

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за композицију и оркестрацију

Драшко Аџић

Теоријска студија о докторском уметничком пројекту
Архајски призори – шапутања и крици за вокално-инструменталне ансамбле

Ментор: академик Исидора Жебељан, ред. проф.

Београд, 2017.

Садржај

Предговор.....	1
О поетици и полазишту	2
О транспозицији архајског	6
Кикимора.....	9
Глуве воде	13
Вауоу Banshee 2.....	20
Талус.....	27
О митолошким предлошцима	33
Кикимора.....	36
Глуве воде	40
Вауоу Banshee 2.....	44
Талус.....	50
Закључак.....	54
Литература	57

Предговор

Мој завршни рад на докторским студијама композиције Факултета музичке уметности у Београду је конципиран као циклус од четири композиције за различите вокално-инструменталне саставе. У примарном фокусу ових композиција је истраживање вишеструких видова транспозиције архајских предлогака у музику, а као основни супстрат и полазиште за компоновање дела која чине циклус *Архајски призори* одабрао сам митолошку тематику. Тачније, одабрао сам по једно биће из словенске и ирске митологије и два хабитата који у оквиру паганских религијских матрица поседују посебан значај. Биће из словенске митологије је кикимора, женски лик који борави у човековом стамбеном простору и наноси штету и ситне пакости људима, а из келтске митологије је бенши (*banshee*), женски дух који својим нарицањем предсказује нечију смрт. Амбијенти који су послужили као својеврсна сценографија за компоновање преостала два дела су планина и језеро – два локалитета од изузетног значаја за све паганске вере, богата симболизмом због својих магијских и „граничних” својстава управо зато што представљају додирне тачке између овог света и оностраности.

Композиције које чине циклус *Архајски призори* су, по редоследу извођења, следеће:

- I *Кикимора*, многобожачко коло за клавир четвороручно и електронику
- II *Глуве воде*, хетерофони мадригал за женски хор
- III *Bayou Banshee 2*, невидљива песма са хумке за сопран и 11 музичара
- IV *Талус*, каталог оронима за симфонијски оркестар и наратора

Моја иницијална намера, уколико техничке и продукционе могућности то дозвољавају, јесте да се циклус изводи интегрално. Уколико то није могуће, управо зато што су инструментални састави свих композиција циклуса *Архајски призори* веома разнородни, појединачне композиције се могу изводити и као засебна дела.

О поетици и полазишту

У историји музике, *fin de siècle* и прва половина двадесетог века обележени су необично разгранатим процватом бројних музичких стилова и праваца. Један од њих, одговоран за најрадикалније удаљавање тадашње музичке поетике од уврежене традиције и конзервативности био је онај стил који се појавио у раној стваралачкој фази Игора Стравинског и који су музиколози назвали паганским експресионизмом. Драматичност и насилност којим је пагански експресионизам ступио на концертне подијуме Европе 1911. године премијерним извођењем *Петрушке* Игора Стравинског, а понарочито и 1913. премијерним извођењем *Посвећења пролећа* истог аутора, отпочели су удаљавање од дотадашње перцепције улоге коју је музичка уметност имала у савременом друштву и начинили велик корак у еволуцији музичког језика и израза.

Стравински је, у оквиру шест предавања која је одржао на Универзитету Харвард (САД) током академске 1939/40. године, о овој драматичној промени рекао између осталог и следеће: „Не заборавимо да су се *Петрушка*, *Посвећење пролећа*, и *Славуј* појавили у вријеме обиљежено дубоким промјенама које су изглобиле многе ствари и забринуле многе умове. Те се промјене нису збивале у сфери естетике ни на разини модуса изражавања [...]. Промјене о којима говорим довеле су до опће ревизије како темељних вриједности, тако и примордијалних елемената умјетности гласбе.”¹ Мера у којој је такво иновативно музичко „ткиво” изискивало истанчанију и посве отворенију перцепцију уметности од оне која би се могла очекивати чак и од образованијег познаваоца музике, сведочи податак да је у метежу опречних мишљења и бурног негодовања уметничке јавности након премијере *Посвећења пролећа* једино Морис Равел био кадар да схвати и осети шта је композитор овог дела заправо успео да уради. Стравински наводи: „[...] мој је пријатељ Морис Равел био готово једини који је рекао како ствари доиста стоје. Он је увидио, и рекао је то, како се новост *Посвећења* не састоји у „писању”, ни у оркестрацији, ни у техничком апарату дјела, него у гласбеном ентитету.”²

Како бих метафорички описао поетику и музички језик *Посвећења пролећа* употребио сам реч *ткиво*, одредницу која би се најпре могла довести у везу са физиологијом. Разлог за то је чињеница да је *Посвећење* једно од најранијих дела

¹ Igor, Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Zagreb, Algoritam, 2009, 21

² *ibid.*, 22

западњачке музичке баштине које је у потпуности превазишло каузалност и норме романтичарске хармонске прогресије. Упоредо са тим, крајње иновативна ритмичка инвенција је такође допринела да та композиција поседује физиономију посебне неспутаности и искрености те стога јесте једно непатворено усмеравање суште музичке енергије које готово да је органско у свом импулсу, лишено артифицијелности коју налазимо у великом делу симфонијског репертоара касног XIX и раног XX века. Као такво, оно доиста поприма атрибуте некаквог аутохтоног „ентитета” – како каже Равел, музике која као да одувек постоји сама од себе и коју као да нико није искомпонувао, колико год да је на страницама партитуре индивидуални печат аутора више него присутан. Други разлог се може пронаћи у програмности композиције. Као што је познато, Стравински се определио да инспирацију за ову музику пронађе у древној, паганској Русији. Моја теоријска студија настојаће да покаже да не формалистичко већ сублиминално и интуитивно препуштање уметника таквом предисторијском предлошку је кадро да досегне до најузбудљивијих домета уметности, те да делује на публику несвакидашњом снагом. Објашњење за то крије се у психолошкој универзалности мита и митологије, у истинитости податка да они поседују подједнаку моћ над свим припадницима врсте хомо сапиенса.

Далекосежне последице премијерног извођења *Посвећења пролећа* осећају се врло јасно и данас, благодарећи чињеници да су покренуле муњевит развој експресионизма и бројних, дивергентних личних стилова композитора који су пронашли свој особен израз у оквиру те широке стилске нише. Са друге стране, необично је да је након те иницијалне фасцинације паганским човеком, временом у којем је тај човек живео и његовим паганским обредима, Игор Стравински убрзо напустио ову тематику као инспирацију за своје стваралаштво. Још је и необичније да је веома мали број композитора после Стравинског (понарочито у другој половини XX и почетком XXI века) наставило своја истраживања том путањом.

Иако је познато да је античка (паганска) Грчка послужила бројним, не само музичким ствараоцима XIX и XX века као узор и инспирација, неопходно је да скренем пажњу на чињеницу да ћу у овој теоријској студији о мом докторском уметничком пројекту под *паганским* подразумевати и оне древне народе који су живели мимо античке Грчке, конкретније – на подручјима која су насељавали стари Словени између V и X века после Христа. Такође, под паганским ћу овде подразумевати и прастарог човека и његову прималну свест која је постојала у примордијалним и предисторијским измаглинама најдавнијих времена. Данас, најгласнији одјек тог „прапаганског,

елементарног човека” из музике Игора Стравинског можемо да тражимо у великим симфонијским делима Јаниса Ксенакиса: *Keqrops*, *Jonchaies*, *Synaphai* итд. У српској музици, поред стваралаштва Исидоре Жебељан, исте одјеке можемо чути у музици Лудмиле Фрајт (*Еклога*, *Тужбалица*) и у неколико других дела: *Песме простора* Љубице Марић и *Буколике 2* Вука Куленовића. Игор Стравински као да је одшкринуо врата огромном креативном потенцијалу овог драгоценог и универзалног супстрата, а веома је мали број композитора који су на та врата одлучили да уђу. Ја сам убеђен да је знатан део потенцијала који паганско као инспирација може да пружи остао неистражен и неискоришћен. То се чини контрадикторним чињеници да су најдавніји слојеви колективног психолошког наслеђа једина и најснажнија нит, поред оне пуко физиолошке и биолошке, која веже читав људски род у један ентитет.

С обзиром да чин стварања музике сматрам есенцијално најинтуитивнијим видом препуштања подсвесном, једина врста адекватне анализе ликова које сам повезао са музиком и анализе предања и хабитата који су послужили као инспирација за компоновање циклуса *Архајски призори*, јесте превасходно психолошка управо због ванмузичке природе предлошка и имплицитне програмности циклуса, јер испитивање феномена митологије и паганских веровања добија свој пун смисао једино у психоанализи која се бави интуитивним и подсвесним. Карл Густав Јунг, швајцарски психијатар, у својим истраживањима користи термин „архетипски призори”, што су заправо облици и призори колективне природе који се јављају у практично целом свету као кључни састојци митова а истовремено и као самостални, индивидуални производи несвесног порекла. Другим речима, Јунг тврди да митови нису ништа друго до суперпонирани дестилат подсвести и снова целокупног човечанства. Амерички антрополог Франц Боас у својој књизи *Ум примитивног човека* наводи да постоји запрепашћујућа монотонија фундаменталних идеја човечанства широм глобуса и да се извесни обрасци повезаних идеја могу препознати у свим типовима културе. Ова обједињавајућа универзалност митологије је широко прихваћена чињеница и као таква још снажније истиче моју тврдњу да паганска тематика има такву врсту капацитета и снаге да буде једно од најрелевантнијих полазишта за стварање музике – уметности која је најапстрактнија од свих, а самим тиме у потпуности извире из подсвести. Између нас и паганског човека и дан данас постоји нераскидива веза, колико год да су тековине цивилизованог друштва настојале да замагле ту спону. Џозеф Кемпбел, амерички митолог и писац, у прологу књиге *Јунак са тисућу лица* пише: „Фројд, Јунг и њихови слѣдбеници непорециво су доказали да логика, јунаци и дјела из мита опстају и

у сувремености. У недостатку дјелотворне опће митологије, сватко од нас има свој интимни, неосвијештени, неразвијени но потајнице моћни пантеон снова. Најновије Едипово утјеловљење и непрекинута романца Љепотице и Звијери стоје колико данас на крижању Четрдесет друге улице и Пете авеније и чекају да се упали зелено свјетло.”¹

Кемпбел у својим радовима изједначава митологију са психологијом која је погрешно протумачена као биографија, историографија и космологија, а сврху митова види, између осталог, у њиховој снажној способности да нам преносе мудрости из предања. О универзалности митологије, њеној дидактичкој моћи и способности да нама самима рефлектује наш унутрашњи свет, самим тим омогућавајући нам драгоцене спознаје и увиде у нашу психу, било да се ради о античком Грку на поднебљу Пелопонеза или о Маору на новозеландским Јужним Алпима, Кемпбел каже следеће: „Онђе гдје наслијеђене симболе дотакне један Лао Це, један Буда, Зороастер, Крист или Мухамед – гдје један потпуни духовни мајстор посегне за њима као средством најдубље моралне и метафизичке поуке – очито се затјечемо пред присутношћу немјерљиве свијести, прије него мрака.”²

Са друге стране, чињеница да нас митолошки садржаји готово инхерентно прожимају попут филогенетске, чак материјалне нити или биолошке повезнице, запрепашћујуће је јасна из истраживања Густава Јунга. „На различите начине, који су још увек далеко изван поља нашег разумевања, наше несвесно је усклађено са нашим окружењем – са нашом групом, са друштвом уопште и, осим тога, са просторно-временским континуумом и читавом природом.”³ У том светлу, посебно је занимљива и заправо узнемиравајућа тврдња др Јунга да је само кроз посматрање несвесног својих немачких пацијената и њихових снова био сигуран да нешто у Немачкој прети, „нешто врло крупно, сасвим катастрофално”, те да је чак годинама пре појаве Хитлера био кадар да предвиди успон нациста.⁴

„Сувремени интелект тумачио је митологију као примитиван, неспретан покушај објашњавања природног свијета (Фрејзер); као производ поетске маште из претповијесних времена, који су потоњи нараштаји погрешно схваћали (Милер); као ризницу алегоријских напуताка којима се појединац прилагођава заједници (Диркем); као скупни сан, симптом архетипских порива у дубинама људске психе (Јунг); као традиционални пријеносник човекових најдубљих метафизичких спознаја

¹ Joseph Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb, Fabula nova, 2007, 30-31

² *ibid.*, 283-285

³ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 245

⁴ Karl Gustav Jung, *Duh bajke*, Beograd, Art Press, 2002, 63

(Кумарасвами); и као Божије Откровење Његовој дјечи (Црква). Митологија је све то. Разноврсност пресуда увјетована је мотриштима судаца. Јер кад се проучи не у смислу онога што јест, већ начина на који дјелује, на који је у прошлости служила човјечанству и на који му може служити данас, митологија се показује прилагодљивом попут самога живота опсесијама и потребама појединца, соја и доба.”¹

