесне фигуре када ватаф сигнализира промену у виду тапшања руке о руку. Конструктивна функција овог покрета се јавља у последњој плесној фигури када је овај покрет испраћен и гласом, односно узвиком калушара (пример бр. 18).

Као изузетак, уз покрете руку и ногу, у једној плесној фигури се јавља и покрет горњег дела тела, односно савијање рамена и торзоа ка средини круга (пример бр. 13). Након свих побројаних покрета, јасно је да плесни обрасци калушарског плеса чине богату структуру. Иако калушарски ритуал припада румунској традиционалној култури, могу се пак пронаћи и многобројне сличности са формом ритуала у српској култури. Уз поновну реминисценцију на српску обредну традицију, поред постојаности непарног броја, јавља се и изражена једноставност структуре покрета и музике унутар обреда (нпр. плес *лазарица* се састоји из преношења тежине с једне на другу ногу). О томе је говорила Оливера Васић, истичући циљ обреда као доминантну компоненту, а не доказивање плесних способности извођача у виду украшавања плеса различитим покретима и гестама (Васић, 2004: 112). Можда пак у румунској традицији не важи исто правило, али се може закључити да структура плесних образаца калушара обилује орнаментима, односно гестама, чија комплексност расте како ритуал одмиче. Стога, на нивоу структуре покрета је такође могуће назвати калушарски опход ритуалом, а не обредом.

Пре приче о формацијама, битно је напоменути да се извођење плесних фигура у центру села започиње и завршава идентично као и током опхода. Наиме, Себастиан Аврам наводи да се прва и последња фигура увек плешу: испред куће одређеног домаћина, у основној школи, као и у центру села.

Формација за време устаљене прве фигуре личи на формацију калушара током шетње по путу између двеју кућа. Ватаф се налази на

челу колоне коју предводи, док за њим иду по двоје ланчано повезаних калушара који су распоређени у поворци од најмлађег до најстаријег учесника. Током следеће две плесне фигуре, формација се мења тако што ватаф предводи остале калушаре који се пуштају у соло позицију са рукама на боку и прате путању ватафа (пример бр. 2 и бр. 3). Њихову кретњу објашњава и назив прве три плесне фигуре „по путу“. Од четврте плесне фигуре односно „прве у месту“ калушари окружују ватафа и формирају кружну формацију са ватафом у средини кружнице (пример бр. 4).

Оно што разликује ове две формације јесте динамика путање кретања калушара. Почевши од почетне формације путања кретања је динамичнија у односу на ону која следи уз формацију круга. Наиме, током прве три плесне фигуре, калушари се крећу праволинијски уз смену смера прелазивши на тај начин више простора (примери бр. 1, 2, 3). Супротно од тога, формирајући формацију круга са ватафом у центру, путања кретања калушара по кружници је минимална. Када постоји, увек започиње у леву страну, а затим се латерарно враћа у десну страну, односно на почетну позицију калушара окренутим лицем ка центру круга. Изузетак у виду пасивне путање кретања у формацији круга чини једна плесна фигура која се изводи при самом крају калушарског плеса, када се калушари након одиграног плесног обрасца у месту крећу ка центру круга, а затим се враћају у почетни положај (пример бр. 14). На овај начин се уз комплекснију структуру плесних образаца, и на нивоу путање кретања остварује узлазна линија комплексности калушарског ритуала.

Динамизација која се остварује од прве плесне фигуре прве групе, па до краја друге групе плесних образаца, је присутна и у последњој, трећој групи систематизације калушарског плеса. Након завршетка свих осамнаест плесних фигура, калушари се намештају у формацију отвореног кола. Ланчано повезани за рамена, калушари са ватафом на месту коловође започињу да плешу *хору* уз песму. Покрети су сведени, умереног темпа, и без изражајних скокова. Песму коју изводе описује калушарски опход:

„Azi e zi de s'rb"toare
 Noi aici ne-am adunat,
 Ca s" tragem hora mare
 L"utari ne-au chemat.
 Ai sun" si rasun"
 Cimpoieri sufl"-n vânt,
 Haida-"i cu to"i împreuna
 Batem iarba la p"mânt.“

„Данас је празнични дан,
 ми смо се окупили овде,
 да бисмо направили велико коло.
 Позвали смо и музичаре.
 Музика се чује из далека,
 трубачи свирају јако.
 Хаједмо, сви, заједно,
 да угазимо траву до земље.“
 (Рашић, 2015: 37)

Након завршетка песме, састав музичара започиње да свира мелодију у брзом темпу, а калушари идентичан образац *хоре* знатно активније плешу уз изражајан рад колена, високе скокове и наглашене гесте. Поред динамизације музике и темпа, односно преласка са вокалне на инструменталну пратњу, као и динамизације плесних покрета, динамизација се остварује и на пољу формације. Из формације скоро затвореног кола, ватаф конструише тзв. формацију пужа. Стварајући формацију пужа калушари се збијају у „компресовани“ ритуални простор чиме се материјализује компактност групе, а уједно и заокружава целокупно извођење калушатског плеса.

Ритмичка пулсација обрасца покрета је код плесних образаца калушарског плеса условљена метром. На основу урађене систематизације, у плесним обрасцима прве и треће групе калушарског плеса, ритмичка пулсација је дистрибутивно организована у дводелном метру. Код плесних образаца друге групе чији је метроритам 7/16 (3+2+2), ритмичка пулсација је организована тако што први покрет покрива прву добу аксак система коју чини повезана дуола (2+2), док се други и трећи покрет у оквиру једног такта изводе на другу, односно трећу добу (2+2).

