

Ивана Перковић

ЛИТУРГИЈА ПРЕЂЕОСВЕЋЕНИХ ДАРОВА ДИМИТРИЈА ГОЛЕМОВИЋА

Ако се писање о једном музичком делу може упоредити са картографијом, онда би се овај текст могао означити као слободна топографска интерпретација *Литургије пређеосвећених дарова* Димитрија Големовића. Као што превођење географије, ширих аспеката Земље и живота на њој из реалног стања у низ мање или више стандардизованих симбола, колико год тежило прецизности, увек остаје само графички приказ јер ономе ко мапу посматра не може у потпуности приказати све садржаје, тако и писање о музичком делу не може надоместити његово слушање и све моменте који учествују у реализацији дела. На срећу, за разлику од мапа које имају ограничен број стандардизованих симбола, музикологија, будући да располаже сопственим стандардима, има довољно могућности да избегне ограниченост стандардизације. Управо због тога у овом тексту постоји спој топографске симболике боја (нпр. смеђе за рељеф, зелене за вегетацију, плаве за хидрографију, итд.) и слободе у њиховој интерпретацији. Другим речима, присуство боја, као својеврсних 'наслова' одељака у тексту, инспирисано је картографским поступцима, али је избор боја – зелене за етномузикологију, плаве за композицију, златне за литургију и беле за Големовићеву *Литургију* – личан (изузев када се ради о боји за етномузикологију, која је избор самог композитора) и далеко од претензија да буде дефинитиван. Штавише, он рачуна на сарадњу читаоца и на његове могуће асоцијације.

ЗЕЛЕНО. Зелено, боја која своје симболичко значење дугује природи и њеним цикличним принципима, поновном потврђивању и обнављању; витални принцип.

Виталност и циклични принцип обележавају материју коју Димитрије Големовић, као етномузиколог, изучава. На основу његовог богатог етномузиколошког опуса може се стећи утисак о важности коју придаје теренским

истраживањима и аутентичности прикупљеног материјала. Ако процес компоновања ангажује сва искуства једног композитора, може се поставити питање: каква је веза Големовићевог етномузиколошког рада са његовом *Литургијом*? Она се заснива на истом базичном приступу народним и црквеним напевима: уместо да мелодије преузме из постојећих доступних записа, аутор их прикупља „на терену“, односно, овом приликом, према певању епископа шумадијског др Саве Вуковића. Другим речима, *modus procedendi* композитора утемељен је радом етномузиколога.

ПЛАВО. Плаво, најмирнија и најдубља боја, „пут у бесконачност где се стварно претвара у имагинарно“.¹ Симбол трансценденције у православној лексици боја.

У креативним координатама Големовићевог опуса постоји константа која подразумева обраћање вокалним жанровима, првенствено хору, и усмереност стваралаштва ка народним напевима; *Литургија пређеосвећених дарова* се, према избору ансамбла и темељима у „народним црквеним“ напевима, у те координате уклапа. Значајан подстицај за настајање *Литургије* потекао је од г. Саве Вуковића.

Према речима композитора, дело је замишљено као концертна композиција. Посебну пажњу аутор је посветио организацији циклуса и односу делова на плану макроформе, будући да је ово, за сада, његова најопсежнија композиција (не само на плану црквене музике, разуме се). Али, пре сагледавања циклуса, у наставку текста ћу направити дигресију. Она је повезана са Големовићевим напоменама о томе да је пре отпочињања рада на *Литургији* о самом обреду веома мало знао, те да се за компоновање пређеосвећене литургије, уместо уобичајене литургије св. Јована Златоустог, определио захваљујући сугестијама епископа шумадијског. Дигресија, дакле, води даље излагање у:

ЗЛАТНО. Златно, као православно симбол светлости и то божанске непрозирне светлости, псеудодионисијеве „надсветле таме“;² златно које „узноси у ванпросторну и ванвремену средину“.³

Литургија пређеосвећених дарова, која се врши током великог поста, и то најчешће средом и петком, свој назив дугује чињеници да се часни дарови не приносе и не освећују приликом њеног вршења, већ претходно, на литургији св. Јована Златоустог или св. Василија Великог. Форма самог обрета остварује се у споју вечерњег богослужења и једног дела потпуне литургије; самим тим литургија пређеосвећених дарова у себи сабира богатство значењских слојева обе службе: једне, чије су теме стварање човека, његов пад, одвајање од Бога, беспомоћност, али и нада у спасење, и друге, у

¹ Крсто Миловановић – Томислав Гаврић, *Речник симбола*, Београд, 1994, 374.

² Cf. Виктор Бичков, *Византијска естетика. Теоријски проблеми*, Београд, 1991, 126.

³ В. Н. Лазарев, нав. према: Виктор Бичков, *op. cit.*, 120.

којој влада „сбрање простора и времена“, милосрђе, искупљење, као и тајна, жртва и многи други неисказани и неисказиви садржаји.

БЕЛО. Бело, као ахроматска боја, као не-боја, али и као збир свих боја. Бело које чува у себи „бесконачне потенције било које реалности, било које палете боја“.⁴

Пропуштањем беле боје кроз призму и њеним разлагањем у хроматски спектар, долазим до закључка да у *Пређеосвећеној литургији* Димитрија Големовића учествују три основне боје. Начини њиховог испољавања су различити: једна се препознаје на нивоу напева, друга на нивоу напева и њиховог третмана, а трећа на плану композиционих поступака. Самим тим, сагледавају се три групе песама, у зависности од испољавања поменутих елемената и поступака.