О транспозицији архајског

Криптомнезија је психолошки термин који се може објаснити као подсвесно сећање. У мом досадашњем бављењу композицијом, један од најуочљивијих стожера моје поетике и стила био је прожет настојањем да евоцирам и у својој имагинацији интерпретирам древно музичко наслеђе Балкана. Будући да се никада нисам бавио етномузиколошким радом, нити сам на било какав начин био изложен фолклорном садржају више него успутно и летимично, они малобројни сусрети које сам у младости имао са народном музиком су очевидно, путем криптомнезије, нашли начина да се посредством моје подсвесне фасцинације архајским нађу у жижи мог уметничког интересовања. Густав Јунг о криптомнезији помиње пример музичара „који је у детињству чуо неку народну мелодију или неку песму, а онда открива да се она провлачи као тема симфонијског става који он компонује као одрастао човек. Идеја или слика преместила се из несвесног у свестан ум.”²

Као што сам навео, у мојој музици је још од првих година Основних академских студија било еклатантно да упориште за компоновање тражим у архајском. Било да је у питању избор народних текстова за соло песме (*Травке мађивке*, прва година ОАС) или намера да реконструишем како би можда могла да звучи музика неког прадавног паганског обреда (*Бабине даворије*, за осам инструмената, четврта година ОАС). Са друге стране, бројне техничко-стилске карактеристике народне музике такође су пронашле свој корелат у мом индивидуалном стилу. Пре свега, то је употреба и подражавање хетерофоније – најпримитивнијег и најстаријег вида народног певања (*Ситан камен*, тужбалица за женски хор, трећа година ОАС и *О травама и тмини*, литаније за четири свирача, четврта година ОАС), али и нетемперованост тонских

¹ Joseph Campbell, *Јунак с тисућу лица*, Zagreb, Fabula nova, 2007, 398

² Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 38

висина која је основна хармонска карактеристика старе традиције народног певања (*Симфонија 1*, четири сцене за симфонијски оркестар, друга година ДАС). Поред набројаног, можда је најкарактеристичнији вид транспозиције архајског у мојој музици управо честа појава плесног карактера најчешће мешовитог такта – што је такође једно од битних одличја балканске народне музике (*Два привиђења под јасиком*, за камерни ансамбл, и *Вуна, игла, канап, кости*, три влашке басме за флауту и клавир, *Левијатан 2011*, казачок за клавир и оркестар, мастер рад).

Моје најупечатљивије искуство са балканском традиционалном музиком догодило се заправо недавно, пре неколико година, много касније него што би се очекивало од некога ко се већ дуже време имплицитно бави фолклором. Наиме, био сам позван да присуствујем једном племенском окупљању Црногораца у пограничној области Црне Горе недалеко од Херцеговине. Уговорено место састанка било је једно сеоце које је на први поглед блажено изопштено од цивилизације. Ту скривеност ће лако илустровати податак да се до сеоцета могло доћи једино вожњом неодржаваним макадамским путем који је дугачак нешто више од пет километара. Наравно, тај пут се не може пронаћи ни на каквој мапи. Оно што сам тамо затекао би се могло описати као нека врста модерног посела, али, ипак је нераскидива веза са наслеђем морала бити присутна и то у форми вокалне музике коју су, с времена на време, певали истакнутији мушки представници племена. Чак и за време студија, када сам већ и систематичније почео да истражујем музику Балкана, нисам наишао на сличну врсту певања. Оно ме је испрва асоцирало на неку врсту ојкања, али дужина екстремно интензивних, равних, грлених тонова који су се сасвим поступно раздвајали у микротоналан хетерофон слог, није наликовала ничему што сам до тада чуо. Највеће изненађење у вези са тим певањем јесте да ме је оно у фасцинантној мери асоцирало на дело *Quattro pezzi su una nota sola* италијанског авангардног композитора Ђакинто Шелсија. Извесно је да један италијански композитор сигурно није имао прилике да средином XX века чује црногорско народно певање и да га потом искористи за своје епохално дело, а ипак, ова два музичка „ентитета” имају толико тога заједничког. Са друге стране, Шелси је однекуд морао добити инспирацију за своју композицију. Даље промишљање ме је спонтано навело да се сетим музике јапанског традиционалног *Но* позоришта. Иако на први поглед та музика нема никакве видљиве фактурне везе са балканским ојкањем, схватио сам да је њихов заједнички и суштински именоватељ њихово енергетско полазиште – та безимена потреба да људско биће производи музику.

Ако једна фолклорна форма, какво је *Но* позориште, заиста и звучи експресионистички (колико год анахроно та изјава деловала) и ако сам је слободном асоцијацијом, посредством црногорског народног (паганског) певања, нехотимично довео у везу са једним модернистичким, авангардним дѐлом западњачке уметничке музике XX века, корелација између исконске паганске музике и експресионизма као њене природне резултанте, више је него јасна. Све фолклорне форме су неспутане, дакле искрене и природне те настају спонтано попут афекта. А афект – то и јесте централна окосница експресионизма. Улога уметника је да ту предосети на који ће се начин оно колективно наслеђено оваплотити у делу које ствара.

О пермеабилној граници између експресионизма и народне музике, као и о криптомнезији и интуитивном препуштању чину компоновања, најјасније говори следећи одломак из мемоара Игора Стравинског: „Колико ја знам, ниједна од мојих руских пјесма – *Прибаутки*, *Четири руска сељачка збора*, *Четири руске пјесме*, *Успаванка мачке* – не садржи народни материјал. Ако која од тих композиција звучи као исконска народна музика, то је зато што су моје стваралачке снаге биле кадре да искористе неко неизвјесно сећање на „народно”.”¹

Оно што је заједничко готово свим фолклорним музичким формама јесте да су често неодвојиве од људског гласа. Баш из тог разлога, главна везивна нит циклуса *Архајски призори* је истраживање могућности употребе гласа у најразличитијим инструменталним „амбијентима”, као и опсервирање варијабилности улога које у једном музичком делу он може да има. Од приповедачке улоге, као у *Талусу*, преко тонског сликања и хипотипозе подводног света једног измишљеног језера у *Глуве воде*, до неартикулисане буке, узвика и вриштања у *Кукимори* и *Bayou Banshee 2* – управо онако како се људски глас и могао чути у свакодневном животу, лову, обредима, плесу и песми паганског човека.

¹ Igor Stravinski i Robert Craft, *Memoari i razgovori*, Zagreb, Zora, 1972, 193

Кикимора

Кикимора, многобожачко коло за клавир четвороручно и електронику, је настала као поруџбина Ингмар Пиано Дуа из Новог Сада.¹ Премијерно је изведена у Јеревану (Јерменија), у децембру 2013. године као акустична верзија без електронике. Циклус *Архајски призори* започиње овим делом и оно обилује музичким садржајем који се, ако композицију упоредимо са осталим композицијама циклуса, може најјасније довести у везу са фолклорном музиком. Међутим, транспозиција архајског музичког материјала је овде спроведена на такав имплицитан начин да су директне асоцијације крајње суптилне и појављују се само у назнакама које постају евидентне тек аналитичким путем. Наиме, након рапсодичног и лаганог увода који траје 24 такта, појављује се главни карактер композиције и он је плесни. Уз то, карактер је такође крајње афективан, те се може казати да је *Кикимора* један организован, експресионистички, музички афекат. Тој тврдњи најпре иду у прилог грубе и нагле динамичке промене.

пример бр. 1, т. 1-6, деоница другог пијанисте

Adagio $\text{♩} = 54$ Più mosso rall. Tempo primo

Piano II

f p sub. *f p sub.* *mf* *> p* *pp* *ppp*

¹ Чине га пијанисти Слободанка Стевић и Александар Глигић.

пример бр. 2, т. 117-119

J Allegro $\text{♩} = 138$

Такође, екстремна и потенцирана артикулација доприноси утиску неспутаности, а на појединим местима, чак и некакве паганске, разуздане хистеричности. Врло је честа употреба сфорцата, стакатисима и не само акцената и марката, већ и бројних комбинација тих артикулација.

пример бр.3, т. 63-68, деоница другог пијанисте

F Allegro $\text{♩} = 138$

пример бр. 4, т. 117-119, деоница првог пијанисте

J Allegro $\text{♩} = 138$

Токатност у овом делу доведена је до екстрема, те се може рећи да је клавир искоришћен као велика и јако резонантна перкусија. То је у уској вези са вертикалама, а понарочито зато што је у деоници другог пијанисте честа појава баса који се састоји од основног тона хармоније обogaћеног малом секундом (која је снижени други ступањ лествице која се користи у датом тренутку). На тај начин се добија посебна врста сонорности која се не може на аналогни начин употребити ни на једном другом хармонском инструменту (изузев евентуално на чембалу), а акустички резултат поседује необичан квалитет звука и клавира и великог бубња (гоча) истовремено.

пример бр. 5, т. 85-92, деоница другог пијанисте

Већ поменути плесни карактер манифестује се најпре кроз употребу релативно живахнијег темпа који варира између $\text{♩}=104$ и $\text{♩}=138$, а изузетна ритмичка нестабилност и разноврсност фигура, употпуњена готово константном променом метра и његовим осцилацијама између правилног и неправилног, највише доприноси тој паганској, фолклорној физиономији.

Мелодијске фразе су тако осмишљене да је њихов ритам математички прецизно записан, а звучни резултат је такав да делује као да је музички ток ослобођен стеге метра те врло слободно тече и добија се утисак сталног рубата, као да је музика импровизиована, а импровизација је међу основним карактеристикама народне музике.

пример бр. 6, т. 25-28

C Andantino ♩ = 72

Мелодија је иначе скерцозна, што у спрези са хармонијом и ритмиком даје утисак плесне народне музике. Она је на моменте хетерофоно, те и на неким местима микстурно третирана, с тим да је највиши тон вертикале увек водећи тон мелодије. Чест је случај да целокупна деоница једног од пијаниста има мелодијску улогу. Сасвим налик на начин на који је мала секунда градивни интервал у старој балканској традицији вокалне музике, фреквентна употреба мале секунде у мелодијској инвенцији *Кикиморе*, баш због хетерофоног третмана, готово да тај интервал у овој композицији чини консонантним.

пример бр. 7, т. 16-41, деоница првог пијанисте

B Andantino ♩ = 72

C

27 *sf* 3 3 3

32 4 3 *sf*

37 *sf* 3 *sf* 4 4 **D** Allegro ♩ = 138

На хармонском плану, у *Кикимори* је коришћена проширена тоналност која наликује оној из ране стваралачке експресионистичке фазе Игора Стравинског, а такође наликује и хармонском језику Беле Бартока. Та сличност је осетна иако су у овој композицији присутна и већа згушњавања вертикале – на појединим местима и до дијатонских кластера. Упркос томе, слушни утисак о постојању тоналног центра је јасно уочљив током целе композиције, те стога музика поседује извесну врсту пријемчивости, као да позива на плес.

Глуве воде

Композиција *Глуве воде*, хетерофони мадригал за женски хор на стихове драматуршкиње Вање Николић, настала је као поруџбина женског академског хора *Collegium Musicum* из Београда и премијерно је изведена новембра 2014. године у оквиру мултимедијалног пројекта под називом *Вода*. Концепција овог пројекта била је да пет домаћих композитора напише по једно дело за женски хор, а да сва буду

обједињена темом воде, тачније – једном капљицом воде која би се, од композиције до композиције, налазила у различитим ситуацијама и агрегатним стањима, на пример залеђена или у облаку – у виду водене паре. Међу тим ситуацијама и агрегатним стањима, које су унапред осмислиле диригенткиња хора Драгана Јовановић и Вања Николић, а потом нама, композиторима понудиле као предложак, нашла се и капљица воде унутар језера. Ја сам се сместа определио те за тематику своје композиције одабрао управо ту капљицу јер ме је идеја једне капи окружене безбројем других капи снажно асоцирала на женски глас који се једва назире у мноштву других и сличних женских гласова. Готово да сам унапред у својој имагинацији могао чути како се сви ти бројни гласови певачица из хора хетерофоно преплићу и извиру као из велике, водене дубине. С обзиром да је моја намера и била да за циклус *Архајски призори* искомпонујем једно дело у чијем би се главном фокусу нашла хетерофонија, овај избор је био сасвим природан.

Будући да имам вишегодишње хорско певачко искуство, и с обзиром да сам раније већ компоновао хорска дела чије фактурне карактеристике наликују онима у *Глувим водама*¹, моја истраживања су ме навела да закључим да тип поетике у којем гласови формирају густе дијатонске вертикале уз употребу спорог хармонског ритма и темпа који није брз, јесте веома погодан за хорски медиј јер дејство таквих композиција поседује потенцијал да буде посебно снажно. Квалитет тембра који људски гласови стварају здружени у таквој врсти слога, понарочито уколико се композиција изводи у дворани са природном реверберацијом, значајно доприноси медитативном карактеру и мистичној атмосфери музике у композицијама као што су *Глуве воде*. То слушаоца може да наведе да помисли како се пред њим одвија нешто што је духовно, магијско, напослетку – паганско.

