

Драган Ашковић,¹ Владимир Антић²

¹ванредни професор, Православни богословски факултет, Универзитет у Београду, Србија

²доцент, Православни богословски факултет, Универзитет у Београду, Србија

¹daskovic@bfspc.bg.ac.rs, ²vantic@bfspc.bg.ac.rs

„КРОЈЕЊЕ” ИЗМЕЂУ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ И ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Сажетак

У савременој црквено-музичкој пракси „кројење” представља један од основних начина музичког изражавања. Засновано је на специфичном виду интерпретације постојећих песничких остварења, при чему је условљено личним музичким доживљајем често зависним од локалног музичког наслеђа које је одређено и латентним музичким обрасцем матерњег говора. У раду се разматра колико је у кројењу као појачкој интерпретативној вештини заступљена импровизација која се често (не)основано поистовећује са музичким стварањем.

Кључне речи: црквено певање, певање на глас, кројење, интерпретација, импровизација, поетика

Увод

Певање представља најузвишенији начин обраћања *другоме*. Данас је засновано на јединству речи као посебног облика говора и начина његовог мелодизованог произношења. Као такво још увек се задржало у народној музичкој традицији, у којој се стихови и мелодија никада не појављују као самостални, односно раздвојени већ увек као недељиви елементи јединствене целине (Golemović, 1997: 7-8). Зато је некада говорити и певати било једно те исто, јер се под поетиком подразумевало и музичко стварање. Реч не само да је подједнако важна као и тон, јер она не бива без гласа, већ представља исходишну тачку музичког збивања и смисла. Следећи елемент који конституише певање јесте ритам језика којим се одређује музички ток. Због тога се прототипом логогене музике може сматрати како народно певање тако и псалмодирање религијских спева (текстова) (Bose, 1989: 66). Међутим, тај прототип не мора да се везује посебно за неки народ, па ни за јеврејску псалмодију, јер таквих древних религијских искустава имају мање-више готово сви народи.

Певање само по себи располаже са довољно механизма на основу којих може да егзистира и да се преноси самостално (без писмености). Али певање као интерпретирање или читање (туђих) поетских остварења не представља стваралачки чин, јер текстуални а такође ни музички нотни запис не оставља интерпретатору довољно простора за додатну личну надоградњу постојећег стваралаштва.

Певање није једина прилика у којој се испољава гласовни симболизам, међутим, оно је за нас важно првенствено због тога што се у њему остварује динамичко-стваралачка спрега звука и значења (Jakobson, 1966: 316). Звук је у песми нераздвојни чинилац смисла. Зато и кад плачемо, ликујемо јер шта је певање, ако не опијеност чудом и обичношћу (Данојлић, 2007: 480). Уобличавајући богослужбено поетско стваралаштво, певач – *aeg*¹, најпре користи своје знање као последицу личног искуства, плодове традиције и културе у којима егзистира и његово лично непоновљиво осећање. Само осећањем певач превазилази себе, своју ограниченост и датост јер се из поетског стваралачког осећања слободе рађа и смисао који (у овом случају) не може бити изазван нити сагледан само на основу искуства и мишљења.

Поетика и певање

О старогрчком древном схватању поетике најнепосредније казује њихова митологија. Наиме, за Грке је поетика била неодвојива од нимфи познатијих као Музе. Од њиховог имена потиче и назив *музика*, под којом су Грци подразумевали искључиво стварање, нов музички догађај, довољно прожет надахнућем Муза, односно персонификованим осећањима неопходним да музички догађај прерасте у незаборавни музички доживљај. За разлику од оваквог схватања данас се музика најпре односи на оно што називамо уметношћу, дакле на вештину испољавања музике што се марљивим вежбањем да стицати. За изражавање, односно испољавање стваралаштва али и за интерпретацију постојећих (често туђих) поетско-музичких остварења вештина јесте неопходна, али и довољна. Међутим, за древне Грке, судећи по

