



- Андрић и музика
- Бхаратанатјам плес у Београду



ИСТАР — ИНСТРУМЕНТАЛНИ ТЕАТАР







Год. 17. бр. 40/2011.
UDK 78:781(05)

Издавачко предузеће

clio

Београд, Господар Јованова 63
тел. 3035-696 тел/факс 2624-334
ж. р. 340-22091-05
info@clio.rs

За издавача
Зоран Хамовић

Главни уредник
Христина Медић

Редакција
Бранка Радовић, Катарина
Марковић, Мирјана Вукичевић-
Закић, Данијела Кулезић-Вилсон,
Јелена Новак, Ивана Медић,
Ивана Миладиновић

Уметнички савет
Здравко Блажековић,
Филип Филиповић,
Милена Пешић, Миша Савић

Дизајн корица
Светлана Волић

Лектура и коректура
Сања Благојевић-Бошковић

Технички уредник
Дејан Тасић

Штампа
Skripta internacional
Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слике на корицама
Сцена из инструменталног театра
Истар Ивана Бркљачића
Бхаратанатјам плес

Објављивање овог броја
суфинансирао је СОКОЈ

Број у регистру: 632-120494-03
ISSN 0354-9313
www.clio.rs

САДРЖАЈ

Contents

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

Иван Бркљачић: ИСТАР – ИНСТРУМЕНТАЛНИ ТЕАТАР **2**
Теоријска студија о истоименом циклусу
насцентних музичких карикатура за сценско
извођење у позоришном декору

◆ COMPOSING TODAY

Ivan Brkljačić: ISTAR – INSTRUMENTAL THEATRE **32**
A theoretical study of the eponymous
cycle of nascent musical cartoons for
a stage performance in a theatrical setting
(Abstract)

◆ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

Бранка Радовић: МУЗИКА У
ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ ИВА АНДРИЋА (1) **34**

◆ MUSIC AND OTHER ARTS

Branka Radović: MUSIC IN
TRAVNIK' HRONICLE BY IVO ANDRIĆ **42**
(Abstract)



Vol. 17, No. 40/2011.

UDC 78:781(05)

Publisher

CLIO

Belgrade, Gospodar Jovanova 63
Serbia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2624-334

info@clio.rs

Executive

Zoran Hamović

*

Editor in Chief

Hristina Medić

*

Editorial Board

Branka Radović, Katarina Marković,
Mirjana Vukičević-Zakić, Danijela
Kulezić-Wilson, Jelena Novak,
Ivana Medić, Ivana Miladinović

*

Art Council

Zdravko Blažeković,
Filip Filipović, Milena Pešić,
Miša Savić

*

Cover Design

Svetlana Volic

*

Copy Editor

Sanja Blagojević-Bošković

*

Prepress

Dejan Tasić

*

Printed by

Skripta internacional
Belgrade

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages

The scene from instrumental theatre

Istar by Igor Brkljačić

Bharatanatjam's dance

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

САДРЖАЈ Contents

◆ НА ТРАГУ ЕТНО ПЛЕСА

Уна Гашпаровић: МНОГОСТРУКО ИСПОЉАВАЊЕ

ИДЕНТИТЕТА КРОЗ ПЛЕСНУ ПРАКСУ

Бхаратанатјам плес у Београду

44

◆ ON THE TRACK OF THE ETHNODANCE

Уна Гашпаровић: MANIFESTATIONS OF DIFFERENT

PERSONAL IDENTITIES THROUGH DANCE

Bharatanatyam dance in Belgrade

(Abstract)

56

◆ ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

58

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić.
– 1994, br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova
63) Clio, 1994– (Belgrade : Skripta internacional).
– 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143

Ко успе да проникне тишину и дозове је њеним
правим именом, тај је постигао највише што смртан
човек може постићи.

Иво Андрић, *Знакови поред пута*

Иван Бркљачић*

ИСТАР – ИНСТРУМЕНТАЛНИ ТЕАТАР

Теоријска студија о истоименом циклусу насцентних

музичких карикатура за сценско извођење у позоришном декору ● ● ● ● ●

УДК: 78.01:792.091"19" ; 782/785

ID: 202421516

Biblid: 0354–9313, 17(2011) pp. 2–32

Примљено: 1. јула 2013.

Одобрено: 30. августа 2013.

Сажетак: Ова монографска студија садржи теоријско тумачење и аналитички приказ докторског уметничког пројекта, композиције *Истар*, која припада жанру инструменталног театра. Циљ студије је да прикаже инструментални театар од дефинисања појма до тумачења његовог врло специфичног облика у делу *Истар*. У прилогу рада се налазе схематски прикази формалног обрасца овог дела, са представљањем сваке појединачне сцене, а затим и схематски приказ глобалне форме, са тежиштем на основним обликотворним поступцима у циклусу. Такође се у прилогу налази приказ карикатура и карикатуралних поља композиције, као и списак литературе подељен на теоријске студије, партитуре, аудио и видео записе, позоришне представе и концерте, и остале изворе.

Кључне речи: Истар – инструментални театар, музика, покрет, ликови, карикатуре, сцене, насцентно, Ултра.

* **Иван Бркљачић** је дипломирао, магистрирао и докторирао композицију, у класама Срђана Хофмана и Зорана Ерића, на Факултету музичке уметности у Београду. Његове композиције извођене су много пута у Београду и осталим градовима Србије, а такође и у Белгији, Холандији, Канади, Шведској, Бразилу, Чешкој, Италији, Аустрији, Словенији, БиХ, Пољској, Немачкој, Хрватској, Македонији, Француској, Румунији, Мађарској и Аустралији (2010. композицијом *Jinx* су отворени *Светски дани музике* у Сиднеју). Бави се компоновањем музике за позоришне представе, а 2012. године је написао музику за целовечерњи играни филм *Устаничка улица*, у режији Мирослава Терзића. Од 1999. године био је запослен као професор музичких облика у Средњој музичкој школи *Мокрањац* у Београду. Од школске 2005/2006. године ради као асистент, а од 2010/2011. као доцент на Факултету музичке уметности у Београду, на Катедри за музичку теорију. Од 2007. године делује као уметнички селектор Међународне трибине композитора. Добитник је следећих признања: *Мокрањчева награда* за 2005. годину, за композицију *Када се СЕДАМ пута дигне завеса*, за симфонијски оркестар; *Статуета 41. Софест фестивала* (2012) за најбољу оригинално компоновану музику, за филм *Устаничка улица*; *Годишња награда часописа Музика класика*, за 2012. годину, у категорији примењена музика (за филм *Устаничка улица*). Члан је Удружења композитора Србије од 2001. године.

1. Инструментални театар – дефиниција појма

Музичко позориште обухвата сваки догађај који у себи садржи и драмско-сценски и музички израз, односно сваку театарску форму која комбинује музику, певање, причане дијалоге, покрет, плес и тако даље, остварујући тиме сценски догађај. Повезаност музике и сцене, музике и радње, односно музике и текста, у различитим облицима је могуће пратити кроз оперу, балет, вокално-инструментална дела ораторијумског типа, вокално-инструментална дела са предвиђеном сценском радњом и тако даље.¹ Бројни су се облици поменутих жанрова јављали кроз историју у опусима музичких и осталих уметника. Од најранијих примитивних заједница, античких цивилизација, ренесансне комедије дел'арте (*Commedia dell'arte*), различитих врста опера и балета, до наговештаја театарског у инструменталним композицијама које нису предвиђене за извођење у позоришту, музички театар је успостављао своје присуство, које је остваривао кроз различите форме.

У речнику термина опере и музичког театра стоји дефиниција: *Музичко позориште је свака театарска продукција која комбинује музику, певање, причане дијалоге и покрет (плес) да би била испричана прича*² (прев. аут.).

У 20. веку, кроз дела Стравинског, Сатија, Шенберга, Мијоа, Штокхаузена, Кејџа и других, музички театар се све више ширио, освојивши и поље инструменталног театра, посебног облика музичког театра, који се најдиректније може пратити кроз опус Мауриција Кагела. Постоји неколико дефиниција које се користе и једним и другим термином, а које настоје да музички театар дефинишу врло конкретно, изнутра. Мирјана Веселиновић-Хофман износи следеће: *Музички театар се успоставља онда када музика није само резултат компоновања на текст, средство за приказивање драмског тока, већ онда када сама музика јесте драмски ток, а истовремено, сам тај драмски ток јесте музика*.³

На званичној веб страници француског композитора Жоржа Апергиса стоји: (...) у композицијама које је писао у оквиру жанра музичког позоришта су сви конститутивни елементи (вокална и инструментална музика, гестови, сценски елементи...) третирају се јединственим посебним значајем и сарађују – испод и изнад предпостојећег текста – са драмским садржајем читавог догађаја (прев. аут.).

Ханс Петер Јан, кога наводи Мирјана Веселиновић-Хофман у горепоменом есеју,⁴ сматра следеће: (...) музички театар подразумева симултаност радних процеса на истом објекту.

Бјерн Хајле у својој књизи *The Music Of Mauricio Kagel* каже: (...) инструментални театар се бори да поново открије оно што је временом било изгубљено у класичној музици западне цивилизације: визуелну и кинетичку при-

роду уметничког догађаја, природност у прављењу музике, присутност тела извођача, тродимензионални простор сцене и спектакл сценског догађаја. То су све интегрални елементи музике у многим културама. Ни једна друга култура не изражава музику као бестелесну појаву чистог звука. Да буде јасно, осећај ритуала и спектакла никада није у потпуности ишчезао из западне цивилизације, али затварање очију током слушања је такозване „озбиљне“ заљубљенике у музику довело до ригидне сепарације од онога што музика есенцијално носи у себи, као и од онога што својом појавом може изазвати⁵ (прев. аут.). Хајле такође износи и следеће: Генерални принцип инструменталног театра је да музика не прати акцију, већ је она акција сама, то јест интегрални део акције. Нема раздвајања између театарске акције и музичког извођења. Гест продукције звука је интегрална музичко-театарска акција која у себи садржи и акустичку и визуелну компоненту⁶ (прев. аут.).

У оквиру своје докторске дисертације, под називом: *Синкретичка искушења у оквиру извођачких уметности у периоду након Другог светског рата*,⁷ Румунка Илеана Олтита Синтик, са Жорж Енеску универзитета уметности у Јаши, наводи: *Инструментални театар је резултат комбиновања инструменталног читања партитуре и акције (глуме). Акција развија дејство експресије и тако утиче на публику. Ово је важно, јер музички театар не користи само традиционални пут, акустику, да се доживи композиција, већ поред тога и визуелни и кинетички пут* (прев. аут.).

На веб страници енглеског радија BBC, у оквиру рубрике *New Music/Cut and Splice 2005*, стоји следеће: *Инструментални театар експлицитно обзнањује физичку присутност извођача, којима настоји да, пре свега, презентује ререпрезентативно драмско значење, наспрам апсолутне музике* (прев. аут.).

Руски композитор Николај Корндорф, за свој музички театар, спроведен у композицијама: *Yes!!*, *...si tuove*, *The Dance in metal in honour of John Cage*, и тако даље, даје објашњење: *Инструментални театар је жанр где извођачи, на чак и инструменти представљају карактере* (прев. аут.).

На основу свега изреченог, лични однос према инструменталном театру, као предмету докторског уметничког пројекта *Истар*, формиран је тако да се инструментални театар у овом конкретном случају посматра као театарска форма у оквиру које музика својим садржајем представља драмски ток, а различити инструменти, као и извођачи који их свирају, приказују ликове те драмске радње. И драмски ток и драмска радња у оквиру њега, настали су из кратке приче која путем метафоре представља лични поглед на савремени свет и односе у њему.

2. Поједини елементи музичког позоришта и инструменталног театра на примерима из историје (музике)

Иако данас нема никаквих писаних трагова о музици првобитног човека, проучавањем и испитивањем фолклора различитих етничких заједница, анализирањем дечјег музицирања, као и посматрањем живота и обичаја данашњих примитивних племена, може се доћи до многих одговора у вези с музиком првобитних људи. Несумњиво, она је била незаобилазан елемент свакодневнице.

Рудиментирано певање на бази понављања, натуралистичко подражавање урлика животиња и певања птица, коришћење гласова у лову, борби, припремању хране и тако даље, указују на то да је музика била везана за свакодневне акције тадашњих људи. Такође, различити звукови су били присутни и у игри, испољени комбинацијама различитих удара, крикова и специфичног певања. Развијањем осећаја за музику развија се и потреба приказивања. У тим стадијумима људске цивилизације музика је врло често била део тотемистичких ритуала. Маскирајући се у специфичне тотеме, створене од Богова, човек је певао одређене песме или свирао карактеристичне инструменте, обликујући врло јасан вид приказивања. У магијским обредима, врач је маскирањем наглашавао своју везу са натприродним, а викањем и певањем кроз нос истицао је своју водећу улогу у обреду. То је врло често додатно појачавао звуцима музичких инструмената. Блиски однос речи и тона, покрета и мимике у служби магије, указује на почетак драмске радње, то јест међусобне повезаности музичког и сценског, односно на прапочетак музичког позоришта.

Иако је у цивилизацијама као што су сумерска и вавилонска, односно код старих Египћана, можда, и било назнака продужавања њихових ритуала, то јест њиховог издвајања у нови, другачији облик, о позоришту се ипак не може говорити. Тек у доба процвата класичне грчке културе и цивилизације (Атина, 5–1. век п. н. е.) рођена је драма као уметност, а самим тим и позориште као посебна уметничка врста. Захваљујући драмама Есхила, Софокла и Еурипида, као и комедијама Аристофана, имамо каква-таква сведочанства о том периоду позоришта. У својој *Историји позоришта*⁸ Роналд Харвуд каже: *Са сигурношћу може да се тврди да су драме приказиване као такмичења на отвореном (такмичили су се песници, композитори и управници позорнице), да је постојао хор (витални елемент уобичајен за све грчке драме) који је певао и играо око олтара и да је било највише три глумца који су носили маске и који су специфично били обучени. Први глумац чије је име остало забележено је Теспис. Можда је баш он у једном тренутку искорачио испред хора и започео дијалог са вођама хорске песме и игре. Из дитирамба, облика хорског певања, са неколико десетина учесника, издвојио се плесач, то јест глумац који је величао бога Диониса. То су, дакле, и били почеци грчке драме, када су, претпоставимо, званично и установљени глумци-певачи.*

Грчка драмска уметност, као и други изрази њене културе, поставила је стандарде за касније векове, а најнепосредније је утицала на Римљане (1. век п. н. е. – 6. век). Преко грчких насеобина на Сицилији и у Јужној Италији, опет на елементима религије и магије, катализовао се почетак драме и на овом простору. Развијајући, поред драме (латинска драма је поред говорних имала и певане солистичке делове, праћене аулосом и хором), још и комедију, фарсу, представе без речи и пантомиму (постојала је врста виртуозне представе у којој је пантомимичар дочаравао различите ликове уз пратњу певача и инструменталиста), Римљани су током неколико стотина година своје надмоћи успели да, у позоришту, обједине утицаје и паганске прошлости и хришћанске будућности. Правили су спектакле у великим аренама, користећи, између осталог, позориште и као пропагандно средство. А онда је у 6. веку император Јустинијан затворио сва позоришта у царству. Распадом Западног римског царства сви трагови званичног, организованог позоришног живота су нестали.

У доба „мрачног“ средњег века изгледало је да је драма мртва, односно да је у стању привременог заустављеног живота. Али, срећом, глумци су нашли уточиште. Утонули су у животе обичних људи, где су обичаји и фолклор били исувише укорењени да би их збрисала историја коју су писали нови генерали, краљеви и папе. Потреба обичних људи за неговањем баштине обезбедила је да популарна традиција песме, игре, мимикрије и фарсе ипак буде завештана будућим генерацијама извођача. Везу између музике и приказивања током средњег века су пре свега развијали путујући музичари (жонглери, шпилмани, певци, ваганти, голијарди), који су истовремено и певали народне песме, свирали разне инструменте, играли, али и били спретни у акробатским тачкама и дресури дивљих животиња. Наступали су како на импровизованим сценама на улицама мањих места, тако и на сајмовима, свадбама и разноврсним процесијама у градовима.

Црква је од самог почетка на позориште гледала амбивалентно. Међутим, временом је почела да уважава потребу за драмом кроз своју решеност да покаже тајну Свете причести. Снагу драмског израза дефинисала је као средство за приказивање значења лика и дела Исуса Христа и начин за урезивање библијских прича у свест обичних верника.

Постоје многа неслагања око тога где, а нарочито око тога када се јавља прекретница између две епохе, односно у ком тре-

нутку се завршава средњи век, а када тачно почиње ренесанса. Такође, дилема се јавља и око тога да ли је барок реакција на ренесансу или је само њена последња фаза. У књизи *Време уметности*, Драгутина Гостушког,⁹ период око 1600. године се подвлачи дебелом црвеном линијом као тачка која у музици представља прекретницу. То време отворило је пут повратку антици, а самим тим и стварању нових облика музичког, односно позоришног израза. Италијанска драма пер музика (*dramma per musica*), као својеврсни прототип опере, са дистанце од хиљаду петсто година, открива класицистички антички дух и то како у домену музике, тако и позоришта уопште. Од *Театра Олимпио* у Вићенци, где је, након толико времена, први пут у рестаурираном виду приказан Софоклов *Едип Тиранин*, за који је музику написао Андреа Габријели, отворен је пут широком простору за развита опере у времену од неколико предстојећих векова. Од Фирентинске камерате, Јакопа Перија, Ђулија Качинија, затим Монтевердија и других, па све до Вагнера, Штрауса, Дебисија, Берга, Бритна и тако даље, пређен је дугачак пут у музичком изражавању драмске радње. Музика је каткад била само у служби драме, пратећи је, а каткад се својим елементима наметала драми, истичући у први план границе свог виртуозитета. Из таквог односа музике и драме, настајале су и потоње музичко-сценске форме: балет, оперета, мјузикл, гезамкунстверк, мелодрама и друге.

Поред монодијске (музичке) реакције на компликован полифони став вокалне музике средњег века, позориште је такође наставило свој развој појавом нових форми. У контексту повезаности музике и драме, али гледано са позоришне стране, треба скренути пажњу на појаву комедије дел'арте, својеврсног еха позоришта древног Рима. Иако су се бавили писањем различитих форми, Анђело Руцанте и Карло Голдони, између многих других писаца, оставили су трага и у оквиру овог жанра. Глумци у оквиру овакве комедије морали су да буду у стању да импровизују духовито и брзо дуж договорене линије приче. У оквиру галерије уобичајених ликова који су овај облик учинили популарним били су: досетљиви акробата Арлекин, шкрти трговац и рогања Панталоне, одважни војник Скарамуш, свирепи кривоноси грбавца Пулчинела. У 20. веку на исте ове ликове можемо наићи у познатим делима Сатија, Стравинског, Мијоа... Глумац који је учествовао у комедији дел'арте морао је да комбинује умећа играча, певача, акробате, комичара, пантомимичара и морао је да пева или свира на неком инструменту. Такође, многи од ликова носили су маске. Тако овај позоришни жанр своје порекло црпи из времена прачовека и његове потребе да се, између осталог, изражава кроз магијске ритуале. Позориште је свој развита наставило и у осталим деловима Европе, у оквиру елизабетанског театра у Енглеској, са Шекспиром као главним представником, затим кроз класичну француску драму у време Корнеја и Молијера, вајмарско позориште у Немачкој са Гетеом и Шилером, кроз драме Ибзена, Бернарда Шоа, Стринберга, Јонеска, Пинтера и других, све до карактеристичних позоришних форми, насталих у 20. веку, у виду невербалног, физичког, амбијенталног, авангардног, постдрамског театра, хепенинга и перформанса.

У жанровима који по својим карактеристикама нису примарно везани за позоришну сцену, такође је могуће уочити поједине театарске елементе, који се у естетском смислу крећу ка пољу додатног музичког значења. Два примера, настала при двору аустријског цара, иду у прилог томе. Најпре је Јозеф Хајдн својом *Симфонијом одла-*

ска, бр. 45, у *фис молу*, практично музиком натерао свог покровитеља Николауса Естерхазија да њега и његове музичаре, након дугог летњег боравка у принчевој палати, пусти да оду кући на заслужени одмор. Након непуне четири става класично обликоване симфоније, Хајдн је током финалног адађа направио сјајан гест намерног одустајања и одлажења музичара са сцене. Један по један музичар би престајао да свира, потом би одувао свећу која му је стајала на пулту и затим би изашао са сцене. У партитури је оптимизацијом система, то јест сукцесивним стављањем финалних црта назначено следеће: најпре су завршавали прва обоа и хорна *in E*. Затим би сцену напустио фагот, за њим друга обоа, па хорна *in A*. Од тог момента на сцени остају само гудачки инструменти. Њу напуштају прво контрабаси и пултови других виолина. Након десет тактова одлазе и виолончела. Остају два пулта првих виолина и виоле. Осам тактова је било довољно да се искључи и други пулт првих виолина, а још десет и последњи пулт виола. Коначно, у последњих десет тактова на сцени остаје само један пулт првих виолина, који су на премијерном извођењу свирали Хајдн и његов концертмајстор. Након премијере, принц Естерхази је очигледно разумео поруку и вратио читав двор, укључујући музичаре, из летњиковца у Ајзенштат. Иако нетипичан у погледу стила, овај антиклимакс у коди четвртог става очигледно је имао своје дејство. Антипод Хајдновој *Симфонији одласка*, представља *Симфонија доласка* Јохана Матијаса Шпергера. Дело је настало 1801. године и почиње наступом две виолине које су саме на сцени, а оркестар се, како остали учесници улазе, укључујући и диригента, проширује до пуног симфонијског звука. Ове две симфоније обично се и изводе на истим концертним (сценским) приликама, а принципи доласка на сцену и одласка музичара са ње, који су тада успостављени, у потоњим су се деценијама и вековима у изузетно великој мери понављали и користили, наравно у новим контекстима.

Густав Малер је композитор у чијем је опусу централно место резервисано за десет симфонија. У њима се могу уочити одређени елементи којима се унутрашња форма, инструментални састав, оркестрација и музички језик посматрају тако да превазилазе „прописане“ оквири једног очекиваног симфонијског догађаја. Ти елементи се, захваљујући употреби тонског сликања, могу довести у везу са будућим инструменталним театром. У *Првој симфонији*, названој *Титан*, Малер се користио следећим: у првом ставу¹⁰ изместио је три трубача ван сцене, добивши ефекат удаљеног звука, односно неприпадања матичном ткиву сцене симфонијског оркестра. У току става три трубе је ипак помирио са остатком инструмената и вратио њиховој очекиваној музичкој улози на концертном подијуму. У четвртом ставу, намерно је разместио деонице 5. трубе и 4. тромбона и припојио их деоницама хорни. То се и у партитури може уочити у тријумфалном завршетку става, самим тим и читаве симфоније.¹¹ У партитури је такође назначено да у овом финалном одељку све хорне, са појачањем 5. трубе и 4. тромбона свирају стојећи, чиме се сценски подвлачи дејство тријумфа које би музиком требало да буде изазвано код публике. Овоме треба додати и репетитивно варирање на молску верзију теме *Фрер Жак* (*Frere Jacques*), почев од контрабаса, у трећем ставу, чиме је отворен пут за оно што ће Равел коју деценију касније направити у *Болеру*. Када се томе дода и сликовити карактер другог става, са почетним октавним мотивом у виолинама изнад квартног остината у челима

и контрабасима, може се са сигурношћу тврдити да је, за Малера, поред музичког израза, врло важан био и значај сценске акције. У *Трећој симфонији* Малер експлицитно наводи програмске називе ставова, то јест њихове карактере. Поновним измештањем соло трубе, односно постхорна са сцене, у трећем ставу, под називом: *Шта ми животиње у шуми говоре*, жели се дочарати удаљени звук алпског рога, то јест поштанског рога, који животињски свет два пута застаје да ослушне. Један детаљ из *Друге симфоније* такође иде у прилог сценској акцији. У партитури након првог става стоји да је неопходно направити паузу од минимум пет минута до почетка наредног става. Тај петоминутни импулс, креиран из потребе да се диригент и музичари одморе након петнаестоминутног првог става, могао би се читати као стриктно захтеван међучин у којем су, у зависности од одлуке диригента, музичари на сцени више или мање слободни да раде шта им је у том тренутку воља.¹²

Едуард Ханслик је за Малерове *Песме путника* рекао: *Ове песме је тешко класификовати; оне нису ни песме, ни арије, нити драмске сцене, али имају нешто од свих њих*. Када се узме у обзир утицај овог циклуса на читаво симфонијско стваралаштво Малера, прожимање са тематским материјалима најпре *Прве*, а затим и осталих симфонија, значење и асоцијативност музике у оквиру инструменталног жанра постају очигледни.

Почетком 20. века настали су Шенбергов *Пјеро месечар*, Сатијев балет *Парада*, балети и *Свадба* Стравинског, а посебно значајна за музичко позориште била је појава његове *Приче о војнику*. Према упутствима Стравинског, ова музичко-драмска прича у два дела играна је, певана, рецитована и причана кроз ликове троје глумаца: *Војника Јосифа*, *Ђавола* и *Наратора* (који преузима и улоге неколико споредних ликова). Поред њих јавља се и неми лик *Принцезе*, која се изражава покретима, као играчица. У овој причи инструмент виолина постаје персонификација људске душе, која долази у руке ђаволу, чиме излази из свог оквира музичког инструмента и постаје драмски лик. Након овога свет више није био исти. Отворен је пут авангарди која је свој прави замајац достигла након Другог светског рата.

Под директним утицајем Кејџа, Булеза и Штокхаузена, Маурицио Кагел је 1960. године, радећи при Келнском електронском студију, направио прве композиције које би се могле сврстати у жанр *инструменталног позоришта*. То су биле *Sonant 1960...* за гитару, харфу, контрабас и удараљке, те *Sur scene* за

немог глумца, наратора, баритон и тро-је инструменталиста (који свирају перкусије, два клавира, челесту, чембало, гlockеншпил, електрични хармонијум и CD-tape). У овим композицијама Кагел је установио два могућа пута кретања у оквиру инструменталног театра. Један је пут драматизације музичког перформанса, а други је музикализација експерименталног театра.

У композицији *Sonant* (састављеној од десет ставова, који се могу произвољним редом свирати, али и избацивати, с тим да их мора бити најмање пет и да заједно трају најмање петнаест минута) музика настаје као резултат физичке акције по инструментима. Кагел, пре било каквог формирања музичке идеје, студира природу инструмента, његове могућности, технику свирања, а затим из таквог процеса долази до акустичког феномена. Физичка акција на инструментима показује резултате испитивања техничких лимита сваког од инструмената. Поред акустичког, и визуелни моменат је укључен у стварање музике, што формира нову визуелну, али и кинетичку димензију музике. Најизраженији визуелни моменат је у ставу *Pièce jouée, pièce touchée*, где извођачи стварају „виртуелну интерпретацију“, свирајући без икаквог реалног произвођења звука (или скоро без икаквог, јер се понекад звук може чути уколико извођачи случајно додирну свој инструмент), приближавајући се жици или кожи инструмента што је ближе могуће. У овом случају музички догађај постаје „dumb show“ (пантомима, прев. аут.), чиме се добија, како сам Кагел каже, „Inaudible music“ (нечујна музика, прев. аут.), или „Imaginary music“ (имагинарна музика, прев. аут.), коју је Кагел ипак врло прецизно записао, правећи веома комплексну партитуру (чак серијално организовану на основама слова имена Кагелове тек рођене ћерке Деборе), са детаљним упутствима за извођење. Само извођење музике треба да буде и сценски догађај налик на пробу, са договарањима, неслагањима, певушењима, накашљавањима... Између осталог у партитури је записано следеће: *Поред конвенционалне инструменталне интерпретације, могућа је и „виртуелна интерпретација“: музичари би требало да имитирају извођење својих деоница, са свим покретима који би били неопходни у конвенционалном извођењу.*

Посматрајући читав циклус, дошао сам до закључка да је Кагел овим истовремено направио и фасцинантну студију звука, огромну концентрацију инструменталне технике на једном месту (слично ономе што је Берио радио у својим секвенцама), изражене финесе у тембрал-

ним разликама и у разликама у соноритету, као и екстремно фине нијансе у динамичкој компоненти, за коју жели да буде „as softly as possible“ (што је могуће мекша, прев. аут.).

У композицији *Sur Scene* извођачи на сцени имају улоге главних учесника у сваком музичком догађају. Глумац преузима улогу публике, наратор представља критику, а инструменталисти играју сами себе – музичаре. Поента ове композиције је да у одређеној врсти сатиричног огледала представи атмосферу и изглед обичног концерта. На почетку, док публика улази у салу, глумац седи на столици и чита програм концерта. У току извођења његов задатак је да ужаснуто гледа у друге извођаче, са циљем да их погледом збуњује што је више могуће. За то време, наратор у улози егоцентричног критичара чита наглас апсурдне музичке критике или музиколошке трактате, прилагођавајући боју свога гласа, као и дикцију, садржају који у том тренутку чита. Баритон преко тога пева пародирајући на оперски звук и оперски жанр уопште, док пијаниста и ударачи лутају по сцени, ноншалантно свирајући тек покоји тон на клавијатурним инструментима (у једном углу) или удараљкама (у другом углу), стварајући утисак пуке импровизације. Међутим, иако се ствара утисак о неозбиљном свирању и непоштовању партитуре, у питању је нешто сасвим друго. Инструменталисти се у потпуности придржавају онога што је у партитури записано, као и инструкција које стоје уз ноте. Захваљујући свему овоме добија се гротеска, као резултат овако организованог музичко-сценског догађаја. Ова композиција се карактерише као Кагелова потреба за умањењем разлика између театричне и музичке изведбе, односно разлика између семантичког и естетског начина слушања. Мешавина различитих видова перцепције производи надреалну, „dream-like“ (као из снова, прев. аут.) атмосферу, у којој извођачи као да узимају дупле идентитете, што заправо и јесте блиско сновима. Кагел је овом композицијом желео да направи лични однос према академизму Дармштатског круга, у виду сатиричног скеча, у чему је дефинитивно и успео извођењем *Sur Scene* у Дармштату у лето 1963.

Након постављања два носећа стуба Кагелове музичке грађевине, зване „инструментални театар“, у композицијама *Sonant* 1960... и *Sur Scene*, настајале су и друге композиције у оквиру овог жанра. Између осталих помену бих *Pandorasbox* за бандонеон, *Heterophonie* за оркестар (четрдесет двоје солиста), *Improvisation ajoutée* за оргуље, *Antithese* за електронику и јавне звуке (*public sounds*). Но, својеврсна парадигма Кагеловог опуса, али и инструменталног театра уопште, јесте композиција *Match* за три извођача (два виолончела и удараљке). Овде се двоје челиста такмиче у музичкој утакмици (стоног) тениса. Између њих се налази перкусиониста који представља судију. Театричност је појачана распоредом инструменталиста на сцени. Чела су постављена на две различите стране сцене, једно насупрот другог, а перкусиониста је у средишњој сцени, постављен тако да има преглед простора око и између челиста. Од почетка композиције константне измене гласно извођеног бартоковског пицката (*fff*) из једног у друго чело, стварају утисак пребацивања лоптице преко имагинарне мреже. Када се томе дода да и свирање на челима ствара посебан визуелни ефекат, добија се посебно дејство некаквог спортског контекста између такмичења са спортског боришта у стилизован амбијент музичког позоришта. Улога перкусионисте-судије је да прекида „играче“ кад год је то потребно, да сигнализира

почетке нових поена, једном речју да пресуђује. На тај начин, свирајући кратке музичке фрагменте на различитим ударачким инструментима, он музички ток стално усмерава даље и чини га генерално променљивим. Управо свирањем (дакле, из музичких материјала, који изазивају сценску акцију) ударач формира своју улогу судије. Консеквентно, сви инструменти постају симболи извођачке снаге, налик судијиној звиждаљци, која такође има своје место у овој композицији. Иако је акустички моме-нат за Кагела и његову музику био веома битан, он ипак није био њен једини чинилац. Инструментално извођење постало је фузија кинетичке акције и њеног акустичког резултата. Треба поменути још један интересантан сценски детаљ садржан у композицији. У три наврата ударач меша карте и баца их на таблу, бас бубањ и ксилофон. Док то ради, комбинује веома изражене театарске акције, са врло наглашеним акустичким ефектом. Након сабирања поена са карата, судија врло израженим покретом руке доноси одлуку ко је од играча следећи на потезу, односно ко следећи сервира. Овај гест се може схватити и као Кагелова пародија на алеаторику, веома заступљену композициону технику почев од шездесетих година 20. века. Иако је у то време Кагел свој највећи допринос дао у оквиру жанра инструменталног театра, практично га ни касније није напустио.