Најзаступљенији макроформални облик калушарског плеса представља једнодел од осам тактова. Он је присутан у свим плесним обрасцима прве и друге групе, док се једино у трећој групи јавља дводел. Једнодел од осам тактова је изграђен од понављања плесне фразе у виду четири такта. Понављање код неких плесних образаца је остварено на више начина.

Први начин представља латерално симетрично понављање, односно након прве фразе која увек почиње левом ногом, плесна фраза четвортакта се понавља од десне ноге (примери бр. 1, 2, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 16). Други начин понављања се односи на плесне обрасце који имају завршне мотиве карактеристичне по врсти геста које их конструишу. Ова појава се реализује тако што након прве плесне фразе од леве ноге следи понављање прва два такта као с почетка са исте ноге, а затим наступају послења два такта у виду завршне флоскуле (примери бр. 3, 4, 5, 6, 14).

Слична појава се јавља и на микроформалном плану друге групе плесних образаца, с тим што се након извођења четвортактне фразе јавља латерално понављање прва два такта, као и завршна флоскула (примери бр. 7, 8, 10, 11, 15, 16). Последњи начин понављања унутар једноделног типа плесних образаца се односи на дословно понављање четвортактне фразе (пример бр. 9, 13, 17, 18).

Други макроформални тип се јавља искључиво у трећој групи калушарског плеса. Реч је о дводелној форми изграђеној из два контрасна А и В дела. Микроформу првог дела чини латерално понављање четвортактне фразе. Битна разлика у односу на претходне плесне обрасце је кретање од десне ноге, односно у десну страну. Други, В део, изграђен је од осам тактова која се дословно понављају. Током овог формалног дела, калушари прелазе велики простор у десну страну, и на тај начин образују формацију пужа.

С обзиром на то да је реч о плесу *хора* који потиче из традиционалне плесне праксе Румуна, сви обрасци од леве ноге у калушарском плесу се могу схватити као продукт искорачења из заступљене унифицираности румунске плесне праксе, односно као још један начин стварања посебности која не припада свакодневници.

Анализа (плесне) музике

Као што је на почетку овог поглавља концизно приказано, (плесна) музика калушарског ритуала представља кључни критеријум систематизације калушарских плесова. Сменом њене музичке структуре, она представља граничнике трију дефинисаних група. Најзаступљенија (плесна) музика у калушарском ритуалу је

реализована кроз инструменталну музичку пратњу плеса. Музички састав који изводи мелодијску пратњу у све три групе калушарског плеса чини један, или два саксофона, и хармоника. Изузетак представља трећа група у оквиру које се пре инструменталне пратње јавља вокално – *a capella* извођење калушара.¹¹

Насупрот начину извођења, које је у све три групе скоро идентично, на нивоу структуре музичког система се јављају знатне разлике. (Плесна) музика која припада првој групи калушарског плеса је умереног темпа у метру 2/4 (пример бр. 20). Унутар такта ритмичке јединице се смењују у виду осмина, четвртина (у полукаденци), и пунктираним ритмичким јединицама на почетку и крају прве музичке реченице. На овај начин иницијални тон је додатно наглашен продуженим трајањем.

Тонска структура припада дурском тоналитету са иницијалисом на доминанти и финалисом на тоници. Форма музичке структуре прве групе је обликована кроз дводелну форму – А Ав. Оба дела чине периоди чије полукаденце и каденце садрже идентичне каденце. Оно што их пак чини тематски сродним јесу иницијални мотиви који су варирани.

Структура мелодије друге групе калушарског плеса се знатно разликује од претходне (пример бр. 21). Осим што је изузетно брзог темпа (*presto*), метроритмичку основу чини асиметричан аксак метар (7/16). Подела унутар овог троделног асиметричног система је реализована најпре у групи дуоле са четири шеснаестине, а затим у две групе по две шеснаестине: 4:3+2+2. У току плесања, први плесни покрет се изводи у трајању прве групе четири шеснаестине обликоване кроз дуолу 2+2 (4:3) и тада се јавља хетерохронија мелодије и покрета. У преостала два дела такта 7/16, два пута по две шеснаестине, јавља се подударност на плану мелодијског и кинетичког метроритма.

Тонална основа друге мелодије је такође различита од (плесне) музике прве групе. Њу чини хармонска молска лествица чији се маркер, хармонски низ наниже од петог до првог ступња, јавља непосредно пре каденце. Разлика се уочава и у формалном аспекту, који код мелодијске сруктуре друге групе представља једноделни

¹¹ Текст песме приказан је у поглављу посвећеном опису ритуала.

облик. Он је изграђен из периода чије се обе каденце завршавају на доминантној функцији. Овај елемент се може протумачити као отворен крај који наговештава наступ прелаза између две плесне фигуре које прати другачија мелодијска пратња у односу на мелодију друге групе калушарског плеса. Завршетак на петом ступњу је присутан и у мелодијској пратњи прелаза, који такође има функцију наговештавања поновне (плесне) музике друге групе. Може се рећи да заједничка особина „отворених“ крајева музичке пратње плесних фигура и прелаза друге групе, чини утисак непрестаног тока – кружења (пример бр. 22).

