

# КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА У БАЛЕТУ *ДЕРВИШ И СМРТ* ВОЈИНА КОМАДИНЕ<sup>1</sup>

мр Сњежана Ђукић-Чамур  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Музичка академија  
Катедра за теоријску наставу  
E-mail: snjezana.djukiccamur@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.085.5: 78.071.1 Комадина, В.

Прегледни научни чланак

**Сажетак:** У богатом композиторском опусу једног од најзначајнијих музичких стваралаца Босне и Херцеговине, Војина Комадина (1933–1996), цјеловечерњи балети заузимају посебно мјесто. Посљедњи балет, *Дервиш и смрт* (1990) Комадина је написао у посљедњем стваралачком периоду, еквивалентној фази књижевног стварања Меше Селимовића које се везује за настанак истоименог дјела, култног романа босанскохерцеговачке књижевности 20. вијека. Полазећи од хипотезе да су оба остварења Дервиша – роман и балет – настали у зрелим ауторским фазама, пажња истраживачког процеса усмјерена је на карактеризацију ликова, која је код оба умјетника готово неупитно била показатељ озбиљне интелектуалне свијести. Користећи историјску, компаративну методу, методу анализе и синтезе, индуктивно-дедуктивну методу, а постављајући студије Ера Тарастаја и Дерика Кука као темељне у теоријско-методолошки оквир, циљ рада је приказати Комадинин приступ профилисању главних ликова. Добијени резултати су показали да је, степен усклађености карактера главних протагониста са њиховим трансформацијама на драмском плану сразмјерно висок. Промјене емоционално-психолошких стања јунака (превасходно Дервиша) консеквентно су праћене и промјенама одговарајућих лајт материјала. Иако је полазна хипотеза потврђена, исход истраживања намеће потребу за продубљивањем ишчитавања „музичког простора“ у балету, нарочито јер смо, за потребе овог рада, „музички простор“ морали разматрати у једном релативно уском обиму.

**Кључне ријечи:** Војин Комадина, Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, карактеризација ликова.

## Увод

Балетски опус Војина Комадина по квантитету и квалитету стоји на самом врху босанскохерцеговачке балетске умјетничке сцене. Броји четири цјеловечерња и један камерни балет.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Рад је трећи сегмент истраживања и сагледавања различитих аспеката балета *Дервиш и смрт* Војина Комадина. Први сегмент истраживања је презентован на XVI Међународном научном скупу „Српски језик, књижевност, уметност“ (Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 29–30. X 2021.), под насловом „*Дервиш и смрт* Војина Комадина“. Други рад, „Драматуршка функција плесних нумера у балету *Дервиш и смрт* Војина Комадина“ презентован је на 11. научном скупу са међународним учешћем „Наука и настава данас“ (Педагошки факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 25–26. XI 2021.). У току је припрема за штампу оба поменута рада.

Посљедњи од њих, *Дервиш и смрт* (1990) настао је на иницијативу Балетског ансамбла Народног позоришта у Сарајеву, повод је био обиљежавање јубилеја – 40.-годишњице дјеловања ансамбла.<sup>3</sup> Кореограф и режисер балета био је Драгутин Болдин, либретиста Дани Болдин, а диригент Јон Јанку. Балет је изведен два пута – премијера је била у Народном позоришту у Сарајеву, 21.12.1990. године, а гостовање у Народном позоришту у Београду, 17.10.1991. године, у оквиру 23. БЕМУС-а (исти извођачки ансамбл).

Пут до Комадининог *Дервиша* увијек се кретао у јединственом дискурсу реалистичке поетике. Његов тематски оквир је страдање главних протагониста. Идеја страдалништва је, генерално, композиторову пажњу окупирао током читавог стваралачког вијека, не само у музичко-сценском опусу.<sup>4</sup> Стога није случајан тематски избор из књижевног опуса Меше Селимовића. Из богатог избора његове прозе, одабир је пао на најзначајније дјело босанскохерцеговачке књижевности 20. вијека, роман *Дервиш и смрт* – можда управо зато што је „смисао романа дубоко трагичан.“ (Милошевић, 1978: 166). Милошевић даље наводи, апострофирајући драматичност, да је она вишедимензионална: „... у једној својој равни, *Дервиш и смрт* је трагедија психолошког карактера... трагедија изгубљене сигурности и моћи...“.