Мој иницијални импулс приликом писања *Глувих вода* био је да музички узор пронађем у композицијама *Lux Aeterna* Ђерђа Лигетија и *Тужбалица* Лудмиле Фрајт. Међутим, испоставило се да сам употребио само незнатан број композиционих поступака који наликују онима у поменутих делима Лигетија и Фрајтове. Наиме, у извесној мери сам подражавао технику компоновања музике звучних боја и рад са материјалом наликује оном који срећемо у делима која баратају звучним масама. Међутим, мелодика у *Lux Aeterna* и *Тужбалици* је микрополифона, а вертикална последица такве хоризонтале јесте снажно дисонантна, хроматизована хармонија.

¹ *Глас Господењ* (прва година ОАС) и *Ситан камен*, тужбалица за женски хор (трећа година ОАС).

Насупрот томе, у мојој композицији је хармонија суштински импресионистичка упркос чињеници да су вертикале готово стално организоване као кластери.

пример бр. 8, т. 11-14

A

♩ = 48

11

Soprano Solo 1 *mp* *p*
Pre - sta - ne, pre - sta - ne. Ne - sta - ne, ne - sta - ne.

Soprano Solo 2 *p*
Pre - sta - ne. Ne - sta - ne.

Alto Solo 1 *pp* *p*
Pre - sta - ne. Ne - sta - ne.

Soprano 1 *ppp* *p*
- sta - ne. Ne - sta - ne.

Soprano 2 *mp* *ppp* *p*
Pre - sta - ne. Ne - sta - ne.

Alto 1 *mp* *ppp* *p*
Pre - sta - ne. Ne - sta - ne.

Alto 2 *mp* *ppp* *p*
Pre - sta - ne. Ne - sta - ne.

Поред тога, у композицији *Глуве воде*, метар и пулс се јасно осећају, што са *Lux Aeterna* и *Тужбалицом* није случај. Јасан пример за то можемо видети у одсеку који почиње од 18. такта.

пример бр. 9, т. 18-23

B

18 ♩ = 48

Soprano Solo 1

Soprano Solo 2

Alto Solo 1

Alto Solo 2

Soprano

Alto

ki - še, ki - še, ki - še, ki - še,

tren, tren, tren, tren, tren,

Tren ki - še,

Ki - še, ki - še,

Ki - še,

(*ppp*)

(*ppp*)

21 *mp*

Soprano Solo 1

Soprano Solo 2

Alto Solo 1

Alto Solo 2

Alto Solo 3

Soprano

Alto

Tren, tren, ki - še, Tren, tren, ki - še, tren.

tren ki - še, tren ki - še, tren, tren.

ki - še, ki - še, tren.

tren, ki - še, ki - še, tren, ki - še, tren.

Tren, tren, ki - še, tren.

ki - še, ki - še, ki - še, ki - še, tren.

tren, tren, tren, tren, tren, tren.

Хор је овде подељен на две групе – једну чини пет солисткиња а другу остатак хора. Солисткиње репетитивно певају кратке мелодијске фразе које се надовезују једна на другу на начин који подсећа на микрополифонију али тако да се пулс јасно осећа. Пулсација је још јасније изражена у остатку хора који пева у ритмичким вредностима

четвртине и половине. Лествица коју сам у овом одсеку употребио је миксолидијски модус *in E* који истовремено садржи и дурску и молску терцу, а вертикала је током целог одсека организована као кластер. Дакле, присутна је густина која асоцира на Лигетија и Фрајтову, али не и замагљеност добре.

Хетерофоно вођење гласова у композицији *Глуве воде* сам користио на два начина. Први, који се види у примеру број 9, је такав да се гласови који певају кратке мелодијске фразе консекутивно надовезују један на други на начин који наликује *stretto* имитацији с тим да је сваки наступ новог гласа регистарски виши или нижи у односу на претходни, те хоризонтални покрет поступно образује све шири и шири кластер. Ти кратки, различити мотиви, који сваки од гласова затим понавља, су ритмички симплификовани и подсећају на напеве из народне музике пре свега по мелодици а затим и због уског амбитуса у којем се обично крећу – не више од мале терце. Следи пример у којем су издвојени сви гласови по редоследу наступа из одсека који почиње у такту број 36.

пример бр. 10, појединачни мотиви соло деоница из одсека који почиње у 36. т.

Alto Solo 1 
 Je - ze-ro.____

Alto Solo 2 
 Iz - van.____

Alto Solo 3 
 Je - ze - ro.____ Iz - van.

Soprano Solo 2 
 Je - ze - ro.____ Kre - ne.

Soprano Solo 3 
 Ka____ ne - bu.____

Soprano Solo 4 
 Je - ze-ro.____

Други начин хетерофоног вођења гласова је у потпуности налик претходном, с тим да се сада такве кратке мелодијске фразе понављају алеаторички.

пример бр. 11, т. 82-83, алеаторички слој хора

Овај вид такозване релативне, односно дириговане алеаторике је у климаксу композиције доведен до хипертрофије, а сви гласови певају кратке силазне мотиве у мелодијском цис-дуру. Овај поступак силазних мелодија које образују густе вертикале подсећа на онај који је искористио Арво Перт у композицији *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*.

пример бр. 12, т. 84, кулминација композиције

Ова врста алеаторике се на појединим местима у композицији појављује и као педал у оквиру хармонске пратње.

пример бр. 13, т. 32-33

D

♩ = 48

pp

Soprano

Na - sta - ne, na - sta - ne.

*Senza battuta, ad lib.
ma non presto*

pp

Alto

Na - sta - ne. →

пример бр. 14, т. 55-59

G A tempo ♩ = 48

*Senza battuta, ad lib.
ma lento*

ppp

Soprano 1

Ri - be,

ppp

Soprano 2

Ri - be, ri - be, ri - be, ri - be, _____ ri - be,

ppp

Alto 1

Ri - be, ri - be, ri - be, ri - be, _____ ri - be,

ppp

Alto 2

Ri - be, ri - be, ri - be, ri - be, _____ ri - be,

Потреба да користим алеаторику у композицији *Глуве воде* се сама наметнула јер алеаторички поступак увек подразумева извесну врсту музичке импровизације, а као што сам већ навео, импровизација је једна од основних карактеристика фолклорне музике.

Bayou Banshee 2

Композиција *Bayou Banshee 2*¹, невидљива песма са хумке за сопран и 11 музичара, писана је за ансамбл у чији састав, поред сопрана, улазе и: обоа, ударалјке, харфа, клавир, хармоника и гудачки квинтет. Ово троставачно дело написано је са намером да евоцира некакав измишљен пагански обред, а на основу карактера и редоследа ставова, макроформа композиције би се могла објаснити и на следећи начин:

- уводна игра (први став, *La Danza* – плес)
- врачање (други став, *La Psichedelia* – психоделија)
- завршни плес и транс (трећи став, *Il Voodoo* – вуду)

Иако су ставови контрастни по карактерима, фактури и тематском материјалу, ово објашњење може бити корисно с обзиром да су они везани *attacca subito*.

Као и у композицији *Кикимора*, у централном фокусу овог дела јесте опијеност плесом и, на изванредан начин, *Bayou Banshee 2* путем транспозиције основних и универзалних карактеристика плеса истражује каква је људска стања такав (магијски) плес кадар да индукује. Разузданост ритмичке конфигурације, какву видимо у *Кикимори*, овде је замењена значајно умеренијом метричком разноврсношћу, а нагла ритмичка изненађења и неочекиване промене готово да не постоје. Наиме, музика уједначеног и стабилног ритма носи већи потенцијал да некога уведе у транс у односу на музику у којој су фразе кратке, непредвидивих дужина и које се смењују нагло и грубо. Јер уколико у музици нема каприциозних ритмичких и динамичких изненађења, утолико је већа могућност да се слушаца препусти музичком току и у њега комплетно утоне. Поред тога, велика количина репетитивности у појединачним деоницама инструмената који у датом тренутку свирају пратњу или педал, значајно доприноси том утиску стабилности. То можемо видети у следећим примерима.

¹ 2014. године је настала моја композиција *Bayou Banshee* за виолу и хармонику. *Bayou Banshee 2* на изванредан начин представља наставак истоимене композиције, мада не у погледу музичког садржаја већ више у погледу амбијента који је послужио као ванмузички предложак за компоновање, а то су мочварна станишта у Луизијани (САД).

пример бр. 15, т. 8-12, деоница хармонике

Musical score for Accordion, measures 8-12. The tempo is marked $\text{♩} = 88$. The score is in 4/4 time and G major. Measure 8 starts with a dynamic marking of f . The piece features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket is shown above measures 10 and 11, with a repeat sign at the beginning and a first ending sign at the end. Measure 12 concludes with a final chord and a fermata.

пример бр. 16, т. 13-28, деоница клавира

Musical score for Piano, measures 13-28. The tempo is marked $\text{♩} = 88$. The score is in 5/16 time and G major. Measure 13 starts with a dynamic marking of sf and pp sub. in the right hand, and p sub. in the left hand. A box labeled 'B' is placed above measure 13. A 3+2 fingering is indicated above the first measure. The piece features a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes at measure 28.

Упоредо са репетитивношћу, у композицији *Bayou Banshee 2* присутна је и композициона техника такзованих трака. То можемо најјасније видети у следећем примеру.

пример бр. 17-а, т. 13-19, деоница харфе

13 **B** $\text{♩} = 88$
3+2
5/16
Агра
mp legato

Харфа, у одсеку који почиње у 13. такту првог става, свира моторичну пратњу у оквиру метра од 5/16. Материјал деонице у овом одсеку је исконструисан на тај начин да лева и десна рука имају различит, независан мелодијско-метрички модел различите дужине који се константно понавља.

пример бр. 17-б, модел у десној руци

пример бр. 17-в, модел у левој руци

Модел у десној руци је дугачак 16 шеснаестина, а модел у левој, свега 6. Уколико узмемо у обзир да се ово одвија у метру који је непаран, и с обзиром да се тек на сваких 16 тактова оба модела нађу у почетној позицији, звучни резултат је такав да је утисак о јакој и слабој доби замагљен, а преостаје само шеснаестинска пулсација. Сличан поступак је коришћен на више места у композицији, на пример у деоници хармонике од слова Е и у деоницама харфе и хармонике од слова О.

Поред тога, пратња у појединим одсецима је направљена од дословно понављаних двотактних целина. У следећем примеру су деонице клавира, хармонике и гудача. Одсек почиње у 194. такту и то је уводни плес у кулминативном платоу композиције.

пример бр. 18, т. 194-201, деонице клавира, хармонике и гудача

The image displays a musical score for measures 194 to 201. It is organized into two systems. The first system covers measures 194 to 201, and the second system covers measures 198 to 201. Each system includes staves for Piano, Accordion, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Piano part features a complex texture with chords and melodic lines in both hands. The Accordion part provides harmonic support with a steady rhythm. The string quartet (Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabbasso) plays a consistent rhythmic pattern. The score is marked with a tempo of $Q = 88$ and a dynamic of f . The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Истраживање боје унутар могућности камерног ансамбла композиције спровео сам на тај начин што је избор појединих инструмената који су ушли у састав био условљен њиховим историјским пореклом. Наиме, обоа је у овој композицији коришћена са намером да представља старогрчки дувачки инструмент аулос – инструмент који је иначе и претеча обоа, а садржај деонице асоцира на реске и опоре мотиве из композиције *Орестија*, Јаниса Ксенакиса.

пример бр. 19, т. 57-58, деоница обоа

Такође, као што се види у претходном примеру, *Bayou Banshee 2* је једина композиција у оквиру циклуса *Архајски призори* у којој су коришћени четвртстепени, иначе градивни хармонски чиниоци балканске народне музике. Поред коришћења четвртстепена у оквиру мелодике, у појединим одсецима су читаве вертикале конципиране четврттонски.

пример бр. 20, т. 59-61, деонице виоле, виолончела и контрабаса

Затим, ово је једина композиција циклуса у којој се користе удараљке, а међу њима разне врсте бубњева – велики бубањ, томови, добош и конге. Ево шта о бубњу каже Жилбер Руже, француски музиколог: „Ако, да говоримо као Жан-Жак Русо,

постоји неки инструмент кадар да „уздрма наше живце” онда је то, могли бисмо поверовати, бубањ. Осим тога, он је особит инструмент ритма па према томе и игре. Схватато зашто су неки, понесени уобразиљом, веровали да је бубањ кадар да физички, такорећи механички избади људе ван њих самих.”¹ Аналогно маниру употребе клавира у композицији *Кикимора*, овде је клавир исто коришћен веома перкусивно. То је најпроминентније у другом ставу, у одсеку који почиње у 76. такту – кластери у левој руци су у најнижем регистру клавира и свирају се акцентовано и то за 4 динамичка ступња више од остатка деонице.

пример бр. 21, т. 76-82, деоница клавира

The musical score consists of two systems of piano music, measures 76-82. The first system (measures 76-78) shows a right hand with melodic lines and a left hand with dense clusters. Dynamics include *pp* and *(pp)*. The second system (measures 79-82) continues the texture, with a *f* dynamic marking in the left hand and *p* in the right hand. A tempo marking of quarter note = 88 is indicated at the start of measure 76.