Након композиције *Match*, у форми инструменталног театра, од друге половине 60-тих па све до 2004. године, настале су, између осталих, и следеће композиције: *Phonophonie* за соло бас, *Pas de cinq* за пет немих извођача, *Mirum* за тубу, *Atem* за дрвеног дувача, *Staatstheater, L'art bruit* – solo for two, *Magic flute*...

Француски композитор грчког порекла Жорж Апергис основао је радионицу за музички театар под именом *Атеље за театар и музику*.¹³ У оквиру ове радионице, инспирисан свакодневним животом, долазио је до решења – композиција у којима је користио музичаре и као глумце. Настојао је да сатирично представи друштвене догађаје, претварајући их у свет поезије изражен кроз музичко-сценски догађај. Све конститутивне елементе (вокална и инструментална музика, гестови, сценски елементи, покрети...) третирао је са подједнаком важношћу и у том смислу их је међусобно повезивао тако да имају подједнак удео у реализацији драмског садржаја читавог пројекта. Међу бројним пројектима овог типа, компонованим у последњих тридесетак година, поменуо бих: *Recitations* за соло глас, *Jojo* пројекат музичког театра, *Sextour* оперу за пет гласова и виолончело и *Commentaires* за два комичара, баритон, виолончело, клавир и виолу.

Федерико Фелини је снимио двадесет три филма. Међу њима је сигурно десетак у рангу ремек-дела. *Проба оркестра*¹⁴ је филм који се на посебан начин односи према музичарима и музичкој уметности. Такође, то је филм који својом ентеријерном сценографијом и декором у оквиру ње, смештеним у простор и акустику цркве, наглашава специфичан позоришни амбијент. Иако је у финалној реализацији реч о другачијем, филмском медијуму, тиме овај пример добија посебан значај за овај рад. Захваљујући Ротиној музици, сваки инструменталиста из Фелинијевог оркестра уз помоћ свог инструмента прича причу за коју мисли да је најважнија. Паралелно се може видети да и инструменти причају своје музичке приче посредством музичара који их свирају и који о њима говоре. У виду политичке сатире, са метафором тадашње италијанске (али не само италијанске и не само тадашње) политичке сцене, у жељи за достизањем вла-

сти, инструменти и музика која излази из њих постају средство којим се остварује долазак на власт. Све то води потпуној анархији, која кулминира гневом изазваним диригентском диктатуром (из диригента удва наврата заиста проговара сам Хитлер), која се на крају, после катаклизмичног распада свега живог у оркестру, истом том диригентском диктатуром поново доводи у ред. Музички инструменти се, као народни посланици у скупштини која је овог пута смештена у цркву, боре за своја права, прелазећи сопствене лимите израза и лимите своје основне функције, изазивајући тако срозавање и распад друштвених вредности. Из контекста овог филма намећу се питања: зашто се мајстор Фелини одлучио баш за музичаре и музичке инструменте као метафору критике друштва и зашто је фарса тако директно везана за позоришну сцену и музику на њој?

Хајнер Гебелс је своју представу *Штифтерове ствари*¹⁵ креирао уједно и као композицију за пет клавира без пијаниста, али је истовремено дефинисао и као представу без глумаца, изведбу без извођача, коначно, као сценски догађај ниједног човека на сцени. Овај уметнички догађај представља фасцинантан простор пун звукова и слика који се примају и чулом слуха и чулом вида. Представа се одвија око различитих ствари које су у позоришту врло често само део сценографије, то јест функционишу као реквизити. Овде оне постају прави протагонисти. Клавири, расвета, слике, жамор, звуци, гласови, ветар, измаглица, вода, лед... преузимају улоге ликова у овој представи. Штифтер, писац с почетка 19. века писао је, како Гебелс каже, *са истим оком за детаљ, као што неки сликар слика, чиме у заплетима његових прича долази до изражаја колико он поштује све конкретне ствари, присиљавајући читаоца да постане свестан сваке појединости на њима и у вези са њима*. Гебелсова представа инспирисана је Штифтеровим поступком писања и третира његов текст као суочење са непознатим, односно са силама којима човек не влада. То је својеврсна молба човеку за спремност да се усвоје мерила и судови који су различити од његових, па чак и прилика за помирење, пре свега са природом. Сам Гебелс још додаје: *Штифтерове ствари представљају извођачку инсталацију са разним тонским и гласовним сликама, али је пре свега то позив да се гледа и слуша*. У реализацији врло комплексне представе, иако на сцени није ниједан глумац, учествује неколико декоратера и десетак компјутерски обучених техничара, који преко својих лап-топ компјутера управљају свим музичким и сценским

акцијама на позорници, што у резултату даје да клавири сами свирају, да се декор сам помера по сцени и да се сценски догађаји практично сами одигравају.

Очигледно је да су се кроз историју човечанства музички језик, музички инструменти и, уопштено говорећи, музицирање, развијали поступно. Позориште и све што је оно носило у себи, такође. Некада би музика и позориште били упућени директније једно на друго, а некада би се међусобно удаљавали. Међутим, веза никада не би била потпуно раскинута. Та потенцијална зависност музичког и сценско-драмског је коначно кулминирала у другој половини 20. века појавом инструменталног театра.

3. Методе у процесу рада на пројекту инструменталног театра

Истраживање различитих достигнућа у домену инструменталног театра усмерило ме је ка дефинисању личног односа према театру и освешћивању три фазе кроз које сам у том процесу пролазио. Најпре сам формирао сопствено искуство кроз контакте са различитим облицима театра, путем посматрања, у својству публике, или кроз директно учешће у појединим представама. Однос према музичком театру је у тим тренуцима био пре свега инстинктиван и несвестан, јер није било потребе за дефиницијом појма.

Друга фаза је подразумевала формирање поетичког односа према жанру инструменталног театра. У том тренутку приближавао сам се ономе што ме је у стваралачком смислу највише интересовало, а што је у вези са сценским потенцијалима инструмената и инструменталиста, са представљањем своје музике у нетипичним амбијентима, значењем музике и остваривањем различитих облика комуникације уз помоћ ње. Интересовала ме је, такође, синтеза музичких и театарских садржаја у контексту заједничке реализације. Инструментални театар сам, осим тога, почео да посматрам као жанр у оквиру кога бих могао да развијем прецизност личног креативног израза. Као што се музика врло често описује или објашњава употребом ванмузичких израза и симбола како би била разумљивија, тако се и сам процес извођења, то јест презентовања музике, може начинити слојевитијим уколико се обраћа пажња не само на музички садржај, већ додатно и на ванмузичке елементе које музика у себи носи. Активирање таквих елемената је могуће у широко

постављеним музичким, али и ванмузичким контекстима, који са музиком имају некакву сродност. Један од таквих контекста јесте театар.

Трећа фаза је била она у којој сам облик музичког позоришта замислио у форми у којој сам дефиницију свог односа према инструменталном театру желео да реализујем. Резултат процеса који сам описао је композиција *Истар – циклус насцетних музичких карикатура*, намењених сценском извођењу, у позоришној сценографији и декору, са пуном позоришном режијом. Ликови који исијавају из инструмената који их формирају, а које окупља и међусобно повезује главни лик, кларинет *Истар*, креирају драмски ток. Уз сценску реализацију, ова фаза је, такође, била усмерена на писање партитуре која поред сценског омогућава и концертно извођење ове композиције.

Конкретан рад на реализацији осмишљене идеје инструменталног театра о *Истари* подразумевао је композициони поступак који је обухватао следеће елементе:

1) Посматрање, тумачење, дефинисање и стварање критичког односа према свакодневним појавама, догађајима и ликовима који су у већој или мањој мери релативно дуго део личне свакодневнице. Могућност личног исказа о битним друштвеним појавама и садржајима кроз музику дају уметничком процесу пун смисао. Ту се сврха и смисао уметничког процеса у музици додирују са сврхом и смислом уметничког процеса у драмским уметностима. На основу такве могућности, из низа најразличитијих, одабрани су они догађаји, ликови и појаве који су били најзанимљивији за музичку обраду.

2) Индиректни или непосредни контакт са узорима из музичке литературе (у најширем могућем смислу), захваљујући којима је, пре свега у смислу фокусирања енергетског потенцијала, а затим и дејства постојећих музичких садржаја, усмерен пут ка креирању нових материјала одређених сцена из циклуса. Осим тога, анализирани су и поједини композициони гестови и њихова музичка значења, а затим, на основу блиског начина мишљења, пренесени у лично музичко ткиво. Уз то су анализирана и поједина значајна извођења примера из литературе, што је представљало вид проширења тумачења одређених музичких значења.

3) Формирање нових музичких материјала са посебним обраћањем пажње на њихов семантички ниво, што је подразумевало довођење у склад музичког језика са језиком класичног драмског тока, као интегралног дела композиције. Тиме су ликови добили своје карактере, односно могућност да се представе језиком музике.



Слика 1. – Иван Бркљачић, премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011.

4) Успостављање најдиректнијих узрочно-последичних веза између иницијалних музичких материјала свих сцена, са циљем довођења до заједничке компактности и повезаности свих ликова драмске радње.

5) Развојност сваког од појединачних материјала и тиме трасирање природног обликовања форме, са обраћањем пажње на логику и кохерентност музичких планова.

6) Успостављање јединства циклуса на основу реминисценција тематских материјала, translација и ротација појединих одсека форме, употребе варијационог принципа и вођења основног низа *а-ха-цис-дис-е-ге* кроз различите сфере и димензије композиције: а) појавама поменутог низа или његових делова у свим својим мелодијским и хармонским варијантама; б) појавама низа у драматургији тоналног плана (прво поље донекле задржава поменути низ у следу тоналних центара).

7) Формирање и коначно дефинисање специфичног инструментаријума, који се у току процеса испоставио као најпрактичнији за реализацију музичко-драмског садржаја. Кларинет, са свим својим изражајно-техничким могућностима, као и релативно лакоом сценском употребом (брза и ефикасна преносивост инструмента) наметнуо се као идеалан вођа укупног инструменталног апарата. Гудачки инструменти су потврдили своју функционалну неопходност у креирању богатих акордских вертикала, стварању масивности звука са карактеристичном тонском бојом, као и у обликовању контрапунктског слоја којем је својствено мелодијско излагање. Остали солистички инструменти су својим специфичностима и потенцијалима за виртуозитет утицали на прецизност обликовања сваког појединачног лика из драмске радње.

4. Уметнички пројекат *Истар*

а) Образложење наслова: ИнСтрументални ТеатАР *Истар* (име *Истар* изведено је из речи *инструментални* и *театар*) јесте театарска форма у којој сама музика излаже драмски ток, а различити инструменти, које анимирају извођачи, приказују ликове те драмске радње. Партитура композиције, заједно са сижеом приче о Истару може се третирати као посебан вид драмског текста, написаног музичким језиком, који може служити као основ за редитељска тумачења у оквиру других медијума (нпр. позоришта и филма). *Истар* је по својој форми циклус од 11 карикатура,¹⁶ у којем се, својим инструментима, представља осам ликова, у оквиру 21 музичке сцене. Сваки инструмент-лик се везује за једну или неколико сцена, којима се уобличавају поменуте карикатуре. Оне су даље груписане у шест карикатуралних поља, захваљујући којима се обезбеђује јединство циклуса. Карикатуре су битне и из разлога што се њима наглашава да је сваки лик драмске радње, као и сваки део форме музичким језиком нацртан, а тиме и дефинисан. Њихова вредност је и у томе што се у преносном значењу оне посматрају као форме у којима ликови добијају отклон од реалног, а где се њихове особине намерно појачавају, и као такви они могу духовито или заострено приказивати широк спектар различитих друштвених тема. Термин насцентно¹⁷ у овом циклусу указује на жив процес и непрестано рађање, односно режирање ликова који су претходно музиком формирани.

Истраживање семантичке природе имена *Истар* указало је на то да је *Истар* значајан на неколико нивоа. Најпре у географском смислу, због аутентичне балканске локације.¹⁸ Значај географског контекста се појачава чињеницом да композитор ове музике, својим рођењем, припада поменутом локалитету. Потом, *Истар* је важан и у историјском смислу, с обзиром на то да је то име почело да се користи још у античко доба. Код Херодота се среће реч *Istros* која у етимолошком смислу представља кованицу од речи *istia* што значи огњиште и *rous* у значењу: струја, река. У митолошком смислу *Истар* се посматра као персонификација богиње Хестије, најстарије Кронове и Рејине кћери, са значењем *река хранитељица*. У друштвено-социолошком смислу *Истар*, тј. Дунав представља симбол повезивања народа свих десет држава кроз које ова река протиче. Захваљујући протоку воде сви ти људи су ближи једни другима, што им омогућава лакшу и бржу међусобну комуникацију и сарадњу. Вода својим струјањем може да pročисти многе мутнине које настају између људи. Управо је то жеља и задатак главног јунака ове представе, кларинета *Истара*, да својим моћима допринесе прочишћењу и поновном успостављању некада складних односа међу свим ликовима у представи. Ти односи су у садашњем свету брзине и материјалног интереса потпуно нарушени. *Истар* у својој намери, уз помоћ само њему знаних и чудесних *Маринади*, настоји да на крају изађе као победник. Слично главном јунаку и сви остали ликови су део измишљене приче, инспирисане савременим друштвеним контекстом, одсуством нормалне комуникације међу људима, брзином темпа живота, односом добра и зла, као и вечном темом љубави. Сваки од осам ликова симболички представља по један елемент савременог света, истовремено се критички односећи према њему.

Потенцијална редитељска тумачења композиције *Истар* проширују музички контекст и упућују на неминовност постојања сценског декора, костима за инструменталисте, шминке, посебног светла, просторног амбијента, итд., који такође могу да утичу на особеност појединачних музичких ликова на сцени.

б) Сиже приче: Ултра! То је име света, у коме живи много људи, света који, када погледа налево, у даљини види *Велики стари Фриск*, а кад погледа надесно – тамо угледа *Tokiyahoo*. У том свету сви некуд јуре, журе, утркују се, покушавају да достигну нешто више и нешто веће. Труде се да стигну најдаље, до самог кра-

ја, и желе да приђу немогућем. У њему сви имају своје мале животе. У њима – себи драге људе, породицу, пријатеље... Некада су волели много, поготово кад су били мали. Али имали су и времена тада. Дружили су се, пазили, обраћали пажњу на све. Били су срећни тада. Искрено срећни!

Временом, међутим, почели су да заборавају. Толико им је постало важно само да стигну, да постигну и достигну, толико су хтели да буду тамо негде... високо, далеко, на крају, још даље... Брзо, брзо, брзо, стићи, стићи, стићи... те речи преплавиле су им здраву памет.

Ултра!

Онда су сви престали да воле. Изгубили су себи драге људе, породицу, пријатеље... Изгубили су себе саме. Али... и даље су трчали! И још увек трче. Брже и луђе, јер, забога, мора се стићи. На сам крај... и преко њега! Мора!

- Бити тамо нема цену!
- Где?
- Мора се бити тамо!
- Где?
- Тамо! Још...!
- Зашто?
- Једноставно, то се мора! Тако треба!

Ове речи изговаране су и понављање у круг годинама, деценијама, веома дуго...

У једном тренутку, тамо горе, високо, без икаквог разумног објашњења, издвојило се њих дванаест. Постали су важни, и сви други су одједном почели да гледају само у њих. Завидели су им и желели да их на било који начин достигну. Сви, од *Старог Фриска* до *Tokiyaahooe*, трагали су за формулом која би им омогућила да се попну горе. Макар на трен, макар у капљици времена.

Али... њих дванаест је било веома високо. Високо. Искључиво и недодирљиво горе.

Ултра!

ц) Опис ликова:

- *Истар* (кларинет)
- *Eleganza piuva* (камерни гудачки оркестар)
- *Умбра* (контрабас)
- *Тужни МекМеланхолик* (саксофон)
- *Жути Санта* (тромбон)
- *Велика Хелеба* (маримба и удараљке)
- *Ху* (електрична гитара)
- *Маринади* (акустична гитара и кларир)

У овој причи о кларинету *Истари* и његовом окружењу скоро сви ликови су мушки, чиме се показује доминација мушког рода у свету *Ултре*. То чак под-

разумева и да се виолина, виола и виолончело у оквиру камерног гудачког оркестра могу именовати као *виолин*, *виол* и *виолончел*. Слично је и са електричном гитаром, која има могућност да се у овом контексту води под именом *електрични гитар*. Једини женски лик је уједно и најпозитивнији. То је маримба (која се посматра у ширем смислу са својим сестрама удараљкама).

Клавир и гитара представљају натполно стање... Они су нешто посебно!

Кларинет: Чаробњак – волшебник, звани Истар.

Зову га и чаробњак од свиле. Млечних је капака, повучен, али пријатних манира. Име је добио по реци *Дунав*, која се у старо античко доба, у свом доњем току појављује под грчким именом *Истрос*. То име су Словени касније превели у *Истер*, а у модерно време је настала и варијанта имена *Истар*. Као што река која протиче кроз десет држава повезује и мири различитости међу људима који у њима живе, тако и *Истар* својом проточношћу делује благотворно у свом окружењу. Захваљујући свом тршчаном, шалмајском пореклу (грчки *calamos*, то јест латински *calamus*, што значи *трска*) има урођену топлину свог звука и укупне појаве. Такође, преузимајући име од *Анђeosких труба* из 17. века (латински *clarus* значи *светао*, *јасан*, а такве трубе су биле познате и под називом *clarino*), које су имале висок регистар и претежно користиле тонове између 8. и 16. аликвота, кларинет *Истар* има урођену способност да преноси дејство камертона *a1* (у овом случају штимованог на 444Hz) и да разуме значај уређености система аликвотног низа.

Чаробњак *Истар* је свему сива еминенција. Он је тихи ауторитет. Мало прича и мало ко са њим комуницира. Обично му се види само сенка. Али, у тренуцима када може да се види, често је склопљених очију. Тада посебно до изражаја долази млечна боја његовог свиленог тена и његових очних капака. Делује као да има моћ да се преруши за тили час, да у истом тренутку буде на четири краја света. Он је ту. Увек! И у *Старом Фриску* и у *Tokiyaahoo-и...* и на северу и на југу! Кад год је потребан, ето га!

Он уме да реши много шта, он уме да мири, уме да направи добро и праведно. Од њега, заправо, много тога зависи и уз његов ослонац много тога је лакше. Он није вођа. Не... То не жели да буде. Прича се да му вођа искувише милитантно звучи. Он је једноставно волшебник чија племенита мисија тече глатко, као свилени ток реке *Истрос*! Његова мисија је дала много успешних плодова. Једном је успео да залечи тамо где је био горак укус. Други пут – да помири многе рањене душе. Овога пута је смислио нешто ново. У брзину света *Ултра*, која је људе удаљила једне од других, пробаће да спусти посебан прах. Прах чудесних моћи, који могу да донесу само *Маринади*. Тиме ће пробати да приближи људе најпре себи самима, а затим и једне другима. Уверен је да ће их прах прочистити и вратити им смисао. *Маринади* су једини способни за то. Није сасвим јасно одакле они долазе, није јасно ни како долазе. Зна се само да се спуштају на тло земље *Ултре* и зна се оно што се након тога осећа. А осећа се добро, чак и више од тога! Ултра!

Камерни гудачки оркестар: Eleganza piuva, што би значило нова елеганција или непозната отменост. Он је, не зна се како и од кога, изабран као елитна групација, као елитна елеганција (*con eleganza*). Из највише и најскупље је класе и у медијима се врло често појављује под називом *Feel harmonic*. Вероватно би му, због италијанског поре-



Слика 2. – Иван Бркљачић, премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011.

кла његовог имена, више пристајао назив *Filarmonico*, што би у буквалном преводу значило пријатељ склада. Међутим и енглески назив има своје потпуно оправдање у значењу: *осети хармонију или осећај хармоника*.

Eleganza nuova је за већину ликова у овој причи најбитнији. Он је скуп, он је гламурозан, он је посебан! Он представља екипу. Важну, врло важну екипу. То је мушка, искључиво мушка групација, што се може осетити и у третману имена *Eleganza nuova* у мушком роду. У елеганцији је излаз за многе, бар се тако мисли. Мора се бити део њих! Око њих се врти све. Виолини, виоли и виолончели су најбољи! Међутим... без правог и познатог разлога! Они су, такође, најлепши! Опет, без јасног разлога! Диктирају све и управљају свиме! Они владају! Без разлога! Али... они су елегантија! Скупи су, недодирљиви, зраче, јаки су, моћни су... Они знају све! Они имају све! Да... без разлога! Како су дошли до свега тога, ко их је тамо горе послао, ко их одржава, издржава...? Нико никада није успео дефинитивно да докаже. Постоје само спекулативна нагађања, али без правих потврда. Сви остали, то јест, већина оних који издалека посматрају оркестар са њих дванаест високо горе, жарко желе да се попну. Макар да га додирну. Истовремено му завиде и диве му се! Замерају му много тога, али га од тога још више обожавају!

Многи су прилично збуњени у додиру са стиховима који непрестано излазе из инструмената *Eleganze nuove*. Кроз једва препознатљив узвишени језик, који има дејство префињеног надјезика медитеранског типа, чују се стихови:

Икада довољно,
љубави срећног срца

Светски папараци,
љубави моја,
зелена девојко Сунца

Захвалност огромна,
колач,
најдражи

Контрабас: Млади виртуоз, пренаглашених хормона. Зове се **Умбра**. Обучен је у црвени фрак и има црвену лептир машину, за које жарко жели да поцрне, што пре! Верује да би тиме постао озбиљнији и да би га коначно прихватили! **Умбра** је још одавно поцрвенео од превелике жеље. Он свашта може. Паметан је, леп, способан, вредан... Стално се показује. Одважност му не мањка. Али, од свега што у животу ради, он највише жели. Жели да се докаже и коначно попне горе, заувек! Има огромну енергију, лудачки темпо, а ентузијазам га води као инстинкт који каже:

- Сад то, сад то...
- Пази, то не...
- Е тооооо!

Умбра је изузетно поносан на своја три порекла. Астролошко, по коме потиче из језгра Сунчевих пега. Хемијско, по којем је сличан мрко-жутом океру, од којег се разликује по томе што при жарењу може да поцрни. И географско-етничко порекло по којем је потомак прастарог народа под именом **Умбри**, који је живео на територији данашње Италије.

Међутим, **Умбра** има један проблем. Многи мисле да је још увек клинац. Нико га не схвата сасвим озбиљно. Кажу:

- Шта, хоће горе? Е не може!
- Зашто?! Зато!
- Ма шта мисли тај црвени клинац? Испилио се тек, види га, па одма' хоће све?!
- Е не може!

– Молим, пита **Умбра**?! Молим?! Не може? Ко каже да не може? Ко каже? Е може! Видећете! – сваки пут се заинати, онако црвеног и зајапуреног лица!

Саксофон: *Тужни МекМеланхолик* – меланж (француски *melange*: мешавина, смеша) грчке жучи, металног шалмаја, шупљине бомбарде, белгијских иновација, француског цеза и ко зна чега још све не. О њему се не зна много. Само да је шкотског порекла, да воли виски, али само по кап на сваких седам минута! Његови најближи су у *Старом Фриску*, али он не жели тамо. Нико не зна зашто. *Тужни МекМеланхолик* врло често звижди нешто налик на шкотску традиционалну песму *Auld Lang Syne*. Међутим,

нико никада није сазнао зашто баш њу звижди, нити било ко са сигурношћу може да тврди да је то заиста баш та песма. *МекМел* је увек ту, стално је у неком ћошку и сви су се већ навикли на њега. Додуше, не зна се ни да ли му нешто смета, ни шта би хтео, он готово да и не говори. Пијуцка своје шкотско пиће, звижди и тражи некакву утеху. Ко зна у чему и ко зна због чега. И сви су се већ навикли на њега, сажаљевају га... углавном... и то је све. Мада...

Можда ће се и *МекМел* једног дана отворити и поделити с другима оно што носи у себи.

Тромбон: *Жути Санта, са минђушом у коси.* Потомак је руских емиграната, који су у давно време свој пут отпочели на далекој *Tokiyahoo*-и, ако је то уопште битно. Фарса је његов лајтмотив иако му то нико никада није рекао! Њега углавном нико не воли. Он је један од оних љигаваца који мисли да је нешто. Да је најбољи, најлепши, најуспешнији, „ортак“ са свима. Једном речју: НАЈ! Дали су му неколико локалних награда: *Најжута боја године*, *Највећа лепша минђуша*, *Најталентованији ортак* и тако даље, због чега је умислио да је потпуно и скроз НАЈ! Али он то није ни издалека. Он није ништа. Фарсичан је и у томе је смешан. Вероватно и он у себи то зна. Макар издалека то мора осећати. Али, не да се. Има један циљ, жели да се попне горе и у стању је да се напне свим жилама, да потроши сву енергију за једну једину секунду проведenu тамо горе. Горе, међу оних дванаест. За то има и посебан план, као и посебан изглед. Он има чудно жуту косу, каже да му је таква од рођења, вероватно и још од пре тога, из Русије, или са *Tokiyahoo*-е. Поред тога има и велику, златну минђушу у коси, коју никада не скида. Да, праву минђушу у коси!

Жути Санта је, такође, веома поносан на свој дугачак цуг. Слово *С* му је природно уклесано на телу, тако да му се чини да му због тога ни „мртва зона“ не може ништа.

Он се разуме и у струју. Каже да ће директно да се повеже са електроником и да ће бити први на свету коме је то пошло за руком.

Он расте, он се шири, он се намеће... Али ипак... Сви знају ко је *Жути Санта*: једна хладна санта леда, лимено-позлаћене боје, левкастог отвора на глави из ког излази пукотина гротеска.

Маримба: *Велика Хелеба.* Она је истовремено и Хеба, у митологији позната као богиња младости и Хелена, чувена због своје лепоте, ћерка Леде и Зевса.



Слика 3. – Иван Бркљачић, премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011.

Зову је и Велика мама, иако има само 16 година, већ 15. пут узастопно! Обожава да засмејава децу и у томе је врло вешта. Нарочито им се допада када на себе стави животињске рогове и крене да лупа по себи, као по шупљим тиквама. Тада их врло често доводи до суза, од смеха, наравно.

Велика Хелеба има огромно срце, у којем има места за свакога. Она има и дивну душу. Топлу, јаку, пријатну, најбољу! Пуно се смеје! Онако, пуним гласом из дубине стомака, смехом који лечи. Деца је заиста највише воле. Имитира им ликове из цртаних филмова, претвара се у свакаке смешне личности, због чега је зову *Big Mama Ha* (скраћено од *Хелеба*, деци је то ипак компликовано)! Поред тога што је толико добра и дивна, *Хелеба* је и права лепотица! Ретко ко може одолети њеној златној коси, магичном стасу и непоновљиво широком осмеху. Она је стално близу елганције. И они је воле. Желели би да је део њих, али... то *Хелеби* није потребно.

– Зашто?

– Има она своје разлоге...

Електрична гитара: *Х,У (лик звани Ху).* Хијероглифик је по вокацији (грчки *hieros, glypho*: познавање тајног писма; језик у сликама)! Он је једначина са две непознате, и то у боји.

Најнејаснији је лик међу свима. Он плени својом појавом. Бритак је, јак, гламурозан, енергичан, моћан, засењује кад се појави. Нема никакве везе са оних дванаест горе, једва да је чуо за њих. Није им ни противтежа. Једноставно, потпуно је свој, нико не зна како то успева, али сваки пут када се појави, то је потпуно неочекивано и необјашњиво. Бљесне попут муње, дође међу људе и тада сви имају тако јак утисак да се без њега уопште не може. Сви у моменту постају опчињени њиме. Сви желе макар да га додирну, а они који успеју са њим да размене неколико речи, од тога после живе годинама. Прича се да су магнети на његовом телу најзаслужнији за то, поготово када се појачају електричном жичаном вибрацијом.

Као и долазак, његов одлазак је, такође, изузетно муњевит. Он једноставно ишчезне и нема га, и то врло често траје годинама. До неке следеће прилике и изненадне појаве. Претпоставља се да његове табулature прикривају праву истину о њему, али још увек их нико никада није дешифровао. У његовом имену је, такође, једначина са две непознате. Она још увек није решена. Покушавале су многе генерације да проникну у његову тајну. И они

у црно-белој техници, касније и они у боји. Ево сада и путем компјутера, дигиталним методама, мултимедијом, али ништа. Безуспешно сваки пут. Ху је заиста са две непознате. Зна се само да се разуме у хијероглифе и да их тумачи к'о од шале. Баш као и табулатуре.

Акустична гитара и клавир: Маринади. Маринади су натполни и они у себи носе друго име за љубав. Они су љубав са неба, љубавне силе у праху, љубавни зачини... Може се живети без њих, али са њима је много боље. Ко их једном проба, и не помишља даље да живи без њих.

Маринади су велики, а благотворни. У дејству директни, а пријатни. Магличасти су, а смирујући. Дуготрајни, а никако досадни. Они, дејством свога праха са чаробних жица из којих га добијају, могу да промене свет!

– Како то они раде?

– Стопроцентно! Ултра!

5. Аналитички приказ композиције

Инструментални театар *Истар* осмишљен је у форми циклуса од двадесет једне сцене, које су груписане у шест већих формалних поља и чије је извођење предвиђено без прекида – *атасца*. Унутрашња организација сцена подразумева поделу на одсеке, који се на свега два места у форми групишу у веће целине – делове. Сваки од одсека је у најчешћем броју случајева резултат организације реченичних нивоа у оквиру структурног плана. У појединим сценама се успоставља варијациони принцип (2, 7, 9, 18), ротација (2-15, 3-11, 5-14), транслација (3-12, 6-13-15-20, 17-19-21) и синтеза материјала (20). Поред могућности традиционалног праћења композиције на основу анализе одсека, делова и поља, такође постоји могућност да се њен садржај упозна и путем дефинисања једанаест карикатура, које се групишу у шест карикатуралних поља.

Свака од карикатура своје иницијалне наступе има у следећим сценама:

1 – *Истар*, 2 – *Eleganza nuova* 1, 3 – *Без наслова*, 4 – *Умбра*, 5 – *Електроника* 1, 6 – *Маринади* 1, 8 – *Тужни МекМеланхолик*, 10 – *Велика Хелеба*, 11 – *Жути Санта*, 16 – *Ху* и 17 – *The Beatles* 1.

Карикатурална поља подразумевају груписање сличних карикатура, и то:

- I поље садржи сцене: 1, 4, 8, 10, 11 и 16 – оно је формирано на основу представљања свих појединачних ликова;
- II поље садржи сцене: 2, 7, 9 и 18 – чиме се групишу све појаве *Eleganza nuove*;
- III поље садржи сцене: 5 и 14 – чиме се групишу две сцене чији је садржај искључиво електронски;
- IV поље садржи сцене: 3 и 12 – чиме се групишу две сцене без наслова, у којима се музички ток усмерава даље;
- V поље садржи сцене: 6, 13, 15 и 20 – чиме се групишу све појаве *Маринади*;
- VI поље садржи сцене: 17, 19 и 21 – чиме се групишу *The Beatles* сцене.

Трајање читавог циклуса је око 42 минута.