Роман *Дервиш и смрт* (1966) је несумњиво једно од најсложенијих дјела босанскохерцеговачке и југословенске књижевности. Критичари су га тумачили на различите начине. До сада је формулисано доста судова, а теорија и историја књижевности се и данас баве садржајем романа, ишчитавањем порука, слојевитошћу тематских равни, итд. Готово сви прикази романа драму и трагику истичу као основне психолошко-

2

Наслов	Књижевни извор	Година
<i>Сатана</i>	Босански Крстјанин, према М. Диздар: <i>Стари босански текстови</i>	1972
<i>Хасанагиница</i>	Народни еп	1975
<i>Касандра</i>	Војин Комадина	1976/83
<i>Зита Песах</i>	Милорад Митровић	1986
<i>Дервиш и смрт</i>	Меша Селимовић	1990

<sup>3</sup> Према доступним подацима, први босанскохерцеговачки балет, *Сатана*, је настао на иницијативу управо Сарајевског балета. Истом ансамблу је Комадина био посвећен до краја опуса овог жанра: за 25. рођендан Сарајевског балета је написао музику за балет *Хасанагиница*, а за 40.-ти рођендан музику за балет *Дервиш и смрт*.

<sup>4</sup> Осим јединственог страдалничког поетичког оквира приказаног у свим балетима, нека буду поменути и дјела из хорског и камерног вокалног-жанра: *Смрт мајке Југовића* за казивача и групу народних инструмената (1973), *Опело Јасеновачко* за мјешовити хор (1991/1992), *Трајим помиловање* за сопран и клавир (1986), *Тужне пјесме* за сопран и клавир (1993), *Бојана ђевојко* за мецосопран и клавир (1995).

емоционалне равни у којима се приповијест развија. Ма колико су изнесени искази различити, заједничким именитељем можемо сматрати појам „простора“, тим прије што је управо он релевантна референтна тачка за овај рад.

Поменути појам „простора“ је експлицитна тема рада Марине Катњић-Бакаршић (2010), и на њега ћемо у овом раду често реферирати. У Предговору романа *Дервиш и смрт* стоји: „Он (Селимовић – прим. С.Ђ.Ч.) превладава одсеченост, изолацију, ћутњу у коју се затвара део модерне прозе; он, другим речима, још увек излази у свет... оно што жели да каже је неразмрсиви чвор који у овој прози лежи управо у међупростору, на саставу и у додиру човека и света који је мање или више његов!“ (Первић, 1972: 8). Академик Дураковић уводни текст чланка почиње констатацијом да “*Дервиш и смрт* афирмира антитетичност као своје поетичко начело... у њему јунак излази у свијет из своје суфијске скрушености и сукобљава се с њиме на драматичан начин“ (Дураковић, 2010: 63).

Казаз констатује да је „антитетичко мишљење као основ драматизираних исповједних нарација омогућило романескно опросторење људске свијести, при чему се полифоничност нарација остварује на начин сталне промјене увјерења и укупног идентитета.“ (Казаз, 2010: 79). У сваком појединачном наводу може се уочити истакнута функција „простора“. „Не казују ли двије контрастне слике – текија и њено окружење – егзистенцијалну ситуацију главног јунака?“ Стога је простор и овдје интројциран и има своју функцију понајвише у односу према приповједачу – главном јунаку.“ (Мајић, 2010: 152). Упадљива је употреба израза „простор“ или, барем ишчитавања његовог значења.

С тим у вези, виђење „простора“ се наметнуло као рационално одређење при аргументацији промјене карактера главних протагониста балета. Дакле, идеја је да буде приказана аналогија на релацији животни/духовни простор – музички простор, јер се управо помјерањем граница, дакле модификацијама/мутацијама „простора“ дешавају и промјене карактера главних ликова, односно њихових лајт материјала.

Овај рад посвећен је управо организацији музичког простора у изабраном балету, са идејом да се прикаже да одређени музички простори, преко лајт материјала, постају метафоре главних протагониста романа/балета, односно њихових карактера.

„Музички простор“ у овом раду се посматра у тумачењу Ера Тарастиа (Еро Тарастиа) које је квалификовано као „реални музички простор“. Иако је ријеч о својеврсној метафори у музици, ради се о

промишљеној, организованој музичкој структури тонских висина,<sup>5</sup> односно о звучном простору у којем се појављује важна музичка тема. Узимајући спацијалне односе између музичких објеката (висине тона, усмјерења према/од, итд.), а не залазећи у термилошке варијанте потенцијалних представа просторности у музици, синтагма „музички простор“ ће у даљем тексту контекстуално бити реинтерпретирана као тематски, односно мелодијско-ритмички профил лајт материјала главних протагониста, у првом реду шејха Ахмеда Нурудина. Референтни апарат додатно је ослоњен на студију Дерика Кука (Deryck Cooke) *Језик музике*. Кук потенцира различите елементе музичког израза, који коинцидирају са појмом „музичког простора“ када се примјењују на појам „музичких тема“, чак и једноставнијих структурних јединица – на висину, трајања и интензитет<sup>6</sup> тонова.