¹ Термин *aeg* – потиче од грчке речи αἰδω (*aiedo*) што значи певати уопште. Односи се на певача, хор, рецитанта, такође на рапсода и лирског или епског песника (Chantraine 1968: 21). По предању термин је везан за женско име *Аедона*. Она је била супруга тебанског краља Зета. Остала је позната по томе што је, обузета завишћу према својој јетрви Ниоби и њеном породица наумила да јој убије најстаријег сина. Уместо њеног, убила је свог јединца. Због почињеног злочина Див (Зевс) је преобразио у славуја – *αἰδώνι* – *aedoni*. Зато она сваког пролећа ноћу оплакује свог јединца. Слична прича постоји и у нашем народном (усменом) предању. Односи се на кукавицу која такође пева-кука најимпресивније с пролећа. Овом и сличним причама се указује на то да је свака песма заснована на догађају који покреће најдубља осећања (Срејовић & Цермановић-Кузмановић 2000: 9).

значењу имена Муза, ниједна од њих девет није била надлежна за музику, осим ако музику не схватимо у савременом смислу као уметност изражену тоновима. Дакле, изворно схватање музике јесте неодвојиво од поетике у тој мери да са њом може бити апсолутно поистовећено јер се у основи односи искључиво на стварање. За Грке поетика није припадала уметности јер су сматрали да настаје од надахнућа Муза (Tatarkijević, 1980: 20). Поетика је у том смислу непоновљив – оригиналан начин на који човек испољава жељу да превазиђе своју ограниченост као наметнуту датост да би задобио своју (личну) посебност засновану на слободи. У том процесу се састоји само изворно значење термина *ποιησις* (ποίησις – poiezis) познатије као: стварање; привођење у конкретно постојање; непоновљиво стварање такорећи ни из чега (Lidell & Scott, 1996: 1429).

Схватање поетике је данас оптерећено оним што она у прошлости никада није била. Јер да је била, не би се ни називала поетиком. Разлог за то се налазио у чињеници што о поетици можемо да говоримо само онда када мислимо на конкретно поетско остварење што неминовно представља само сећање на поетско дело али не и на стваралачки чин, јер таквим сећањем је немогуће поново изазвати поетски стваралачки процес. Сваки такав покушај јесте безуспешан и обавезно завршава само у (једино могућој) интерпретацији. Због тога је интерпретација само утеха за одсутно (често) недостижно стваралаштво, будући да је заснована на сећању-памћењу, али с друге стране истовремено представља незаменљиво и непревазиђено педагошко средство.

Истину и значење црквеног певања као својеврсне песничке творевине можемо тражити најпре у њој самој, дакле у поетици и самом певању/појању као стваралачком процесу утемељеном на импровизацији а не само у процесу непрестане, као ехо неухватљиве, интерпретације. На то нас упућује и Литургија која је једино богослужење у целости засновано не само на памћењу и певању, већ и на поетском императиву. Иако се тај обред периодично понавља, дакле интерпретира према устаљеном, утврђеном и записаном облику, суштина Литургије није у интерпретацији. Тај обред је најмање утемељен на „кројењу”. Зато се његов примарни циљ не исцрпљује само у певаној молитви већ у надахнутом, непоновљивом, новом и креативном (мело)поетском стваралаштву приликом којег долази до изражаја смисао човековог постојања који му и омогућава да се афирмише као (непоновљива) личност, поета-стваралац.

Иако се и поезија и проза збивају у језику песништво је било далеко више „бездано и многозначно” (Шијаковић, 2012: 94). Проза је донела стандарде који су били засновани на могућности да граматика језика прерасте у логику мишљења. У тој победи прозе филозофија се препознала (Alić, 2011: 27). Међутим, победа прозе и филозофије над поетиком довела је до тога да данас поистовећујемо *истину* са истином једног медија – односно медија

прозне *оиййливе* реченице (Alić, 2011: 28). Стога, данас *истину*, смисао, суштину и значење црквеног певања тражимо у старим музичким рукописима или у недоступним и изгубљеним старим тоналним основама. При томе превиђамо чињеницу да су нотни записи (макар то били и тек новооткривени рукописи), и наше сећање на древне тоналне основе само медији са којима не можемо поистовећивати истину, дакле оно чему тежимо. Као последица оваквог тренда интензивно се развијала музичка писменост која је данас услов за музичко стварање. Међутим, коб таквог стваралаштва јесте чињеница што је често потпомогнуто узором, прерадом узора или контролисаним одступањем од узора (Stefanović, 1958: 215).