Прва сцена, под називом *Истар*, отвара се првом појавом специфичног електронског слоја композиције. Семплови конкретних звукова са Дунава, који укључују хук ветра, лавез паса, гакање птица, жуборење и бућкање воде, обезбеђују аутентичност звучног амбијента, снимљеног на обали Дунава у Београду, првог дана пролећа 2010. године. Поменута аутентичност дунавског контекста је веома важна за лоцирање главног лика, кларинета *Истара*, чија се појава овим звуцима антиципира. Употреба семплера и процеси посебних филтрација звучних узорака,¹⁹ који су представљени у истовременом звучању основних, инверзних и ретроградних облика – заостравају и деформишу звук тек започетог пролећа кроз читаву прву сцену. Тиме се симболично указује на постојање многих проблема у свету у којем *Истар* постоји.

Наступ кларинета на камертону *a1*, симболише базичан значај главног лика и његову тежњу за чистотом, лепотом и успостављањем склада. Мирног карактера, у спором темпу, са специфичном артикулацијом која упућује на одлуч-

Пример бр. 1 – Основне карактеристике лика кларинета

ност у будућој намери, *Истар* отпочиње драмски ток композиције. Поред почетног камертона, овде се у излагању музичког садржаја упознајемо и са основним модусом композиције: *а-ха-цис-дис-е-ге*, који ће у каснијем музичком току имати значај и на тоналном и на тематском плану композиције (пример 1).

Продужење звучања камертона чује се затим у гудачком оркестру, који захваљујући надмености своје „нове елеганције“ настоји да камертон максимално раштимује. То гудачки инструменти остварују на неколико начина: интервалски (четвртстепеним и полустепеним удавањима од камертона и глисандима), артикулацијом (коришћењем жете рикосхеа) и употребом кратких кластерских ситуација у доњем делу вертикале (виолончела и контрабас). Процес „раштивавања“ камертона резултира ширењем вертикале од тона *а* до акорда који се у различитим обртајима јавља при крају нумере, а заснован је на већ поменутом модусу. Крај сцене уобличава поновни наступ кларинета, којим се заокружује форма (одсеци **a-b-a1**) и усмерава музички ток ка следећој.

Сцена број два носи назив *Eleganza nuova 1*. Организована у форми тродела **a-b-C**, ова сцена има задатак да прикаже лик гудачког оркестра са свом надменом елеганцијом коју поседује. У првом делу **a** се у оквиру пет реченичних структура (5+13+8+4+5) излаже музички материјал заснован на варијантном понављању једнотактног мотива, специфично артикулисаног у комбинацији стаката, тенута и спиката. Мотив је у релативно тихој динамици први пут изложен у деоницама других виолина. Овде се у мелодијском и интервалском смислу истиче доминација квинте, чиме се прави корак даље у односу на камертон из претходног става. Квинта се може пратити као базични фон свих акордских структура у овом одсеку, мелодијског кретања линије баса, као и у односу лежећег слоја на тону *е*, који је за квинту удаљен од камертона. Модус из претходне сцене овде добија своју варијанту, са променом тона *е* у *еис*. Кулминација дела **a** јавља се у последњих неколико тактова (пред партитурну ознаку **B1**), у виду динамичког (*forte*) и оркестрационог (унисоно) крешенда, који доводи до квартсектакорда *Ха дур* тоничног акорда, који ће представљати вертикалу наступајућег **b** дела. Тај део има функцију кратког драматуршког изненађења, оствареног првим солистичким наступом лика *Умбре*, потпомогнутим дисторзираним акордима електричне гитаре. У свега пет тактова, фортисимо наступом у високом регистру, лик контрабаса жели да на себе скрене пажњу

недодирљивих гудачких инструмената, који га врло брзо у тој намери спутавају, излажући нов материјал у оквиру дела **C**. Музички садржај, који је у овом делу поверен гудачким инструментима, у погледу артикулације (употребе стаката и спиката) слично је организован као први одсек у овој сцени. Сличност се може уочити и у погледу динамичке компоненте. Међутим, овај део форме је по многим елементима комплекснији од свих претходних. Ту комплексност чине:

1) двотактно мотивско излагање, а затим и мотивски развој, који су дистрибуирани кроз све слојеве гудачког оркестра;

2) хоризонтална и, нарочито, вертикална полиметрија приликом истовременог излагања материјала у тромбону, клавиру, електричној гитари и понављању материјала у гудачким инструментима;

3) политоналност *Цис* центра у гудачким инструментима, *Де* центра у тромбону и *Е* центра у клавиру, са истовременим испољавањем полимодалности (низ *цис-дис-е-еф-ге-а-ха* у гудачком корпусу, низ *де-е-ге-ас-а-бе* у тромбону и низ *е-фис-гис-а-це-де-дис* у клавиру);

4) пентатоника, која се јавља пред ознаку **C**, у виду *цис-дис-фис-гис-аис* низа у деоници електричне гитаре;

5) унутрашња организација одсека, која је у овом делу формирана у распореду **a-a1-b-a2** (12+18+5+8);

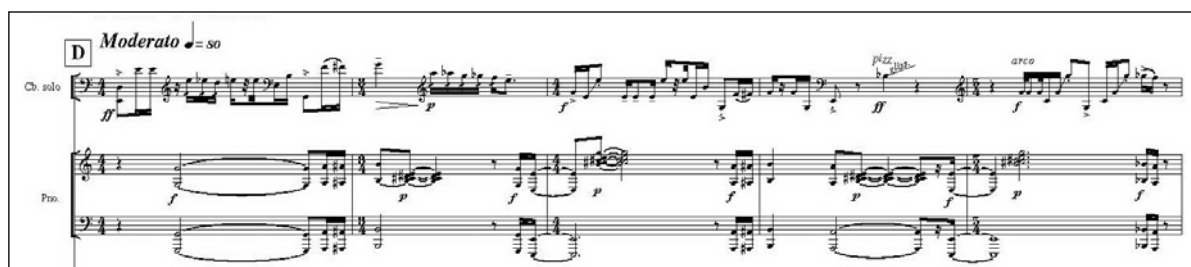
6) ехо интервала квинте са почетка ове нумере, који се у мелодијском смислу може пратити у деоници соло контрабаса и у почетним, фрагментарним наступима електричне гитаре.

С обзиром на карактеристичност сценског извођења ове композиције, деоница гудачког оркестра (од партитурне ознаке **B3**, до ознаке **C**), заснована на понављању и проширењу већ изложеног материјала, може бити раније снимљена и тако емитована за време излагања осталих слојева композиције у тромбону, клавиру, електричној гитари и удараљкама. За то време стварни гудачи на сцени, у зависности од режије, могу да се искористе за неку сценску акцију.

Трећа сцена нема задатак да представи, већ да усмери. Њом се заокружује почетна фаза, то јест прво поље форме овог циклуса, а музички ток се усмерава даље, ка представљању наредних ликова. Заокружење овог дела форме остварено је коришћењем основног модалног низа из прве сцене, са малим проширењем на тон *аис* и са тоном *дис* у фундаменту баса. Такође је остварено и довођењем у тренутни „склад“ инструмената гудачког корпуса, тромбона и клавира – након сцене у којој је свако од њих „независно“ излагао свој тематски материјал. Набројани инструменти овде наступају у оквиру заједничког музичког материјала, који је организован у форми дводела **a-b**. У њему, најпре, у оквиру три реченице (4+10+9), тромбон излаже главни тематски материјал, за то време клавир излаже контрапунктски слој, а гудачки инструменти глисандирану пратњу. Пред крај сцене, примат преузимају гудачки инструменти и кроз фрагментарно уређење одсека **b** (двадесет један такт) припремају тоналну подлогу за наступ контрабаса.

Лик *Умбра* је од *Eleganze nuove* добио дозволу да се прикаже у свом пуном сјају, те и у четвртој сцени има задатак да покаже свој музичко-технички максимум. Темпераментну и виртуозно третирану деоницу контрабаса прати клавир, подржавајући га мелодијским удвајањима и акордским и пасажним бојењем, у жељи да контрабас презентује како влада екстремним скоковима из једног регистра у други, колико је интонативно тачан у високим

Пример бр. 2 – Виртуозно третирана деоница контрабаса и специфични акорди у клавиру



Пример бр. 3 – Мотив е-де-а-це у деоници клавира



позицијама, артикулационо разноврстан у употреби гудала и у пицикато свирању, динамички прецизан у достизању тражених фортисима, спретан са широким глисандима и, изнад свега, колико је музички интересантан. Иако је клавирска фактура у већем делу сцене мелодијска, на местима где се јављају акорди се врло лако уочава вертикални низ модуса из прве нумере, најчешће изложен од тона ха (пример 2).

Укупна форма сцене може се пратити у шеми **a-b-a1**. На тоналној основи *E* центра, која је заступљена у првом и последњем одсеку сцене, музички материјал се најпре излаже по двотактима, а затим добија своју развијеност. Контрастни, пицикато **b** одсек је на тоналној основи Ха центра. Завршетак сцене најдубљим тоном контрабаса у фортисимо динамици, појачан је ударцима у дубоком регистру клавира и на најдубљем том-тому, у форте динамици. Између два завршна ударца појављује се кларинет који, уз лежећи акорд одсвиран гудачким инструменти-ма, припрема наступ новог лика *Маринади*. Међутим, у том тренутку се дешава изненађење.

Електроника 1 је назив следеће сцене. Она симболично представља суровост брзине и отуђености савременог света. Музички материјали добијени су у процесу генерисања звукова, путем *FM* и *адитивне синтезе*, на инструментима *EFM*, *ES1* и *ES2*, у оквиру софтвера *Logic Pro*. Мелодијско-ритмичка организација музичких материјала заснована је на елементима који су се у акустичним инструментима већ јавили у претходним сценама, као и на антиципацији елемената будућих материјала. Тако се у електронском слоју могу чути асоцијације на интервал квинте, лежећи камертон из кларинета и гудачких инструмената, дисторзирани гитарски акорди, материјал заснован на регистарским скоковима преузетим од контрабаса и материјал тромбона из треће сцене. Такође се антиципира мотив *е-де-а-це*, који ће бити везан за лик *Маринади*, (овде дат транспонован: *гис-фис-цис-е*) и репетитивност лика *Хелебе*. У садржај генерисано добијених

звукора врло дискретно су инфилтриране *MIDI* реализације будуће сцене (у којој ће главни лик бити саксофон *Мек-Меланхолик*) и већ поменутог сегмента деонице гудачких инструмената, која је у другој сцени опционо предвиђена да се изводи као снимљена. У непуну четири минута, колико траје ова сцена, главни лик, кларинет *Истар*, остаје немоћан да било како утиче на заустављање немилосрдног процеса вештачког искривљења света у којем се налази. Тек након завршетка ове сцене кларинет има шансу да реагује.

Уз помоћ статичних гудачких инструмената, постављених на лежећем акорду комбинованог терцно-квартног склопа (*ге-де-ге-ха-цис(де)-фис*), *Истар* поново призива *Маринади* у помоћ. За разлику од прошлог пута, сада у томе успева. Овим почиње шеста сцена.

Главна тематско излагање је у њој дистрибуирано кроз деонице акустичне гитаре и клавира. Основни мелодијски покрет заснован је на постепеном достизању мотива *е-де-а-це* (пример 3), ритмизованом у четвртинама, који ће се у целисти појавити тек на половини сцене.²⁰

Тоновни овог мотива могу се уочити и у акордским склоповима деонице гитаре у делу музичког тока са партитурном ознаком **F1**.

Почетна дијатоника се може пратити и у хоризонталном и у вертикалном виду, са изузетком кратких хроматских пролазница и скретница у најнижим регистрима клавира и гитаре. У средишњем одсе-

ку, у којем се новим контрапунктским слојем кларинет придружује посебно емотивном излагању гитаре и клавира, утапајући се у њихову фактуру, усложњава се акордска вертикала. Овде су много чешће промене акорада, заснованих на терцним склоповима. Основни тонални центар сцене је *in C*, који се може пратити у прва три одсека. Последњи одсек *c* отпочиње померањем тоналног центра за секунду навише, на *De*, у оквиру којег се, на доминантној области и завршава. Сцена је креирана на слободнијој **a-a1-b-c** форми, у којој *c* одсек садржи непотпуно еквивалентне елементе са почетним **a**, који се успостављају захваљујући међусобно сличној фактури, што упућује на потенцијалну репризност. У два почетна одсека (**a** и **a1**) кларинет и гудачки инструменти настављају на почетку сцене започет процес призивања *Маринади*. То се остварује двотактним и једнотактним застанцима музичког тока, у којима је примарно активирање хармонске компоненте музичког тока. Тим застанцима се полако припрема експресивно излагање кларинета у одсеку **b**, које се завршава заједничким терцно-квартним акордским застанком у кларинету и гудачким инструментима. Првим појављивањем саксофонског лика *МекМеланхолика* и назирањем будуће појаве лика *Велике Хелебе* на маримби, музички ток овог завршног одсека се усмерава даље ка следећој сцени.

Eleganza nuova 2 поново у први план истиче корпус гудачких инструмената. Гудачки инструменти своју елеганцију спроводе оивичени једнотактним наступом маримбе, која идентичним мотивом најпре у гудачку сцену уводи, а затим на крају сцене из ње и изводи. Тематски материјал ове сцене је заснован на варијантном понављању сцене *Eleganza nuova 1*. У питању је карактерна варијација, са бржим темпом, вишим степеном динамике, другачијом артикулацијом и релативно другачијим аранжманом деоница гудачких инструмената. У односу на прву верзију, форма *друге елеганције* је скраћена на три реченичне структуре (5+13+8). Тонална основа је практично

иста као у првој, подразумева доминацију *Ха* центра, са мелодијским садржајем базираним на хексакордском низу *ха-цис-дис-еис-фис-гис* и целостепеном низу *ге-а-ха-цис-дис-еис*. Лежећи квинтни фон (интервал *ха-фис*) подсећа слушаоца на важност интервала квинте за *Eleganza nuova*. Квинта ће се јавити и у даљем музичком току нумере у три своје транспозиције: 1) *a-e*, 2) *ac-es* и 3) у последњем такту у истовременом биинтервалском звучању *es-be* и *e-ha*, чиме се музички ток упућује ка *De* тоналном центру и сцени *Тужног МекМеланхолика*.

У сцени број 8, под називом *Тужни МекМеланхолик*, гудачки инструменти, правећи пратећи фактурни слој, развијају значај камертона са почетка композиције. У својеврсном бојењу и сенчењу камертона учествују сви гудачки инструменти, истичући се повременим наглим крешендима ка форте динамици, изненадним фортисимима, затим тремолом, акцентима, жете рикоше потезима и бартоковским пицикатима. У нивоу баса, виолончела и контрабаса праве контрапунктски слој којим се ствара константна двогласна комплементарност са водећом тематском линијом у саксофону. Тромбон својом мелодијском и клавир акордском фактуром подсећају на део *C* из сцене број два. Захваљујући њима фактура ове сцене, са већ поменута два слоја у гудачким инструментима, додатно је усложњена. Лик саксофона излаже своју тужну причу, засновану на теми шкотске народне песме *Auld Lang Syne*, у изразито спором темпу и умереном динамичком интензитету (пример 4).

Иако се ова традиционална песма изводи у најширем спектру прилика (почетак Нове године, свечаности, погреб, различите церемоније), *МекМеланхолик* је за њу везан јер га она асоцира на давна времена када је све било много боље. Превод наслова песме би био *Некада давно, У давна времена или Прохујали дани*, што главном лику ове сцене, уз карактеристичну боју тенор саксофона, даје неопходни атрибут меланхоличности. Тематски материјал сцене је стављен у простор релативно правилне и традиционално организоване трореченичне структуре (8+8+15), чиме се овај део форме издваја од осталих. Покривеност читавог дијапазона инструмента, од најнижег до највишег регистра, скокови у оквиру њих, динамичке разлике, триолско обогаћивање ритмичке компоненте и изразито тенуто и легато артикулисање мелодијске линије, указују на специфичност жељеног звучног резултата. Тонални центар *in D* се задржава у све три реченице. Тек се у последњим тактовима сцене (од партитурне ознаке **H3**) тонални центар помера за полустепен ниже (*in Des*).

Маримба је и овом сценом све ближе представљању свог лика, међутим, иако се мотивски најављује од партитурне ознаке **H3**, наредна сцена ће поново указати на значај лика добијеног гудачким инструментима. На пре-

ласку из осме у девету сцену на тренутак се истовремено јављају два различита метра и два различита темпа. Гудачки инструменти од слова I, у такту 5/8 директно улазе у *Allegro Moderato*, док маримба за то време у ритенуту завршава кратко излагање своје фразе, организовано у такту 2/4 (пример 5).

Сцена број 9 носи наслов *Eleganza nuova* 3. Иако је тематски материјал поново у вези са материјалом из прве *Eleganze nuove*, карактерна варијантност музичког материјала се овде додатно увећава. Веза са претходне две *Eleganze* се овде може пратити у деоницама виолончела и контрабаса, пре свега захваљујући мотиву *еис-дис-еис-цис-цис-гис-цис*. Повремено присуство квинтног фона у слоју баса, као и константност *Цис* тоналног центра (преузето из *С* дела 2. сцене), такође указују на повезаност са претходним *Eleganzama*. Међутим, излагање тематског материјала, засновано на мотиву *ха-цис-дис-ха-гис(ге)*, које путем понављања и минималног развоја доносе виолине, указује на карактерно удаљавање од основног модела. Изразито висок степен динамичког нивоа (форте и фортисимо), хоризонтална полиметрија са честим променама, као и брз темпо (*Allegro Moderato*), додатно појачавају утисак новог. Форма сцене се може пратити у обрасцу **увод-а-б-с-а-б-кода**. Два прекида музичког

тока тишином, на четвртинским паузама које су додатно продужене коронама, у почетном одсеку **а**, добијају свој епилог у појави генерал паузе пред појаву коде, која посебно наглашава значај мотива *еис-дис-еис-цис-цис-гис-цис*, аранжираних у оркестарском крешенду ка тути унисону, у форте динамици. У последња четири такта коде се у најнижим слојевима гудачког корпуса елаборира интервал квинте, а захваљујући *Ге* тоналном центру музички ток се приближава тоналној области следеће сцене. Тиме се истовремено заокружује ова сцена, као и друго поље композиције.

Сценом број 10 почиње нова фаза, то јест треће поље форме, у којем се представљају ликови на солистичким инструментима, са електроником. *Велика Хелеба* излаже свој тематски материјал на маримби, у чему јој, најпре хармонским, а потом и мелодијским допуњавањем помаже кларинет. У троделној форми **а-б-а1**, одсек **б** је најкомплекснији. Због

тога се први одсек може тумачити и као својеврсан увод пре (са амбиваленцијом тоноског рода у оквиру *Ef* тоналног центра), односно трећи одсек као кода (са потврдом *Ef* центра) након одсека **b**. У њему (одсеку **b**) се излаже главни тематски материјал, заснован на разлагању малог дурског септакорда (*e-gis-xa-de*), у оквиру *E* тоналног центра. Развојна реченична структура, са примарно ритмичном моторичношћу којом се жели указати на виртуозитет инструменталисте, бива уметнута у нови, електронски слој композиције. Овај слој је добијен комбинацијом генерисаног звука блиског ксилофону и коришћењем семплера, направљеног од кратких фрагмената звукова воде са Дунава. Тиме се, између осталог, успоставља веза са почетком композиције и одржава јединство читавог циклуса. Такође, треба напоменути да је овде електроника тематски изграђена од истог материјала који се јавља у акустичном парту маримбе, чиме се истовремено добија на разноврсности и компактности звука, с обзиром на то да исти мотив пролази кроз два паралелна пута филтрације: електронски и акустички.

Жути Санта, сцена број 11, почиње смешом у слоју електронике, у моменту када клавир и кларинет потврђују *Ef* центар претходне сцене. Смех овде симболизује исмевање и самоисмевање кловновске појаве лика *Жутог Санте*. У троделној форми **a-B-a**, тромбон у оквиру дела **a** излаже једнотактни тематски материјал, понављајући га дословно и скраћено десет пута. Тематика, преузета из модуса са почетка композиције (*a-xa-cis-disc-e-ge*) је сваки пут мелодијски усмерена навише, чиме се потенцира дословност понављања мотива. Брзе промене у темпу, ритмички садржај и артикулација имају посебну намену: да укажу на кључну особину лика – кловновску трапавост. Томе доприноси фрагментарно третирана структурна организација деонице клавир. Она и мелодијски и ритмички представља веома удаљену контрапунктску линију према водећој тематици у тромбону, чиме се поцртава дисперзивност лика *Жутог Санте* (пример 6).

У електронском слоју наставља се поступак који је покренут у претходној сцени, заснован на коришћењу електронски филтрираног звука тромбона, чији је тематски материјал формиран од делова онога што већ постоји у деоници акустичког тромбона. Поред овог плана, може се пратити још један, заснован на следећем: за разлику од семплова воде из претходне сцене, у овој сцени се јављају семплови узети и обрађени из делова телевизијских интервјуа једне познате естрадне личности. У садејству акустич-

ког и електронског тромбона са деловима поменутих интервјуа, ствара се специфичан контекст у којем виртуозност деонице тромбона добија посебну комплексност, а карактеру лика обезбеђује истовремено и самозаљубљеност и апсурдност. Након две реченичне структуре (7+9), које се прате на основу материјала у тромбону, улази се у део **B** (са унутрашњим одсецима **a-b**), који је потпуно еквивалентан (не рачунајући скраћење на крају и остатак у *Disc* центру све време) трећој сцени (партитурна ознака **C**). Ово је једно од веома ретких места у читавом циклусу где је примењено дословно понављање одсека форме као принцип. Оно додатно појачава карактер лика тромбона, јер је, као што је већ речено, овај принцип био присутан и на самом почетку ове сцене, приликом излагања мотива. Поред понављања у акустичким инструментима, присутан је и електронски слој, у коме се наставља дистрибуција материјала добијеног семпловањем тромбона. Тренутак где се у делу **B** прекида дословно понављање је у партитурној ознаци **K2**. Тиме је унутрашњи одсек **b** дела **B** скраћен са двадесет једног на десет тактова. У овом тренутку, такође почиње и репризни део **a1**, у којем је понављање мотива с почетка сцене поново присутно у тромбону. Оно најпре почиње од тона *cis*, али се након неколико тактова спушта на оригиналну *a* висину. Идентичан модус (*a-xa-cis-disc-e-ge*), темпо, фактурни однос клавир и тромбон и поновно појављивање семплова гласа у електронском парту, додатно појачавају утисак репризности. Крај сцене, од партитурне ознаке **K3**, садржи доминантно-тонишне односе изложене у деоницама тромбона и поновно присутног кларинета. Тиме се прави реминисценција на исти мотив из првог наступа кларинета с почетка композиције. Такође се уводи електрична гитара, која заједно с кларинетом обезбеђује посебан квалитет специфичног бојења деонице тромбона.

Сцена број 12 је, као својеврсна транслација сцене број 3, постављена као део форме који усмерава музички ток даље ка представљању следећих ликова. У њој су сви контрапунктски слојеви међусобно удружени у креирању чврсте и компактне фактуре са циљем остваривања тежишног врхунца форме читаве композиције. У умереном темпу, са тоналним центром *in E*, почетна фактура је подељена на неколико планова. Гудачки инструменти су подељени на три: виолончела и контрабаси настављају са, у претходној сцени започетим, привидно-доминантним односом, понављајући тонове *e* и *a*. Виоле и друге виолине свирају арпеђиране пицкато акорде, са циљем



Слика 4. – Иван Бркљачић, премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011.

Пример бр. 6 – Карактеристике лика тромбона и фрагментарност деонице клавира

0:09

0:28

постизања акордског педала, а прве виолине у највишем регистру излажу мелодијску линију. У току сцене долази до ротирања излагања у слојевима виола и виолина. Клавир својим излагањем приказује две појаве: стабилност остварену константном усмереношћу ка тоници *E* тоналног центра и мелодијско-ритмичку виртуозност, остварену комбиновањем брзих регистарских промена и ситних ритмичких вредности. Тромбон заснива свој материјал на имитацији крајева мотивских фраза из клавира, померајући тежиште каденце са једним тактом закашњења. Кларинет у специфичној ритмичкој организацији са триолама, квинтолама, секстолама и септолама, освајајући регистарски простор од најнижег до највишег, излаже својеврсну солистичку каденцу којом слушаоцу потврђује своју драматуршку важност за укупну форму, тј. драмски садржај композиције. Форма је организована у виду двореченичне структуре (20+11). У првој реченици се представљају већ поменути фактурни слојеви, а у другој се додатним наслојавањем тенор-саксофона (реминисценција на сцену број 8) и постепеном променом гудачке фактуре у акордску достиже највиша тачка, коју ће коначно додирнути кларинет у неколико последњих тактова нумере (пример 7).

Доминантно-тоничним односом акорада *ха-дис-гис*, *е-гис-де* и *а-цис-е-гис* музички ток се елегантно преусме-

рава ка другом наступу *Маринади*, чиме се уједно и завршава треће поље форме композиције.

Маринади 2 је тринаеста сцена. Њом почиње следеће поље укупне форме композиције. Уобличена у свега осам тактова фрагментарне структуре, ова сцена наставља излагање заједничког лика у два инструмента, који има задатак да донесе љубав. Истичући се својом сведеношћу у смислу трајања, фактуре и мелодике утопљене у тихе флажолетне тонове гитаре, ова сцена, са тоналним центром *in A*, бива изненада прекинута неочекиваном појавом следеће.

У изразитој форте динамици почиње 14. сцена, под називом *Електроника 2*, која подразумева скраћено (дословно) понављање средишњег дела *Електронике 1*. Иако претходна сцена бива изненадно прекинута наступом ове, слична појава се дешава и у наступу следеће. Сцена број 15 изненада прекида даље одвијање *Електронике 2*, што је решено фрлуато артикулацијом и фортисимо динами-

20

ком у кларинету, са ударцем том-тома и чинеле.

Маринади 3 настављају своју мисију због које их је *Истар* дозвоа, излажући даље љубав. На тематском плану се поново јавља мотив *е-де-а-це*, у деоници акустичне гитаре, метрички уобличен у такту 5/4, а фактурно утопљен у разлагање прекомерног акорда на клавиру. Након кратког, уводног одсека **a** наступа структурно компактнији одсек **b** састављен од две реченице (10+8), у којем се тонални центар са претходног *in C* тоналитета, помера у, за полустепен удаљену, тоналну област *in Cis*. Од партитурне ознаке **O3** наступа одсек **c**, који поново доноси излагање мотива *е-де-а-це* у гитари, са тоналним центром *in A*, што се може потврдити оним што се дешава у акордској фактури деонице клавира (кретање од тонике *а-цис-де-е-гис* наниже ка доминанти *е-гис-це-де-е*). Клавир, такође, са закашњењем од једне четвртине, у дискантном регистру, у триолској ритмизацији, имитира наступ карактеристичног мотива *е-де-а-це*. Електрична гитара у три лежећа тона подсећа слушаоца на привидно доминантне односе (тонови *е* и *а*), који у мелодијској компоненти провејавају од почетка композиције. Преко читавог овог одсека гудачки инструмент дословно понављају музички материјал преузет из сегмента друге сцене.²¹ Аналогно сличној ситуацији у партитурној ознаци **B3**, поменути гудачки

сегмент може да буде снимљен и емитован за време излагања осталих слојева композиције у акустичној гитари, клавиру и електричној гитари. Овај одсек сцене број 15, поред хоризонталне садржи и вертикалну полиметрију, којом се такође успоставља веза на растојању са организацијом музичког тока у партитурној ознаци **B3**.

Словом **P** отпочиње сцена под називом *Ху*, у којој ће примарно бити представљање последњег лика из драмског садржаја ове композиције. Од овог слова такође почиње и наредно, пето поље форме, које се колажно распостире до сцене број 20. Музички садржај овог поља своје извориште има у рок музици, чиме јој се уједно прави и посебна посвета. На почетку поља, у прелазном одсеку од пет фрагментарних тактова, поред електричне гитаре наступају тромбон, клавир и контрабас, подсећајући на тематске материјале које су излагали у претходним сценама. Клавир излаже мотив *е-де-а-це*, кларинет камертон и интервал квинте, контрабас привидно-доминантни однос у мелодици, као и регистарско артикулациони контраст (арко акценти у високом регистру наспрам глисандо пициката у ниском регистру). Тромбон прави реминисценцију на своју контрапунктску линију из сцене у којој је доминантан био тенор саксофон. Од ознаке **P1** следи увод којим се у једанаест тактова динамичким крешендом, трилерима и дисторзираним гитарским акордима у хроматском покрету навише припрема главно излагање, то јест представљање електричне гитаре. Оно креће од ознаке **P2**, одакле електрична гитара излаже једнотактни мотив (риф)²² у релативно ниском регистру, у форте динамици, креиран на хроматским покретима навише, у једногласу, паралелним квинтама или трогласним акордима (састављеним од квинте и кварте) (*пример 8*).

Основни риф додатно појачавају акцентовани педални тон у тромбону, тонични акорд терце грађе у гудачком корпусу, као и ритам добијен употребом класичног рок

----- (acc. poco a poco) ----- Allegretto ♩ = 116

Trbn.

III. Qtr.

Pno.

Perc.

P2

f

mf

f

mf

(white glass.)

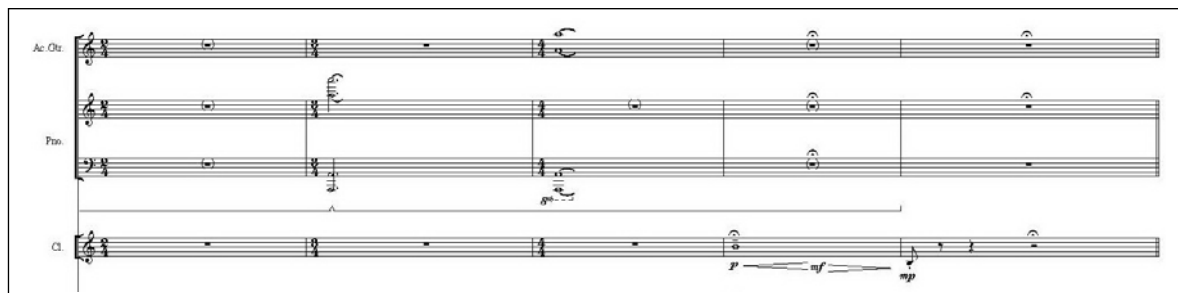
rhythm section (battery)

drum set. У раду са мотивом основни употребљени видови су понављање и проширење. Тонални центар је *in G*, а форма овог сегмента сцене је **a-b**. У одсеку **a** је заступљено већ поменуто понављање основног мотива, а у одсеку **b** (од партитурне ознаке **P3**) је већи акценат стављен на излагање мелодијског садржаја у вишем регистру, као и на виртуозитет инструменталисте.

Следећом сценом, под називом *The Beatles 1* наставља се посвета року. Гитарским пасажима се виртуозитет лика Ху преноси и у ову сцену. Уз лежеће акорде у гудачким инструментима и лежеће тонове у саксофону и тромбону поново наступа слој електронике. Тај слој је креиран стављањем у семплер делова појединих песама рок састава *The Beatles*²³, који су комбиновани са музичким материјалом добијеним генерисањем звукова. У партитурној ознаци **R1** остварен је још један формални врхунац, овога пута достигнут захваљујући електроници. Развојна форма **a-b-c-d** се после електронског сола враћа гитарској мелодици постављеној над упоришним гудачким акор-

дима терцне грађе, којима је музички ток усмерен ка смирењу достигнутом у одсеку *Senza misura* (партитурна ознака **R3**), са трилерским завршетком у деоници електричне гитаре и са враћањем на акордску вертикалу с почетка композиције (*a-xa-cis-dis-e-ge*). У току трајања завршног сегмента овог одсека, у електроници се чује понављање сентенце: *Are you gonna be in my dreams tonight*, из песме *The End*, групе *The Beatles*. Последњи, **d** одсек ове сцене заснован је на комбинацији преузетог бубњарског сола из малопре поменуте песме, који долази са звучника и живо одсвиране варијанте тог сола.