Из визуре аутора рада, најзначајнији продукт који може произаћи из изабраног теоријско-методолошког оквира рада јесте анализа и приказ иницијалних и финалних музичких простора, односно првобитних и коначних лајт материјала главних ликова, са неизоставним приказом и оних транзиционих („музичких простора“/лајт материјала). У резултату требају бити приказани одговори на питања у каквој релацији стоје трансформације на плану драмско – музичко, посматрано по формули: један „музички простор“ = један лајт материјал.

## Либрето балета

Болдинов либретистички поступак у балету показује извјесна одступања у хронологији излагања изворног драмског тока. Но, независно о томе, садржи све кључне ликове романа.<sup>7</sup>

Ликови који се у роману појављују, али не и у либретистичкој прилагоди романа су: Али-хоџа – писар; Дубровчани – брачни пар; Ухода, Муселим, Тамничар, млади дервиши.

<sup>5</sup> Тараста јасно диференцира „унутрашњи“ и „спољашњи“ музички простор. За контекст овог рада важнији је „унутрашњи“ музички простор и он ће бити предмет разматрања.

<sup>6</sup> Према Куку, организовање ових тензија у одређене цјелине и њихово бојење – преко тонске боје и текстуре – чине комплетан апарат музичког израза. (Кук 1982: 53).

<sup>7</sup> Шејх Ахмед Нурудин, мајка и дијете (Мула Јусуф), Исхак – бјегунац, Харун – Нурудинов брат, Кадиница – Хасанова сестра, Кадија – њен муж, Хасан – Нурудинов пријатељ, Муфтија Хафиз-Мухамед – отац Хасана и Кадинице, Мула Јусуф – млади дервиш, становник текије, ухода, Хаци-Синанудин – златар.

**Прилог 1**

Либрето према Програмској књижици БЕМУС-а

1.	(Пролог): О детињству Муле Јусуфа; Две војске и мајка и дете; Убиство мајке.
2.	Плес дервиша; Мула Јусуф издаје Харуна; Хапшење Харуна.
3.	Појава Исака.
4.	Први део: Хасан и девојке; Хасан покушава развеселити Нурудина. Други део: Нурудин моли помоћ за брата, Кадиницу, Кадиду, Муфтију и Малика.
5.	Ђурђевска ноћ; Нурудин одбачен од свих; Смакнуће Харуново; Нурудин се обраћа народу који почиње да га следи; Хапшење Нурудина.
6.	Затвор; Визија прве младалачке љубави, мртвих војника и Исака.
7.	Нурудин излази из затвора; Открива везу између Муле Јусуфа са Кадидом.
8.	Чаршија; Златар Шинанудин и Хасан.
9.	Нурудин присиљава Мулу Јусуфа на лажну издају златара; Хапшење Синанудина.
10.	Нурудин „хушка“ народ против Кадиде; Народ спаљује Кадиду и поставља Нурудина за новог Кадиду; кадиница оплакује мртвог мужа; одбија Нурудиново приближавање.
11.	Појава Валије; Валија наређује Нурудину да ухапси Хасана; Нурудин то преноси на Мулу Јусуфа који ослобађа Хасана и бежи са њим.
12.	Валија хапси Нурудина; Последња појава Исака; Нурудин саплетен у конопце.

Евоцирање прошлости, почетак другог дијела оригиналног књижевног предлошка у датом либрету измјештен је на почетак балета. Управо тај либретистички маневар даје прилику за дужу експозицију балета, ону која је у оригиналном драмском предлошку романа изостала на позицији почетка. На тај начин имамо прилику да сагледамо контекст и међусобну везу Мула Јусуфа и Ахмеда Нурудина.<sup>8</sup>

Мула Јусуф је шејхов дужник, и њихов међусобни однос обликује судбину Дервиша. Иако је појавност овог лика на сцени најинтезивнија, доста је необично да композитор лику Мула Јусуфа није додијелио лајттему, чак ни обиљежје одређеног лајт садржаја. Он се у балету појављује 5 пута, а нити једна његова појава не посједује међусобно еквиваленте везе у мјери да би имале асоцијативни потенцијал.

<sup>8</sup> „Везивало их је нешто из давнине: једно добро дјело првога /шејх-Нурудина/ које је други /Мула-Јусуф/ прихватио као зло... Добро дјело и зла успомена сплели су се у младићу у неки чвор мржње и љубави... То је учинило да су та два човјека урасла један у другог жилама страшне мржње и одвратности, али и неке необјашњиве љубави.“ (Первић, 1990:16)

Насупрот третману лика Мула Јусуфа, остали важнији ликови имају своје лајт материјале.

### Симултане трансформације на релацији драмски простор – музички простор

Иницијални простор шејха Ахмеда Нурудина, централне личности романа је текија. Дервишеву природу у првом реду упознајемо кроз приповиједање, интроспективне увиде, његове медитативне спознаје о човјеку и свијету у коме егзистира.