Певање на глас

Једна од основних карактеристика црквеног певања јесте улога гласа као напева који се односи на посебно обликован мелодијски образац којег је лако запамтити и преносити. Како у црквеној тако и у народној традицији улога гласа је у томе да песничка остварења буду подржана познатим и (нај) заступљени(ји)м мелодијским моделима како би се лакше чувала и преносила (Девих, 1990: 34). О древном поимању гласа најсликовитије нам сведочи (старо)грчка традиција. Наиме, ἠχώ, или ἦχος (echo-s) односно глас је имао улогу мелодијског модела који би стиховима неког пева дао још већу улогу и значај како би стихови и њихова порука још више „одјекивали”, односно ширили се и даље преносили. Глас или одјек песми омогућава да превазиђе не само просторно него и временско ограничења уколико буде доведен у везу са (нашим) сећањем и памћењем.² Певање на глас подстиче интеракцију којом се превазилазе многе препреке (Σπυρίδης, 2005: 174). Захваљујући том феномену данас *певамо* стихове (епских) песама и реактуелизујемо не само древне спевове као значајна песничка остварења, него и њихове ауторе. Феномен гласа непрестано чини да многи мелодијски мотиви одјекују у нашим ушима заједно са стиховима које обузимају. Међутим, и поред савремених промена, певање као интерпретација још увек егзистира у православном хришћанском богослужењу. Препознатљиво је по певању *на глас* и јединственом *кројењу*, које представља добро савладану и научену својеврсну вештину интерпретације.

Тако је црквено певање постепено постало вештина потпуно одвојена од говора из којег води порекло. За ту вештину је данас везан термин *кројење*. На основу њега очигледно је да црквено певање данас представља захтеван занат у који треба уложити доста труда и времена да би га неко савладао. Ту није довољно препустити се само стиховима песме као одсецима или формалним целинама и тежњи да се оне отпевају на своју пропи-

² Отуда у народу постоји израз: *несѣао без ѿраја и гласа*.

сану мелодијску матрицу – глас. То нити су песме, јер услед превода више немају симетричне и римоване стихове, нити је за тако нешто могуће изумети матрицу, већ је потребна добра умешност и занатска креативност да би процес певања имао богослужбеног смисла.

Зато је данас у нашој богослужбеној традицији далеко теже интерпретирати, отпевати, кројити црквене богослужбене песме по прописаном мелодијском обрасцу, него што је било тешко њиховим ауторима да их (и) певају. Због тога када их данас мукотрпно интерпретирамо учинак је мали, јер нам осећање задовољства пружа само сазнање да је певањем одговарајуће мелодије задовољен типик, а при том је више него очигледно да по року и смисао песме ретко ко поима.

Кројење и интерпретација

У црквеној певачкој традицији вештина певања која је заснована на примени утврђеног мелодијског модела „гласа” данас је познатија као „кројење”. То је специфичан начин интерпретирања (певања) али постојећих – туђих песама који је био заступљен и у античкој епохи а познатији је као $\rho\alpha\psi\text{-}\omega\delta\iota\alpha$ – *рајсодија* (Senc, 1910 [1991]: 829), док је онај који такву вештину упражњава именован као $\rho\alpha\psi\text{-}\omega\delta\acute{o}\varsigma$ – *рајсод*. У основи овог термина налази се грчки глагол $\rho\acute{\alpha}\lambda\tau\omega$, $\rho\acute{\alpha}\psi\omega$ што значи (са)шити, сложити, спајати, скитити, снурати, сновати (Senc, 1910 [1991]: 828). Онај који је у певачком смислу кројио упражњавао је својеврсан начин интерпретације али истовремено заснован и на импровизацији. Рапсод не само да је одабирао шта ће да интерпретира, него је често ради постизања динамике музичког доживљаја спајао мање делове других (туђих) поетских остварења у нове и карактеристичне целине које су биле његово лично остварење али само у формалном смислу.³ Рано хришћанство је прихватило богату античку поетску праксу, која се у новој религији развијала и ширила да би се под именом *кројење* нашла и у нашој националној црквеној традицији.