Ехо рок *drum set* чује се и у наредној, 18. сцени. У њој се поново акценат ставља на корпус гудачких инструмената, због



чега сцена носи назив *Eleganza nuova* 4. У тоналном центру *in Cis*, са проширењем основног мотива *ха-цис-дис-ха-гис(ге)*, који се развија до структуре проширене реченице (22+7), ова сцена представља карактерну варијацију *Eleganza nuova* 3.

На фону фрагмента базираног на смеи два доминантна септакорда (*C7* и *F7*) – који се налази у електроници, а преузет је поново из песме *The End* – перкусиониста заједно са снимљеним бубњарским соллом понавља ритмички патерн, а кларинет путем реминисценције враћа музички ток на почетак композиције. Подсећа нас најпре на однос доминанте и тонике, на камертон, а затим и на пасаже који се распостире кроз регистре. Пред крај ове сцене укупном музичком ткиву се поново придружују семплови и звуци снимљени на обали Дунава, првог дана пролећа 2010. године.

Од овог момента оригинални крај песме *The End*, са стиховима: *And in the end, the love you take is equal to the love you make*²⁴ добија своју варијантну реализацију. Наиме, у претпоследњој сцени, под именом *Маринади* 4 долази до помирења свих ликова из драмског тока ове композиције, односно до успостављања поновног склада између њих. Јединство звука и форме остварено је истовременим контрапунктским, хармонским и мелодијско-ритмичким уклапањем деоница свих ликова. *Маринади* поново излажу своју мирну љубавну песму, кларинет наставља са пасажним достизањима камертона, којим ће ставити и тачку на читаву композицију (два такта пред партитурну ознаку **V**) (пример 9).

У гудачким инструментима се трећи пут јавља групно озвучавање камертона. Овде је примењен обрнут процес у односу на сличну ситуацију из прве сцене. За разлику од раштивавања из прве сцене, овде сви учествују у процесу наштаивања камертона. То се остварује глисандираним покретима од различитих обртаја и делова акорда *а-ха-цис-дис-е-ге* ка унисону на тону *а*. Истовремено се мотив *Маринади* *е-де-а-це* јавља у деоницама првих виолина у пицикату, а затим и у имитацији у виолини I/1 и у првом виолончелу. Слична имитација ће се јавити

и у сегменту пред ознаку **U3**. У партитурној ознаци **U2** јавља се нов мелодијски слој, изложен у унисону између виолине II/1 и других виолончела. Контрабас се у кратким, али снажно артикулисаним фрагментарним појавама појављује да би подсетио на материјал из своје сцене, након чега, заједно са виолончелима, учествује у последња два излагања дела мотива *Маринади*. Саксофон, тромбон и маримба такође указују на реминисценцију својих сцена. Овде су сви слојеви фактуре доведени у међусобни склад, у оквиру заједничког метра и заједничког тоналног центра *in A*. Укупној компактности звука и форме доприноси већ поменути електронски парт, који звуком воде симболично означава прочишћење. Тиме се управо све и завршава, на новом, прочишћеном тону *а*, после којег остаје да хучи само звук здравог ветра.

Љубав је дата и поново се може узети да би била дата. Тиме је мисија кларинета *Истара*, захваљујући чудесним *Маринади*ма, успешно окончана.

Епилог, под називом *The Beatles* 3 представља завршни поступак преузет са крајева три албума групе *The Beatles*,²⁵ на којима би се после завршне нумере јавио кратак додатак, у виду семплованог гласа, изјаве-коментара или кратке песме. Ова, последња, 21. сцена је организована у виду кратке колажне форме састављене од исечака из шест песама овога рок састава.²⁶ Колаж, као и читава композиција *Истар*, симболично се завршавају духовитом реченицом Џона Ленона: *I hope we passed the audition*.²⁷

Закључак

Кроз теоријску студију о инструменталном театру – која садржи један општи поглед на жанр и његове специфичности, али и лични однос према њему – представио сам широк спектар коришћених средстава и решења примењених у процесу рада на делу *Истар*. Овом студијом објаснио сам такође и свој композициони поступак у делу *Истар*, поступак ослоњен на резултате стваралаштва у жанру инструменталног театра, а пропуштен кроз филтер сопственог односа према њему.

Својим музичко-драмским контекстом, и у оквиру њега својом садржином, циклус *Истар* указује на изузетан значај жанра инструменталног театра за разумевање унутрашње природе музике. Реализована са идејом исказивања једног субјективног погледа и коментара на савремени свет, композиција је, захваљујући карактеристикама жанра, добила и остварила свој смисао.

Дело *Истар* је доживело своју јавну премијеру 2. и 3. септембра 2011. године, музичко-сценском поставком у оквиру *Првог Дунавфеста*, одржаног у отвореном амфитеатру обновљене *Куле Небојша* на Калемегдану у Београду.

Istar - formalni obrazac ciklusa

I

Scena br. 1: *Istar*

a b a1

1'53'' + 20 30 7

in A, modus: a - h - cis - dis - e - g ↑

Scena br. 2: *Eleganza nuova 1.*

a b C

5 + 13 + 8 + 4 + 5 5 a a1 b a2

in H, modus: eis - dis - cis - h - a - g ↓ H: I₄⁶ 12 18 5 8

in Cis in E in D

tri modusa: e - fis - gis - a - c - d - dis ↑
d - e - g - as - a - b
cis - dis - e - f - g - a - h

Scena br. 3

a b

4 + 10 + 9 21

in Dis in G

modus: dis - e - g - a - ais - cis ↑ diatonika: g - a - h - c - d - e - (fis) ↑

Scena br. 4: *Umbra*

a b a1

4 + 13 + 7 15 6 + 2

in E —, in D in A, in E in H, in E in E

Scena br. 5: *Elektronika 1.*

a b a1

1. 2. 3. 4.

0'' - 0.32''; 0.32'' - 1.09''; 1.09'' - 1.39''; 1.39'' - 1.53''

2'36'' 18'' 56''

in A hromatski pokret ↑ I³

Scena br. 6: *Marinadi 1.*

II

a a1 b c

$\underbrace{2}_{+} \underbrace{8} \underbrace{14} \underbrace{11} \underbrace{19}$

in C ————— in D

motiv: e - d - a - c

Scena br. 7: *Eleganza nuova 2.*

$\underbrace{5} + \underbrace{13} + \underbrace{8}$

in H —————

heksakord: h - cis - dis - eis - fis - gis ↑

celostepeni niz: eis - dis - cis - h - a - g ↓

Scena br. 8: *Tužni McMelanholik*

$\underbrace{8} + \underbrace{8} + \underbrace{15}$

in D —————, in Des

Auld Lang Syne

Scena br. 9: *Eleganza nuova 3.*

uvod a b c a1 b1 + coda

$\underbrace{3}_{\sim} + \underbrace{22}_{\sim} \underbrace{7}_{\sim} \underbrace{10}_{\sim} \underbrace{7}_{\sim} \underbrace{6}_{\sim} \underbrace{12}_{\sim} \underbrace{4}_{\sim}$

in Cis ————— in G

motiv 1: h - cis - dis - h - gis (g)

motiv 2: eis - dis - eis - cis - cis - gis - cis

Scena br. 10: *Velika Heleba*

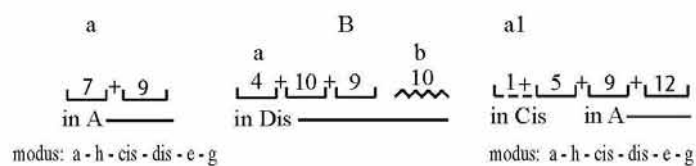
a b a1

$\underbrace{23} \underbrace{34} \underbrace{16}$

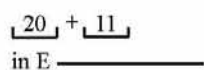
in F in E in F

Scena br. 11: *Žuti Santa*

III



Scena br. 12



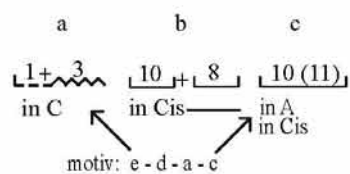
Scena br. 13: *Marinadi 2.*



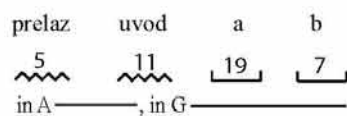
Scena br. 14: *Elektronika 2.*



Scena br. 15: *Marinadi 3.*

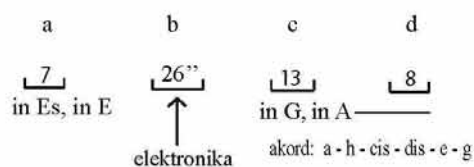


Scena br. 16: *Xy*

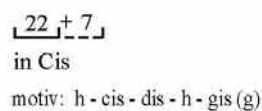


Scena br. 17: *The Beatles 1.*

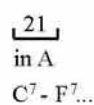
IV



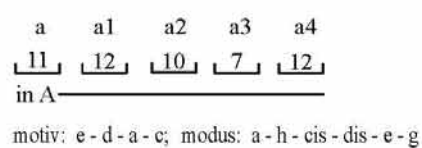
Scena br. 18: *Eleganza nuova 4.*



Scena br. 19: *The Beatles 2.*

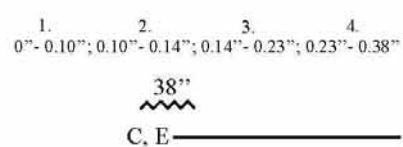


Scena br. 20: *Marinadi 4.*

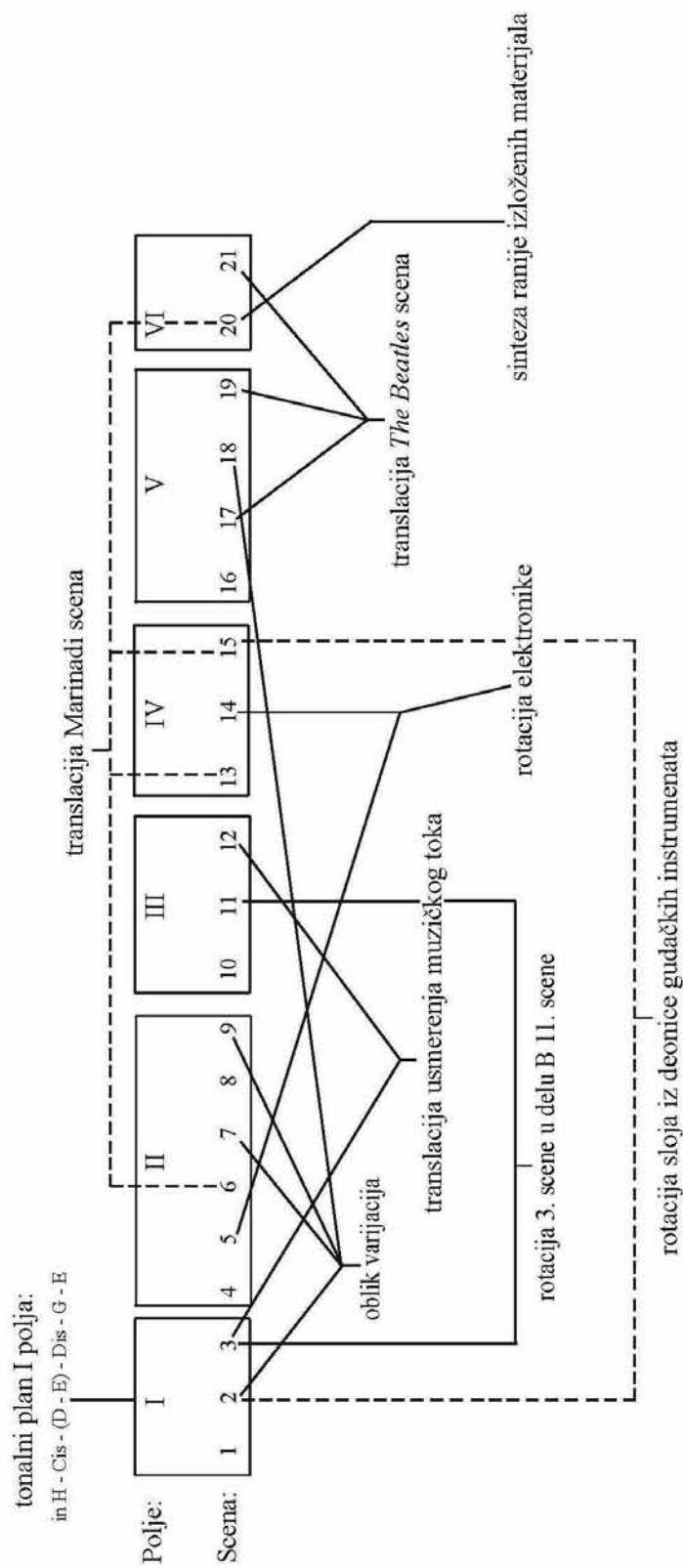


Scena br. 21: *The Beatles 3.*

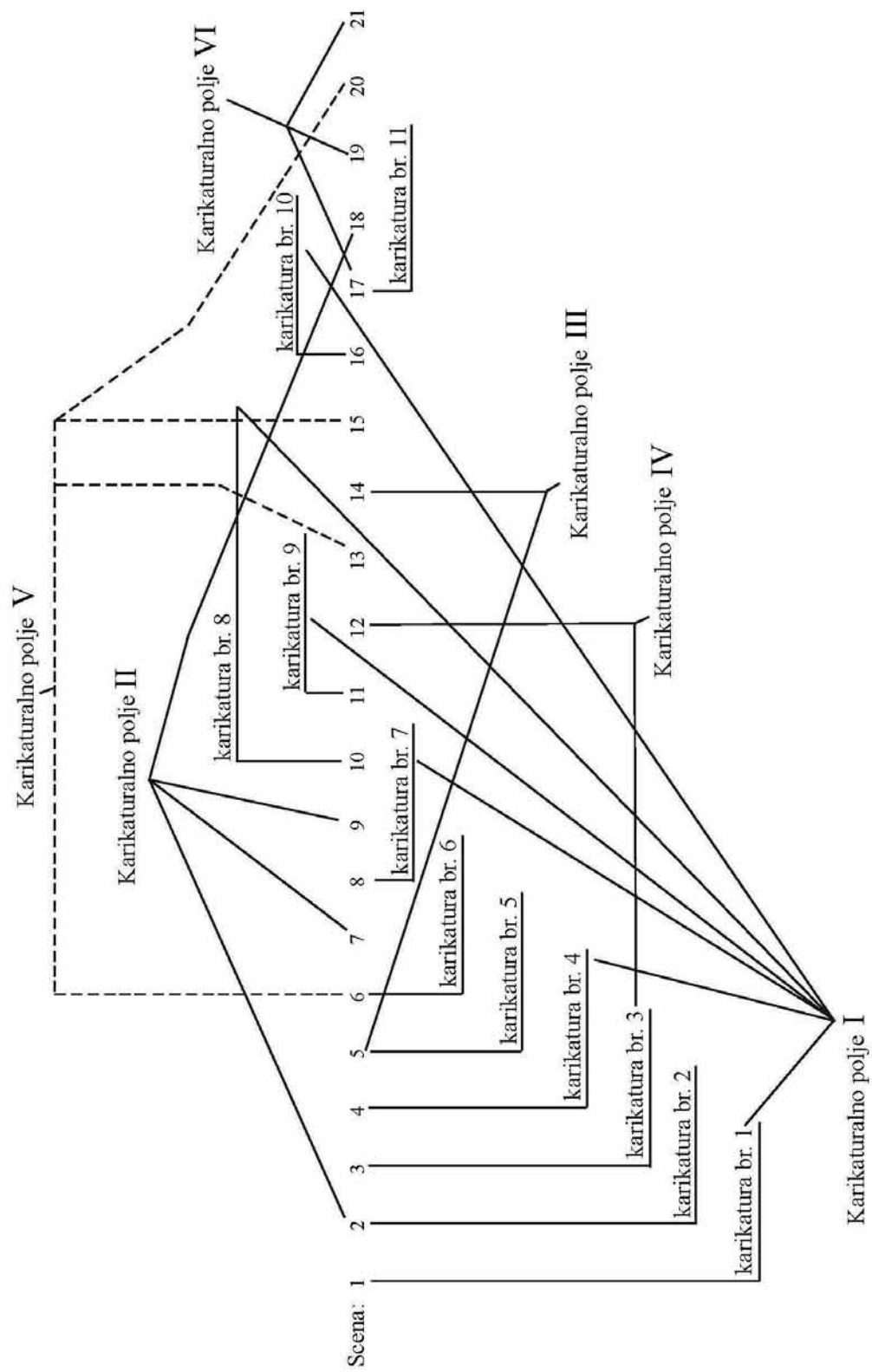
elektronski kolaž



Istar - globalna forma, sa osnovnim oblikotvornim postupcima



Istar - karikature i karikaturalna polja



Литература

Теоријске студије

1. Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb, Izdanje Matice hrvatske, 1942.
2. Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici Boulez/Stockhausen/Cage*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
3. Dujmić, Dunja, Komunikativnost muzičkog meta-teatra, *Zvuk br.1*, Sarajevo, Jugoslovenska muzička revija, 1975.
4. Ewen, David, *American Musical Theater*, USA, David Ewen, 1958–1959.
5. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968.
6. Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta*, Beograd, Clio, 1998.
7. Heile, Björn, *The Music of Mauricio Kagel*, England, Ashgate Publishing Limited, 2006.
8. Hofman, Srđan, *Osnovi elektronske muzike*, Knjaževac, Nolta, 1995.
9. Kej, Dina i Lebreht, Džeјms, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Beograd, Clio, Univerzitet umetnosti, 2004.
10. Kennedy, Michael, *Dictionary of Music*, UK, Magpie Books, Constable&Robinson Ltd, Grange Books, 2005.
11. Kokto, Žan, „Petao i Arlekin; *Zapisi o muzici*“, *Novi zvuk* br. 1, Beograd, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1993.
12. Kuba, Li i Džon Koking, *Metodologija izrade naučnog teksta*, Podgorica, Cid i Romanov, Banja Luka, 2004.
13. Langer, Susanne K, *Philosophy in a New Key, Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, USA, The New American Library of World Literature, Inc. 1951.
14. Lawrence, Ken, *John Lennon – In His Own Words*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2005.
15. Lennon, John, *In His Own Write & A Spaniard In The Works*, UK, Pimlico, 1997.
16. Marinković, Sonja: *Metodologija naučnoistraživačkog rada u muzikologiji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju; Novi Sad: Matica srpska, 2008.
17. Miles, Barry, *The Beatles Diary, Volume 1: The Beatles Years*, London-New York-Sidney, Omnibus Press, 2001.
18. Novak, Jelena, *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
19. Ono, Joko, *Sećanja na Džona Lenona*, Beograd, Portalibris, 2007.
20. Pavis, Patrice, *Analyzing Performance; Theater, Dance and Film*, USA, The University of Michigan, 2003.
21. Роксанда Пејовић, *Историја музике, I, II*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
22. Petrobelli, Pierluigi, *Music in the Theater*, USA, Princeton University Press, 1994.
23. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, Kulturni centar Beograda, 1998.
24. Saks, Kurt, *Muzika starog sveta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1980.
25. Skovran, Dušan i Vlastimir Perić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
26. Стефановић Ивана, „Маг музичког театра (омаж Маурисију Кагелу)“, Београд, *Политика*, 27. 09. 2008.
27. Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
28. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent, Horetzky – Veas & Beton, 2005.
29. Šuvaković, Miško: *Epistemologija umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2008.
30. Trajković, Vlastimir, *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)*, Belgrade, Rethinking Musical Modernism, Conference Papers, IM SASA, 2007.
31. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Postmoderno muzičko pozorište u Srbiji – uvodne napomene o kriterijumima za definiciju*, Srpska muzička scena – zbornik radova, Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995.
32. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
33. Walter White, Eric & Jeremy Noble, *Igor Stravinsky, The New Grove – Modern Masters*, USA, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, 1980.
34. Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić, *Muzička analiza 1*, Beograd, Clio, 2003.

Парамумпе

1. Aperghis, Georges, *Alter-Face*, Paris, Georges Aperghis, 2006.
2. Aperghis, Georges, *Fidelite*, Paris, Editions Salabert, 1982.
3. Aperghis, Georges, *Il Gigante Golia*, Paris, Editions Salabert, 1975.
4. Aperghis, Georges, *Le Corps a Corps*, Paris, Editions Salabert, 1982.
5. Aperghis, Georges, *Le coup de foundre pour percussion*, Paris, Editions Salabert, 1985.
6. Aperghis, Georges, *Les guetteurs de sons, pour 3 percussions*, Paris, Editions Salabert, 1981.
7. Aperghis, Georges, *Récitations pour voix seule*, Paris, Editions Salabert, 1982.
8. Aperghis, Georges, *Ruinen*, Paris, Editions Durand, 1995.
9. Aperghis, Georges, *Sept crimes de l'amour, pour chant, clarinette et percussion*, Paris, Editions Salabert, 1979.
10. Aperghis, Georges, *Strasbourg Instantanés*, Conservatoire Strasbourg éditions, 1998.
11. El-Turk, Bushra, *Dramaticule I for two pianos, four hands*, Bushra El-Turk, 2008.
12. El-Turk, Bushra, *Tik Tak*, Bushra El-Turk, 2008.
13. Fedele, Ivan, *Animus Anima per ensemble vocale*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2000.
14. Globokar, Vinko, *Avgustin, dober je Vin, für Bläserquintett*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2002.
15. Globokar, Vinko, *Croce-En-Jambe, für Bläserkapelle*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2001.
16. Goebbels, Heiner, *Befreiung, eine konzertante Szene für Sprecher und Ensemble nach einem Text von Rainald Goetz*, Frankfurt, Musikverlag Ricordi, 1989.

17. Haydn, Joseph, *Symphonia 45*, Wien, Doblinger, 1965.
18. Kagel, Mauricio, *Capriccio auf zwei Klavieren*, München, Litolf/Peters, 2005.
19. Kagel, Mauricio, *Eine Brise, Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer*, Frankfurt/M. – Leipzig – London – New York, Henry Litolf's Verlag/ C.F.Peters, 1996.
20. Kagel, Mauricio, *Hallelujah*, Wien, Universal, 1967.
21. Kagel, Mauricio, *Match für drei spieler*, Wien, Universal, 1967.
22. Kagel, Mauricio, *Metapiece für klavier*, Wien, Universal, 1961.
23. Kagel, Mauricio, *Pas de cing*, Wien, Universal, 1976.
24. Kagel, Mauricio, *Sonant 1960...*, Frankfurt, Henry Litolf's Verlag, C.F.Peters, 1964.
25. Lennon, John, *Imagine*, Wise Publication London/New York/Sydney
26. Mahler, Gustav, *Symphonia I*, Wien, Universal, 1967.
27. Mahler, Gustav, *Symphonia II*, Wien, Universal, 1925.
28. Mahler, Gustav, *Symphonia III*, Wien, Universal, 1941.
29. Schafer, R. Murray, *The Crown of Ariadne, for solo harp with percussion*, Canada, Arcana Editions
30. Stabler, Gerhard, *...Strike the Ear... streichquartett*, München, G.Ricordi & Co Bühnen – und Musikverlag GmbH, 2002.
31. Stockhausen, Karlheinz, *Am Himmel wandre ich... (Indianerlieder)*, Kurten, West Germany, Stockhausen – Verlag, 1977.
32. Stravinsky, Igor, *L'histoire du Soldat*, Wien, Philharmonia, 1925.
33. The Beatles, *Bumper Songbook – One Hundred Greatest Hits From The Fab Four*, Wise Publication London/New York/ Sydney/Cologne, 1980.
34. The Beatles, *Complete, Piano/Organ/ Vokal Edition*, Wise Publication London/ New York/Sydney/Cologne, 1983.
35. Van der Aa, Michael, *Memo for violin and portable cassette recorder*, Berlin, Boseney & Hawkes – Bote & Rock, Berlin, 2004.
36. Varèse, Edgar, *Intégrales for 11 wind Instruments and percussion*, Milano, Casa Ricordi, 2000.
5. Ein film von Pina Bauch – *Die Klage der Kaiserin*, VHS.
6. Ekatarina velika, *Live 1986*, Zagreb, Jugoton, 1986.
7. Fellini, Federico, *Prova d'Orchestra*, Italia, RAI, 1978.
8. Hillier, Paul & John Cage, *Litany for the Whale, Theatre of the Voices*, USA, Harmonia Mundi, 2002.
9. Lennon, John, *Unfinished Music No.1*, UK, Apple, 1968.
10. Lennon, John, *Unfinished Music No.2*, UK, Apple, 1969.
11. Rage Against the Machine, *Rage Against the Machine*, USA, Epic records, 1992.
12. Reich, Steve, *Drumming*, Lunatheater, Brussels, VHS, 1998.
13. Smeaton, Bob, Geoff Wonfor and Kevin Godley, *The Beatles Anthology*, UK, Apple Corps Ltd, 1996.
14. The Beatles, *Abbey Road*, UK, Parlophone, 1969.
15. The Beatles, *Anthology I, II, III*, UK, Apple, 1995–1996.
16. The Beatles, *Let It Be*, UK, Parlophone, 1970.
17. The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, UK, Parlophone, 1967.
18. The Beatles, *The Beatles*, UK, Parlophone, 1968.
19. Verges, Chrisann and Mark Obenaus, *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*, Brooklyn Academy for Music, VHS, 1984.
20. Yanor, Lee, *Coffee with Pina Bauch*, VHS.

Позоришне представе и концерти

1. Cantus ansambl, *Muzika i pozorište*, Beograd, 19. Međunarodna tribina kompozitora, 2010.
2. Dordev, Bojan, Siniša Ilić, Maja Mirković, Jelena Novak, Marta Popivoda, Ana Vujanović, *Philip Glass, Les Enfants/ Deriša*, Beograd, Malo pozorište „Duško Radović“, Jugokonzert i Dom omladine Beograda, sezona 2009/10.
3. Goebbels, Heiner, *Stifters Dinge*, Lausanne, Swiss, Théâtre Vidy, Bitez, 2008.
4. Goebbels, Heiner, *I went to the house but did not enter*, Lausanne, Swiss, Théâtre Vidy, Bitez, 2011.
5. *Kanadska elektronička glazba*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
6. Kocher, Jonas, *Harmonie mit schräger Dämpfung und Sopranbimbo*, Zagreb, Komorni ansambl Paul Klee, 25. Muzički biennale, 2009.
7. Le Roy, Xavier, Bojana Cvejić, Berno Odo Polzer, *Igor Stravinsky, Rite of Spring*, Jugoslovensko dramsko pozorište, 2008.
8. Say, Fazil i Kremerata Baltica, *Konzert u okviru 31. Nomus-a*, Novi Sad, sinagoga, 11. 04. 2011.
9. Secondhanders, *Predstava za muziku*, Beograd, 20. Međunarodna tribina kompozitora, 2011.
10. Secondhanders, *Predstava za muziku*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2010.
11. Sokolović, Ana & Queen of Puddings, *Love Songs, mono opera*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
12. Ted Hearne, *Katrina Ballads*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
13. Thanasis Kaproulias (Novi Sad), *Silence, aircraft noises and harmonies in pain – audio project*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
14. Tudor, Gordan i Natalija Manojlović, *Vodoinstalatier, komorni balet, prema motivima iz djela Borisa Viana*, Zagreb, 25. Muzički biennale, 2009.
15. Yu Tao, *Ciel Demandè*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.

Аудио и видео записи

1. Adams, John, *Nixon in China*, Huston Grand Opera, VHS, 1987.
2. Bendorp, Thomas, *Jeux d'Enfants*, Amsterdam, Gaudeamus Music Week, 2009.
3. Brook, Peter, W. A. Mozart: *Don Giovanni*, France, TV Arte, VHS.
4. Depeche mode, *Ultra*, UK, Mute, Repri-se, 1997.



Слика 5. – Иван Бркљачић, премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011.

Остали извори

1. <http://www.nea.gov/national/gav/glossary.html>
2. <http://www.sheetmusicplus.com/composers>
3. <http://imslp.org>
4. www.avantgardeproject.org/AGP2/index.htm
5. www.arteias.ro/universitate/other/DR_OltitaCANTIC_EN.pdf
6. www.aperghis.com
7. www.heinergoebbels.com

- ¹ Специфичне односе између музике и текста могуће је пратити и у оквиру различитих модела филмског и телевизијског музичког жанра и радиофонске и видео-музичке врсте.
- ² *Glossary of Operatic and Musical Theater Terms*, <http://www.nea.gov/national/gav/glossary.html>
- ³ Српска музичка сцена – зборник радова – Мирјана Веселиновић-Хофман: *Постмодерно музичко позориште у Србији – уводне напомене о критеријумима за дефиницију*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 399.
- ⁴ Исто, 398–399.
- ⁵ Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, England: Ashgate Publishing Limited, 2006, 37.
- ⁶ Исто, 40.
- ⁷ Peana Oltița Cîntic: *The Syncretism Temptation in Performing Arts After World War II*, 2005, chapter VIII. George Enescu Arts University, Iasi – Romania.
- ⁸ Роналд Харвуд – *Историја позоришта*, превод Ђорђе Кривокапић, Београд: Клио, 1998, 46.
- ⁹ Драгутин Гостушки, *Време уметности*, Просвета, Београд, 1968, 60–90.
- ¹⁰ У делу од 22. до 47. такта.
- ¹¹ Од 657. такта до краја.
- ¹² Поређења ради, више од сто година касније композитор Зоран Ерић је заиста компоновао „симфонијске

- међучинове“ у композицији *Entr'acte, farsa-enizoda* за симфонијски оркестар.
- ¹³ *Atelier Theatre et Musique (ATEM)*.
- ¹⁴ *Prova d'orchestra*, 1978.
- ¹⁵ *Stifters Dinge*.
- ¹⁶ Термин потиче од италијанске речи *caricare*, чији је превод: *претворити, претерати*.
- ¹⁷ *Nascentia* на латинском значи *рођење*.
- ¹⁸ Име *Истар* користило се за доњи ток Дунава, отприлике од Тимочке крајине до Црног мора.
- ¹⁹ Користе се *fuzz-wah* и *stereo delay* ефекти.
- ²⁰ Налази се у деоници клавира, 9. такт у партитурној ознаци F2.
- ²¹ Једанаест тактова преузето је из партитурне ознаке B3.
- ²² Термин *riff* је преузет из *rock and roll* терминологије и означава мелодијско-ритмичку фигуру.
- ²³ У овом сегменту узети су узорци из следећих песама: *Helter Skelter, Why Don't We Do It In the Road, A Day in the Life* и *The End*.
- ²⁴ И напослетку, љубав коју добијаш једнака је љубави коју дајеш (прев. аут.).
- ²⁵ Албуми: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Band, Abby Road* и *Let it Be*.
- ²⁶ Коришћени су делови следећих песама: *A Day in the Life, Happiness is a Warm Gun, Good Night, Let it Be, Her Majesty* и *Get Back*.
- ²⁷ *Надам се да смо положили аудицију* (прев. аут.).

Ivan Brkljačić*

ISTAR – INSTRUMENTAL THEATRE

UDK: 78.01:792.091"19" ; 782/785

ID: 202421516

BIBLID: 0354-9313, 17(2011) pp. 2-32

Submitted: 1st July 2012.Approved: 30th August 2012.

Summary: This monographic study contains theoretical interpretation and analytical review of doctoral art project, a composition *Istar*. The composition belongs to genre of instrumental theatre and it is written for chamber ensemble, made of twenty one instrumental section and electronics.

The aim of this study is to present the instrumental theater starting from the definition of the term to the interpretation of its very specific form in the opus *Istar*. The study contains five chapters: 1. Instrumental theatre – definition of the term, 2. Certain elements of musical theater and instrumental theater using examples from history (of music), 3. Methods applied in the process of working on a project of instrumental theater, 4. Art project *Istar*, 5. Analytical review of the composition.

In the first chapter of the study the various definitions of musical theater are presented and peculiarities of the term instrumental theater are explained as a special form of musical theater.