„Име ми је Ахмед Нурудин, дали су ми га и узео сам понуђено, с поносом, а сад мислим о њему, последије дугог низа година што су прирасле уза ме као кожа, с чуђењем и понекад с подсмјехом, јер свјетлост вјере то је охолост коју нисам осјећао а сад је се помало и стидим. Какво сам ја свјетло? Чиме сам просвјетљен? Знањем? Вишом поуком? Чистим срцем? Правим путем? Несумњањем?“ (Селимовић, 1977: 42)

А потом и кроз дијалоге са осталим важнијим ликовима.

Муфтија:

„Чудан си ти човјек... Мало говориш, кријеш се... Кријеш се иза ријечи. Не видим шта је у теби. Ето, десила ти се несрећа, заклали су те да не може горе, а не чух од тебе ни проклињање ни жалост.“ (Селимовић, 1977: 335)

Хасан:

„... Можда је твој начин кориснији... Неуспјеси те не узнемирују, увијек рачунаш на бескрајно вријеме, оправдање је у разлозима изван тебе... Лични губитак постаје мање важан. И бол. И човјек. И данашњи дан. Све се продужава на трајање, безлично и огромно, поспано тромо и свечано равнодушно.“ (Селимовић, 1977:158)

Према Милошевићу, припадност дервишком реду за Нурудина је тачка ослонаца која обезбјеђује психолошко упориште без кога се у животу не може. (Милошевић, 1978: 167). Све док је Нурудин омамљен свјетлошћу вјере, његова лајт тема је емоционална илустрација Хасановог коментара. Интровертан, непробојан, окренут себи у свијету вјере, „...у стању блажене свесвеједности у које је уведен божанском речитошћу, у лебдењу које рачуна на вечност...“ (Первић, 1977: 19) Шејх Ахмед Нурудин приказан је силазним фригијским трихордом са честим узастопним понављањем једног тона, док је ритамска компонента у другом плану. Пластично је предочен његов карактер, својеврсна парадигма затворене, изоловане, сигурне/стабилне природе Дервиша.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Фригијску секунду, која се у датом примјеру јавља на крају силазног трихордалног низа (између другог и првог ступња), Кук види као исказ осјећања безнадежне потиштености и у контексту је тјескобне коначности. У емоционалном контексту, силазни смјер првог мотива (и лајт теме у цјелини), уз релативну ритмичку једноличност приказује коначност његовог очаја. За

**Нотни примјер 1***Дервиш и смрт*, 1. слика, т. 44–53 (лајт тема Дервиша):

Амбијент „првог простора“ бива нарушен када се Нурудин, без своје воље, затекне у „...драматичним, граничним збивањима, која човека избацују из његове свакодневне колотечине, а оличена су у трагичној судбини Нурудиновог брата Харуна“. (Милошевић, 1978: 167). Његов карактер још увијек није промијењен. На посебно драматичан начин се „постепено расветљава аксиолошка драма његовог новог личног искуства“. Као реакција на реалан потрес који се дешава у Нурудиновој свијести и савјести, композитор мелодијски варира његов лајт материјал, односно даје наговјештај релаксације његовог амбитуса (задњи двотакт примјера). Но, и даље је присутна поступност кретања, као одраз, сада релативизоване стабилности Нурудиновог карактера.<sup>10</sup>

**Нотни примјер 2***Дервиш и смрт*, 2. слика, т. 3–16 (лајт тема Дервиша)

Уздрмана Нурудинова природа, драма услијед које се затиче у настојању изласка из „првог простора“,<sup>11</sup> наставља се рефлектовати на начин

---

тоналну организацију омузикаљења Нурудиновог емоционално-психолошког стања Комадина је изабрао молску врсту љествице (при том, презентоване још и у битоналном/бимодалном односу), јер је она вјековно служила да изрази озбиљна, смирена расположења, а при том је мала терца кориштена за изражавање болних емоција, превасходно у мелодији.

<sup>10</sup> Промјена смјера мелодије – валовито кретање наспрам силазног – најдиректније осликава турбуленције у узнемиреној Дервишевој природи. Досадашњи Дервиш је био приказан темом терцног амбитуса, силазно усмјереном. Сада је навени „оквир“, метафора музичког простора, проширен у једнакој мјери колико је уздрман његов карактер. Репетитивност мелодије ипак указује на почетне кораке у трансформацији лика.