Колико год приликом интерпретације одређеног музичког дела постојало настојање да се апсолутно сачува и понови његова аутентичност то у апсолутном смислу није могуће. Шта више и приликом извођења свог личног музичког остварења, сваком новом приликом извођење ће бити другачије. Због тога онај који изводи музичко дело јесте само посредник, тумач, глумац или приказивач будући да таква значења и садржи латински термин *interpres* (Ernout & Meillet, 2001: 320). Дакле интерпретирати или изводити музичко дело значи бити његов тумач, посредник или преводилац. У грчкој традицији таква улога припада Хермесу као божијем тумачу, сину Дива (Зевса) и Маје Атласове кћери. У основи његовог имена налази се глагол

³ Данас се таквом врстом савремене музичке делатности бави и *ди-џеј*.

ἐρμηνεύω (hermeneuo), што значи тумачити, разјаснити тако да Хермес (Ερμῆς) представља персонификовану вештину тумачења – херменеутику (ἐρμηνευτική τέχνη) (Magnien & Lacroix, 1969: 707).

Уколико се интерпретирање упражњава учестало и периодично онда се ствара услов да таква појава постане ритуал. Смисао ритуала јесте да се његови учесници консолидују и на тај начин конституишу заједницу вишег реда. За разлику од ритуала који је заснован на периодичности, поетика се тако не испољава. Ако би се којим случајем тако упражњавала онда би остала у границама обичне интерпретације (рапсодије). Само онда када поетски догађај у нама изазове и (поетски) доживљај, непредвиђено и ненадано, онда је то потврда да се ради о поетско-музичком стваралаштву, које у нама оставља трајно сећање на доживљено поетско осећање – надахнуће. Периодичним сећањем на такво осећање ми надограђујемо периодични (ритмични) ритуал не би ли га колико било обогатили. На тој основи је изграђена Литургија. Али оно што њу издваја од свих других ритуала јесте поетски императив за који је она отворена и који се упућује преко стихова песме: „Тебе појем...“ Интерпретирање туђих остварења се никада није могло понављати у недоглед. Природно је да се човек тога врло брзо задовољи. Због тога је интерпретација отварала могућност варирања што је познатије као импровизација.

Кројење и импровизација

Данас је импровизација термин који се односи на стварање у тренутку и то у границама задатог обрасца. У изворном облику импровизација *im-provisus* је латински термин који значи *не-у-пред-виђено*, ненадано, неслућено, дакле у тренутку приликом интерпретације/извођења неочекивано надограђивати без претходне припреме (Divković, 1900 [1980]: 503).

Интерпретација је као основни вид усвајања и испољавања црквеног певања без импровизације могућа. Док импровизација није могућа без задатог обрасца што у суштини припада интерпретацији. Зато је импровизација виши облик испољавања певања. Подвргавањем постојећих и утврђених мелодија интерпретацији, а самим тим и импровизацији развијано је и обогаћивано црквено певање. Међутим, на исти начин су мање више озвучавани и стихови богослужбених песама (текстови). На основу тога процес обогаћивања црквеног певања како у мелодијском тако и у поетском смислу увек се одвијао паралелно што је доприносило развијању црквено богослужбеног певања у општем смислу.

Први корак надограђивања интерпретације води ка импровизацији која се у Аристотеловој *Поетици* помиње као αὐτοσχεδίασμα (*autoschediazma*), што је по њему изходште поетике. Он тврди да су људи своје дарове усавршавали постепено и тако су: [ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων]

(Poet 1448b.23-24); „створили (ἐγέννησαν – изродили) стваралаштво (ποίησιν, односно песништво) из импровизације (ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων)”.⁴ Међутим, даље од овога поетику не можемо детерминисати. Јер, уколико на томе инсистирамо поново ћемо је вратити у интерпретацију и тиме је према себи поставити као неухватљиву Ехо.⁵

Црквено певање и поетско

Најадекватнији показатељ како се схвата црквено певање омогућава нам литургијска пракса. Симптоматично је да се на Литургији молимо, између многих, и за оне који интерпретирају: *ἱοῦιшче* – *χοῖδιων* (који певају, уопште певаче), *ψαλλόντων* (који псалмују, певају псалме). Међутим, на Литургији се никако не молимо за поете, песмотворце – химнотворце. То би било бесмислено, јер и у античкој митологији Музама, дакле онима које једино могу да надахну поете, нико никада није приносио жртве (Višić, 1997: 15). Када у доступној античкој литератури пронађемо још и то да се Музама не зна ни станиште, то најпре значи да се до њих не може досегнути (са)знањем, јер сваком знању претходи одговарајуће искуство, које је када су Музе у питању апсолутно немогуће. Зато су оне које их је изазвао на такмичење (Тамиру из Тракије) одузеле глас, вид и потпуно га поразиле (Илијада II 595–600).⁶ Другим речима, поета и не види свет реално већ га доживљава другачијег и преображеног (Višić, 1997: 46).