The second chapter, by summarizing historical review of the development of civilization, provides an overview of the characteristic scenic elements in music that led to the emergence of instrumental theater. In this part of the study a special emphasis is given to developments in the field of instrumental theater in the second half of the twentieth century.

Orienting the study to the core of doctoral art project, author in the third chapter explains the personal relationship to the genre of instrumental theater and compositional procedure that was applied during the work on the opus *Istar*.

The fourth chapter is divided into three sections in which the meaning of the title *Istar* is firstly explained. After that, a summary of the story of *Istar* is presented along with a detailed description of each of the eight characters.

The fifth, final and most extensive part of the opus, provides an analytical review of the composition, based on a detailed analysis of every individual scene from the series. This analysis includes the most characteristic musical notations, which further accentuate certain parts and some of the details of the composition.

The appendix contains the schematic reviews of the formal form of cycle with the presentation of each scene, and then a schematic representation of global form, with a focus on the basic formative processes in the cycle. Also a review of caricature and caricature fields of composition is shown in the appendix, as well as a bibliography divided into theoretical studies, scores, audio and video recordings, theater performances and concerts and other sources.

Key words: Istar – Instrumental Theatre, music, motion, characters, caricatures, scenes, nascent, Ultra

Biography: Ivan Brkljačić graduated and postgraduated at the Faculty of Music in Belgrade, in the class of Prof. Srdjan Hofman and Prof. Zoran Erić. He also defended his doctoral art project at the same faculty, mentored by Prof. Srdjan Hofman.

The works of Ivan Brkljačić have been performed numerous times in Belgrade and other Serbian cities. They have also been performed in Belgium, the Netherlands, Canada, Sweden, Brazil, Italy, the Czech Republic, Austria, Slovenia, Bosnia and Herzegovina, Poland, Germany, Croatia, F.Y.R. Macedonia, France, Romania, Hungary and Australia (in 2010 *The New Music Days* in Sydney were opened with his composition *Jinx*).

Brkljačić has been writing music for theatre plays and in 2012 he wrote music score for the film *Ustanička ulica* (Redemption Street), directed by Miroslav Terzić.

From 1999 to 2005 he worked as a teacher of the music form analysis in the Secondary Music School *Mokranjac* in Belgrade and from the academic year 2005/2006 until 2010 as a Teaching Assistant at the Faculty of Music in Belgrade. He is now an Assistant Professor at the same faculty at the Department for Theoretical Subjects.

Since 2007 he is the artistic selector of the program for the International Review of Composers.

He has been granted the following awards:

- *Mokranjac Prize* for the year 2005, for his work *When the Curtain Rises Seven Times*, for symphony orchestra
- *41st Sofest festival* award (2012) for the best originally composed music, for the film *Redemption Street*
- The annual award of the magazine *Muzika klasika* (Musica Classica) in the category of Applied Music for the film *Redemption Street* (2012)

He has been a member of the Composers' Association of Serbia since 2001.



Премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011:
Иван Бркљачић

Бранка Радовић*

МУЗИКА У ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ ИВА АНДРИЋА (1)

УДК: 821.163.41.09-31 Андрић И.

ID: 202422540

Biblid: 0354-9313, 17(2011) pp. 34-42

Примљено: 21. август 2012.

Одобрено: 19. септембар 2012.

Сажетак: Бавећи се у дужем периоду односима књижевности и музике и изучавајући Андрићево дело из тог, неуобичајеног и за многе неочекиваног угла, обратили смо се овом аутору и у покушају истраживања, постојања и значења улоге музике у његовом делу. О томе смо већ излагали у неколико наврата говорећи и пишући о музици унутар књижевног дела, као и о везама књижевности и музике, посебно о присуству музике у Андрићевој прози, али и о неколико музичких композиција наших познатих аутора које су инспирисане Андрићевим стиховима и прозом. Ову двосмерност ћемо овом приликом изоставити и покушати да његово капитално дело, *Травничку хронику* посматрамо из музичког, музиколошког и етномузиколошког угла, као још један допринос и прилог Андрићевој естетици¹.

Кључне речи: конзулска времена, сефардска музика, народна музика, циганска музика, турска свирка, црквена музика.

* Бранка Радовић је рођена на Цетињу, 1949. године. Дипломирала је на одсеку за југословенску и општу књижевност Филолошког факултета у Београду (1973) као и на одсеку за музикологију на Факултету музичке уметности у Београду (1974), магистрирала 1988. (ФМУ) сатемом *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње* и докторирала на катедри за српску књижевност Филолошког факултета у Београду 1999. са темом *Његош и музика*. Бави се научним радом и музичком критиком. Издала је књиге: *Мала историја музике* 1992, *Отменост посртања* (о Христићевој опери *Сутон*, 2000), *Горски вијенац и друга музичко-сценска дела Николе Херцигоње* 2000, *Његош и музика* 2001, монографију о композиторки Ксенији Зечевић (*Sumta Xeniana*, 2007), као и монографију о нашем пијанисти који живи и ради у Њујорку, Томиславу Станићу 2010. Теоријска интердисциплинарна књига *Партитура* рађена је заједно са филологом Слободаном Лазаревићем и сликаром Александром Ђурићем (2010). Андрићевом поезијом се бавила и о томе говорила на неколико научних скупова, изучавајући његове односе према другим уметностима. Неки од тих текстова и студија објављени су у посебним зборницима, као што је *Андрић у систему уметности* (2004).

Време које *Травничка хроника* обухвата јесте доба између 1806. и 1813. године, преломно, тешко и на плану светске, тј. европске историје, турске, босанске, српске... Време је успона и слома Наполеона, једне од највећих и најконтроверзнијих историјских личности не само Француске већ и целог света, некога ко је стварао и мењао карту света, постављао нове односе и кршио их, доживео невероватне војничке успехе и највеће личне и војничке поразе.

Парадигму тог света, контроверзног, узбурканог, никада мирног, слојевитог, растрзаног између Истока и Запада, Андрић је означио као турску варошицу Травник у Босни, место стешњено брдима, међу народом који трпи немаштину, беду, хладноћу и влагу.

У *Травничкој хроници* Андрић слика четири различита света, припаднике четири вере, а све то у основи представља сукоб Истока и Запада оличен у појави двојице конзула и њихових конзулата који су у конзулским временима у Травнику били уклопљени у живот турске власти, турског народа, бегова, раје, затим јеврејске сефардске заједнице и фратара из манастира у Гуче долу. На малом простору стешњене удолине Травник постаје симбол целог света-тамнице и попришта свих светских догађања која као да се кристалишу кроз увире реке Лашве и бројних потока који изазивају њене плиме и осеке. *Све треба слушати и памтити, али не треба све к срцу узимати. И са тим конзулима, ко зна како је. Ја доћи ја не доћи. А и да дођу неће Лашва потећи наопако, него опет свуда куда и тече.*²

Док је владала неверица у долазак страних конзула и сумња да ће они као представници две светске велесиле походити Травник и још боравити у њему, отворити своје конзулате и бавити се многим проблемима средине, краја и својих сопствених недаћа, један од бегова је са источњачким миром протоке Лашве и свега на свету лако довео у исту раван. Неверица и узнемирење због доласка конзула нису уздрмали беговски мир, јер су ови многим претходницима леђа видели и многим, у почетку победничким, војскама – пад и страдање.

Раја, народ који је тешко живео припадајући трима верама, без обзира на мукотрпно преживљавање, као и Турци и бројни пролазници и путници, никада ову варош нису сматрали обичном: сви су сматрали да су посвећени и предодређени за нешто много веће и боље од онога што их је сналазило у животу који су живели.

Иако сунца такорећи и није било или је тек сијало сасвим ретко и штуро, Травничани су мислили да оно нигде не сија тако као над њиховим местом које личи на расклопљену књигу, састављену од усека и страница.

Ратовало се стално, на свим странама, ратовали су Турци са Русијом, Аустријом и Венецијом, ратовао је Наполеон и освајао Европу, нарочито се сасвим приближио Травнику улазећи у Далмацију, све до руске пропасти. Буне у Србији изазивале су често много теже и веће последице но велики светски сукоби мада се о њима, као и о *Карађорђевој узбуни* говорило међу травничким Тур-

цима са највећим ниподаштавањем. Али, са свих страна мале вароши, која је одједном постала поприште светских догађаја, светске трговине, изгнаника, нашао се пут између неколико побуњених, зараћених народа, војски и војсковођа.

Верска подељеност, ништа мања, од суштинског је значаја у овим крајевима. Католици су били веома окренути Бечу и аустријском конзулу, а православни су очекивали руског конзула као знак слабљења турског значаја, па нису охрабрени доласком француског и аустријског конзула. Овај „хришћански блок“, међутим, тешко је могао да се супротстави османлијском, муслиманском, чија је власт оличена у везирима који су долазили као по казни у ово место и били смењивани као да су прогнани.

Врло присутни сефардски Јевреји, вешти трговци, пословни, мудри и ћутљиви, очекивали су да им коначно Наполеон и Француска пруже неопходну заштиту коју нису добили од када су се раселили из родне Шпаније.

Турска власт која је одавно поделила територију на начин *Турчин до Саве, а Швабо од Саве*³ тешко се мирила са све несигурнијим опстанком, све већим амбицијама страних сила и сталним бунама у Србији.

Долазак конзула у ову варош изазвао је велико узбуђење и наговештавао промене у светском поретку.

Оштра подела на Исток и Запад, две стране које су осуђене на суживот, и припадајући народ који контактира преко својих изабраних и истакнутих представника подносе се, некада тешко и с муком, не без жртава и патње, а њихови односи се рефлектују и на све остале заједнице и појединце, на начин живљења и опстајања.

Зурле и бубњеви

Где је ту музика? Рекло би се и да је нема и да је непотребна. Или, пак, да је присутна само са бубњевима и ратничким трубама, присутна само у најавама сукоба, побуна, ратова. Грме топови, севају ножеви, на помоћу су нове побуне и нова истребљења; тек што се заврше једни ратови, припремају се нови. Грубост живота и борба за голи опстанак наизглед замењује потребу за финијим људским потребама. Многи су бивствовање у Травнику тих година доживљавали и поредили са самим паклом.

Па и у паклу, као и у свим временима, мира и рата, дугих зима и глади, умирања и нестајања читавих породица, села и места, људи живе, рађају се и настају нова поколења, људи се жене, удају, умиру.

Човекова потреба за лепим, за исказивањем преко и помоћу музике, ма каква се она другима чинила, потреба за певањем и свирањем никада и нигде није могла бити затомљена. Ипак, Травник тога доба је град тишине, а оних ретких дана када је излазио из тог мұка од немоћи и од кључања изнутра као у прегрејаном лонцу – чуле су се или војничке грубе или зурла са бубњевима.

И управо музика на почетку и на крају *Травничке хронике*, као у репризној музичкој композицији и најчешће коришћеној музичкој форми у којој се главна идеја са почетка дела понавља на крају, као реминисценција, као још једно враћање теме или целог експозиционог одсека, као још један поглед уназад, као утврђивање основне истине, говори нам много о значају музике у овом уметничком делу.

Код Андрића ништа није случајно, сваки потез у заоравању слојева његове прозе је дубоко промишљен, свака

структура је утемељена на логици и нарацији, на распореду делова и целине.

На самом почетку *Травничке хронике* долазак француског конзула Давила пада баш у време великог муслиманског празника, Бајрама, за време којег *... је Травник излазио из своје тишине*⁴, а два бубња и зурле представљају ону идентификацију средине, народа, вере и свих других особености, много убедљивије и сонорније од било какве друге експликације. С једне стране, пратимо збуњеног Давила коме су травнички Јевреји уступили једну од њихових најбољих кућа, а с друге стране, он као Европејац и убеђени бонапартијац запањено слуша прве звуке са којима се сусреће у новој средини, звуке које Европејцу морају парати уши.

Андрић је у овоме цитату на самом почетку своје хронике у неколико мисли и реченица изрекао много и о средини и о људима. Док је из града допирала пуцњава топова и прасак децјих пушака, *уши је парала циганска свирка*⁵, а на позадини бубњева, њиховог упорног ритма и на *мрачној позадини извијала је зурла и пирлитала непознате мелодије са неочекиваним завојима и прекидима*⁶.

Долазећи у нову, сасвим необичну и непознату средину, ништа још није схватао – ни где је дошао ни каква је то средина, а поготово ништа није могао да наслути или предвиди о ономе што га очекује. *Али зато су му уши биле пуне тих необичних звукова из куће и из вароши*.⁷

Звуци су ти, много више од тешких, зачињених јела са задахом зејтина, много више од домаћина, њихове куће и њих самих, звуци су ти који су Давилу много рекли и прорекли од онога што ће му се дешавати у вароши следећих година. Једнолични бубњеви, као оријентална упорност, неумитност и завојита мелодија продорног звука зурле, повремено неподношљиво пискава, повремено носталгично извијена, постаће симбол и парадигма средине, људи, времена.

Када се катаклизма изазвана Наполеоновим ратовима погубно завршила и Француска се губитнички покуњила пред дверима Европе, престала је и потреба за конзулима. На крају романа све је спремно за одлазак и конзул Давил још пребива по последњим писмима, спреман да напусти крај у коме је тако тешко и бурно провео последње године. Из махале се *јави песма, прво слабо, па све јаче*⁸ и то певање, из сад већ конзулу добро познатог грла чувеног Мусе Пјевача, и сасвим неочекивано по читаоца, одједном је мелодија која се извија најпре гласно, па све слабије, тонући у тишину. Конзула асоцира на следећу мисао: *Тако*

све тоне. Тако је потонуо и „Генерал“⁹ и, пре њега, толики моћни људи и велики покрети.¹⁰

И то постају његов лајтмотив и лајт-тема који се на самом крају јављају као наставак и надградња оне мисли о музици, о звуку, о зурлама и бубњевима са почетка хронике.

Сада је песма добила смисао сталног контрапунктирајућег гласа који подсећа на потонуће идола, Наполеона, на потонуће земље, нације, многих народа и њега самога. Последња реченица и мисао целе *Травничке хронике* управо афирмише нашу лајтмотивску поставку и гласи: *То му је, (мисли се на конзула Давила, примедба Б. Р.) као нечујна унутрашња мелодија, олакшавало посао*¹¹.

Поента и закључак дела постају Давилова унутрашња контрапунктирајућа мисао проистекла из једноличности, али и сталног постојања, извијања мелодије, песме која дефинише место, време, народ, географску, политичку и личну ситуацију у једном периоду историјског времена.

Лајттема

У структури самога романа, на самом почетку, појављује се наговештавајућа „музичка мисао“, мисао која музиком одређеног, добро препознатог звука уводи у турски амбијент. Не постоји ништа друго: ни чаршија, ни раја, ни други људи, ни друге музике. Међутим, Муса Пјевач на самом крају дела, као петао који прориче судбину, негде из чаршије запева своју мелодију. Нису то више зурла и бубњеви који тако неодољиво и конзула и свакога другог асоцирају на све што је турско. Сада нека тугаљива мелодија тоне и нестаје, песма се губи и тоне постајући лајтмотивска мисао, прелазећи из музике у филозофију живота и света, огрћући се њоме. Мелодија и песма се губе и тону баш као што се све на свету мења и пролази, каже нам посредно Андрић, баш као што и *ничија није до зоре горила*¹² како се у Босни увек говорило и како једног дана мора проћи свака тиранија и деспотија, и Наполеонова и турска...

И док завршава један, важан део свог живота, конзула Давила *пратила је, као нека упорна мелодија, неодређена али стална мисао: да ипак негде мора да постоји и тај „прави пут“ који је он целог живота тражио; да постоји и да ће га човек кад-тад наћи и отворити за све људе*.¹³

Главна идеја која, поред хронике, многих ликова и догађаја завршава дело,

јесте управо ова која се као тема, као упорна мелодија, јавља на самом крају романа.

У конструкцији дела, у његовој структури, у почетној, другој глави и у последњој, двадесет и осмој, налазимо музичку идеју односно роман који посеже и за музичком формом и за музичким елементом као градивним и структуралним.

Прослава Наполеоновог рођендана

Сефардске баладе

Прославе Наполеонових рођендана у Паризу сваког 15. августа биле су прилика за показивање владарске моћи и раскоши, прилика да се истакну музичари који су наступали у већем броју различитих оркестара, да се уприличи царски бал за који су припреме понекад трајале током целе године.

Тај датум је био и од великог значаја конзулу Давилу који је у турској вароши морао да демонстрира бар нешто од сјаја, укуса и високих уметничких захтева велике Француске. Зато комично, скоро иронично звучи телеграм који су му власти из Париза упутиле поводом прославе, а све у циљу показивања тежње за штедњом и рационалним трошењем државних пара. Несрећном конзулу Давилу који једва да може и једно вече да заспи од продорног звука зурли и удараца бубњева помешаних са децјом дреком из куће у коју се уселио још увек као гост, чекајући да се заврши адаптација будућег конзулата, сасвим смешно звучи телеграм који са неверицом чита: *Трошкове за оркестар и декорације бала који том приликом приреди има да сноси генерални конзул сам*.¹⁴

Власти у Паризу и не претпостављају у какву су забит упутиле свог високог државног службеника нити какве су његове могућности и прилике у турској вароши у коју слабо доспевају трагови европске цивилизације.

Одмах су му изашли пред очи травнички музиканти, три одрпана Циганина, два бубњара и трећи са зурлом, који уз Рамазан и о Бајраму парају уши Европљанину који је осуђен да живи овде.¹⁵

Упркос упорним напорима да неко од турских челника или од фратора из парохијског дома дође на прославу, нико се није одазвао великом француском празнику, сем четрнаест јеврејских сефарда. И да прослава не би сасвим протекла без славља, без музике и песме, после вечере, једна од сефардских Јеврејки, присећајући се и речи које је изговарала на поквареном шпанском језику и шпанске романсе коју је певала са дубоком носталгијом, певала је тужну баладу својим дубоким алтом. То је било све, уместо оркестара, бала и декорација. Није чудо што је конзул свој извештај властима у Паризу о томе како је прошао први царев рођендан у Травнику завршио *стидљиво и намерно нејасно*, говорећи о томе да се прилагодио постојећим приликама и што му је после свега *долазило и да плаче и да се смеје*.¹⁶

Колико су прославе у Паризу управо на овај дан биле значајне, монументалне и какви су их велики подухвати у свим областима пратили сведочи, између осталог, постављање првог камена темељца Тријумфалне капије које се догодило управо на Наполеонов рођендан 15. августа 1806. Док Париз велича и троши огромна средства на манифестације приређене у част великом војсковођи и

симболу нације, дотле се конзул мучи да у постојећим околностима не изгуби у потпуности дух који је понео из Париза и Француске долазећи у турску касабу.

На крилима Велике француске револуције, Париз је занесен идејама слободе, борбе против тираније, родољубља, представе се одржавају врло често и то на великим отвореним просторима. Музика је поједностављена како би се сада приближила не само елитним круговима око цара и царског двора, већ ширим народним масама. То је време када настају химне и буднице, а међу њима и чувена *Марсељеза* Ружеа де Лила. Пригодна музика писана за оркестре и хорове као и оперска уметност која посеже за историјским и социјалним темама, били су основ позоришта у који полако налази своје место грађанска опера спаса, али и опера која велича Наполеона.

Владавина италијанских аутора Керубинија и Спонтинија, трајаће све до појаве великог француског симфоницара Берлиоза рођеног у ово време, а афирмисаног тридесетих година 19. века.

Прославе у Паризу биле су монументалне, на њима је учествовао огроман број извођача, више хорова и оркестара, забележено је да их је било преко 2000. Колико год да су француском музиком и даље владали странци, после Глука италијански аутори и италијанско позориште, управо се и овом, извесном демократизацијом музике припремао грађански слој за талас романтизма који ће у књижевности, архитектури и сликарству заплуснути Париз и Француску у првој половини 19. века.

Камерна бечка музика и Агатино игра

У другом конзулату, оном бечком, гђа конзуловица фон Митерер била је ђудљиве, стално узбуђене природе, склона наглим одушевљењима и исто тако наглим разочарањима. Њено одушевљење је, између осталог, било везано и за музику као и за природу, филантропију, слике. Из Беча је, међу осталим покућством, донела и своју харфу.

И док је француска конзуловица, гђа Давил, била сасвим другачије природе, марљива, штедљива, окупирала бројном фамилијом, болешљивом децом, њиховом смрћу и рађањем, није се занимала за уметност и музику, гђа фон Митерер је и свирала своју харфу у дугим и за њу веома тешким травничким вечерима без икаквих дешавања.

Харфа која је заменила хармонски инструмент, клавир, у сваком погледу, била је током целог 18. века инструмент који су свирале госпођице из бољих кућа које очекују добру прилику за удају. У Травнику није било клавира.

Њено певање уз харфу морало је да побуди пажњу свих намерника и пролазника, поред оних који су је слушали у сопственој кући, конзулату. Њена харфа и њено певање лирских балада које је понела из свога дома и из Беча свакако су били почеци немачког лида и оних народних аустријских мелодија које су претходиле и узроковале настанак нових форми 19. века и саму појаву Шуберта чији ће лид на аутентичан начин обележити целу епоху романтизма.

Дах лирике, камерности, нечег интимног и тако женског, сасвим је одударео од сировости турске касабе у којој су се људске главе бацале пред конзуле као доказ великих победа над побуњеним Србима, а обешени противници свакодневно се њихали наред варошице као упозорење и начин утеривања страха и послушности.

Конзуловица фон Митерер је представник цивилизације и то оног женског дела образованих, финих госпођица које су имале велике амбиције да се удају за богате и моћне људе и да, по могућности, владају светом. Њена озлојеђеност и стални приговори мужу проистичу из личних амбиција, фрустрација и огорчености местом и начином живљења.

Своју страсну природу, склоност ка одушевљавању која је припадала и мушкарцима занесеним њеном појавом, стасом и самим свирањем, тешко је обуздавала, а у томе једва да је, тек понекад, успевао и њен муж. Њена харизматична природа управо је окренута уметности и изражава се кроз уметност, најчешће на начин да свира и пева одајући тако сва своја тренутна узбуђења и пролазна стања душе, што је не само веома женски већ и романтичарски естетски постулат.

Конзуловица из француског конзулата, гђа Давил, уместо уметности или као део своје женскости, негује цвеће и преко цвећа општи са оним делом света са којим њен муж тешко успоставља контакт. И то је нека врста њене посвећености и креације, њене борбе да донесе најбоље семе и одгаји најлепше изданке којих у вароши раније није било. Потребно за естетиком и естетским, ако изумемо еклектичну потребу за слагањем александринаца конзула Давила, такође припадају домену лепог и области уметности.

Емоционалну сферу свога романа Андрић је препустио углавном женама, са сасвим ретким описом неколико краткотрајних мушко-женских веза које су, углавном, остале неуспешне.

Почетак века у Бечу обележен је Бетовеном, а време које конзули проводе у Травнику доба је настанка његових највећих симфонија, тако много удаљених од плачне лирике конзуловицине харфе. Време Бетовена и време Гетеа, доба је титанске уметности и њених до данас недосегнутих врхова. Међутим, трзаји и утицаји Француске револуције видљиви су и у њиховом стваралаштву, као и укупној клими у Бечу тога доба. Довољна је епизода са Бетовеновим одушевљењем за Наполеона које је са њим сасвим могао да подели и француски конзул Давил, као и разочарања настала његовим крунисањем, освајањима и падом.

Врхунску камерну музику 18. века конзуловица фон Митерер је могла чути пре свога доласка у турску касабу. Изванредна Хајднова квартетска остварења, као и Моцартова камерна музика, Бетовенови ранији опуси, без завршних, филозофских квартетских опуса, били су оно што је Беч познавао.

Међутим, конзулку фон Митерер сасвим сигурно није надахњивала ова врста музике већ она друга која је била много лежернијег и популарнијег звука, лака за извођење и за певање, која је била део свакодневице и део личног образовања.

Ана Марија фон Митерер имала је своју музичку собу у Травнику, у коју, на њено жаљење, из Беча није могао да стигне њен клавсен. Она је желела да божићне вечери испуни и неким концертом на који би позвала достојанственике из места, међутим, у томе је била осујећена, али је своју харфу, свој начин свирања и показивања белих руку до лакта искористила за завођење младог службеника француске амбасаде који је у њеном певању и свирању видео много више од обећања. Ако је њено извођење за младића имало све елементе заводничког и обећавајућег, рецепција ове музике није чак ни на остале чланове њене породице имала увек позитивно дејство.

Заводљиво певање је њена ћерка доживљавала као сопствени стид и нешто срамотно и ружно што само старији раде, а чега се гнушала и што је дубоко мрзела. Немачке и италијанске песме понекад је конзуловица певала по цео дан, обогаћујући их бројним варијацијама и фантазијама. Све то чини укупност праве грађанске, кућне музике, камерне и солистичке, онога доба. Андрић наводи и стихове једне од песама:

*Tutta raccolta ancor
Nel palpitante cor
Tremante ho l'anima
(Сва занесена још, / У срцу немирном,
/носим устрепталу душу)¹⁷*

Певање и свирање харфе конзуловици фон Митерер је представљало не само средство личног изражавања, начин разликовања у средини, већ и одушак страсне природе који мушкарце у њеној околини није остављао равнодушним, нарочито уз тугаљиво-сентименталне стихове неке италијанске романсе који су наведени. У тим стиховима све дрхти и трепти, а срце и душа су оквир.

Њен глас је својом топлином веома често долазио до грцања и суза, па се та сентиментално-грађанска лирика утапала у сва њена бројна незадовољства. Ни њен муж, војник, пуковник, човек коме су војска и царевина биле на првом месту, није разумевао ту разнеженост и потребу своје жене, те је, пишући извештаје о стању и политичким приликама, једва чекао да престане и звук харфе и то певање које му је често било неподношљиво.

Говорећи о Андрићевом естетском доживљају жене, Милослав Шутић наводи: *Тај доживљај се састоји од испуњеног сањарења, постигнуте идеалности изнад женске чулности и трансценденције...*¹⁸

Колико год се стидела мајчиног певања, ћерка Агата је била ипак посвећена уметности, али другој, уметности игре. Није то Аскина игра за живот, али то је Агатино немо и сасвим усамљеничко инспирисање изнутра које је тера да у својој соби наред црвеног ћилима покретима руку и ногу изрази нешто од своје женске душе, да одигра само за себе неки само њој знани плес, далеко од света, укућана, мајке и оца. У себи је слушала музику и по њој играла у сопственом такту и ритму, понављајући исту фигуру неколико пута. Та лепота мале, сувоњаве и бледуњаве девојчице чинила је од ње посебно, очарвајуће биће, нарочито за малишана који је издалека, са дрвета у башти, немо гледао невероватни приказ. До тог момента на девојчицу нико није и обратио пажњу. Ћутљива, повучена, нимало привлачна и заводљива, она је само својом игром немо проговорила о себи доспевајући до лепоте.

Муса Пјевач

Оно што је наткрилило и цветну башту француске конзуловице и надјачавало звук харфе у аустријском конзулату било је певање бекрије и пијанице Мусе званог Пјевач као лелек са дна неких вода¹⁹. У посебном поглављу Андрић се као у засебној и одвојеној целини бави ликом Мусе Пјевача од његовог рођења, прекинутог школовања и одрастања уз брата који је био успешан, угледан, леп који се оженио заједничком љубави, девојком са којом је засновао породицу, стицао све већи иметак, док се Муса одавао пићу и кафани. Муса је све изгубио, нагло смршао, повио се, лице му је избледело и једино што му је остало исто и непромењено, то је био његов изузетни *диван глас и савршен слух*²⁰, чувени глас који је због нарушеног здравља и неуредног живота на крају такође почео да се нагриза.

Андрић га тумачи као изопштеног, изгубљеног у времену, простору, у социјалном и друштвеном контексту, као човека који живи „посто“, али његово отегнуто, носталгично, узбудљиво певање никога не оставља равнодушним. И кад утихне лавез паса и када умине дан, оно се чује у свакој кући и у целој махали као неко посебно знамење.

Претпостављамо да је Муса певао ону врсту босанских „отезалица“, севдалинки које и данас живе у народу, које су карактеристичне за средину и које много говоре о тој уздржаној и никада усахлој страсти, о дерту, о нечему дубоко притајеном.

На француског конзула који је много путовао и видео, ово певање делује на посебан начин, он га чак и не осећа као музику и певање већ као *беснило дивљака који су изгубили невиност*, као неко зло. Међутим, аустријски конзул фон Митерер у том лелекању и подврискивању види неко митско и исконско трагично биће, неки дубоко генетски условљени израз који је праисконски, као атавизам, али и као део наслеђа, са чим се француски конзул никада неће сагласити. Муса Пјевач једне дубоко узбуђује, други га у потпуности одбацују, а трећи налазе да испољава древни јад, тугу, чемер који људи овога краја носе у себи од давнина.

Муси Пјевачу често се придружује још један „тешки баритон“ Љуљ-хоџа, који наизменично држећи чашу ракије и тамбуру, пева својим узбудљивим гласом још једну босанску севдалинку чије стихове наводи Андрић:

*Боловала дилбер Наза
Јединица у мајке....
Боловала три године...²¹*

Песма је и данас позната, као једна од најлепших босанских балада, тужна, носталгична, трагична јер је девојка умрла пре него што је њен драги доспео до ње. Једна је од многих несрећних љубавних прича којима ово подручје обилује. Са нешто измењеним текстом, мислимо да је данас веома присутна и позната у најширим круговима читалаца.

Све је покрила тишина

У вези са певањем Мусе Пјевача, али и без те песме и његовог гласа, Андрић се и у овом своме делу бави појмом и суштином тишине, што су учили и многи писци, теоретичари и проучаваоци његовог дела. У то је посебно дубоко заронио театролог Миленко Мисаиловић који говори о приповеци *Тишина* као изворишној за настанак *Травничке хронике* и о драматуршком и филозофском значењу тишине, посебно о *самоћи као најкритичнијем облику тишине*²².

Смртоносна босанска тишина, како је доживљава француски конзул, умртли и обеснажи целу чаршију и све живо у њој, као некаква привремена смрт. Она је крајњи изданак и песме Мусе Пјевача. Када замукне последњи тон и лелек, ни лавез паса се више не чује, све обавија апсолутна тишина, *као саставни најречитији део песме*.

Андрић сасвим филозофски приступа феномену звука и тишине не као диспаратним категоријама него као тишини која на почетку и на крају постаје утока и извориште звука. Звук, песма, људски глас рађају се из тишине и умину поново у њу. Песма и звук постају тако кратки блесак чулне лепоте, доживљаја, уметности, музике и тај сублимат раскоши људског духа не може се ућуткати нити сасвим затомити нити негирати нити обезвредити. И док конзул подиже своју мисао на филозофски и егзистенцијални ниво питајући се одакле ови људи потичу и чему теже, како се рађају и зашто, а како умиру, тишина обузима све живо, чак нагриза дух и тело, од ње се не спава. Најтежа је ноћу.

Човек се са тишином налази очи у очи као са супарником, подмуклом, заводљивом источњачком тишином која и дух и тело растаче, а разум и осећаје претвара у нему и слепу беспомоћност.

За музикологе и музичаре-извођаче тишина је неопходни предах између два тона, градациона или декрешендирајућа драматуршка пауза која помаже валовити музички ток. Њен смисао у историји музике расте, мења се, од њеног непостојања у деловима и целим барокним композицијама токатног типа до њене пуне афирмације и многозначности у делу 4.33 савременог америчког композитора нашег доба Џона Кејџа које и показује да у музици постоји апсолутна тишина, а истовремено трвдњу негира, будући да ње у збиљи нема.

Ако, како тврде физичари и физичка наука, у васиони нема звука већ постоји апсолутна тишина, само тишина

и космос не звуче. Онда смо само ми, земаљска бића, створили своје острво у космосу, острво многобројних и разноликих звукова.

Певање долачких девојака

Постоји у овоме делу и народно певање које није турско и босанско уз тамбуру, а није ни зурлашко уз бубње. Певање сеоских девојака, пре свих долачких девојака којима припада и Јелка из села Доца у коју се загледао млади Дефосе, службеник из француског конзулата, који је слушао више него што је гледао како девојке певају неку песму пуну љубави и чежње.