¹ Жилбер Руже, *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, 206

Други став композиције, попут некаквог мистичног обреда, започиње сведеном, „гусларском” мелодијом у виоли.

пример бр. 22, т. 67-74, деоница виоле

Viola

♩ = 88

67 *mp sub. espress.*

70 *molto f*

На почетку трећег става, харфа има улогу китаре, старогрчког жичаног инструмента из породице лира.

пример бр. 23, т. 141-160, деоница харфе

Агра

A tempo sub. ♩ = 88

141 *p mp*

149 **M** *mp f*

155 *mp p*

Може се закључити да је транспозиција архајског у композицији *Bayou Banshee 2* изванредан вид хипотипозе, али остварен тембралним средствима.

Иначе, прозрачност фактуре и репетитивност појединачних деоница у другом ставу асоцира на Мортонa Фелдмана и његове минималистичке композиције које на слушаоца делују дубоко подсвесно због њиховог психоделичног, готово хипнотичког садржаја. Перкусије које се користе у другом ставу композиције *Bayou Banshee 2* – темпл блок, триангл, гонг, такође асоцирају на древне ритуале, а улога хармонске статичности која је овде присутна јесте да подсећа на обредну народну музику у којој иначе ни не постоје модулације или класична хармонска прогресија (читавих 55 тактова другог става је константно *in Es*).

Талус

Талус, каталог оронима за симфонијски оркестар и наратора, настао је као поруџбина Београдске филхармоније и премијерно је изведен новембра 2016. године.¹ У погледу транспозиције архајских музичких образаца, композиција се у највећој мери ослања једино на различите видове подражавања хетерофоније, те других композиционих поступака којима се ова теоријска студија бави готово и да нема. Са друге стране, као полазиште за компоновање *Талуса* послужили су бројни митолошки, географски и фолклорни предлошци, те се може сматрати да је у поређењу са осталим композицијама циклуса *Архајски призори* ово дело најбогатије симболиком и митским садржајем те је посебно подесно за психолошку анализу, о чему ће и бити више речи у следећим поглављима.

Главна одлика карактера овог дела јесте пасторалност и она је пре свега изражена кроз спори темпо композиције – темпо је $J=46$ током целокупног трајања дела, без икаквих флукуација у пулсацији сем повремене појаве корона. Хармонија је претежно дијатонска, обухвата проширену тоналност и употребу различитих лествица и модуса, а осећај тоналног центра је увек присутан. У поређењу са осталим композицијама циклуса *Архајски призори*, појава дисонанци у *Талусу* сведена је на минимум. Мелодијска инвенција је такође у служби дочаравања пасторалности –

¹ Композиција је премијерно изведена као верзија без наратора.

мотивика је увек сведена на кретање унутар лествичних и акордских тонова, без неочекиваних скокова, а тематски материјал се излаже логичним и мирним фразама. Музички ток је у потпуности подређен пасторалном изразу, те *Талус* можемо назвати и буколиком за симфонијски оркестар.

Начин на који је хетерофони слог транспонован у оквиру израза ове композиције више асоцира на коришћење неког далеког рецидива старе балканске традиције певања неголи на његово директно опонашање, за разлику од других композиција циклуса *Архајски призори*. Пример за то, као и за пасторалност, може се видети већ на самом почетку, у уводу *Талуса*. Широке и мирне мелодије солиста гудачког корпуса извиру једна из друге, над статичним педалом преосталих дивизираних гудача, и надовезују се тако да на крају одсека чине петоглас.

пример бр. 24, т. 1-10, соло деонице гудача

Largo ♩=46

(senza sord.)
ppp
espress.
e poco rubato

(senza sord.)
ppp
espress.
e poco rubato

(senza sord.)
pp
espress.
e poco rubato

(senza sord.)
pp
espress.
e poco rubato

(senza sord.)
pp
espress.
e poco rubato

1

2

1

2

1

2

Viola sola

mp
espress.
e poco rubato

mf

mf

mf

mf

2

На прелазу између првог и другог одсека, од 11. до 15. такта, цео гудачки корпус се дели на 21 деоницу – на 8 солиста и дивизиран остатак гудача. Циљ оваквог дивизирања јесте да публика стекне утисак великог пространства и даљина које могу бити у видокругу једног планинског амбијента. Овај ефекат је подржан и спацијалним аспектом овакве оркестрације јер је гудачки ансамбл симфонијског оркестра једина тембрално хомогена група чији извођачи могу да заузимају чак и више од половине простора концертног подијума, дакле, далеко више од било које друге групе, те ако у оквиру гудачког корпуса постоји више извора звука који са тачака удаљених преко 10 метара истовремено изводе различите тематске материјале, резултат је густа стереофона „таписерија” која неминовно у себи носи акустички потенцијал да код слушаоца изазове осећај ширине и пространства.

Иако је тако организована фактура бројних мелодијских линија (солисти свирају уз широк и густ оркестарски педал који се поступно трансформише) у суштини никла из мог субјективног доживљаја хетерофоније, јаснију транспозицију ове архајске музичке тековине можемо видети тек у другом одсеку композиције, који почиње у 11. такту. Оркестарски педал у овом одсеку и даље јесте хармонски статичан, међутим, састављен је од већег броја кратких и једноставних мелодијских фрагмената различитих дужина, дистрибуираних у дивизираним виолама и виолончелима. Ти кратки мотиви подсећају на народну мелодику због своје ритмичке симплификованости и малог амбитуса и они се, аналогно композиционом поступку трака у делу *Глуве воде*, све време понављају. Ево тих мотива по редоследу наступа.

пример бр. 25, мотиви у оквиру оркестарског педала

виоле, такт бр. 12

Largo ♩=46

Violin I
Violin II
div. a 3

ppp

виолончела, такт бр. 13

Largo ♩=46

Violoncelli
gli altri
div. a 2

виоле, такт бр. 13

Largo ♩=46

ViOLE
le altre
div. a 3

виолончела, такт бр. 17

Largo ♩=46

Violoncelli
gli altri
div. a 2

С обзиром да сам се определио да композиција буде написана за симфонијски оркестар двојног састава, дувачке инструменте који свирају главне тематске материјале сам по правилу користио увек у пару и то на начин који представља извесни мелодијско-фактурни хибрид који је на пола пута између балканске хетерофоније и западноевропског двогласа. То први пут у *Талусу* можемо чути у хорнама, у одсеку који почиње у 25. такту.

пример бр. 26, т. 25-30, деонице хорни

7 **Largo** ♩=46

1
2
Corni in Fa

1
2
Corni in Fa

Теоретско утемељење моје формулације „мелодијско-фактурни хибрид” лежи у начину на који су, као резултат хоризонталног покрета, коришћени интервали мале и велике секунде. Наиме, у западноевропском приступу композицији (а овде мислим на класични контрапункт), сазвучје секунде све до појаве импресионизма најчешће има задржичну функцију. У *Талусу* међутим, у оквиру сазвучја које двоглас образује, често се осећа извесна еманципација секунде, па и инсистирање на њој, као што се јасно може уочити на претходном примеру. То само по себи није никаква новина, међутим поседује извесну тежину ако се присетимо да су мале и велике секунде у основи хармоније народног певања, које сам на тај начин и желео да суптилно емулирам.

Баш као и у композицији *Bayou Banshee 2*, харфа у *Талусу* такође има један истакнут, али овде репетитивни соло уз пратњу гудача, од партитурне ознаке 9 до партитурне ознаке 11. Моја интенција је овде била иста, а то је да специфична боја овог инструмента, у спреси са мотивиком, евоцира неку претечу харфе – а с обзиром на планински и брдски крајолик који је послужио као инспирација за компоновање – можда неке харфе германског или келтског (друидског) порекла.

пример бр. 27, т. 36-46, деоница харфе

9 Largo ♩=46

Арга

36

41

10

46

Током истог одсека, соло виолончело изводи мелодију у свом вишем и продорнијем регистру, у којој су орнаменти коришћени на такав начин да њен садржај асоцира на гусларску мелодику (т. 42-45).

пример бр. 28, т. 42-45, деоница соло виолончела

10

42

Largo ♩=46

Violoncello solo

mp espress.

f

45

Исти манир коришћења дувачких инструмената, аналогно хорнама из примера 26, наставља се у кратком двогласу обоа (т. 74-78), затим у флаутама (т. 79-94), у фаготима (т. 95-116) и на крају композиције, у трубама (т. 161-167).

Хетерофонија је у *Талусу* присутна и у још једном виду. Наиме, флауте, обое и кларинети (а повремено и фаготи), репетитивно свирајући своје кратке мотиве, фигурације и мелодије које се поступно мењају, међусобним односима образују фактуру сложене полиритмије и то од такта број 134 па до краја композиције (укупно 33 такта). Ови инструменти су у виду оркестрационог слоја све време присутни током та 33 такта и имају функцију педала али веома ритмизованог, који је у сталном покрету и превирању, као да подражава некакво треперење. Идеја водиља за такво аранжманско решење је била имитирање неког измишљеног хора народних свирала које симултано

музицирају али свака своју мелодију, прилагођавајући лествицу у којој свирају хармонској прогресији *Талуса*, али не мењајући своју карактеристичну ритмику.

О митолошким предлошцима

„У Јужној Америци постоје Индијанци који ће вас уверавати да су они папагаји звани црвене араре, иако су потпуно свесни да они немају ни перје, ни крила, ни кљунове. Јер у свету примитивног човека ствари немају онако оштре границе као у нашим „рационалним” друштвима.”¹ Овом лаконском изјавом, Карл Густав Јунг илуструје колики је ментални пут савремени човек прешао у удаљавању од својих далеких предака. Са друге стране, иако су се наша сазнања о свету који настањујемо драматично променила, а самим тим је и наша свест спознала позицију коју смо еволутивним развојем освојили, ипак су физиологија и морфологија нашег мозга и даље остале сасвим истоветне као код тих Индијанаца, црвених арара. То значи да је начин на који наша психа функционише остао непромењен у односу на наизглед далеке и примитивне претке јер је она неодвојива од својих предетерминисаних матрица. Ипак – мозак је и даље само један унутрашњи орган који постоји у живим бићима ове планете већ више стотина милиона година. Психологија је утврдила да једино путем анализе снова можемо имати јаснији увид у унутрашње (менталне) законитости рада овог органа. Такође, као што је и раније било речено, показано је да су ове законитости исте за цео људски род. О сновима Јунг каже: „Они се зачињу у духу који није сасвим људски, који је пре дах природе – дух лепе и дарежљиве, али и окрутне богиње. Ако хоћемо да окарактеришемо тај дух, сигурно ћемо му се више приближити у подручју древних митологија, или у баснама о праисконској шуми, него у свести савременог човека. Ја не поричем да је развој цивилизованог друштва донео велике користи. Али та је корист остварена по цену великих губитака, чије последице једва да почињемо да процењујемо. Моја поређења између примитивних и цивилизованих стања човека делимично имају за циљ и да одвагну колико смо изгубили, а колико добили.”²

За правилно разумевање даље анализе коју ћу изнети у оквиру ове студије, неопходно је да се упознамо са термином архетипа. Етимолошко порекло овог израза је

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 45

² *ibid.*, 51

грчка реч *ἀρχέτυπον* која се дословно може превести као „првобитни отисак” или „првобитни модел”. Одредница *архетип* је у Клајновом речнику страних речи и израза објашењена као праузор, праслика, изворни образац, а у Јунговој психоанализи подразумева колективни несвесни мотив, заједнички свим људима. Оно што је такође заједничко за све архетипове јесте да се, између осталог, испољавају путем снова. Током свог рада, Сигмунд Фројд и Јунг су установили да се у сновима њихових пацијената често јављају елементи који нису индивидуални и који не могу да потичу из пацијентовог личног искуства. „Фројд је те елементе [...] назвао „архаичним остацима”¹ – то су душевни облици чије се присуство не може објаснити ничим у животу појединца и који су изгледа исконска, урођена и наслеђена обличја људског ума. Баш као што људско тело представља читав музеј органа, од којих сваки има другу развојну историју, можемо очекивати да је и ум организован на сличан начин. Он не може да буде без историје у већој мери него што је то тело у којем постоји. При чему под „историјом” не сматрам чињеницу да се ум сам изграђује свесним обраћањем прошлости преко језика и других културних традиција. Мислим на биолошки, праисторијски и несвестан развој ума код архаичног човека, чија је психа још увек блиска животињској. Та безмерно стара психа образује основу нашег ума, баш као што се структура нашег тела заснива на општем анатомском узорку сисара. Искусно око анатома или биолога наилази у нашем телу на много трагова тог изворног узорка. Искусни истраживач ума може на исти начин да уочи сличности између слика из сна савременог човека и производа примитивног ума, његових „колективних слика” и његових митолошких мотива. [...] Психологу, да се другачије изразим, практично није довољно само искуство о сновима и другим производима несвесне активности, већ и о митологији у њеном најширем смислу.”² С обзиром да је предложак за компоновање циклуса *Архајски призори* управо митолошка грађа, та веза између митологије и психологије коју Јунг објашњава је кључна за моју анализу.