(Плесна) музика последње групе калушарског плеса је конструисана на сличан композициони начин као и мелодијска пратња плесова прве групе. Она је реализована у метру 2/4, најпре умереног, а затим брзог темпа. Тонална структура је такође у дурском тоналитету при чему се јавља алтеровани тон (снижени седми ступањ) у функцији скретничног кретања. Као и у првој (плесној) музици, поред сталне смене осмина, у инструменталној пратњи *хоре* се у иницијалним и завршним тактовима јавља пунктирана ритмичка фигура (пример бр. 23).

Форма инструменталне пратње *хоре* се састоји из дводелног облика прелазног типа. Наиме, оба дела су изграђена из двеју реченица од осам тактова које се понављају. Унутар њих, други део реченица одликује висок ниво сличности, док се разлике јављају у прва четири такта. Шема ове форме би гласила а :|| ба₁ :||, што је у науци о музичким облицима објашњено као дводелна песма прелазног типа (Peričić, 1991: 77).¹²

На крају анализе (плесне) музике се може уочити постојаност троделности – А В Ав на нивоу макроформе три музичке пратње плесних образаца. Прву и трећу (плесну) музику карактерише метроритам 2/4, дурска тонална основа, као и појава пунктиране ритмичке фигуре у иницијалним и завршним тактовима реченица. Друга (плесна) музика представља контрасни В део реализован на мноштво различитих начина: метроритмом (7/16), темпом (*presto*), тоналном структуром (хармонски мол) и постојаном ритмичком фигуром (обрнуто пунктирана). Овај резултат указује да се закључна

¹² Коришћена терминологија представља сегмент аналитичког апаратуса из научне дисциплине музичких облика.

функција коју има плес *хора* у калушарском ритуалу остварује и на плану (плесне) музике.

Закључак

На основу урађене анализе целокупног ритуалног тока калушара у овом раду, могуће је произвести закључак да унутар њега постоји јасно утемељена организација на свим нивоима сложеног система радње. Директном опсревацијом у трајању од пет година, уверила сам се да поменута уређеност калушарског ритуала бива непромењена: устаљено време почетка ритуала, план путање поворке, редослед и број плесних фигура итд. Овим доследним понављањем, калушари обезбеђују континуитет свог ритуала и на тај начин „чувају традицију“ која припада само њима, становницима Гребенца. То је управо критеријум који концепт измишљене традиције захтева.

Поред обавезног аспекта понављања, измишљање традиције дефинише и незаобилазна спона са старином, односно са прошлосту, која ће новонасталу традицију учинити архаичном. Структурална анализа плеса је имала задатак да, осим набрајања евидентних карактеристика плеса, укаже и на потенцијалну семантику конструкта калушарског плеса.

Иако микроструктурални план, односно структура (плесног) покрета, не указује на посебна значења, штавише, њена комплексност и орнаментика одају јасан утисак да сакралне функције није било, могућа семантика се јавља у троделности систематизације калушарског плеса. Наиме, по узору на рад Селене Ракочевић о ритуалу намењивања плеса покојнику – „намењување“ или „Игра за Бог да прост“ из југоисточног дела румунског Баната, и њене примене већ раније успостављене тројне целовитости ритуала (Ракочевић, 2017), сматрам да је примена тројне целовитости могућа и на калушарски ритуал. Тројна целовитост, према Љубинку Раденковићу, отвара могућност за етске интерпретације магијских својстава броја три, који се у српској етнологији тумачи као „идеални модел сваког процеса који претпоставља три етапе: стварање-развитак-нестајање“ (Radenković, 1994: 26). Применом овог модела на калушарски плес, могуће је претпоставити да прва група калушарског плеса отпочиње,

односно ствара ритуал, друга група коју одликује контрастна и сложена структура у односу на прву групу представља развитак процеса, док *хора*, односно трећа група систематизације представља крај и заокруживање калушарског ритуала.

Релације са концептом измишљене традиције могу се успоставити и разматрањем карактеристика инструменталне мелодије, као другог сегмента холистичког посматрања плеса. Иако циљ овог рада није заснован на проналажењу порекла музичке компоненте, може се претпоставити да идентификовање идентичних формалних облика код инструменталне мелодије плеса *хора* и у класичној уметничкој музици указује на централно-европско порекло музичке пратње калушарског плеса, односно на жанр популарне компоноване музике. Овај хипотетички аргумент потенцијално окрепљује оквир измишљене традиције, као и непостојаност обредности калушарске праксе. Уз ову потенцијалну семантику, важно је поновити могућа сакрална значења која су објашњена током рада. Ту спада кружна формација коју образују калушари окружујући ватафа – главну личност ритуала, затим формација пужа на самом крају ритуала, дар у виду јајета, прапорци везани око ногу.

С обзиром на то да је још на почетку рада наглашено да је реч о калушарском ритуалу, а не обреду, као и да формализовано извођење калушарских плесова нема за циљ реализацију религијске или магијске учинковитости, већ да је реч о процесу који остварује психолошко-социјални успех, сви побројани елементи у којима се може уочити сакрална функција представљају само начин конструисања нове – измишљене традиције. Та трансформација, а затим и трансакција елемената у калушарском ритуалу се може објаснити и концептом декодирања Мирјане Закић, које подразумева процес када се одређени симбол претвара у репрезентни појам, у овом случају, у калушарски плес (Закић, 2009: 34).

