

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – МОНОГРАФИЈЕ

Ивана Вуксановић

**ХУМОР У СРПСКОЈ МУЗИЦИ 20. ВЕКА**

Факултет музичке уметности  
Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности  
Универзитет уметности у Београду

**Ивана Вуксановић**  
**ХУМОР У СРПСКОЈ МУЗИЦИ 20. ВЕКА**

*Рецензенти*

др Мирјана Веселиновић-Хофман, ред. проф. ФМУ у Београду  
др Весна Микић, ред. проф. ФМУ у Београду

*За издавача*

мр Љиљана Несторовска, декан

*Главни и одговорни уредник издања*  
*Факултета музичке уметности у Београду*  
др Гордана Каран

Објављивање монографије помогло је Министарство за просвету,  
науку и технолошки развој Републике Србије као део пројекта  
*Идентификација српске музике у светском културном*  
*контексту* (ев. број 177019).

ISBN 978-86-88619-67-7

Ивана Вуксановић

Хумор  
у српској музици  
20. века



Факултет музичке уметности

Београд

2015.





## САДРЖАЈ

Предговор	7
<b>1. VIS COMICA – МОЋ СМЕХА</b>	9
1.1. О (не)могућности дефинисања хумора	9
1.2. Хумор, комика, смех – прелиминарна расправа о дистинкцији појмова	13
1.3. Теорије о хумору	17
1.3.1. Теорије супериорности	18
1.3.2. Теорије одушка	20
1.3.3. Теорије инконгруенције	23
1.4. Хумор и естетско искуство	27
1.5. Социјални значај хумора	32
<b>2. ХУМОР, ЈЕЗИК И МУЗИКА</b>	37
2.1. Хумор и језик	37
2.2. Хумор и реторика	44
2.3. Хумор у музици	50
<b>3. ХУМОР У СРПСКОЈ МУЗИЦИ 20. ВЕКА</b>	61
3.1. Статус хумора у српском друштвеном и културном контексту прошлог века	61
3.2. Хумор у сценским делима: „Расле тикве на буњишту”	69
3.3. Духовити обрт вокално-инструменталног жанра	121
3.4. Музичко-поетски „урнебесник”	137
<b>4. SCHERZANDO E CAPRICCIOSO: ХУМОР У ИНСТРУМЕНТАЛНОЈ МУЗИЦИ</b>	171
4.1. Хумор у српској инструменталној музици: студије случаја	183

<b>5. СТРАТЕГИЈЕ ХУМОРА У ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ</b>	241
5.1. Musicus Ridiculus: поетика Рамба Амадеуса	247
5.2. Музички спот као хуморна провокација	258
<b>6. ХУМОРНА „ЈЕКА ВЕКА”</b>	281
Избор из литературе	297
Прилози	309
Summary	335
Регистар имена	339
Белешка о аутору / Note on the author	345

## Предговор

Књига *Хумор у српској музици 20. века* делимично је измењена верзија текста истоимене докторске дисертације одбрањене на Факултету музичке уметности у Београду. Избор теме је израз личног афинитета према хуморном изразу у свим уметничким родовима и резултат дугогодишњег бављења проблемом *тривијалног* у музици. Како у домаћој музикологији феномен хумора није интегрално, систематски обрађиван до сада, барем не на пољу музичког стваралаштва, читалац би требало да разуме ову књигу као пионирски покушај да се један феномен, интригантан и атрактиван чак и у светским оквирима, анализира на примерима из савременог српског стваралаштва.

Проблему хумора сам пришла на интердисциплинаран начин, укрштајући поља социолошких, лингвистичких, историјских, филозофско-етичких и естетичких разматрања хумора са музиколошко-аналитичким приступом. Но, упркос фасцинантном обиму теоријске литературе о хумору, упркос страхопоштовању према бројним великим именима из света филозофије и науке која су дала свој допринос овој теми, читалац ће, као и ја уосталом, схватити да хумор на крају остаје, како каже филозоф Сајмон Кричли (Simon Critchley) – „згодно немогућ” предмет за теоретичара.

Књига је превасходно намењена стручној музичкој јавности јер се у њој узима у обзир (и разлаже) сложени проблем херменеутичких аспеката музике и поступци остваривања хуморних ефеката како на релацији композитор – дело, тако и на релацији дело – реципијент. Међутим, како су специфичне хуморне тактике постмодерне детаљније размотрене у оквиру посебног поглавља посвећеног популарној музици и корпусу остварења Антонија Пушића (познатијег под естрадним именом Рамбо Амадеус), искрено се надам да ће књига наћи пут до шире публике и читалаца разних профила.

Најтоплије се захваљујем свом ментору, др Мирјани Веселиновић-Хофман, као и осталим члановима комисије др Мишку Шуваковићу, др Катарини Томашевић, др Весни Микић и др Татјани Марковић на сугестијама и стручним саветима. Велику захвалност на разумевању и подршци такође дугујем својим драгим колегиницама др Аници Сабо и др Ивани Перковић.

Ивана Вуксановић

# 1. *Vis comica* – моћ смеха

---

## 1.1. О (не)моућносџи дефинисања хумора

Хумор је један од највиталнијих феномена људске природе и културе. Од Аристотела па до данашњих дана, у готово свим дисциплинама и областима науке, од филозофије, психологије, социологије, лингвистике, биологије и физиологије, науке о књижевности, па до компјутерске науке, односно науке о вештачкој интелигенцији, као и областима теорије (теорија уметности, теорија комуникације итд), теоретичари и филозофи су покушавали да дају одговор на питање „Шта је хумор?“ Ипак, ма како били истрајни и исцрпни покушаји да се хумор дефинише и анализира, ниједна теорија, нити дисциплинарна перспектива не успева да оствари монопол над истином о њему.

Хуморологија („science of humor” или „humor research”), као интердисциплинарно поље истраживања етаблирано осамдесетих година прошлог века,<sup>1</sup> данас има своје унутрашње хијерархије и своје корифеје, али и даље не успева да дефинише предмет свог изучавања. Како каже сатиричар Габријел Лауб (Gabriel Laub), „толико је одговора који се узајамно оповргавају да на крају, силом прилика, мора да се остане код сопствених представа.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Организовањем симпозијума и оснивањем Интернационалног друштва за проучавање хумора (The International Society for Humor Studies); видети интернет страницу: <http://www.uni-duesseldorf.de/WWW/MathNat/Ruch/humor.html>

<sup>2</sup> Габријел Лауб, *Умејносџи смеха*, Београд, Дерета, 1999, 20.

Бројни теоретичари сматрају да је немогуће дати јединствену дефиницију хумора<sup>3</sup> јер хумор сматрају једном од оних начелних ствари и широко распрострањених феномена у животу о којима се – баш као и о животу сáмом – може знати веома много, али се не може сублимирати у неколико реченица. Будући да многи од њих сматрају да је за механизам комике најбитнија онтолошка релација субјекат – објекат, ови аутори у томе виде узрок немогућности потпуне, апсолутне спознаје разноврсних манифестација и варијација комике. Писац и књижевни теоретичар, Елвин Брукс Вајт (Elwin Brooks White), чак каже да је „дефинисати хумор исто тако узалудно као објаснити паукову мрежу уз помоћ геометрије”.<sup>4</sup> Крочеу припада парадоксална мисао да су сви покушаји дефинисања комике корисни управо због тога што изазивају смех, односно оно осећање које би требало да објасне, док Херберт Лефкур у својој последњој студији говори о „експланаторској безнадежности” („explanatory despair”) када је хумор у питању.<sup>5</sup> Ескарпи је првој глави своје расправе о комичном дао наслов „Немогућност дефиниције” сматрајући да ниједна теорија, ма како ваљана, не може у потпуности да објасни технику комичног.<sup>6</sup> У предговору за зборник *Handbook of Humor Research*, у којем су текстови који осветљавају хумор из угла различитих научних дисциплина, МекГи и Голдстајн истичу да не постоји консензус око дефиниције овог феномена, па, самим тим, не постоји ни консензус око доживљаја или разумевања хумора.<sup>7</sup> У студији *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, аутор Моадев Апте одриче могућност поставке глобалне антрополошке теорије хумора и смеха, али истовремено изражава и сумњу у способност било које појединачне дисциплине, нарочито психологије и филозофије, да обухвати и сагледа институционалне,

<sup>3</sup> Од Квинтилијана (Quintilian) до филозофа и/или теоретичара хумора двадесетог века, као што су: Ескарпи (Robert Escarpì), Кроче (Benedetto Croce), Апте (Mahadev Apte), Шефер (Neill Scheffer), Лефкур (Herbert M. Lefcourt), О’Нил (Patrick O’Neill), МекГи (Paul E. McGhee), Голдстајн (Jeffrey H. Goldstein)...

<sup>4</sup> Наведено према: Warren Shibles, *Humor, a Critical Analysis for Young People*, Whitewater, Wisconsin, Language Press, 1978, 29.

<sup>5</sup> Herbert Lefcourt, *Humour: The Psychology of Living Buoyantly*, Dordrecht/Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 2001, 27.

<sup>6</sup> Robert Escarpit, *L’Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

<sup>7</sup> Paul McGhee, Jeffrey Goldstein (eds), *Handbook of Humor Research*, New York, Springer-Verlag, 1983.

културне и антрополошке аспекте хумора.<sup>8</sup> Осврћући се на покушаје формулисања „општих теорија” хумора, Сретен Марић луцидно закључује:

Није чудо што су непотпуне и једностране све теорије смеха. Ко тој појави приђе без система, изгуби се у бескрају; ко јој приђе само са системом, покрије само онолико колико му се систем простире, а кад покуша да све обухвати, даје формулу која је примењива и на сто других ствари. Као уметност уопште, комика се не да ухватити у мрежу једне теорије и наука дан дањи не зна да нам каже шта је смех.<sup>9</sup>

Чак се и хумористи, творитељи смеха и комике, скептично изјашњавају о хумору. Тако, рецимо, Габријел Лауб прихвата становиште једног од најзначајнијих европских хумориста савременог доба, Џорџа Мајкса (Georg Mikes),<sup>10</sup> наводећи два предлога овог аутора као могуће консензусне тачке:

1. Можемо да знамо веома много о хумору, а да не знамо тачно шта је заправо хумор. Физичари су у стању да производе електрицитет; они знају све о електрицитету; помоћу њега могу да путују ваздухом, копном и водом, могу да копају тунеле, руше брда, да шаљу поруке на Месец и Марс, осветљавају наш мрак и лече болесне; а ипак не знају тачно шта је електрицитет.

2. Као радну хипотезу која задовољава наше циљеве можемо можда да утемељимо латинско значење речи: хумор је облик укуса, напросто начин гледања на ствари. Хумор се, попут лепоте, налази у посматрачевом оку.<sup>11</sup>

Зависно од тога да ли се есенција хумора препознаје на страни објекта или на страни субјекта, све теорије хумора могу се поделити на стимулусне и респонзивне. Стимулусне теорије одликује предубеђење да постоји формални објекат хумора и да се он налази у широком распону од загонетке, геста, изненадне промене ситуације итд. С друге стране, респонзивне теорије хумор везују за мисао, перцепцију или осећање реципијента, при чему стимулус може, али и не мора бити кључ разумевања хумора.

---

<sup>8</sup> Mohadev Apte, *Humor and laughter: An Anthropological Approach*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, 265.

<sup>9</sup> Sreten Marić, *Zapis o smehu, Glasnici apokalipse*, Beograd, Nolit, 1968, 19.

<sup>10</sup> Аутор духовите студије о хумору: *Humour in Memoriam*, London, Routledge & Kegan Paul PLC, 1970.

<sup>11</sup> Габријел Лауб, нав. дело, 20–21.

На питање „Шта је хумор?“ многи аналитичари покушавају да одговоре бавећи се односом хумора и других феномена као што су: смех, емоција, забава, естетски угођај итд, увиђајући њихове међусобне корелације, с једне стране, али и уз констатацију да, с друге стране, хумор и смех нису нужно коегзистентни, да смех не подразумева увек забаву, као и то да су за хумор подједнако важне и когнитивна и афективна компонента.

Према афективним теоријама које хумор сматрају емоцијом, ништа није смешно само по себи. Хумор је субјективан. Ми смо ти који ствари и ситуације доживљавамо као комичне. Ми изазивамо сопствене емоције својим проценама: ми сами себи досађујемо, себе чинимо љутим или заљубљеним... Ми стварамо и одређујемо хумор. У том случају, могло би се поставити питање да ли је хумор фиксна емоција (у емотивном спектру сваког појединца)? Да ли постоји урођен „осећај за хумор“? Да ли се са тим рађамо или је хумор способност коју појединац може да развије? Да ли је то иста врста способности: перципирати хумор и стварати хумор? Не постоји јединствено становиште у савременој хуморологији по овим питањима, али је став когнитивне психологије да не постоји мистичан „осећај за хумор“; постоји само мање или више развијена способност да се ствара хумор. Она се може научити или развити. Хумор се може стећи баш као што се љутња може елиминисати.<sup>12</sup>

Ако је хумор специфично индивидуални осећај, како се може објаснити чињеница да се већина људи (не сви и не увек, наравно) смеје истим вицевама и афоризмима, истим геговима у Чаплиновим (Chaplin) филмовима, Дон Кихоту, Станлију и Олију, Молијеровим (Molière) *Ученим женама*, карикатурама...? Значи ли то да у основи хумора ипак постоји неко правило, неки модел, нека формула, који (најчешће, код већине рецепијената) резултирају доживљајем хумора? Чини се да је хумор тако комплексан и неухватљив феномен јер су његови карактеристични и константни елементи малобројни, док су променљиви елементи бројно неодређени. Роберт Лата (Robert L. Latta) зато сматра да се хумор мора објашњавати као процес,<sup>13</sup> а не као статичан објекат. При том, свако објашњење мора имати у виду

<sup>12</sup> Warren Shibles, нав. дело, 30.

<sup>13</sup> Упореди: Robert L. Latta, *The Basic Humor Process*, Berlin–New York, Mouton de Gruyter, 1999, 6.



три аспекта којима је хумор условљен: когнитивни, социјални и емотивно-психолошки.

Ако ништа није истинито у себи или апсолутно истинито и ако нема фиксне дефиниције било чега, што је позиција антиесенцијалистичких теорија, да ли нам је дефиниција хумора уопште потребна? Колико су, у научном смислу, корисне изјаве: „хумор је мистерија” (Роберт Лата), „хумор је филозофија живота” (Лудвиг Витгенштајн/Ludwig Wittgenstein) или „хумор је вишак енергије” (Сигмунд Фројд/Sigmund Freud)? Сваки се појам, наиме, може дефинисати; постоји само питање природе дефиниције. Ворен Шиблз (Warren Shibles) сматра да, пошто не постоји фиксна и јединствена дефиниција хумора, све дефиниције могу бити схваћене као метафоре, модели или перспективе. Једино је на тај начин, по његовом мишљењу, могуће избећи грешку претварања метафоре у мит. Задатак науке је само да пронађе најкорисније и најадекватније моделе и метафоре.<sup>14</sup> Хумор, дакле, може подразумевати низ различитих, али повезаних ствари, што значи да било који од антиесенцијалистичких приступа проучавању хумора може бити прихватљив и валидан. Лудвиг Витгенштајн, рецимо, указује на то да постоји погрешна тенденција да се дефинише оно што је заједничко свим ентитетима који су субсумирани под једним појмом, док се заправо ради о „фамилији” у којој чланови показују фамилијарну сличност.<sup>15</sup> Ово објашњење може важити и за различите доживљаје хумора.

## **1.2. Хумор, комика, смех – прелиминарна расправа о дистинкцији појмова**

Термин „хумор” потиче од истоимене и одговарајуће латинске речи *umor* која је првобитно имала значење „влага”, „течност”, „сок”.

<sup>14</sup> Warren Shibles, нав. дело, 30.

<sup>15</sup> „We are inclined to think that there must be something in common to all games, say, and that this common property is the justification for applying the general term ‘game’ to the various games (ball games, board games, word games, children’s games like hide-and-peek, etc): whereas games form a family the members of which have family likeness. Some of them have the same nose, others the same eyebrows and others again the same way of walking; and these likenesses overlap.” Ludwig Wittgenstein: *The Philosophical Investigations*, London and Basingstoke, Macmillan and Company Limited, 1970, 188–189.

Антички лекари (Гален, Хипократ) веровали су да душевно и телесно расположење човека зависи од врсте течности која преовлађује у његовом телу (колеријек је пун жучи, сангвиник крви, флегматик слузи, меланхолик воде...). Током времена термин је постао ознака душевног расположења или промене расположења. Луиђи Пирандело (Luigi Pirandello) сматра да Енглези неправедно својатају речи *humour* и *humorist*, а да је сасвим сигурно да оне долазе из италијанског језика.<sup>16</sup> Реч *umore* користи се за означавање фантазије, често и хира, а доводи се у везу са хумористичком поезијом. Као један од аргумената у прилог својој тврдњи, Пирандело наводи најстарије литерарне академије у Италији, основане почетком 17. века: *Accademia degli Umorosi* у Болоњи и Кортони и *Accademia degli Umoristi* у Риму. У Енглеској се термин појавио крајем 17. и почетком 18. века (Књига Лорда Шафтсберија /Lord Shaftesbury/ *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*, 1709). Волтер (Voltaire), међутим, сматра да термин потиче од француског *humeur*, који је Корнеј (Corneille) користио у својим првим комедијама.<sup>17</sup>

Придеви „комично”, „смешно”, „хумористично”, „духовито”, „забавно” у савременом језику имају врло слично значење. У филозофији и естетици се „комично” и „смешно” често користе са јасном разликом: комично је виши, естетички феномен, а смешно је нижи, неестетички феномен. Тако је код Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Фишера (Kuno Fischer), Фолкелта (Johannes Volkelt)... При том, подела на естетски и неестетски хумор/комику/смех често зависи од диференцијације према етичким нормама, односно према подели на етички пожељан или исправан смех (мисли се на доброћудан хумор) и етички непожељан смех (подсмевање, ругање...). Етјен Сурио (Etienne Souriau), на пример, сматрао је да постоји друштвена дисциплинованост хумора која омогућује разликовање смешног и комичног. Смех је, по његовом мишљењу, непристојан знак очитог помањкања смисла за лепо понашање, зато он подлеже забранама односно дисциплини. Разлика између увредљивог, омаловажавајућег, простачког смеха с једне стране, и спиритуалног, повлађујућег и елегантног смеха с друге

<sup>16</sup> Вероватно је термин из вулгарног (народног) латинског језика прешао у романске језике. Упореди са: Luigi Pirandello, *Humorizam*, Split, Могућности, 1963, 5.

<sup>17</sup> О историјату термина видети више у: *A Cultural History of Humour* (Introduction), ed: Jan Bremmer & Herman Roodenburg, Cambridge, Polity Press, 1997.

стране, чини разлику између смешног (као неестетског феномена) и комичног (као естетског феномена). Комично је, по Суриоу, естетски оправдан смех.<sup>18</sup>

Хумор се у многим теоријама поистовећује са смехом, што је погрешно. Савремена физиологија и психологија утврдиле су да је смех физиолошка реакција човека на различите емоције. Смех, у широком распону од осмеха до смејања грохотом, најчешће, али не и обавезно, прати доживљај хумора. Како смех може бити пропратна реакција и других емоција, он се не може третирати као искључиви критеријум за одређивање хумора. Можемо само говорити о хуморном и нехуморном смеху.<sup>19</sup> Џон Морел (John Morreall), на пример, нехуморним смехом (невољним смехом) назива случајеве сензорног задовољства код мале деце,<sup>20</sup> затим психолошки одговор на осећај нервозе или анксиозно стање, могућу реакцију у стању шока (хистеричан смех услед потпуног одбацивања реалности шокантне ситуације), као и смех који може бити последица можданих поремећаја.<sup>21</sup> Хуморни смех, по Мореловом мишљењу, везује се за промене концептуалног система појединца; индивидуална „слика света” формира се на основу искуства сваког појединца и представља „базу” за очекивања у будућности. Концептуална померања настају перцепцијом нарушавања правила дефинисаних личним искуством: уочавање неочекиваних и непредвидивих модела одвијања неке ситуације, понашања особа или односа између објеката. Сматра се да индивидуални капацитет за хумор расте и постаје софистициранији упоредо са менталним и емотивним сазревањем човека.

Такође, чињеница да је термин „комедија” потекао из античког грчког театра, те да је првобитно имао жанровско одређење у обла-

---

<sup>18</sup> E. Souriau, Smijeh posmatran s estetskog stanovišta, у: *Smijeh: uvod u naučnu studiju o smijehu kao ljudskom fenomenu*, ur. Fadil Hadžić, Zagreb, NIP, 1961, 205–213.

<sup>19</sup> Упореди са: John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany, State University of New York Press, 1987, 134–138 и: John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, Albany, State University of New York Press, 1983, 56–59.

<sup>20</sup> У случају голицања код деце и одраслих као и у игри „скривалица” (*peek-a-boo* ефекат код беба и смејање мађионичарском трику у којем нестаје неки велики објекат...)

<sup>21</sup> У случају хипоталамијских лезија код особа оболелих од мултипле склерозе или епилепсије, као и у случају употреба одређених хемијских супстанци (натријум оксида, етил алкохола...).

сти уметничког стварања, објашњава неке теоријске покушаје да се дистинкција појмова „хумор” и „комика” посматра кроз дистинкцију реално – имагинарно, живот – уметност и/или објекат – субјекат. Тако, рецимо, Фројд прави следећу разлику појмова: комика се утврђује (на особама, објектима или у ситуацијама) и у тај процес су укључени и субјекат и објекат (лице које утврђује комично и предмет комичног/ агенс комичног/ који може бити неки предмет, нека ситуација или неко друго лице); досетка се прави (те тако подразумева креативност и имагинацију) и њој је неопходно треће лице којем се досетка саопштава, а хумор види као принцип задовољства (*Lustprinzip*) који захтева мање услова од досетке и може се завршити у једној особи.<sup>22</sup> Пирандело и Еко (Umberto Eco) чак користе термин „хуморизам” где се комично тумачи као перцепција супротности, а хуморизам као осећање које прати ту перцепцију. Комично, по мишљењу Ека, претпоставља правило (комично је перцепција повреде правила), а хуморизам је његова критика, свесна и експлицитна. Хуморизам је, пише Еко, увек метасемиотичан и метатекстуалан.<sup>23</sup> Субјекат је, дакле, тај који дефинише предмет хумора и има осећај хумора (јер хумор јесте субјективан доживљај), али тумачење хумора (хуморизма) као „критике”, „свесне и експлицитне” ипак не дефинише природу те аксиолошке процене (позитиван или негативан став).

На крају ове прелиминарне расправе о терминологији, можемо да закључимо: чак и летимичан увид у енормно богату литературу о хумору показује да нема јединственог критеријума за дистинкцију појмова „хумор”, „комика”, „смех”, чак ни у оквиру истих дисциплина или теоријских модела. Термин „хумор”, као најстарији, могли бисмо да посматрамо као хиперним (надпојам) под којим су субсумирани остали појмови (за сада, појмови „комика” и „смех”). Појам „комика”, изведен из жанровског одређења уметничког дела, можемо посматрати као генерички термин за све комичне жанрове у различитим уметничким родовима (дурлеска, фарса, виц, шала, хумореска, каламбур, карикатура, досетка...). У том случају, требало би имати у виду да

<sup>22</sup> „Humor zahteva najmanje među svim vidovima komičnog; njegov proces se dovršava već u jednoj jedinoj osobi, učešće neke druge osobe ne dodaje mu ništa novo.” Видети у: Sigmund Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad, Matica srpska, 1973, 234.

<sup>23</sup> Еко релативизује ово своје тврђење. "Možda mešam kategorije koje moraju biti naknadno razlučene." Видети у: Umberto Eco, *Komično i pravilo*, *Književna kritika*, 1984, број 15, 51.

постоје хуморни моменти и у оним делима која, по својим карактеристикама, не би одговарала одређењу комичних жанрова. Коначно, у савременој структуралистичкој и постструктуралистичкој теорији, таксономија жанрова није више у фокусу истраживања, захваљујући увиду у тенденције савремене уметничке праксе ка превазилажењу жанровских граница.

Од разматраних појмова, једино појам „смех” има дистинктивно значење и, како смо већ навели, подразумева физиолошку реакцију која врло често прати доживљај хумора.<sup>24</sup> Како не мора бити реакција само на хумор, то значи да смех *per se* не може бити довољан услов за његову идентификацију, мада остаје питање да ли је и потребан услов.<sup>25</sup>

Уводним разматрањем појмова „хумор”, „комика”, смех” још увек нисмо одговорили на питање „шта је хумор?”, нити смо предложили, како сугерише Ворен Шиблз, неки „модел” разумевања хумора. Ипак, ово разматрање је неопходно у овом тренутку због критичког увида у типове теорије хумора и најважније поставке њених представника. У многим теоријама не постоји разграничење појмова (неке од теорија хумора су заправо теорије смеха) или, ако и постоје дистинкције, оне се често разликују од аутора до аутора.

### 1.3. Теорије о хумору

Теорије о хумору се могу класификовати у три идентификационе групе: теорије супериорности, теорије одушка и теорије инконгруенције.<sup>26</sup> Овој подели би се могла додати још једна, у скорије време промовисана група теорија – теорије игре. Како је број представника

<sup>24</sup> Комбинација различитих покрета тела: спазмодично избацавање ваздуха из плућа, праћено покретањем фацијалних мишића и одговарајућим звуцима, а, у случају смејања грохотом, и подрхтавањем горњег дела тела. Све поменуте физичке манифестације смеха могу варирати интензитетом.

<sup>25</sup> О томе да ли постоји хумор без смеха, биће речи касније.

<sup>26</sup> Постоје различите класификације теорија о хумору, од којих се горе наведена, трипартитна, сматра стандардном. Атардо Салваторе, рецимо, дели теорије на когнитивне (инконгруенција, контраст), социјалне (непријатељство, агресија, супериорност, тријумф, подсмех, понижавање) и психоаналитичке (ослобађање, сублимација, економичност, одушак): Упореди са: Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humour*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.

ове групе знатно мањи, а своја истраживања базирају на компарацији два концепта (хумора и игре) на основу њихове функције у животу човека, теорије игре неће бити посебно разматране у овом поглављу, већ у склопу релације хумора са естетским искуством (у овом поглављу).

Треба имати у виду да ниједан од теоретичара хумора не спецификује потребан и довољан услов хумора, већ је њихово сврставање у три правца извршено на основу специфичног аспекта хумора који разматрају као примарни аспект (когнитивни, социјални или афективни). Неке од теорија су усмерене на објекат хумора, неке су концентрисане на карактеристике одговора/реакције на хумор или интерперсоналне ефекте, док неке од њих расправљају о оба проблема.<sup>27</sup>

Савремени приступи хумору фокусирани су на појединачне аспекте тог феномена, творећи мини теорије: аспекте стимуланса (садржај, структура, комплексност), индивидуалне разлике (личност, спознаја, физиологија), отворена експресија (вербална и невербална комуникација), друштвени утицај (ефекти на публику) итд.

### 1.3.1. Теорије сујериорности<sup>28</sup>

Најстарија и вероватно најзаступљенија теорија хумора/смеха јесте теорија по којој је смех израз осећања супериорности у односу на друге људе. Историјски гледано, ова теорија сеже уназад до Платона. Платон је сматрао да је ароганција узрок смеха и да у смеху има зла. Смех је потцењујући и Платон због тога оспорава вредност класичне комедије сматрајући да у комедији увек постоји потенцијални ефекат моралног пада. Аристотел се слагао са Платоном да је смех форма ругања, али је сматрао да његово дискриминативно дејство може бити регулатив за непожељно понашање. Обојица филозофа су наглашавали етичку страну смеха, с тим што је Платон био генерални противник смеха, док је Аристотел увиђао његову функционалност.

Ништа се дуго није суштински мењало у схватању хумора све до раних модерних времена и Хобсове (Thomas Hobbes) теорије по којој је људска раса скуп индивидуалаца у сталном сукобу, а смех је резул-

<sup>27</sup> Детаљнији, историјски преглед теорија о комичном и хумору погледати у: Danko Grlić, *Komedija i komično, Estetika*, Zagreb, Naprijed, 1983, прва књига, 211–274.

<sup>28</sup> Енг.: *superiority theories*

тат изненадног увиђања неког деформитета или грешке са позиција надмоћи (*sudden glory*).<sup>29</sup> Хобс сматра да се најчешће смејемо другима, те у томе види знак охолости и злонамерности. Његове поставке о хумору постале су класични образац теорије супериорности.

Постоје и савремени заговорници ове теорије. У потрази за коренима осећања супериорности, нека од најновијих истраживања која се баве феноменом хумора у еволуцији људског рода, нуде занимљиве одговоре. Гранер (Charles R. Gruner) и Апте, рецимо, сматрају да у свакој хуморној ситуацији постоје добитник и губитник (енг.: *winner* и *loser*) и да постоје три цивилизацијска корена подсмеха: замена за физички обрачун, непријатељство према ауторитетима (потиснути подсмех) и интелектуално надметање (дуел духовитости).<sup>30</sup> Конрад Лоренц (Konrad Lorenz), такође, тумачи смех као контролисану форму агресије.<sup>31</sup> Показивање зуба приликом смејања, у раном стадијуму развоја људске заједнице, значило је (а значи и данас код животиња!) изазивање или претњу непријатељу... И данас, кад нам се неко смеје, тврди Лоренц, ми се осећамо угроженим као и кад животиње реже на нас.<sup>32</sup> Алберт Рап (Albert Rapp) успоставља аналогију између смеха и примитивне праксе тријумфалне рике после дуела. Ова вокализација тријумфа постојала је у раном стадијуму развоја човека, пре постојања језика. Слабост, деформитет и грешка, по мишљењу Рапа, представљају модерне супституте за изглед побеђеног противника. Финални стадијум исмевања је смејање на сопствени рачун, а у њему је и даље присутан осећај супериорности: оно што исмевамо заправо је слика себе у непријатном положају.

По питању „етичности” смеха, Морел истиче да је подсмевање, свиђало се то нама или не – чињеница. Можда мислимо да се не би требало подсмевати другим људима, али се људи ипак често смеју туђој несрећи.<sup>33</sup> Ово звучи окуптно у данашње време, али то је зато што се

<sup>29</sup> Упореди: John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, нав. дело, 6.

<sup>30</sup> Преузето из: Ken Willson, *Theories of Humour*, [http://www.pragmaticshumour.net/1.1superiority\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.1superiority_theories.htm/)

<sup>31</sup> John Morreall, нав. дело, 6.