Да је поетика дар надахнутог поете, а не вештина (уметност), видимо из Дучићевих промишљања где каже да за поетику „ниједна дефиниција није добра ни довољно тачна” (Дучић, 2004: 254). Зато све велике истине које су исказали песници нико није демантовао јер, према руској скаски за разлику од приповетке која је подложна измишљању, песма је увек истинита (Jakobson, 1966: 51). Међутим, изворно схватање певања угрожено је савременом праксом у којој се певање поистовећује са *кројењем* као специфичним обликом интерпретације заступљеној у богослужбеној пракси. На жалост данас је то вештина која је увелико постала навика, што значи често лишена свести и усьићења.

Одсуство осећања као надахнућа је најчешће последица доминантног утицаја разума, а будући да се надахнуће као осећање испољава на непред-

⁴ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Univerzitet Univerzitet u Beogradu, S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Dr D-r Miloš N. Đurić, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd 1966, 7.

⁵ За разлику од овог схватања које је продукт Аристотелове склоности ка систематизацији, најприближније сведочанство о схватању разлике између интерпретације и стваралаштва оставио нам је Платон у свом кратком делу *Ијон*, које је засновано на дијалогу између Сократа и рапсода Ијона.

⁶ Homer, *Ilijada*, превод Tomo Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb 1948, 41.

видиве начине, отуда певање (као стваралаштво) не може бити несвесно већ је увек прожето изразитом пажњом. Сви имамо иста или слична животна искуства, што значи да сви можемо имати исто или слично мишљење и због тога се разумемо. Али када су осећања у питању, ту смо сви различити. Зато је најузвишенији онај поета који је у стању да колико било искаже или на неки други начин определи своја осећања. Јер, приликом изражавања свог поетског доживљаја, стваралац добро схвата сурову реалност да се свемоћна ватра поетског стваралаштва не обазире на оно што је именљиво. Тежња да се определи поетски доживљај никада не може у потпуности да се реализује. Док се стваралац мучи у тој агонији, много вредних ствари жртвује због немогућности исказа или их у немогућем тражењу позаборавља. По речима савременог песника М. Данојлића „машта је нестрпљив трговац..., и нема унапред утврђено радно време” (2007: 488).

Отуда данас приликом певања на богослужењу никоме не смета акцентовање које није у духу нашег језика и које не доприноси схватању поруке коју носе стихови песме. Зато је данас појање лишено осећања јер певање вољом увежбавамо као вештину интерпретације или кројења. Ако се певање не може ничим детерминисати, предвидети, прописати, онда се интерпретација (кројење) не може поистоветити са *појањем*!

Заогрнута осећања атрибутима људског бића (личности) јесте привилегија музичког ствараоца – поете. Мост између видљивог и невидљивог, између доступног и недоступног, идеје и ствари, апстракције и објекта изображава се само персонификацијом што јесте тренутак алегорије. Њоме се од нас скрива исто оно што нам се и представља. Видети алегорију то значи схватити је (Раз, 1991: 15). Зато је певање првенствено засновано на доживљају који се испољава као стваралачки поетски чин. Циљ који појац себи поставља јесте последица доживљаја поезије, а не њен узрочник. Доживљај је непоновљив, а самим тим и нашом свешћу непредвидив. Песништво није однос према објективном свету него према објективном бићу човека у којем песма настаје. Тај однос представља имагинарно превазилажење егзистенције. Певање се испољава речима као јасним представама о предметима. Иако настаје спонтано као имагинарни преображај света и предмета на које указују речи из свакодневног говора, или звук артикулисан као музички тон, поетско дело настаје само, ненадано, не било где већ само у човеку, а испољава се саодносом речи и тона који су материјал и услов музичког, односно поетског изражавања.