Додатни аргумент, у прилог свему пређашњем, представља и осврт на податак да се калушарски ритуал први пут појављује у Гребенцу 1895. године, и да он као једновековна пракса сасвим сигурно нема сакралну функцију, већ да се заснива на операционалној ефикасности ритуала. Будући да калушари припадају румунској заједници која живи ван своје матице, јасно је да је реч о социјалној диференцијацији од окружујућег српског становништва.

Осим тога, калушарски плес као медијум служи становницима Гребенца и при диференцијацији од других румунских заједница у оквиру граница Србије. Томе у прилог иде и податак добијен из интервјуа са вишегодишњим ватафом Себастианом Аврамом, да су калушари, иако калушарски плес изводе искључиво за време фашанки, 2014. године направили изузетак и извели целокупан калушарски опход (окупљање у ватафовој кући, преоблачење у румунску ношњу итд.) на Фестивалу румунског фолклора и музике у Војводини. Као разлог овог извођења, Аврам наводи да је постојала жеља презентовања Гребенчана као јединствене румунске заједнице у Банату и Војводини, као и „њихове“ традиције, коју неизоставно чини калушарски плес.

ЛИТЕРАТУРА

ANTONIJEVIĆ, Dragoslav.

1990. *Ritualni trans*. Београд: Balkanološki institut SANU. Posebna izdanja 42.

BABA, Ilie și Valentin MIC.

2002. *Pağini de cultur" și spiritulitate (ale românilor din Satu Nou)*. Casa de Cultură Satu-Nou.

BELL, Catherine.

2009. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

ВАСИЋ, Оливера.

2004. *Етнокорологија – шрагови*. Београд: Арт график.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије.

1984. „Народни музичар Крстивоје Суботић“. *Истраживања 1. Ваљевска Колубара*, Ваљево: Народни музеј.

ЗАКИЋ, Мирјана.

2009. *Обредне песме зимској полутођа – системи звучних знакова у традицији Југоисточне Србије*, етномузиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009. Београд: ФМУ у Београду.

ЗЕЧЕВИЋ, Слободан.

(прир. Бојан Јовановић, Божидар Зечевић). 2008. *Српска етнoмишoлoгија*. Београд: Службени гласник.

ЈАНКОВИЋ Љубица и Даница.

1957. *Прилози проучавања ошатака орских обредних итара у Југославији*. посебна издања, књ. ССLXXI. Етнографски институт, књ. 8. Београд: САНУ.

KUPER, Džin K.

2004. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, [1986]*. Београд: Prosveta – Nolit.

MALUCKOV, Mirjana.

1985. *Rumuni u Banatu: etnološka monografija*. Novi Sad: Vojvođanski muzej.

МАЛЕШЕВИЋ, Мирослава (преводи).

1984. „Секуларни ритуал: форме и значења“. У: *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XXXIII. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности, 117-139.

PAVKOVIĆ, Nikola i Slobodan Naumović.

1996. „Fasancu la Grebenat: folklorizam, simboličke strategije i etnički identitet rumunske nacionalne manjine u Banatu“. У: Macura Miloš, Stanović V. (ur.): *Položaj manjina u Saveznoj Republici Jugoslaviji*. Београд: Srpska akademija nauka i umetnosti, 697-708.

PERIČIĆ, Vlastimir i Dušan SKOVRAN.

1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Београд: Универзитет уметности.

RADENKOVIĆ, Ljubinko.

1994. „Simbolika brojeva u tradicijskoj kulturi“. У: *Folklor u Vojvodini* 8. 18-36.

РАКОЋЕВИЋ, Selena.

2011. *Igre plesnih struktura: Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Београд: Факултет музичке уметности.

2015. „Теоријски аспекти етнокореолошких/етномузиколошких интерпретација свадбеног ритуала у Србији“. У: *Зборник радова 1. научни и уметнички симпозијум 'Музика између теорије и праксе'*. Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 78-90.

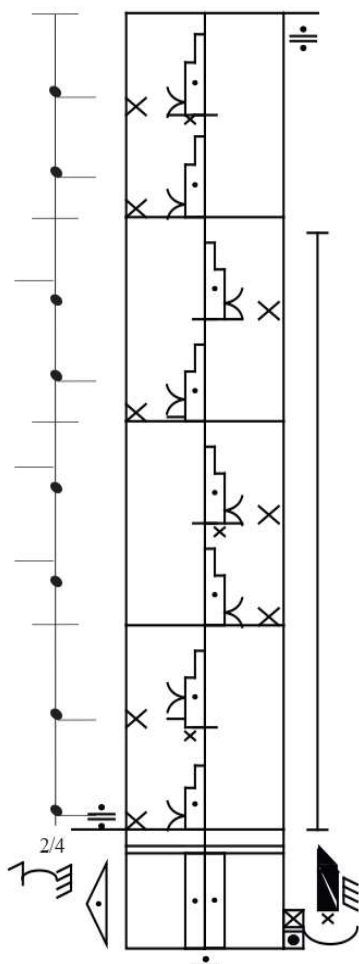
2017. „Игра за бог да прост’: интернетички, генеалогички и семантички аспекти намењивања плеса покојнику у селу Свиница“. У: *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 12 св. 4. 1259-1287.

RAŠIĆ Miloš.