Поред тога, битно је да се упознамо са термином *јаство* као и са термином процеса *индивидуације*. Јунгова сарадница Мари-Луиз фон Франц, швајцарска психолошкиња, о тим терминима пише следеће: „Командни центар из којег потиче уређивачки ефекат психичког раста Јунг је назвао „Јаством” и описао га као тоталност целовите психе [...]. Људи су од давнина били интуитивно свесни постојања таквог унутрашњег центра. Грци су га називали унутрашњим *даймоном*; у Египту га је

¹ Односно архетиповима.

² Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 72-73

изражавао појам *Ба-душе*; а Римљани су га обожавали као „генија” (*genius*, лат.) својственог сваком човеку. [...] Јаство може да се дефинише као унутрашњи водећи чинилац који се разликује од свесне личности и који може да се схвати једино истраживањем властитих снова. Ти снови, заправо, показују да је оно управљачки центар који изазива сталну надоградњу и сазревање личности. [...] То би се могло приказати на следећи начин: семе планинског бора садржи цело будуће дрво у скривеном облику; али свако семе пада у одређено доба на неко одређено место, где постоје бројни посебни чиниоци, као што су квалитет тла и камења, нагнуто земљишта и његова изложеност сунцу и ветру. Скривена тоталност бора у семену реагује на те околности тако што избегава камење и окреће се према сунцу, чиме се обликује раст дрвета. На тај начин полако настаје јединка бора, постижући испуњење своје тоталности. Без живог дрвета, слика бора само је могућност или апстрактна идеја. На исти начин, циљ процеса индивидуације јесте остварење те јединствености у јединки човека.”¹

Следећи битан термин који ћу у анализи користити је *анима* – такође творевина Јунгове аналитичке психологије, а заједно уз *анимуса*, она представља један од основних антропоморфних архетипова несвесног у људској психи. О аними, Јунг каже следеће: „Анима је архетипска форма која изражава чињеницу да мушкарац носи мањак женства или женских гена. То је нешто што се у њему не појављује нити из њега нестаје, већ је стално присутно, делује као женско у мушкарцу. Још у шеснаестом веку хуманисти су открили да човек има неку аниму, и да сваки мушкарац носи у себи женско.”² За компоновање *Кукиморе*, као инспирација послужио је истоимени лик из словенске митологије, а за компоновање *Bayou Banshee 2* женски лик из келтске митологије. С обзиром да та два бића представљају пројекцију моје аниме и с обзиром да су она у суштини малеволентна у свом односу према људима, следеће објашњење негативног аспекта аниме ће бити врло значајно за даљу анализу. „Анима је персонификација свих женских психолошких тежњи у мушкој психи, као што су на пример неодређени осећаји и расположења, пророчке слутње, пријемчивост за ирационално, способност за личну љубав, осећај за природу, и – као последње, али не и најмање важно – његов однос према несвесном. У својој појединачној манифестацији, карактер аниме код мушкарца по правилу обликује његова мајка. Ако он осећа да је мајка негативно утицала на њега, његова анима ће често да се изражава у

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 183-186

² Karl Gustav Jung, *Duh bajke*, Beograd, Art Press, 2002, 60

раздражљивом, депресивном расположењу, непостојаности, несигурности и осетљивости. [...] Читав живот поприма туробан и потиштен вид. Таква мрачна расположења могу човека да наведу и на самоубиство и у том случају анима постаје демон смрти. У тој улози она се јавља у Коктоовом филму *Орфеј*. Французи такав лик аниме зову *femme fatale*. Блажа верзија те мрачне аниме персонификована је у Моцартовој *Чаробној фрули*. Грчке сирене или немачка Лорелај такође персонификују тај опасни аспект аниме, који у том облику симболише деструктивну илузију.”¹

Уз помоћ наведених термина, као и бројних других симболичких објашњења митолошких предлогака имплицитно и експлицитно садржаних у *Архајским призорима*, ја ћу у следећим поглављима анализирати психолошке чиниоце који су утицали на процес компоновања дела овог циклуса. Психолошки увиди у симболизам и снагу митологије, која трансцендира географске и временске границе, идеално су оруђе помоћу којег ћу настојати да протумачим тај истрајни афинитет уметника свих оријентација према античком, паганском и архајском, а понарочито свој лични, који је евидентно присутан у мом стваралаштву од самог почетка.

Кикимора

„Кикимора је женски митолошки лик код Руса и Белоруса, борави у човековом стамбеном простору, наноси штету и ситне пакости домаћинству и људима. Назив лика *кикимора* чине две компоненте. Етимологија прве компоненте *кик*- повезује се с балто-словенским кореном *kik/kyk/kuk* у општем значењу грбавости, савијености. Други део речи *мора* потиче од општесловенског *mor-* – „смрт”. Кикимору замишљају у обличју малене, ружне, грбаве старице, смешне, наказне, алкаве бабе одевене у прње. Она је тако мала и сува да не излази напоље, из страха да је ветар не однесе. [...] Када се појави у кући, кикимора чини ситне пакости, прави штету домаћинству: баца и лупа судове, омета спавање, лупа поклопцем на димњаку, гађа чељад луком из подрума, бундама и јастуцима – с пећи; чупа косу домаћину, перје – кокошкама, шиша руно

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 209-212

овцама и од њега прави постељу за стоку. Додијава људима завијањем, пиштањем, буком.”¹

Уколико бисмо анализирали митолошка бића и амбијенте које сам одабрао као основу за компоновање циклуса *Архајски призори*, видели бисмо да они поседују своја специфична психолошка значења и тежину. Кикимора (а ово важи и за бенши из композиције *Bayou Banshee 2*) је биће женског пола које недвосмислено припада хтоничном, подземном свету и као таква, у уму је конотирана негативним и притајеном анксиозношћу. Чињеница да сам одабрао кикимору и бенши, вероватно указује на мој лични ступањ у процесу развитка аниме код мушкарца, која је према Јунгу и сâм извор креативних способности те за аниму каже да је, између осталог и „унутрашњи састојак психе који је неопходан за свако право стваралачко достигнуће.”² Познато је да су зла митолошка бића пројекција страха од непознатог, а одабир таквог бића за предлогак при компоновању указује на страх са којим се човек суочава кроз тежак и понекада застрашујућ процес индивидуације, јер да би човек прихватио самога себе у целости, неопходно је да освести и усвоји све делове своје психе, од којих је анима један од најзначајнијих.

На исти онај начин на који је Морис Равел дочарао Скарба у својој клавирској свити *Gaspard de la nuit*, моја намера је била да карактером музике *Кикиморе* створим звучну слику која би на изванредан начин одговарала опису кикиморе и кинематографски дочарала изглед и понашање митолошког бића које је прзничаво и злобно али које заправо поседује и благе црте жовијалности и детињасте фриволности. Из тог разлога, *Кикимора* је агресивна композиција пуна насилних изненађења и изузетно је сабијеног музичког тока, брзих фраза и дисонантности, што би можда код неког слушаоца изазвало непријатност. Са друге стране, уколико је уметност искрена и стога истинита, она увек има могућност да испољи своје дејство. О *уметности ружне душе* Фридрих Ниче каже: „Уметност се поставља у претесне границе ако се захтева да се у њој изражава само сређена, морално уравнотежена душа. Као и у ликовним уметностима, тако и у музици и поезији постоји уметност ружне душе напоредо с уметношћу лепе душе; и најјача дејства уметности – кроћење душа, покретање камења и очовечење животиња – можда се највише постижу управо том уметношћу.”³

¹ Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, *Словенска митологија*, Београд, Zepher book world, 2001, 266-267

² Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 137

³ Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko*, Београд, Fedon, 2012, 108

Као што сам већ навео, главна ритмичка карактеристика *Кикиморе* је изузетна нестабилност и разноврсност фигура употпуњена готово константном променом метра и његовим осцилацијама између правилног и неправилног. Моје је снажно уверење да управо у инвенцији, варијабилности и истраживањима безбројних комбинаторичких могућности ритма лежи огромни скривени потенцијал за проналажење нових музичких израза и поетика. У много већој мери него што је то хармонија, ритам је тај чинилац музичког тока који носи печат индивидуалности и најснажнији је параметар кроз који музика може да испољи своје дејство. О конфигурацији ритма који у себи носи неправилну и неочекивану акцентуацију, Стравински пише следеће: „Тко од нас, слушајући цез, није доживео забаван осјећај сличан вртоглавици кад плесач или солист, устрајно настојећи нагласити нерегуларне акценте, не успјева одвратити позорност нашег уха од регуларног пулсирања метра који дају ударалке? [...] Пулсирање метра омогућује истицање ритмичке инвенције. А ми уживамо у њихову односу.”¹ Објашњење ове врсте фасцинације слушаоца можемо потражити у чињеници да је поигравање ритмом својствено многим народним музикама, те из тог разлога носи извесну инхерентну пријемчивост. У вокалној музици на подручју Балкана постоје фолклорне песме које одликује константна промена метра. Та појава је условљена самом природом језика и његовом прозодијом којима се музичке фразе прилагођавају, добијајући тако природност и сливеност у фразама, али неправилност у метру. Познате су и „исцелитељске песме северноамеричких Индијанаца [које] одликују промене нагласака и неправилности ритма.”²

Други апсект који ритам *Кикиморе* везује за фолклор јесте да је музика у овој композицији замишљена тако да дочара и имагинарни пагански плес током којег ово митолошко биће запада у некакву врсту трансa. Познато је да су и најпримитивнији, предисторијски пагански обреди били у нераскидивој вези са музичком пратњом, било она вокална или инструментална. Сврха музике током таквих обреда била је да или код слушалаца или код врача, односно шамана, индукује стање трансa. Физиономија ритма музике је ту играла пресудну улогу, а често је он имао обресе изломљености и изненађујућих и неочекиваних промена. У књизи „Музика и транс” Жилбер Руже помиње да у хаићанској обредној музици постоје „варке бубњара”, како их је назвао, које „се дефинишу као „преломи” у контратемпу, „прекиди” који заустављају плесни

¹ Igor Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Zagreb, Algoritam, 2009, 39

² Жилбер Руже, *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, 105

покрет и изазивају стање пароксизма својствено кризама.”¹ (Под „кризом” Руже овде подразумева транс у који упада плесач.) Такође, он помиње и пример из Бенгала где су играчи „најпре обучавани у једном лакој ритму с којим су се до краја поистовећивали и који ствара неку врсту хипнотичког полусна. Музичари тад с неколико жестоких удараца у бубањ изазивају шок и почињу нови, сложенији ритам. После кратког оклевања, играче захвата тај нови ритам без икаквог уплитања свесне воље. То код неких особа изазива трансно стање и потпуни губитак контроле над собом, као да је ритам некакав дух који их је запосео.”² У *Кикимори* су овакви прекиди драматично учесталији те су постали главни носилац драматургије. Сам набој силине тих „жестоких удараца у бубањ” (односно у перкусивно третираном клавиру) на извештајан начин представља градивни музички елемент који је преувеличан до хипертрофије.

Напослетку, из визууре моје намере да музика *Кикиморе* кинематографски дочара изглед и понашање овог митолошког бића у свом плесном трансу, занимљива је следећа Ружеова опсервација: „Био то менадизам у грчкој антици, или опседнутост демонима у Ренесанси, култ *zârova* у Етиопији или *рабова* Сенегалу, култ *ориша* и *водуна* у Гвинејском заливу и у Бразилу или култ *басангу* у Замбији, култ звани *hâi bông* у Вијетнаму или различити облици трансa које запажамо на Балију, ни у једном случају транс се не посматра као путовање неког човека у свет духова; у свим се случајевима тумачи као долазак неког духа или бога у свет људи.”³ Другим речима, ово је музика коју кикимора сама чује опседнута својим плесом, а не ми, њени посматрачи.

Уз звук клавира, у *Кикимори* је током целе композиције присутан софтверски обрађен звук гласова свирача као својеврсна матрица која током живог извођења треба да буде пуштана са озвучења. Снимак *Кикиморе* који прилажем у оквиру докторског уметничког дела су направиле пијанисткиње Бојана и Тијана Станковић и оне су својим гласовима произвеле различите тонове и неартикулисане звуке – гласне удисаје, режање, вриштање, смех... Звучним записом њихових гласова је манипулисано на такав начин да добијени материјал има за циљ да дочара крајње стање афекта неког паганског божанства – натприродног бића. То биће се на почетку композиције буди, дубоко дишући, а како композиција одмиче и градира, тако и то биће постаје све агресивније и узбуђеније. Компјутерски програми које сам користио су *Logic Pro X* и *PaulStretch*, а поступци које сам примењивао су звучна колажна монтажа, временско развлачење

¹ Жилбер Руже, *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, 104-105

² *ibid.*

³ *ibid.*, 35

фајлова, филтрација високог спектра појединих фрагмената и репетиција краћих звучних одломака.