Песништво, односно певање је догађај спонтаног превазилажења човековог бића, и зато никада не може бити поистовећено са било којом ствари или са бићем, па ни са самим својим делом као стварном егзистенцијом. Будући да нема свој предмет певање сугерише превазилажење стварности као привидне егзистенције. Због тога поетика, певање као песништво не може бити предмет егзактне науке. Ако би му приступили на научним ос-

новама, то би било могуће само уколико би га опредметили његовим песничким делом. Због тога је знање о поетици као певању само знање о њиховом предмету. Проучавање песништва ослоњено на знање не додирује песништво, него само знање о песничким делима, те нужно води у институционализацију и опредмеђивање.

Зато само оно поетско остварење које је слободно од било какве институционалне подршке има поетске вредности, јер је поетско дело приликом свог настајања најневиније и најчистије. Оног тренутка кад се нађе у служби институције, постаје ангажовано и тада престаје да буде поетско док статус уметничког, наравно у савременом смислу као вештине, може задржати.

Када се појави ново поетско дело, наше интересовање за њега се највише испољава у питањима која се односе на аутора. Али, када се ради о поетском делу које је признато и потврђено, нико се не бави питањима која се односе на време и место рођења његовог аутора. То апсолутно постаје неважно. Нашу преокупацију одвлачи садржај дела, његово значење и поготово неповљив доживљај који у нама дело изазива. Тај доживљај или осећање је исто оно којим је био обузет и његов аутор. Међутим, ту није крај, јер стваралачко ауторско осећање бива конструктивно обогаћено и нашим личним новим осећањима која настају у нама. Тако ступамо у дијалог са поетом обузети осећањем као да га познајемо боље од других и учествујемо како у реконструкцији његове прошлости, тако и у конструкцији будућности коју заснивамо на дијалогу. Тиме не само да опостојавамо ауторово дело, него и њега самог.

Зато многе ствари и појаве могу бити подвргнуте идентитетском истраживању, осим поетике, јер би то било апсурдно. Наиме, поетика је једини феномен који се првенствено тиче афирмације човека али као личности која се не може заснивати на поистовећивању (идентификовању). Сваки поета је личност која је афирмисана и потврђена у заједници, дакле од других. Зато истина и суштина поетског ствараоца није у идентитету, јер је идентитет усмереност ка прошлости. Афирмација човека као личности јесте смисао постојања, а смисао је увек усмерен ка будућности о којој нико нема никаквог (претходног) искуства, па самим тим ни мишљења. Зато човека или поету као личност не можемо дефинисати јер би у том случају било потребно предвидети одређене услове чијим би испуњавањем била загарантована његова личносна афирмација.

Песник је неповљива личност због чега је узалудно тражити његове узор, јер узор не могу бити поновљени. Шта више, поету не стварају ни узор ни правила, него он ствара правила. Зато поетика није ни у свету ни у историји, него искључиво у поети. Свет у којем настаје и живи, искључиво је свет поете, односно његов завичај. Начин стварања поетског дела на основу инспирације, није посматрање света, него концентрисано, сабрано посматрање самог себе, при најинтензивнијој пажњи. Настајање поетског дела

истовремено је и настајање поете. Једини могући начин проучавања поетике истоветан је проучавању себе, што је у суштини најтеже. При томе стално морамо имати на уму да резултати таквог проучавања и изведени закључци неће моћи бити искоришћени за настајање новог поетског дела.

Мисао и реч поетике немају, као мисао и реч науке и философије, своју реалну предметност. Поетика не може бити предметом – огледом показана и доказана. Ако поетику чини реч, онда би та реч требало битно да се разликује од говорне. Обични језик се односи према језику поезије као занат наспрам стварања, као тачност према узбудљивости и надахнућу. Поетски језик је по предметном значењу исто што и обичан језик или звук, али ипак све речи добијају у певању друго, поетско значење. Оне постају доживљај којим поетска реч, као да је чудотворна, преображава ствари и стварност. Певање се не садржи у правилима него у томе што се његов језик претвара у поетски догађај. Поетика показује да се она не да свести на језик или тон, боју. У том случају сигурно би постојале академије за стварање поетског доживљаја и дара. Осећања која у нама изазива музика, нису проузрокована артикулисаним звуком – тоновима, већ одабиром за који је заслужна личност (Ruso, 2001: 98). Сама природа нити ствара нити одабира артикулисане звукове – тонове. За њихово стварање, а поготово осмишљавање одабирањем потребан је човек, али не као мислеће биће, већ као надахнута личност.