Женска хорска песма, полутиха, интимна и нежна, освојила је срце младића и није у њему пробудила негативне реакције као што је то чинила свирка зурли и бубњева.

Али, и друга врста песама проистицала је из народних, а то су буднице и химне певане у стиховима посвећеним Наполеону које су певале девојке по Славонији, „поуселе удаваче“, и који гласе:

*О, Французу, царе силовити!
Пуштај момке, осташе девојке;
Потрунуше гуње и јабуке
И кошуље златом извезене.²³*

У земљама под аустроугарском влашћу у којима се грцало од немаштине, крвавих губитака на ратиштима, лични живот и срећа појединца почели су да зависе од Наполеонових ратовања и освајања, па се и његов пад доживљавао као коначни спас и олакшање.

Сасвим је у духу етномузиколошких истраживања да овакви стихови прате девојачко певање које је доспело и преко Саве, до самог Травника и да то певање нових стихова, савремених и актуелних, обично бива подведено под неки стари и познати мелодијски образац који је познат одувек и који се сада актуелизује у новим временима, у новим животним и друштвеним ситуацијама. Наполеонова ратовања су мобилисала читава села и градове, многи момци за женидбу су своје животе положили на ратиштима, а Наполеон је постао симбол смрти, нестајања, оскудице и болести. Жеља да се њихови најдражи и њихови момци врате, очекивано је људско надање испуњено женском чежњом.

Иако се радња *Травничке хронике* одвија у веома малом географском и временском простору, музика која је присутна на различите начине продубљује, проширује дубоку филозофску мисао,

утиче на развој Андрићевих ликова и фабуле, чинећи токове савременим. Наиме, на почетку и на крају, као да се музиком говори да, у ствари, правог краја никада нема; иако су прошле конзулске године и конзулати се затварају, а конзули напуштају Травник, све остаје на неки начин исто: певање сефардских Јевреја, Мусе Пјевача који шири свој носталгични баритон кроз чаршију, мисе у долачким црквама, само ће харфа и певање конзуловице фон Митерер, као дух Европе и Запада, отићи и напустити ове крајеве.

Црквена музика

Долац је једно од места које посећују обојица конзула, посебно њихове супруге, место над којим доминира црква и у коме фратри редовно, упорно држе своју службу, у отклону од безбожничког француског режима, каквим су га сматрали и у потпуности окренути бечком католичанству. Мисе које се тамо одвијају обичним данима, а посебно оне суботом, недељом и празницима детаљно су описане, са комплетним текстом и дијалогом двојице фратара (*Santa Maria, Ora pro nobis*). По завршетку вечерње молитве и благослова, у уху су остале и још дуго одзвањале литаније свештеника певане сељачким гласовима. У Доцу није било оргуља или се бар инструменти не спомињу, али ово католичко утврђење представљало је веома утицајан политички центар. Неговао се мисни обред, молитве, одржавале су се све службе, певало се једногласно, антифоно и респонзоријално, јер се описује како, после сваке секвенце једног или двојице свештеника, хор упада и једнолично пева, тј. одговара свештенику или двојици свештеника са *Ora pro nobis*.

Празничним данима, поред дискусија о цркви и њеном месту у свету, о Наполеону, разговарало се и о приликама у Босни и свим другим питањима; међутим, цркву и њене светло окречене зидове испуњавала је гомила света, обучена најчешће у бело, како би присуствовала великој миси. Звук манастирског звона позивао је вернике у цркву, сви прозори су били отворени, а старачки глас гвардијана почињао је певање мисе. Настављало се мешовитим хором свих присутних, мушкараца, жена и деце са *Здраво тело Исусово*. Како би нам дочарао ноте и тонове мелодије, Андрић каже да је певање било једногласно и додаје слогу на речима како бисмо осетили и саму њену мелодију. *Здраааво тило Ииисусово!*²⁴ Та три слова „а“ и три слова „и“

скоро да дочаравају мелодију која се отеже на слоговима, а о којој писац каже: *Слушао је само тешку, једноставну, тужну и сирову мелопеју која му је долазила час као сложено бљејање бескрајног стада оваца, час као хујање ветра у црним шумама.*²⁵

Како год било, повезано са суровом природом или са чобанима и чобанским певањем, занимљиво је да Француза народно певање у цркви најпре подсећа на мелодију црквене химне *Ave verum corpus*, а затим на фолклорне изворе, што је и једно и друго близу наших научних сазнања и објашњења из ове области.

Још су музиколози у прошлости уочавали везу између духовне и световне музике у најстаријим временима, писали су о утицају народне на световну музику, од времена трубадура, трувера, затим у раној ренесанси итд., о чему је писао и Никола Херцигоња.²⁶

Повезујући лелек у долачкој цркви са вером и певањем каноника по француским црквама, Француз, правилно истовремено, црквено певање повезује са лелеком Мусе Пјевача, бекријским и кафанским, доводећи нас на мисао о истом исходишту обе те, само наизглед тако различите и раздвојене музичке гране.

То нешто древно, како то формулише аустријски конзул једном речју *Urjammer* (древни, исконски јад), ту муку, тугу и тескобу у исто време народ је пренео и у мисни ординаријум, као и Муса Пјевач док разбија и ломи по кафани, а странци од тог лелека и звука имају само жељу да побегну, толико их снажна осећања обузимају и тако дубоко у њих продиру.

Народ излази из долачке цркве, а сеоска песма још траје, шири се, пење до неба и прекрива долове...

Значај музике и њене рецепције, колико год били другачији међу различитим слојевима средине и друштва, сталеза, па онда различити и по националним одредницама, у сваком моменту управо писац приказује музичку уметност као независну, аутохтону, јединствену по својој снази и моћи, без обзира на то што код разних људи побуђује разнолике видове емоција, некада сасвим супротних.

Примање, прихватање, као и неприхватање музике и њених видова и модалитета постају идентификационе и националне одреднице, постају сталешка обележја, постају део „наших“ и „њихових“ дистинкција, али оно што је упадљиво, то је најшира скала и лепеза емоција која је дата музици да је изрази. У шкртости речи приликом опхођења, у турској притворности, ћутљивости, у специфичном дисању касабе, музиком се дефинишу средине, порекло и начин живљења, карактери, ликови, ситуације... Пева се и када се не говори, па тада музика надвлађава мисао и реч, опстаје упркос жеље многих да је искорене, да је осујете, да је прогнају, зато. У томе не успевају.

И сефардско певање, полузаборављено и обогаћено новим наносима средине у којој Јевреји живе, далеко од своје Шпаније, као и босанско, турско, циганско, народно, па савремено које у својим стиховима дотиче најновије људе и догађаје, па црквено које се временом тако мало мења, уз скоро нестварно свирање на харфи и певање уз харфу... све те разноликости и појавности музике чине скоро у потпуности идентификације свих актера радње, драме, хронике коју пратимо. У једном конзулату, оном француском, не свира се и музика се не изводи уживо, иако је конзул Давил, као некадашњи путописци, дубоко зареоњен у средину у којој службује и веома прецизно слуша, запажа и записује све што види и чује. У другом

конзулату, Ана Марија фон Митерер је протагониста бечког духа и изразите бечке склоности према музици, она је део оног елитистичког и најобразованијег дела Европе, чији дах је дотакао и турску касабу, а њена жеља је да од конзулата направи Шенбрун.

У судару са многим и разноликим слојевима народа сукобљавају се културе, векови различитих путева и начина развитака, архаични облици музике коју народ помно чува вековима, преноси усменим путем и задржава у скоро непромењеном виду генерацијама.

Високо позиционирано место музике у *Травничкој хроници* приближава се бројним прозним радовима, приповеткама, белешкама, музичким рецензијама и ликовима у Андрићевом целокупном опусу утврђујући музичке слојеве, компоненте, потенцијал и подижући снагу ове уметности на највиши естетски ниво.

Уместо закључка

Наша даља истраживања односа Андрића према музици одвијаће се у два правца. Једно представља наставак изучавања његовог дела, у смислу односа према музици у осталим великим романима, и посебно у приповеткама, међу којима има изванредних запажања о музици. Ту бисмо опсервације о музици проширили и на сродне области каква је игра.

Како је Андрић писао бројне рецензије о музици, будући да је као дипломата у дугом временском периоду посећивао велике светске догађаје и концерте и о томе оставио вредне записе, вредело би их проучити и, могуће је, утврдити његов допринос музиколошкој и писаној речи о музици. Он је поседовао јасно изграђене ставове о појединим композиторима, њиховим делима, извођачима и др.

Је ли Андрић био и музички критичар?

И наше будуће истраживање би, можда, допринело могућем одговору на ово питање.

С друге стране, и из музиколошког угла, била би разматрана бројна музичка дела, од којих делимично поседујемо партитуре, снимке, а делимично смо у проблему да их све пронађемо, из пера оних аутора, музичких стваралаца који су посегнули за Андрићевим стиховима и прозом инспиришући се за настанак жанровски веома различитих опуса.

Овом приликом помињемо само нека од значајних имена и дела стваралаца српске музике какви су опуси Јосипа Калчића, Лудмиле Фрајт, Милана Михајловића, Иване Стефановић, Златана Вауде, Исидоре Жебељан, али број је много већи. Међу композицијама налазе се и остварења са текстом, из домена вокално-инструменталне музике као и вокалне, али има и низ чисто инструменталних дела из области тзв. апсолутне музике која су само наговестила могуће програмске кругове инспирације Андрићевим стиховима или прозом.

Сва та истраживања довела би на крају до могућег теоријског рада о интердисциплинарности односа уметника Андрићевог и нашег доба према Андрићу и утврдили виталност његовог дела до данас, као и високу инспиративност и утицај на уметнике из домена других уметности.

Све то сматрамо да би дорпинело заокруживању наших естетских поставки о односима књижевности и музике у дужем временском периоду, а из поетике и односа према

једном аутору, закључци би могли бити од далекосежнијег садржаја и виђења.

Отварајући све ове теме и проблеме, најављујући наставке наших текстова, сматрамо да бисмо једнога дана тиме добили заокружену студију или теоријску расправу која би имала све елементе интердисциплинарног дискурса коме смо се посвећивали током целог животног и радног века.

¹ Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, Удружење композитора Подгорица, Београд, 2000, студија *Андрић и музика у зборнику Андрић у систему уметности*, Институт за књижевност и уметност Београд, Књижевна задруга Бања Лука, 2004, 153–167, Милослав Шутић: *Златно јажње, у видокругу Андрићеве естетике*, Чигоја штампа, Београд, 2007.

² Иво Андрић, *Травничка хроника*, сабрана дела, Удружени издавачи, Београд, 1981, 12.

³ *Травничка хроника*, 21.

⁴ *Исто*, 24.

⁵ *Исто*, 24.

⁶ *Исто*, 24.

⁷ *Исто*, 25

⁸ *Исто*, 511.

⁹ Мисли се на Наполеона Бонапарту.

¹⁰ *Травничка хроника*, 511.

¹¹ *Исто*, 513.

¹² *Исто*.

¹³ *Исто*, 513.

¹⁴ *Исто*, 45.

¹⁵ *Исто*, 45.

¹⁶ *Исто*, 47.

¹⁷ *Исто*, 295.

¹⁸ Милослав Шутић, *Андрићеви књижевни облици естетског доживљаја у: Интердисциплинарност теорије књижевности*, зборник радова, уредник Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, 61.

¹⁹ *Травничка хроника*, 145.

²⁰ *Исто*, 148.

²¹ *Исто*, 389, 391.

²² Миленко Мисаиловић, *Три Андрићеве драматургије у: Андрић у систему уметности*, 229.

²³ *Травничка хроника*, 443.

²⁴ *Исто*, 354.

²⁵ *Исто*, 354.

²⁶ Nikola Hercigonja, „Međusobna zavisnost muzičkog folklora i umetničkih oblika“ у: *Napisi o muzici*, Umetnička akademija, Beograd, 1972, 215.

Branka Radović

**MUSIC IN TRAVNIK' HRONICLE BY
IVO ANDRIĆ (1)**

UDK: 821.163.41.09-31 Андрић И.

ID: 202422540

BIBLID: 0354-9313, 17(2011) pp. 34-42

Submitted: 21st August 2012.Approved: 19th September 2012.

Summary: *Travnik Chronicles* is multilayered novel in which Andrić tells about the consulship period in a small Turkish town of Travnik in the first decades of the 19th century, where many roads intersect, and which becomes a symbol and place of recognition of international and historical events; he tells a story about life and the world, about people and human destinies. In the whirl of nations, religions, languages, mentalities, arrival of French and Austrian consuls widens the gap between the East and the West, between the Turkish authorities, the plebs, all classes of people, and all that shrouds the idea of music, sound and silence shrouds. In this opus we find various forms of music, from singing, chamber, church, folk, through performance on instruments, zurla, drums, tambourine, harp, through the all forms of reception of music - from enthusiastic acceptance to total rejection. Silence is a special category.

Andrić's philosophical and aesthetical thought, influenced by Kierkegaard and the great writers such as Dostoevsky, Balzac, Zola, Tolstoy..., defines in this opus, along with numerous examples in *Notebooks*, *A Turbulent year*, *Signs beside the road*, and in other stories and novels, Andrić's special relationship to the musical art and a special place which music holds in his aesthetical settings.

Not only his reviews of concerts and notes after numerous performances of orchestras, soloists and chamber ensembles, which he attended during his travels, but also the cast of characters that make up a picture of his artistic world are defined and developed by the idea of music.

Since *Travnik Chronicles*, as far as we know, has not been viewed from this perspective, we wanted to perceive and present our previous studies of Andrić's aesthetics, especially in terms of music, in a study that refers to all modalities, but is not able to cover and explain it in its complexity, nor to exhaust the topic.

Key words: Period of consulship, Sephardic music, folk music, gypsy music, Turkish music, church music.

Biography: Branka Radovic was born in Cetinje, Montenegro, in 1949. She graduated from the department of Yugoslav and Comparative Literature, Faculty of Philology in Belgrade (1973) as well as from the Department of Musicology at the Faculty of Music Arts in Belgrade (1974).

She earned Master's degree in Yugoslav history of music in 1988 (Faculty of Music Arts) on the theme of *The Mountain Wreath and other musical-stage opus of Nicolas Hercigonja* (*Gorski vijenac i druga muzičko-scenska dela Nikole Hercigonje*) and a Ph.D. from the Department of Serbian literature, Faculty of Philology in Belgrade in 1999. on the theme *Njegos and music* (*Njegoš i muzika*).

She is engaged in scientific work and music criticism. She has published the books: *A Short History of Music* (*Mala istorija muzike*) (Association of Music Educators of Serbia, Belgrade, 1992), *Refinement of staggering* (*Otmenost posrtanja*) (on the Hristić's opera *Twilight*, Serbian National Theatre Novi Sad, 2000). *The Mountain Wreath and other musical-stage opus of Nicolas Hercigonja* (*Gorski vijenac i druga muzičko-scenska dela Nikole Hercigonje*) (Composers' Association of Montenegro, Podgorica, 2000), *Njegos and music* (*Njegoš i muzika*) (Institute for textbooks, Composers' Association of Montenegro, Belgrade, 2001), monograph on the composer Ksenija Zecevic (*Summa Xeniana*, Belef center, Belgrade, 2007) as well as monograph on our piano player, Tomislav Stanić, who lives and works in New York (Workshop of soul, Belgrade, 2010). On theoretical interdisciplinary title *Score* she has been working together with the philologist Slobodan Lazarević and painter Aleksandar Djurić (Zepter Book, Belgrade, 2010).

She has published works in the field of modern Serbian music history, the history of opera and performance, as well as the problems of relations between literature and music, in domestic and foreign journals (*New Sound*, *Musicology*, *Legacy*), as well as in numerous collections from various conferences and symposiums. For ten years (1989-1999) she was editor of music magazine *Pro Musica* (Association of Musical Artists of Serbia), and for more than twenty years she has been permanent, and today the only, music critic for the *Politika* daily.

She has started educational work at the Music School *Mokranjac* in Belgrade, where she was also a director (1995-1999) and then she worked at the universities in East Sarajevo and Cetinje. She is a Professor at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac, where she was a dean in 2005/6. From June 2010 she has been working as General Director of Madlenianum Theater and Opera in Zemun.

She has been focused on Andrić's poetic and talked about it on several scientific meetings, studying its relations to the other arts. Some of these articles and studies have been published in separate collections, such as *Andrić in the system of art* (Institute of Literature and Arts, Belgrade, Banja Luka, 2004). Continuing to study the relations between literature and music within the world and domestic literature, she has been particularly focused on the study of such relations in the theoretical field and in the *Book Sheet* on the novels of Hermann Hesse (*Steppenwolf* and *The Glass Bead Game*), and much earlier in the Stevan Hristić's opera *Twilight* and scenic oratorio *Mountain Wreath* of Nicholas Hercigonja, *Passion Pit*, staging passion *Servant Jernej* and in other works.



Премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011:
Неда Хофман и Иван Бркљачић

Уна Гашпаровић*

МНОГОСТРУКО ИСПОЉАВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА КРОЗ ПЛЕСНУ ПРАКСУ

Бхаратанатјам плес у Београду • • • • •

УДК: 793.31(540); 394.3(540); 793.31(497.11)

ID: 202423052

Библид: 0354-9313, 17(2011) pp. 44-56

Примљено: 21. септембар 2012.

Одобрено: 21. октобар 2012.

Сажетак: Циљ овог рада јесте да пружи увид у испољавања различитих личних идентитета кроз плес, узевши као пример *бхаратанатјам*¹ плес из индијске културе, али који живи и у Београду, у раду двеју плесачица – Мартине Трипковић и Виолете Пурхмајер. Пут до проучавања личних идентитета помоћу методе дубинског интервјуа, подразумевао је претходно упознавање са главним одликама индијског класичног плеса, које је изложено у првом делу рада (*О класичном индијском плесу, опште одлике бхаратанатјам плеса*), следе наративни искази наше две плесачице о њиховим искуствима са овим плесом и то је изложено у другом делу рада (*Наративи о бхаратанатјам плесу; бхаратанатјам плес у Београду*). Напошетку, трећи део рада је посвећен теми како се лични идентитети ове две плесачице испољавају кроз њихово бављење плесом (*Испољавање различитих личних идентитета кроз бхаратанатјам*). Феномен мултикултурализма, заправо прожимање две културе, има важну улогу у разумевању личног идентитета. Стапање интелектуалне и уметничке сензибилности српских плесачица и културно условљеног плеса, јер *бхаратанатјам* јесте у потпуности традиционални индијски плес, неодвојиво повезан са индијском филозофијом и религијом, ствара могућност да се лични идентитети испоје на разне начине. Стога се овај рад може схватити и као позив да се остваре нова истраживања уметничких идентитета у сличним транскултурним околностима.

Кључне речи: *бхаратанатјам*, етнокореологија, Индија, плес, идентитет, Београд, дубунски, терен, извођење, креативност.

* Уна Гашпаровић (девојачко Стијаковић-Сингх) је рођена у Београду 1987. године. Студије етномузикологије дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду. Током студија истраживала је неколико тема: српске успаванке, спој ромске традиционалне музике и world music жанра, буђење музичке меморије самоуког свирача, испољавање личних идентитета кроз индијски класични плес. Оснивач је и хорова жена аматерског хора у Новом Саду. Осмишљава и води различите музичке радионице за децу и одрасле. Активна је и као музички педагог и извођач.

О класичном индијском плесу, опште одлике бхаратанатјам плеса

Цивилизација древне Индије је у великој мери још увек жива и не много измењена. Била је дубоко повезана (и још увек јесте) са својом прошлошћу, али не и историјом, јер сами успони и падови краљева нису сматрани битним.² Историјат индијских класичних уметничких форми, па тако и плеса, сагледавамо првенствено помоћу археолошких извора, храмске скулптуре, али и очуваних списа из периода пре нове ере. Могуће објашњење опстанка класичних уметничких форми лежи у чињеници да је то више наука него уметност, заснована на строгим правилима.³

Постоје помени плеса унутар четири *Веде*, ти монументални списи који објашњавају срж хиндуизма су настајали у периоду од 1700. до 150. године п. н. е.⁴ Значајна је и студија *Натја Веда* из 2. века п. н. е. (други назив *бхарата натјаишаста*), која разјашњава спој плеса, драме и музике, назван *натја*.⁵

У древној Индији је плес био есенцијални део драме, али се развијао и одвојено од драме.⁶ Термин „класични“ плес се користи када се описује онај плес који је одвојен од других традиционалних плесова Индије. Укратко, то је плес који се одликује јасним и прецизним положајима, кретњама тела, путањом кретања, прецизним праћењем ритма, (истакнутом) експресијом и углавном је повезан са наративним, митолошко-историјским садржајем. Термин се користи и за плес који садржи елемент драме, те може носити и назив плес-драма.

Повезаност религије и уметности у индијској култури видљива је и у плесу. Постоје небројени прикази богова и богиња које плешу. Бог Шива је суштински битно божанство за класичне плесове, јер је поштован као *Натараџа* или космички плесач: његови плесни покрети симболизују кретање космоса и целокупног живота.

Према древним списима о индијској театарској уметности, плес поседује три основна аспекта (појавности): *нрита*, *нритја* и *натја*. Први, *нрита* представља само плес, који не преноси одређену поруку (значање) и причу, други, *нритја* је експресиван плес, који преноси значење или исказује неку идеју, користећи сугестивне изразе лица, гестове руку, симболичке положаје тела и напошетку, трећи, *натја* поседује све поменуте карактеристике другог аспекта, али му је придодат и елемент драме, повезан са текстом.⁷ Аспект експресивности плеса се назива *ласја*, док аспект који подразумева саме покрете и ритмичке обрасце носи назив *тандава* и они само у споју творе плес.⁸ У индијској култури се од публике очекује да буде једнако упозната са садржајем о коме се „приповеда“ кроз плес и самом плесном техником, колико и сам плесач.⁹ Поред поменутих термина, на југу Индије се за синтезу музике и плеса користи и термин *сангита*.

Битно је напоменути да се музика развијала и одвојено од плеса (као самостална пракса класичне индијске музике), али плес је неодвојив од музичке пратње.

Музичка пратња плесу се углавном састоји од композиција које су компоноване у ту сврху. Те нумере носе називе: *јатисвара*, *тилана* и др. Битно је такође истаћи да нису све мелодије „игриве“, може се плесати и уз друге композиције, али оне морају бити мотивишуће за плесача.¹⁰ Разнолики инструменти прате плес, *вина* (трзалачки инструмент), различите индијске флауте нпр. *бансури*, *табла* (штимовани бубњеви који се свирају ударима прстију) итд. Плес обично прати ансамбл, ретко се игра уз соло бубњева.¹¹

Постоје четири основна класична индијска плеса: *бхарата натја* (или *бхаратанатјам*, *бхарат натјам* и сл.), *катакали*, *катак* и *манипури*.¹² Аутори на различите начине деле индијске класичне плесове, а једна од подела наводи седам плесова као главне: *бхаратанатјам*, *катак*, *мохиниатам*, *катакали*, *кучипуди*, *одис* и *манипури*.¹³ Регионалних варијанти има много, свака наглашава неки аспект плесне традиције. Оно што класичне плесове чини класичним јесте то да је њихова техника изведена директно из древних канона о којима сведоче списи.¹⁴ Поред основних плесова и регионалних варијанти истих, постоје и форме класичног плеса које су ближе народним плесовима. Неке од њих, *мохини атам*, *бхагавата мела* и *кураванђи* су сличне *бхаратанатјаму*. У Индији данас постоји и новија традиција балета, неретко са елементима индијских класичних плесова.¹⁵

Индијски класични плес (па тако и *бхаратанатјам*) одликују одређена својства: **стилизовани покрети руку**, не само у сврху украшавања, већ и преношења одређених идеја и сугерисања објеката, догађаја; **рад ногу** (енг. footwork), који наглашава ритам, а неретко делује и као механизам који **ствара** нове, још сложеније ритмичке образце; **изрази лица**, углавном усклађени са значењем текста.

Бхаратанатјам – Верује се да је *бхаратанатјам* најстарији индијски класични плес, зато што је у највећој мери заснован на древним Хинду списима о плесу.¹⁶ Назив *бхаратанатјам* је повезан са старим називом за Индију, *бхарата*.¹⁷ Вековима су га изводиле *Девадаси* – посвећене храмске професионалне плесачице. Та традиција је најуже везана за југ Индије, прецизније покрајину Мадрас.¹⁸ Пракса посвећених жена није постојала само у Индији, већ и у древној Грчкој, Египту, Јапану итд. *Девадаси* су биле поштоване због блиског контакта са божанством, јер је њихов плес заправо представљао ритуални дар божанству. Морале су да задовоље одређене друштвене прописе и да владају различитим вештинама. Захваљујући *Девадаси* плесачицама, уметност плеса је очувана током векова, посебно у јужној Индији. Почетком 20. века долази до „анти-Науч“ (енг. Nautch) револуције и укида се пракса *Девадаси* плесачица у храмовима, на тај начин је дошло до ослобађања плеса изван зидина храма.¹⁹

Бхаратанатјам се изводи у соло формацији, раније су га изводиле само жене.²⁰ Учење има неколико ступњева: након ритуалног почетка, уче се једноструки и двоструки гестови руку којих има око стотину, потом покрети главе, очију, ногу итд. Прецизни покрети се касније склапају у кореографију која прати одређену причу.²¹ Углавном се плес изводи уз певање класичних легенди, епова и митолошких прича, као што су *Пуране*, *Махабхарата*, *Бхагаватам*, *Рамајана* и др.²² Постоје и песме које садрже извештај еротски набој и љубавну тематику,²³ тзв.



Бог Шива Натарађа, бронзана статуета. Приказана је једна од најпознатијих и најзаступљенијих поза која се појављује и у *бхаратанатјам* плесу.

надам које се изводе у спором темпу,²⁴ али се не баве том тематиком у профаном смислу, већ су повезане са успињањем ка божанству.²⁵ Оне представљају вид *бхакти* принципа који подразумева потпуно посвећење уметника.

Уобичајен програм једног *бхаратанатјам* рецитала јесте следећи: *Аларипу* (цветање) – захваљивање божанству и земљи по којој се плеше, те припрема плесача и публике за плес који следи; *Ћатхисварам* – део у ком се музичка пратња усложњава; *Шабда(м)* – извођачев плесни „одговор“ на изложене стихове; *Варна(м)* – део богат у погледу ритма, мелодије,

45



Рукмини Деви, оснивач Калакшетра академије и пионир *бхаратанатјам* едукације

промена расположења; *Пада(м)* – изражена експресивност и емотивна димензија плеса; *Тилана* – завршница у којој доминира ритам и његово усложњавање, као и истицање битних положаја тела.

Постоји и пракса увода у основе *бхаратанатјама* пре почетка плеса, за публику која није индијског порекла нити претходно упозната са плесом, када извођачи објашњавају шта покрети значе.²⁶ *Мудре*, симболички положаји руку, наглашени су шараме које плесачице исцртавају каном пре наступа. Богате шаре красе и стопала плесачица и представљају део целокупне опреме, уз шминку на лицу, накит, често украсе у коси, било у виду цветова или шнала, те посебан *бхаратанатјам* костим.

Почевши од 1932. године, развијају се установе за учење *бхаратанатјам* плеса и других класичних плесних форми, од којих је најзначајнија Калакшетра Музичка Академија у Адиару. Личност која се сматра пиониром *бхаратанатјама* јесте плесачица и гуру Рукмини Деви. Она је умногоме утицала на његов развој и популаризацију. Значајни плесачи, учитељи и неговатељи *бхаратанатјам* плеса су: Рукмини Деви, Гитањали Коланад, Лила Самсон, Техмима Мита из Пакистана, гуру Елапа Пилаи, Алармел Вали, Малавика Сарукаи, Пратибха Прахалад и многи други.²⁷

Наративи о бхаратанатјам плесу; бхаратанатјам у Београду

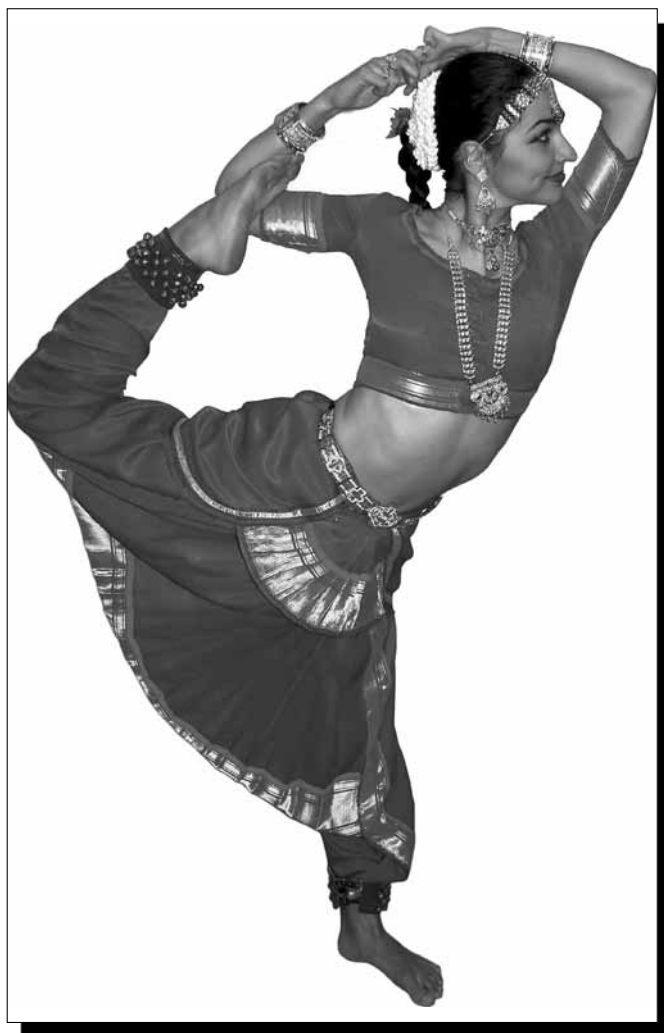
Као планетарно познат и популаран индијски плес, *бхаратанатјам* је пронашао свој пут и до Београда. Две плесачице активно одржавају живом ову плесну праксу на нашем поднебљу. То су Мартина Трипковић и Виолета Пурхмајер.²⁸ Ауторка овог текста је имала част да спроведе теренско истраживање, користећи тзв. дубинске интервјуе са обе плесачице. Интервју са Мартином (у даљем тексту М.) је одржан 13. августа 2012. год., а интервју са Виолетом (у даљем тексту В.) је одржан 18. августа 2012. год. Уз овај рад приложен је оквирни упитник за дубински интервју (енг. in-depth interview). Истраживане су две сфере: информативна – како изгледа та специфична играчка пракса у Београду и тема за коју је коришћен дубински интервју – како се разнолики лични идентитети ових плесачица испољавају кроз плес (како је плес утицао на њихове животе).

М. и В. су наступале соло, нису никад изводеле заједничке кореографије. Наступале су неколико пута на истим манифестацијама, али изводећи раз-

личите плесове – М. *бхаратанатјам*, а В. *Боливуд* плес (иако је самостално и В. изводила *бхаратанатјам* и подучавала исти). Рад на заједничкој кореографији би захтевао дуг период вежбања и усклађивања, а оне нису имале могућности за тај подухват.

М. је рођена 03. марта 1978. године у Новом Саду, али од 2005. године живи и ради у Београду, а В. је рођена 14. августа 1979. у Београду. М. је економиста по струци, док је В. дизајнер по струци и обе су јога инструктори. Јога представља значајну активност за обе плесачице, колико за њихове личне животе, толико и за бављење *бхаратанатјам* плесом, који захтева добру кондицију, виталност и уравнотеженост. Обе девојке немају формално музичко образовање, али је М. играла српске народне игре као дете, док се В. кратко бавила модерним балетом.