Глуве воде

Глуве воде су написане са жељом да тембрално хомогени ансамбл, какав је женски хор, хетерофоним третманом деоница дочара гласове мноштва подводних духова који живе у неком измишљеном језеру. Стихови на које су *Глуве воде* искомпоноване су се на одличан начин уклопили у моју намеру да музичким средствима дочарам подводни амбијент овог хтоничног света из визууре његових житеља – „тајанствених бића”, како каже Ханс Бидерман, који су овде у исто време и рибе и капи воде. Као што сам навео, аутор стихова је драматуршкиња Вања Николић и ево њене песме.

Вода	Језеро.	Репове зашиље.
	Ка небу.	
Кише.	Крене.	Да порасту.
Трен.	У њему.	Прерасту.
Кише.	У свему.	Зграбе.
Трен.	За трен. Брзо.	Загризу.
Кише.	За трен. Споро.	Трен.
Трен...	За трен. Најбрже.	
		А не знају.
После кише.	Рибе застану.	Да и саме.
Престане. Нестане.	Лишће постану.	Трен су.
Настане. Постане.	Локвање навуку.	Понекад.
Трен.	Трску обуку.	Трен након трена.
	Пераја преврну.	Осете.
Језеро.	Оклопе окрену.	
Изван.	Крила накриве.	Сете се.
Језеро.	Зубе наоштре.	Да и кап воде.
Стане.	Ресе искосе.	Риба је.

Вода у митологији и психологији носи бројне конотације и такво симболичко богатство чини воду посебно инспиративним предлошком за компоновање. Живодавни значај који овај елемент поседује је немерљив, што се несумњиво одразило на човеков подсвесни однос према њему. О том значају Фројд је написао: „Не само да су сви сувоземни сисари, а и преци човекови, произишли из воде [...] већ и сваки поједини сисар, сваки човек, провео је прву фазу своје егзистенције у води, наиме, живео је као ембрио у води плода, у телу своје мајке, и са рођењем је изишао из воде.”¹ У енциклопедијском речнику словенске митологије, о води је написано следеће: „У народним веровањима, један од првих елемената универзума; извор живота и ослонац на коме се држи земља, средство за магично очишћење. Истовремено, водени простор је осмишљен као граница између земаљског и загробног света, као место на коме привремено обитавају душе мртвих (док прелазе на „онај” свет.) и средина у којој бораве нечисте силе. [...] Код свих Словена, популарна веровања да у води бораве ђаволи, водењаци и други духови који наносе штету, откривају негативну семантику воденог елемента, који је осмишљен као простор опасан по човека.”² Ханс Бидерман у Речнику симбола наводи: „Као један од елементарних симбола, [вода] има амбивалентну природу јер са једне стране оживљава и оплођује, а са друге стране упућује на потапање и пропаст. У води Западног мора сваке вечери нестаје Сунце, да би током ноћи грејало царство мртвих – на тај начин је вода повезана и са оним светом. Често се „воде испод земље” доводе у везу са искомским хаосом.”³

С обзиром да се ове конотације воде односе на било која водена пространства, кад је у питању језеро о којем и јесте реч у стиховима, симболика је још богатија. „Баре и рибњаци, а посебно језера са изворима, у многим културама сматрају се стаништем природних духова, вила бродарица, водара или пророчанских – често и опасних – водених демона различите врсте. [...] У древној индијској митологији су „апсаре” испрва биле небеске плесачице у пратњи бога Индре; оне, међутим, обитавају у води (најчешће у лотосовим језерима), пошто се спусте на земљу. Тамо уз помоћ својих вештина завођења покушавају да онемогуће аскете у њиховом продоховљавању. [...] Сличних мотива има и у европским легендама, при чему брак човека са женским воденим бићима (ундинама или мелузинама) најчешће не може да буде истински и трајно испуњен. [...] Неке саге приповедају о чежњи тих бића да ступе у брак са

¹ Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad, Matica srpska, 1970, 165

² Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, *Словенска митологија*, Београд, Zepher book world, 2001, 87

³ Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004, 432

земаљским мушкарцем како би на тај начин добиле душу (која њима као бићима елемента воде недостаје).”¹

Језеро у митологији поседује хтонично значење јер су постојала веровања, уопштено говорећи, да се земља мртвих налази у дубини било којег воденог пространства. Хуан Сирлот у свом *Речнику симбола* наводи да је негативан психолошки доживљај језера директно проистекао из такозване „симболике нивоа” која, тако дубоко укореењена у психи, имплицира да све ствари које су на спацијално нижем нивоу од човека представљају нешто духовно ниско, негативно, деструктивно и стога – фатално. Улога воде као елемента јесте да обезбеди транзицију између чврстог и гасовитог агрегатног стања, између формалног и неформалног, дакле – између живота и смрти. Поред тога, према *Речнику симбола* Ханса Бидермана, вода је у психолошком смислу симбол несвесних дубоких слојева личности у којима обитавају тајанствена бића. Управо то значење је индикативно за објашњење човекове фасцинације језерима. Она су „судбоносно подручје [подсвесног] где се крију и благо и опасност”², а у исто време представљају могућност регенерације и препорода са једне стране, а великог страха од несвесних садржаја и бојазни од напорног процеса индивидуације са друге стране. Овај страх је код Словена персонификован у Русалки, женком лику из источно-словенске демонологије. Одређење њеног пола указује на то да се ради о пројекцији страха од суочавања са анимом, те је она овде постала „демон смрти”. Веровало се да су Русалке духови утопљених девојака које прво зачарају, а потом утапају мушкарце који туда пролазе. Забележена је једна прича из Сибира која ово илуструје. „Једнога дана усамљени ловац спази прелепу жену како се појављује из густе шуме са друге стране реке. Она стаде да му маше и пева:

О, дођи, усамљени ловче у тишину сутона.

Дођи, дођи! Тако ми недостајеш, тако ми недостајеш!

Сада ћу те загрлити, ах, загрлити!

Дођи, дођи! Моје је гнездо близу, моје је гнездо близу.

Дођи, дођи, усамљени ловче, дођи одмах у тишину сутона.

Он скиде одећу и отплива преко реке, али она се наједном претвори у сову и одлете, подругливо се церекајући. Он покуша да се врати назад по одећу, али се утопи у хладној реци.”³

¹ Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004, 432-436

² Joseph Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb, Fabula nova, 2007, 79

³ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 209-212

Еквивалент Русалки код романских народа је Ондина односно Ундина. Истоимени став из Равелове свите *Gaspard de la nuit* је на одређен начин послужио као узор мојој композицији, те је чак и мото *Глувих вода* одломак из једне од прозних поема Алојзиуса Бертана на основу којих је Равел написао своју свиту. Ондина следећом реченицом мами мушкарца на обали да јој се придружи у води, баш као што у сибирској причи чини и Русалка: „*Chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.*” У преводу Владислава Кушана, овај одломак гласи: „Сваки је вал један водени путељак, што кривуда до моје палаче, која је саздана сва од житке грађе на дну језера, у трокуту ватре, земље и зрака.”¹

Поред воде, следећи битни мотив стихова Вање Николић су рибе. Хуан Сирлот за рибу каже да инкорпорира низ симболичких значења која су одраз бројних одлика њене природе. За неке народе, риба је фалусни симбол, док код других поседује чисто духовну симболику, попут неке „птице подводних светова”. Такође, може бити симбол духовог света који лежи испод света спољашњости и који као животна сила извире на површину. Бидерман у *Речнику симбола* пише: „Сусрет са рибом значи срести се са хладнокрвним животињским праформама људске егзистенције, са веома дубоким слојем душе... Стога онај који мора да проживи дубоке промене, као што је легендарног пророка Јону прогутало његово несвесно, велика риба са чељустима кита. Као неко ко се мења, избачен је на светлу обалу новог несвесног.”² Према митологији Словена, риба је животиња која је везана за водену стихију те има хтонску симболику. Одсуство гласа као обележје света мртвих игра битну улогу у представама о рибама као душама, и то не само умрлих, него и душама деце која још нису дошла на овај свет. Зато је риба везана како за смрт, тако и за рађање. Веза рибе са душама умрлих које се налазе на оном свету, приказана је у белоруској загонетки „На оном свету живо, а на овом мртво”. Ова морбидна симболика риба је у великој мери допринела мом избору наслова *Глувих вода* јер се код балканских народа мртви понекада називају и глувима. Замишљање некаквог мистичног хабитата настањеног подводним бићима која су на граници између овог и оног света било је посебно инспиративно у својој визуелности. Промисљање о оваквом станишту и замишљање његових становника, слободном асоцијацијом ме је довело до слике *Водени духови* Егона Шилеа, па онда и до сегмента са хором истоветних девојака у оквиру *Бетовеновог фриза* Густава Климта, који се

¹ Алојзиус Бертран, *Гашипар ноћник*, Загреб, Матица српска, 1971, 45

² Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004, 328

налази унутар зграде Сецесије у Бечу. Може се рећи да су ова два дела на синестетички начин утицала на компоновање *Глувих вода* и да их је моја подсвест адекватно одабрала, зато што протагонисткиње оба ова ликовна дела на изванредан начин задржавају људску морфологију али у њу инкорпорирају необичне обресе „рибликости”.

Поред набројаног, Фројд за рибе каже: „У мање разумљиве мушке сексуалне симболе спадају извесни гмизавци и рибе.”¹ То значи да је риба такође и својеврсни фалусни симбол, на шта се Кемпбел надовезује и пише: „Према фројдовској школи „жеља за животом (*eros* или *libido*, еквивалент будистичке *Каме*, „жудње”) и жеља за смрћу (*thanatos* или *destrudo*, истовјетна са будистичком *Маром*, „непријатељством или смрћу”) два су порива која не само да прогоне особу изнутра, већ јој и дају животну енергију у околном свијету.”² Ова дуалност – ерос који у себи самом увек инкорпорира елементе танатоса, затим дуалност риба које представљају симбол и смрти и живота, као и дуалност воде која симболизује и регенерацију и пропадање, снажно су ме асоцирале на последња два стиха песме која је послужила као литерарни предложак за *Глуве воде*, два стиха у којима је садржана целокупна суштина симболизма којим су риба и вода заједно прожете: „Да и кап воде. Риба је.”

Bayou Banshee 2

Амбијент који је послужио као инспирација за компоновање овог дела су карактеристични мочварни предели делте Мисисипија у Луизијани (САД). Ти предели се на енглеском језику зову *bayous* (мн.) и могу се превести као „речни рукавци”. Специфичан изглед и мистична, бајковита атмосфера ових предела највише имају везе са мутном, мрачном, плитком водом која се простире километрима и из које израстају огромна стабла ендемске врсте чепреса, обично густо прекривених лишајевима. Овај део САД веома је богат народним предањима управо зато што су Њу Орлеанс и Луизијана за време робовласничког уређења били трговачка раскрсница кроз коју је пролазио цео свет. Током XIX века, Њу Орлеанс је био космополитска метропола у којој су живеле бројне групе људи разних националности, те је дестилат локалних

¹ Sigmund Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad, Matica srpska, 1970, 161

² Joseph Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb, Fabula nova, 2007, 171-172

веровања својеврсан амалгам најразличитијих сујеверја. Чудесан изглед луизијанских крајолика сигурно је имао значајну улогу у одржавању овдашњих обичаја који су у својој суштини паганске провенијенције.

Друга реч у наслову – *banshee*, како је већ и напоменуто у предговору, је име женског бића из келтске митологије. У Гирановој и Шмитовој *Енциклопедији митова*, у оквиру келтске митологије помиње се народ звани Де Данани. То је натприродна раса људи која представља митолошки пантеон божанстава претхришћанске Ирске. Де Данани такође носе име *aes sidhe* које се преводи као *народ хумки*. У скраћеном облику оно гласи *sidhe* или *shee*, а овим именом савремени Ирци и даље називају невидљиви вилински свет. *Ban shee* (*bean sidhe*: вила), весница смрти из народних веровања, у ствари је богиња старих Келта која је збачена с небеса. Према древном предању, „сидхе се приказују живима на јави или у сновима. Појављују се и нестају изнебуха, тако да се не зна ни одакле су дошле ни где се враћају. Могу да постану невидљиве и понекад се уплићу у поступке људи.”¹ Име Де Данана које се везује за хумке и чињеница да припадају невидљивом вилинском свету објашњавају поднаслов *невидљива песма са хумке за сопран и 11 музичара*.

Као што је већ поменуто за кикимору, избор злокобног митолошког бића женског пола као полазиште за компоновање *Bayou Banshee 2*, има конотацију страха од процеса индивидуације и спознаје сопствене аниме. Нелагода је у извесној мери појачана и избором локалитета – сеновитом мочваром која делује мистериозно и недокучиво. Кемпбел за овакве крајолике каже: „Народне митологије пријетворним и опасним бићима напучују свако пустињско мјесто изван утабаних сеоских путева. [...] Непознати предјели (пустиња, дунгла, дубоко море, туђинска земља итд.) празна су платна за пројекције несвјесног садржаја.”² „То судбоносно подручје [подсвесног] где се крију и благо и опасност може се представити на разне начине: као далека земља, као шума, као краљевство под земљом, на дну мора или понад неба [...]”³ На оваквим местима која могу послужити као пројекција несагледивих пространстава подсвесног, интроспективна особа може очекивати да се суочи са, како то Кемпбел назива, „силама деструктивно-креативног мрака”⁴ попут мрачне аниме, демона смрти.