Језику као најзначајнијем средству за људску комуникацију и изражавање, певање даје изузетно значајну улогу. Али ученом језику није место у певању, јер певање нити учи, нити доказује. Онај који певањем доказује – нема шта да докаже. Учен језик у певању није доказ учености већ песникова шарлатанства који се, у недостатку учености, латио певања. Све што човек створи, произведе и репродукује применом искуства науке, за њега престаје бити тајна. Репродукција ако је свесна, демистификује стваралаштво. Зато репродукција, или интерпретација, не може бити извор уметничког дела или песме. Интерпретирање песме претпоставља навику, а она лишава и песничко дело (песму) и интерпретатора сваког имагинарног садржаја, тј. она лишава човека доживљаја. Што је човек више окружен стварима које је произвео на основу знања или стечене вештине као навике, онда је све мање у прилици да за њега певање постане непоновљив доживљај, икона неке друге реалности.

Што је црквено певање, или било која друга музичка традиција, више отуђено од свог стваралаштва, и што се више испољава само као интерпретација или репродукција, то је развијенија њена методика наставе. Уколико се поетско-стваралачки музички доживљај транспонује у пасивни музички конзумеризам, онда је појава методологије научног истраживања његовог предмета сигуран показатељ да се ради о традицији која више не показује никакве знаке живота.

Да се данас појање испољава искључиво у интерпретацији, односно у начину тумачења које има за циљ придобијање слушаца као пасивних конзумента певане понуде, указује симпатична синтагма „појана реч” коју многи не схватају озбиљно (Пено & Весић, 2017: 655). Симпатизери и љубитељи „појане речи” јесу управо они који по свом личном нахођењу и доживљају за изворно појање проглашавају једну од многих варијанти. Тиме је проглашавају и за „освештану”, а потом дистанцирају од других мелодијских решења која често произвољно оцењују као световна. Зато када чујемо неку песму често превиђамо чињеницу да песма није оно како се она пева, већ само оно шта се пева. Јер, то што се пева, може да се отпева на више начина. Зато ни један од тих начина се не може поистоветити са самом песмом. Начин озвучавања или интерпретирања песме је само један од бесконачно много тумачења песме, али ни један од њих се не може поистоветити са самом песмом. Начин тумачења, дакле мелодија у нама може изазивати сећање на стихове песме зато што су и поезија и мелодија изразито асоцијативни. Зато у популарној музици знамо за инструменталне варијанте познатих песама, што је често могуће и непогрешиво препознати.

Закључак

Иако данас влада мишљење да је сво црквено богослужбено песништво богмдано, због чега би било каква иновација по том питању угрозила црквени богочовечански организам, превиђа се чињеница да црквено певање припада музичком наслеђу које још увек егзистира и преноси се усмено, дакле на основу најстаријег музичког принципа познатијег као *певање на њас*. Тиме је црквено певање апсолутно отворено и подложно променама и иновацијама које условљава усменост што је у складу и са мање-више присутном тежњом ка надахнутој импровизацији, а што је опет у сагласности и са литургијским поетским императивом.

Ипак утврђеној интерпретацији црквених песама је придаван већи значај што се увек доживљава као пожељно неговање традиције. То потврђује појава црквених песама које се певају на утврђен начин од којег није пожељно одступати. Тако нешто не омогућава усменост и музичка меморија већ само тачан нотни запис. Због тога је мелодија у односу на стихове песме добијала све већи значај. Међутим временом је била све мање повезана са говором и неосетно се осамостаљивала. Тиме је певање све више постајало само вештина „кројења”, а то значи често независно од речи и стихова. Иако је кројење као специфична интерпретација могуће без импровизације, обрнуто је незамисливо. У том смислу поменути став да импровизација представља исходиште новог поетског стваралаштва ипак није основан. Јер, импровизација је ограничена иновација. У црквеном певању је везана и условљена стиховима постојећих песама због чега се као иновација испољава