<sup>11</sup> Катнић-Бакаршић дато стање описује: „У тренутку разочарења и суочења са несавршеношћу сваке подјеле више не може одабрати један свијет, један простор: стари, сигурни простор више му није довољан и осјећа да му не

аналоган претходном примјеру. Прелазак „границе“ коју наводи Катнић-Бакаршић у лајт теми у 3. слици се огледа у еволутивном развијању почетног лајт материјала, суптилно се уланчавају синтагматске групе еквивалентних структурних тежишта.<sup>12</sup>

### Нотни примјер 3

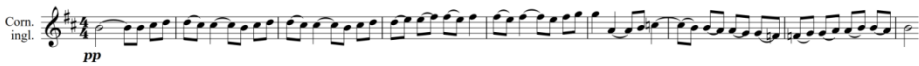
*Дервиш и смрт*, 3. слика, т. 1–10 (лајт тема Дервиша)



Оног тренутка када Нурудинова вјерска филозофија буде доведена у питање, када почиње сумњати у све у што је вјеровао, када схвата да мора нешто предузети због спасавања брата, када први пут осјећа опасност, његова лајт тема је нешто развијенија. Другачији, трансформисани карактер дервишевог лика још није наступио, преображај се тек наслућује, музички одговор је узлазна мелодија проширеног амбитуса, као одговор на наступајуће лабављење стега фиктивне хармоније.

### Нотни примјер 4

*Дервиш и смрт*, 4. слика, други дио: т. 4–12 (лајт тема Дервиша)



Додајмо и то да је ова појавност Нурудиновог лајт материјала први пут формално обликована у тематски хомогену, лучну форму са постепеним премјештањем, односно раширењем мелодије у оркестру. Када се у кулминационој тачци мелодија нађе у гудачима, она добија насвјетлији тон (велика секунда на крају, као контраст малој секунди са почетка слике), постаје афектирана верзија почетне.<sup>13</sup>

Заправо, сва лична драма коју Нурудин исповједа у првих пет слика, је успорена, „... јер је сва изнутра, у драми мишљења и осјећања, у

---

припада без остатка као некад; нови га плаши, али и привлачи. У тој напетости супротних тежњи он остаје на граници, на раскрсници...“ (Катнић-Бакаршић 2010: 65).

<sup>12</sup> Овдје је додатна тензија постигнута метричким и ритмичким интервенцијама у оквиру лајт мотива. Но, и даље је у оквиру варирања Нурудинових лајт тема евидентна поступност, интензитет музичких варирања консеквантан је драмском.

<sup>13</sup> Тамни и тмурни однос који се, према Куку, формира у молском (и фригијском) трихорду између тонике и мале терце овдје је потпуно ишчезао, превасходно захваљујући нивоу анимације која је постигнута ритмичком прогресијом лајт теме.



моралном преиспитивању и пропитивању одрживости идеолошких метаозначитеља.“ (Казаз, 2010: 45) Посљедично, појавности његових лајт материјала, односно њихове трансформације су сразмјерне промјенама његове освјештености. Питања о смислу егзистенције, о вриједностима и циљевима живота, у његовој свијести доводе до спознаје да је раскол са „првим простором“ неминован, бездан је све већи, а „музички простор“, односно његово музичко обличје – лајт материјал – проширен.<sup>14</sup>

Нурудинова природа се, већ од пете слике мијења. „Лице које унезверени шејх угледа у огледалу своје неспокојне мисли и јесте и није његово“ (Первић, 1977: 13). Помјерање и нарушавање граница реалног и имагинарног простора главног јунака доводи до драматичне метаморфозе вриједности у невриједности. Али, насупрот томе, Комадина још дуго у наредном току балета Нурудина представља препознатљивим материјалом, његове лајт теме су у тој мјери сличне иницијалним да се стиче утисак да је Шејхов карактер исти. Овдје ваља истаћи да је ово привидно несагласје на драмско-музичком плану посљедица потенцирања (изолизованог) мелодијско-ритмичког аспекта лајт теме.<sup>15</sup>

На трагу трансформација природе главног јунака, мелодијско-ритмички профил његовог лајт материјала значајно се не мијења све до слике бр.10 (в. либрето). Контекст у коме радња убрзано и динамично напредује свакако јесте пригодна ситуација да се прикаже и другачије карактерно својство главног лика. Потпуно нова позиција шејха – који се

<sup>14</sup> Са сваком наредном појавом Нурудиновог лајт материјала повећава се његов амбитус, тематско језгро бива проширено. Но, прије тога треба истаћи да иницијална лајт тема главног јунака има јасно фиксиран мелодијски „оквир“ (постигнут сукцесивним понављањем оквирних тонова), метафору музичког простора који кореспондира са физичким/духовним. Његов амбитус је мала терца. Сва варирања датог материјала у наведеном музичком току имају карактер мелодијских варијација. Управо овај тип варирања допушта задржавање структурног тежишта фразе, односно карактера мелодије/лика. Понекад се ради о једноставном проширењу које има значај еволутивног испредања по завршетку лајт теме, промјени смјера мелодије, ритмичкој динамизацији материјала (пр. 4), уланчавању лајт тема, итд.