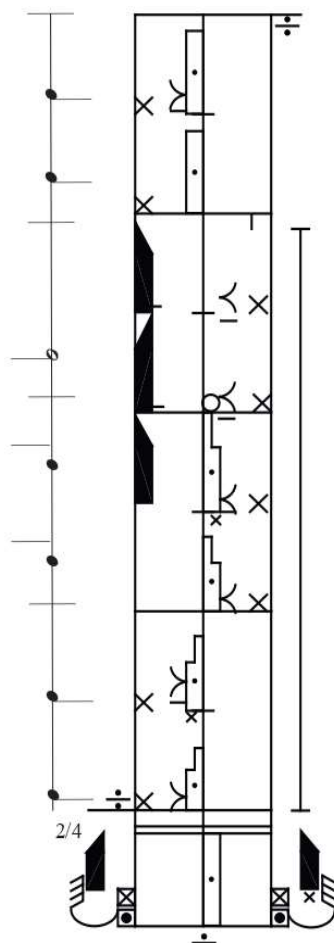
2015. *Plesna antropologija: analiza pokladnih plesova Rumuna u Grebencu kao markera etničkog identiteta*. Master rad u rukopisu odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

Прилог

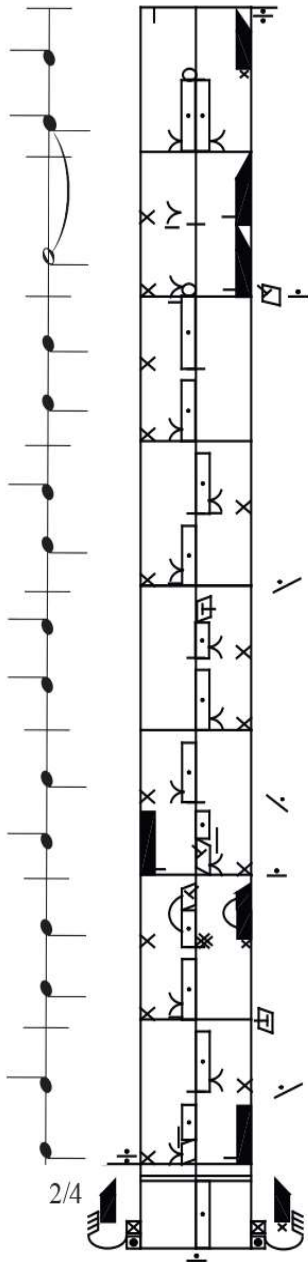
Пример бр. 1



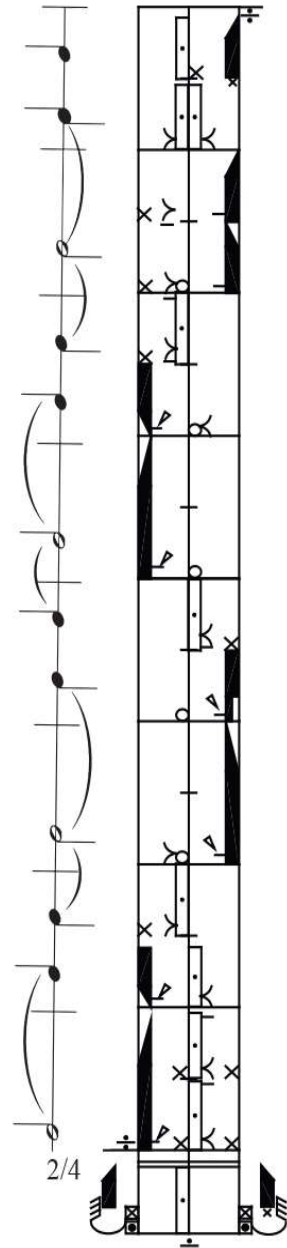
Пример бр. 2



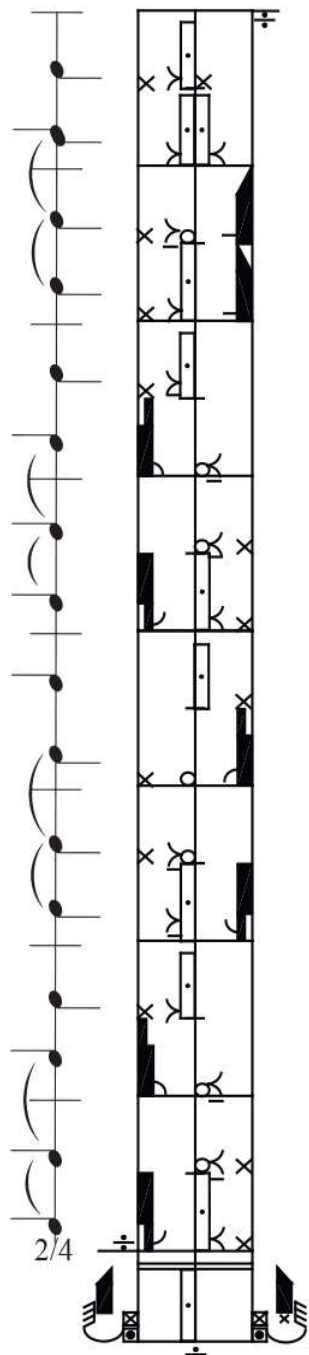
Пример бр. 3



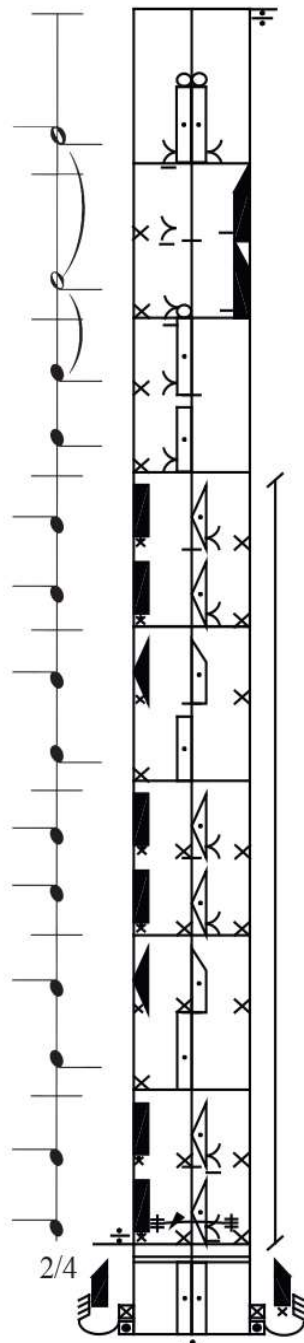
Пример бр. 4



Пример бр. 5



Пример бр. 6



Пример бр. 7

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a melodic line on a staff and a corresponding rhythmic notation below it. The notation is written vertically on the page. The left system includes a time signature of 7/16 at the bottom left. The rhythmic notation uses various symbols: vertical lines with flags, beams, and slanted lines, some enclosed in boxes or with 'x' marks. The right system follows a similar structure but with different rhythmic patterns. A double slash symbol is placed between the two systems, indicating a comparison or equivalence. At the bottom of the page, there are additional rhythmic symbols including 'x', 'm', and 'm' with slanted lines.

Пример бр. 8

The image displays a musical score for a 7/16 rhythm, presented in two systems. The left system consists of a melodic line on a staff with a 7/16 time signature, and a corresponding rhythmic pattern on a staff below it. The right system is a similar notation, likely representing a different instrument or a variation of the same piece. The rhythmic patterns are complex, featuring various note values and rests, and are accompanied by vertical lines and other symbols indicating specific rhythmic or structural elements. The notation is written in a traditional style, with a focus on the rhythmic structure of the music.

Пример бр. 9

The image displays two systems of musical notation for a string quartet, likely for the violin and viola parts. The notation is written on a five-line staff with various musical symbols including beams, slurs, and dynamic markings. The left system includes a time signature of 7/16. The right system is a simplified or alternative version of the same passage. A double slash symbol is placed between the two systems, indicating a comparison or equivalence. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are marked with 'x' or other symbols.

Пример бр. 10

The image displays a musical score for a 7/16 rhythm, presented in two systems separated by a double bar line. The notation is complex, featuring stems, beams, and various rhythmic markings such as asterisks and 'x' symbols. The first system consists of two staves, with the lower staff containing a 7/16 time signature and a key signature of one flat. The second system also consists of two staves, with the lower staff containing a key signature of one flat. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

Пример бр. 11

7/16

Пример бр. 12