<sup>32</sup> Исто, 7.

<sup>33</sup> Римљани су, на пример, уживали у борби робова и лавова, у којој су људи умирали у најстрашнијим мукама. У хришћанској цивилизацији, иначе базираној на идеји саосећања и емпатије, јавна мучења и егзекуције биле су врло популарни облици забаве од Средњег века па до скорашњих „просвећених” времена.

релативно скоро утврдила свест о моралној неисправности радовања туђој невољи. Студије показују да децу највише забавља туђа патња. Потребни су време и морална обука да развијемо осетљивост на туђу патњу. Дobar део природне склоности човекове ка подсмеху постоји и у одраслом добу. Учењем је оно потиснуто, али може да се испољи на различите начине: умемо да сеиримо кад пати неко ко се огрешио о нас, уживамо у етничким вицеима, скривеној камери...

Тешко је, дакле, порицати Хобсову теорију, односно порицати реалност подругљивог смеха. Александар Бејн (Alexander Bain) чини се с правом истиче да хумор увек значи деградирање нечега.<sup>34</sup> Можемо се подсмевати не само људима, већ и идеји, политичкој институцији или, у крајњем случају, било чему што претендује на респект.

Међутим, нису сви случајеви смеха објашњиви теоријом супериорности. Осим раније поменутих примера нехуморног смеха, постоје и случајеви хуморног смеха који се не заснивају на осећају супериорности, као што су, рецимо, игре речима, вишеструке риме или апсурдне ситуације.

### 1.3.2. Теорије одушка<sup>35</sup>

Овој групи припадају примарно психолошке теорије хумора, од којих је најпознатија она која се везује за Фројда. Најстарија теорија овог типа присутна је у есеју грофа од Шафтсберија (Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury) из 1711. године – „Слобода духа и хумора.”<sup>36</sup> Он сматра да природни слободни дух човеков, у случају притиска или контроле, налази начин да се ослободи притиска и на тај начин се свети онима који тај притисак врше. Постоје различите верзије ове теорије, али све, мање-више, имају сличан физиолошки аспект по којем је смех отпуштање неуро енергије. Док се теорије супериорности фокусирају на емоције укључене у смех, а теорије

<sup>34</sup> Упореди: David Monro, Theories of Humor, у: *Writing and Reading Across the Curriculum*, Laurence Behrens and Leonard J. Rosen (eds), Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, 1988, 349–355, 351.

<sup>35</sup> Енг.: *Relief Theories*. Може се превести и као „теорије ослобађања (енергије)” или „теорије олакшања”. Липит користи термин „release” (ослобађање, испуштање, отпуштање...).

<sup>36</sup> Упореди: John Morreal, *Taking Laughter Seriously*, нав. дело, 20.



инконгруенције на објекте или идеје које га проузрокују, теорије одушка (или ослобађања) се концентришу на следећа питања: зашто је физичка форма смеха таква каква јесте и каква је његова биолошка функција. Преклапање теорије одушка са Хобсовом теоријом своди се на то да смех као реакција на притисак може бити и подсмех онима који тај притисак врше. Очигледно је да се у овим врстама теорија, бар до појаве Фројдове теорије, смех изједначава (или поистовећује) са хумором.

Било која прохибиција може изазвати појачану жељу да се учини забрањено и та фрустрирајућа жеља може се манифестовати кроз пораст неуро енергије. Свако друштво прописује одређене конвенције и рестрикције, стога било који табу може бити извор смеха.

Две најзначајније теорије из овог скупа су теорије Херберта Спенсера (Herbert Spencer) и Сигмунда Фројда. У есеју „О физиологији смеха”,<sup>37</sup> Спенсер пише да су емоције нервна енергија (или ту форму добијају у нашем нервном систему) и да постоји врло блиска веза између нервне енергије и нашег моторног система. Нервна енергија има тенденцију да постане или прерасте у мишићни покрет. Општи је закон да свако осећање које прерасте одређени ниво интензитета, ослобађа себе кроз телесну акцију. Смех се разликује од осталих емоција (sic!) јер не производи друге акције (љутња почиње мимиком, стискањем песница, али ако нарасте, доводи до физичког напада; код смеха, мимика је већ ослобађање енергије). Ослобађање енергије кроз смех догађа се, каже Спенсер, не само због интензитета осећања, већ и због доживљаја да су осећања неодговарајућа.<sup>38</sup> Енергија се ослобађа прво кроз покрет мишића око устију (говорног органа), ако то није довољно ангажују се мишићи у вези са респираторним системом, а ако се тиме не ослободи довољно акумулиране енергије, онда особа може да тапше, нагиње се напред-назад итд.

Најпознатија, најчешће разматрана и критикована теорија одушка/ослобађања је Фројдова теорија. Он је изложио своју теорију смеха у књизи *Досејка и њен однос према несвесном*,<sup>39</sup> где је присутна

---

<sup>37</sup> Исто, 23.

<sup>38</sup> Спенсер чак користи термин „incongruity” (инконгруенција). Видети: Ken Willson, *Theories of Humour*, [http://www.pragmaticshumour.net/1.2relief\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.2relief_theories.htm/)

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad, Matica srpska, 1981.

диференција три врсте смешних ситуација: досетка, комика и хумор. Фројд је највише пажње усмерио на развој индивидуалне способности човека за прављење досетке. На првом или елементарном нивоу, тврди Фројд, деца почињу да се играју речима и идејама комбинујући их случајно. То још увек није досетка, већ игра/*play*. Када дете порасте, на њега се врши притисак да мисли логички и рационално и тај притисак се преноси и на игру речима и концептима. На том другом нивоу, који Фројд зове подсмевање или исмевање (*jesting*), почиње игра речима и концептима која подразумева њихово комбиновање на смешан начин, али дајући им извесну рационалну структуру. То су наивне или непретенциозне досетке.<sup>40</sup> Трећи и финални стадијум досетке, по Фројду, јесте онај у коме се досетка прави да служи сексуалним или агресивним мотивима. Човек користи досетке да би својој свести дозволио забрањене мисли и осећања, она које друштво санкционише. Овај процес не функционише на свесном нивоу, каже Фројд, стога је досетка или смишљање досетке невољни процес и подсећа на снове (функционише на исти начин као они).<sup>41</sup> Ово је, наравно, врло сумњива теза. Довољно је само имати у виду да постоје и професионални забављачи и хумористи који интендирано користе сва три типа Фројдових „хуморних ситуација”.

Озбиљнија замерка може се ставити на Фројдову тезу о задовољству које нам досетка пружа. Природније објашњење јесте да сâмо ослобађање потиснутих осећања пружа задовољство, јер задовољава природне потребе. Међутим, Фројдова теорија је компликованија: основно задовољство које нам смех пружа произлази из уштеде физичке енергије која се смејањем ослобађа. Дакле, енергија која се користи за инхибицију постаје вишак. Задовољство код смејања, према Фројду, интензитетом одговара напору који индивидуа користи да потисне емоцију која се смејањем ослобађа. Проблем Фројдове теорије јесте мистификована врста енергије и како се она мери или детектује.

<sup>40</sup> Оне су слободне агресивних или сексуалних побуда; у њима се подсмех заснива само на техници, не и на садржају. Фројд дели досетке на: игре речима и мисаоне досетке. Упореди: исто, 124.

<sup>41</sup> Исто, 173. Иначе, ово би била „мисаона досетка”, али „не функционише на свесном нивоу”, што су многи критичари Фројдове теорије тумачили као контрадикторност. Фројд је на исти начин објашњавао омашке у говору: као невољни процес који открива подсвесне жеље, конфликте и комплексе особе која је омашку направила.

Фројд даље прави разлику између смеха у комичном и смеха у хумору: смех у комичном подразумева уштеду психичке енергије у мишљењу, односно енергије која је потребна да разумемо комичну ситуацију. Да бисмо разумели физички покрет или било шта друго, према Фројду, ми пролазимо кроз „миметичку репрезентацију” покрета или објекта у нашим мислима. Разлика између уоченог и онога како бисмо ми то урадили (кључно је поређење!) производи вишак енергије који се ослобађа смехом. Суштински, постоје два квантума енергије: један је онај који нам је потребан да разумемо оно што се догађа изван нас, а други да разумемо ту ситуацију из личног искуства. Разлика две енергије је она која се, према Фројдовој теорији, ослобађа.

Трећој категорији смеха, смеху у хумору, Фројд посвећује свега неколико страница своје књиге. Уживање у хумору проистиче из уштеђене енергије афекта или на рачун изосталог ослобођења афекта.<sup>42</sup> Уштеђена самилост или емпатија су најчешћи видови хумора. Фројд сматра да уживање у досетки произлази из уштеђене енергије потискивања, уживање у комици из уштеђене енергије замишљања (мисаоно „инвестирање”), а уживање у хумору из уштеђене енергије осећања.<sup>43</sup>

### 1.3.3. Теорије инконгруенције<sup>44</sup>

Претходне две групе теорија претежно су фокусиране на когнитивно-афективну страну хумора. Док је у теоријама супериорности акценат био на емотивном или осећајном аспекту смеха, у теоријама инконгруенције фокус се помера на когнитивну страну хумора. Док је задовољство које нам смех пружа, по теоријама супериорности – афективне природе (осећај тријумфа или надмоћи), заступници теорија инконгруенције сматрају да оно лежи превасходно у интелектуалној реакцији на нешто неочекивано, нелогично, неприкладно у одговарајућем смислу (контексту).

Основна идеја на којој почивају теорије инконгруенције врло је једноставна и прилично општена. Ми живимо у уређеном свету,

<sup>42</sup> Исто, 234.

<sup>43</sup> Исто, 242.

<sup>44</sup> Енг.: *Incongruity Theories*. Инконгруенција – некомпатибилност, неслаганост, неподударност, неподесност, неумесност, неправилност, погрешка...

свету у коме владају одређена правила међу стварима, догађајима. Смејемо се када доживимо нешто што се не уклапа у утврђени и очекивани редослед ствари. Сматра се да је темеље овом систему теорија поставио још Аристотел: у својој *Ретиорици*, Аристотел пише да говорник лако може да изазове смех код слушалаца ако код њих претходно сугерише одређена очекивања, а онда их потпуно изненади нечим неочекиваним. Исти резултат се постиже, пише Аристотел, шалама на основу игре речима или грешке у писању.<sup>45</sup>

Теорија инконгруенције није била разрађивана све до 18. и 19. века када њени главни заступници постају Кант (Immanuel Kant) и Шопенхауер (Arthur Schopenhauer). Кантова теорија није комплетно и искључиво теорија инконгруенције; она захвата и област ослобађања емоције, па се може оквалификовати и као теорија одушка. Ипак, концепт „фрустрираног очекивања” има централну улогу у његовој теорији, па је морамо узети у обзир. Наиме, Кант сматра да сваки смех почива на апсурду, када је разумевање онемогућено. Промену емотивног става која прати перцепцију инконгруенције, Кант објашњава својом чувеном реченицом: „Смех је реакција произашла из изненадне трансформације напетог ишчекивања, у *нишија* (курзив – И. В.)”.<sup>46</sup>

Шопенхауерова верзија ове теорије је нешто другачија. Шопенхауер се бави само интелектуалним аспектом хумора, сматрајући да оно што смех изазива јесте непоклапање (разилажење) концептуалног разумевања и перцепције. Анри Бергсон (Henri Bergson) такође поставља инконгруенцију у фокус своје теорије смеха,<sup>47</sup> мада би се поједини моменти из његове тезе могли сврстати и у теорију супериорности. Тезу о инконгруенцији налазимо у следећој Бергсоновој тврдњи: „Нека ситуација је увек комична кад истовремено припада двама потпуно независним нивовима догађаја, и кад јој се могу дати у исто време два потпуно различита смисла.”<sup>48</sup> Идеју „дисоцирања” заступа и Артур Кестлер (Arthur Koestler). Он тврди да је осећај

<sup>45</sup> John Morreall, *Taking Laughter...*, нав. дело, 16.

<sup>46</sup> "Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing. (Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts)". Упореди: исто, 16.

<sup>47</sup> Књига штампана 1911. године, *Le Rire (La signification du comique)*.

<sup>48</sup> Anri Bergson, *O smehu. Esej o značenju komičnog*, Novi Sad, Vega media, 2004, 82.

смешног заснован на судару два кода (или више њих), односно два асоцијативна контекста, што доводи до тога да ситуацију опажамо истовремено у два кохерентна, али међусобно неспојива референтна система. Поента је у скоку који наша свест чини из једног асоцијативног контекста у други.<sup>49</sup> Додуше, Кестлер сматра да се тај интелектуални скок одвија сувише брзо и да емоције не успевају да прате ту измену. Збуњеност и изненађење праћено је осећањем олакшања, тако да ова теорија делимично заступа и тезе ослобађања енергије (карактеристичне за теорије одушка).

Препознавање инконгруенције је, превасходно, ствар интелекта или концепта. Међутим, постоје случајеви у којима се смејемо, који траже интелектуално укључивање, али не укључују инконгруенцију (решење загонетке, посматрање циркуске тачке...). Такође, постоје случајеви у којима препознајемо несклад, али не изазивају смех код нас; то се догађа у случајевима када је емоција изазвана спознајом несклада, праћена (угрожена) неком другом емоцијом већег „ауторитета” (рецимо страхом, сажаљењем или индигнацијом). Из тога проистиче закључак да теорија инконгруенције не може бити третирана као универзално важећа теорија хумора, односно, перцепција инконгруенције може стајати у основи хумора, али не мора да изазива смех као реакцију. Поставља се питање да ли је у овим теоријама сâмо постојање инконгруенције стимулус хумора или је разрешење инконгруенције (тачније, прихватање) круцијални фактор. Џон Морел види три могућности реакције на инконгруенцију: негативна емоција, прихватање ситуације и забава. Негативна реакција настаје када инконгруенција изазива страх, љутњу, неспокојство или неки осећај nelaгодности. Прихватање ситуације (*reality assimilation*) догађа се када нас инконгруенција збуњује и провоцира нашу устаљену перцепцију света. У оба случаја постоји осећај губљења контроле и ми смо мотивисани да променимо: (а) ситуацију, (б) сопствену реакцију на њу, или (в) наше разумевање ситуације. Забава је, према мишљењу Морела, пријатна – не осећамо да је угрожена наша слика света и не осећамо потребу да мењамо ни ситуацију, нити нашу реакцију. Стога, Морел дефинише хумор/смех као „пријатну психолошку промену” засновану на перцепцији инконгруенције.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Упореди: Артур Кестлер, Смех цивилизованог човека, *Књижевност*, 1989, бр. 6, 966–972.

<sup>50</sup> John Moreall, *The Philosophy of Laughter*, нав. дело, 133.

И Томас Вич (Thomas Veatch) тумачи хумор као психолошко стање које резултира појавом смеха.<sup>51</sup> Вич сматра хумор субјективним стањем емоционалног апсурда које је засновано на перцепцији повреде правила у односу на „субјективни морални концепт”; под моралним концептом подразумева, као и Морел, субјективни концепт ставова о природном и социјалном контексту (или слику света). Другим речима, оно што се сматра некомпатибилним/инконгруентним у когнитивном смислу (и на чему инсистирају заговорници примарности мисаоног момента у хуморном процесу), одговара амбивалентности емоција у афективном смислу (у теоријама оних који акценат стављају на емотивну страну феномена).

Интересантно је да заступници теорије по којој се хумор дефинише као психолошки процес данас воде жучне дебате око улоге и значаја инконгруенције у хуморном процесу. Роберт Лата, рецимо, не види инконгруенцију као базичну основу психолошког процеса, док Игнасио Бланко–Мате (Ignacio Blanco–Matte) сматра теорију инконгруенције „великом теоријом” (*grand theory*) на којој се морају заснивати све остале. Његова теза базирана је на ставу да теорија инконгруенције сублимира и осећај супериорности и осећај олакшања јер тензија између две идеје, која резултира смехом, одражава психоаналитичку динамику свесног и несвесног.<sup>52</sup> Ако бисмо ипак изразили сумњу у појам „несвесног” као, по мишљењу неких савремених аутора, псеудопсихолошке категорије,<sup>53</sup> теорија инконгруенције данас заиста преовлађује у оном смислу који Жерар Женет (Gerard Genette) пласира: морамо разумети да бисмо се смејали.<sup>54</sup>

Свака од ове три врсте теорија о хумору осветљава његов врло важан аспект, али ниједна не може да представља свеобухватну теорију о овом феномену. Оне се међусобно не искључују, а већини је заједничко то што у основи хумора препознају динамику **промене**. Промена може бити когнитивна (као што тврде теорије инконгруенције), од стања озбиљне перцепције и размишљања о

<sup>51</sup> Упореди: Thomas C. Veatch, A Theory of Humor, *Humor*, The International Journal of Humor Research, Walter de Gruyter, 1998, Vol 11/2, 42.

<sup>52</sup> “Incongruity becomes grand theory, incorporating the drives of superiority and relief” (упореди: Ken Willis, [http://www.pragmaticshumour.net/1.3incongruity\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.3incongruity_theories.htm/)

<sup>53</sup> Warren Shibles, нав. дело, 156.

<sup>54</sup> Žerar Ženet, *Figure V*, Novi Sad, Svetovi, 2002, 183.

стварима које се уклапају у наше концептуалне схеме до неозбиљног стања забављања неким нескладом. Промена може бити и афективна (као што тврде теорије супериорности и одушка), тако што смех прати ерупцију позитивних осећања, потискивање негативних осећања или ослобађање потиснутих емоција. Или, промена може бити и когнитивна и афективна у исто време. Ипак, питање **потребног и довољног** услова, било на страни објекта или на страни субјекта, који би морали да буду задовољени како бисмо нешто окарактерисали као хуморно, остаје вечно питање или „Свети Грал” теорија о хумору.

### 1.4. Хумор и естетско искуство

Хуморни/комични ефекат или осећај хумора је субјективна категорија. Нема комичног изван онога што је људско. Чувену дефиницију Вилијема Хазлита (William Hazlitt), енглеског књижевног критичара и филозофа, по којој је човек „једина животиња која се смеје и плаче”,<sup>55</sup> многи су потоњи теоретичари парафразирали.

Један пејзаж може бити леп, дражестан, диван, безначајан или ружан: али он никада неће бити смешан. Смејаћемо се некој животињи, али зато што у њој откривамо држање човека или неки људски израз. Смејаћемо се и шеширу, али оно чему ћемо се тада смејати није парче чоје или сламе, већ облик који су му људи дали; јер он је примио калуп људског каприца.<sup>56</sup>

Као што не постоји *лепо* нити *ружно* по себи, не постоји ни *смешно* нити *шужно* по себи. Нема природног комичног, нити апсолутно комичног, што не значи да се комично не може препознати и ближе одредити, већ да његова „дефиниција” зависи од субјективног услова или индивидуалног концепта рецепијента.

Оно што је, уз субјективност, такође заједничко естетском искуству и хумору јесте изостанак практичног интереса. Практичне потребе блокирају задовољство, те комични ефекат, који почива на посебној пажњи лишеној сваког размишљања о користи, можемо

<sup>55</sup> “Man is the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck with the difference between what things are, and what they ought to be.” William Hazlitt, On Wit and Humor, у: John Morreal (ed), *The Philosophy...*, нав. дело, 65–82, 65.

<sup>56</sup> Анри Бергсон, нав. дело, 9.

сматрати естетским. Морел истиче да је хумор посебна врста естетског искуства, наглашавајући да је самодовољност естетског ужитка у хумору оно што хумор повезује са концептом игре. И хумор и игра претпостављају способност имагинације: способност да мењамо перспективу, да ствари посматрамо и комбинујемо на нов, неуобичајен начин или кроз различите медије, а да при том нисмо мотивисани неком практичном користи.

Осим тога, комични ефекат, према мишљењу Женета, претендује на универзалност и та је претензија исто тако мало заснована као претензија естетског суда; попут естетског суда, она произлази из илузорног веровања да је комично „својство, то јест из превиђања субјективног карактера самог ефекта или онога што (у вези са лепотом) Сантајана (George Santayana) назива ’објективизацијом задовољства’”.<sup>57</sup>

Женет полази од претпоставке да нема комичних предмета, постоје само комичне релације. Кантово одређење лепог као предмета естетског задовољства, Женет парафразира у „комично је оно што ме засмејава”<sup>58</sup> и што, по његовом мишљењу значи „свако сматра комичним оно што га засмејава као што сматра лепим оно чему се диви”.<sup>59</sup> Из тога изводи закључак да је комично естетски предикат који служи као мотив за позитиван естетски суд. На овом месту можда треба нагласити да у савременим (и не само савременим!) филозофским дебатама о хумору као феномену, постоје два општа приступа хумору, опозитна у својој основи: *pro* и *contra*.<sup>60</sup> Женетова опаска да се свако разматрање хумора може свести на једно *да* или *не*, *лејо*

<sup>57</sup> Упореди са: Жерар Женет, нав. дело, 176.

<sup>58</sup> Иако би ово можда представљало циркуларну дефиницију (не мање циркуларну од Кантове, додуше).

<sup>59</sup> Жерар Женет, исто, 180.

<sup>60</sup> Против хумора су углавном били еклезијастички (све до модерних времена); Платон га је сматрао злонамерним и везивао за осећај зависти (*Филед*); Аристотел је у хумору видео вређање (*Никомахова етика*); за Макса Десоара (Max Dessoir) комично је једна од пет основних естетичких категорија, али о комичном често размишља у негативном смислу (везујући га уз ружно, грубо, болно, брутално); Лудовичи (Anthony Ludovici) је хумор сматрао узроком декаденције; психолог Вилијам МекДугал (William McDougall) сматра духовите, хумору склоне људе, незрелим и детињастим... Овакво одређење хумора узроковано је или етичким кодексима или схватањем по којем је свако заузимање „неозбиљног” става – погрешно.



или *ружно*, сасвим је тачна, али се она односи на сваки појединачни суд о појединачном случају који резултира комичним ефектом.

Одређење нечега као комичног, по Женету, подразумева аксиолошку црту – „успешност”. Нека шала није смешна зато што је лепа, већ зато што је успела, али је функција процене иста: сматрам да је успела зато што (ми) је смешна. Статус комедије (или било ког другог комичног жанра) у том смислу може бити проблематичан: комедија је жанр уметности (у књижевности, у музици, у позоришној и филмској уметности), али комедија не мора нужно изазвати комичан ефекат код гледаоца/слушаоца. Релација између предмета и његовог ефекта је само чешћа или мање честа, према томе – вероватна. Комично/трагично је пре уметничка категорија, док је смешно/тужно афективна категорија.<sup>61</sup> У вези са комедијом као жанром, односом комично/трагично и комичним ефектом уопште, ваљало би размотрити још једну карактеристичну црту хумора, а то је његова двострука, амбивалентна природа. Комично/трагично је један он оних опозитних парова у којима се подразумева њихова инкомпатибилност; из тога би могао уследити закључак да ако су два емотивна садржаја инкомпатибилна (смешно/тужно), један од њих је неодговарајући. Ипак, црни хумор, „хумор испод вешала”, трагикомедија, модерна сатира или театар апсурда, оповргавају ову тезу. Истовремена присутност елемената трагичног и комичног, амбивалентност црног хумора (сатанског смеха), одраз је, с једне стране, животне емоционалне динамике (коју чини наизменичност задовољства и боли), а с друге стране, најприроднији је израз савремене циничке свести. Обртање је чешће из смера од трагичног/тужног ка комичном/смешном, сматрају Женет и Еко. Иако оба жанра претпостављају правило (норму) у односу на коју се прави искорак или прекршај, трагедија оправдава прекршај и изазива емпатију (или страх), док комедија деградира правило.

У црном хумору је најочигледнија двојна природа смеха.<sup>62</sup> Лудизмом хумора не само да се превазилазе приватне и друштвене кризе и тешкоће (ратови, концентрациони логори, болест...) већ се

---

<sup>61</sup> Антоним тужног је пре „весело” него „смешно”. Смех се често изједначава са ведрином и веселошћу, који могу бити предуслов или „повољно климатско окружење” за хумор, али никако се између њих не може ставити знак једнакости. Поистовећивање смеха и веселости је одавно одбачено као заблуда, а та заблуда је настала на основу препознавања задовољства које смех доноси.

<sup>62</sup> Бог смеха је, по грчком миту, како га прича Хесиод – син Сунца и Ноћи.

трансцендира и коначност људског живота – смрт. Такозвани „хумор испод вешала“<sup>63</sup> има своје корене у „држању које пркоси људској недовољности и пролазности.“<sup>64</sup> Он потиче из тежње духа да отклони и савлада смрт. Језичке фразе попут „умрети од смеха“, „пући од смеха“ или „прснути у смех“, метафорички указују на сродност смрти и смеха, на рушилачко задовољство у смеху, „заводљиву игру, која као и сва задовољства прети да прогута своје играче.“<sup>65</sup>

Иако комични ефекат није одређен везом са нужним и универзалним узроком, у његовој основи је, слаже се већина теоретичара хумора, интелектуални подстицај. Да бисмо се смејали потребно је да разумемо. Опажање противречности је доста јасно интелектуални чин чији је ефекат афективне и (можда) физичке природе (смех). Та операција се догађа брзо, делује као тренутна и готово инстинктивна. Зато се често наводи да хумор претпоставља „брзину интелигенције“.<sup>66</sup> Моменат изненађења је оно што хумор диференцира у односу на забаву. Одређене активности престају да буду забавне онда када више нема изненађења, када је сваки следећи корак предвидив. Потпуно овладавање неком вештином, парадоксално, доводи до губљења интереса и сваког ужитка у њој. Значај изненађења у хумору доказује и чињеница да се креатор хумора не смеје својој шали. Он је тај који конструише инконгруенцију и она за њега нема моменат изненађења. У складу са претходним је и особина комичног да се опире широко развијеном обрађивању. Оно (комично) има тенденцију да само себе временски ограничава. Док су код озбиљног садржаја продубљивање и шира експликација пожељни и појачавају ефекат озбиљности, код комичног и најмање прекорачење делује тако да слаби комични ефекат. Прекорачење трајања комичног (или оно што се у савременом жаргону зове „лош тајминг“/енг.: *bad timing!*) преобрће и најкомичнију ствар у досаду. Стога бројни теоретичари сматрају „досадно“ оштријом супротности према комичном него што је рецимо узвишено, трагично или тужно. Из овог разлога су

<sup>63</sup> Поткатегорија „црног“ хумора.

<sup>64</sup> Габријел Лауб, нав. дело, 176.

<sup>65</sup> Stevan Kordić, Traktat o ozbiljnom i humornom, *Delo*, 1978, knjiga 24, broj 12, 61.

<sup>66</sup> Рејмонд Рајер (Raymond Ruyer), 1948. године. Наведено према: Michel Goustar, Smjeh i psihološke discipline, *Smijeh: uvod u naučnu studiju o smijehu kao ljudskom fenomenu*, нав. дело, 86–123.

савремени филозофи (рецимо Морел, Скрутон, Милер...) <sup>67</sup> склони објашњавању хумора преко појма забаве, иако постоје разни облици забаве који нису хумористични (решавање укрштених речи, многе друштвене игре итд).

Осећај задовољства у хумору је врста естетског искуства онда када је ужитак изазван инконгруенцијом сâмом, када се ужива у сâмом концептуалном преокрету. Уживање у инконгруенцији има везе са људском потребом за различитим когнитивним инпутом, односно – потребом за знањем. Варијације у стимулацији су потребне због тога што се брзо прилагођавамо непроменљивом стимулансу и његов ефекат као стимуланса престаје. Потреба за разноликошћу информација дефинише нас као радознала, истраживачки оријентисана бића мотивисана да боље упознају своје окружење. Проширивањем знања о околини постајемо способнији да се носимо са проблемима и, самим тим, преживимо. С друге стране, страх од новог и непознатог чини нас опрезним у односу на потенцијално егзистенцијалне опасности. Осећај за хумор подразумева способност да се пореде ствари и догађаји, подразумева развијен ментални систем концепта класâ, као и способност да се тим концептима оперише на непрактичан, лудички начин. У епистемолошком смислу, хумор је израз способности да се ствари, појаве и ситуације спознају у свом амбигвитету и, као такве, прихвате са симпатијом.

Од савремених тумачења хумора, најближи су нам ставови из когнитивно-емотивне теоријске поставке филозофа Ворена Шиблза: он сматра да се наша перцепција и наше знање не могу парцелизовати, те да доживљај хумора интегрално дефинишу четири момента – мисао, осећај, понашање и ситуација. Шиблз дефинише хумор као естетску емоцију. При том, емоцију тумачи као сложено људско искуство, а естетским назива све оно што евалуирамо као вредно. Емоција је когниција (сазнање) која узрокује осећај (емоција није исто што и осећај; ако би емоција била само осећај, онда би била сводива на физиологију, каже Шиблз! Осећати стид није исто као осећати бол; љубав није исто што и главобоља...). Когниција је вредносно базирана. Естетска емоција је по дефиницији позитив-

<sup>67</sup> John Morreal, *Funny Ha-Ha, Funny Strange and Other Reactions to Incongruity*, у: *The Philosophy...*, нав. дело, 188–207.

Roger Scruton, *Laughter*, у: исто, 156–171.

Mike M. Martin, *Humor and Aesthetic Enjoyment of Incongruities*, у: исто, 172–186.

на евалуација.<sup>68</sup> Уметност није ствар само чула, чиста перцепција је фикција, чист осећај је мит. Око и ухо нису невини. Перцепција нема епистемолошки примат. Видети, чути, осетити – значи видети, чути, осетити „нешто”, а то „нешто” увек именујемо. Начин именовања исказује какво значење то „нешто” има за нас. Стога је Шиблзова поставка у корелацији са Витгенштајновом филозофијом свакодневног језика, на коју се отворено позива.<sup>69</sup> Вредносни суд или процена укључени у доживљај хумора, према Шиблзовој теорији, базирани су на субјективној перцепцији грешке, нелогичности, девијацији, нарушавању правила. Хумор подразумева да грешку, нелогичност, девијацију или нарушавање правила асимилирамо у своју „слику света” као позитивну и забавну промену.

Из досадашњег разматрања могуће је закључити да се естетичка расправа о хумору и његово ближе одређење, нужно (и претежно) крећу између опозиција озбиљно–неозбиљно, позитивно–негативно, лепо–ружно, узвишено–тривијално, забавно–досадно. Из ових парова опозиција, за хумор се везују неозбиљно и тривијално, али и забавно, позитивно и лепо.