Разумљиво је да традиција српске црквене музике доминира у *Литургији*, било у виду цитирања одређених гласова или примене традиционалних напева заједно са изражајним средствима типичним за стваралаштво Стевана Мокрањца. Временска дистанца од стотинак година није претерано изгледела сећање на Мокрањца, нарочито у другом делу *Литургије*, у песмама *Једин свјат, Благословљу Господа* и *Да исполњатсја*. Често стављање знака једнакости између Мокрањчевих црквених композиција и српске црквене музике у целини оставило је трага и у Големовићевом делу, што је у наведеним песмама приметно у вези са третманом црквеног напева, дијатонским хармонским језиком, третманом ансамбла и фактуре. Занимљиво је да су елементи Мокрањчеве *Литургије* живље заступљени од његовог *Опела*, иако Големовић истиче да му је *Опело* много ближе од *Литургије*.⁵ У другој групи песама повезаних са српским црквеним појањем цитирају се пети (у *Да исправитсја*) и осми глас (у *Вкусите и видите*), али композициони поступци и, понегде, стилска обележја излазе из сфере Мокрањчевог утицаја. Истовремено, у обе песме су нека литургијска правила „жртвована“ зарад музичких интереса. На пример, литургика прописује посебан начин певања стихова *Да исправитсја* са прецизно одређеним смењивањима чџа и леве и десне певнице. У Големовићевој *Литургији* готово да нема стихова које пева исти састав, а редослед смењивања солиста, делова хора и читавог ансамбла није вођен литургијском, већ музичко-драматуршком логиком. Поред тога, намера композитора да *Литургију* организује као циклус са једним музичким тежиштем у песми *Ниње сили* није у складу са уобичајеном црквеном праксом, према којој причасна песма (*Вкусите и видите*) на музичком и изражајном плану (избору гласа, врсти напева и сл.) представља пандан песми *Ниње сили*. Иако је, дакле, цитирао црквени напев, Големовић је искористио „мали“ (силабичан) осми уместо „великог“ (мелизматичног) шестог гласа, а

⁴ Виктор Бичков, *op. cit.*, 125.

⁵ Из разговора са композитором вођеног 23. 5. 2000.

невелике димензије причасне песме, њена прегледна форма са „квадратном“ артикулацијом микроформе (која асоцира на стил бечких класичара), правилна метричка подела и силабичан начин певања, последица су настојања да се не наруши драматуршки централна позиција *Ниње сили*.

Други слој *Литургије пређеосвећених дарова* присутан је управо у песми *Ниње сили*. Њена раскошна мелодија асоцира на грчко појање, што је у Големовићевој интерпретацији истакнуто инсистирањем на карактеристичним украсима и исонском пратњом на почетку песме. У даљем току се хорски слог постепено усложњава, а хармонски језик, иако у основи дијатонски и тоналан, добија повремено архаичан фолклорни призвук.

Трећа група песама везује се за традицију руског вишегласног појања, било да је реч о речитативно третираним *Отче наш* и *Буди имја Господње* или древној вечерњој химни *Свјете тихиј*, са њеним „местимичним алузијама на истоимену композицију Дворецког“.⁶

Три боје Големовићеве *Литургије* повезане су прописаним јектенијима и возгласима којима је аутор дао посебан значај забележивши не само хорске одговоре већ и прозбе; овај поступак није уобичајен у традицији српске црквене музике. Иако су јектенија скраћена – због концертне намене *Литургије* – у сарадњи са ђаконом Драганом Ашковићем, поменути поступак је последица Големовићевог сагледавања важности ових концизних респонзоријалних молитви, у којима се, према речима Лазара Мирковића, „огледа универзалан... карактер цркве, јер обухватају потребе целог света, цркве и појединца“.⁷

Може ли се, на крају, говорити о својеврсном еклектицизму Големовићеве *Литургије*, посебно ако се има у виду повремена изразита блискост узору? Могуће. Са друге стране, можда је реч о специфичном споју личних и православних креативних начела. Познат је Големовићев усвојени став да композитор не ствара, већ само аранжира оно што је већ створено. Исто тако, уметника у служби православља, било да се ради о химнографу, иконописцу или појцу, не води критеријум апсолутне оригиналности и поништавања наслеђеног. Креативни чин не доводи начело индивидуалности на прво место – уметник се свесно „повлачи“ и тежи првенствено ка понављању и украшавању постојећих узора.

Иако је аналогија међу наведеним принципима недвосмислена, поштовање православних назора о креативности јесте „потребан, али не и довољан услов“ да *Литургија пређеосвећених дарова* нађе своје место у цркви (што, по речима композитора, и јесте могућа намена дела). Томе се супротстављају повремени профанизовани отклони, често као последица разлике између музичког и литургијског „убличавања“ времена. Стога закључујем да Големовић, приближавајући се црквеној пракси и удаљавајући се од ње, стварајући неку врсту „игре“ са црквеном музиком и „хибридизујући“ различите традиционалне слојеве, остаје понајвише веран – себи.

⁶ Милоје Николић, Ко удара тако позно илити о феномену нове српске православне духовне музике деведесетих година двадесетог века, *Нови Звук*, Београд, 2000, 15, 88.

⁷ Лазар Мирковић, *Православна литургија, први општи део*, Београд, 1982, 207.