

МИРЈАНА ЗАКИЋ
ДУШОМ И ФРУЛОМ: ДОБРИВОЈЕ ТОДОРОВИЋ

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, 2015.
ISBN 978-86-88619-59-2

О времену у коме живимо и радимо много тога говори и чињеница да је једна вредна етномузиколошка монографија прошла сразмерно незапажено и на пољу писане научне критике и у погледу „живог“ представљања научних резултата. Прихватајући део одговорности која припада колегама, а правдајући се, макар делимично, стицајем околности да је издање до читалаца дошло касније у односу на годину публикавања, скрећемо пажњу на монографију *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић* др Мирјане Закић (Београд: Факултет музичке уметности, 2015). Ово је посебна обавеза и стога што је монографија посвећена Добривоју Тодоровићу, изузетном сараднику сада већ више генерација етномузиколога у Србији.

Књигу *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*, чини Предговор ауторке, студија са поглављима „Методолошки приступ индивидуалистима“ (8–19), „(Ауто) биографски наратив“ (20–33), „Репертоар Добривоја Тодоровића“ (34–41), „Стилско-интерпретативна обележја“ (42–79), „Педагошки рад Добривоја Тодоровића“ (80–84), „Сарадници о Добривоју“ (85–96) и „Завршна разматрања“ (97–99). Након обимног пописа литературе, следе два Прилога: у првом су нотни записи више од 40 мелодија у извођењу Д. Тодоровића (нумерисаних 38, али их је неколико са варијантама), док су у другом фото-илустрације његовог живота и постигнућа. Посебно значајан део овог издања чини компакт-диск са снимцима музицирања Д. Тодоровића, али и његовим коментарима везаним за поједине нумере (укупно 43 јединице).

Укупна етномузиколошка вредност монографије се, осим на великом искуству ауторке у проучавању инструменталне музике, темељи и на увидима у савремену методологију истраживања индивидуалности (тзв. субјектно-центрирану музичку етнографију). Наиме, антрополошки утицај на дисциплине из оквира студија културе водио је током друге половине XX века ка померању фокуса са културе, односно културног продукта на субјект, у етномузикологији – на *музицирајућеј човека*. У складу са тим, (ре)-афирмисан је биографски метод, у науци на размеђи векова (пре)обликован реконструктивном и интерпретативном парадигмом. О свему овоме шире се говори у уводном поглављу, које, тако, и засебно представља значајан допринос српској етномузикологији. Чини се да би у том правцу додатну вредност добило да је укључен критички осврт на досадашњу продукцију овог профила – резултате проучавања музичара-појединаца, а свакако би јасније осветлило иновативност монографије о којој је реч, како у односу на сродне радове на које се реферира у аналитичком делу студије, тако и у односу на друге перспективе проучавања индивидуалности у српској етномузикологији.

Представљање Д. Тодоровића одвија се кроз садејство садржаја, у коме доминира наратив дискретног човека и хуманисте и поверење у истраживача, и форме – „супервизије“ научнице која бира и комбинује аспекте животописа важне за контекстуализовање Тодоровићевог учешћа у традицији. Тако су у овај део укључени лично сећање на први инструмент са романтичним и помало мистичним призвуком (20–21), али и епизоде које потврђују у односу на тему сврсисходно усмеравањем разговор о особинама личности, музичким искуствима и ставовима, попут сећања на завршетак војног рока (24), вербализовања личне мисије „чуvara традиције“ (33) и сл.

(Ауто)биографским наративом назначена слика уметника допуњује се за музичара важним профилем – репертоаром. Представљен је у вези са околностима у којима се каријера Д. Тодоровића развијала, од руралних ка урбаним срединама, назначавајући и однос репертоара код приватног и јавног музицирања. На тај начин се, индиректно, прати и промена функције инструмената / инструменталне музике. Посебно интересантно је праћење преношења акцента у жанровском систему инструменталне музике са *чобанске* и *рабацкијске свирке* и инструменталне музике за игру, ка музици играчког карактера намењеној за репрезентовање квалитета извођача. С тим је у вези и маргинализовање гајди, двојница, дудука, које су потиснули новији и индустријски инструменти, као и низ промена које су се одразиле на фрулашку праксу. На основу приче о репертоару Д. Тодоровића отвара се и веома важна тематика промена у самој музици на основу транспонована музике коју он памти у извођењима на другим инструментима, на фрулу. Ту су, пре свега, питања меморисања у усменој традицији и структурног прилагођавања звучног сећања другој технологији добијања звука и конструкцији инструмента. Друга, подједнако важна област у коју прича о репертоару води јесте утицај музичке индустрије, који се посебно разматра у централном поглављу.

Основни критеријум према коме је корпус снимака музицирања Д. Тодоровића разматран јесте његов стваралачки допринос. Наиме, истакнуто је да су два најважнија нивоа на којима се читава Тодоровићева потреба за иновацијама формацијски и музички (43). Формацијско иновирање се огледа у оснивањима ансамбала народних инструмената / инструменталиста, сарадњи са вокалним и инструменталним ансамблима другачијег профила, попут цез ансамбла, што је резултирало интересантним жанровским експериментима, али и са тзв. народним ансамблима и оркестрима „класичних“ инструмената. Проучавање непосредних утицаја ових, формацијских иновација, на музицирање Д. Тодоровића је један од праваца у коме се истраживање представљено у монографији може продуктивно наставити. Овом приликом, та су искуства узета у обзир као утицај на укупан начин мишљења и деловања овог свирача, кроз његов креативан приступ традиционалном музичком материјалу.