### 1.5. Социјални значај хумора

Хумор је друштвени феномен, као и све друге форме људског ужитка. Колико год критеријуми за одређење нечега као комичног били у домену субјективног, чињеница је да се ретко смејемо сами. Стога је подједнако занимљиво питање у којој мери социјална група утиче на „васпитавање” и дисциплиновање једног тако специфичног искуства као што је хумор. Давид Виктороф (David Victoroff) зато предлаже проучавање такозване „ноетизације смеха” као својеврсног начина споразумевања у друштву.<sup>70</sup> Социолошка истраживања хумора и смеха померила су фокус научника на његов „релационални аспект”, који се не тиче објекта хумора, већ односа између људи који се смеју заједно. Позитивна страна смеха јесте његова особина да ствара осећај повезаности између припадника исте групе. „Заразни

<sup>68</sup> Упоредити са: Warren Shibles, *Emotion in Aesthetics*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1995, 27–71.

<sup>69</sup> Исто, 60–67.

<sup>70</sup> D. Victoroff, *Sociološka strana problema, у: Smijeh: uvod u naučnu studiju o smijehu kao ljudskom fenomenu*, нав. дело, 37.

смех” је посебан ефекат смеха или групно смејање које функционише слично атомској физици; склони смо смејању када то други припадници групе раде, често и пре него што сазнамо разлог смеха. Заговорници теорије супериорности често наглашавају овај моменат који групу људи издваја у односу на људе ван групе. Друга особина релационалног смеха јесте његова друштвена дисциплинованост; он подлеже етичким и естетским, неписаним нормама групе, које поштује и подржава, а истовремено, својим ведро-критичким тоном, подрива и мења.<sup>71</sup>

У савременој науци је све већи број експерименталних и емпиријских истраживања која се баве проучавањем идиокултура: системом знања, веровања, понашања и обичаја заједничких члановима интерактивне групе, а који служе као база за будућу интеракцију. Формирање група прати развијање хуморних облика – шала, у најширем смислу те речи – којима се чланови групе кроз интеракцију повремено враћају. Шала има историјски, ретроспективни и рефлексивни карактер. Временом се сет понављаних шала историзује („референцијални живот”).<sup>72</sup> Шаљење је, према томе, укорењено (има подлогу); не појављује се међу незнацима јер захтева међусобно познавање идентитета. Према мишљењу Герија Алана Фајна (Garry Alan Fine), постоји пет услова који примарно утичу на креацију и континуитет хуморних тема у оквиру група: 1) референца хуморне секвенце мора бити позната барем неким члановима групе (познавање истог догађаја/*event*-а, учесника, места догађаја...); то је информација из које или на основу које настаје шала; 2) шале морају бити употребљиве; морају се уклапати у морална ограничења која је група поставила за себе. Многе шале садрже тенденциозне идеје – сексуалне, агресивне и/или етничке. То значи да мора постојати консензус (експлицитно или имплицитно) око норми групе у које шала мора да се уклопи; 3) шала мора бити функционална у оквиру групе: она поспешује комуникацију, ствара осећај јединства, поставља правила за деловање. Да би шала била историзована мора да се уклопи у циљеве и потребе дела групе или целе групе; 4) шала мора бити

---

<sup>71</sup> Када желимо да успоставимо пријатељски однос, да будемо прихваћени у друштву, ми користимо хумор јер нам то омогућава прихватање од стране других. Чак и када критикујемо појаве, догађаје или људе, уз помоћ хумора смањујемо или уклањамо могућност конфронтације.

<sup>72</sup> Garry Alan Fine; Michaela De Soucey, *Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life*, *Humor*, 2005, 18/1, 1–22.

одговарајућа у светлу статусног система групе. Она открива социјалну картографију живота у групи; 5) мора постојати догађај који иницира конструисање шале („окидач“).<sup>73</sup> Из овога можемо закључити да су понављање, референцијалност и препознатљивост основне карактеристике културе хумора неке групе.

Хумор не захтева неко специфично окружење или опрему и због тога је изузетно несталан и променљив као облик комуникације. Од учесника изискује имагинацију и креативност. Духовит коментар не подразумева увек нову информацију; он тражи само нов поглед на чињенице које можда сви већ знају.

Социолог Милош Илић издваја пет социјалних функција којима хумор располаже: 1) повећава ефикасност комуницирања у друштву; 2) средство је против социјалне издвојености или изолације; 3) омогућава да се жигосу, а евентуално и уклоне, негативне друштвене појаве; 4) значајно је средство забаве и разоноде; 5) хумор служи као средство смањивања односно повећавања тензија у друштву и истовремено као средство успостављања психолошке равнотеже између „озбиљног” и „неозбиљног” дела живота.<sup>74</sup>

Прве две од набројаних функција већ смо поменули кроз релационални аспект смеха и хумор идиокултура. Трећа функција проистиче из субверзивног карактера хумора и најексплицитнија је у сфери политике, мада, уопштено, делује у свим случајевима провоцирања статуса у друштвеним хијерархијама. Управо због слободе мисли у хумору, ствараоци различитих профила најчешће су били прогоњени (*persona non grata*) у ригидно контролисаним политичким режимима. Но, хумор је неопходан и у демократским режимима, као врста контроле и изражавања скепсе, јер преиспитује и критикује сопствену културу, обичаје и менталитет нације.<sup>75</sup> Тиме утиче на промену тренутног стања појединачне и колективне свести.

У вези са последње две набројане функције хумора, које се односе на хумор као средство забаве, важно је нагласити да је потреба за конвенцијама које структуришу и регулишу наше односе социјално условљена, али да исто тако имамо и јаку потребу да те конвенције напустимо и понашамо се неозбиљно. Хиљаду година човек се тру-

<sup>73</sup> Упореди: исто, 5–7.

<sup>74</sup> Упореди: Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd, Naučna knjiga, 1987, 231.

<sup>75</sup> Шопенхауер је тврдио да нас хумор забавља баш зато што мења оно што се чини непроменљивим – рационални поредак ствари.

ди да такве неозбиљне испаде институционализује, између осталог и кроз фестивале током којих уобичајена правила понашања привремено престају да важе. Још од старих Египћана, фараонски дворови и краљеви имали су своје шаљивције чији је задатак био да унесу забаву у иначе врло озбиљан радни дан владара. И у западној култури, институционализовање „неозбиљног” дела нашег живота има дугу историју. Грци и Римљани имали су фестивале везане за годишња доба, везане за ритуал плодности, ослобођене од сексуалних табуа. У средњовековној Европи постојао је „Фестивал луда”<sup>76</sup> моделован према литургијској форми заменом одговарајућих веспери и другим нарушавањем конвенција, због чега је забрањен 1435. године. Трагови су видљиви и данас у Марди Грас прославама. У 16. веку је у Пољској основано Удружење будала – *Babinian Republic*, које је имало свој Устав, а чланови су добијали лиценце, печате и положаје, зависно од степена своје „будаластости”.<sup>77</sup> Од *Похвале Лудости* Еразма Ротердамског, почетком 16. века, па до *Похвале будали* Габријела Лауба,<sup>78</sup> средином двадесетог века, порука је иста: потпуно рационална, реална и увек озбиљна особа не би никада волела ни себе ни друге. Карневали, вашари, циркуси, водвиљи, скривене камере итд. заправо су институционализовање људске потребе не само за забавом, већ и за „будаластим”, односно неозбиљним понашањем.

Хумор је заснован на природи саме стварности у којој је понижао, односно на природи друштвене стварности која људе повезује у заједнице. Културна диференцијација (или етноцентризам<sup>79</sup>) врло је изражена између народа различитих културних поднебља (исток – запад, север – исток итд.). Такође, смисао за хумор код истог народа варира кроз историјске периоде културног развоја (зато нам неки обичаји ранијих генерација, начин одевања, лечења или исхране може бити смешан из данашње визуре). Разлике постоје зависно и од степена образовања, узраста, професије, рода, социјалног статуса, религиозног опредељења...

<sup>76</sup> Lat.: Festum fatuorum (fr.: fête des fous)

<sup>77</sup> “The Society became so large that hardly any person of consequence in Church or Government was not a member of it. Eventually the King of Poland, Sigismund August II, asked the Babinian Republic if they had a King. He was informed that as long as he lived the Society would not dream of electing another.” Упореди: John Morreal, *Taking Laughter Seriously*, нав. дело, 119.

<sup>78</sup> Габријел Лауб, нав. дело, 79–81. Видети прилог бр. 1, на крају текста.

<sup>79</sup> John Morreal, нав. дело, 61.





## 2. Хумор, језик и музика

---

### 2.1. Хумор и језик

Veni, vidi – виц!<sup>1</sup>

Са становишта савремене аналитичке филозофије и херменеутике, Сво наше знање и искуство језиком је створено. Не постоји ништа изван језика. Објекти реалности утемељени су у језику, у његовим структурама и граматички и начинима његовог коришћења. Сам човек, као сазнавалац и предмет сазнања, припада свету језика, мисли и мишљен је језиком. Значење речи одређено је њиховом употребом, што имплицира да речи имају мноштво потенцијалних значења, која се одређују конкретним контекстима и правилима употребе (друштвено укореењеним), а не неком (материјалном) суштином коју означавају. Овај систем правила употребе речи, који одређује њену функцију и значење унутар система, Витгенштајн назива *језичком ијром* и предлаже критичку анализу језика која треба да открије посебне околности у којима се одређени говорни чин одиграва. Језик је начин организовања знања које одражава потребе, интересе и искуства индивидуа и култура. Усвајајући језичко знање (мислећи језиком) усвајамо и знање о свету (енциклопедијско знање) о којем,

---

<sup>1</sup> Чувена Цезарова изјава (*Veni, vidi vici*/Дођох, видех, победих!) коришћена је често у рекламне сврхе као: *Veni, vidi VIC* (реклама за специфичну компјутерску технологију), *Veni vidi da Vinci* (назив изложбе), *Veni vidi Vicini* (реклама за ресторан), *Veni vidi Victoria* (интернет презентација), итд.

опет, комуницирамо уз помоћ језика. „Знати” значи бити способан нешто описати, односно нешто саопштити. Језик детерминише и конституише реалност. За аналитичаре дискурса и наратива, језик је „стварност” вредна научног подухвата.<sup>2</sup> За нашу концептуалну слику света битно је индивидуално и колективно искуство које се одражава у језичким структурама.

У другој половини двадесетог века евидентан је пораст интересовања за лингвистичко објашњење хумора. И док је књижевно-теоријско изучавање превасходно базирано на жанровско-типолошкој анализи, односно анализи књижевно-хуморних родова као што су комедија, шала, друштвена сатира, анегдота, шаљиве приповетке итд, суштински фокус проучавања у лингвистици постају језичка структура и механизам семантичке продукције у функцији хумора. Не може се рећи да је ова област била раније запостављана у лингвистици, али су студије о хумору, својим обимом и темељношћу прилаза, углавном остајале на нивоу спорадичних и успутних.<sup>3</sup> Многе студије су настале као нуспродукт већих пројеката чији главни објекат разматрања није био хумор. Овде се пре свега мисли на етнометодолошко дело Харвија Сакса<sup>4</sup> који разматра вицеове и шале у конверзацији, али хумор посматра само као један од могућих модуса конверзације у свакодневној интеракцији. Деценију после Саксовог дела, настају публикације које ће послужити као основа за темељно, академско проучавање дискурса хумора у оквиру дисциплина језика и лингвистике.

Напори стилиста, примењених лингвистичара и аналитичара дискурса концентрисана су углавном на „кратке” хуморне форме (вицеове и језичке игре), али са циљем теоријског уопштавања и испитивања могућности да се резултати истраживања у лингвистичкој хуморологији искористе за стварање ширег модела механизма продукције и испољавања хумора. С обзиром на то да се за

<sup>2</sup> Успостављање нове филозофске парадигме у оквиру које језик има епистемолошки примат, назива се „обрт ка језику”.

<sup>3</sup> Изузетак су студије Фројда и Бергсона; Фројдов допринос лингвистичким теоријама хумора је видљив у покушају да се објасне и категоризују технике продукције досетке (шале), док је Бергсонова теорија углавном била значајна за теорију књижевности.

<sup>4</sup> Мисли се на студију: Harvey Sachs, *An analysis of the course of a joke's telling*, у: *Explorations in the ethnography of speaking* (ed. R. Bauman, J. Sherzer), Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 337–353.

круцијалне механизме хумора у овим теоријама користе термини као што су „скриптна опозиција”, „изотопска дисјункција”, „бисоцирање”, „девијација дискурса” итд, можемо закључити да се ради о теоријама инконгруенције.

Првом темељном применом модерне лингвистичке теорије у науци о хумору сматра се студија Виктора Раскина (Victor Raskin) о семантичким механизмима хумора.<sup>5</sup> Теорија почива на концепту појма *скрип* (енгл: *script*). Термини који су иначе данас присутни у лингвистици – скрипт, фрејм (оквир), сценарио, схема – потичу из области когнитивне психологије и вештачке интелигенције. Скрипт је скуп информација садржаних у појму, односно структурисано знање које помаже у процесуирању и разумевању рутинских активности.<sup>6</sup> Скрипта су „депоније знања”, које дефинишу наша очекивања, али су такође подложна променама у зависности од индивидуалног искуства и развоја сваког субјекта.<sup>7</sup> Следећи важан термин Раскинове теорије јесте „опозиција скрипата” – ситуација када је текст, као неопходни предуслов за хуморни ефекат, компатибилан са два скрипта која се у сложеној семантичкој мрежи<sup>8</sup> преклапају.

Од појаве теорије семантичког скрипта, основни концепти и категорије су неколико пута модификовани, резултирајући 1991. године заједничким издањем Салватореа Атарда (Salvatore Attardo) и Виктора Раскина под насловом *Опшћа теорија вербалног хумора* (*General Theory of Verbal Humour*). Принцип инконгруенције на основу скрипне опозиције остао је непромењен, али је проширен још двама фазама. Тако настаје трофазни процес продукције комичног текста: поставка, инконгруенција (или скриптна опозиција) и разрешење. Да би инконгруенција уопште била могућа, по овој

<sup>5</sup> Victor Raskin, *Semantic mechanisms of humor*, Dordrecht, Netherlands, D. Reidel, 1985.

<sup>6</sup> Упореди: Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1994, 200.

<sup>7</sup> На пример, скрипт „доктор” базиран је на следећем скупу знања: одрастао човек, студије медицине, рад са пацијентима, лекарски преглед, болест, лек, болница/приватна амбуланта... Треба имати у виду да „доктор” може бити и научна титула (у било којој дисциплини), као и то да значење речи „доктор” историјски и културолошки варира.

<sup>8</sup> Семантичка мрежа је објашњена као повезивање скрипата различитим семантичким везама (синоними, хипоними, антоними...). Видети у: Salvatore Attardo, нав. дело, 202.

теорији, мора постојати фаза поставке у којој се припрема контекст конгруентан са искуством примаоца. Инконгруенција предвиђа постојање нормe; да би норма била нарушена, претходно мора да буде установљена (или препозната). Први скрипт (у фази поставке) наводи слушаоца унутар својих параметара, све док не наступи поента вица (енгл: punch line) која преусмерава значења првог скрипта ка другом. По мишљењу Атарда и Раскина, задовољавајуће разрешење инконгруенције захтева примену локалног логичког механизма; он обично почива на низу индивидуалних операција које укључују „паралогизам”, „лажну аналогију” или обртање „фигура-позадина” односа. Ова „трофазна” функционалност текста вица/шале поклапа се са семиотичко-нараторолошком парадигмом текста: почетак – средина – крај.<sup>9</sup> Разрешење је фаза која двосмислености даје смисао те цео процес, заправо, има исту динамику и логику као и Хегелова дијалектичка тријада: теза – антитеза – синтеза. Мада је скриптна опозиција неопходна фаза у хуморном процесу, инконгруенција, како мисле Раскин и Атардо, никада није у потпуности разрешена. Ово питање „разрешења” теоретичари су на различите начине тумачили: рецимо, Алжирдас Гремас (Algirdas Julian Greimas), зачетник теорије изотопа у структуралистичкој лингвистици, у наративном процесу шале препознаје само две фазе: 1) нарација/презентација (постављање првог изотопа: семантичка интерпретација контекста), и 2) дијалог (којим се, преко „изотопске варијације”, остварује преусмерење значења). „Разрешење”, као посебну фазу наративног тока шале, Гремас види на страни читаоца/слушаоца (дакле, у перлокуционом/ефективном аспекту говорног чина); експлицитно „разрешење” у шали заправо не постоји, јер би објашњење умањило хуморни ефекат. Препознавање асоцирајућег дејства „изотопске дисјункције/варијације” је онај моменат који одређује разумевање шале; у противном, шала остаје несхваћена, па изостаје и хуморни ефекат. У неким вицевима могу бити сублимиране прве две фазе у једну. Тако, на пример, у такозваном типу „апсурдног вица” могу постојати само две фазе: питање (релативно смислено) и одговор (бесмислен). Атардо Салваторе наводи следећи пример: „(Питање) Колико је надреалиста потребно да се заврне једна сијалица? (Одговор) Риба!”<sup>10</sup> Бесмисленост одговора тек на конотативном нивоу

<sup>9</sup> Исто, 63.

<sup>10</sup> Упореди са: Salvatore Attardo, исто, 272.

може успоставити (делимичан) смисао, уколико се схвати као алузија на надреалистичку склоност ка бизарним асоцијацијама.

Раскинова поставка скрипта критикована је превасходно због занемаривања културног контекста и чињенице да хумор почива пре на опозицији дискурзивних јединица него когнитивних. Осим тога, семантичка теорија хумора Раскина и Агарда није примењива на све типове хуморних форми; рецимо, схватити поенту сатиричне приповетке подразумева „разрешење” за текст као целину. Сатира није само низ локалних разрешења серије духовитих опаски, већ подразумева својеврсна макроразрешења. Концептуални домени сигнализирани дискурсивним јединицама могу бити компатибилни у неким дискурсивним контекстима, а инкомпатибилни у другим. Ако је мѐта сатиричног текста обично нека културолошки специфична епизода, искуство, личност или дискурзивна пракса, сатирично „разрешење” би требало да буде „споразумно” између различитих интерпретативних групација.

Заступници теорија говорних чинова и теорија конверзације (у оквиру семиотичке теорије хумора) такође подвлаче дистинкцију између дискурзивне употребе језика и „буквалног” лингвистичког значења (прагматика *vs.* семантика). Они тврде да је казивање (*локуција*) истовремено чињење (*илокуција*), а дејство које исказ има на слушаоца (*џерлокуција*) мери се препознавањем става или интенције говорника и веровањем у њега. Индиректни и фигуративни говорни чинови су два кључна начина која могу произвести неслагање између говорниковог интендираног значења и слушаоцевог разумевања.<sup>11</sup> Потребно је само нагласити да девијација значења не мора нужно бити доживљена као хуморна. Морао би да постоји и естетичко-емотивни „вишак” који промену значења карактерише као духовит или забаван. То се односи и на уметничке хуморне форме, макар и тако кратке као што су виц и афоризам, као и на свако-

---

<sup>11</sup> Оно што је изговорено не мора бити и оно што говорник мисли; оно што је речено не мора унапред детерминисати врсту илокуционог чина. Можемо извести говорни чин: 1) директно или индиректно (изводећи други говорни чин; рецимо, можемо асертивом „жедан сам” затражити воду; постављањем питања „можеш ли да средиш собу?” можемо издати наредбу или молбу да соба буде распремљена); 2) буквално или фигуративно (зависно од тога како употребљавамо речи; „попео си ми се на главу” у значењу „досадио си ми”) и 3) експлицитно или неексплицитно (зависно од тога да ли до краја изговарамо све што мислимо).

дневну конверзацију. Комични ефекат, како каже Умберто Еко, може бити последица повреде логике и принципа „успешне” конверзације. Конверзација је рационална процедура базирана на размени информација и мишљења чија се правила не уче као експлицитна формула, али се могу препознати као део технике у учењу уметности конверзације. Конверзацијске максиме формулисао је Пол Грајс (Paul Grice) као правила *квантитетна, квалитетна, односа и манира*.<sup>12</sup> Повреда било којег од ових правила (или више њих истовремено), може да резултира хумором.

Инконгруенције у језику (тачније у говору као индивидуалном испољавању језичких могућности, у Сосировом смислу) могу бити несемантичке (графолошке) и семантичке природе. Постоје очигледне категорије неинтенционалног хумора од којих је једна „омашка” (говорна, писана или означитељска).<sup>13</sup> Говорне омашке су заправо нетачна употреба језика и могу настати на било ком нивоу лингвистичких јединица (фонем, морфем или веће јединице). Омашке настају када механизам за продукцију говора не сарађује са когнитивним механизмом. Врсте говорних/писаних омашки су: антиципација, персеверација, супституција, преметање гласова, малапропизам, уметање гласова.<sup>14</sup> У предговору књиге *И филозофи су луди*, Иван Клајн посебно истиче да је смешно то „што заменом једног јединог слова, односно једног гласа у говору, или променом њиховог редоследа, можемо добити реч сасвим друкчијег значења од првобитне. На томе се заснивају многи познати изрази и изреке из нашег народног говора: *чесџ и часџ, камена с рамена, њомешаџи бабе и жабе, хџеџи и јаре и њаре* (или *овце и новце*), *доље с миром неџо с чиром...*”<sup>15</sup> Дистинкција између интенционалног и неинтенционалног

<sup>12</sup> У Грајсовој теорији, овај сет максима (правила) заједно чине „кооперативни принцип” (cooperative principle) и гласи: 1) правило квантитета: нека ваш допринос конверзацији буде онолико информативан колико то захтева ситуација размене; 2) правило квалитета: не говорите оно што мислите да није тачно или оно што не можете поткрепити чињеницама; 3) правило односа: релевантност података, и 4) правило манира: избегавајте опскурно изражавање и двосмисленост. Упореди са: Salvatore Attardo, нав. дело, 271.

<sup>13</sup> Тип „фројдовске омашке”, говорне грешке активирани потиснутом, подсвесном мишљу већ је поменут у оквиру Фројдове теорије хумора.

<sup>14</sup> О врстама „језичких грешака” и последицама у разумевању исказа, видети у духовитој антологији смешних штампарских грешака: Иван Клајн, *И филозофи су луди*, Београд, Београдска књига, 2007.

<sup>15</sup> Иван Клајн, исто, 6.

хумора често није јасно омеђена; то се најбоље види у најраширенијој форми хумора – „досетки” (енгл. *rip*) која рачуна на ефекат о којем Клајн пише. Језичке шале могу бити лексичке, синтактичке, фонолошке и графолошке. Посебном категоријом језичког хумора може се сматрати и тзв „међујезички трансфер” – припремљен, али не и успешан трансфер исказа писца или говорника у други језик. Ту се мисли пре свега на идиоме, културно устаљене метафоричке изразе/ фразе у језицима, који се не могу буквално преводити. Заправо, комични ефекат најчешће настаје њиховим буквалним преводом.<sup>16</sup> У ширем смислу, међујезички трансфер подразумева и позајмљивање појединачних речи из других језика и њихову нетачну употребу.<sup>17</sup>

Духовитост синтаксичких девијација се нешто ређе среће у односу на лексичке, а настају у реченицама у којима елемент структуре може имати двојако значење и припадати двојма граматичким класама.<sup>18</sup> Наравно, много поткатегија језичког хумора обитава у простору између лексичко-граматичких одлика језика и прагматичке и дискурсне организације текста. Сваки наратив заправо отвара оно што су лингвисти назвали „дискурзивним жанром” – категорије текстуалних типова, односно типова лингвистичких активности који се препознају као прихватљиви у датој култури.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> На пример: енглески идиом *out of the blue* – користи се у значењу *изненада* или *ни од куда*; српски идиоми: *наше јоре лисџи, хвајџајџи мајлу...*

<sup>17</sup> Један од таквих примера је чувена сцена из филма *Pink Panther* (1963, режија: Blake Edwards) у којој француски детектив Жак Клузо, кога маестрално тумачи глумац Питер Селерс (Peter Sellers), улази у хотел и пита рецепционара: „Do You have a *massage* for me?”/ Имате ли масажу за мене?/, желећи при том да сазна да ли је за њега остављена порука (енгл: *message*). Неспоразум настаје због француског изговора енглеске речи што рецепционара наводи да француског инспектора извести (у конспиративном маниру!) о бројним могућностима „егзотичних” масажа. То је дало идеју Маршалу Меклуану (Marshall McLuhan) да демонстрира језичку игру користећи *message* (порука) као *mass age* (масовна култура), *mess age* (доба хаоса), и *massage* (масажа) у књизи *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, New York, Bantam, 1967.

<sup>18</sup> Пример: „Могу ли да пробам оно одело у излогу? Не, нажалост, мораћете да користите кабину”. Да ли се „у излогу” односи на глагол „пробати” или на именицу „одело” у стању је да промени значење питања. Референцијална двосмисленост је оно што пружа потенцијал духовитости.

<sup>19</sup> Групе теорија које се баве дискурзивним жанром англосаксонски лингвистичари називају „теоријама регистра”; концепт регистра често се дефинише контекстуалним факторима, јер се међу параметрима предложеним за идентификације регистра подвлаче „тема текста”, „друштвене улоге/ситуације”

## 2.2. Хумор и рејџорика

Академско интересовање за реторику, или бар за епистемолошке импликације појединих тропа, оживљено је у другој половини двадесетог века од стране структуралиста (Клод Леви Строс /Claude Levi-Strauss/, Роман Јакобсон /Роман Јакобсон), постструктуралиста (Жак Дерида /Jacques Derrida/ и Жак Лакан /Jacques Lacan/) и когнитивних семантичара (Жорж Лакоф /George Lakoff/ и Марк Џонсон /Mark Johnson/). Усмеравање пажње на реторику, присутно у многим дисциплинама, означено је као „реторички обрт” или „дискурзивни обрт”.<sup>20</sup> Кључна теза савременог реторичког тренда јесте да су реторичке форме неизбежно и дубоко укључене у конституисање културне и друштвене реалности, те да је сваки дискурс неизбежно реторички, а то значи „убеђивачки”.<sup>21</sup> Конвенције фигуративног језика образују реторички код, а разумевање овог кода чини нас чланом културне заједнице у којој се користе. То је код који дефинише како се ствари репрезентују, пре него шта се репрезентује. Језичке фигуре нам нуде различите могућности да кажемо „ово је оно” или „ово је као оно” и на тај начин функционишу у процесу разумевања непознатог путем познатог. Оне генеришу конотације путем прекорачења буквалног значења. У најширем смислу, фигуре и тропи (као стилско-реторичка средства) традиционално се сматрају одступањем од уобичајене, „неутралне” употребе језика, чиме се остварује дестабилизација, проширење, нарушавање, односно **промена** смисла и значења. Наспрам арбитрарности природнојезичког знака стоји мотивисаност фигуре;

и „поље дискурса” (сврха текста). Мисли се на функционално дистинктивне језичке варијетете (регистар спорта, техничких наука, реклама...). Упореди са: Salvatore Attardo, нав. дело, 238.

<sup>20</sup> Видети фусноту бр. 2 у овом поглављу.

<sup>21</sup> Са циљем да придобије публику, независно од категорија истине, добра и зла. Сократ: “The fact is, as we said at the beginning of our discussion, that the aspiring speaker needs no knowledge of the truth about what is right or good. (...) In courts of justice no attention is paid whatever to the truth about such topics; all that matters is plausibility. (...) There are even some occasions when both prosecution and defence should positively suppress the facts in favor of probability, if the facts are improbable. Never mind the truth – pursue probability through thick and thin in every kind of speech; the whole secret of the art of speaking lies in consistent adherence to this principle.” Наведено према: John Morreall, у: *The Philosophy of Laughter and Humor*, нав. дело, 13.



конотативне вредности фигуре онеобичавају језичке конструкције, опирајући се аутоматизму буквалних значења.

Традиционална реторика је хумор сматрала специфичном говорном стратегијом која доприноси атрактивности исказа, придобија публику, отклања негативне емоције (изазивањем смеха), освежава пажњу, изазива дивљење, умањује значај супарничког става или позиције...<sup>22</sup> Цицерон је, на пример, истицао претеривање, сарказам и игру речима као хуморне технике, правећи разлику између хумора онога о чему се прича и хумора као последице језичке конструкције (или духовите игре речима),<sup>23</sup> што опет рефлектује идеологију објективизма која форму и садржај, мисао и језик, језик и реалност третира као одвојене категорије. Овакав став је присутан и код неких савременијих теоретичара хумора: Анри Бергсон, такође, разликује комично које говор изражава и комично које говор производи:

Možda je preterano stvarati od komike reči zasebnu kategoriju, jer većina smešnih efekata koje smo do sada proučavali proizvedena je pomoću govora. Ali treba razlikovati komiku koju говор изражава од оне коју говор ствара. Prvu bismo, strogo uzevši, mogli превести са једног језика на други, ризикуюћи да изгуби највећи део своје изражајности, прелазећи у ново друштво, другачије по својим обичајима, по својој литератури и нарочито по својој асоцијацији идеја. Али друга је, у правилу, непеводива. Све што има дугује структури реченице или избору речи. Она не констатује помоћу језика извесне појединачне облике рaseјаности људи или догађаја. Она подвлачи рaseјаност самог говора. Овде сам говор постаје комићан.<sup>24</sup>

Чињеница је да се из аспекта сензибилитета савременог реципијента ни Цицеронов говор (у својим интендирано хуморним тачкама), нити, на пример, Шекспирова комедија, не доживљавају као изразито комични. Културни и историјски услови античког доба, ренесансе и савременог друштва су драматично другачији. Ипак, то не искључује могућност хуморне интеракције савременог читаоца/гледаоца/слушаоца и ових текстова. Деловање хуморно-ироничког семантичког фактора зависи углавном од контекстуалне обавеш-

---

<sup>22</sup> Закључак изведен на основу преведених делова текстова Платона, Аристотела, Квинтилијана и Цицерона у: исто, 10–18. Видети такође и енглески превод Квинтилијановог дела *Institutio Oratoria* на интернет сајту: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html).

<sup>23</sup> John Morreall, у: исто, 17.

<sup>24</sup> Анри Бергсон, нав. дело, 87.

тености оног ко разумева и од „живахности његове рецептивне свести”.<sup>25</sup> Или, како то Бергсон у цитираном делу текста назива, од „асоцијативности идеја”. Хуморна интеракција би се на тај начин могла тумачити као метафоричка конструкција – она која садржи широк спектар значења од којих су многи социјално и културно конститутисани. Декодирати хуморну метафору значило би декодирати значењску структуру социјалног система у којем је укореењена.