М. је у почетку учила плес управо од В., чије је извођење видела у лето 2007. године у Нишу. Како истиче, поред лепоте, плес ју је привукао и својом тајанственом комплексношћу, својеврсном тежином. Само учење плеса је започело часовима са В., а потом је сама увежбавала кореографије, гледајући снимке са сајта (www.youtube.com) различитих учитеља плесача, нпр. Лиле Самсон. М. је током разговора истакла да је таква техника учења врло развијена: она води ученика кроз главне технике плеса и помоћу враћања снимка уназад и неопходне воље јесте могуће полако савладати плес. Проблема са праћењем ритмичких образаца М. није имала, брзо би памтила промене ритма и у том процесу су јој помагали звончићи који се носе око ногу, јер се слушање истих повезује



Мартина Трипковић у бхаратанатјам костиму

са ритмом који треба да се изведе. Током процеса учења, М. јесте било тешко да одржи дисциплину вежбања зато што око себе није имала подстрек који би имала у некој школи за плес, где учитељ показује покрет по покрет итд. Учење правилног извођења покрета је за М. било теже од повезивања тих покрета у фразу, касније кореографију. Иако је захтевало много времена, учење плеса није утицало на њену свакодневицу. Често би замолила некога да је сними док плеше, како би касније имала тачнији увид у своје кретање и исправност истих. М. такође напомиње да костим може помоћи играчима-почетницима, јер помоћу костима могу одредити колико треба да чучну, изведу неки покрет. Касније, када се покрети савладају, костим и не игра тако битну улогу, говори М., те се може играти и у свакодневној одећи. Прва кореографија коју је М. научила био је *Аларину* плес, који има улогу својеврсне припреме, те није везан за митолошку причу или сл.

Период учења је трајао око годину дана, пре но што је М. први пут наступила у Нишу 2008. године. Свечаност је била организована од стране Индијске амбасаде у Београду. Тада је М. извела два плеса, *Рамајана* и *Ганеш* (*Ганapati*); први је везан за познати индијски еп, а други је динамични плес који представља божанство *Ганеш*. Након тог наступа уследиле су похвале од стране индијског амбасадора, што је дало додатни подстрек М. да настави да се бави овим плесом. Током наредне 2–3 године, она је плесала у различитим приликама, на пријемима Индијске амбасаде у Београду, поводом Дана независности Индије и сл.; имала је око 15 наступа у том периоду. Наступала је и у ИММО аутлет центру у Београду, проширивши на тај начин „сцену“ извођења *бхаратанатјам* плеса у Београду, не изводећи само у приликама везаним за индијску културу. Поред ових јавних наступа, обе плесачице су често наступале и за свој круг пријатеља, правећи вечери посвећене Индији у свом дому, са плесањем, дегустацијом индијских јела и сл. Упоређујући ова два искуства плесања, пред познатим и пред непознатим људима, М. истиче да јој је било лакше када је изводила пред непознатима, фокусирала би се на оно што треба да представи, док је пред познатима постојала бојазан од будућих коментара, подсмеха итд. На питање какав је био однос њене околине према плесању овог древног индијског плеса, М. одговара да није било негативних коментара, али да људима јесте било необично што се не бави нпр. трбушним плесом, као популарнијим, но то није утицало на њено даље бављење *бхаратанатјамом*. Кад је само искуство извођења овог плеса у питању, М. истиче: *...када се ја обучем у тај костим и када ставим све то што треба, изађем на сцену, потпуно заборавим, не видим никог, осим онога што треба да урадим и то је то*, што указује на потпуну концентрацију о којој ће и касније бити речи. О самом чину наступања, М. усхићено говори као о представљању нечега врло лепог и величанственог и да је све то, шминка и костим и накит (укључујући и звончиће око чланака), као и сам плесач, у служби представљања плеса. Све те материјалне појаве представљају само фигуру која исказује изванплесне поруке, које плес у себи носи. Интеракција са публиком је врло битна, јер уколико и публика препозна те одређене осећаје, симболе, поруке, једном речју причу коју *бхаратанатјам* преноси, наступ прераста у прави ужитак. М. наглашава да плес не би требало да буде егзистични приказ играча – *ја се представљам*, па и када би јој начин наступа прилазили људи и честитали, хвалили је, чинило јој се као да их је у суштини опчинило оно што је представила, а не она сама, као личност

која је плесала. Овакав став свакако не значи да плесач није битан када је само извођење у питању, он даје својеврсни лични печат плесу, али не би требало да постоји свесна намера испољавања личности кроз плес.

О важности коју музичка пратња има кад је реч о извођењу *бхаратанатјама*, М. описује ситуацију у којој музика из техничких разлога није била довољно гласна, а плес је свакако морао да се изведе и у тим условима. Тада се плесач ослања на звук звончића које носи око ножних чланака, а који прате ритам пратње током плеса и ослања се на сам след покрета. Целу кореографију је могуће извести на овај начин, што сведочи о важности ритма, односно ритмичких образаца који се памте при учењу плеса, док мелодија у овом случају не игра велику улогу. Мелодија, свакако, јесте важна за свеукупни, симбиотски аспект плеса, па тако професионални плесачи имају свој инструментални ансамбл који их прати на наступима (инструменти који се користе наведени су у уводу рада). Код М. избор музике за наступ ипак игра битну улогу, али не толико у техничком смислу, већ зато што употпуњује начин на који она жели да представи плес, те тако М. није изводила *бхаратанатјам* само уз индијску музику, већ је и експериментисала у том смислу, изводећи га и уз музику једне групе из Русије, која изводи експерименталну музику, чија се динамична музика са мушким гласовима и богатим инструментаријумом уклапала у извођење овог плеса. Са посебним ентузијазмом у гласу, М. помиње да је за ту прилику сама направила једну кореографију, користећи основне покрете *бхаратанатјама* и ту кореографију уз неубичајену пратњу извела је у Њујорку, наступивши на једној тркачкој манифестацији. Приметила је да је плес био добро прихваћен од стране публике. Што се тиче избора инструмената за пратњу, М. истиче да није играла уз табле (индијски бубњеви), јер су плесне технике које се изводе уз чисту пратњу сложених ритмичких образаца исувише тешке и углавном их изводе професионални играчи док она себе сматра аматером, те напомиње и да није никад имала прилике да изводи уз пратњу живе музике. М. је наступала уз традиционалне индијске нумере компоноване у сврху праћења *бхаратанатјам* плеса (видети стр. 46), играла је уз 4–5 таквих нумера и истиче да јој више одговарају спорије нумере, *Рамајана* или пак Кришнин плес.

М. се такође и кратко бавила едукативним радом, неко време је држала малу школу плеса; након часова је слала својим ученицама снимке како би могле да

наставе рад код куће. Како сама истиче, то није била права школа, већ је подучавала своје колегинице са јоге, које су се бавиле трбушним плесом и модерним плесовима, те су желеле да пробају нешто ново.

Говорећи о својим даљим плановима када је плес у питању, М. помиње једну школу класичног индијског плеса која постоји у Софији и да планира да оде тамо. Свакако, планира да настави бављење *бхаратанатјамом* и спремна је да настави своју едукацију у тој сфери уколико буде имала прилику за то.

Виолета је рано дошла у додир са индијском културом, њена мајка је вежбала јогу и тако је В. као девојчица почела да вежба, а кроз бављење јогом развило се и интересовање за покрет. Своју прву учитељицу плеса, Радугу Живковић, упознала је 1994. године на наступу у Индијској резиденцији у Београду. Потпуно опчињена плесом, В. је започела лагано да га учи, кроз спонтано дружење са Р. Живковић и преношење плесних знања. В. истиче да је она касно почела са учењем плеса, у својој 15. години, јер девојчице обично почну да уче класични плес много раније, у петој, шестој години живота и помоћу те праксе се и развијају. Неко време се бавила плесом, али није наступала; међутим, шанса да наступи непланирано се указала 1996. године, када њена учитељица није могла да наступи због путовања и В. је играла уместо ње. Наступила је на свечаности поводом Дана независности у Индијској амбасадри и тај догађај је био својеврсна прекретница, када се В. определила за класичан индијски плес, не само у смислу активности, већ и начина живота који он са собом носи. Критике наступа су биле врло позитивне и тадашњи амбасадор Индије у Београду помогао је В. да настави своје плесно школовање у Индији, те је она убрзо отпутовала тамо са својом породицом. Културни контраст који је увидела при доласку у Индију, употпуњен са, како В. примећује, *убрзаном материјализацијом ствари уколико се стварно желе*; све је то боравак од четири године учинило обогаћујућим. Поред учења плеса, В. је и путовала по Индији: била је у јужној Индији, покрајини Тамил Наду, која представља својеврсну колевку индијског класичног плеса. Плесне школе су захтевале потпуно посвећивање учењу, сходно томе и много времена, што В. у том тренутку није одговарало. Првобитни план је био да остане шест месеци у Индији, а толико је трајало само подучавање основних техника у јужноиндијској школи. Уследила је препорука за *Тривени Кала Сангам* школу у Њу Делхију, чији је програм



Виолета Пурхмајер у бхаратанатјам костиму

рада био прилагођен потребама страног студента: учили су се исте технике *бхаратанатјам* плеса, али за краћи временски период. Тако је, са другим странкињама, В. учила не само плес, већ и индијску филозофију, костографију, технике шминкања, правилан став, мимику. Часови су трајали по неколико сати пре подне и неколико сати по подне, али је В. могла да отпутује на неколико дана и по повратку настави са учењем. Такође су и та путовања била везана за плес, као што је пут у Вриндаван, место испуњено храмовима у којима се свакодневно плес изводи као дар божанству (остатак традиције *Девадаси* играчица). Ова изузетна искуства су представљала одличну допуну, надградњу учењу плеса. Структура једног часа *бхаратанатјам* плеса у Индији била је озбиљна и захтевна. Почевши од почетне плесне позе, получучња из ког се креће у све остале положаје, преко сложених ритмичких образаца које учитељ броји и који се прате прецизним покретима, све технике захтевају надилажење снаге и воље.

Као и М., В. такође истиче да мора постојати лични печат, али не и одступање од стриктних правила која се преносе са учитеља на ученика. В. помиње и обавезно одавање поштовања учитељу плеса и прошлим учитељима, сматрајући да би прави ученик требало да увек слави свог учитеља. В. поседује и широко знање, како о историји *бхаратанатјам* плеса, терминологији, различитим аспектима плеса, тако и уопште о индијској култури, што указује на један дубински близак однос са том тематиком. Говорећи о *Девадаси* плесачицама, она додаје да данашње плесачице, као знак захвалности према тим првим учитељицама класичног плеса, пролазе кроз један обред иницијације. У тој церемонији млада плесачица добија посебно име, име једне од старих *Девадаси* плесачица и на тај начин постаје прихваћена као *бхаратана-*

тјам извођач и даљи преносилац знања. Као и М., она такође наглашава да поред личног печата, током извођења није битан сам плесач већ порука коју преноси кроз плес и требало би да себе посматра као инструмент.

Постоје две врсте плеса, говори В., онај у ком се ритмичка и играчка сегментација поклапају и онај у ком се ове две линије не поклапају, те плесач мора бројати ритмичке јединице у себи. Када говори о самом процесу учења, В. истиче да су јој ритмички обрасци били тежи за учење уколико је плес у брзом темпу, динамичан и опулентан у смислу покрета. Занимљив је следећи опис: *...рецимо док спојите две различите фигуре у један покрет, искористили сте 5–6 варијанти, поглед, осмех, глава, једна мудра једном руком, друга мудра другом, а ноге раде тотално нешто треће и то у моменту делује неспојиво, а заправо захтева сталну праксу и вежбу, вежбање, вежбање... А онда након неког времена просто то све легне на своје. Само понављање једног те истог покрета не представља тешкоћу за В., јер је сам покрет фасцинира и та фасцинација је корен њеног бављења плесом.*

В. едукативни рад је започео након наступа у пројекту *Културе света* у Битеф театру, где је представљала Индију. Након тог наступа је почела да држи најпре приватне часове плеса, а затим је започела рад са малим групама ученица. Иако би после сваког наступа добила изузетно позитивне реакције и успоставила много контаката, свега неколико особа би се опробало у плесу и након неколико часова би углавном одустајале. На питање зашто је то тако, В. сматра да они не могу бити привучени само плесом: тај плес има дубоку позадину и историју и ако се неко не осећа блиско са тиме, неће се озбиљно бавити тиме. Такође, неке девојке су изразиле жељу да то што науче покажу када негде изађу, а *бхаратанатјам* није плес који може да се изводи у свакој ситуацији, те се онда опредељују за другу, новију форму индијског плеса, *Боливуд* плес или неке друге форме. У свом едукативном раду, В. истиче да је у почетку потребно посматрање плеса својим ученицима би прво пустила снимак плеса и допустила да њихова подсвест упија покрете које гледају. Након посматрања се прелази у активни ступањ учења, прво се рашчлане покрети – посебно покрети руку, па

покрети ногу, па мимика, затим се све повезује у један логичан след, ток плеса. Када се и сама кореографија увежба у потпуности, онда се ради на естетици и емоцији коју плес преноси и В. сматра да је тај део и најбитнији, помињући како и неки критичари више цене добро изнету поруку, иако можда постоје неки технички недостаци. Како је класичан плес у својој изворној форми доста захтеван и комплексан за учење, такође треба имати и јаку мотивацију, па В. планира да се бави и тзв. *Нритја-јогом*, односно дисциплином која спаја јогу и плес, која вежбању јоге додаје уметничку димензију. Оваква дисциплина представља и добру припрему уколико неко касније пожели да се посвети класичном плесу. Такође је држала и радионице, које су биле врло успешне, часови би се одржавали викендом и након тога би ученици добили снимак кореографије, радили су код куће и лагано напредовали до наредног викенда. Едукативни циљ који В. себи поставља јесте да подучавањем оформи још једну солидну плесачицу/плесача *бхаратанатјама*, како би заједнички наступили били могући; помиње како је имала прилике да гледа читаве трупе плесача који причају једну драму од пола сата до сат времена, али кроз плес, обрађујући читаве епове, не само митолошке, већ и из индијске историје и свакодневног живота.

Као и М., В. је често правила кућне перформансе, на пример после савладане кореографије. На питање да ли је процес учења плеса утицао на њен свакодневни ритам живота, В. истиче да јесте била дистанцирана, поготово у почетку, али не превише, јер је постојала потреба да одмах некоме покаже шта је научила. Није било негативних реакција В. околине на само бављење плесом, колико на њену филозофску одређеност кроз фасцинацију индијском културом, али је управо та дистанца била умањена при сусрету са плесом. Предрасуде везане за тако различиту и удаљену културу као што је индијска лагано су нестајале, при сусрету са кухињом, уметношћу, те су на тај начин и боље схватили В. као особу.

В. је током учења више пажње посвећивања покретима руку, али се трудила да пажња буде једнако расподељена по сегментима. Мимика би јој причињавала тешкоће, јер јој је тешка идентификација са ликовима који нису весели, каква је она по природи и сматра да је то аспект на коме би требало да ради. Занимљиво је да када је *бхаратанатјам* у питању, В. није имала тешкоћа при ослобађању неког дела тела, али је била у ситуацији да се опроба у египатском трбушном плесу и том приликом се осећала *као да у*



Мартина Трипковић са ауторком текста у Мартинином дому



Виолета Пурхмајер у бхаратанатјам костиму

животу није плесала; тако је увидела да је таленат за бхаратанатјам нешто што јој је природно дато.

Углавном је могла плесати без обзира на своје расположење, физичко стање, било у виду болести или незгоде на бини. Када би крочила на бину, остављала би све те тешкоће за собом. Екстремни пример овог својеврсног трансa у који плесач запада јесте када је В. приликом изласка на сцену стала на чиоду која је грешком пала на под: она тврди да у том моменту и у току плеса није била свесна повреде и бола, јер је била у потпуности фокусирана на плес. Након плеса је наједном постала свесна изузетно јаког бола у нози и била је на корак од онесвешћивања. На овај начин се плес може посматрати и као вид борбе са самим собом, пут ка превазилажењу граница тела, страхова, бола, лењости. Обе плесачице су осетиле на неки начин и исцељујућу моћ бхаратанатјам плеса: када су се осећале лоше, чим би почеле да плешу, то стање би се променило, поправило.

В. је наступала у различитим приликама, највише у оним везаним за Индијску амбасаду, на пријемима, али и на модним ревијама за модну кућу *Гето* која је инспирисана Индијом, затим у сарадњи са велепродајама индијске робе, на изложбама слика, на данима Индије у Хајату, данима индијске кухиње и сличним манифестацијама. Већ је поменута сарадња са Битеф театром у пројекту *Културе света*. Сарађује и са Јога Савезом Србије, добија позиве да употпуни јога радионице плесом. В. истиче да се она увек труди да то није неки наступ где неће бити људи који неће ценити плес на

прави начин, али су, нажалост, често постојали негативни коментари: *то је нека секта* или су и очекивали неку оскудно одевену плесачицу, док бхаратанатјам костим прекрива скоро цело тело. Поред наступа у Београду, В. је сарађивала и са Ведском академијом у Берлину и Хајдербергу, наступала је на различитим сајмовима, симпозијумима, једном или двапут годишње. Такође је изводила бхаратанатјам у Хрватској и Македонији.

Причајући о разлици између плесања пред познатом и плесања пред непознатом публиком, В. се сећа да јој је у почетку било лакше да плеше пред неким кога зна, али је касније, након савета своје учитељице, увидела да би требало да занемари постојање публике у току извођења, јер је сам плес намењен божанству и принципу за који је то божанство везано, исказујући на тај начин претежно ритуални, а не сценски аспект плеса. В. сматра да би била у стању да у неком изолованом окружењу изведе плес једнако квалитетно, јер истиче да најчешће плеше када нема никога у близини и да је изводила неке посебно лепе спонтане кореографије управо када није било публике.

Музичка пратња током наступа је веома важна за В.; посебно је битно да буде довољно гласна како би дала додатну мотивацију. Имала је прилику да једном плеше уз пратњу живих свирача у Немачкој. Та група изводи традиционалну класичну индијску музику и она истиче да је такво искуство потпуно другачије од плесања уз снимак, јер ствара комплетну слику и угођај.

Када је избор снимка музичке пратње за наступ у питању, В. има неколико нумера које често изводи и оне су углавном везане за божанство Шиву, јер се са њима емотивно поистовећује. Што се тиче инструмената, одговара јој звук флауте и ситар. Када изводи, више слуша ритам него мелодију, чак истиче како понекад мелодија као да се „изгуби“ током слушања, посебно зато што је у бхаратанатјаму битно да сваки ритмички образац буде праћен истим бројем корака (колико је и ритмичких „удара“). Када је то усклађивање ритма и покрета ногу случај, постоје одређени плесови који су врло тешки у том аспекту, који својеврсну кулминацију достижу када плесач већ постане уморан, те захтевају компликоване позе, на једној нози – које захтевају баланс или скуп више таквих поза. Плесач често мора да пази каква је подлога по којој игра, да ли је под раван или не, да ли је у питању дрвена подлога или нешто глатко; сви ови фактори играју битну улогу када је квалитет извођења плеса у питању.

Ношња (костим) и шминка су врло битни, говори В., али понекад, када не постоје услови да се све то испоштује, плес и даље може да остави јак утисак. Костим и шминка, као што је и М. истакла, јесу посебно битни код младих плесача, јер представљају једну врсту ослонца, визуелно оставља јак утисак на публику када се лепо исцртају стопала, шаке итд. Приликом неких излазака, В. би пријатељи молили да заигра и онда би плесала у свакодневној одећи и уз музику која је била доступна, тако да је изводила кореографију посвећену божанству Ганеш уз музику Мајкла Џексона и приметила је да су се ритмичке фразе поклопиле и да је увидела како бхаратанатјам може лепо да се изведе и уз другачију врсту музике.

В. планира да се и даље активно бави бхаратанатјам плесом, како у домену едукације, тако и у смислу сопственог напредовања, савлађивања нових кореографија, као и креирања неких културних вечери итд. Сматра да је плес саставни део њеног живота и својеврсна оаза којој се стално враћа, како би себе духовно „нахранила“ и напредовала у сваком смислу.

Испољаванье различитих личних идентитета кроз *бхаратанатјам*

Истражујући постојећу литературу о идентитету у вези са музиком, као и идентитет сам по себи, Тимоти Рајс примећује да не постоји један једини вид личног идентитета, једно Ја које би било постојано, већ да свако поседује различите идентитете, различите рефлексije принципа и искустава. Ове различите идентитете, родне, етничке, националне итд., можемо посматрати имајући у виду и различите елементе саме музике, мелодију, ритам, метар, боју, форму и томе слично. На обе сфере утичу многи фактори и услови, те је некад и тешко разграничити исте.²⁹

Са сличним се тешкоћама суочила и ауторка овог текста, покушавајући да кроз дубински интервју осветли следеће личне идентитете плесачица: социјални, плесни, музички, родни, етнички, национални (национално-културни), генерацијски, струковни и религиозни.

Сам идентитет се може дефинисати на различите начине, а један од начина посматрања идентитета и онога на чему је заснован јесте онај који нуди Е. Х. Ериксон: *...свесно осећање да имамо идентитет засновано је на два типа истовременог опажања: на непосредном опажању сопствене самоистовестности и непрекиданости у времену и на истовременом опажању чињенице да и други уочавају нашу истовестност и непрекиданост*³⁰, што указује на неодвојивост личног идентитета од колективног фактора, односно да мора постојати одређено препознавање идентитета као таквог. Б. Поповић проширује горе изложену мисао: *Мислим да идентитет ваља тражити између следећих тачака: опажање себе у односима са другима и са самим собом и својом историјом као истог извора опажања и разумевања и објашњавања у „просторно-временским димензијама“...*³¹. У овом делу свог промишљања идентитета, Б. Поповић додаје да је жеља људи да буду различити од других од изузетне важности,³² што може бити битно и за наше разматрање зашто су М. и В. управо одабрале један тако егзотичан и културолошки вишеслојно различит плес од оних који су им географски ближи. Будући да су обе изразито креативне и широкоумне особе, намеће се и теоријска мисао да је под свесна жеља за различитошћу од своје средине одиграла улогу у избору плесне активности. Јелена Ђурић истиче да је појам идентитета парадоксалан, због истовремене горепоменутог неодвојивости од ствари које су изван нас (нације, родитељства, професије) и одвојивости сваке јединствене индивидуе.

Током истраживања како се одређени лични идентитети испољавају кроз *бхаратанатјам* плес код наше две плесачице и ишчитавањем литературе о идентитету, чини се као да можда више термин „сопства“, који Јелена Ђурић (ослањајући се на друге ауторе као што је Хер) објашњава као: *приватне доживљаје бића и представља извор опажања* у комбинацији са термином идентитета, представља ослонац за оно што су две плесачице поделиле са ауторком текста. Свакако, то јесу само теоријски раздвојене сфере, које су у стварности неодвојиве и само скупа чине једну личност, индивидуу. Сама идентификација као процес представља сложено семантичко поље конструисано на препознавању заједничког порекла или карактеристика и припадништво које се ту успоставља,³³ и то препознавање уочавамо код М. и В., али у транскултуралном смислу, односно на једном нивоу вишем (или

ширем) од препознавања припадности једном пореклу, кроз препознавање изразите блискости са другом културом. Када смо већ истакли и проблематику „сопства“, однос ове појаве и појаве „другости“ (посебно када говоримо о егзотичним културама), како истиче Биљана Милановић, подразумева и успостављање граница међу идентитетима. Свакако, те су границе релативне и променљиве, као и сам идентитет, али упућују на бављење разликама, што је посебно битно за овај рад о *бхаратанатјам* плесу,³⁴ јер он управо и јесте, са свим својим пратећим културолошким елементима, изразито различит од културе у којој су М. и В. одрасле.

Ентузијазам и страст које уочавамо код ова два извођача могу се повезати са увидима које излаже Томас Турино: да одређене уметничке форме са собом носе и лична значења, те тако и наше емотивно „улагање“ постаје снажније кад се њима бавимо, посебно када су исте везане за битне аспекте нашег живота,³⁵ као што је *бхаратанатјам* везан за бављење јогом код обе плесачице или код В. за чињеницу да је од малена (преко мајчиног интересовања за јогу и индијску културу) била повезана са јогом.

Транснационални извођачи *бхаратанатјам* плеса се често налазе пред изазовом како на прави начин приказати страном публици један традиционалан плес који у себи садржи мноштво митолошких, културолошких и националних индијских симбола. Неки користе могућност кратког уводног предавања и демонстрирања основних покрета како би публику припремили за оно што следи.³⁶

Када говоримо о испољавању струковног идентитета, бавећи се послом у својој струци (велепродаја здраве хране), поред бављења *бхаратанатјам* плесом, М. плес види као свој хоби, сматрајући да на тај начин не испољава себе професионално, док В. своје бављење плесом не дефинише ни као посао нити као хоби, већ више као начин живота, свакодневно размишљање пренето кроз покрет. Међутим, код В. примећујемо (по опису наступа и едукативног рада обликованог у школу плеса) однос према плесу који је ближи професионалном, ипак озбиљнијем од хобија. В. истиче да је раније маштала о дизајну, сликању, раду у галеријама у својој струци, делимично и данас тако види себе, али би то стваралаштво било везано за плес, он је постао доминантна сфера.

Када се М. одлучивала управо за индијски плес, није била вођена неким религијским опредељењима, пресудан јој је

био плес као плес. Међутим, у току учења је приметила одређене промене у својој личности, схватање шта тај плес са собом носи. На питање да ли би за себе рекла да је религиозна особа, М. истиче да се одувек интересовала за различите религије, начин на који су одређени народи приступали Богу; међутим, ни у једној се није пронашла као следбеник. Видевши индијски плес уживо, добила је, како каже „унутрашњу потребу“ да се тиме бави, а исто препознавање примећујемо и код В. када је одабир плеса у питању. М. се бави и певањем, исто као хобијем, у певачкој групи коју чине девојке из различитих земаља – Словеније, Македоније, Босне итд., што наново указује на константну тежњу да своје културне границе прошири изван географских. М. пак не осећа посебну приврженост ни према хинду религији, која јесте темељ *бхаратанатјам* плеса. Говорећи о свом односу према религиозности В. изражава мишљење да је духовна особа, али се не везује за неку религиозну организацију. Сматра да права духовност подразумева рад на себи и синтезу добрих особина, тако да из сваке културе можемо „покупити“ оно што је најбоље за нас и што нам највише прија, оплемењујућа знања која нас чине бољим особама. Истиче да су управо разлике између култура, та разноврсност, оно што носи посебну лепоту. Уочила је да људи често виде различитост као претњу или мисле да једно опредељење искључује могућност другог, док код обе наше плесачице примећујемо изразиту тежњу ка мултикултуралности и слободи у доменима ових идентитета (културно-религијско-етичких). Разумевање митолошких прича што *бхаратанатјам* плес на неки начин јесте, надовезује на проматрање испољавања религијских идентитета. Са разумевањем ових прича М. није имала потешкоћа, али је било битно упознати ликове који се кроз ту причу провлаче, различита божанства и шта она представљају, те како их треба представити. М. сматра да код нас људи имају проблем да прихвате индијску културу због религијске димензије, односа монотеизам-политеизам. Управо је то оно што је М. привукло к индијском плесу пре него ка нашим плесовима, то различито испољавање једног врховног божанства, где многа божанства представљају многолике аспекте и испољавања принципа. Са неким ликовима, пак, није успевала да се поистовети, као што је божанство Кали, које доноси силовит и брз прогрес, док њеном темпераменту одговарају мирнија божанства. Потешкоћа са разумевањем и интерпретирањем прича које *бхаратанатјам* преноси,

како В. истиче, није имала, јер је већ увелико пре почетка бављења плесом била упозната са класичним еповима и духовним дисциплинама које се на њима заснивају. Током учења плеса у Индији имала је прилике и да учи одређене стихове на санскриту, како се изговарају, њихову слоговну структуру, те је и то било од велике помоћи и у етнички-културолошком смислу је приближило тој материји.

Говорећи о разликама између плеса млађих и старијих жена, М. каже да су млађе плесачице енергичније, као и да је имала прилике да гледа неке снимке старијих плесачица које нису тако енергичне, али су њихови покрети потпуно прецизни, *сваки покрет је на месту* и тај квалитет је осетан. Сличан исказ проналазимо и код В., која препричава догађај када је присуствовала наступу једне старије плесачице класичног индијског плеса, чији је наступ био изузетан и у току истог се старост није примећивала, као да је стање свести измењено у толикој мери да телесна ограничења падају у сенку. Слажући се са М. о горепоменутој разлици између плеса младих и старијих жена, В. додаје да се код старијих уочава веће самопоуздање због дужег искуства. Естетски, В. сматра да не постоји велика разлика између генерацијски удаљених плесачица, сам костим и накит и богата шминка, све то *закупира чула да ви ни не стигнете да гледате и да мислите колико она има година*. Када је реч о тој естетској димензији, М. каже да та два вида телесности (младо и старо) представљају различите феномене: младо свежину и лепоту, а старије искуство и дубину. Када је реч о њеном личном генерацијском идентитету испољеном кроз плес, на питање да ли се више осећа као зрела или млада особа, М. одговара да то умногоме зависи од тога како се осећа пре наступа, колико времена има за припрему за наступ и сл. Све ово доприноси смирености, па стога и својеврсној зрелости при наступу. На исто питање, В. одговара да види себе можда више као зrelu особу у смислу искуства и сигурности: свесна је свих грешака које направи, али не постоји страх од тога шта ће други рећи, већ постоји и критички став према самој себи; може бити похваљена, али свесна да је плес могао бити бољи.

М. види плес као својеврсну потрагу, трагање човека за самим собом. Касније, кад је почела да се бави јогом, повезала је плес и са том дисциплином и почела озбиљније, студиозније да се бави историјатом *бхаратанатјам* плеса, као и митологијом, филозофијом и изузетан је зналац у том подручју.

Откад се бави класичним индијским плесом, М. је код себе приметила одређене промене у личности, своје лично ослобађање, неку нову сигурност, у смислу комуникације са другим људима, прихватања животних ситуација, кроз буђење осећаја љубави, што спада у девојачки аспект плеса. Искуство певања је потпуно другачије од плеса, истиче М., певање је уско везано за врсту музике која се изводи. Друга плесачица, В., такође истиче утицај плеса на њен живот, преко њега је упознала много људи различитих интересовања, пријатеље, стекла нова знања и сл. Кроз плес исказује и своју потребу за креативношћу, за лепим стварима, детаљима, тканинама, накитом.

Када је реч о испољавању етничког идентитета, М. однос према српској култури се није променио од кад се бави плесом, али је кроз плес упознавала индијску културу и тако јој постајала све ближе. Имала је жељу да са неким подели ту страст и интересовање, али људи из њене околине нису били једнако заинтересовани. С друге стране, В. однос према српској култури се јесте променио

када је схватила да више зна о индијској традицији него о српској и да годинама представља ту далеку традицију у Београду. Увидела је да би требало да се више обавести о култури земље из које потиче, посебно јер постоје одређене сличности, лингвистичке, уметничке, које спајају те две културе на занимљиве начине и ту долази до преиспитивања и надградње етничког идентитета. Када се бавимо питањима етничког идентитета, занимљив је поглед који Марија Коумариану истиче у свом раду о многоструким идентитетима једне групације на Кипру, а то је корисност термина етницирања (слободан превод „ethnisation“ термина) односно. начина на који се одређена етничка групација прилагођава страни у којој постоје две стране: доминантна група која посматра, оцењује новопридошлу и аутоетницирање, тј. начин на који нова група дефинише саму себе, али у реакцији са околином.³⁷ Тај однос уочавамо и код наше две плесачице, у (не)прихватању од стране околине, имајући у виду М. искуство неразумевања и првобитно В. искуство неразумевања њене филозофске опредељености, пре но што је почела да плеше (види стр. 51) и двојства тих односа.