The image displays two systems of musical notation for Example No. 12, separated by a double bar line. Each system consists of three staves. The top staff shows a melodic line with notes and slurs. The middle staff is a rhythmic staff with vertical lines and various symbols (x, y, z, etc.) indicating specific rhythmic values or accents. The bottom staff is a bass staff with a 7/16 time signature, showing a sequence of notes and rests. The notation is complex and appears to be a specialized form of musical notation for a specific dance or musical style.

Пример бр. 13

The image displays two systems of musical notation, likely for a guitar or similar fretted instrument. Each system consists of a single melodic line on a staff and a multi-line tablature below it. The notation includes various symbols such as dots, crosses, and asterisks on the tablature lines, and musical notes with stems and beams on the staff. A time signature of 7/16 is present at the bottom left of the first system. A double bar line with a repeat sign (two parallel lines) is positioned between the two systems. The notation is complex, involving many accidentals and specific fingering or playing techniques indicated by the symbols on the tablature.

Пример бр. 14

The image displays a musical score for Example No. 14, set in 7/16 time. The score is organized into three systems, each consisting of two staves. The first system begins with a 7/16 time signature and includes dynamic markings such as *mf* and *pp*. The notation is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and rests. The second and third systems continue the piece, maintaining the same level of rhythmic intricacy. The score is presented in a traditional Western musical notation style, with notes, stems, and various articulation marks clearly visible.

Пример бр. 15

The image displays two equivalent musical notations for Example No. 15, presented in 7/16 time. The notation is written vertically on a staff. The left version shows a melody line with slurs and accents, and a guitar accompaniment with various fretting and picking symbols. The right version shows the same piece with different articulation and phrasing. A double bar line with two parallel lines indicates equivalence between the two versions. The time signature 7/16 is located at the bottom left of the first staff.

Пример бр. 16

The image displays two systems of musical notation for a piece in 7/16 time, separated by a double-line equivalence symbol (\equiv). Each system consists of a melodic line on a staff and a corresponding rhythmic diagram below it. The rhythmic diagrams use vertical lines, beams, and various symbols (including 'x' and asterisks) to represent the timing and structure of the notes. The first system on the left includes a tempo marking of 7/16 at the bottom left. The notation is complex, involving many beamed notes and rests, and the rhythmic diagrams are highly detailed, showing the precise placement of notes and rests within the 7/16 measure.