Раслојавање значења речи/знакова, као појава иманентна језику, предмет је готово свих лингвистичких дисциплина у двадесетом веку. Тако се лингвистичка стилистика нашла пред проблемом дистинкције функција тропа и фигура, са тенденцијом њиховог изједначавања.<sup>26</sup> Сличан процес приметан је и на нивоу таксономија унутар фигура, па савремена реторика сматра метафору основом нашег мишљења. Концепт метафоре је толико широк и свеобухватан да се често користи као „кишобран” термин за све друге језичке фигуре, напосто као систем непрекидне продукције променљивих значења.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Термин Драгана Стојановића. Видети у: Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 178.

<sup>26</sup> Подела на тропе и фигуре у савременој лингвистичкој стилистици присутна је на основу следећег критеријума: тропи као односи *in absentia* (парадигматски односи), док се код фигура ради о односима *in presentia* (синтагматски односи). Упоредити са: Марина Катнић-Бакаршић, „*Лингвистичка стилистика* (електронско издање), Research support scheme, Open Society Institute, 1999, <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/10/18.pdf>.

<sup>27</sup> Треба имати у виду да не постоји консензус међу лингвистичарима по овом питању. Роман Јакобсон и Франсоа Лакан издвајали су метафору и метонимију као парадигматичне реторичке тропе. Јакобсон их је сматрао осовинама језика и мишљења. Метафору је тумачио као вертикалну, парадигматску димензију језика базирану на селекцији, супституцији и сличности, док је метонимију тумачио као синтагматску димензију језика, хоризонталну, базирану на комбинацији, контекстури и позиционираниости. Према Лакофу и Џонсону, метафора је базични концепт мишљења и разумевања у свакодневном животу. Жорж Лакоф и Марк Џонсон сматрају да су сви фундаментални концепти нашег знања базирани на неколико врста метафора: а) оријентационе метафоре: оне које дефинишу спацијалну организацију (горе/доле; споља/унутра; напред/назад; близу/далеко; дубоко/плитко; централно/периферно); б) онтологичне метафоре: оне које асоцирају активности, емоције и идеје са објектима и супстанцама (метафоре засноване на персонификацији); в) структурне метафоре: оне које нам дозвољавају да структуришемо један концепт путем другог. Видети у: Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners* (Rhetorical Tropes), <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

Техника метафоре је заправо техника произвођења асоцијација. Витгенштајново схватање језичких игара као концепта поређења који не мора бити базиран само на сличностима, већ и на разликама, иде у прилог овом тумачењу метафоре.<sup>28</sup> Метафора је иницијално неконвенционална јер одбацује буквалну или денотативну сличност (иако, нека сличност, макар јако удаљена, мора постојати, да би метафора остварила икакав смисао за оног који разумева). Са становишта семиотике, метафора се може тумачити и као нови знак настао од означитеља једног знака и означеног другог знака. Основа у сличности показује да је метафора базично иконички знак. У случају удаљене сличности можемо је третирати и као симболички знак.

Метафорички искази (х је/као у) истовремено и рефлектују и утичу на формирање вредности у култури и субкултури. Док у метафоричком исказу тенор и преносник могу бити базирани на несличности, метонимија је базирана на принципу *pars pro toto* (или *vice versa*). Данијел Чендлер наводи да постоје и могућности замене последице за узрок, објекта за корисника, садржаја за форму, места за догађај, места за особу, места за институцију, ствараоца за дело... Индексичност метонимије наводи на закључак да се она директно односи на реалност, за разлику од иконичности или симболичности метафоре. Метонимија је очигледније базирана на нашем искуству, јер уобичајено садржи директну асоцијацију (рецимо, „мантија” уместо „свештеник”, „цеп” уместо „новац” итд.). За разлику од метафоре, метонимија не тражи имагинативну траснпозицију из једног домена у други. Јакобсон зато сматра да је метонимија више укорењена у прозни исказ, а метафора у поезију; метонимији више одговара реализам, а метафори романтизам и сурреализам. Неки теоретичари издвајају синегдоху као посебан троп, неки га, пак, виде као субкласу метонимије. Сваки покушај да се стварност представи може се тумачити као синегдоха, јер увек укључује селекцију. Међу теоретичарима нема консензуса око издвајања синегдохе као тропа са посебним статусом (ако се и третира тако, метонимија задржава право „кишобран” термина за све индексичне везе).

Ако се метафора традиционално схвата као фигуративни израз који рачуна на сличност, при том успостављајући разлику у значењу,

---

<sup>28</sup> “The language-games are rather set up as 'objects of comparison' which are meant to throw light on the facts of our language by way not only of similarities, but also of dissimilarities.” Видети: исто.

иронија се традиционално сматра тропом који остварује опозитно значење (што такође значи да остварује разлику у значењу!). Како се иронија (заједно са пародијом) – од многобројних традиционалних реторичких тропа – најчешће повезује са хумором, морамо се начас критички осврнути на њу.

Према реторичком одређењу, иронија је подсмешљив начин говора којим се изражава или даје на знање супротно од оног што се мисли. Постоје разне поделе ироније код појединих реторичара – према степену јачине, сложености, врсти сигнала који указује на њено постојање итд. Реторика дефинише иронију као *dissimulatio* и *simulatio*. Први се термин односи на устезање од изношења сопственог мишљења, а под другим се подразумева активно формулисање мишљења које се не заступа. Међутим, иронија није само питање језика већ је, пре свега, једна посебна дискурзивна тактика.<sup>29</sup> И може се пратити на релацији мишљено – изговорено, као и на релацији изговорено – схваћено.

Ако иронија рефлектује супротно значење или супротну емоцију говорника, то значи да је базирана на бинарним опозицијама. Процена ироније подразумева ретроспективно одређивање статуса исказа. Она се лакше препознаје на илокуционом нивоу (дакле у перформативности говора; у начину изговора исказа). Она није питање односа означитеља са означеним, већ је питање интерпретанта. Реевалуација знака захтева референцу односа интенције и „статуса истине” (ако се она уопште може утврдити). Одговор на питање шта је иронија води у разматрање једне специфичне игре текста и контекста, те је, дакле, полазни основ таквог разматрања одређен кругом питања о сталности и променљивости смисла текста. Сваки појам је по правилу и суштински уписан у један ланац или један систем унутар којег, помоћу системске игре разлика, упућује на други појам, на друге појмове. Таква игра разлика, није више једноставно појам, него могућност појмовности, појмовног процеса и појмовног система уопште.<sup>30</sup>

Нема текста, па тиме ни уметничког текста, који, као целина, може значити нешто супротно од оног што дословце каже, јер текст и иначе нема неки једнозначан смисао који би се могао свести на неку коначну и за сваког исту формулу. Зато нема ни једнозначне супротности, која би јасно и за сваког видљиво одговарала некој таквој формули.

<sup>29</sup> Драган Стојановић, нав. дело, 24.

<sup>30</sup> Исто, 94.

„Иронија, у највећем броју случајева, не уноси у разумевање текста неексплицирано али подразумевано схватање какво произлази из обрасца није-тако-као-што-је-речено, него пре оно које следи из обрасца није-сасвим-тако, можда-и-није-тако...” Модификација смисла у складу са овим обрасцима праћена је вишезначношћу, те се чини да се управо у изазивању подривачке вишезначности састоји иронија. Какав је онда однос између метафоре и ироније, ако знамо да обе међају значење исказа? Драган Стојановић разлику дефинише на следећи начин: „У метафори, нешто се може и мора схватити као нешто друго. У иронији се не сме схватити као то што јесте.”<sup>31</sup>

Као што теорија није успела прецизно да дефинише границе између метафоре, метонимије и синегдохе, тако се прецизне границе не могу утврдити ни између врста ироније (неки их зову врстама хумора!).

(...) границе ироније према хумору, пародији, сарказму, па и гротесци такође нису сасвим оштре. Неретко се иронија дефинише неким од ових појмова, и обрнуто. При том, наравно, ниједан од тих феномена није нигде једном заувек дат и одређен, па ни истраживачки задатак не може бити у томе да се допре до неког њиховог ванвременског суштва. Сви они постоје у разним својим одређењима и преко њих, мада, разумљиво, ширина тих одређења не може бити неограничена. (...) ми их можемо видети и тумачити унутар појединих традиција...<sup>32</sup>

Ова четири тропа – метафору, метонимију, синегдоху и иронију – Хејден Вајт (Hayden White) предлаже као систем „концептуализације света у језику”.<sup>33</sup> Реторички тропи (или фигуре)<sup>34</sup> саставни су део свакодневног говора, свакодневне међуљудске комуникације, као и било ког дискурса (научног, новинарског, поетског...). У том смислу, не постоје правила употребе реторичких тропа који „производе” хуморни дискурс. Али неконвенционална употреба тропа у оквиру препознатљивих дискурса може бити хуморна. Једна од теза Умберта Ека које се тичу хумора јесте да комична дела предвиђају правило као нешто унапред дато и не труде се да га потврде. Постоје реторичка

<sup>31</sup> Исто, 214.

<sup>32</sup> Исто, 57.

<sup>33</sup> Видети у: Daniel Chandler, нав. извор, поглавље *Rhetorical Tropes*.

<sup>34</sup> Семантичке фигуре: метафора, метонимија, синегдоха, парафраза, хипербола, литота, иронија... Синтаксичке фигуре: кумулација, додавање, одузимање, пермутација...

средства којима се, у оквиру постојећег друштвеног и интертекстуалног оквира или сценарија познатог публици, врши повреда неког од правила дискурса.<sup>35</sup>

### 2.3. Хумор у музици

Велики корпус савремених аналитичких теорија музике функционише под окриљем метафоре „музика (је) као језик” (*music-as-language*). Кофи Агаву (Kofi Agawu) сматра да је поента те метафоре у томе што кориснике приморава на сучељавање са њеним ограничењима.<sup>36</sup> Однос музике и језика је једна од актуелних тема савремене музикологије, а литература о овом проблему рефлектује радикално дивергентне перспективе. С једне стране, приметне су програматске спекулације и сугестивне аналогije између лингвистичких и музичких структура (језик музике, музичка синтакса, граматика одређеног музичког стила, идентификација дубинских и површинских структура у неком музичком жанру...). Музичке структуре се тако третирају као аналогне граматичким категоријама или процесима, те им се прилази кроз синтаксу, морфологију, фонологију итд. Асоцијативне и експресивне могућности музике су евидентне, иако музика, с друге стране, нема моћ да денотира, односно не остварује семантичко значење на онај начин који је својствен природном језику. Музика се не може превести, односно супституисати одговарајућим лингвистичким исказом или неким другим симболичким језиком. Музика се објашњава или анализира употребом природног језика, али се на тај начин не обезбеђује истинито, есенцијално или апсолутно објашњење. Како каже Кофи Агаву, „капацитет дискурсне комуникације музике је ин-

<sup>35</sup> Еко наводи низ примера: „... banda razbojnika na Divljem Zapadu vezuje devojku za prugu u preriji. Sledeće scene su izmontirane na Grifitov način tako da se vide: voz koji se približava, devojka koja плаче, група јahaча позитивних јунака који стижу у помоћ, naglo ubrzavanje naizменичних сцена и, на крају, voz koji gazi devojku. Варијације: шериф који се спрема за завршни дуел по свим правилима вестерн-филмова и на крају га убјаја 'nevalјалас'; витез, ослободилац продире у замак у коме зао витез чува заробљену лепoticу, прелази салон каћећи се на lustере и завесе, води чудесан двобој са негативцем и на крају бива прободен у срце...” Упореди са: Umberto Eco, *Комично и правило*, нав. дело, 49.

<sup>36</sup> Kofi Agawu, *The Challenge of Semiotics, y: Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook, Mark Everist), Oxford University Press, 1999, 146.

фериоран у односу на природан језик”, а естетске функције музике могу се поредити само са специјалним употребама природног језика, као што је, рецимо, поезија.<sup>37</sup> Природа музичких структура допушта субјективнију и самовољнију интерпретацију него што је то случај са другим уметностима. Иако музика није језик (у лингвистичком смислу), она може имати функције и структуру језика и експресије.

Природни језик функционише на метанивоу; од стварности га одваја релација означавања, односно чињеница да је „о стварности”. Тај отклон од реалности је нешто што музика дели са природним језиком.

Треба нагласити да схватања различитих аутора да су музика (уметност уопште) и језик у метафоричком односу не рачунају на традиционалну концепцију метафоре. Према мишљењу Лакофа и Џонсона, метафоре имају далеко значајнију улогу од указивања на скривене сличности. Они заступају тезу да метафора не постоји само у лингвистици, већ је основни аспект људске мисли. Језичке метафоре су рефлексија наше урођене склоности ка метафоричком разумевању.<sup>38</sup>

Тако и Артур Данто види метафору као врсту елиптичног закључка на основу асоцијација. Он чак користи термин ентимем у значењу „окрњеног силогизма” који укључује сложен однос између састављача и читаоца ентимема. Читалац (тумач уметничког дела) мора сам испунити процеп који састављач намерно отвара.<sup>39</sup> Ефектност ентимема/метафоре јесте у навођењу слушаоца/гледаоца да произведе закључак. При том, Данто не види уметничку метафору (или метафору у уметничком делу?) као фигуру која се односи на појединачне речи (или појединачне елементе уметничког дела), већ пре свега на плану целовитог исказа – као збир променљивих асоцијација или конотација које дело остварује за реципијента. Стога не чуди његов закључак да „разумети уметничко дело значи

<sup>37</sup> Исто, 142.

<sup>38</sup> „Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. (...) Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature”. Видети у: George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 3.

<sup>39</sup> Artur Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb, KruZak, 1997, 242.

схватити метафору, која је увек тамо”.<sup>40</sup> За Данта, метафора је само најпознатији од реторичких тропа за које можемо открити да постоје досетљиво смишљени аналогони и синтактичке стратегије у невербалним уметностима.<sup>41</sup>

Тако се под метафором „музика-као-језик” заправо мапира део структуре нашег знања из домена језика на циљни домен музике. Питер Киви (Peter Kivy) сматра да поседујемо природну тенденцију да музичке звуке персонификујемо, односно асоцијативно повезујемо са људским искуством, емоцијом или гестовима. У Кивијевој теорији сличности, музика је иконична, то јест изоморфична у односу на људске телесне покрете и изражајна понашања. Ен Беренд (Ann Behrend) такође разматра персонификацију (опет у оквиру теорије имитације), наглашавајући да постоји сличност између музике и бихевиорне телесне експресије емоције: силазни интервали као „тужни уздаси”, тремоло као „застрашујуће подрхтавање”, брзи лествични низови као „бежање”, наглашени стакато тонови као „љутити коментари”, узлазне октаве као „енергични кораци”, брз темпо као „весело трчкарање”.<sup>42</sup> Аудитивни аспекти музике, у том смислу, могу асоцирати и на аудитивне аспекте говора. У свакодневном говору, ми развијамо суптилну способност детекције емоције у интонацији говора, па тако исти исказ може откривати љутњу, иритацију, завист, депресију, топлину... Интонација у музици, дакле, може асоцирати на интонацију говора. Емфатична интонација може бити један од показатеља илокуционог говора музике: претње, упозорења, наредбе, клетве, узбуђености итд.

На сличан начин се може успоставити асоцијативно значење специфичног тембра инструмента, музичке фактуре или интервала: „страствени” гудачки инструменти, „пасторална” флаута или обоа, „свађалачки” фагот, „херојска труба”, „свечани” тромбони, или мала секунда као „чежња”, мала терца као стоичко прихватање или трагедија, велика терца као „радост”, прекомерна кварта као „ђавоља”,

<sup>40</sup> Исто, 245.

<sup>41</sup> Данто је своју студију *Преображај свакидашње* базирао на тумачењима дела из домена ликовне уметности, али би она могла да се примене и на све остале невербалне уметности (инструменталну музику, пантомиму, балет...)

<sup>42</sup> “The appreciator hears falling intervals as sorrowful sighs, tremolos as fearful trembling, rapid scales as terrified running, sharp staccato notes as angry remarks, ascending octaves as assertive strides, quick tempo as a cheerful pace”. Наведено према: Warren Shibles, *Emotion in Aesthetics*, нав. дело, 78.



контрапунктске алтернатије инструмената као „расправа” или конверзација, музички дисконтинуитет као парентеза итд. На овај начин, асоцијативним путем, музика може метафорички да остварује семантичко значење за слушаоца (премда, није загарантован исти опсег и вид асоцијација за све слушаоце).

Џастин Лондон (Justin London) примећује да су чак и Грајсове максиме,<sup>43</sup> чију повреду Еко сматра узроцима комичних ефеката у комуникацији, применљиве и у музици: теме које су предугачке или прекратке (редунданца и редукција) – повреда су принципа квантитета; мелодијски и хармонски прекиди, варљиве каденце – аналогне су повреди квалитета; тонално неодређени и ритмички хаотични музички токови густих фактура – аналогни су повреди манира.<sup>44</sup>

Из претходно наведеног можемо претпоставити да музика, захваљујући својим експресивним моћима, механизмима аналогним (али не идентичним!) природном језику, може да остварује и комичне ефекте. Ако смо хумор, на бази теорија инконгруенције, одредили као девијацију норме, одступање од очекиваног, промену (онеобичавање) значења и смисла текста са естетским ефектом или емоционалним учинком „смешног”, онда се поставља питање како се инконгруенција препознаје у музици? Шта је у музици „контролно поље” или норма у односу на коју се девијација или инконгруенција „мери”? Као одговор на ово питање природно се намеће – стил. Ипак, ни стил није прескриптивни скуп норми или скуп црта које се препознају као универзалне, генеричке принуде.

Погледајмо, на тренутак, моменте које Стивен Пол (Stephen Paul) и Гречен Вилок (Gretchen Weelock) наводе као хуморне ситуације у Хајдновој (Joseph Haydn) и Моцартовој (Wolfgang Amadeus Mozart) музици. Анализирајући Хајднову Симфонију „Изненађење” (број 94, Ге-дур), Стивен Пол посебно истиче паузе и тишине, лажне репризе и завршетке као и прекинуте каденце, којима Хајдн изневерава очекивања слушаоца.<sup>45</sup> Гречен Вилок, између многих анализираних дела, нарочиту пажњу поклања Хајдновом гудачком квартету бр. 30 у Ес-дуру („Шала”) и Моцартовом квартету *Ein musikalischer Spaß* („Му-

<sup>43</sup> Видети на страни 42.

<sup>44</sup> Justin London, Musical and Linguistic Speech Acts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996, 49–64, 59.

<sup>45</sup> Stephen Paul, *The Musical Surprise: A Discussion of Unexpected in the Humour of Haydn*, *Cambridge Review*, 1975, May, 171–175.

зичка шала”) у којима препознаје: нагле промене, случајне тонове, фрустриране каденце, провокативне паузе, продужене антиципације, јукстапозицију свечаног и фолклорног стила, погрешне тонове, пренаглашене гестове, промену редоследа сегмената...<sup>46</sup> Овако побројан арсенал хуморних „техника”, који у анализираним композицијама заиста и остварује комичне ефекте, пренет као „рецепт” за препознавање хумора у, рецимо, неко Бетовеново дело или чак у неку другу Хајднову симфонију – показао би се неделотворним. Ванакордски тонови („погрешни” тонови), дисонанце уопште, баш као и прекинуте каденце или нагле промене динамике, темпа или ритма, могу имати и изразито драмски тонус. Наиме, контраст, у традиционалном смислу, као вид промене понашања и дејства једног или више музичких параметара, није исто што и инконгруенција. Први уноси промену у музички ток, али је у сагласју са стилем дела, а други делује интенционално субверзивно, подривачки или „отуђено” у односу на стил. На овом месту позваћемо се на текст Ане Стефановић „О несводљивости стила на норму”<sup>47</sup> у којем ауторка, на трагу теорија Нелсона Гудмана (Nelson Goodman) и Жерара Женета, настоји да (ре)формулише стилску норму превазилажењем традиционалних дихотомија: идеје и израза, норме и удаљења, имитације и инвенције, поетике и семиотике, дијакроније и синхроније.<sup>48</sup> Она полази од Гудманове тезе да „не означава стилска црта дело, него дело егземплификује црту која припада његовом симболичком пољу”, као и да то означавање „не мора да буде дословно (за разлику од директног означавања) већ и метафоричко, чиме се црте стила отварају и према доменима изван самог говора дела.”<sup>49</sup> Објашњавајући појам варијације стила (Гудман) и метафоричке имитације (стваралачко имитирање стила, Женет), ауторка указује на то да је стил у сталној отворености према сопственим својствима – значајним цртама, затим у метафоричкој отворености према свом домену и другим доменима, као и у мотивисаном односу према спектру властитих могућности.<sup>50</sup> На тај начин се стил форму-

<sup>46</sup> Gretchen Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*, New York, Schirmer Books, 1992.

<sup>47</sup> Ана Стефановић, *О несводљивости стила на норму, Музичка теорија и анализа*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 10–22.

<sup>48</sup> Исто, 10.

<sup>49</sup> Исто, 13.

<sup>50</sup> Исто, 16.

лише као семиолошка чињеница, а стилистичка „норма” проистиче из пресека контекстуалног и историјског значења стила.

Проблемско разматрање хумора у музици комплексно је јер имплицитно задире у све „велике теме” о музици: природу музичког језика (ако је музика уопште језик!), остваривање значења и смисла музичког дела, питање разлике „писања” и „говора” музичког дела (партитуре дела и извођења дела, читања и слушања музике), наративно/процесуално обликовање музичког дела, питања музичке експресије, односа емоције и музике, као и естетске рецепције дела. Проблем хумора у музици, на основама теорија инконгруенције, могуће је посматрати на различитим нивоима музичког дискурса.<sup>51</sup> Полазећи од постструктуралистичког схватања музике као текста<sup>52</sup> свако се музичко дело чита и разумева у свом синхронизитету и дијахронији. Музичко дело, према томе, остварује функцију значења (за онога који разумева) у мрежи музичког дела (дела-као-текста; у *web*-у текста); у питању је интерпретациони систем или континуирани процес стварања значења и његовог јавног циркулисања.

Задатак постављене анализе значења није откривање или дешифровање скривених или потиснутих значења (суштина) музичког дела или конструисање апроксимативног (приближног) 'речника' кореспонденција 'тајних-симболичних' музичких и 'лингвистички-јавних' не-музичких

<sup>51</sup> Овде се позивамо на тумачење Мишка Шуваковића да „музика није организована по узору на лингвистички утилитарни језик, већ је у питању отворени, али ипак системски однос између:

- музике као звучног, просторног, временског и чулног догађаја (феномена);
- структуре која заступа музику – таква структура је оно обележје чулног које помоћу прелингвистичког избора омогућава да се то чулно преведе у језик,
- дискурзивне институције – конститутивног поретка знања и моћи који идентификује музику као уметност, као културу и као 'поље друштвеног.'

Видети у: Мишко Шуваковић, Дискурзивна анализа, *Постструктуралистичка наука о музици*, (посебно издање часописа *Нови Звук*), Београд, Музички информативни центар–Факултет музичке уметности, 1998, 29.

<sup>52</sup> Музика, као звучни и нотирани/писани феномен, тумачи се као систем знакова уписујућих у игру разлика. Музика није затворени текст. Сваки елемент музике функционише као знак који реферира на неки други елемент/знак који није присутан. Сваки текст је стециште текстова који му претходе и који за њим следе, или, како пише Марсел Кобасен, „сваки је текст – контекст”. Видети на сајту: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>

значања, већ анализа могућности интерпретације музичког дела кроз структуралне (семиотичке, семиолошке) моделе наука о значењу.<sup>53</sup>

Стога и предстојећи аналитички увид у модусе и комуникационе стратегије хумора у српској музици 20. века не пледира за једнострано и коначно тумачење изабраних композиција. Методолошки приступ разматрању хумора осмишљен је у пресеку семиотичких анализа хуморних гестова у музици, које, претежно, заступају Ести Шајнберг (Esti Sheinberg) и Роберт Хатен (Robert Hatten).

Шајнбергова у својој студији *Иронија, сатира, ѓародија и ѓро-џеска у музици Шостаковича*<sup>54</sup> разматра четири семантичка модуса, наведена у наслову књиге, која везује за хумор и комично. Ауторка диференцира ова четири модуса као специфичне случајеве свеукупне семантичке структуре двосмислености. Полазећи од теза теорија инконгруенције и структуре бинарних опозиција, иронија је дефинисана као она вредност означавања коју формирају контрадикторне јединице (А ----- не А).<sup>55</sup> За разлику од Роберта Хатена, који иронију посматра у оквиру концепта асиметричних опозиција (у којима је један пол фаворизован у односу на други, у одређеном стилском контексту),<sup>56</sup> Шајнбергова истиче да баш симетричне опозиције (са једнаким половима) представљају семантички извор ироније и њихова структура може бити директан модел за корелације свих модуса двосмислености. При том, структурна негација не мора увек да лежи у поруци самој, већ може проистећи из контекста поруке. Због

<sup>53</sup> Мишко Шуваковић, Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике, *Музика кроз мисао* (ур: Ивана Перковић, Драгана Стојановић-Новичић), Београд, Факултет музичке уметности, 2002, 34.

<sup>54</sup> Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Abingdon, Oxon, Ashgate, 2000.

<sup>55</sup> На основу Гремасовог семиотичког квадрата и Екове дефиниције културне јединице (било шта што чланови културне групе сматрају „нечим”): квадрат се састоји из јединице саме, њеног контраста (супротности) и њихових кореспондентних контрадикторности. Упореди са: Esti Sheinberg, нав. дело, 6–12.

<sup>56</sup> Хатен формулише „означеност” (markedness) као „асиметрично вредновање у опозицији”. Означени ентитети имају јасније одређена значења од неозначених и ређе се појављују од својих немаркираних опозита. Упореди са: Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004, 68.

тога, ауторка иронију сматра метафором свих комичних жанрова.<sup>57</sup> Она разматра три типа ироније: а) иронију као стимулус (ограничену, романтичарску); б) иронију као терминус (неограничену, негативистичку, nihilистичку) и в) егзистенцијалну (неограничену, позитивну). Романтичарска иронија или иронија као стимулус „дестимулише једно значење у корист другог”, што значи да она ипак превазилази антитезу, тежи разрешењу и на тај начин фаворизује „друго”. Тиме се ауторкина почетна теза о симетричним опозицијама доводи у питање. Други и трећи тип ироније Шајнбергова види као опозиције без разрешења.

Трагом теорија инконгруенције, Ести Шајнберг утврђује неколико критеријума за различите типове ироније у музици: а) стилске неусклађености/дисконтинуитети у оквиру једног, владајућег стила; б) инконгруентност стилских и/или значењских карактеристика композиције у односу на преовлађујући (доминантни) поетичко-стилски кодекс аутора и ауторов систем убеђења, веровања, вредности или његове личне особине;<sup>58</sup> в) инконгруенција базирана на мета-стилским нормама (рецимо, стварање осећаја да је нешто превисоко, пребрзо, превише се понавља... не према кодексу стила, већ *per se*); г) нагле промене музичког дискурса; д) јукстапозиција више стилских и садржајних контекста од којих ниједан није доминантан.<sup>59</sup>

Преостала три модуса хумора, према концепцији Ести Шајнберг, имају своје дистинктивне карактеристике, али показују и дозу међусобног преклапања. Тако је, на пример, сатира дефинисана као субкласа ироније са два нивоа значења: један је очигледан (експлицитан), а други је прикривен. Сатира је критички усмерена на одређени сет норми које се у одређеном културном контексту сматрају преферираним вредностима. Норме су карактеристично везане за етичке и друштвене вредности, иако Шајнбергова наводи да се музичким средствима могу сатирисати и музичке (уметничке) вредности.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Esti Sheinberg, нав. дело, 48.

<sup>58</sup> Ово је слободнији превод помало непрецизне формулације Ести Шајнберг: “Incongruities with available information about the composer’s set of convictions, beliefs, values, or about his personal characteristics.” Превод ове ставке прилагођен је образложењима која Шајнбергова нуди у даљем току своје студије о Шостаковичевим делима. Упореди: исто, 64.

<sup>59</sup> Исто, 64.

<sup>60</sup> Као пример наводи „исмевање тоналности и карактеристичних каденционих обрта у Класичној симфонији Прокофјева”. Видети: исто, 77.

Тиме се, рекли бисмо, укида специфична дистинкција између сатире и пародије, за коју се традиционално сматра да хуморно-подсмехујуће реферира на конкретно уметничко дело, стил или жанр. Сатира, као примарно литерарни жанр, одувек је имала морални, дидактички, друштвено критички карактер. Но, како је и уметност увек друштвено фундирана, пародија може имати тачке пресека са сатиром. Линда Хачион (Linda Hutcheon), рецимо, конструише пародију као „структуру репетиције (понављања) са критичком дистанцом”. Она разликује пародију од колажа и пастиша на основу свесне, интендиране уметникове идеје да употреби опште познати модел у циљу преношења семантичке поруке.<sup>61</sup> Шајнбергова исправно закључује да се проблем пародије и њој сличних техника (она наводи реплику, цитат, алузију и стилизацију) у литератури углавном посматрају из визуре семантичке опозиције ауторитет – трансгресија (или традиција – иновација). Она сматра да је за пародију битнији однос имитације и инконгруенције. Иако делују контрадикторно, ови појмови нису опозитни на семантичкој равни. Имитационе форме рангирају се на оси слично – неслично; с друге стране, инконгруенција не подразумева само несличност, већ и нескладност (или неусклађеност) са контекстом. Диференцијација између сличности (са пародираним објектом) и склада (пародирајуће верзије објекта и контекста) је врло битна и морају се узети у обзир обе равни.

Појам гротеске Ести Шајнберг дефинише као посебан случај егзистенцијалне ироније који прихвата све контрадикције и базиран је на хибриду смешног и страшног.<sup>62</sup> Иако иронија и гротеска деле исту структуру, каже Шајнберг, оне су лоциране на различитим половима: на једном крају је вечна негација, а на другом вечна афирмација. Иронија одбацује све, гротеска прихвата све. Осим ове дистинкције, ауторка уочава да, за разлику од ироније која захтева интелектуални, аналитички ментални процес, гротеска пре стимулише сензуалну реакцију. То се изражава двома контрадикторним емотивним реакцијама: осећајем ужаса и импулсом за смејањем. Шајнбергова, надаље, изводи једну занимљиву тезу о гротесци: норма коју гротеска дистонира није стилска конвенција, већ оно што

---

<sup>61</sup> Linda Hutcheon, *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985. Наведено према: Yayoi Uno Everett, *Parody with an ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill*, Peter Maxwell Davies and Louis Andriessen, *Music Theory Online*, Vol. 10, No. 4, 2004.