<sup>15</sup> Ово „привидно несагласје“, као и остале могуће аналитичке неспоразуме прихватили смо као ризик, кад смо као упоредиви узорак узели мелодијско-ритмички профил теме у (САМО) једној дионици у оквиру оркестарске партитуре! У овом случају, наизглед је ријеч о статичном приказу карактера главног лика. Међутим, када узмемо да се његов материјал оркестрационо и фактурно импресивно варира, доводи у врло необичне и сложене контрапунктске ситуације, итд. сложићемо се да степен динамизације Нурудиновог карактера и даље постоји, само се његова развојност, односно приказ турбуленција његове природе сада премјешта на поље фактуре и оркестрације балета.

спустио „...у тачку потпуног етичког ништавила“ праћена је оркестарским узлазним и узнемирујућим спикатом у гудачима, не уочава се нити једна веза са резигнираним трихордом који је главног лика пратио у ранијим појавама. Изнуђена/пробуђена природа зрелог човјека, новог Нурудина, посједује демонске страсти мржње, освете, жудње за влашћу. Из неактивности медитације прешао је у вртлог немилосрдних животних кретања, постао активан дјелилац правде. Трагови некадашњег дервишког смираја су ишчезли, а значајно другачија природа главног лика, која приказује „одсјаје драматичне борбе са собом и свијетом“ (Первић, 1990: 11–12) приказана је у наредном примјеру<sup>16</sup>:

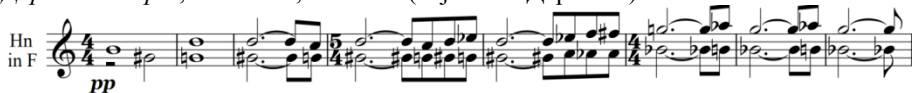
### Нотни примјер 5

*Дервиш и смрт*, 10. слика, т. 1–8 (лајт тема Дервиша)



Интересантно је, да се у овој слици Нурудинов лајт материјал заправо, користи на другачији начин. Слика је, у цјелини обликована као форма **а б а ц**, при чему је садржај „а“ одсјека исцртавање новог лика Нурудина. Позиционирање одсјека „а“/Нурудина на почетак слике и у варијантном понављању (након одсјека „б“), тј. двократна употреба датог материјала користи се с циљем емоционалног набоја, сликања новог Нурудина, који почиње да спознаје демонизам власти. С њим саучествује разјарени народ, који „преузима“ на себе Нурудинов лајт материјал. Стиче се утисак да је овим поступком Комадина изједначио Појединца – Нурудина са гомилом појединаца - узнемиреном масом, с циљем апострофирања изостанка његове некадашње узвишене природе и њеним свођењем на просту осредњост. Овим поступком Комадина готово највјеродостојније слиједи Селимовићев драмски исказ и наглашава контуре његовог новог обличја, апострофирајући констатацију: „...Нема више шејх-Нурудина... Можда зато што нисам више оно што сам био.“ (Селимовић 1977: 301) Обещчашћени Нурудин је у композиторовом исказу остао и без своје лајт теме.

<sup>16</sup> Призор „народа“, гомиле увијек је приказан тремолом, спикатом, а ефекат узнемирујућег је увијек присутан. Слика почиње призором народа који Нурудин „хушка“. Плесна нумера у виолинама експонира „народну тему“ амбитуса мале терце, ниски регистар одговара општој атмосфери. Истовремено се, као најава Кадијиног смакнућа, у трубама јавља карикиран мотив „смрти“. Он, заједно за континуираним учествовањем тимпана, доприноси злослутном утиску. Повратак на тремоло гудача или репетирање пасажа у брзом ритму је поновна слика узнемираног народа. Узлазни пасажни тремоло у гудачима прави градацију до момента смакнућа, док је вријеме Кадинициног оплакивања мужа обиљежено готово екстатичним „соло наступом“ афектираног мотива „смрти“. Кадиницино одбијање Нурудина прати узлазна тремоло мелодијска линија.

**Нотни примјер 6***Дервиш и смрт*, 11. слика, т. 57–64 (лајт тема Дервиша)

Додајмо и то да се читав драмски ток 11. слике одвија у врло прозачној оркестарској атмосфери, она сукцесивно посматрано доноси опадање општег волумена звука и драмског набоја, а истовремено значи и освјешћивање новог Нурудина.

Други лик, који се јавља као „саставни облик пишчеве субјективне драме свијести... је његов пријатељ, Хасан. Њих двојица су стварани тако, да „... на једној страни представљају пуну супротност, а, на другој, теже неком уједињењу у интегралну конфигурацију идеалног човјека што непрекидно измиче и ломи се“. (Первић, 1990: 14) У односу на карактеризацију дервишевог лика, ништа мање карактерно сугестиван није ни лајт материјал Хасана. Истинољубив, несебичан, брижан пријатељ, приказан као човјек окренут животу – посљедица је позиције у којој се обрео врло брзо послје првих животних разочарења. Он се не пита, попут Нурудина, већ помирљиво, готово дјетињом наивношћу прихвата све животне изазове.