У аналитичком делу детаљно су разматрани принцип (пре)обликовања песама у мелодије играчког карактера, однос познатог и новог кроз праћење истих или сличних делова у инструменталним мелодијама, естетски принципи Д. Тодоровића и њихова реализација („богатије и разноврсније“ 47), посебно

МИРЈАНА ЗАКИЋ
ДУШОМ И ФРУЛОМ: ДОБРИВОЈЕ ТОДОРОВИЋ

у преобликовању мелодија које је упамтио по извођењу некадашњих свирача на различитим инструментима у његовом крају (које су биле „лепе, али некако једноставне“, 51). Илустрације ради, поменимо неколико посебно интересантних детаља на којима се анализа задржава. Динамизам традиције новијег доба изузетно илуструје путовања популарне компоноване песме *Пријо [моја], како ћемо* (снимио Бора Дрљача 1980), која је „понародњена“ ушла у Тодоровићеву музику за игру – коло *звонце* (пр. 3, 47–48), случај кола *коришарка* (пр. 5, 50), мелодије коју је меморисао у извођењу учитељице Рускиње на клавиру и потом, њоме инспиран, обликовао коло са значајним ауторским захватима. Иновирања мелодија извођених на другим инструментима у оквиру транспонована на фрулу крећу се од динамике и агогике до садржаја, у односу на сам инструмент (и велике разлике између двојница и хармоника), али и према слободи коју психолошки оставља традиционална у односу на ауторизовану музику (о чему сведоче вербално помињање циља „да што верније дочара стил извођења тог хармоникаша“ – аутора кола, 54, као и парафразирани „народни“ наслов и бројне варијанте кола *йалежански вез*, очигледно третираног као традиционално, 55). У том правцу вредан допринос представља „епизода“ о *Жикином колу*, чије се историјске мене прате према сећањима и музицирању Д. Тодоровића од верзија народних свирача за две генерације старијих од њега („слушао од свога деде“), до *новој Жикиној кола*, верзији (пре)компонованој од стране Властимира Павловића Царевца, угледног виолинисте и руководиоца Народног оркестра Радио Београда, с којим је Тодоровић сарађивао на почетку своје каријере. У односу на значајно свесно / освешћено преобликовање традиционалне музике и осмишљавање нових сегмената, интересантно је да Д. Тодоровић није имао амбиције ка компоновању мелодија у целини, односно ауторизовању музике. Индикативан је његов коментар да је то поље компетенције само школованих музичара (77), у односу на које се он, дакле, јасно позиционира као „народни музичар“, који се у стваралашкој димензији задржава на „комбиновању делова“ (77). Оваква идеологија је и својствена традиционалној култури, где се поштовање за претходно уграђује у свест наследника као „не-могућност“ (људи, као носилаца културе) да се створи нешто сасвим ново, ограничење да се и највећа кративност испољи (само) кроз велики искорак из традиције и, опет, допринос њој (на трагу ширег тумачења оригиналности од стране Едварда Шилса (Shils, *Tradition* 1981: 236).

Иако и сама ауторка указује на познату лимитирану информативност транскрипција, ова монографија још једном потврђује неопходност нотних записа за аргументовано дискутовање музике у смислу музичког текста, продукта музицирања – а оно, чини се, не би смело да буде скрајнуто у етномузикологији како би она сачувала дисциплинарни идентитет, без обзира на промене научних парадигми, методолошке и/или епистемолошке заокрете. Свака збирка записа, посебно оних минуциозно урађених, представља засебан научни допринос и више је од „грађе“, с обзиром на то да, како је већ тумачено, конотира и специфична знања, искуства и личне истраживачке концепте аутора. О одговорности ауторке у односу на транскрипције сведочи и критичко размишљање о свођењу записа на

исти финални тон, пре свега због става Д. Тодоровића о утицају избора одређене фруле (у смислу штима) на естетску вредност изведене музике (42), те увођења симбола за специфичну технику свирања „на вирашку“. Коначно, свака евентуална недостатност нотног записа надомешћена је публикавањем звучних записа на диску који прати књигу. На овај начин се отвара још једна димензија публикације, а то је њена примена у процесу едукације фрулаша, посебно оне који су музички писмени, каквих је данас све значајнији број. Они су понуђеним могућностима – комбинацијом транскрипција и звучног записа, у привилегованој позицији да текст усвајају преко нотног записа, а да комплетну звучну експресивност доживе са снимка. Овај аспект применљивости издања у вези је и са чињеницом да је Д. Тодоровић знатан део живота посветио подучавању младих фрулаша, о чему говори и једно од поглавља монографије.

Портрет Д. Тодоровића допуњен је мишљењима о њему из пера сарадника, од етномузиколога др Драгослава Девића до некадашњег уметничког руководиоца Народног оркестра Радио-телевизије Србије, хармоникаша Љубише Павковића. Посебне доприносе осветљавању његове уметничке личности чине прилози историчара уметности и кореографа Богданке Бобе Ђурић и Мирољуба Цимија Тодоровића – солисте на флаути у Народном оркестру РТС, сина Добривоја Тодоровића.

Завршна разматрања доносе рекапитулацију студије и подсећају на разлоге због којих је Добривоје Тодоровић један од поштованих народних уметника. Осим што је у том смислу монографију адекватно насловила, може се рећи да је ауторка одговорношћу и резултирајућим квалитетом монографије одужила морални дуг свих етномузиколога који су сарађивали са Д. Тодоровићем и задужила струку драгоценим научним прилогом.

Данка Лајић Михајловић