<sup>62</sup> Esti Sheinberg, нав. дело, 209.

се у антропоморфологији перципира као нормално или „удобно” за људско тело, глас и чула у области висине, брзине и густине звука.<sup>63</sup> Перцепција гротеске је, према томе, примарно сензуална и физичка и коинцидира са аутоматском физичком емпатијом која најочигледније долази до изражаја у играма. Макабричне игре (скерцо, марш, валцер...), а посебно балске сцене су, по њеном мишљењу, најчешће место гротеске. *Moto perpetuo* је најзгодније средство за „изигравање” границе између здравог разума и лудила: опсесивно понављање, убрзање, екстремни регистри, маркирани ритмички нагласци – то су одлике компулсивне, бизарне, нездраве стране гротеске и аспекта не-реалног, неприродног.

Шајнбергова наглашава да се ови модуси хумора преклапају на многим пољима и да, најчешће, комбиновано и симултано делују на перцептивну свест. Чињеница је да у уметничким родовима постоји још низ „форми” хумора које се означавају посебним појмовима као што су: бурлеска, фарса, хумореска, сарказам, персифлажа, карикатура, парадокс итд. Језичка разноврсност појмова сведочи о различитим валерима хумора и можда различитом степену инконгруенције, али су суштински сводива под ова четири семантичка модуса: иронију, сатиру, пародију и гротеску. Амалгам хумористичних техника остварује сложене поруке, али се оне могу интерпретирати само на нивоу сваког дела појединачно, у јединственој и непоновљивој структури дела и његовој синхронијској и дијахронијској димензији.

---

<sup>63</sup> Исто, 211.





## 3. Хумор у српској музици 20. века

---

### 3.1. *Смајус хумора у српском друштвеном и културном контексту прошлог века*

У српској музикологији феномен хумора у музици није интегрално, систематски обрађиван до сада, барем не у оквиру српског музичког стваралаштва. Једина студија о хумору, књига Марије Корен Бергамо *Хумор као средство реалистичког музичког језика*<sup>1</sup> покрива временски период до 19. века и не односи се на националну музику. Осврт на хуморне моменте и начин њихове реализације присутан је углавном у студијама које третирају појединачна дела из опуса оних малобројних српских композитора чије су музичке поетике значајним делом почивале на хумору. Тек се у последње две деценије века, захваљујући и иначе иронијској природи постмодернистичке поетике, овај феномен чешће разматра, углавном кроз студије и чланке о постмодерном стваралаштву уопште или опет у оквиру појединачних композиторских остварења. Но, ширег увида у начине испољавања хумора и комуникацијске стратегије хумора у специфичним друштвено-историјским, политичким и културним условима није било, из више разлога.

Један од разлога се односи на заступљеност хумора у самој српској музици. Безмало би се у опусу сваког композитора могло

---

<sup>1</sup> Marija Koren Bergamo, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika* (u muzici do XIX veka), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.

наћи, ако не макар једно карактером ведро и разиграно дело или његов став (у оквирима доминирајућег стила), онда сигурно макар по неки моменат инконгруентности, несагласја, изненађујућих прекида, избегнутих каденци, хармонских, фактурних, тембровских и других обрта.<sup>2</sup> Па ипак, гледано из данашње перспективе, у српској музици 20. века постоји релативно мали број композитора чији су опуси видно обележени хумором, а свега две или три стваралачке поетике у којима се хумор препознаје као *spiritus movens* (код Миховила Логара, Константина Бабића, Војислава Костића, делимично и Душана Костића). Тек у новије време, а нарочито у последњој деценији века, препознајемо иронично-хуморне елементе у опусима Зорана Ерића и Милоша Петровића (од композитора средње генерације) и у појединачним делима сасвим младих аутора. Сагледавајући композиторску продукцију у музичком стваралаштву прошлог века, приметимо сразмерно мало композиција комичног жанра, преваходно у области сценске музике. Мало је заступљена и сатирична песма, што се може оправдати идеолошко-политичким околностима које током прошлог века нису биле наклоњене друштвеној критици. Ни у инструменталној музици присутност хумора није интензивнија. Нешто је већи број инструменталних минијатура (махом за клавир), које насловима упућују на хуморни садржај, као што је случај са „гротескама”, „бурлескама”, „хуморескама” итд. Но, и у некима од њих је јасно да наслови заправо у најопштијем смислу упућују на ведар тон музичког садржаја. У оркестарској и камерној музици хуморни потенцијал се углавном своди на моменте гротескних тема, већином лоцираних на месту играчког става у циклусу, као и пародираних цитата. Стиче се утисак да у српској музици прошлог века естетика хумора или, да употребимо синтагму Зофје Лисе (Zofia Lissa), „држање не-озбиљно”,<sup>3</sup> није било нарочито популарно, бар не до ере постмодерне.

Ово може бити, на први поглед, последица турбулентних, несвеселих друштвено-политичких догађаја који су обележили век и у којима је Србија била значајан актер: стварање и распад држава на тлу Балкана (Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918–1929, односно Краљевине Југославије од 1929. године), два светска рата, после-

<sup>2</sup> Који су, већим делом, резултат контраста (у оквирима истог стилског проседа) као неопходног мотиватора покрета у музичком току.

<sup>3</sup> Zofia Lissa, *Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977, 96.

ратна комунистичка идеологија, распад треће Југославије у последњој деценији века... Међутим, остале гране уметности, међу њима нарочито српска књижевност, али и штампа са мањим осцилацијама, бележе у 20. веку снажан процват хумористичких жанрова: и „виших” (комедија, сатира, хумористичка поезија, приповетка...) и „нижих” (афоризми, вицеви, анегдоте...). Иако не треба занемарити за хумор неповољно „стање духа” у доба светских ратова, недостатак хумора у музици можда ипак треба тражити на другој страни, односно у посебним механизмима функционисања сваке уметности понаособ, а тиме и музике, у специфичним културним контекстима прве половине века. Пре свега, треба имати у виду да српска музика, у односу на књижевност (или сликарство), није имала ни тако дугу, а ни континуирану традицију. Институције кључне за музичку продукцију и репродукцију, основане су тек у међуратном периоду (Опера /1920/, Филхармонија /1923/, Симфонијски оркестар Радио Београда /1937/, Музичка академија /1937/ итд.). Доласком генерација композитора школованих у иностранству створени су услови за подизање професионалног нивоа, како у области музичког стваралаштва и извођаштва, тако и у области писане речи о музици. Потребно да се успостави веза са тековинама српске музичке традиције, а истовремено и приснија веза са савременим европским дискурсима у циљу модернизације музичког језика, као и осећање одговорности за формирање укуса и свести домаће публике, унеколико дефинишу позицију генерације композитора којој припадају Коњовић, Христић и Милојевић, која је, нужно и сасвим разумљиво, у датим културним околностима заузела доминантно „држање озбиљно”.<sup>4</sup> Имајући у виду субверзивну димензију хумора и критички став који подразумева „није се ни могло очекивати да уметници израсли на тековинама слабе традиције, коју су и сами попуњавали и истовремено је модернизовали са идејом да ненасилно прошире хоризонте рецепције српског грађанства претежно патријархалног менталитета, одједном устану и против те традиције и упркос публици...”<sup>5</sup> Другим речима, разлоге слабије заступљености хумора у музичком стваралаштву прве половине века не треба разумети и тумачити само из перспек-

<sup>4</sup> Овде се алудира на већ поменути Лисину синтагму „држање не-озбиљно”. Видети претходну фусноту.

<sup>5</sup> Биљана Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, 2001, број 1, 49–92, 77.

тиве индивидуалних, субјективних предиспозиција аутора, већ и из визуре културног контекста и социјалних услова који су утицали на музичку праксу тог времена.

Са приличним закашњењем у односу на светске трендове, половином века је основано и Хумористичко позориште (1949),<sup>6</sup> које је, с једне стране, било позориште јединственог карактера у балканском региону, а са друге стране, означило је институционализовање оног музичког жанра који се у модернистичким оквирима сматрао „нижим”, а то је мјузикл. Тиме је и граница између „озбиљног” и „неозбиљног” била јаче утврђена; у српској музици прве половине века нема пуно примера ни оне врсте хумора, хумора тривијалног, која произлази из промене дискурса из академског у популарни, на начин који је био близак француској шесторци или Шостаковичу.<sup>7</sup>

Већ смо истакли да је у другим гранама уметности хумор био веома заступљен. Док је српска музичка сцена тек половином двадесетог века добила своју прву комичну оперу према тексту српског комедиографа (*Покондирена њиква* Миховила Логара, према истоименој комедији Јована Стерије Поповића), књижевност је већ у 19. веку етаблирала комичне жанрове: комедију, сатиричну приповетку и хумореске. Последња деценија 19. века и појава остварења Симе Матавуља, Стевана Сремца, Бранислава Нушића, Радоја Домановића, Петра Кочића и Светозара Ђоровића означава синтезу претходних искустава и најављује нове форме феномена комичног у српској прози и нове жанровске квалитете. Тада настају, током једне деценије, неки од најбољих комичних романа и приповедака. Романи *Баконџа фра Брне* (Симо Матавуљ), *Пој Ђира и њој Сјира*, *Ивкова слава* и *Зона Замфирова* (Стеван Сремац), *Ојшћинско дејте* (Бранислав Нушић), *Барон из Данјубице* и *Женидба Пере Каранџана* (Светозар Ђоровић), сатирички романи *Вукадин* и *Лимунација на селу* Стевана Сремца и бројне хумористичко-сатиричне приповетке (Матавуља, Сремца, Нушића, Домановића и Кочића), гротескно-фантастичне и

<sup>6</sup> Стална, репертоарска установа позоришне културе, музичког и комедијског жанра. Од 1954. до 1959. године зове се Београдска комедија, а спајањем са Београдским драмским позориштем 1959. године добија име Савремено позориште. Године 1975/76. установа постаје самостална и добија садашње име – Позориште на Теразијама.

<sup>7</sup> О томе видети више у: Ivana Vuksanović, *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti/Signature, 2006.

алегоријско-сатиричне приче (Домановић). Бранислав Нушић, као настављач комедиографског жанра после Стерије и Косте Трифковића и аутор сатиричних приповетки, био је и родоначелник новог жанра – првог хумористичног фелтона, својеврсног летописа београдске свакодневице који је излазио у листу *Полиџика*. Радоје Домановић је писао и пародије на савремену књижевну критику (*Хајдук Сџанко њо криџичарском рецеџију ї. Момчила Иванића*, 1900), затим сатирички псеудоесеј (*Озбиљне научне сџвари*), хумористичке приповетке (*Сима њензионер*, *Позоришџе у њаланци*), приче утемељене на анегдоти (*Гласам за слеџце*, *Не разумем*), приче утемељене на гротескној фантастици (*Краљевић Марко њо друџи њуџ међу Србима*, *Размишљање једноџ обичноџ срџскоџ вола*), као и приче на алегоријској фантастици (*Даниа*, *Вођа*, *Сџрадија*, *Мрџиво море*). Почетком века је настало и вероватно најпопуларније и најизвођеније сатирично дело: једночинка *Јазавац њред судом* Петра Кочића. Од 1905. године, када је комад премијерно изведен на сцени Народног позоришта, лик Давида Штрпца, шерета и очајника, бунтовника и политичара, не силази са позоришне сцене. Иако цензурисан (под цензуром је доживео београдску премијеру!), забрањен на територији Аустро-Угарске, прогоњен и цензуром своњен на тређину текста, *Јазавац њред судом* је ипак опстао на репертоару позоришне сцене.

У првој половини века, књижевна историографија бележи настајање и првих студија о хумору: *Алеџорична сатирична њрича* (1902) Богдана Поповића, студија о Глишићу (у оквиру две свеске Српског књижевног гласника из 1905. године), *Анеџдоџиа као уметњичко дело* (1929) Пере Слијепчевића. Ови подаци сведоче не само о завидној продукцији хуморних форми у српској књижевности, већ и о теоријско-критичком интересовању за њих у првој половини века.<sup>8</sup>

У другој половини века, након попуштања стега соцреализма, обнавља се жанр драме, а међу драмским врстама избија у први план она којој српска драма дугује своје најзначајније резултате – комедија. Током друге половине шездесетих година у први план избијају комедије Александра Поповића (*Чарџа од сџо њеџљи /1965/*, *Развојни њуџ Боре Шнајдера /1967/*, *Друџа враџа лево /1969/*) у којима су драмски моменти блиски савременом театру апсурда.

<sup>8</sup> Детаљније о комичном у српској уметничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића видети у: Горан Максимовић, *Тријумф смијеха*, Ниш, Просвета, 2003.

Popović је на својеврстан начин учинио исто што и многи други svetski autori u poslednjih dvadesetak godina dramske istorije: radikalno је doveo u pitanje osnovne normativne pretpostavke aristotelovske dramaturgije. Aristotel, dramski učitelj u čije se postulate dva milenijuma nije sumnjalo, raspoređuje šest delova drame na sledeći način: na prvo mesto stavlja priču, na drugo karaktere, na treće misli, na четврто govor, na peto i šesto muzičku kompoziciju i pozorišni aparat. Od priče i karaktera u dramama Aleksandra Popovića nije ostalo gotovo ništa, misao kao semantički ukroćena refleksivnost, logički postavljeni koncept pojavljuje se samo u vidu sopstvenog izvitoperenja. Dva najmanje cenjena dramska elementa, muzička kompozicija i pozorišni aparat, na novi način shvaćeni, postaju veoma važni, ali uistinu pravi instrument Popovićevog izražavanja, prvorodan, neumoren u svojoj ekspanzivnosti na estetičkoj teritoriji drame, jeste jezik koji nametljivo drsko preuzima gotovo sve dramske prerogative.<sup>9</sup>

Осим Поповићевих комедија, треба поменути и драмске гротеске Борислава Пекића (*Генерални или сродство њо оружју* /1970/, *Корешћоденција* /1980/), комедије Љубомира Симовића, (*Чудо у Шарјану* /1975/) и најпопуларнијег драмског писца друге половине века, Душана Ковачевића (*Марайџонци њрче њочасни круј* /1973/, *Ко њо њамо њева* /1980/, *Балкански шџијун* /1983/, *Клаусџрофодична комедија* /1987/, *Урнебесна њраједија* /1991/ итд).

Сатира је присутна и у свим другим књижевним врстама. Бранко Ђопић је обновио сатиричну приповетку (*Јерџичка њрича* /1950/), Ерих Кош је сатиру унео у роман, а Матија Бећковић у поезију. Евидентно је мноштво форми које настају и живе у међупростору књижевности и публицистике: запис, фељтон, цртица, сатирична песма, басна, афоризам. Плејада наших истакнутих књижевника дала је значајан допринос овој врсти хумора: Владимир Булатовић Виџ, Милован Витезовић, Бранислав Црнчевић, Душан Радовић и други.

Хумористичка штампа у Србији може се, такође, похвалити дугом и богатом традицијом. Њени почеци сежу у другу половину 19. века (*Шалџивац* /1850/), а истински процват се догађа почетком 20. века. Занимљив је податак да је у периоду између два светска рата излазило око педесетак хумористичких листова.<sup>10</sup> Почетком 1935. го-

<sup>9</sup> Речи Слободана Селенића. Цитирано према: Milosav Mirković, *Ћарапа девојке sa tri srca* (читајући и слушајући farse Aleksandra Popovića), *Polja*, 2007, godina LII, broj 444, 27.

<sup>10</sup> Видети детаљније о хумористичкој штампи у Србији у: Гордана Љубоја, *Еџнички хумор XX века*, Београд, Етнографски музеј, 2001.

дине београдска секција Удружења новинара покреће *Оишишани јез* у којем су сарађивали проминентни писци и карикатуристи.

Академско сликарство у првој половини века било је, попут музике, ригидније према хуморним садржајима; заправо, једини жанр у области ликовних медија који је био експлицитно хуморан, била је карикатура.<sup>11</sup> Шездесетих година у сликарству, аутори попут Ивана Табаковића, Предрага Нешковића, Душана Оташевића или Радомира Рељића наступају са елементима поп културе у својим остварењима. Ноншалантна критика и иронија, хумор и пародија у њиховим делима односе се не само на социјалистичке идеје већ и на савремен живот.

Из ових података је приметно да је у књижевности – која је семантички експлицитнија и денотативнија уметност – било далеко више хумора, чак и оног оштро сатиричног, него у музици или сликарству. То потврђује тезу да хумор не трпи превише апстракције, да су његове комуникацијске моћи претежно иконичке природе, те да нам је хуморно оно што нам је „познато и обично, никад оно што је тајанствено, веће, што нас надилази, што је ближе апсолуту“.<sup>12</sup> То је и један од разлога због којих је аналитичко-теоријски прилаз хумору у музици комплекснији, неизвеснији и изазива подозрење, па му се ређе и приступа. Тек су савремена семиотичка истраживања и аналитичке методе, на бази теорија инконгруенције, омогућили темељнији приступ хумору у музици, нарочито у области апсолутне музике или музике без текстуалног предлошка.

Чак и са становишта модерних теорија инконгруенције, уопштавања о хумору у српској музици незахвално је спроводити из разлога стилске разноликости. А стил је, према музиколошко-аналитичким апликацијама семиотичке теорије, норма у односу на коју се инконгруенција мери. Музичко стваралаштво у 20. веку на тлу Србије показује спиралну путању развоја и хетерогеност стилова. Укрштено деловање генерација композитора са различитим стилским опредељењима, као и стилска меандрирања у оквирима појединачних композиторских опуса отежавају прецизну периодизацију историје српске музике на основу стилских доминанти, како у првој половини

<sup>11</sup> Димитрије Аврамовић, Пјер Крижанић, Зуко Џумхур, Душан Петричевић, Александар Клас, Предраг Кораксић Коракс и многи други.

<sup>12</sup> Stevan Kordić, *Traktat o ozbiljnom i humornom, Delo*, 1978, god. 24, knj. 24, br. 12, 58–76, 62.

века, тако и у другој. Ова свеколика стилска шароликост и испреплетеност различитих тенденција музичког стваралаштва присутна је у готово свакој временској тачки века (можда са изузетком периода соцреализма). Опис таквог стања, мада конкретно везаног за других педесет година века, препознајемо у тексту Мирјане Веселиновић-Хофман:

Током друге половине 20. века српска музика испољава сложени спектар стилских опредељења, који и из аспекта синхроније и са становишта дијахроније открива углавном исте елементе. То проистиче из чињенице да у нашој музици истовремено делује неколико композиторских генерација, од којих свака има неко своје генерално стилско упориште. Њему воде више-мање стилски сродни, али нужно специфични развојни путеви појединачних поетика, на основу којих се у оквиру тог заједничког општег становишта формирају различити стваралачки видови и нијансе. Но, међу композиторима истог нараштаја могу да се уоче и знатне стилске несагласности што, опет из интергенерацијског аспекта омогућује суочавања и одмеравања на истом стилском терену. У тим вишеструким укрштањима, дакле и оним у оквиру неког вертикалног и оним у оквиру неког хоризонталног пресека, фигурирају, у различитом распореду конституената и неједнаком интензитету, готово сва она композиторска усмерења којима се одликује и европска музика друге половине XX века.<sup>13</sup>

Имајући у виду ове одлике српске музике прошлог века, као и претходно образложено тумачење хумора као девијације норме, нагле и неочекиване промене музичког дискурса и пласирања субверзивних гестова у временско/нараторолошком току композиције, можемо констатовати да је „контролно поље” (у значењу норме, према којој се мери инконгруенција) променљиво и тешко утврдиво. Утисак је да се, током века, то постепено премешта од стила према индивидуалној поетици композитора, а затим и на дело сâмо (у ери постмодернизма).

У светлу ових података, испољавање хумора у српској музици 20. века пратићемо надаље према жанровима. С обзиром на чињеницу да је хумор у музичком делу најделотворнији (непосреднији, денотативнији) тамо где музика садејствује са текстуалним предлошком, најпре ћемо размотрити механизме хумора у сценској, вокално-инструменталној музици и соло песми. Потом ћемо пратити могућ-

<sup>13</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Музика у другој половини XX века*, у: *Историја српске музике* (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107.



ности и специфичности остваривања хуморних ефеката у примерима из области инструменталне музике, од минијатура, преко камерне музике до симфонијских ставова. У циљу потпунијег сагледавања стратегија хумора у жанровима српске музике прошлог века, наше истраживање ће обухватити и област популарне музике. Фокусирање на видео спот као репрезентативну форму популарне музике указаће детаљније на функционалност визуелних гестова у процесу стварања хуморних значења,<sup>14</sup> односно, на инконгруентне ситуације које се формирају на релацији *слика – звук – реч*. Тиме ћемо пружити шири увид у специфичне односе хумора и жанра, хумора и медија, као и увид у специфичне корелације механизма хумора у академској и популарној музичкој пракси српске музике 20. века.

### 3.2. Хумор у сценским делима: „Расле тикве на буњишту...”<sup>15</sup>

Установљење музичко-сценског комичног жанра у Србији догодило се, како смо већ навели, тек у другој половини века. Његово релативно касно утемељење последица је природног пута који је

<sup>14</sup> У сегменту наше студије о хумору у сценским делима, разматрање оних значења која се остварују у домену костимографије, сценографије, шминке, гестова/покрета и глуме као неодвојивих елемената сценског израза изостао је, нажалост, услед непостојања видео записа (као документарног материјала) извођења опера и балета који су предмет наше анализе.

<sup>15</sup> Тикве су чест мотив у српској култури и обично су метафора за празноглавост. Често се везују за хуморне облике. Постоји народна изрека: „Ко с ђаволом тикве сади, саме му се о главу лупају”. Најпопуларнија Стеријина комедија је управо *Покондирена тиква*. Обрада народне песме *Баба тикве продавала (шандара шруј)* нашла се и у циклусу *Гуњилице* Душана Радића, 1953. године. Култни роман Драгослава Михаиловића из 1968. године носи наслов *Каг су цветале тикве*. Песму *Расле тикве на буњишту*, у извођењу два анонимних стараца обучених у стару српску ношњу, својевремено је презентовао јавности Милован Илић Минимакс у својој телевизијској емисији. Песма је постала хит захваљујући духовитим народним стиховима: „Расле тикве на буњишту, море бре, ајд’ одатле бре! / Имам жену кано мрену, море бре, ајд’ одатле бре / Имам мужа кано пужа, море бре, ајд’ одатле бре / Па га водим на орање, море бре, ајд’ одатле бре / Паде сламка па га уби, море бре, ајд’ одатле бре /” Песма је била интересантна и због додатка бесмисленог припева (м! п! ц-ц-ц-ц!). У новије време налази се на стандардном репертоару Горана Бреговића и Оркестра за свадбе и сахране. Видети више у: *Leksikon YU mitologije* (ur. Iris Andrić, Vladimir Arsenijević i Đorđe Matić), Beograd, Rende, 2004, 333.

водио од романтичарског комада с певањем, преко освајања основних елемената оперско-сценске драматургије у романтичарским операма Биничког и Бајића до примене лајтмотивске технике у зрелим оперским драмама Коњовића и Христића. Развој оперског жанра био је подстакнут оснивањем београдске Опере 1920. године, подизањем професионалног нивоа музичара, извођењем опера италијанских вериста и композитора националних школа, као и гостовањима страних оперских певача. Тиме се уједно постепено „васпитавао” и оперски укук публике. Тематика опера у првој половини века била је махом национално-историјски усмерена, па је сходно томе и музика била претежно романтичарске провенијенције са знатним ослонцем на фолклор и повременим исклизнућима ка импресионизму, веризму и експресионизму.

У таквом, национално-романтичарско-фолклорном контексту, хумора, у савременом смислу те речи, није ни било. Идентификован са ведрим расположењем, углавном је „напајао” фолклорне жанр-сцене. У ову слику се убрајају и две трочине комичне опере изведене 1951. године у београдском Народном позоришту: Коњовићева народна опера *Сељаци и Невјестиа од Цетиниграда* Крешимира Барановића. Док је прва настала према тексту популарног *Ђиде* Јанка Веселиновића, друга је рађена према новели *Турици иду* Аугуста Шеное. Не само тематиком, која сведочи о присутној вези са романтичарском традицијом, већ и музичким изразом који прати заплете и њихово срећно разрешење, ове опере не показују значајан искорак у поступке модерне персифлаже. Коњовић сасвим експлицитно наводи Моцарта као узора при компоновању своје „народне” опере, што је резултирало комуникативним музичким језиком и прочишћеном фактуром дела. С друге стране, у односу према фолклорној тематици (и литерарној и музичкој) не постоји критичка дистанца, неопходна за хумор. Коњовићевим *Сељацима* недостају брзина акције и брио својствен буфо опери, али је зато музичким изразом блиска широј публици и „указује на потребу да се у музици поново освоји веселост.”<sup>16</sup>

Појавом Логареве *Покондирене ѿикве* (1956) на српској оперској сцени, премошћен је временски јаз од преко два века од појаве прве комичне опере у Италији. Домаћи музиколози с правом истичу да

<sup>16</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другој свејској рајиа* (1945–1965), Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 101.

је више парадоксалних чињеница везано за тај значајан тренутак у историји српске музике. Чињеница је да је Стерија био један од најпопуларнијих позоришних писаца, а да ниједан његов комад није био уобличен као комад с певањем. Иако је продукција комичних жанрова у српској књижевности, као што смо већ навели, била врло жива, а склоност српске позоришне публике према веселим комадима била очигледна, ниједан српски велики комедиограф (Стерија, Трифковић, Нушић) није привлачио пажњу домаћих музичких стваралаца. Познато је, такође, да су неки Стеријини комади извођени са музичким нумерама, али нема података да је то био случај и са *Покондиреном тиквом*.<sup>17</sup> Познато је и да је Нушић био либретиста за опере *На уранку* Биничког и *Кнез Иво од Семдерије* Бајића, да је Стерија био аутор текста за (неуспешне) „покушеније србске опере” – *Посџанак србској царсџива* – али да никада ниједан од њих двојице није писао либрето за комичну оперу. Стога је Логарева опера *Покондирена тиква* јединствен случај у српској музици. Не само да је прва српска комична опера настала према тексту једног српског комедиографа, већ је и једини пример чисте буфо опере у српској музици.

И Логар је дуго тражио инспиративни, одговарајући текстуални предлог за ведро сценско дело: од занимљивог покушаја „шекспировске симфоније за оркестар и сцену” (*Четири сцене из Шекспира* /1927–31/, где је други став инспирисан *Млеџачким џировцем*, а последњи је настао према *Сну леџње ноћи*), преко бритке сатире „земљака”, Ивана Цанкара, *Саблазан у долини шенџфлорјанској* 1938, до Стеријиног *Кир Јање* 1940. године. Нажалост, ниједно од ових дела није изведено на београдској сцени. Из „шекспировске симфоније” изведени су само поједини одломци на Радио Београду, *Шенџфлорјанци* су три деценије касније доживели премијеру, али у Сарајеву,<sup>18</sup> а рукописна партитура *Кир Јање* је страдала за време бомбардовања 1941. године у Народном позоришту у Београду. Следећи Логарев избор била је Стеријина *Покондирена тиква*.<sup>19</sup> Заједничку нит Логаревих

<sup>17</sup> Мирка Павловић, Миховил Логар – „Покондирена тиква”, *Звук*, Сарајево, 1982, 4, 57.

<sup>18</sup> За оперу *Саблазан у долини шенџфлорјанској* Логар је добио награду 1938. године на конкурсудружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић”. Том приликом је изведен само *Монолој џосџодина Конкордаџа* из трећег чина.

<sup>19</sup> Инспирацију за *Покондирену тикву* Логар је добио гледајући позоришну представу у режији Хуга Клајна, са Љубинком Бобић у главној улози (1954. године), а опера је изведена 1956. године поводом прославе 150-годишњице рођења и 100-годишњице смрти Стерије.

дотадашњих сценских дела, укључујући и балет *Злајна ридица* (1950), чине, према мишљењу Надежде Мосусове, примесе комедије дел арте: ликови по узору на Арлекина, Колумбину, Панталонеа или Доктора, прерушавање и пантомимске сцене, те дух „пучког”, италијанског/медитеранског театра.<sup>20</sup>

Утицај комедије дел арте на наше комедиографе – Стерију, Трифковића и Нушића – није, наравно, био директан, али се одвијао посредним путем, преко европских великана Голдонија (Carlo Goldoni), Молијера (Jean-Baptiste Poquelin Molière) и Маривоа (Pierre de Marivaux), чије су комедије играле у домаћим позориштима. Нарочито је видан утицај Голдонијевих комедија које је српска публика још од 1842. године могла да прати на сценама позоришта у Новом Саду и Београду: *Слуја двају јосиогара* и *Лажљивац* присутни су на репертоару и у време између два рата и у послератном периоду, у режијама А. Верешчагина, Е. Хецела, Б. Ступице, П. Мађелија и других.<sup>21</sup> У Молијеровим комадима (београдска публика је још 1848. године видела *Скајенове ђаволије*, а потом и све остале познатије Молијерове комаде) нема тако јасних и видљивих трагова комедије дел арте, али су нека искуства тог позоришта присутна у виду вештине заплета, комичних ситуација и духовитих реплика, сценских обрта и изненађења, или неких типова ликова који би нас подсећали на Панталонеа, Доктора, љубавне парове или бројне варијанте слугу. Од Маривоових комедија, у Београду је виђена његова најпопуларнија комедија *Игра љубави и случаја* (у којој се појављује лик Арлекина) у Народном позоришту 1923. године у режији Мате Милошевића.<sup>22</sup>

Стеријина *Покондирена џиква* је, тематски гледано, комедија о економском уздицању занатлија у Вршцу прве половине 19. века. Могло би се рећи да у овом делу Стерија посеже за типично молијеровским мотивом, рецимо оним из *Грађанина џемића*, а то је тежња нижег слоја тек формираног грађанског staleжа да се домогне виших друштвених слојева. Иако је *Покондирена џиква* превасходно комедија карактера, с циљем да деформисану страст за „ноблесом” подвргне руглу и доведе до бесмисла и апсурда, она истовре-

<sup>20</sup> Видети: Надежда Мосусова, *Комедија дел арте у музичко-сценском опусу Миховила Логара*, у: *Allegretto giocoso – сиваралачки ојус Миховила Лојара* (ур. Роксанда Пејовић), Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 30–35.

<sup>21</sup> Видети у: Dušan Rnjak, *Pozorište komedije del arte*, Novi Sad – Akademija umetnosti, Beograd – Inter ZU pres, 1995, 123.