Хасан:

„Није важно што не чинимо добро, важно је да не чинимо зло“.

„Живот је шири од сваког прописа. Морал је замисао, а живот је оно што бива. Како да га уклопимо у замисао а да га не оштетимо! Више је штете нанесено животу због спречавања гријеха, него због гријеха“. (Селимовић 1977: 151)

Нурудин о Хасану:

„...насмјао се. Смијех му је пут до човјека, изражава разумијевање, олакшава.“ (Селимовић 1977: 96)

„... Чудан човјек, чудан а драг. Није ми био сасвим јасан, али ни себи, и непрестано се откривао и тражио. Само, није то чинио с муком, ни мрзоволно, као други, већ с неком дјетињом отвореношћу, с лакоћом подсмјешљиве сумње, којом најчешће оспорава себе (Селимовић 1977:124).

Према Первићу (1977: 15), „Хасан је племенити и духом богати дилетант, који расипа сувишак снаге на све и свашта... У тиме је и љепота овог лика...“ Пластичан приказ његове природе исказан је сценама<sup>17</sup> које су увијек конциповане као разигране плесне нумере, изразито живахног и ведрога карактера.

<sup>17</sup> У току балета се Хасан на сцени јавља укупно три пута. Његове појаве праћене су једном лајт темом, која га прати у двије појаве на сцени. Обје слике (четврта и осма) су плесне нумере. Будући да је његова друга појава сведена на

## Нотни примјер 7

*Дервиш и смрт*, 4. слика, 2. дио: т. 7–12 (лајт тема Хасана)

За разлику од шејха-Ахмеда, Хасан је самосвојан, животан, његов карактер јесте слојевит, али у роману остаје аутентичан, непромијењен. Композитор то потврђује јединственим емоционалним приказом током свих његових појава. Посматрано из дискурса простора, Хасанова природа „...позиционирана је у драматичном лебдењу на границама крајности и изнад амбиса двије обале.“ (Первић, 1990: 15). На музичком плану, дато „лебдење“, извјесна неопредјељеност, наивност, лаковјерност, уочава се тек контекстуално. Његов карактер, односно лајт материјал није дословно „омеђен“ (мелодијски), попут дервишевог, али је емоционално врло „ограничен“. Статичан је у психолошко-емоционалном пољу разиграног, динамичног, неспутано наивног.<sup>18</sup>

Карактер Исхака приказан је из перспективе приповједача:

„Исхак... несигурна жеља мене несазнаног и неоствареног, далеко свјетло моје таме... тражени кључ тајне, неслућена могућност изван познатих, признавање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити.“ (Селимовић 1977: 248)

Јак и поуздан, смјели побуњеник, без предрасуда, ума ослобођеног стега, његова вјера сразмјерна је животној авантури. Контраст описаног Исхаковог профила приказан је самоувјереном узлазном синкопираном

---

значење реминисценције, она није поново наведена. Међутим, у току последње појаве, у оквиру слике бр.11, њега уопште не прати досадашњи лајт материјал, те је та појава и њено евентуално музичко тумачење – сразмјерно присуству узорка/лајт материјала – изостало.

<sup>18</sup> Нека буде поменуто да је и Хасанова лајт тема реализована двослојно. Док се доњи слог креће у Ге дуру, горњи се одвија у интонационим центрима ес и гес. Контраст која се јавља у оквиру наведене битоналности појачан је и избором врсте тоналитета/модалитета: доњи слој је у дурској љествици, горњи у молској љествичној варијанти. Ова двослојност се, метафорично, читати и као приказ садејства супротности: два тонална центра која напоредо дјелују чине једну звучну слику. Два лика (Нурудин и Хасан) – такође напоредо дјелују – а дио су једне драмске радње. Књижевни критичари наводе да је њихов међусобни карактерни контраст истовремено и допуна једног лика другим, до замишљеног идеалног бића.



да ради против себе и свог најбољег пријатеља. Лајт материјал овдје изостаје.

Трансформација карактера главног лика у овом раду превасходно је посматрана кроз призму лајт материјала дервиша. Промјене карактера приказане у драмском исказу реалистично су приказане „измјештањем“ главног јунака из иницијалног поља.<sup>20</sup> Турбуленције и деформације које су се дешавале диспозицијом јунака у односу на почетну равнину, на музичком плану манифестовале су се степеном варирања његових лајт материјала. Исцртавање првих шејхових искушења огледало се у мелодијско-ритмичким варирањима, али са јасним задржавањем контура (па и карактера мелодије). У даљој фази удаљавања, варирања су оркестарска, као метафора озбиљнијег „територијалног“ измјештања дервишеве природе. Напослијетку, дислоцирање из почетне равни („простора“/поља) резултовало је потпуном неутрализацијом структурног тежишта његовог лајт материјала (чак и варијантног).