У композицији *Bayou Banshee 2* присутна је својеврсна згуснутост вертикале која је добијена оркестрационим поступком примеренијим симфонијској музици. Овај

¹ Feliks Giran i Žoel Šmit, *Mitovi i mitologija*, Beograd: Plato, 2006, 289

² Joseph Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb, Fabula nova, 2007, 96-97

³ *ibid.*, 79

⁴ *ibid.*, 99

поступак подразумева да у оркестарским композицијама, различите групе већег броја сродних инструмената представљају засебан оркестрациони слој. У *Bayou Banshee 2*, појединачни инструменти или мање групе сродних инструмената преузимају улогу читавог једног слоја. Третирање камерног ансамбла на овај начин представља неку врсту полифоније слојева, а резултат који сам у овом делу добио је реска и бучна звучна слика у којој се музички ток одвија попут неуредне стихије. То је најоучљивије у првом ставу, у следећим одсецима: од 1. до 4. такта, од 45. до 52. и од 59. до 66. такта. У првом одсеку, главни мелодијски слој свирају виола, виолончело и контрабас, док су остали слојеви обоа, виолине са удараљкама, харфа са клавиром и хармоника. Ово је и израженије у одсеку од 45. такта – гудачи су здружени у један слој док сви остали инструменти представљају засебне слојеве. Последњи одсек је аранжиран аналогно првом, с тим да главну мелодијску линију овде има сопран. У спрези са физиономијом музичког материјала који је другачији за сваки слој, оваква фактура препуна разлитих боја, дисонанци, четвртстепена, покрета и полиритмије на изванредан начин асоцира на гестурално сликарство о којем Јунг, помињући пример америчког сликара Џексона Полока, пише следеће: „Полокове слике, које су практично сликане несвесно, набијене су безграничном емотивном жестином. Будући лишене структуре, оне су готово хаотична, усијана лава боја, линија, равни и тачака. Можемо их упоредити с оним што су алхемичари називали *massa confusa, prima materia*, или хаос – а све су то начини дефинисања драгоцене примарне материје алхемијског процеса, полазна тачка за тражење суштине бића.”¹ Оваква потрага за суштином је само један вид самоспознаје, на исти онај начин као што су то и суочавање са анимом и индивидуацијом. Јунг такође помиње и немачког уметника Курта Швитерса који је радио „са садржајем своје канте за отпатке: користио је ексере, папир за паковање, исцепане комадиће новина, возне карте и остатке разних тканина. Успевао је да с таквом озбиљношћу и свежином споји те отпатке да је добијао зачуђујуће резултате необичне лепоте. [...] Направио је конструкцију од смећа коју је назвао „Катедрала изграђена за ствари”. Швитерс је на њој радио 10 година и морао је да сруши три спрата у властитој кући како би добио потребан простор. Швитерсов рад и његово магично узношење предмета први су навестили какво је место модерне уметности у историји људског духа и какво је њено симболичко значење. Они откривају традицију која се несвесно одржавала. То је традиција затворених хришћанских братстава из средњег века, и алхемичара који су чак

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 338

и на материју, земаљску твар, преносили достојанство свог религиозног нутрења. Швитерсово узношење најпростијег материјала до нивоа уметности, до „катедрале” (у којој смеће неће оставити простора за људско биће) верно се држало старог алхемијског правила које каже да се тражени драгоцени предмет налази у прљавштини.¹ У неку руку, „прљавштина” вертикале у *Bayou Banshee 2* одјек је те „прљавштине” коју су Полок и Швитерс несвесно пронашли.

Веза са архајским и са древном музиком се у композицији *Bayou Banshee 2* може имплицитно наћи и у хармонији. Алтеровани снижени други ступањ у деоници перкусивно третираног клавира, у оквиру лествица које користим, је у суштини фригијског порекла, а за Аристотела је фригијска хармонија „патетична, оргијастична и ентузијастична.”² Моја замисао је била да у овом делу евоцирам измишљен обред који, попут оног у *Кикимори*, индукује транс, а Аристотел за фригијски модус такође каже да он „својом *sui generis* вредношћу покреће транс.”³ Поред тога, *Bayou Banshee 2* је једина композиција циклуса *Архајски призори* која у свом саставу има ударалке, као што је већ речено – већи број различитих бубњева. О томе Руже пише следеће: „Бубањ је окружен извесном ауром за коју постоје најразличитији разлози, и због које је не само човек с улице, него врло често и научник сасвим спреман да му прида врло особене моћи.”⁴ *Bayou Banshee 2* такође поседује изражен и енергичан кулминативни плато – од 194. такта до краја композиције. Тај климакс је плесног карактера а „врхунски захтев неког божанства јесте воља да неки верник постане његов коњ посредством трансa, како би могао да сиђе међу људе и плеше.”⁵

У овој композицији, одлучио сам да једно митолошко биће сместим у хабитат којем инхерентно не припада и да оно пева и подврискује на језику који није његов. Оправдање за то налазим у раније изнетим претпоставкама да митолошки садржаји, у својој крајњој суштини, не познају геополитичка разграничавања и да су механизми творења мита истоветни у свим културама. Из тог разлога сам за текстуални предложак одабрао, уз помоћ колега са Катедре за неохеленске студије Филолошког факултета у Београду, низ старогрчких клетви и псовки:

- *μὰ τὸν κύνα* (тако ми пса)

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 319

² Жилбер Руже, *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994, 264

³ *ibid.*, 262

⁴ *ibid.*, 205

⁵ *ibid.*, 51

- *μὰ τὸν Δία* (тако ми Бога)
- *βάλλ' εἰς κόρακας* (баци се вранама)
- *ἄχθος αρούρης* (терет земље)
- *γυναικοπίπη* (воајеру)
- *διαρραγείης* (нека се преполовиш)
- *ανασεισίφαλλος* (промискуитетна жена која хвата и тресе фалус)
- *πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας, ὅστις γε πίνειν οἶδε καὶ βινεῖν μόνον* (наравно да је господин јер сношај и пиће су једине ствари које зна)
- *ρωποπερπερήθρας* (човек који стално говори бесмислице)
- *βδέω* (флатулација)
- *λέχρισ* (љигавац)

Избор садржаја текста на подесан начин је осликао стање неспутане афектуације у какво су сасвим извесно западали људи из паганских времена. Псовање, као чин напуштања цивилизоване форме комуникације и друштвено прихватљивог начина изражавања, само појачава утисак разјарености певачице. Избор језика старе Грчке се наметнуо сâм управо због документовано познатих крајности у људском понашању којима је ова велика култура била склона. Ту пре свега мислим на бројне светковине које су славиле оно примитивно у човеку, необуздано, путено и дивље – елеусинске мистерије, дионизијске свечаности и сл. О паганству старих Грка, Ниче пише следеће: „За онога ко посматра грчки свет можда нема ничег чуднијег од открића да су с времена на време Грци такорећи приређивали свечаности свим својим страстима и opakим природним склоностима и чак установили неку врсту службеног поретка радњи у слављењу оног сувише људског у себи: то је прави паганизам њиховог света [...]. Они не одбацују природни нагон који се изражава у лошим особинама, већ га уређују и ограничавају на одређене култове и дане пошто су пронашли довољно мера опрезности да би омогућили да те дивље воде отичу са што мањом штетом.”¹

Веза са паганским трансом који сам желео да транспонујем најочљивија је у централном одсеку другог става *La Psichedelia*, од 102. до 113. такта. Током овог одсека, сопран константно у синкопама пева полустепена глисанда између тонова ге и фис.

¹ Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko*, Beograd, Fedon, 2012, 371-372

Овакво намерно „испуштање физиолошког садржаја” певачице је начин да се она приближи базичном анималном, скоро претпаганском понашању.

Талус

Попут *Глувих вода*, карактер *Талуса* је мирнији а музика медитативнија, са циљем да дочара пасторални планински амбијент. О објашњењу избора овог предлошка за компоновање, као и наслова композиције, у оквиру програмске књижице за премијерно извођење сам написао следеће: Реч *талус*, иначе термин из ботанике, је назив за тела организама на којима се не разликују биљни органи – корен, стабло, лист. То су организми попут гљива, али и лишајева које сам заправо имао на уму када сам композицији давао име. Конкретније, наслов *Талус* се односи на оне лишајеве које можемо срести на великим надморским висинама, на оне разнобојне и јарке лишајеве који живе на голим стенама по планинским крајолицима и који су најупечатљивији хроничари оног живота и оног времена који као да се на другачији, себи својствен и од нас скривен начин одвијају унутар анимистичких светова планина и брда. *Талус*, каталог оронима за симфонијски оркестар (и наратора) је музика о свим оним асоцијацијама које се побуђују на помисао о далеким и неприступачним планинским масивима. То је музика која пева о оном тихом узбуђењу које нам пружају призори фантастичних галерија кречњачких и доломитских формација. То је музика која води у оно усхићење изазвано самим поменом постојећих и још непостојећих оронима – имена планинских венаца и њихових врхова: Минин богаз, Бандијерна, Миџор, Бабин зуб, Проклетије, Комови... Таква имена зраче поетиком проистеклом из паганске духовности и сујеверја и она говоре о неким прадавним спознајама света у каквом су била могућа „веровања по којима се на врховима брда небо ослања на земљу”¹.

Лишајеви које помињем у програмској књижици обично живе на голом камењу, некада их комплетно прекривајући својим талусима који су у жарким нијансама црвене, жуте, наранцасте, зелене па и плаве боје, али на такав начин да делује као да је лишај саставни и неодвојиви део камена – као да је његова шара. „На основу многих примера

¹ Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, Нолит, 1970, 91

знамо да прастаро дрво или биљка симболизују раст и развој психичког живота”¹, а овако специфичан спој живог организма који делује као да је непроменљив, вечан – прастар и неживе твари као што је камен, поседује бројне и дубоке психолошке конотације. У словенској митологији камен је „Један од праелемената света, (упоредо са елементима: земљом, водом, ватром, ваздухом); симбол мртве природе. Тврдоћа, отпорност, постојаност, непомићност и неподлегање променама одређују употребу камена у апотропејској, продуктивној и исцелитељској магији. У народној космогонији, тумачи се као ослонац, темељ, суштина, оса света [...]”² Поред тога, због своје херметичне природе, конзистенције и „недокучивости”, камену у митологији често припадају божанска својства. „Камен, са значењем трајног, непролазног, у многим културама симбол божанске моћи.”³ У психолошком смислу, камен због својих својстава поседује дубока и битна симболичка значења. „Јаство је посебно често симболизовано у облику камена, драгог или обичног. [...] Можда су кристали и камење посебно прикладни симболи Јаства баш због своје природе која је управо таква каква јесте. Многи од нас не могу да се уздрже и да не узму неки камен необичне боје или облика и да га не сачувају, не знајући заправо зашто то чине. Као да камен у себи чува неку живу тајну која нас очарава. Људи су одвајкада скупљали камење и, по свему судећи, сматрали су да неко од њих садржи животну снагу са свим њеним тајнама.”⁴

„Стари Германи су, на пример, веровали да духови мртвих настављају да живе у својим надгробним каменовима. Можда обичај полагања камена на гроб потиче делимично из симболичке идеје да од мртве особе остаје нешто вечно што се може најприкладније представити каменом. Јер, премда је људско биће у сваком погледу другачије од камена, човеков најдубљи унутрашњи центар му је, ипак, на необичан и посебан начин, веома сродан (можда зато што камен симболише пуко постојање, сасвим далеко од емоција, осећања, фантазија и расплинутог размишљања его-свести.) У том смислу, камен симболише можда најједноставније и најдубље искуство – доживљај нечег вечног што човек може да има у оним тренуцима када се осећа бесмртним и непроменљивим.”⁵ Можда је баш из ових разлога Љубица Марић за своју кантату *Песме простора* одабрала текстове са стећака – средњевековних надгробних

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 172

² Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, *Словенска митологија*, Београд, Zepher book world, 2001, 257

³ Hans Videman, *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004, 149

⁴ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 248-249

⁵ *ibid.*, 249

споменика у облику великог и често веома живо орнаментисаног камења, јер снажна рефлексивност на коју слушаоца наводи њена музика сасвим извесно има везе са дубоком интроспекцијом и испитивањем суштине смртности и душе.