<sup>22</sup> Исто, 123.

мено говори о конкретној друштвеној реалности с почетка 19. века у ондашњој Јужној Угарској, али и о било ком друштву, будући да Стерија сам наглашава да се радња „догађа у садашњости, прошлости и будућности”. Тиме и сатирична значења трансгресирају историјско-временску и географско-локалну детерминанту литерарног текста ка времену читаоачеве рецепције дела.

Стерија осликава ондашње друштво формирајући два „табора”. Први табор чине главни протагонисти и заступници идеје о „ноблесу”: примитивна опанчарска удовица Фема, славјански песник и филозоф Ружичић и чанколиза Сара. Други табор чине споредни, али веома битни, ликови који су „глас разума” у комедији: Фемина ћерка Евица и њен вереник Василије (иначе, калфа Феминог покојног мужа), Фемина слушкиња Анчица и шегрт Јован, као и Фемин брат Митар. Митар је лик чија је функција изразито дидактичка, морално-васпитна и најмање уверљива, али је са становишта главне намере писца преко потребна и може се, условно речено, сматрати пишчевим алтер егом.

Почетна сентенца Феме, „Опет ти кажем девојко, ја хоћу ноблес у мојој кући”, инстантно карактерише Фемин профил. Од ове почетне реплике па до краја комедије Стерија пластично слика лице карактеристичне друштвене појаве – снобизма. При том се служи драмским поступком карактеризације кроз дијалог два лица на сцени, избегавајући на тај начин сувишне заплете и убрзавајући ток радње. Нарочито је карактеристично одсуство монолога који се у класичној драматургији сматра најфункционалнијим средством психолошког креирања лика. У Стеријиној комедији нема ни масовних сцена, па се сви кључни догађаји одвијају у камерној, интимној атмосфери, „између четири зида”. На тај начин друштвена заједница и њен однос према Фемином снобизму остају „споља” у односу на радњу материјализујући се увек изнова из угла концептуалног света гледаоца/читаоца. Тек се у завршној сцени појављују сви ликови комедије од којих је један, у овом случају Митар, морални судија.

Као својеврсну опозицију Феми, Стерија поставља у првом чину три лика: Евицу, Василија и Сару. Класичан заплет изостаје, а надомешћује га усложњавање односа ликова, који кроз дијалоге откривају своје друштвене улоге: улогу мајке и газдарице/удовице у породици из занатлијског сталежа, улогу покорне ћерке у патријархалној породици и улогу калфе и шегрта у класно-хијерархијском грађанском друштву 19. века. Истовремено, кроз дијалоге се кристалише и од-

нос протагониста према газдаричином пориву да „тера моду”. У дијалошким сценама Фемин лик је изнијансиран у распону од просте, вулгарне жене у сцени са Евицом, преко аутентичног лика опанчарице у дијалогу са калфом Василијем, до жене која је „тежњом од себе већа”<sup>23</sup> у сцени са Саром.

Срж комике Стеријиног текста лоциран је у „персоналном изражавању”,<sup>24</sup> односно у самом говору Феме и Ружичића. Фемин говор обележавају искварени немачки и француски изрази, који у комбинацији с вулгарним изражавањем једне опанчарице стварају сочну вербалну комику. С друге стране, Ружичић, тобож филозоф, а заправо песник-хохштаплер и варалица који се обраћа школованијој публици, накарадно користи „црквено-славјански” језик. Тиме се у опозицију постављају западни и источни културно-језички модели 19. века. У теоријско-критичким анализама Стеријиног дела може се наићи и на мишљења да је кроз лик Ружичића писац исмевао „псеудо-класичну књижевну школу, односно њене следбенике у нас, њихов песнички идеал који је високопарна театралност, мутну симболику из класичне митологије и рускославјански језик”.<sup>25</sup> Ружичићев лик се, попут Феминог, такође обликује кроз дијалоге са другим протагонистима и њиховим реакцијама на филозофове језичке егзибиције.

Остали ликови комедије су тако изграђени да понашањем и поступцима у сусрету са Фемом или Ружичићем стварају нарочиту атмосферу у којој се разоткривају праве особине главних протагониста. Утицај комедије дел арте, осим у камерности сцене, можда се највише примећује у самим типовима ликова: Фема као родитељ (*vecchi*), Евица и Василије као љубавни пар (*innamorata*) и Анчица и Јован као

<sup>23</sup> Стих из Стеријине песме *Човек*: „Чудно створење са малом снагом и жељам’ огромним / С педи живота мером, тежњом од себе већи”.

<sup>24</sup> Хуго Клајн, Стеријин хумор, у: *Књија о Стерији* (ур: Бранислав Миљковић, Милан Ђоковић), Београд, Српска књижевна задруга, 1958, 235.

<sup>25</sup> Сматра се да је директна мета, путем пародије, био Доситеј Обрадовић. Стихови које изговара Ружичић: „Нек се наше лепотице беле/ Картације нека карте деле/ Нек ћир-Јања коти своје новце...” пореде са Доситејевим стиховима (*Совјетии здраваіо разума*): „Нек се фали Јасон с златним руном/ Монголски цар с многоцјеном круном/ Нек лети орао у небесне стране...”: Наведено према: Милан Токин, Вршац у Стеријином огледалу, у: *Књија о Стерији*, нав. дело, 114–115. Видети такође: Мiroslav Radonjić, *Postupak karakterizacije u „Pokondirenoj tikvi”, „Kir-Janji” i „Rodoljupcima”, Scena, Novi Sad, 2003, godina XXXIX, broj 1–2.*

слуге (*zanni*). Ружичић, као квази филозоф и песник, а опет и ловац на статус, поседује мешавину карактеристика ликова као што су Доктор (*il Dottore*) и Панталоне (*Pantalone*). У комаду нема конкретног прерушавања као у комедији дел арте, али се у Стеријином реалистичком поступку ликови као Фема, Ружичић и Сара ипак издају за оно што заправо нису.

Текст Стеријине комедије, можемо да констатујемо, сатирична је критика друштва која провоцира следеће опозиционе парове: приватно (лично) – јавно (друштвено), аристократија (ноблес) – грађанство (плебс), сакрално – профано, лажно – истинито... Мада критичка оштрица комедије у суштини погађа оба пола ових парова, наша ће пажња надаље бити усмерена на Логареве специфичне поступке у комичном маркирању њихових „левих” чланова.

Либрето Хуга Клајна за Логареву оперу прилагођен је оперској драматургији, а да при том не нарушава Стеријин специфичан драматуршки концепт: уведен је хор, додати су неки стихови за арије, редиговани дијалози, а кључна промена у односу на Стеријин текст је измештање Митровог монолога на сам крај комедије. Драмска концепција је класична: први чин има улогу експозиције ликова, у другом чину долази до развоја ситуације и заплета (појавом Ружичића и преусмерењем његових брачних намера са ћерке на мајку, затим продајом бурмутице, иначе Феминог поклона „младожењи”, у којој се налази Васин лутријски тикет уз помоћ којег ће стећи новац, а самим тим и дозволу да се ожени Евицом), док трећи чин разоткрива неспоразуме, праве идентитете Саре и Ружичића, а Фему одвраћа од „ноблеса”, те тако даје расплет драме у маниру *happy end*-а, тако карактеристичног за комедију.

Логар је, препознавши окосницу комичности Стеријиног комада у језичким каламбурима и типовима говора његових ликова, својом музиком вешто подупирао текст, у извесним аспектима чак надомешћујући оно што је Павле Поповић, поредећи Молијеровог *Грађанина њлемеића* и Стеријину *Покондирену тикву*, замерао Стерији као недостајуће компоненте: градацију Фемене острашћености скоро до лудила (као у случају Журденовог лудила величине) и однос друштва према Феми.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Видети у: Павле Поповић, *Покондирена тиква*, у: *Књижа о Стерији*, нав. дело, 51–59.

Жижне тачке хумора Логареве опере позициониране су у аријама, с тим што композитор не конципира арије у сасвим традиционалном смислу. Оне су често испрекидане дијалозима учесника, прерастајући на моменте у дуете или терцете и, неретко, бивају узглобљене на начин који обезбеђује динамичност и проходност драмског догађања. Иако у опери нема лајтмотива, „спирално” спровођење неких мотива из арија обезбеђује повезаност музичког тока и кратке реминисценције на претходна сценска догађања.

У складу са Стеријиним концептом психолошког оцртавања Феминог карактера у првом чину, Логар је први чин опере, иначе знатно дужи и од другог и од трећег чина, реализовао низом сцена у којима Фемин лик скицира кроз односе са осталим протагонистима. Свој сан о ноблесу Фема испрва саопштава Евици у такозваној „арији са звонцетом” (*Moderato con boria*, парт. број 28).<sup>27</sup> Статусни симболи високог staleжа из Фемине визуре, звонце и лепеза, музички су илустровани одговарајућим мотивима иконицке сродности са референтним предметима: звонце (непосредно испред короне) – тремолом виолина (мала секунда *fis-eis*) и терцним групетима флаута у високом регистру, а лепеза – ритмизованим мотивом велике терце у деоници соло виолине на фону прекомерног трозвука у харфи *f-a-cis* (испред броја 28. Видети пример 1).<sup>28</sup>

Комика мелодије („Знај да ноблес прави кити се и бели и тринкелте дели и хаљине бира и француски парлира и косу фризира”) заснована је на тенденциозним секвенцама мотива навише по секундама, чиме се подвлачи набрајање особености ноблеса све до кључних римованих речи „парлира” и „фризира”. Ови галицизми у српском језику (први је типичан, а други се може сматрати и германицизмом) маркирани су богатим орнаментима и трилером у правом буфо стилу. Између ових накићених рефрена, Фема грди Евицу називајући је „дрдном, слутом, правом кравом” и овај скок са „ноблесног” на вулгарни говор подвучен је наглим прелазом са мелизматичне мелодијске контуре и играчког трочетвртинског такта на скандирајући парландо стил и двочетвртински такт. Живописна Логарева оркестрација пружа снажан допринос бурлескним обртима, како у овој арији, тако и

<sup>27</sup> Рукописна партитура, издање Удружења композитора Србије из 1969. године.

<sup>28</sup> Сама реч „звонце” пропраћена је *pizzicato* акордима умањеног склопа (*eis-gis-h-d*) у деоници гудачких инструмената.



у целој опери. Оркестар тројног састава са већим бројем удараљки<sup>29</sup> ниједног тренутка не покрива гласове, али ствара штимунг и коментарише текст. Тако у овој арији, осим поменутих иконичких знакова лепезе и звонца, карактеристично је учешће харфе чији „сребрнасти” звук долази до изражаја у тренутку кад су у вокалној деоници држани тонови (три такта испред броја 28) или у ефектним глисандо завршницама фраза (два такта испред броја 29). Кратке ритмичко-мелодијске фигуре изведене из мелодије рефрена могу се чути у деоницама дрвених дувачких инструмената (флауте, обое и кларинети), а бројни украси им дају хуморни карактер. И док виолине пружају хармонско-мелодијску интонативну потпору вокалној деоници (са повременим *pizzicato* ефектима и имитационим понављањем мотива), виоле, виолончела, контрабаси и хорне одржавају ритмички валцерско-лендлерски пулс (видети пример 1).

Поента првог чина лоцирана је у развијеној сцени доласка Саре (*Gavotta – Allegretto sostenuto e buffo*, парт. број 43). Музички образац гавоте, карактеристичног парног такта са обавезним узмахом, Логар пласира као индексични знак француског културног модела.<sup>30</sup> Ова друштвена игра нестала је из Париза почетком 19. века, те је тако у време о којем Стерија пише и у којем се радња комедије догађа, већ била *passé*. У овој арији опет језички карамболи изазивају смех: од Сариног питања упућеног Евици „Ви кец?” (од немачког: *Wie geht's?/Како сте?*), до чувеног „коми фо!” (од француског: *comme il faut/Како треба*) који Фема не може да запамти, па преметањем слогова усваја – „микофо”! Примарна инконгруенција почива на неусаглашености грациозног карактера гавоте и тривијалног текста Сарине арије у којем она набраја шта је све јела код „госпоје Мирковићке”. Тамо је, наводно, било „од свега доста, ал’ сарма! ...дакле то! То је било комифо”. Уздах пун чежње и дивљења Логар пластично илуструје слободном задржицом у вокалној линији – скоком ноне навише! – и наглом цезуром. Слично већ описаном поступку у Феминој арији, и Сарина деоница прелази у парландо када, у својој занесености храном, почне да набраја: „парченце ринфлајша и добар сос, ајнгемокц не би шкодио, и сарма јошт, печења доброг, и чаша вина, и торта фина и

<sup>29</sup> Тимпани, тријангл, добош, чинели, гонг и там-там.

<sup>30</sup> Према мишљењу Рејмонда Монела, сви ритмички обрасци игара спадају у индексне музичке знакове. Видети у: Raymond Monelle, *The Sense of Music*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, 17.

Пример 1: *Покондирена џијка*, Фемина „арија са звонцетом”, први чин,  
партитури број 27.

Moderato con boria

Sost. a tempo (Moderato)

*accel.*

Fl. *p* *f* *p*

Ob. *p* *f* *p*

Cl. *p* *p espr.*

Fg.

Tr. *con sord.* *p* *f*

Tr. *con sord.* *p* *f*

Agra

Фема  
ве-зу. Звон-це у јед-ној, у

Vn. I *div.* *pizz.* *mf* *I. Solo arco*

Vn. II *unis.* *div.* *f* *mf* *unis.* *mf*

V-le *pizz.* *mf* *arco*

Vc. *mf* *pizz.* *arco*

Cb. *p*

Пример 1: *Покондирена џиква*, Фемина арија са звонцетом, први чин,  
 партитурни број 27 (наставак)

The musical score is written for a full orchestra and a vocal soloist (Femina). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with dynamic markings and performance instructions.

**Instrumental parts:**

- Picc. (Fl. III):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the third measure.
- Fl.:** Plays a melodic line with various articulations.
- Cl.:** Plays a rhythmic accompaniment.
- Cor.:** Plays a melodic line with a *pp* dynamic.
- Арга:** Plays a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic.
- Vn. I:** Plays a melodic line with *pizz.* and *Solo pp* markings.
- Vn. II:** Plays a melodic line with *div.*, *unis*, and *gli altri arco* markings.
- V-le:** Plays a melodic line with *pizz.* marking.
- Vc.:** Plays a melodic line.
- Cb.:** Plays a melodic line.

**Vocal part (Фема):**

дру-гој ле-пе-зу.

**Performance markings:**

- accel.* (accelerando) above the Piccolo staff.
- pp* (pianissimo) in the Piccolo, Cor, and Violin I staves.
- f* (forte) in the Harp staff.
- 8va* (octave) marking above the Harp staff.
- pizz.* (pizzicato) in the Violin I and Viola staves.
- Solo pp* (Solo pianissimo) in the Violin I staff.
- gli altri arco* (the others arco) in the Violin II staff.

Пример 1: *Покондирена џиква*, Фемина арија са звонцетом, први чин, партитурни број 27 (наставка)

28 **A tempo e cantabile**

Fl. 1. *fpp* *p*

Ob. 1. *p espr.* *p espr.*

Cl. *p*

Cor. *mf* *mf*

Arpa *mf*

Феми  
Знај да но - блес, да но - блес пра - - - -

Vn. I *Tutti* *p espr.*

Vn. II *arco* *mf* *p espr.*

V-le *pizz.* *mf* *mf* *div.*

Vc. *mf* *mf* *arco* *div.*

Cb. *mf* *pizz.* *arco* *mf*

Пример 1: *Покондирена њиква*, Фемина арија са звонцетом, први чин, партитурни број 27 (наставка)

*Affrettando*                      *a tempo*                      I.

Cl. *p marc.*                      *cresc.*

Cor.

Фема  
ви      ки-ти се и бе - ли и      трин - кел-те де - ли и

Vn. I

Vn. II *marc.*                      *p cresc.*

V-le *univ. arco*                      *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Fl. *à 2*                      *espr.*

Ob. *à 2*                      *espr.*

Cl. I. *mf*

Fg. *mf*

Фема  
ха - љи-не би - - - ра и      фран-цу-ски пар-ли - - -

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

Пример 1, *Покондирена џиква*, Фемина арија са звонцетом, први чин, парти-турни број 27 (наставак)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Trbn.

Timp.

Perc.

Arpa

Фема

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

29

*sfz*

*mf*

*fz*

*mf*

*con sord.*

*fz*

*fz*

*f*

*Trlo*

*pp*

*f*

*8va*

*f*

ра и ко-су фри-зи - - - - - ра, а ти!

*pizz.*

*fz*

*p*

*fz*

*mf*

*fz*

*fz*

*p*

*mf*

*fz*

*pizz.*

*sfz*

*ff*

*p*

*fz*

*ff*

*p*

*fz*

црна кафа...” (партитурни број 48). Персифлаже (у смислу духовитог изругивања) има и у *staccato* мелизмима и у честим паузама који здружено остварују ефекат Сариног узбуђеног и извештаченог говора. У персифлажи учествује и оркестар; испрва суптилно, са понеким глисандом у деоници гудача, да би у моменту Феминог шепурења новим локнама пред Саром неочекивано избио у први план (*Espressivo e largamente assai*, партитурни број 49), тумачећи тему гавоте у малеровском, тужно-смешном маниру: у форте динамици, у неопредељености између субдоминантог Дес-дура и паралелног еф-мола,<sup>31</sup> у уморном *tenuto* наглашавању арзе у деоници фагота и тромбона, у еху субмотива гавоте у пиколо флаути и труби и у тенденцији успоравања. Као да се композитор и сам у том тренутку запитао: има ли краја овој фарси? Но, централно иронијско и кулминационо место тек ће уследити: догађа се у моменту кад Сара проводацише Евици („хипш фрајлици”) изгледног младожењу – „филозофа од карактера”. На овом месту Логар напушта ритам гавоте, постепено редуцира учешће оркестра до потпуног укидања звучне подлоге. Фемино питање, изговорено с неверицом („философ!?”), илустровано је скоком умањене квинте (*a-es!*). У овом кључном драматуршком обрту, уследиће коментар оркестра: туба соло свира у форте динамици најдубљи тон свог опсега – контра *Es* (!),<sup>32</sup> уз подршку дубња и там-тама чији је одјек тескобан и застрашујући (видети *Пример 2*). Овај моменат је лоциран отприлике на месту златног пресека првог става и Логарев потез литоте је реторички гест којим се постиже снажан ефекат ироније. При том, користи два музичка симбола: тритонус у Феминој деоници, као „располућење” тоналитета, и најдубљу могућу лагу оркестра у најнезграпнијем инструменту који оркестар поседује!<sup>33</sup> Но, кад се Фема опорави од првобитног шока, гавота се наставља у убрзаном темпу (*Allegretto*), јер Фема узбуђено пројектује своју блиставу будућност: „грофице, баронице, предамном ће пузити”.

<sup>31</sup> Тоналитет гавоте је Ас-дур.

<sup>32</sup> Како је најдубљи тон тубе контра *E* постоји велика могућност да „пикирани” контра *Es* солиста одсвира погрешно, нарочито у форте динамици!

<sup>33</sup> Овај потез је можда најочигледнији пример онога што Роберт Хатен назива „музичким гестом”. Дефинисан је као „карактеристично обликовање које звуцима даје изражајно значење”, а концепт геста се заснива на људској способности да препозна „значање енергетског обликовања кроз време”. Видети у: Robert Hatten, нав. дело, 125.

До краја првог чина уследиће низ мини сцена-дијалога Феме са осталим актерима комедије, у мање-више сличном карактеру игре. Хуморни тон је присутан константно, јер га продукује сам текст. Фема одбија да је зову „мајсторицом”, јер је сад „фрау фон госпоја”, мада се никако не може сетити како се то каже на француском. „После кад се сети, њој се, заједно са отменим изразом који јој није тако присан да би у сваком тренутку могла располагати њим, омакне и узречица која јој јесте природна: 'највеће мадаме – мадаме, враг им матери, нисам могла отоич погодити'. Боље се није могла осветлити и природа њене 'отмености' и 'отменост' њене природе.”<sup>34</sup>

Пример 2, *Покондирена џииква*, Гавота, први чин, партитурни број 52.

Presto

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Flute (Fg.), Tuba, Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The second system includes parts for Feme, Violin (V-le), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is marked with 'Mosso' and 'Ancora più mosso'. The Feme part includes the lyrics 'Фи-лософ!?' and 'На-сто-ја - вај-те да се у њу'. The score includes dynamic markings such as 'f', 'fp', and 'p stacc.', and articulation markings such as 'T. tam' and 'Gr. Cassa'.

<sup>34</sup> Хуго Клајн, Стеријин хумор, у: *Књија о Стерији*, нав. дело, 238.



Пример 2, *Покондирена џиква*, Гавота, први чин, партитурни број 52 (наставка)

Musical score for "Poked and Stuffed Pumpkin" (Gavota), Act I, Part 52 (continuation). The score includes parts for Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet and Trombone, Timpani, Piano, Soprano, Alto, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It features complex rhythmic patterns with triplets and accents, dynamic markings like *ff* and *pp*, and a *non rall.* instruction. The vocal parts have lyrics in Cyrillic script.

Lyrics (Soprano and Alto):  
 од ка-рак-те-ра фи-ло-соф, да фи-ло-соф, да  
 за-љу-би, на-сто-ја-вај-те фи-ло

У препирци са Јованом, кога Фема хоће да прекрсти у Жана, Ханса или Јохана, издваја се Анчицина независна мелодија, која крајње иронично, из прикрајка, коментарише ову ситуацију бравурозним парландима. То је, уједно, и припрема дуета Феме и Анчице у којем служавка даје савете својој господарици о томе „како се ноблес унтерлондрује”. Овај лендлер, малеровско-штраусовског типа по оркестрацији, специфична је пародија на оперске дуете (*Sempre lo stesso tempo*, партитурни број 79). Лендлерска тема у оркестру понавља се варирано пет пута; специфичну боју мелодије остварују високе виолине удвојене у октави ( $a^2$  и  $a^3$ ), остали гудачки инструменти подржавају ритам пицикато артикулацијом на наглашеној четвртини (контрабас *col legno!*), док се контртан ефекат остварује здруженом бојом звона и харфе. На овом фону се одвија дијалог Феме и Анчице, где се Анчица иронично, нападно снисходљиво, обраћа Фемин са „милостива госпоја” у карикираном колоратурном стилу, ритмички испрекидано и са већим интервалским скоковима који ће обухватити и горњи гранични тон сопранског регистра ( $c^3$ ). Ова пародија на бравуре колоратурних сопранских деоница посебно долази до изражаја у тренутку кад Анчица Фему обавештава да ноблес господа углавном „у фортепјано ударају”, што се, у светлу Логареве пијанистичке каријере, може разумети и као посебно маркирани моменат са значењем самоироније.<sup>35</sup> Средњи одсек валцера („да ми купиш три дромбуље да се ноблес унтерлондрује”), у којем се две вокалне деонице претежно крећу у паралелним терцама и секстама, на фону романтичарских хармонија, лако успоставља асоцијативну везу са италијанском опером и Вердијевим дуетима. Пародијски моменат је ономотопејско индексирање дромбуља које својим неприкладним „ту-ту” (скок велике терце наниже!) више асоцирају на, контексту

<sup>35</sup> По доласку у Београд 1927. године, Логар се интензивно укључио у музички живот престонице. Исте године је започео своју педагошку делатност као професор клавира и теоријских предмета у Музичкој школи (дашњој школи *Мокрањац*). Уз композиторску активност, наступао је као пијаниста и пратилац, најчешће изводећи сопствена дела. Домаћој публици се први пут представио клавирским реситалом у Руском дому интерпретирајући своја дела настала у Прагу: Сонату за клавир, свиту *Pierrot et Columbine*, *Grotesque*, *Малу серенаду* и *Танџо*. Мишљења критичара су била подељена, а међу њима је било и коментара који су неправедно окарактерисали Логареву клавирску музику као „салонску” (Петар Крстић). О рецензији Логаревих дела видети више у: Роксанда Пејовић, Сто година од рођења Миховила Логара (1902–1998), у: *Allegretto giocoso...*, нав. дело, 13–29.

Пример 3, *Покондирена њивка*, Арија са журналом („Како се ноблес унтерло-ндрује?”), партитурни број 87/88.

Molto cantabile (sempre Allegro)

Picc. (Fl. III) *p* *mp*  
 Fl. *p* *mp*  
 Ob. *p*  
 C. ing. *p* *fff*  
 Cl. *p* *fff*  
 Fg. *p* *fff*  
 Cor. *p* *mp*  
 Tr. *p* *mp*  
 Timp.  
 Perc. *Cantelli*  
 Агри *p marc.*  
 Анка ту - ту, ту - ту, ту, ту кад у ви - зи - ту вам до - ње:  
 Фења блес ун - тер - лон - дру - је, кад у ви - зи - ту ми до - ње:  
 Vn. I *p* *f pp*  
 Vn. II *p* *f pp*  
 V-lo *p*  
 Vc. *p* *pp*  
 Cb. *p* *pp*

Пример 3, *Покондирена џиква*, Арија са журналом („Како се nobles унтерло-ндрује?“), партитури број 87/88 (наставка)

88

Picc. (Fl. III)

Fl.

Ob. I.

C. ing.

Cl. I.

Cor. III. IV. *fpp cresc.*

Timp.

Perc.

Агра *non allegro. marc.*

Анка 88 (пише) ту - ту, ту - ту, три дром - - - бу - - - ље,

Фема ту - ту, ту - ту, три дром - - - бу - - - ље,

Vn. I *f pp f pp fpp marc. pizz. div.*

Vn. II *f pp f pp fpp marc. pizz. div.*

V-le *pp marc.*

Vc.

Cb.

Пример 3, *Покондирена њиква*, Арија са журналом („Како се ноблес унтерло-ндрује?”), партитурни број 87/88 (наставак)

Picc. (Fl. III) *pp*  
 Fl. *pp*  
 Ob. *p*  
 Cl. *p*  
 Cor. *p*  
 Timp. *p*  
 Perc.  
 Агра  
 Анка да се но - блес ун - тер - лон - дру - је: ту - ту, ту - ту,  
 Фема да се но - блес ун - тер - лон - дру - је: ту - ту, ту - ту,  
 Vn. I *unis. arco*  
 Vn. II *arco unis. p div.*  
 V-le *p pizz. arco p*  
 Vc. *p pizz. arco p*  
 Cb. *p arco p*

неодговарајући, пасторални „ку-ку“! Овим „бисоцирањем“ остварује се снажан комични ефекат који се, у крајњој консеквенци и контексту времена у којем је опера настала (а добија и данас актуелне конотације!), може тумачити и као пародијска критика на репертоарско фаворизовање италијанске опере (видети пример 3).

У другом чину долази до заплета који афирмише и друге видове комичног као што је, рецимо, гротеска. Фемина острашћеност добија на интензитету и то је приметно већ у нумери са Јованом, у оквиру које је и Фемина арија: „Из Париза долази бонтон, ах, француски је мој пасјон!“ У овој арији она комбинује, без икаквог реда и смисла, оно мало француских речи које мисли да зна: „сантундер“, „божур“, „микофо“, „пропопопо“, „сапрбу мадам“, „лес ноблес“, „лес тружес“ итд. Између рефрена, она покушава Јована да научи француским речима (што резултира додатним језичким каламбурима!), тражи од њега да јој купи „ламура“ (мислећи, при том, на пса), сањари о удаји своје кћери за филозофа и какву ће тиме добити „пропусницу“ за високо друштво. Тријумфално закључује: „дивит' ће се Феми цео свет“. У том емфатичном тренутку она не говори више у првом лицу, већ у трећем, и то је пропраћено појавом топоса тријумфалног марша. Сигнализиран је метричком променом у такт 3/4, фанфарним мотивом у трубама и форте наступом лимених дувачких инструмената (триолска репетиција тонова; ознака *Trionfale*, пет тактова испред броја 24). Последњи наступ рефрена понавља се два пута са еуфоричном кумулацијом поновљених израза у исто тако еуфоричној мелодијској линији, са општом тенденцијом агогичког убрзања (*Accelerando. Piu vivo*) и одзвучима топоса тријумфалног марша у трубама, тромбонима и добошу. Комбинација топоса – скерцозног и маршевског, бесмислено набрајање и опсесивно понављање речи „мадам“, еуфорична агогика, а превасходно неуротично скоковита и ритмички покретљива вокална деоница – све је то у служби довођења Феминог „пасјона“ до границе лудила (видети прилог бр. 2). Имајући у виду ближа одређења модуса хумора које даје Ести Шајнберг, ова арија би се могла сматрати егземплификацијом гротеске, као хибрида смешног и страшног, у Логаревој опери.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Опера је на оба извођења у Београду (1956, 1973) и последњем извођењу у Новом Саду (1993) била значајно скраћена. Завршни сегмент ове Фемене арије не налази се на снимку опере који поседује Радио Београд (Симфонијским оркестром Радио Телевизије Београд диригује Душан Миладиновић; Улоге тумаче: Милица Миладиновић /Фема/, Радмила Бакочевић /Евица/, Софија Јанковић

Интродукцијом Ружичића у другом чину, драмски акценат се у извесној мери помера са Феме на самозваног филозофа и песника чија је прва сентенца на сцени у маниру идилично-романтичарских стихова: „Небо грми, земља стрепи, славуј пева, шева трепти...” (партитурни број 30). Од тог тренутка надаље, метро-ритмичка организација музичког тока прилагођава се Ружичићевим језичким, извитопереним обртима славено-српског језика; преовлађују тактови 3/2, 4/2 или 9/4, а силабична мелодија, неретко модално обојена, асоцира на црквене напеве. Треба имати у виду да се у Стеријиним комедијама словенским језиком служе варалице, пробисвети и фантасти који тиме покривају своју превртљивост, те да је тиме писац у својим делима актуелизовао полемику око правца реформе српског језика која се у Стеријино време одвијала између Јована Хаџића и Вука Стефановића Караџића. У време извођења Логареве опере, асоцијације на црквено „пјеније” актуелизовале су питање религије или антагонизам на релацији сакрално – профано. У Титовој Југославији, после Другог светског рата, црква је била измештена на маргине друштвених и политичких збивања. Комунистичка идеологија је отворено пропагирала антирелигиозни и антицрквени став. Стога се и Логарева музичка карактеризација песничког лика не мора разумети само као пародијска критика романтизма, већ и онога што је црква значила за српски национ у 19. веку. То могуће антицрквено значење било је у корелацији са доминантним идеолошко-политичким ставом у послератним деценијама.