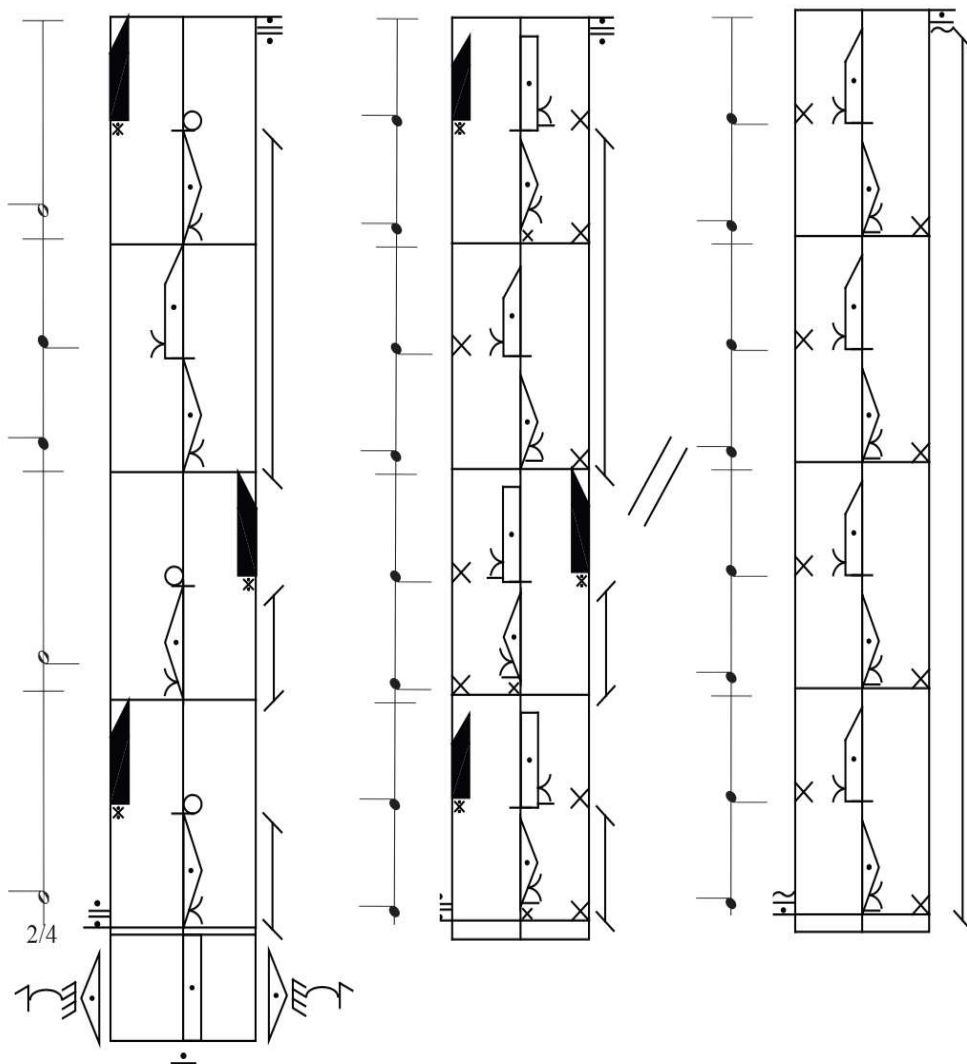
Пример бр. 17

Example 17 is a musical score in 7/16 time. It consists of a single melodic line on a five-line staff. The piece is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. The time signature 7/16 is indicated at the bottom left of the staff.

Пример бр. 18

Example 18 is a musical score in 7/16 time. It consists of a single melodic line on a five-line staff. The piece is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. The time signature 7/16 is indicated at the bottom left of the staff.

Пример бр. 19



Пример бр. 20 – Плесна музика прве трује

Musical score for Example 20, first part. It consists of two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 96. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a fermata over the final note of the second staff.

Пример бр. 21 – Плесна музика друге трује

Musical score for Example 21, second part. It consists of two staves of music in 7/16 time, key of B-flat major. The tempo is marked as 'presto'. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is characterized by rapid sixteenth-note patterns, often grouped in fours (quads), and includes some triplet markings.

Пример бр. 22 – Прелаз друје їрује

Two staves of musical notation in 7/16 time, marked 'presto'. The key signature has two flats. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Пример бр. 23 – Плесна музика шреће їрује (инструментална їрашња)

Two staves of musical notation in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 196. The key signature has two flats. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Пример бр. 24 – Табела систематизације калушарској њлеса

Прва група инструментална пратња 2/4	Друга група инструментална пратња 7/16	Трећа група вокална пратња инструментална пратња 2/4
1. Prima de pe drum (прва по путу)	1. A patra (четврта)	1. Плес хора
2. A doua de pe drum (друга по путу)	2. A patra una (четврта један)	
3. A treia de pe drum (трећа по путу)	3. A patra doi (четврта два)	
4. Prima de pe loc (прва у месту)	4. A patra trei (четврта три)	
5. A doua de pe loc (друга у месту)	5. A cincea (пета)	
6. A treia de pe loc (трећа у месту)	6. A şaşa (шеста)	
	7. A şaptea (седма)	
	8. A opta (осма)	
	9. A noua (девета)	
	10. A zecea (десета)	
	11. A unsprezecea (једанаеста)	
	12. A doisprezecea (дванаеста)	
	13. Şrajiu (прелаз)	