Снове везане за *бхаратанатјам* М. није имала, колико се сећа, али неко унутрашње препознавање сматра да постоји, да није случајно што је склона управо целокупној индијској култури. Иако никад није била у Индији, сматра да би се тамо боље уклопила него у Србији. О својим сновима везаним за плес В. говори са задовољством, претпоставља да су јој одређене слике плеса које је дуго гледала прешле у подсвест, тако да је ноћима сањала кореографије и покрете. Касније би се трудила да их оживи у будном стању, али јој то није полазило за руком, остајале су у некој врсти магловитог сећања. Овде примећујемо освешћивање плесног идентитета, из свести у подсвест и на путу повратка ка свести.

Женственост у плесу јесте битна, родни идентитет се свакако испољава, али опет то зависи од врсте плеса, истиче М., као и од онога ко изводи плес. У плесу као што је већ поменути *Аларипу* нема много женствености, јер је у питању технички прилично тежак плес, понављање покрета, али опет јесте лепо видети и у тој грубој техници осмех, покрете очију; све то јесте пријатно. М. може да замисли себе да се бави неким силовитијим, више „мушким“ плесом, управо због саме техничке захтевности *бхаратанатјама*. Женственост игра важну улогу када је В. плесање у питању, напомиње да и сам *бхаратанатјам* обликује особу истичући женствене, нежније аспекте личности, постоје и одређени плесни положаји у којима плесачица остаје неко време непомично и у којима су наглашени женски телесни атрибути, али на један суптилан начин. Могла би да се бави силовитијим плесом, а као пример наводи фламенко, зато што отворено изражава осећања.

Како обе плесачице истичу да су мушкарци много бољи извођачи *бхаратанатјам* плеса него жене, В. додаје да је женска грађа можда мало привлачнија него мушка у естетском смислу, али сматра да мушкарци у индијском класичном плесу играју битну улогу, као и да су плесови у којима су заступљени и плесачи и плесачице, лепши но плес у коме све једна особа треба да изнесе. Она истиче и постојање предрасуда везаних за мушке плесаче, јер је људима необично када виде мушкарца под пуном шминком, са накитом, иако то, В. истиче, нема везе са сексуалношћу, већ са симболиком и историјом плеса. Она сама је подучавала два мушкарца *бхаратанатјам* плесу, али нису никада наступали, стидели су се, иако су савр-

шено савладали плесне технике. Иако у нашим плесовима, као колективним мешовитим плесовима нпр. у Банату, Селена Ракочевић истиче да постоје знатне стилске, структурне и артикулационе разлике у плесу када је реч о мушком и о женском игрању,³⁸ то није случај са *бхаратанатјамом* као соло плесом: мушки и женски начин извођења се скоро нимало не разликује, те их је могуће упоређивати у квалитативном смислу. У овом смислу у *бхаратанатјам* плесу постоји извесни надродни историјски аспект плеса, ту наново дотичемо тему које су наше две плесачице више пута истакле: није битно ко је особа која изводи плес, већ је битан плес сам по себи. На овај начин можемо појаснити и непостојање разлика када су мушки и женски извођачи *бхаратанатјам* плеса у питању.

Закључак

У научноистраживачком раду, допуњеном теренским истраживањем методом дубинског интервјуа, ауторка текста је покушала да прикаже многобројне аспекте класичног индијског плеса *бхаратанатјам* у Београду, далеко од његове плесне „колевке“ – Индије. Искрпним прегледом плесне активности две плесачице, Мартине Трипковић и Виолете Пурхмајер, можемо закључити да је *бхаратанатјам* плес који игра важну улогу у њиховим животима, као и да је присутан на плесној сцени Београда, имајући у виду њихова бројна извођења на различитим манифестацијама. Повезаност са индијском културом преко бављења плесом је такође присутна код обе плесачице и прожима многе аспекте њихове личности.

Многолики лични идентитети који се испољавају код обе плесачице су каткад и испреплетани, нераздвојиви, као што је то случај са етничким, националним и религиозним идентитетима. *Бхаратанатјам* плесом се М. и В. баве на три нивоа: извођачком, образовном и креативном нивоу. Испољавање разноликих личних идентитета је било посматрано првенствено кроз извођачку активност наше две плесачице. Овом приликом су неке манифестације идентитета само дотакнуте, какав је нпр. случај са личним родним идентитетом, кроз однос са накитом, шминком и сл., док су о неким идентитетима плесачице говориле са изузетним усхићењем и врло детаљно; такав је случај са социјалним идентитетом – он је посматран кроз њихов однос према околини (на који начин је измењен отада се баве плесом), затим однос околине према њиховој плесној актив-

ности, искуствима извођења плеса када нико није у близини, упознавању нових пријатеља кроз плес итд.

Посебно је занимљив слободан, креативан однос према овом плесу који примећујемо у игрању уз друге, чини се неспојиве, музичке жанрове. Област својерсног ширења граница једног плеса, а да он при том задржава своје основне одлике, јесте врло интересантна тема за даље истраживање, не само када је у питању *бхаратанатјам* него и неке друге плесне форме. Овде се наново истиче увид Р. Сринивасан да нису све мелодије „игриве“, оне морају бити мотивишуће за плесача,³⁹ а обе наше плесачице су сматрале своје извођење уз друге жанрове успешним, што указује да *бхаратанатјам* поседује строгост, али може бити и одлично поље експериментисања и откривања нових форми. Имајући у виду комплексност овог класичног индијског плеса, много његових појавности и различитих аспеката, даље може да се истражи и да се на тај начин продуби свест и знање о *бхаратанатјаму* као врло постојаном плесу, али и плесу који, захваљујући чињеници да јесте глобално популаран, допушта креацију нових облика и својерсни раст плесне форме.

Мултикултуралност, заправо бикултуралност, игра важну улогу када је сагледавање личних идентитета ове две плесачице у питању. То прелажење традиционалних културних граница јесте битна одредница модерног доба, те управо транскултурализам са собом носи и прожимања вишеструких идентитета и (ре)креирања (па и својерсне допуне) личности,⁴⁰ које примећујемо код наше две плесачице *бхаратанатјама*. Прожимање интелектуалне и уметничке сензибилности извођача и једног културно условљеног плеса, пошто је *бхаратанатјам* плес који је по много чему традиционално индијски и неодојиво везан за индијску филозофију и религију, ствара мозаик плесних искустава и многоструких видова испољавања идентитета.

¹ Назив *бхаратанатјам* (енг. *Bharatanatyam*; постоје различити називи за исти плес – *бхарата натја*, *бхаратнатјам* итд.) потиче од четири санскритске речи које означавају најзначајније елементе који у синтези творе овај плес – *Бха* од *Бхава* – емоција, *Ра* од *Раага* – музика или мелодија, *Та* од *Таала* – ритам и *Натјам* – сам плес.

² EDWARDES Michael: *Everyday Life in Early India*, B.T. Batsford LTD, London, 1969, 160.

³ Исто. 158.

⁴ SRINIVASAN, Ramanuja: „Dance music of the South“, *Facets of Indian culture*, Bharatya Vidya Bhavan, Mumbai, 1999 (fifth edition), 162–163.

⁵ KHOKAR, Mohan (grupa autora): „Dance, Drama and Music“, *Towards understanding India*, Indian council for cultural relations, New Delhi, 1965, 84–86.

⁶ Исто, 85–86.

⁷ Исто, 84–86.

⁸ SRINIVASAN, Ramanuja, нав. дело, 64–65.

⁹ KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 86.

¹⁰ SRINIVASAN, Ramanuja, нав. дело, 86–88.

¹¹ EDWARDES, Michael, нав. дело, 159.

¹² KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 86.

¹³ SINGH, Shanta Serbjeet: *Indian dance – the ultimate metaphor*, India Bookwise Ravi Kumar, New Delhi, 2000, 1–4.

¹⁴ KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 86.

¹⁵ Исто, 87.

¹⁶ Исто, 86.

¹⁷ Исто, 4.

¹⁸ Исто, 86–87.

¹⁹ SRINIVASAN, Ramanuja, нав. дело, 164.

²⁰ KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 86.

²¹ SWARNAMBIGAI, K. (puno ime nije navedeno), *Naatya Bala-Bodhini (basic viniyogas in English with meanings)*, BGP Peripheral Services, Chennai, 12–43.

²² SINGH, Shanta Serbjeet, нав. дело, 23.

²³ KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 87.

²⁴ SINGH, Shanta Serbjeet, нав. дело, 48.

²⁵ KHOKAR, Mohan (grupa autora), нав. дело, 84–86.

²⁶ O'SHEA, Janet, „At Home in the World? The Bharatanatyam Dancer As Transnational Interpreter“, *TDR* (1988-), Vol. 47, No. 1 (Spring, 2003), The MIT Press, 176–177.; преузето са: <http://www.jstor.org/stable/1147037>.

²⁷ SINGH, Shanta Serbjeet, нав. дело, 53.

²⁸ Мартина и Виолета су једине које се тренутно активно баве извођењем овог плеса у Београду, одн. Србији, а постоје извођачи(це) у суседним земљама: Хрватској, Бугарској итд.

²⁹ RICE, Timothy: „Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology“, *Muzikologija – časopis Muzikološkog instituta*, br. 7, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2007, 27.; преузето са: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VII_7/02/show_download?stdlang=pl

³⁰ HRNJICA, Sulejman: *Opšta psihologija sa psihologijom ličnosti*, Naučna knjiga Nova, Beograd, 2005., 165.

³¹ ERIKSON, E. H: *The life cycle completed – a Review*, W.W.Norton, New York, 1982. према н. д. HRNJICA, Sulejman: *Opšta psihologija...* 165.

³² HRNJICA, Sulejman, нав. дело, 165.

³³ ĐURIĆ, Jelena: „Paradoksi identiteta“, *Institut za filozofiju i društvenu teoriju*, 275–276 i 288; преузето са: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0353-5738/2010/0353-57381002275D.pdf>

³⁴ MILANOVIĆ, Biljana: „Kolektivni identiteti i muzika“, *Muzikologija – časopis Muzikološkog instituta*, br. 7, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2007, 129. преузето са: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VII_7/06/show_download?stdlang=pl

³⁵ TURINO, Thomas: „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music“, *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 2, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 1999, 236; преузето са: <http://www.jstor.org/stable/852734>

³⁶ Ibid. O'SHEA, Janet, „At Home in the World? The Bharatanatyam Dancer As Transnational Interpreter“... 180–182.

³⁷ KOUMARIANOU, Maria: „'Nahni wa xfendik' (We and the Others): Negotiation of multiple identities in the Maronite Community of Cyprus“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, vol. 59, br. 2, Srpska akademija nauka i umetnosti – Etnografski institut, Beograd, 2011, 66.

³⁸ РАКОЧЕВИЋ, Селена: „Фолклорна плесна пракса у Срба у Банату: процеси испољавања родног идентитета кроз плес” („Dance practice of the Banat Serbs: Processes of manifesting gender identity through dance”), *Србија – Музички и играчки дијалекти*, уредник Димитрије Големовић, Факултет музичке уметности, Београд, 2011, 179–218.

³⁹ SRINIVASAN, нав. дело 86–88.

⁴⁰ ZAKIĆ, Mirjana i LAJIĆ-МИHAJLOVIĆ Danka: „Pregovaranje identiteta: između narativa i muzičke prakse – studija slučaja svirača Milana Vašalića”, *Naučni skup: Tradicija kao inspiracija, Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog: zbornik radova sa naučnog skupa (15–16. april 2011.)*, Akademija umjetnosti; Muzikološko društvo Republike Srpske, Banja Luka, 2012, 487–495.

Литература

- ĐURIĆ, Jelena: *Paradoksi identiteta*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 275–292.; преузето са: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0353-5738/2010/0353-57381002275D.pdf>.
- EDWARDES Michael: *Everyday Life in Early India*, B.T. Batsford LTD, London, 1969.
- ERIKSON, E. H: *The life cycle completed – a Review*, W. W. Norton, New York, 1982; Према н. д. HRNJICA, Sulejman: *Opšta psihologija...* 165.
- KHOKAR, Mohan (grupa autora): „Dance, Drama and Music”, *Towards understanding India*, Indian council for cultural relations, New Delhi, 1965, 84–90.
- ZAKIĆ, Mirjana i LAJIĆ-МИHAJLOVIĆ, Danka: „Pregovaranje identiteta: između narativa i muzičke prakse – studija slučaja svirača Milana Vašalića”, *Naučni skup: Tradicija kao inspiracija, Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog: zbornik radova sa naučnog skupa (15–16. april 2011.)*, Akademija umjetnosti; Muzikološko društvo Republike Srpske, Banja Luka, 2012, 487–495.
- KOUMARIANOU, Maria: „Nahni wa xfendik” (We and the Others): Negotiation of multiple identities in the Maronite Community of Cyprus”, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, vol. 59, br. 2, SANU–Etnografski institut, Beograd, 2011, 61–76.
- MILANOVIĆ, Biljana: „Kolektivni identiteti i muzika”, *Muzikologija – časopis Muzikološkog instituta*, br. 7, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2007, 119–134.; преузето са: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VII_7/06/show_download?stdlang=pl.
- O'SHEA, Janet, „At Home in the World? The Bharatanatyam Dancer As Transnational Interpreter”, *TDR* (1988-), Vol. 47, No. 1 (Spring, 2003), The MIT Press, 176–186.; преузето са: <http://www.jstor.org/stable/1147037>
- РАКОЧЕВИЋ, Селена: „Фолклорна плесна пракса у Срба у Банату: процеси испољавања родног идентитета кроз плес” („Dance practice of the Banat Serbs: Processes of manifesting gender identity through dance”), *Србија – Музички и играчки дијалекти*, уредник Димитрије Големовић, Факултет музичке уметности, Београд, 2011, 179–218.
- RICE, Timothy: „Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”, *Muzikologija – časopis Muzikološkog instituta*, br. 7, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2007, 17–38.; преузето са: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VII_7/02/show_download?stdlang=pl
- SINGH, Shanta Serjeet: *Indian dance – the ultimate metaphor*, India Bookwise Ravi Kumar, New Delhi, 2000.
- SRINIVASAN, Ramanuja: „Dance music of the South”, *Facets of Indian culture*, Bharatya Vidya Bhavan, Mumbai, 1999 (fifth edition), 160–167.
- SWARNAMBIGAI, K. (пуно име није наведено), *Naatya Bala-Bodhini (basic viniyogas in English with meanings)*, BGP Peripheral

Services, Chennai, 2002.

- THOMAS, Turino: „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music”, *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 2, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 1999, 221–255; преузето са: <http://www.jstor.org/stable/852734>
- HRNJICA, Sulejman: *Opšta psihologija sa psihologijom ličnosti*, Naučna knjiga Nova, Beograd, 2005.

Оквирни пример дубинског интервјуа, који је коришћен за потребе теренског рада:

- Име и презиме? 1а. Датум и место рођења? 1б. Образовање/занимање?
- Да ли сте музички образовани (нижа, средња музичка школа)? 2а. Да ли сте се бавили уметношћу пре него што сте почели да плешете?
- Када сте почели да се бавите индијским плесом? 3а. Зашто баш плес као начин израза? 3б. Зашто баш индијски плес (постоји ли нека прича иза тог избора)?
- Кошта Вас је инспирисало да почнете да плешете? 4а. Да ли сте се окушали у певању или свирању? 4б. Како поредите искуства плесања, певања и свирања? 4ц. Да ли би сте могли да се плесно изразите и у неким другим плесним жанровима?
- Где сте учили индијски плес? 5а. Како сте сазнали за ту школу/учитеља?
- Да ли сте учили само *бхаратанатјам* или и неки други плес? 6а. Како је изгледало учење (структура часа)? 6б. Колико је процес учења трајао (пре него што сте почели самостално да наступате)? 6ц. Да ли сте Ви подучавали некога? 6д. Да ли сте присуствовали неким курсевима (у смислу усавршавања)?
- Учили сте преко интернета? 7а. Да ли имате неку омиљену школу плеса (учитељицу), по чему је издвајате? 7б. Да ли сте учећи вежбали сваки дан? 7ц. Колико је то утицало на Вашу свакодневицу на Ваш однос према породици, пријатељима и самој себи?
- Колико је приликом учења важно посветити пажњу појединачним покретима, а колико плесним фразама? Шта је за Вас лакше? 8а. Да ли сте имали проблем око „ослобађања” одређеног дела тела? 8б. Да ли сте имали проблем са ритмичким обрасцима? 8ц. Колико је физички напорно изводити *бхаратанатјам*? 8д. Да ли можете увек плесати без обзира на Ваше расположење?
- Када сте почели самостално да наступате? 9а. Где сте изводили плес (прилике, ситуације)?
- Сем Вас, да ли постоји још извођача индијских плесова (не само *бхаратанатјама*) у Београду? 10а. Да ли сте сарађивали са њима?

11. Да ли је Ваша струка била повезана са плесом (или утицала на Ваше бављење плесом)? 11а. Сматрате ли плес својим послом или хобијем?
12. Да ли сте више играли из уживања (за себе, своје најближе...) или на наступима? 12а. Да ли сте се осећали другачије? Ако јесте, појасните у ком смислу? (и позитивни и негативни аспекти) 12б. Замислите да се налазите далеко од великог града у изолованом окружењу: да ли бисте се бавили плесом ако не постоји могућност да га прикажете/пренесете другима?
13. Са чиме Вас је све индијски плес повезао (у смислу нових сазнања, нових људи...)? 13а. Како је то утицало на Ваше наредне активности/живот уопште?
14. Како бисте описали однос Ваше породице и пријатеља према Вашој плесној пракси? 14а. Уколико је било неутралних (незаинтересованих) или негативних реакција, да ли је то утицало на Вас и како (ако није утицало, зашто није, односно шта Вас је водило даље)?
15. Који аспект самог наступа(ња) Вам се допада и зашто?
16. Који аспект/део/елемент *бхаратанатјама* Вас посебно фасцинира и привлачи (ако постоји такав) и зашто?
17. Да ли сте приметили неке промене у свом животу откад се бавите индијским плесом? Какве?
18. Колико је важно слушати музику приликом наступа? 18а. Да ли сте имали прилике да наступате са музиком уживо? 18б. Колико је важан одабир музичке матрице за Ваш наступ? 18ц. Да ли више обраћате пажњу на ритам или на мелодију? 18д. Колико је важан одабир инструмената?
19. Колико је важна гардероба и шминка приликом плесања? 19а. Да ли можете изводити *бхаратанатјам* и обучени у фармерке и мајцу?
20. Објасните ми, молим Вас, свој однос према српској култури. Да ли се исти изменио кад сте почели да се бавите индијском културом и плесом? Ако јесте, како?
21. Колико ми је познато, *бхаратанатјам* је плес који прича одређену причу, колико су Вам исте блиске и разумљиве?
22. Када чујете реч *бхаратанатјам*, која је прва реч која Вам пада на памет?
23. Да ли сте можда имали неке снове везане за плес? Замолила бих Вас да ми их испричате/ дочарате утиске.
24. Познато ми је да се и мушкарци могу бавити овим плесом, иако је то оригинално женски плес, зар не? 24а. Колико Вам је женственост и елеганција битна у плесу, да ли бисте могли да се бавите неким плесом који је више „мушки“, силовитији, сировији?
25. По Вашем мишљењу, да ли боље изводе плес младе, средовечне или старије жене? 25а. Како њихово тело одговара тежини и

значању појединих покрета? 25б. Да ли је у *бхаратанатјам* плесу „лепше“ младо или старије женско тело? 25ц. Како се Ви осећате док плешете: као зрела или млада особа?

26. Да ли бисте за себе рекли да сте религиозна особа? 26а. Ако је одговор да, да ли се Ваш однос према религији изменио откад се бавите индијским плесом (културом) и како?
27. Планирате ли да се и даље бавите индијским плесом?

ON THE TRACK OF THE ETHNODANCE

Una Gašparović*

MANIFESTATIONS OF DIFFERENT PERSONAL IDENTITIES THROUGH DANCE Bharatanatyam dance in Belgrade

UDK: 793.31(540) ; 394.3(540) ; 793.31(497.11)

ID: 202423052

BIBLID: 0354-9313, 17(2011) pp. 44-56

Submitted: 21st September 2012.

Approved: 21st October 2012.

Summary: The aim of this paper is to provide insight into multiple manifestations of personal identities through Indian classical dance, taking the example of *Bharatanatyam* dancing practice in Belgrade. Starting the research of complex topic of personal identities expressed through dance requires prior presentation of the main characteristics of Indian classical dance, as well as narrative testimonies of Martina Tripković and Violeta Purhmayr, two Serbian performers of *Bharatanatyam* in Belgrade, about their dancing practice, learning, performing and educating.

Exploration of manifestations of personal identities, using the method of in-depth interview, revealed that this dancing practice deeply changed, transformed and enriched their lives. Devotion to dance, which is visible with both artists, influences many aspects of their personality. Some of the identities are manifested through dance in greater extent than the others, like social identity for example, vividly presented in their communication with audience, understanding (or the lack of it) of family and friends, etc. Performing Indian classical dance, in their case, is not a mere instrument of artistic expression, it also creates a new way of living, broader philosophical perspective and it opens new possibilities presented in a creative approach to *Bharatanatyam* that both dancers are willingly exploring.

The phenomenon of multiculturalism, in fact merging of two cultures, plays an important role in understanding the personal identity. Permeation of intellectual and artistic sensibility of Serbian dancers with culturally conditioned dance, as *Bharatanatyam* is entirely traditional Indian dance, inextricably linked to Indian philosophy and religion, creates the possibility to express identities in multiple ways. Therefore, this paper can be understood as a call for new researches of artistic identities in the field of similar trans-cultural circumstances.

Keywords: *Bharatanatyam*, ethnochoreology, India, dance, identity, Belgrade, in-depth, fieldwork, performance, creativity

Biography: Una Gašparović (maiden name Stijaković-Singh) was born in Belgrade in 1987. After completing high school “Stevan Stojanović Mokranjac” in Belgrade at the department of theory of music, she completed ethnomusicology studies at Faculty of music in Belgrade. Throughout studies, the topics of research were various: Serbian lullabies, linking of Roma music tradition and world music genre, method of repeated fieldwork (instrumental tradition) and Indian classical dance. She is deeply interested in multiculturalism and multidisciplinary work.



Премијера композиције *Истар*, Београд, Кула Небојша, 3. септембар 2011:
Гудачи Светог Ђорђа

ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

Андрић, Иво, 34, 35, 36, 38, 39, 40,
41, 42
Апергис, Жорж (Aperghis, Georges),
2, 7
Аристофан (Aristophanes), 3
Арлекин (Arlecchino), 4

Балзак, Оноре де (Balsac, Onore de),
42
Барток, Бела (Bartok, Bela), 6, 16
Берг, Албан (Berg, Alban), 4
Берио, Лучано (Berio Lucciano), 6
Берлиоз, Хектор (Berlioz, Hector), 37
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven,
Ludwig van), 37
Бјерн, Хајле (Björn, Heile), 3, 31
Бритн, Бенџамин (Britten,
Benjamin), 4
Булез, Пјер (Boulez Pierre), 5,

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 4
Вауда, Златан, 41
Величковић, Јасна, 41
Веселиновић, Хофман, Мирјана, 2,
31

Габријели, Андреа (Gabrieli, Andrea),
4
Гашпаровић, Уна, 44
Гебелс, Хајнер (Goebbels, Heiner), 7
Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe,
Johann Wolfgang fon), 4, 37
Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck,
Christopf Wilibald), 37
Голдони, Карло (Goldoni, Carlo), 4
Гостушки, Драгутин, 4, 31

Давил, конзул (Davil), 35, 36, 37, 40
Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 4
Деви, 46
Дионис (Dionysus), 3
Достојевски, Фјодор, 42

Ђурић, Александар, 42
Ђурић, Јелена, 51, 54

Ериксон, Е. Х. (Erikson, E. H.), 51, 54
Ерић, Зоран, 31
Естерхази, Николаус (Esterhazy,
Nikolaus), 5,
Есхил (Aeschylus), 3
Еурипид (Euripides), 3

Жебељан, Исидора, 41
Живковић, Рада, 48

Зевс (Zeus), 12
Зечевић, Ксенија, 42
Зола, Емил (Zola, Emil), 42

Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik), 4
Исус Христ, 4

Јан, Ханс Петер (Jahn, Hans Peter), 2
Јонеско, Ежен (Ionesco, Eugene), 4
Јустинијан Први, 4

Кагел, Маурицио (Kagel, Mauricio),
2, 5, 6, 7
Кали, 52
Калчић, Јосип, 41
Качини, Ђулио (Caccini, Giulio), 4
Кејџ, Џон (Cage, John), 3, 5,
Керубини, Луиђи (Cherubini, Luigi),
37
Кјеркегор, Серен (Kierkegaard, Soren)
Коланд, Гитањали, 46
Корндорф, Николај (Korndorf,
Nikolai), 3
Корнеј, Пјер (Corneille, Pierre), 4
Коумарианоу, Марија (Koumarianou,
Maria), 54
Кришна 47
Крон (Kronus), 9

Лазаревић, Слободан, 42
Леда (Leda), 12
Ленон, Џон (Lennon, John), 22
Лил, Руже де (Rouget, de Lisle), 37

Малер, Густав (Mahler, Gustav), 5
Мијо, Даријус (Milhaud, Darius), 4
Мисаиловић, Миленко, 39
Митерер, Ана фон (Miterer, Ana
Maria von), 37, 38, 41
Михајловић, Милан, 41
Молијер, Жан Батист Поклен
(Moliere, Jean-Baptiste Poquelin),
4
Монтеверди, Клаудио (Monteverdi,
Claudio), 4
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart,
Wolfgang Amadeus), 38
Муса Пјевач, 35, 36, 38, 39, 40

Наполеон, Бонапарте (Napoleon,
Bonaparte), 34, 35, 36, 37, 39, 40

Панталоне (Pantalone), 4
Пери, Јакопо (Peri, Jacopo), 4
Пинтер, Харолд (Pinter, Harold), 4
Поповић, Б., 51
Прахалад, Пратибха, 46
Пулчинела (Pulcinella), 4
Пурхмајер, Виолета, 44, 46, 48, 49, 52,
53, 54, 56

Равел, Морис (Ravel, Maurice), 5
Радовић, Бранка, 34, 41, 42
Рајс, Тимоти (Rice, Thimoty), 51
Ракочевић, Селена, 53, 54
Реа (Rhea), 9
Рота, Нино (Rota, Nino), 7
Рукмини Деви, 46
Руцанте, Анђело (Ruzzante, Angelo),
4

- Сарукаи, Малавика, 46
 Сати, Ерик (Satie, Eric), 2, 4, 5
 Синтик, Илеана Олита (Sintik, Ileana Oltita), 3
 Скарамуш (Scaramuiscia), 4
 Софокле (Sophocles), 3, 4
 Спонтини, Гаспаре Луиђи (Spontini, Gaspare Luigi), 37
 Сринивасан, Рамануја (Srinivasan, Ramaniya), 54, 55
 Станић, Томислав, 42
 Стефановић, Ивана, 41
 Стравински, Игор, 2, 4, 5
 Стринберг, Карл Оскар (Strinberg, Carl Oscar), 4

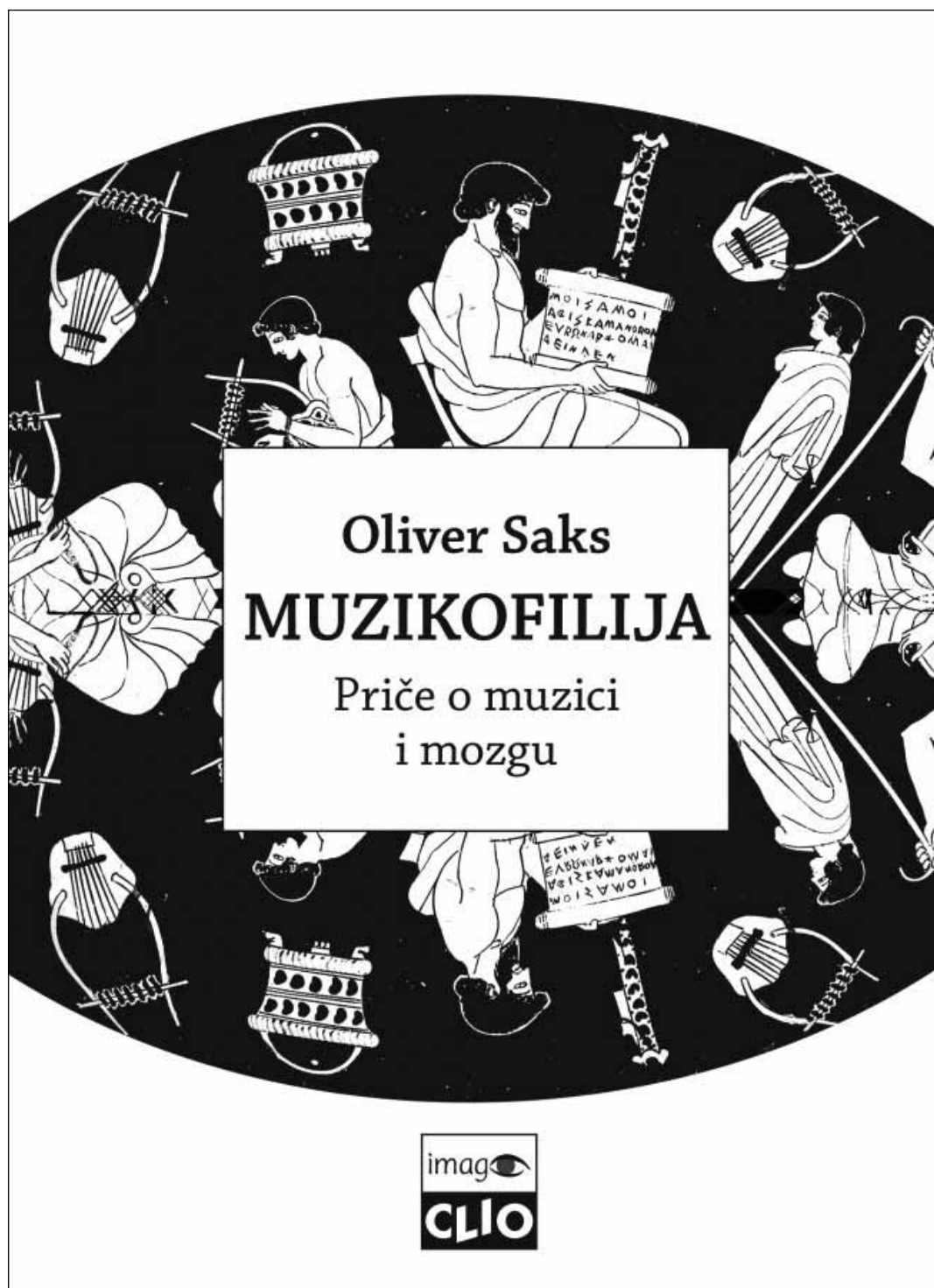
 Теспис (Thespi), 3
 Толстој, Лав Николајевич, 42
 Трипковић, Мартина, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56
 Турино, Томас (Turino, Thomas), 51, 54

 Фелини, Федерико (Fellini, Federico), 7
 Фрајт, Лудмила, 41

 Хајдн, Јозеф (Haydn, Joseph), 4, 5, 38,
 Хајле, Бјерн (Heile, Bjorn), 2, 3, 31
 Ханслик, Едвард (Hanslick, Eduard), 5
 Харвуд, Роналд (Harwood, Ronald), 3, 31
 Хеба (Hebe), 12
 Хелена (Helen), 12
 Херодот (Herodotus), 9
 Херцигоња, Никола, 40, 41, 42
 Хестија (Hestia), 9
 Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf), 7

 Џексон, Мајкл (Jackson, Michael), 50

 Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William), 4
 Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 2, 5
 Шива, 44, 45, 50
 Шилер, Фридрих фон (Schiller, Friedrich fon), 4
 Шо, Џорџ Бернард (Shoe, George Bernhard), 4
 Шпергер, Јохан Матијас (Sperger, Johann Matthias), 5
 Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz), 5
 Штраус, Рихард (Straus, Richard), 4
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 37
 Шутић Милослав, 38



Oliver Saks
MUZIČOFILIJA
Priče o muzici
i mozgu

imag
CLO