Парадигматични пример озбиљно-патетичног карактера Ружичићеве мелодијске линије можда се најбоље оцртава у егзалтираној сентенци: „Сваком своје, моја је слава стихотворство моје...” (други чин, партитурни број 40). Сентенца наступа на крају стихова у којима су неки књижевни критичари видели пародијску алузију на поезију Доситеја Обрадовића.<sup>37</sup> У односу на вокалне деонице осталих протагониста, Ружичићев вокални парт показује дистинктивна обележја: постепено мелодијско кретање ослобођено незграпних скокова и укра-

---

/Сара/, Аница Ђорђевић /Анчица/, Јован Глигоријевић /Ружичић/, Драго Старц /Васа/, Никола Митић /Јован/, Жарко Цвејић /Митар/. Хипертрофија понављања, која није својствена драмском тексту, барем не оном Стеријиног доба, у музици може бити моћно средство реализације разноликих ефеката. У овом сегменту арије, Логарева партитура нуди извесну надградњу психолошког профила Стеријине Феме, те представља моменат о којем би редитељи морали да воде рачуна у евентуалним будућим поставкама опере.

<sup>37</sup> Ружичић пева: „Не завидим, на част сваком своје/Моја је слава стихотворство моје”. Доситеј пак пева: „Не завидим, на част сваком своје/Моја је сва слава писмо твоје”. Видети такође фусноту број 25 у овом поглављу.

са и спорији ритмички ток прилагођен такту 9/4, без каприциозних фигура и честих пауза. Дуги, издржани тонови у високој баритонској лаги (тон  $f_1$ ), затим силазно кретање по тоновима еолског ха-мола као и квартни скок наниже (из тонике у доминанту) дају Ружичићевој деоници посебну ноту узвишености. Оркестар додатно појачава тај утисак испрва удвајајући у октавама (прве и друге виолине, флауте и обое) почетак сентенце, а затим и драматичним тремолима у гудачким инструментима, да би тромбони и хорне акцентовали речи „стихотворство моје”. Према томе, нема ничег експлицитно комичног у реализацији саме вокалне деонице. Ипак, дискретни подсмех на ову помпезност препознајемо у последња два такта сентенце, када се ехо громогласног, лименим инструментима акцентованог силазног хода (*d-h-a-g*) чује орнаментиран у флаутама (једна је пиколо!), обоама и харфи (видети пример 4). То значи да Ружичићева вокална линија добија комично значење тек у контексту, у директном сучељавању са вокалним деоницама другачије изражајне провенијенције или, као у последњем наведеном случају, у односу на оркестарски парт.

Синтагматске инконгруенције постају основно средство комике у другом чину. Оне се, у даљем току, манифестују пре свега у дијалозима Ружичића са Евицом, али и Ружичића са Јованом. Сцена са Евицом (арија „Шта је живот без љубави?”, партитурни број 54) грађена је у смени Ружичићевих романтичарски егзалтираних тирада, оптерећених епитетима и метафорама, и Евичиних кратких питања. Прву тираду са помињањем античке Хелене прекида сигнал тромбона, после чега ће уследити Евицино представљање, бојажљиво и без пратње оркестра („Моје је име Евица”, партитурни број 55). Друга тирада коју Ружичић завршава реторичким питањем „имаш ли поњатија шта је то поезија?” прекида глисандо виолина наниже (у распону од  $b^3$  до  $e^1$ ) и акцентовани силазни ход труба и тромбона, припремајући Евицино наивно питање: „Шта је то?” Следећа Ружичићева тирада о духовном узлетању на Парнас преко „висока брега, преко ваздушнога снега” окончаће се Евицином оправданом бригом кроз питање „Зар вам тамо није хладно?” што је најављено тријумфалним топосом (трубе и тимпани, код партитурног броја 58). Љут због неразумевања на које наилазе његове песничке метафоре, Ружичић ће у једној убрзаној, драматиком набијеној епизоди објашњавати како је он „...онај који људе сто година, па и више, обдржава у животу без да штогод једу...”; узбуђено мелодијско кретање у високој лаги баритонског опсега подржано је екстремно високим тембром гудачких инструмената и флаута, као и арпеђима харфе.



Пример 4, *Покондирена њивка*, Ружичићева арија, други чин, партитурни број 40.

Stentato 40 Maestoso - pesante a tempo

Cambia Fl. III

Picc. (Fl. III)  
Fl.  
Ob.  
C. ing.  
Cl.  
Cl. b.  
Fg.  
Cor.  
Tr.  
Trbn.  
Tuba  
Timp.  
Perc.  
Patti  
Gr. Cassa  
T.rlino  
Ruzhichić  
не, сваком мо-је, мо-ја је сла

Vn. I.  
Vn. II.  
V-la.  
Vc.  
Cb.

Пример 4, *Покондирена њиква*, Ружичићева арија, други чин, партитурни број 40. (наставак)

Picc. (Fl. III) *sf* *Cambia Fl. picc.*  
 Fl. *sf*  
 Ob.  
 C. ing.  
 Cl. *à 2*  
 Cl. b.  
 Fg. *à 2*  
 Cor.  
 Tr.  
 Trbn. e  
 Tuba  
 Timp.  
 Perc. *secco*  
 Ружичић  
 ва сти - хо - твор - ство  
 Vn. I *unis.* *div.* *unis.*  
 Vn. II  
 V-le  
 Vc.  
 Cb.

Пример 4, *Покондирена џиква*, Ружичићева арија, други чин, партитурни број 40. (наставак)

41 Allegro marziale

Picc. (Fl. III) *f* *p*  
 Fl. *f* *p*  
 Ob. *f* *p*  
 C. ing. *f marc.*  
 Cl. *à 2* *f marc.*  
 Cl. b. *f marc.*  
 Fg. *f*  
 Cor. *I. con sord.*  
 Tr. *f* *p*  
 Trbn. e Tuba *III.* *f* *p*  
 Timp. *Trio*  
 Perc. *P-tti* *f*  
 Xylo. *T-burn* *f*  
 Агра *8<sup>va</sup>* *f*  
 Ружичић *41* Allegro marziale  
 мо - - - - - је.  
 Vn. I *f stacc.*  
 Vn. II *f stacc.*  
 V-le *f*  
 Vc. *f*  
 Cb. *f*

Уз физичке гестове приближавања Евици и уношења у лице (вербална напомена у Логаревој партитури!), остварује се кулминациона тачка драмског тока, коју ће Евица окончати кратком констатацијом: „Ех, којешта!” Комичност ове сцене се најбоље и најконцизније може описати Кантовим одређењем хумора као „хитрог преобликовања тензије ишчекивања у *нишија*”.

Као и у претходном примеру, примарна комика Ружичићеве чувене арије „Велкоможни трбуве” почива на сучељавању различитих типова експресивног садржаја. Почетак арије је сасвим у духу Ружичићевог патетичног и модално обојеног музичког говора. Но, инконгруенција се одмах образује између карактера музике и самог текста; исти онај поета који је до малопре убеђивао Евицу како је поезија једина његова храна, сада пева оду „трбуву” чије „силне меуве, гладнога гоне певати, гоне стихе правити”. Оркестар је и овде, као и у претходном примеру, главни коментатор; ефекат провале смеха остварују глсанда лимених дувачких инструмената (хорне, трубе, тромбони) и харфе, потпомогнути *staccato* тоновима са шлајферима у виолинама и флаутама (партитурни број 81). Средњи одсек арије је лирска фраза на модалној основи („због тебе лепе девојке за старкеље полазе”), а уследиће љутити *parlando accelerando* („лепи младићи бабускере узимљу”). Арија завршава онако како је и почела – са драматским набојем који је резултат вишеструко аугментираног почетног мотива у *forte fortissimo* динамици, са акцентованим тоновима и глсандираним уздахом на крају. Ова арија је истовремено значајан драматуршки пункт и у Стеријином тексту и у Логаревој опери, јер означава почетак демаскирања Ружичићевог лика. Наиме, ово је први монолошки наступ поете (сви претходни су били дијалогски!) у којем је приметно напуштање дотадашњег лингвистичког кода Ружичићевог говора; нагли прелаз са славеносербског, ученог, високојезичког кода на вулгарни, пежоративни или нискојезички код (еуфорично понављање речи као што су „бабускере” и „старкеље”) аналогно је поступку примењеном у Феминој „арији са звонцетом” у првом чину – смени помодног, „пофранцузљеног” Феминог говора и погрдних речи упућених Евици. Другим речима, ова арија први пут активира рецепијентову сумњу у аутентичност песничког лика, а истовремено доводи у исту пародијско-ироничну раван Ружичићев песнички „стоицизам” и Фемину хедонистичку помодност.

У сваком чину постоји најмање једна маркирана игра; ако је то у првом чину била гавота, у другом чину је то – полка. Преузимање

играчког модела полке иницирано је гестом „неспоразума” између Јована и Ружичића. Јован мисли, на основу Ружичићевог говора, да је овај Словак, те комуницира с њим користећи неколицину изврнутих словачких израза (стр. 413 у партитури, партитурни број 25). Пријемчива мелодија и препознатљив ритам полке дискретно су карикирани оркестрацијом. Алузија на блех-музику полки постиже се реализацијом ритмичко-хармонске пратње (по принципу бас – акорд) где се у деоницама тромбона и кларинета потенцира наглашени део такта, а у хорнама ненаглашени. Сординиране трубе доносе певљиви мотив, а остали инструменти (гудачки и дрвени дувачки) као ехо преносе мотиве из гласовних деоница. Појачана улога дувачког корпуса и удараљки, уз читав арсенал украса, нарочито гру-пета, шлајфера и предударара, опет ствара асоцијације на малеровско-штраусовска скерца.

У трећем чину је концентрисан низ нумера од којих је, по питању начина реализације комичног, најзанимљивија она којом започиње тај чин. То је Анчицина арија („Ова наша Фема”) у којој је лоциран одјек мотива из истоимене хорске нумере с почетка другог чина. Осим тога, Анчица иронијски имитира (пародира) Фемине изразе („бо-жур”, „ламур”, „ил мамицкен”, „ил мама...”). Ови моменти у арији су маркирани тенуто тоновима, променама агогике и ознаком *espressivo*. (видети пример 5).

Посебну комику у арији остварују мелизми (*parlando staccatissimo*) у брзом темпу, понављања делова фраза и чак седамнаест тактова издржаног *c<sup>3</sup>*! Тиме се битно усмерава илокуциони модус говора из којег се разумева иронијски став Анчице. Нумере које следе нижу се по принципу контраста, али је свима заједничко музичко-семантичко маркирање романтичарске традиције. Евицина аријета „Цветанце моје” алудира на тип српског романтичарског лида, као уосталом и Васина аријета о Евици. У односу на претходан избор игара које су означавале „западну” културу, пласирање бећарца у Васиной нумери са Евицом, а нарочито поновна појава бећарца на самом крају опере, носи предзнак националног, па тиме и значајну семантичку и дидактичку поруку Стеријиног текста.

Пример 5, *Покондирана џиква*, Анчицина арија „Ова наша Фема”, трећи чин, партитури број 2

**Allegro giocoso**  
sosten.

a tempo

**Pochissimo meno mosso**  
*espress.*

Ми-лос - ти-ва гос-по-ја, ил' ма - ми-скен. Ил' ма-

**Tempo I**

*ten.* ма, ил' ма - ма. Как-ва мај - ка

**Pochissimo meno mosso**  
*espress.*

за-бо-га. Ми-лос - ти-ва гос-по-ја, ил' ма - ма, ил' ма - ма.

Подсмех на рачун „ноблеса”, цркве и западноевропског аристократског културног модела, било је у време првог извођења Логареве опере на линији послератне социјалистичке догме, па самим тим и друштвено прихватљиво. Но, како Ести Шајнберг исправно примећује, оштрица сатире није упућена само на једну страну. Она се окреће и према протагонистима и према аутору, према публици и целом друштву, зависно од тога ко, из које перспективе и са којим мотивима тумачи сатиру.

Prosvetitelj Sterija hteo je da leči antropološke konstante kojima nema leka. Fema, Ružičića i 'rodoljubaca' i danas je puna Srbija, uprkos tome što se Sterijine komedije igraju na našim scenama. Isto tako, pun ih je i svet, i mogu se naći, u malo izmenjenom lokalnom kontekstu, u svim antologijama komedije raznih naroda.<sup>38</sup>

Стеријин текст у Логаревој интерпретацији, у време настанка и првог извођења опере, могао се алегоријски разумети и као критика послератног друштвеног стања, када су заслужни ратни борци, као награду за оданост Партији, добијали конфисковану имовину предратне грађанске класе, па се и сами „покондирили”. Такође, Стеријино исмевање покондирене Фемине и Ружичићеве реторике, алегоријски

<sup>38</sup> Zoran Milutinović, Melanholija i humor J. S. Popovića, у: Jovan Sterija Popović, Ljubomir Simović (ed.), Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 2007, 6.

се могло тумачити и као критика марксистичке реторике политичких говора. „Покондиреност” језика ни данас није мање актуелна него у Стеријино време или време Логаревог компоновања *Тикве*. Како истиче Иван Клајн,

Danas više niko ne zna šta je komi fo, ali zato znamo šta je u 'trendu' i šta je 'in'. Jednog dana će i taj 'trend' proći, neće ni on uvek biti 'in'. Jezički snobizam može biti smešan i priglup, ali njegove posledice nisu trajne. Toliki silni germanizmi i galicizmi iz Zmajevog doba nisu uništili srpski jezik, nisu mu 'oduzeli dušu', kao što su se pribojavali puristi. Pomodne reči su iščezle, one potrebne su ostale. Tako će valjda biti i s današnjim anglicizmima i internacionalizmima.<sup>39</sup>

Логарева опера је после премијере доживела велики успех и похвално оцењена од стране критичара, али се ипак није одржала на репертоару. Обновљена је, такође у Народном позоришту, 1973. године (са додатим балетом на почетку другог чина), а затим и 1993. године у Новом Саду, када је због режијских промашаја, после свега неколико представа скинута са репертоара. Следећи покушај је забележио Оперски студио Народног позоришта 2004. године (режија и клавирска пратња: Александар Коларевић), када је *Тиква* режирана као зингшпил опера (са оригиналним Стеријиним деловима текста) и Логаревим музичким нумерама и сценама. Ово је био занимљив и, према природи опере буфо, што *Тиква* јесте, сасвим одговарајући римејк који је убрзао радњу и скратио трајање опере. Ипак, у таквој, можемо рећи „опери са клавиром”, недостаје живописна и духовита, а пре свега функционална Логарева оркестрација. После премијере на малој сцени Народног позоришта, одиграно је неколико представа у позоришту Славија, а затим је и та верзија нестала са репертоара. Нова поставка опере уследила је 2006. године у оквиру Стеријиног позорја (у режији Гордане Каменаровић и адаптацији Миодрага Милановића): и овога пута са клавирском пратњом, али по либрету Хуга Клајна. Нова „читања” Логареве партитуре у осавремењеним режијама свакако охрабрују и пружају наду да би његова опера могла ускоро да нађе одавно заслужено место на сталном репертоару новоградске и/или београдске опере.

Нажалост, опере комичног жанра које су настајале после *Покондирене тикве*, имале су још мање среће са публиком и репертоарском политиком домаћих оперских кућа. Почетком седме деценије

<sup>39</sup> Ivan Klajn, *Diluirana insomnia*, *NIN*, broj 2729, 17. IV 2003.

српска музика је добила још две музичке комедије; партитура једне је изгубљена, а друга је доживела само четири извођења заредом у главном граду и потом скинута са репертоара. Но, није случајност што су оба дела настала почетком шездесетих година. Постепено попуштање стега соцреализма током педесетих година и окретање од совјетског културног модела, а затим и еуфорија модернизације, као последица економског и културног отварања земље према Западу, резултирали су шездесетих година „естетиком обиља или, бар, естетиком жудње за обиљем”<sup>40</sup> и набујалим ентузијазмом. *Joie de vivre* и окретање хумору било је осетно у свакодневном животу, у свим гранама високе уметности, као и у масовним медијима.

У овако повољним друштвеним околностима за смех, 1962. године настаје музичка шаљива игра Душана Костића, *Мајстори су њрви људи*. Либрето је написао Јован Путник на основу две комедије Косте Трифковића (*Чесћийшам* и *Љубавно њисмо*), а дело је изведено исте године у Савременом позоришту. Тема комада је интрига из живота новосадског грађанског друштва око 1860. године, а ликови су Стева Грабић „нежења из начела”, пет берберина, од којих је Јоаким Сапун, „нека врста војвођанског Фигара”,<sup>41</sup> њихове породице, разне „фрајлице” и слуге. Ипак, разлика између Стеријине и Трифковићеве драмске концепције и предмета комичног, диференцира и типове музичко-сценске реализације, те тако Костићев комад одређује као комедију ситуације, док је *Тиква* превасходно комедија карактера. Жанровски гледано, Костићево дело је сценски облик између оперете и комада са певањем. Партитура је изгубљена,<sup>42</sup> а један њен мањи сегмент, уз три верзије либрета и афишу за представу, нашли смо у Костићевој заоставштини коју чува Музиколошки институт САНУ. Сам композитор у својим напоменама, у духу књижевноромантичарског језика 19. века, назива овај комад „шареним и шаљивим музичким цвећем у два мирисања”. Шаљиво-пародијска посвета која се, претпостављамо, налазила на почетку партитуре, такође је писана у романтичарском стилу:

<sup>40</sup> Лидија Мереник, Иконе модерног доба, у: *Београд шездесетих година ХХ века* (ур. Бојан Ковачевић), Београд, Музеј града Београда, 2004, 144.

<sup>41</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 198.

<sup>42</sup> У архиви Позоришта на Теразијама сачуван је програм представе, као и напомене Јована Путника и Душана Костића о изворима коришћеним за текст либрета и музичке нумере (инвентарски број 239).



У својој и туђој башти узабрао, те милим слушатељима у стручак сложио и приповест ведру врлог Србина и врсног писца Косте Трифковића и либретисту Јована Путника им придодао, на поуку и весеље васцелог српског народа, као и сваког који само слушати усхтедне и милим звуцима родне земље у овом шаљивом играказу одморити се – мирисног музичког цвећа, аутор

С поштовањем  
Душан Костић

Београд, августа 1961. године

Осим парланда и пародија на традиционалне оперске арије, у комаду су коришћене обраде народних и старих градских песама: канонски обрађен хор *Тихо ноћи* и песма *Што се боре мисли моје*, затим *Има л' љравде и љравице*, *Драја моја јосјодо*, *У нашеја домаћина* и *Оја цуја драјана* по запису Лжичара, *Смрјна болесј* по запису Кухача, народна *Хеј Чича Глишо*<sup>43</sup> итд.

Од друштвено „шкакљивих” и политички асоцијативних сцена посебно је занимљив *Берберски дал*, где хорску песму *Мајсјори су љрви људи* прекида узвик „Живео! Живео!” Из либрета сазнајемо и следеће: „Негде у дубини пење се на столицу бркати сехмајстор који пантомимским покретима држи говор. Око њега су људи, сви покретима одобравају, парада се расула у живи шарени метеж. За то време ватрогасна банда свира песму *Хајдемо* од Даворина Јенка, у темпу корачнице.”<sup>44</sup>

Ово је почетком 60-их година, у ери ватрених политичких говора „бркатих” револуционара и бивших „занатлија”, могло бити схваћено као сатирична алузија. А таквих је, судећи према либрету, било више. Сцена у берберници, када Јоаким пева арију „о слуги” на мотив песме *Сојчице девојчице*, такође има сатирични карактер:

... јер свако је неком слуга: лечник слуга болесника, занатлија муштерија, а судија процесија, адвокати ко им плати, а трговци слуга новци, министар је слуга влади, влада служи бирачима, а бирачи – кортешима, а кортеши – ко власт има! И ти тако кружи, кружи, један другом у том свету служи.<sup>45</sup>

Сатирично је и исмевање правно-бирокуратског језика („јер кватир има... онај који правно и прописно од законског пропи-

<sup>43</sup> Напомена на 77. страни либрета.

<sup>44</sup> Из либрета, стр. 10.

<sup>45</sup> Исто, 31.

саног права своје право законски и мимо закона ишчупати уме”), што опет тематизује и актуелизује идеолошку злоупотребу језика. Уз све то, у тексту повремено има ситних еротских алузија, крајње неуобичајених за дотадашња музичко-сценска дела.<sup>46</sup> Ипак, критика је сматрала да „добар укус није био ничим повређен”,<sup>47</sup> као и то да је музика била допадљива, оркестрација занимљива, али неке песме претерано сложено обрађене.<sup>48</sup> Тешко је поверовати да је Костић можда желео да направи пародијску алузију на Вагнерове *Мајсторе певаче* (1868), те ова претпоставка, базирана више на Костићевом теоријском интересовању за Вагнеров оперски опус, а без доказа које би пружала сама партитура – није валидна.

Исте године када су настали и изведени Костићеви *Мајстори*, Душан Радић је компоновао оперу-балет *Љубав, то је главна ствар*,<sup>49</sup> која је продукт Радићевог стварања на пољу примењене музике, у овом случају – музике за позоришну представу *Племенићи јосифовин Пурсоњак* (1955) Молијера.<sup>50</sup>

Жанровски одређујући дело као „комедију-балет”, Радић несумњиво упућује на свој узор – француску оперу-балет 17. и 18. века и Лилијево дело према истом тексту. С обзиром на постојање сцена у којима преовлађују говорени одломци, у којима је функција оркестра сведена

<sup>46</sup> У либрету постоји и низ наравоученија: „о томе како је живот леп оном који уме”, „о томе ко су први људи на овом свету”, „о користи вишекратног бријања у свако доба и за сваку прилику”, „о томе да свака спава где год може и где уме”, „о томе како се женске тајне никако не знају”, „о томе како жена није шала”, „Оче наш, или како се наравоученије помешало с комедијом” и „савет слушаатељима”.

<sup>47</sup> Душан Плавша, *Мајстори* су први људи, *НИН*, 9/5, 1962/11.

<sup>48</sup> Dušan Skovran, *Hronika muzičkog života, Zvuk*, 1962, 55, 573–574. Под „сложеном обрадом” се вероватно мисли на канонску обраду песме *Тихо ноћи*.

<sup>49</sup> Изведена је 1963. године.

<sup>50</sup> Кратак садржај: Радња се догађа се у 17. веку у Паризу. Ераст и Јулија су заљубљени пар, али је њен отац Оронт решио да је уда за Пурсоњака, чији је дужник. Ерастов пријатељ Ајдукани и Јулијина служавка Нерина, смишљају низ сплетки којима ће натерати Пурсоњака да се сам одрекне женидбе. Воде га лажним лекарима који га проглашавају лудим. Истовремено протурају вест Оронту о Пурсоњаким бившим женама и жељи да се ожени Јулијом само да би измирио повериоце. Пурсоњаку, пак, сервирају причу о Јулијином сумњивом моралу. Инсценирају и суђење Пурсоњаку због полигамије, те овај преплашен да ће га обесити, бежи преобучен у женске хаљине. Ераст доводи Оронту кћерку, коју је Пурсоњак тобож отео и добија је за жену.

## Афиша за оперету Мајстори су први људи

О КОСТИ ТРИФКОВИЋУ

„Трифковић... доста добро оцртава мали свет, не са цензурским ставом строгог сатиричара или са социјалистичку дубоког социолога, по у лакому хумору, незлобно, као човек који је и сам живео тим животом... Све то није ни дубоко, ни спавало, доста је наниво и страница, али је пријатно за гледање.”

Јован Скергић

„После Стерије и пре Нушића Трифковић је главни комедиограф, може се рећи главни писац наше позоришне. Његова комедија није комедија ни наравно ни карактера, већ типова и заплета, али је његова лакоћа природна, неуспешна... и његов добродушни, пашани хумор успео да нам предочи мање и смешне стране његово доба и тадашњег српског новосадског грађанства, као и читав низ живих, сасвим наших типова. Његов спољњим, хумористичним реализам много одскаче од извештачког романтизма већине тадашњих писаца.”

Ведмо Петровић

Музичка шала МАЈСТОРИ СУ ПРВИ ЉУДИ је трагање да се у мотивима наше старије комедиографије најве драматургија основица за ведре, забавни музичко-сценски жанр. Најпозори доминантних композитора новојег адренала, чланова са Драгићевим, Стеријиним и Нушићевим текстовима ишли су у сасвим другом правцу, ка класичном типу буфо опере, мимомозабави баш забавни музички жанр врло потребан а још недовољно развијен у нас. Различан од типа класичне оперете, овај тип музичке шале треба да буде претреша да домаћу музичку комедију. Композитор ДУШАН КОСТИЋ служио се, непосредно и посредно, старим грађанским песмама Војводине XIX века. Аутор текста ЈОВАН ПУТНИК објединио је лирине, заплете и говор малех и већ заборављених „шаланских игара” КОСТЕ ТРИФКОВИЋА. Текстна обојаше била је да савременој потреби за ведрином у позоришту приближи једну ведру материју из нашег мултурног наслеђа.

САВРЕМЕНО ПОЗОРИШТЕ — БЕОГРАД



## МАЈСТОРИ СУ ПРВИ ЉУДИ

МУЗИЧКА ШАЉИВА ИГРА У ДВА ДЕЛА

Музика ДУШАН КОСТИЋ  
По мотивима КОСТЕ ТРИФКОВИЋА  
Текст написао ЈОВАН ПУТНИК

Директор КРЕШМИР ПАСКУТИНИ  
Редитељ ЈОВАН ПУТНИК  
Композитор ДАНКА ПАВЛОВИЋ  
Сценограф ИНЕС БАРЕЗА  
Игре поставља РОЗАЛИЈА ДОВРОВОЉАЦ  
Асистент режисе ВЕРА АНАФ

## ЛИЦА

Стева Грабић, адвокат новосадски, вежеља из Бачке	— — — — —	ДРАГАН ЛАКОВИЋ
Петровићка, самокрана удовица, још држећа	— — — — —	ЉУВИЦА СЕКУЛИЋ
Мара, депотица без мираза	— — — — —	ЖЕЉКА РАЈНЕР
Јења, једино дете	— — — — —	ДОВРИЛА ЧАБРИЋ
Неша, дугова	— — — — —	ТОМИСЛАВ ЈАКОПОВИЋ
Каја, незимче	— — — — —	ТИНА ШТЕРНБЕРГ
Јоанин Салуи, бербер, свих мајсторија мајстор	— — — — —	ЉУВИЦА БАЧИЋ
Софица, слушница код Грабића, прилична би и она беронанцу	— — — — —	БРАНКА МИТИЋ
Јован, слуга код Грабића, фалшчан	— — — — —	ПЕТАР САМАРИЋА
Кум	— — — — —	ТОРВЕ ЂОРЂЕВИЋ
Дива, бербер, узвиан момак	— — — — —	ДРАГАН МИХАЛОВИЋ
Мика, бербер, проћелав с обе стране	— — — — —	БРАНИСЛАВ МАТИЋ
Принца, бербер, бригато момче	— — — — —	МИЛЕ ЧАБРИНОВИЋ
Жења, бербер, мало личи на ња	— — — — —	ШПИРА ГРГУРЕВИЋ
Дожа, цеховска удавачи, стидљива	— — — — —	РАДОВАН КУДИЋ
Сока, грађанска фрајлица	— — — — —	РУЖИЦА ВЕЉКОВИЋ
Јока, дебелуца	— — — — —	ДИНА ТОШИЋ
Цока врицата невоља жеска	— — — — —	ЖАНКА ГОНЧИН
		ШАРИКА ШТЕРНБЕРГ
		БРАНКА ВУКИЋЕВИЋ

Мајстори, калфе, муштерије, комшије, витрогасна бајца, мајсторске фамилије

Догађа се у Новом Саду, шездесетих година XIX века.

Прва слика у ливизици код „Белог вана”, све остале слике у ставу Стева Грабића. Игре пред завесом јесу нарочуценија о женидби и још понекиим стварима за непочућене особе

Сценографи: АНАНИЈЕ ВЕРВИЌИКИ и ДУШАН СТАНИЋ

Концертмајстор: ТРИПО СИМОНУТИ

Сценариста: ЕЛА ШАГ

Шпанга: КАТИЦА ПЛЕМИЋ

## РУКОВОДИОЦИ ТЕХНИЧКЕ ОПРЕМЕ:

постани: Никола Јеличић, Нада Ивановић, Стеван Лунова; вијарско-ваширерски радови: Божидар Обрадовић; виолинарски радови: Андрија Кајба; сопрански радови: Момчило Пајевић; тапетарски радови: Иван Грлић; бинарски радови: Миле Пешки; ђубарски радови: Данило Милошевић; шеф расвете: Миле Марчић; мајстор позорице: Милан Марковић.

Снимци: Миле Мојсиловић

или на акордски фон или на пасаже који раздвајају исказе личности,<sup>51</sup> могло би се говорити и о елементима зингшпила. Но, повремено обраћање ликова публици истовремено је и традиција комедије дел арте с којом Молијеров текст у највећој мери кореспондира.

Највећи комични ефекат у Радићевој опери остварио је превод Станислава Винавера. Винаверови специфични преводи – у којима је он зарад преношења најдубљег смисла и тумачења превођеног текста видљиво одступао од оригинала – наилазили су често на одбијање издавача, али су до данас остали ненадмашни. Осим језичког каламбура у преводу имена два осовинска лика драмске радње (Пурсоњак/Вепровац и Збригани/Ајдукани), у тексту су присутни и улични жаргон и табу речи (лаке псовке), комично пренаглашено римовање у почетној *Серенади*<sup>52</sup> и карикирање медицинске<sup>53</sup> и правно-адвокатске реторике.

С обзиром на жанровску одредницу дела и као балета, опера обилује живописним балетским дивертисманима, као и нумерама затвореног типа и играчког карактера, од којих се посебно издвајају ведре провансалске игре – фарандола у првом чину (такт 6/8, терцет Јулије, Нерине и Ераста) и кармањола у другом чину, (хор предвођен тобожњом Пурсоњаковом женом). Комбинацијама боја класичних

<sup>51</sup> У шестом призору, на пример, два лажна доктора „научно” утврђују дијагнозу Пурсоњакове болести, а у осмом призору два лажна адвоката, од којих један развучи речи, а други замуцкује, дају правне савете Пурсоњаку.

<sup>52</sup> „Љубавна је слатка жуд/ Ал’ тиранска навре ћуд!/ Како судба мучит уме/ Кад родитељ – не разуме!//” У строфама које следе, такође је наглашена такозвана узастопна или парна рима речи: жар, ствар, квар, пар, чар, дар...