С друге стране, остали јунаци либрета балета, Хасана и Исхака су приказани статично. Њихови јединствени карактери, како их је приказао Селимовић,<sup>21</sup> композитор је задржао и у музичком исказу, апострофирајући аутентичност током свих појава.

Полазна хипотеза истраживања је била да посљедњи балет Војина Комадине, *Дервиш и смрт*, показује знаке зрелости сходно стваралачкој фази компоновања у којој је настао. Добијени аналитички резултати су показали да је, степен усклађености карактера главних протагониста са њиховим трансформацијама на драмском плану сразмјерно висок. Промјене емоционално-психолошких стања јунака (превасходно Дервиша) консеквентно су праћене и промјенама одговарајућих лајт материјала.

Приказ карактеризације главних ликова романа, према свему судећи, доказао је проницљиву интелектуалну и умјетничку ширину Војина Комадине кроз истанчан, зналачки и искусан приступ обликовању музичког садржаја саобразно драмском, и тиме потврдио водећу позицију у босанскохерцеговачком стваралаштву не само у оквиру музичко-сценског жанра, већ умјетничке музике уопште.

### Коришћена литература:

- Комадина, Војин. (1990). *Дервиш и смрт*, балет. [Породична архива у власништву Зорана Комадине]  
 Кук, Дерик. (1982). *Језик музике*. Београд: Полит.

<sup>20</sup> „Поље“ подразумијева и физички простор али и психолошко-емоционално пространство у којем шејх обитава у свакој фази приповјести.

<sup>21</sup> Овдје треба истаћи једну задршку: Истина је да Селимовић и Хасанову природу приказује динамично, као промјенљиву. Али, чини се да се ипак ради о варијантности једне лепршаве природе, која се у суштини, током цијелог романа приказује као константа.

- Селимовић, Меша. (1977). *Дервиш и смрт* (Предговор М. Первић). Сарајево: Веселин Маслеша.
- Селимовић, Меша. (1990). *Дервиш и смрт* (Предговор М. Первић). Београд: Рад.
- Duraković, Esad. (2010). Poetičke i stilske funkcije mota/epigrafa u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. *Pregled*. 63–85.
- Katnić-Bakaršić, Marina. (2010). Od stvarnih do imaginarnih prostora u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 63–75.
- Kazaz, Enver. (2010). Mrvljenje identiteta u *Dervišu i Smrti* Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 35–49.
- Majić, Ivan. (2010). Marginom do središta: strategije pripovjedača u romaneskonom opusu Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 149–159.
- Milošević, Nikola. (1978). *Zidanica na pesku, Književnost i metafizika*, Beograd: Slovo Ljubve. 163–181.
- Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

## **DEPICTION OF THE CHARACTERS IN THE BALLET *DERVISH AND THE DEATH* BY VOJIN KOMADINA**

*Snježana Đukić-Čamur*

In the rich compositional opus of one of the most important musical composers of Bosnia and Herzegovina, Vojin Komadina (1933–1996), all-night ballets occupy a special place. The last Ballet, *Dervish and Death* (1990) was written by Komadina in the last creative period, equivalent to the literary creation phase of Meša Selimović, which is linked to the creation of the work of the same name, a cult novel of 20th century Bosnian literature. Starting from the hypothesis that both of Dervish's creations - the novel and the ballet - were created in mature authorial stages, the attention of the research process is focused on character characterization, which was almost unquestionably an indicator of serious intellectual awareness in both artists. Using the historical, comparative method, the method of analysis and synthesis, the inductive-deductive method, and placing the studies of Eero Tarasti and Deryck Cooke as fundamental in the theoretical-methodological framework, the aim of the paper is to show Komadina's approach to profiling the main characters. The obtained results showed that the degree of compatibility of the characters of the main protagonists with their transformations on the dramatic level is relatively high. Changes in the emotional and psychological states of the heroes (primarily Dervish) are consistently followed by changes in the corresponding light materials. Although the initial hypothesis was confirmed, the outcome of the research imposes the need to deepen the reading of "musical space" in ballet, especially since, for the purposes of this work, we had to consider "musical space" in a relatively narrow scope.

**Key words:** Vojin Komadina, Meša Selimović, *Dervish and Death*, characterization of the protagonists.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком  
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :  
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.  
године / [главни уредник Предраг Боковић]. - Источно  
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно  
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.  
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и  
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске  
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249