„Није чудо што многи религијски култови користе камен да означе Бога или да обележе место служења. Најсветије светилиште исламског света је Хаба, црни камен у Меки, и сваки побожни муслиман се нада да ће једног дана поћи на ходочашће и додирнути га. Према хришћанском црквеном симболизму, Христ је „камен који одбацише зидари” и који „поста глава од угла” (Лука, 20, 17).”¹ Поред тога, „неки од алхемичара су нејасно осећали да је њихов нада-све-тражени камен симбол нечега што се може наћи само унутар човекове психе. Један стари арапски алхемичар, Моријенус, рекао је: „Та ствар (камен мудрости) изведена је из тебе: ти си њен материјал, само у теби може бити пронађен; или, да будем јаснији, они (алхемичари) узимају га из тебе. Ако то схватиш, у теби ће расти љубав и дивљење према камену. Знај да је то без сумње истина.” Алхемијски камен (*лапис*) симболише нешто што никада не може да се изгуби или уништи, нешто што је вечно и што неки алхемичари упоређују са мистичним доживљајем Бога у својој души.”²

Као што може да се закључи, камен и лишај из *Талуса* у оваквој „симбиози” указују на снажан осећај духовности који је прожет анимизмом и доживљајем јединства са природом која је у својој суштини божанска. Тај осећај је усмерен ка духовном расту и индивидуацији, а чињеница да је *Талус* музика о планинском крајолику значајно потцртава тежњу ка достизању јаства. „Планина, у свету широко распрострањен симбол божијег присуства. Она се издиже изнад свакодневне равнице човечанства и досеже небеске близине. Врх обавијен облацима подстиче на фантазију [...]. Свете планине на којима су се откривали богови (Фуџијама, Елбрус, Синај, Хороб, Тавор, Кармел, Гарицим, Каилаш, Олимп...) често су постојале симбол божанске моћи и као такве су се приказивале у ликовној уметности. И космос се у више наврата замишљао у облику терасасто ступњевите планине, као нпр. светска планина Меру у индијској уметности, и приказивао се као степенаста пирамида (нпр. Бородур, Јава). Планине богова, архитектонски трансформисане, биле су и грађевине зигурати у старој Месопотамији. Ходочашћа на свете планине такође симболишу постепено одвајање од свакодневне равнице и духовно успињање. [...] Тако је планина, с једне стране, ближа небу него земљи што је окружује, а са друге стране, око ње се често скупљају облаци из

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 250

² *ibid.*, 250

којих пљусне киша. Врхови планина намећу се као симболи „узвишености” над „свакодневном равницом” [...].”¹

У психоаналитичком корену мог избора планине, истовремено леже и страх од индивидуације као и потреба за њом. Поред тога, имплицитно је садржан и страх од смрти и пролазности које су јукстапониране наспрам непроменљивости камена. Такође, ту је и осећај присуства божанског и оностраног. Све ове набројане емоције и асоцијације – осећај страха, мистерије, непознатог и узвишеног, према мом мишљењу представљају посебно захвалне импулсе за креативни чин, а висок „напон” и потенцијал који поседују може се образложити чињеницом да су ове емоције једне од најинтензивнијих које су људском бићу познате.

Текст намењен овој композицији је транскрипт сна једне пацијенткиње Карла Јунга, који сам пронашао у његовој књизи *Човек и његови симболи* (странице 160-161). Јунгово тумачење показује да се дотична пацијенткиња кроз сан одвојила од веровања наметнутих од стране породице и да је симболички напустила цркву како би доживела Бога на властити начин. Ова врста спознаје личне духовности и осећаја близине божанског у многоме кореспондира ономе што Бидерман тврди: да је планина „у свету широко распрострањен симбол божијег присуства.”

„Седим са стране дугачког уског стола у одаји са високим сводовима, без прозора. Тело ми је погрбљено и скврчено. На себи немам ништа осим дугачке беле ланене тканине која с рамена пада до пода. Догађа ми се нешто судбоносно. У мени није остало још много живота. Пред очима ми се појављују црвени крстови, на златним колуповима. Сећам се да сам се некада давно обавезала на нешто и ово где се сада налазим мора да је део тога. Седим ту већ дуго.

Сада полако отварам очи и видим човека који седи поред мене и који ће ме излечити. Изгледа неусиљен и срдачан и нешто ми говори мада га ја не чујем. Чини се да зна све о томе где сам се налазила. Свесна сам да сам веома ружна и да се око мене сигурно шири задах смрти. Питам се да ли ће га то одбити. Дуго га посматрам. Он се не помера. Лакше дишем.

Затим на свом телу осећам хладан поветарац или хладну воду. Сада се умотавам у белу ланену тканину и спремам се за природан сан. Човекове исцелитељске руке леже

¹ Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004, 306-307

на мојим раменима. Сећам се као кроз маглу да су некада ту биле ране, али он као да ми притиском својих руку улива снагу и исцељује ме.”¹

Овај текст има улогу пролога и изговара га мушки наратор током извођења првих одсека композиције.² Као што сам већ навео, текст је транскрипт сна једне Јунгове пацијенткиње, а ово „поигравање” родом (мушки наратор који у првом лицу износи садржај сна женске особе) треба да укаже на то да се у корену компоновања *Талуса*, као и у претходним композицијама циклуса *Архајски призори*, налази импулс ка духовном расту и да је он опсервиран из визуре аниме, тог главног креативног покретача.

Закључак

Архетипови око којих је музика *Архајских призора* настала су пуни снажне и дубоке симболике. Ти архетипови „су у исто време и слике и емоције. [...] Ако постоји само слика, онда је то једноставно живописан опис чије су последице незнатне. Али ако је набијена емоцијама, слика добија нуминозност (или психичку енергију), постаје динамична.”³ Као што сам показао у овом раду, слика мистериозне и неприступачне мочваре или призор далеких и голих врлети испуњени су прикривеним симболичким садржајима управо због њихове недокучивости која код човека може да изазове читав спектар емоција. Међутим, исходиште свих тих емоција је у суштини хомогено – осећај да напоредо са нама постоји нешто узвишено и непојмљиво, нешто што је немогуће спознати и што је непобитно много веће од нас самих, а чему настојимо да стремимо. Универзалност тих емоција је у директној спрези са универзалношћу митолошких симбола чије значење можемо открити „из врло различитих извора, из бајки и мита, шала и досетки, из фолклора, то јест проучавања морала, обичаја, изрека и песама разних народа, из песничког и обичног говора. Свугде се ту налази иста симболика, и на понеким местима ми је разумемо без икаквог упутства.”⁴ На исти начин, ми смо у могућности да разумемо шта на симболичком нивоу могу за нас да значе злокобни

¹ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 160-161

² У снимку *Талуса*, који прилажем уз мој докторски уметнички пројекат, глас наратора сам поверио глумцу Горану Јевтићу.

³ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 104

⁴ Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad, Matica srpska, 1970, 163

женски митолошки ликови – кикимора и бенши, и шта наше несвесно посредством њих покушава да поручи нашем свесном. Сви ти, па и бројни други симболи „су инстинктивне слике које нису интелектуално изумљене. Они су увек ту, и у несвесном доводе до извесних процеса који се понајбоље могу поредити са митовима. То је порекло митологије, тако су искази сваке религије, многих песника итд., искази о том унутрашњем митолошком процесу.”¹ Језеро, мочвара и планина, заједно са двојакком пројекцијом аниме кроз кикимору и бенши, по свему судећи представљају особни митолошко-уметнички пантеон који је показатељ ступња моје индивидуације.

Верујем да ослањање на паганске предлошке при чину стварања савремене уметности и даље јесте способно да изнедри нове и свеже, индивидуалне поетике. Оправдање потребе за тим посезањем у прошлост видим и у изјави Густава Јунга: „Оно што уметницима данас лежи на срцу јесте поновно свесно спајање њихове властите стварности и стварности света или природе; или, као последње средство, ново јединство тела и душе, материје и духа. То је њихов начин да „поврате своју вредност као људска бића”. Тек сада је дошло до велике спознаје великог јаза, насталог с појавом модерне уметности (између „велике апстракције” и „великог реализма”).”² Овај цитат је из Јунгове последње књиге која је објављена 1964. године.³ Уколико узмемо у обзир да су већ тада у музици постојала дела попут *Le Marteau sans maître* Пјера Булеза (премијерно изведено 1955. године), *Gesang der Jünglinge* Карлхајнца Штокхаузена (компоновано 1955/56. године), *Quattro Pezzi su una nota sola* Ђакинта Шелсија (компоновано 1959. године) или *Atmosphères* Ђерђа Лигетија (компоновано 1961. године), сасвим је извесно да је Јунг био врло добро упознат са тадашњом савременом музиком, чије одјеке јасно чујемо и данас.

„Психолошка је чињеница да је уметник увек средство и гласник духа свог времена. Његово дело може само делимично да се разуме помоћу његове личне психологије. Уметник свесно или несвесно уобличава природу и вредности свога времена, док они, с друге стране, обликују њега.”⁴ У овом времену које је обележено широким уметничким плурализмом, у времену у којем напоредо стварају један Арво Перт и један Брајан Фернихау, верујем да постоје и нужда и могућност да се у трагању за аутентичним уметничким супстратом окренемо што даљој прошлости, управо зато што „право дјело које ствара традиција не смије уопће наликовати на прошлост, а

¹ Karl Gustav Jung, *Duh bajke*, Београд, Art Press, 2002, 57

² Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 347

³ Књига је објављена постхумно, Јунг је умро 1961. године.

⁴ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига-Алфа, 1996, 313

особито не на непосредну прошлост”¹ Највећи револуционар, Стравински (цитирајући Вердија) је истакао „*Torniamo all’antico e sarà un progresso*”² – окренимо се прошлости и ту ће бити прогреса.

¹ Igor Stravinski i Robert Craft, *Memoari i razgovori*, Zagreb, Zora, 1972, 216

² Igor Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Zagreb, Algoritam, 2009, 52

ЛИТЕРАТУРА

- Аџић, Драшко.** *Левијатан 2011, казачок за клавир и оркестар*, Београд, рукопис код аутора, 2011
- Аџић, Драшко.** *О травама и тмини, литаније за четири свирача*, Београд, рукопис код аутора, 2009
- Аџић, Драшко.** *Симфонија 1, четири сцене за симфонијски оркестар*, Београд, рукопис код аутора, 2013
- Аџић, Драшко.** *Ситан камен, тужбалица за женски хор*, Београд, рукопис код аутора, 2008
- Bartolozzi, Bruno.** *New Sounds for Woodwind*, London: Oxford University Press, 1967
- Berio, Luciano.** *Sequenza VII: per oboe sola*, London: Universal Edition, 1965
- Biderman, Hans.** *Rečnik simbola*, Beograd: Plato, 2004
- Boas, Franc.** *Um primitivnog čoveka*, Beograd: Prosveta, 1982
- Будимир Милан.** *Stoicheia ellenika: osnovi grčke glotologije*, Београд: Универзитет, 1996
- Campbell, Joseph.** *Junak s tisuću lica*, Zagreb: Fabula nova, 2007
- Cirlot, Juan Eduardo.** *A Dictionary of Symbols*, London: Routledge, 1971
- Frojd, Sigmund.** *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Matica srpska, 1970
- Giran, Feliks i Žoel Šmit.** *Mitovi i mitologija*, Beograd: Plato, 2006
- Големовић, Димитрије О.** *Народна музика Југославије*, Београд: Музичка омладина Србије, 1997
- Gubaidulina, Sofia.** *Sonata "Et Expecto" für Akkordeon solo*, Kamen: Intermusik Schmülling, 1991
- Jung, Karl Gustav.** *Duh bajke*, Beograd: Art Press, 2002
- Јунг, Карл Густав.** *Човек и његови симболи*, Београд: Народна књига-Алфа, 1996
- Kennedy, Michael.** *The Consise Oxford Dictionary of Music*, London: Oxford University Press, 1996
- Kohoutek, Ctirad.** *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984
- Kun, N. A.** *Legende i mitovi stare Grčke*, Beograd: Dečija knjiga, 1990
- Ligeti, György.** *Le Grand Macabre*, Mainz: Schott, 2003
- Ligeti, György.** *Lontano*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1969

- Милин, Мелита.** *Љубица Марић, 1909-2003.: “--- тајна - тишина - творење ---”*,
Београд: САНУ, 2009
- Messiaen, Olivier.** *Turangalila–Symphonie, pour piano solo, onde Martenot solo grand orchestre (la vérsion révisé)*, Paris: Éditions DURAND, 1992
- Messiaen, Olivier.** *Vingt Regards sur L’Enfant-Jésus*, Paris: Durand, 1947
- Miletić, Nada.** *Stećci*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, Zagreb: Spektar, Mostar: Prva književna komuna, 1982
- Ниће, Фридрих.** *Ljudsko, suviše ljudsko*, Beograd: Fedon, 2012
- Петровић, Сретен.** *Културологија*, Београд: Лела, 2000
- Ravel, Maurice.** *Chansons Madécasses*, Paris: Durand & Cie, 1926
- Ravel, Maurice.** *Gaspard de la nuit*, Paris: Durand, 1909
- Руже, Жилбер.** *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994
- Stravinski, Igor.** *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Zagreb: Algoritam, 2009
- Stravinsky, Igor Fyodorovich.** *Le sacre du printemps*, London: Boosey & Hawkes, 1967
- Stravinsky, Igor Fyodorovich.** *Petrouchka*, London: Boosey & Hawkes, 1948
- Stravinski, Igor i Robert Craft.** *Memoari i razgovori*, Zagreb: Zora, 1972
- Takemitsu, Toru.** *Spirit Garden*, Tokyo: Schott, 1996
- Takemitsu, Toru.** *Twill by Twilight*, Tokyo: Schott, 1989
- Толстој, Светлана М. и Љубинко Раденковић.** *Словенска митологија*, Београд: Zepter book world, 2001