само на мелодијском плану. Да би се преко импровизације досегло до новог поетског дела, потребно је да импровизација буде превазиђена. Али у том случају више не бисмо ни помињали импровизацију. Дакле, никаква миса-она конструкција не може изазвати поетско дело зато што је потребно да поетско дело буде оригинално и да ни у ком виду није постојало. Мишљењем је то немогуће постићи зато што је и само мишљење суштински везано за прошлост будући да сваком мишљењу претходи искуство које апсолутно припада свету прошлости. Исходиште поетског, односно музичког ствара-лаштва јесте само надахнуће као непредвидива, неконтролисана, неусло-вљена и ненадана појава.

Литература

- Alić, Sead (2011). Čemu filozofija / ako nije filozofija medija. *Kultura*, 27, 26-41.
- Aristotelis. *Poetica*, (1965). Oxford: Clarendon Press.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, (1966). S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Dr Miloš N. Đurić, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.
- Bose, Fritz (1989). *Etnomuzikologija*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Višić, Marko, „Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi”, u: Plutarh, *O muzici*, preveo Marko Višić, (1997), Beograd: Сфаирос, 9-121.
- Golemović, O. Dimitrije (1997). *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Данојлић, Милован (2007). *Песници*, Београд: Завод за уџбенике.
- Девих, Драгослав (1990). *Народна музика црноречја*, Бољевац: Културно-образовни центар; Београд: Факултет музичке уметности.
- Divković, Mirko (1900 reprint 1980). *Latinsko-hrvatski rječnik za škole*, Zagreb.
- Дучић, Јован (2004). *Благо цара Радована и књиго о судбини*, Ваљево: Глас Цркве.
- Ernout, Alfred & Meillet, Alfred (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine – histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Jakobson, Roman (1966). *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Lidell, Henry George & Scott, Robert (1996). *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- Magnien, Victor & Lacroix, Maurice (1969). *Dictionnaire grec-français*, Paris: Librairie classique Eugène Belin.
- Paz, Oktavio (1991). *Drukčije mišljenje*, Novi Sad: Svetovi.
- Пено, Весна & Весић, Ивана (2017). Српско народно црквено појање у славу Бога и у служби етноса. *Зборник Мајице српске за друштвене науке*, 164 (4/2017), 651-664.
- Ruso, Žan Žak (2001). *Ogled o poreklu jezika*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovi.
- Senc, Stjepan (1910 Treće reprint izdanje Zagreb 1991). *Grčko-hrvatski rječnik za škole*, Rijeka: Tiskara.
- Σπυρίδης, Χ. Χαράλαμπος (2005). *Ευκλείδους κανόνος κατατομή*, Αθήνα.
- Срејовић, Драгослав & Цермановић-Кузмановић, Александрина (2000) *Речник грчке и римске митологије*, пето издање, Београд: Српска књижевна задруга, ЈП Службени лист СРЈ.
- Stefanović, Pavle (1958). *Tragom tona*, Sarajevo: Svjetlost.
- Tatarkijevič, Vladislav (1980). *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit.
- Homerus. *Ilias*, (1931). Oxford: Clarendon Press.

Homer, *Ilijada*, prevod Tomo Maretić (1948), Zagreb: Matica Hrvatska.

Chantraine, Pierre, (1968-1977). *Dictionnaire Étimologique de la Langue Grecque*, Paris: Éditions Klincksieck.

Шијаковић, Богољуб (2012). *Мити и философија* (Онтолошки потенцијал мита и почетак хеленске философије), Београд: Институт за теолошка истраживања ПБФ.

„KROJENJE” BETWEEN INTERPRETATION AND IMPROVIZATION

Church singing today is a music practice based on „krojenje” (rhapsody) as a specific form of *singing in mode*. This kind of singing largely goes beyond simple interpretation and often reaches an enviable level of improvisation. Regardless of the singing with such characteristics, there is no poetic innovation, since improvisation has not been overcome, leaving traces of previous experiences, or the past. Only those achievements, created on the basis of unconditioned and uncontrolled inspiration, can have an epithet of poetic achievement.

Keywords: church singing, *singing in mode* (heterophonic singing of older tradition), „krojenje”, musical interpretation, improvisation, poetry