Апстракти презентованих неприспелих радова

Јулија Новосел

Одсјек за музикологију, Музичка академија Свеучилишта у Загребу

#ETNOMUSIKOLOGI: О ДРУШТВЕНИМ МРЕЖАМА И ТЕРЕНСКОМ ИСТРАЖИВАЊУ У ИНДОНЕЗИЈИ¹

Апстракт: Развој друштвених мрежа у посљедњих неколико година сасвим је промијенио начин на који се данас служимо интернетом, како у свакодневном, тако и у професионалном животу. Глазбеницима су мреже попут Facebook-а или Instagram-а омогућиле нове начине презентације и промоције властитог рада, чиме се и етномузиколошки виртуални терен непрестано шири. Појава *livestreama* дозвољава нам да, готово парадоксално, још непосредније доживљавамо вријеме и простор унаточ временским зонама или километарској удаљености. Истовремено, наш поглед увјетован је сниматељевим одабиром садржаја који пропушта у кадар, звучна слика овиси о микрофону и компресији података, док су остали осјетилни аспекти докинута, што увелике мијења нашу перспективу. У своме излагању представит ћу како су друштвене мреже обликовале (и још увијек обликују) мој истраживачки рад везан уз креативност и иновативност свирача *sasanda biole*, дијатонске цјевасте цитре с отока Ротеа и Тимора, који попут многих других глазбеника у Индонезији, путем *livestreama* преносе бројне аспекте свога глазбовања: вјежбање *sasanda*, пробе, експериментирања с инструментом, путовања на наступе, пријенос изведбе директно с позорнице итд. Учесталост пријеноса уживо не односи се само на глазбени живот Индонежана, већ и на многе друге аспекте тамошњег живота који се сматрају јавним или довољно јавним догађањима. С обзиром на специфичан контекст друштвених мрежа у Индонезији, у којем се свакодневица тек преноси на додатан медиј и ондје подједнако постоји као и у стварности, сматрам како приликом праћења и судјеловања у обликовању таквог садржаја можемо говорити о *правом* теренском истраживању умјесто о виртуалном терену.

¹ Рад је реализован на петој години основних академских студија под менторством доц. др. сц. Мојце Пишкор.

Занин Бербић

Одсјек за музикологију / етномузикологију – смјер етномузикологија,
Музичка академија Универзитета у Сарајеву

БЕХИЈА ТОПЧИЋ И ИГБАЛ ЉУЦА – БАШТИНИЦИ ГРАДСКОГ ТРАДИЦИЈСКОГ ПЈЕВАЊА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ¹

Апстракт: Бехка Топчић и Игбал Љуца били су занимљив дует који је током прошлог стољећа на врло оригиналан начин изводио севдалинке. Живјели су у Сарајеву, а најчешће наступали у љетном кину Колобара, те у Ашциници на Башчаршији. Обоје су пјевали, док је Игбал свирао саз, а Бехка деф. Увијек су се појављивали у карактеристичним народним ношњама. Међутим, у њиховом начину интерпретације могу се увидјети два стилска правца. Један је кафански, то јесте начин извођења који се развијао у кафанама првенствено између два свјетска рата, док други представља онај прастари начин који заправо јесте босанско градско традицијско пјевање. Исти случај је и са репертоаром. Његовали су пјесме које су махом настајале у кафанама између два свјетска рата, али и ријетко пјеване класичне севдалинке.

¹ Рад је реализован на четвртој години основних академских студија под менторством ред. проф. др Тамаре Караче Бељак.

Николовски Никола

Студиска програма Етномузикологија, Факултетот за музичка уметност при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје

ОСВРТ КОН РАБОТАТА НА МАКЕДОНСКОТО РАДИО И ЗАСТАПЕНОСТА НА МАКЕДОНСКАТА ЕТНОПОП МУЗИКА ВО 2018. ГОДИНА¹

Апстракт: Уште веднаш по создавањето во периодот после Втората светска војна Македонската радио, а подоцна и како Македонска Радио Телевизија е долги години единствен аудиовизуелен медиум од национален карактер, на чии канали се емитува музичка програма. Во таква позиција Македонското радио претставува своевиден селектор и за презентација на музички примери од македонскиот музички фолклор и македонската етнопоп музика како нејзин наследник. Во овој труд е прикажан осврт кон програмските задачи и уредувачката политика на Македонското радио и застапеноста на македонската етнопоп музика во 2018. година како еден неодминлив сегмент од современата презентација на македонскиот музички фолклор.

¹ Рад је реализован на четвртој години основних академских студија под менторством доц. др Александра Димитријевског.

Дарко Дамевски

Студиска програма Етномузикологија, Факултетот за музичка уметност при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје

ОРКЕСТАРОТ НА НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ НА МАКЕДОНСКАТА РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА¹

Апстракт: Македонската Радио Телевизија како долгогодишен единствен аудиовизуелен медиум претставува главен носител на организирање и презентирање на македонска музика, во чии рамки опстојувале и дејствувале повеќе оркестри репрезенти на македонската музичка култура. Во таа смисла, во периодот после Втората светска војна како претставник на македонскиот музички фолклор е создаден Малиот народен оркестар, а подоцна негови своевидни наследници претставуваат Големиот народен оркестар, Чалгискиот оркестар и Оркестарот на народни инструменти. Во овој труд предмет на интерес ни претставува Оркестарот на народни инструменти на Македонската Радио Телевизија кој за време на своето работење со своето изворно музицирање се издигнува во значаен професионален уметнички ансамбл. Преку своите творби, тонски записи и настапи го негувал и збогатувал изворното инструментално музицирање, со што дал огромен придонес во зачувување и продолжување на македонската инструментална традиција.

¹ Рад је реализован на четвртој години основних академских студија под менторством доц. др Александра Димитријевског.