<sup>53</sup> Први лекар (говори брзо): „Елем, како се никоја болест не може излечити ако с њом нисмо савршено упознати, а опет, како се иста не може савршено упознати ако нисмо утврдили њено јестество и њено истинско својство, и то на основу обележја како дијагностичких тако и прогностичких, то ћете ми ви дозволити Господине Старији мој колега, да се ближе упустим у гореименовану болест, пре но што бих додирнуо саму терапију као и лекове и средства, која нам ваља применити, ради потпуног оздрављења дотичног од дотичне болести (...). Болест називам: хипохондричном меланхолијом (...). Прво и прво – мишљења сам да га треба издашно флеботомизирати, то јест пуштати му крв и често и поприлично, и то у првом реду из жиле основателне базиличне, па онда мождане цефаличне. Такође, ако би се тај недуг показао упоран, ваљало би му отворити чеону жилу – а отвор да буде широк да би згрушана крв могла да искуља. Истовремено, треба га клистирати, прочистити и испразнити помоћу добрих и прикладних чистила, тојест, помоћу жучне прогонице и протера црне жучи, изгона и тако даље...”

инструмената, посебно оних из дрвеног дувачког корпуса, Радић је у овим нумерама оживео тембр ренесансних ансамбала. По узору на комедију дел арте, такође, у опери су коришћени сценски ефекти као што су хор маски и појава егзотичних ликова (Египћанин и Египћанка у завршној, карневалској сцени опере).

Од музичких комичних ефеката, изузев парланда у вокалним деоницама који верно прати флексије текста и симулација смеха у хорском парту, најснажнији су они који су постигнути карактеризацијом Пурсоњака, односно прилагођавањем његовог лајтмотива драмским ситуацијама. Осим што се овај духовити мотив први пут чује у увертири опере (у оквиру друге теме њеног сонатног облика), наћи ће се и у свим битним моментима сплетки око главног лика. Прво појављивање Пурсоњака је дистинктивно по тембру инструмената који свирају мелодијски мотив: здружена боја тромбона и тубе индексишно означава приглупог племића из провинције. Мотив је у еф-молу са сниженим другим ступњем и скоком навише у лидијску кварту. Ритмичко-мелодијске карактеристике мотива, као што је скок тритонуса у синкопираној ритмичкој фигури и артикулацијски *staccato*, који у деоници тромбона и тубе нужно звучи трапаво – илуструју физичку непривлачност Пурсоњака. Хармонску пратњу чине дисонантни квартни акорди који се у деоници кларинета, фагота и хорни појављују са помереним акцентима у односу на мелодију, те тако и музички карикирају Пурсоњаков неспретан ход. Како се дисонантни акорд разрешава на тези у тонику Еф-дура, за мотив је карактеристичан и амбигвитет дура и мола због истовременог присуства дурске и молске терце тонике (пример 6).

Последња сцена у првом чину је велики балетски дивертисман са гротескном аријом лекара, која унеколико буди асоцијације на одговарајући хор из Прокофјевљеве комичне опере *Заљубљен у џири наранџе*, а комику пре свега дугује преводу стихова у необичној комбинацији српског, француског и италијанског језика:

„Ке лудило!  
Ке чудило!  
Наш малато  
Није десперато  
Даћемо му алергије  
Против црне меланколије  
Против све те малатије  
Па лудила – нигде није!”

Пример 6, *Љубав, што је главна ствар*, лајт мотив Пурсоњака, први чин, партитурни број 30.

*Allegro non troppo*

Cl. in Sb *mf* *f*

Fg *mf* *f*

Cor. in Fa *mf* *f*

Trbn. *f* *à 2 senza sord.*

Tuba *f*

Ајдукани *f* (Сви гледају у Пурсоњака како неспретно хода)  
верени, е-то нашег при-кли-де-ра, ми-сли-мо на се-бе!

Fl. *f* *fp* **31**

Ob. *f* *fp* *colla parte*

C. ing. *f* *fp* *colla parte*

Cl. in Sb *f* *fp* *colla parte*

Fg *f* *fp* *colla parte*

Cor. in Fa

Trbn.

Tuba

Perc. *1 P-tto*

Herina *p* *ad libitum* *mf* *5* *3* (ПОДСМЕШЉИВО) Јао! са-мо је са-мо глуп-љи и слеп-љи!

Vn. I *div.* *f* **31**

Vn. II *div.* *f*

V-le *div.* *f*

Vc. *div.* *f*

У овој сцени, као уосталом и у целој опери која се, као што смо навели, ослања на механизме комедије дел арте, преовлађује фриволна комика или, како то назива Владимир Пропп (Владимир Яковлевич Пропп), „комика човечијег тела” (од спољашњег изгледа, преко кретњи до физиолошких функција).<sup>54</sup> Како је у претходним сценама већ исмејана Пурсоњакова незграпност, у финалној сцени овог чина његове физичке кретње подлежу додатном подсмеху пошто је од тобож лекара добио „чудесну медецину” (кlistир!). При музичком илустровању новонастале ситуације мотив Пурсоњака се „панично”, у диминуцији, премешта у деонице ксилофона и тријангла, пропраћен духовитим, брзим пасајима дрвених и лимених дувачких инструмената. Посебан колористичко-експресивни ефекат остварује и хармонска пратња у гудачком парту, заснована на смени медијантних акорада *B-D-F* и *Des-F-As* (партитурни број 96).

Други чин протиче у низу сплетки и прерушавања: Ајдукани, прерушен у „један фламански трговинац”, пласира лажне информације Оронту и Пурсоњаку изазивајући њихову међусобну подозривост, шири гласине о Пурсоњаковој полигамији, те организује лажно суђење које завршава пресудом: „Двоженство је гадна смеша, за двоженство да се веша!” Настаје силна стрка и бекство Пурсоњака, где се његов лајт мотив понавља у деоници труба (*staccato*), док се у деоници тромбона остварује типични буфо гест „ачења”: *flatterzunge* ефекат маркиран је форте динамиком и на метрички ненаглашеним деловима такта (на другој и четвртој четвртини), а како се овај ефекат изводи језиком, у датом контексту добија значење „исплаженог језика”.<sup>55</sup> (видети пример 7)

Инициран наводном судском осудом Пурсоњака на смрт вешањем, директно се надовезује посмртни марш остварујући тиме и снажне синтагматске контрасте експресивних топоса (смешно – тужно) у опери. Последња појава Пурсоњака, присиљеног да бежи, преобученог у женске хаљине, постаје повод персифлаже у оркестру који је сведен само на ансамбл дрвених дувачких инструмената: лајтмотив се излаже у валцерској варијанти у којој пиколо флаута и обоа свирају мелодију са гротескно акцентованим предударима, док

<sup>54</sup> Vladimir Propp, *Problemi komike i smeħa*, Novi Sad, Književna zajednica, 1984, 45.

<sup>55</sup> О буфо гестовима видети и: Robert Hatten, нав. дело, 151–152.

Пример 7, *Љубав, што је главна ствар*, мотив Пурсоњака, други чин, партитурни број 76.

76 Moderato

76 Moderato

Violin I: *marcato unis.*  
 Violin II: *staccato unis.*  
 Viola: *staccato*  
 Violoncello: *staccato*  
 Violoncello: *staccato*  
 Contrabass: *staccato*

је пратња поверена кларинетима (видети пример 8). Потенцирано „сударење” (истовремено звучање) дурске и молске терце тоничног акорда (*c-e/es-g*) у кокетном валцерском звуку дувачког трија сугерише својеврсну „фалш грациозност” главног јунака опере – незграпног мушкарца неприкладно одевеног у женску одећу. Овакво звучно решење драмске ситуације у опери можда најбоље сведочи о Радићевом искуству у писању музике за филм и поступцима сенестетичког означавања.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Мислимо на асоцијативно повезивање звучног знака са визуелним.



Пример 7, *Љубав, што је главна ствар*, мотив Пурсоњака, други чин, партитурни број 76 (наставка)

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is for a piece titled "Love, which is the main thing" (Љубав, што је главна ствар), which is a motif from the second act of the opera "Purošaka". The score is part of a larger work, as indicated by "(наставка)". The instruments listed on the left are Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Sib (Cl. in Sib), Bassoon (Fg.), Trumpet in Sib (Tr. in Sib), Trombone (Trbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a melodic line with eighth notes and slurs. The strings (Violins, Viola, Cello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The brass instruments (Trumpet, Trombone) have a more sparse, punctuated part.

Од осталих комичних ефеката треба навести још Ајдуканијев разговор са Оронтом у другом чину када, глумећи фламанског трговца, пева назално, што значи да се на илокуционом нивоу, у самом извођењу, добија посебан ефекат исмевања односно пародирања. Такође је занимљив терцет Јулије, Ераста и Оронта у једанаестом призору где свако пева свој текст: Јулија глумата љубав према Пурсоњаку, отац је згрожен над ћеркином страшћу, а Ераст исказује поштовање и љубав према Јулији. Јулијина деоница, као изразита персифлажа на колоратурне арије са бесмисленим, нагомиланим скоковима и опсесивним „волим га, волим га, волим га...”, показује знатну сродност са Анцициним аријама у *Покондиреној шикви*.

Ни Радићева, ни Костићева, ни Логарева комична опера нису опстале на репертоарима домаћих оперских сцена. Више је разлога томе

Пример 8, *Љубав, то је главна ствар*, мотив Пурсоњака у валцерској варијанти, други чин, партитурни број 79.

**Moderato**

(Појављује се Пурсоњак)

допринело. Прво, висока култура и институције у којима та сцена живи нису имали слуха за хумор и склоности ка музичко-комичном жанру. Друго, све три опере су пласиране у временском периоду обележеном контролом продукције и у смислу избора тематике и у уметничко-изражајном смислу. Оно што је шира културно-друштвена пракса подржавала – поједностављен израз и комуникативност музике пре свега – одавно је у оперском жанру превазиђено. Криза опере је и званично декларисана.<sup>57</sup> С друге стране, растући значај мјузикла у свету, културни бум рокенрол музике, продор америчког утицаја, а нарочито појава новог медија – телевизије, током 60-их година,<sup>58</sup> померили су интересовања публике и поклоника лакшег и духовитијег жанра ка забавној музици, телевизијским шоу програмима и адаптацијама америчких мјузикла у Савременом позоришту.

<sup>57</sup> Видети у: Bohuslav Šefer, *Muzičko-scenske vizije budućnosti*, у: Peter Selem (ed.), *Novi zvuk*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 96.

<sup>58</sup> Телевизија Београд је експерименталним преносом са Сајма, званично отпочела свој рад 23. августа 1958. године.



Из опере *Љубав њо је главна ствар*,  
Народно позориште, 1963

Душан Радић је својевремено о стању у домаћој опери за Радио Београд рекао: „Опера је данас незахвална замисао: ако је сложена – не воле је извођачи, ако је лака и једноставна – спада у оперету, ако је новаторска – не воли је публика, ако је старомодна – не воле је напреднији кругови, а надобудна критика је претвори у резанце. У опери треба певати, а не мукати, гротати и декламовати. Тешко је пронаћи златну средину. Ако је неко и пронађе, пронашао ју је низашта.”<sup>59</sup>

Чињеница да су се комедије Трифковића, Стерије и Молијера задржале на београдским позоришним сценама до данашњих дана, а да сценска дела наших композитора писана на исте текстове тих комедија – нису, говори да је у случају ових других постојао лош *timing*. За поклонице и поборнике високе музике – она су била сувише пријемчива и, будући базирана на традиционалним моделима, сасвим *passé*, док су за следбенике надирућег таласа популарне музике била

<sup>59</sup> Милош Јевтић, *Свети музике. Разговори са Душаном Радићем*, Београд, Београдска књига Кеј/Ваљево, 2003, 32.

сувише артифицијелна. Покушај телевизијске адаптације комичних сценских дела као што су опера-балет *Сивав'ше йамейи на комедију* Николе Херцигоње из 1973. године и *Пашићровској вишеза* Миховила Логара из 1983. године<sup>60</sup> није имао бољег ефекта на ширу публику, али је занимљиво као покушај ревитализације опере у другом, синкретистичком медију. Имајући у виду ових пет комичних опера, не можемо а да не приметимо да је њихова тематика везана за прошлост и да би и то могао бити један од разлога што, у веку који су хумором обележили многи домаћи писци пишући о савременом добу, нису успеле да се наметну публици.

Слично опери, ни балети са хуморним елементима нису наишли на бољи пријем. Пратећи траг хуморних елемената у српској музици 20. века, примећујемо један искорак у хумор апсурда, несвакидашњи за друштвене и уметничке околности времена у којем се догодио. Реч је о балету *Собарева мејла* Милоја Милојевића. Балет је изведен 1923. године као мултимедијски пројекат под називом „1002. ноћ”, са костимираним балом и модернистичком изложбом.<sup>61</sup> Ова получа-совна музичка „лудорија”, са идејом модерног Gesamtkunstwerk-а,<sup>62</sup> у погледу форме испољава идеје блиске кубистичком и филмском колажу. Будући да је дело настало након Милојевићевог боравка у Паризу (у периоду од 1917. до 1919 године), у њему је лако препознати идејну сродност са делима премијерно изведеним у француској престоници крајем друге деценије – *Парадом* (1917) Ерика Сатија (Eric Satie) и *Причом о војнику* (1918) Игора Стравинског (Igor Stravinsky). Појава наратора на почетку Милојевићевог балета и говорни сегменти у великој мери асоцирају на *Причу о војнику*, док су концепција филмског кадрирања и колажа блиски Сатијевој *Паради*.

Надреалистички текст Марка Ристића, као литерарни предло-жак за *Мејлу*, већ је сам по себи био новина у тадашњем стилском контексту српске музике. О хумору и надреализму Ристић је писао у више наврата: осим фељтона у листу Политика током 1930. годи-

<sup>60</sup> Логар је оперу завршио 1974. године, а снимљена је тек девет година касније (!).

<sup>61</sup> О овоме више видети у: Nadežda Mosusova, Mesto Miloja Milojevića u srpskoj i jugoslovenskoj muzici, у: *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 39–57,

<sup>62</sup> На пројекту су, осим Милојевића, сарађивали књижевници Марко Ристић и Растко Петровић, архитекта Александар Дероко и чланови балетског ансамбла из Народног позоришта.

не, писао је и у часопису *Надреализам данас и овде* из 1932. године. Ристић у том тексту пише следеће:

Humor je svakako nezavisan od kategorija vremena, no njegova osobena mitologija je neporečno moderna ili je bar eksplicitan izraz njegovih mitova moderan. Toliko moderan, da je nadrealizam zaista prvi koji je mogao postaviti problem odnosa humora i poezije, humora i morala, humora i smrti.<sup>63</sup>

Сматрајући хумор нагонском, изворном критиком конвенционалног мисаоног и осећајног устројства и безрезервно усвајајући Фројдову теорију, Ристић износи у тексту став да „хумориста” мора да третира и реалност која га тишти и своју бригу као неважну безопасну дечију игру, чиме ће акценат са „ја” прећи на „над-ја” које има очинску, утешитељску улогу.<sup>64</sup> У тексту за *Содареву мејлу* функцио-нише више метафора које се могу довести у везу са тезама Фројдове психологије, нашта пре свега упућује симболика „протагониста” балета – Баханалије, Свести, Сентименталности, Детета-љубавника или Хипнотизера. Али поента балета ионако није у успостављању смисла, већ напротив, у његовом сталном нарушавању, кретањем између реалног и иреалног методом слободних асоцијација.

Колажном техником Милојевићева музика адекватно прати низање текстуалних апсурда. У драмско-наративном смислу, могла би се препознати троделна концепција: експозиција (уводно представљање „протагониста”, до партитурног броја 17), заплет (тражење љубавника и фарсичне замене идентитета протагониста, од броја 17) и расплет (ослобађање протагониста од хипнозе, партитурни број 31). У музичком току, пак, већ од средине заплета (од партитурног броја 22), инверзијом редоследа одсека из прве половине дела као својеврсним музичко-реторичким хијазмом, приметни су репризни музички моменти.<sup>65</sup> Непоклапање драмског наративног тока и музичког наративног тока, као најочигледније модернистичко рушење традиционалних норми њихове међусобне условљености, само је један од момената структуралне подршке комичном ефекту. Остали

<sup>63</sup> Marko Ristić, Humor 1932, u: *Smijeh, uvod u naučnu studiju o smijehu kao ljudskom fenomenu*, zbornik, Zagreb, NIP, 1961, 288–297, 288.

<sup>64</sup> Упореди: исто, 292.

<sup>65</sup> Готово као аутоматско преписивање сегмената музичког тока. Идентичност показују одсеци означени следећим партитурним бројевима: 22 и 23=12 и 13 // 31=21 // 32 и 33=22 и 23 // 39 и 40=13.

моменти се, сходно колажу, реализују изненадним, наглим, непредвидивим скоковима у различите дискурсе.

Пародијски моменти се везују за употребу цитата из романтичарске епохе. Први такав цитат потиче са домаћег терена, из фундуса тривијалног жанра: мелодија староградске песме *На ње мислим* (у партитурном броју 15), која се појављује у тренутку када Хипнотизер (у улози водитеља) представља Сентименталност, патетично наглашавајући сваки слог речи. Мелодија песме је карикатурна артикулацијским *staccato*-ом, агогичком ознаком *sostenuto molto* и комичним предударима у деоници обое, а будући да је пласирана у Це-дуру, у потпуном је нескладу са хармонском подлогом која је у цис-молу.<sup>66</sup> На то се одмах надовезује мелодијски мотив (у оквиру тритонуса) из другог чина Вагнеровог (Richard Wagner) *Зигфрида* у деоници контрабаса са потенцираним тритонусним скоком (*ges-c*) у деоници тимпана. Како Хипнотизер у том тренутку најављује „Ѓурац – Супруг – Проницљивост”, значењски нивои музике и изговореног текста иницирају комичне асоцијативне везе појмова или информација на релацији скрипата Зигфрид – Ѓурац: рецимо, митолошки јунак – „ронилац” („ѓурац”), супруг Брунхилде (Зигфрид) – Супруг Баханалије (Ѓурац) итд. Како овај сегмент директно належе на претходни цитат градске песме *На ње мислим*, апострофирање *Зигфрида* заправо успоставља контекстуалне опозиције митско – профано, узвишено – тривијално, озбиљно – неозбиљно... (видети пример 9). Недуго потом, наступа и следећи цитат, овога пута из Штраусове (Richard Strauss) поеме *Тако је говорио Заратустра*, а на егзалтирани повик Хипнотизера „Сад сам ја бог!” (три такта испред броја 18). Препознатљив и упечатљив сигнални мотив штраусовских труба којим „грми” разложени трозвук Це-дура у *forte fortissimo* динамичи контекстуално је девестиран на сличан начин као и Вагнеров мотив: умешта се између дела музичког тока базираног на целостепеној лествици, који припада неутралном Милојевићевом стилистичком проседеу, и прве певане нумере Мрава која поново алудира на стил градске песме. Тиме се, у релативно кратком временском сегменту композиције, конфронтирају цитати-синегдохе који репрезентују

<sup>66</sup> Акорд *cis-dis-a* је тоника са задржицама (2-3 и 6-5), које се разрешавају на ненаглашеном тактовом делу; мелодијски завршетак цитата на другом ступњу хармонизован је акордом *c-fis-gis-d*, који је симболично састављен од два тритонуса, мада је тон *c* заправо антиципација тоничног педала следећег сегмента, а остали тонови акорда се могу тумачити као доминантни септакорд са сниженом квинтом.

два културна и музичко-стилски несродна идиома: један је западно-европски и означава високу, односно академску уметничку (музичку) праксу, а други реферира на грађанску популарну културу.

Пример 9, *Собарева мейла*, цитат песме *На ње мислим*, партитурни број 15

15 *Andante sostenuto sub. più vivo* *Sostenuto molto*

Picc. *p*

Fl. *p* Svetlost

Ob. *f* *Lacrimosa, con dolore molto agitato.*

Cl. *f* *Lacrimosa, con dolore molto agitato.*

HIPNOTIZER (*predstavlja ličnosti*): "Supruga Bahanalija". HIPNOTIZER: "Sen-ti-men-talnost"  
*Na te reči, Bahanalija stupa, čineći se smirenom, iz straha od ljubomornog muža ali, ne mogući da uzdrži svoju prirodu, uz žive skokove se pokloni.* (*Sentimentalnost igra plastični balet*)

15 *Andante sostenuto sub. più vivo* *Sostenuto molto*

Vln.I *p con grinta* *sfz*

Vln.II *p* *sfz*

Vlk. *p* *sfz*

Vc. *p*

Cb. *p*

16 *Lento pesante*

Ob.

Tuba

Timp. *p*

HIPNOTIZER: "Gnjurac – Suprug – Pronicljivost"  
*(Gnjurac trupka, vrlo ljut)*

16 *Lento pesante*

div.

Vln.I *uniss.*

Vln.II *pp*

Vlk. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *p* *Citat iz "SIEGFRIEDA" II čin pizz. arco pizz.*

Пример 9, *Содарева мејла*, цитат песме *На ње мислим*, партитурни број 15 (наставак)

DETE, MRAV: Vrlo ljut, vrlo ljut to je eto, muž...  
ljubomomi, ljubomomi muž.

HIPNOTIZER (*uzvijana*):  
Nedostaje mi ljubavnik – zadovoljenje.



Обе песме персонификованог Мрава права су персифлажа на тему српског романтичарског лида севдалијског карактера. Прва песма, на бизарни текст „Ја сам немар, ја сам Мрав, ја сам Мрав заборав...” (партитурни број 18), заправо је неуспео „покушај” песме хипнотизованог протагонисте: његову омамљеност маркира поетска анафора,<sup>67</sup> а затим и фигура апосиопезе<sup>68</sup> („Ја сам заборрр..., ја сам заббб..., ја сам за...”). Мелодија песме креће се у оквиру фригијског молдура од тона *d*, севдалијски карактер обезбеђује јој потенцирана употреба прекомерне секунде, а изненадни гест интервалског скока на квинту (тон *a*, форте динамика) и силазни глисандо иронично алудирају на патетику балканског дерта (композиторова ознака у партитури: „очајно”). Хармонска пратња, притом, карикира кафанску контртан бас–акорд формулу (ум-па, ум-па) у њему неприкладном *adagio* темпу.<sup>69</sup> Како је Хипнотизер незадовољан оним што чује („не ваља” каже он), Мрав пева другу песму. Композиторова ознака за карактер – *In modo Serbo-classico* (!?!) – спада у групу визуелно-графичких шала, оних које се реализују у контакту са партитуром. У питању је варијанта претходне песме, такође бесмисленог текста („пада слана седам дана, седам ноћи где ћу поћи”) али нешто живљег карактера. Агогички променљив ток (*risoluto e rubato*) испрекидан коронама и застојима на крају брзих рефрена гудачких инструмената завршава *ritardando*-м и повратком на бас-акорд пратњу (*Piu mosso*, партитурни број 20). Посебно је занимљив спој ове „севдалинке” са фокстрот моделом, а преко каденцирајућег обрта: како је мелодијска каденца Мравове песме на другом ступњу, очекивана хармонизација доминантним акордом (иначе све време чистог А-дура!) изневерава утолико што се не појављује вођица (уместо *gis* појављује се тон *g!*), већ се на фону молске доминанте излаже још једном „рефрен-интрада”, а потом и квази фокстрот. Почетни тоналитет фокстротне фразе је поларно удаљени Ес-дур што додатно дезоријентише слушаоца, и иначе збуњеног неочекиваним сударом кодова популарног: једног „класично српског” и другог „американског”. Овом шокантном тропирању два музичко-стилска идиома пресудиће револверски пуцањ Хипнотизера („по американски”) – грешком, у себе самог.

<sup>67</sup> Понављање група речи на почетку сваког стиха

<sup>68</sup> Стилска фигура заснована на прекинутом исказу, прећуткивању (нпр: Немој да ти ја...!). Наведено према: Иван Клајн, *Велики речник...*, нав. дело, 142.

<sup>69</sup> Карикирана је и стилска норма каденце: доминанта Ес-дура има умањену квинту, а тонични квинтакорд је прекомерни.

Како се прекинута песма Мрава наставља након овог конкретног звука, музички гест би се могао протумачити као реторичка парентеза или уметнута фраза.

На сличан начин је реализована још једна затворена нумера – мелодрам Детета на текст песме *Јади јунакови* из *Бурлеске Госџодина Перуна Боја Грома* од Растка Петровића (партитурни број 24). Док су песме Мрава биле пародијско шегачење на тему националне музике, ова нумера пародијски апострофира поезију сâму. Отуда и решење вокалне деонице као екскламативног речитатива. Стихове („О травице, зелена, зелена, где сам брао селена, селена...”) карактеришу редупликација<sup>70</sup> и песничка фигура епистрофе.<sup>71</sup> Атмосфера стихова је љубавно-фолклорна све до гротескног преокрета (партитурни број 29): „Ој травице зелена, зелена/ој девојко верена, верена/и мој вранче превити, превити/ ја ћу себе убити, убити”. Комично-трагични обрт у значењу стихова пропраћен је понављањем фрагмента фокстрота, чиме се овај пут директно сучељавају два хармонска идиома: атонални (прекомерни акорди децентрализованог музичког тока који прати песму Детета) и тонални (каденцирајући обрт фокстрота).

Апострофирање гротеске у поднаслову балета може се објаснити на релацији текст – музика и трагикомичним позиционирањем Самоубиства. Врло је могуће да је Марко Ристић тиме симболично алудирао на Жака Вашеа (Jacques Vaché)<sup>72</sup> и његово одређење хумора као „осећања театралне узалудности свега”. У поменутом тексту, *Хумор 1932*, Марко Ристић пише: »Humor, dada: osećati besciljnost svega, znači osećati besciljnost i svoju, znači i biti besciljan. Pa ili biti osuđen na smrt, ili na preobraženje negacijom koja je prevazilaženje: Vaché se ubio, dadaizam je postao nadrealizam«. <sup>73</sup> Сматрајући хумор „врховном иронијом” која је заправо „безизлазна равнодушност”<sup>74</sup> према свим могућим датама друштвене стварности (симболична појава Собара на крају балета!), Ристић хумор ипак одређује као „моралан став револуционара.”

<sup>70</sup> Узастопно понављање истих речи.

<sup>71</sup> Понављање припева *ој!* на крају сваког стиха (у строфи „Ој травице зелена ој/ Реци где је жељена, ој!/Имај за ме милости, ој!/ Моје срце жалости, ој!/”).

<sup>72</sup> Поборник дадаизма, скептик, денди, творац теорије (х)умора из које је потекла Бретонова синтагма „црни хумор”.

<sup>73</sup> Марко Ристић, нав. дело, 295.

<sup>74</sup> Исто, 294.

Иронијско-пародијски моменти су у *Собаревој мейли* критички окренути према романтичарској традицији, иако, имајући у виду одлике Милојевићевог опуса и његове музичке поетике, то није био синдром „изоштавања” романтичарског идиома. Импресионистички низови целостепених мелодијских фрагмената и акорди произишли из њих, делују више као „сабирно место” или тачка пресека романтизма и импресионизма, него као стилска норма за коју дело пледира. Оба проседеа се у делу иронијски окрећу против себе самих: романтичарски проседе у парадигматској димензији (инконгруенција мелодије и хармоније у песми *На ње мислим*, на пример), а импресионистички проседе у синтагматском склопу разних музика. Музички говор *Собареве мейле* „појавио се као најближи естетичким мерилима француске постимпресионистичке модерне, на међи окретања од традиције, али и поновног враћања неким њеним вредностима, на средокраћи између уметничког и свакодневног, новог и конвенционалног.”<sup>75</sup>

На сличној идејној вези са балетом француских неокласичара и „средокраћи” између космополитског и националног био је и Радићев балет *Балада о месецу лувалици* (1960), скоро четрдесет година после *Собареве мейле*. Како је у току године настајања балета Радић провео извесно време на усавршавању код Даријуса Мијоа (Darius Milhaud), аналогије са француским балетима можда уопште нису случајне. Сиже Боре Ђосића, једног од тада најактуелнијих и најпровокативнијих писаца, урбана тематика и употреба играчких, фолклорних и без ритмова, несумњиво упућују на идеје Мијоа, Пуланка (Francis Poulenc) и Сатија. По свом хибридном облику и појави рецитатора који активно учествује на сцени, *Балада* подсећа и на *Причу о војнику* Стравинског. Аналогије са Милојевићевом *Собаревом мейлом* видне су, превасходно, у сарадњи са савременим писцима и избору савремене тематике, а потом и по сукобу локалног и глобалног, реалног и иреалног. У погледу тематике, замена идентитета Песника (иначе службеника у научном институту) и Месеца у жижу ставља карактере који бивају „тежњом од себе већи” и, због тога, осуђени да поново „тресну о земљу”. Осим Песника, његовог Двојника<sup>76</sup> и Месеца, ли-

<sup>75</sup> Ана Стефановић, Музичко-сценска дела Милоја Милојевића”, у: *Српска музичка сцена*, Београд, САНУ, 1995, 208–223, 218.

<sup>76</sup> Радић је ову подвојеност ликова у сижеу објашњавао као „... две крајности истог карактера. Двојник Песника учи трезвеном мишљењу, учи га како би требало да се понаша, осећа, живи. Песник је сувише емотиван и некон-

кови су Ветар, Мраз, Зелена комета и Самоубица. У погледу жанра, пак, инкорпорација развијених говорних сегмената у балет указује на идеју балета као проширеног медија (или микстмедија). Кроз текст песниковог Двојника провејавају духовите метафоре и спорадичне друштвено-политичке провокације као што су опраштање од „црвеног неба” или помињање Бога. Хумор текста највише се заснива на продору свакодневице у, на пример, Двојниковом „гунђању” због државних прописа или отвореном признању како „све руде звездане што небо скрива (...) дао би данас за чашу пива”. Поларизација два света, земаљског и небеског, односно реалног и имагинарног, симболично је представљена контрастом стилизованих фолклорних мотива и џез елемената, те представља и конфронтацију источног и западног модела популарног жанра. Слично *Собаревој мейли*, у *Балади* су присутне иконе различитих жанрова: од уводног стилизованог кола, преко образаца мамбе, регтајма, холивудске филмске музике, свинга, блуза и рокенрола до епизоде кафанске севдалинке. На самом крају балета догађа се иронични обрт у којем Песник убија Самоубицу, „и то на фону отужне, аутентичне кафанске музике, без имало трагике, готово рутински, али и без тежине која би евентуално могла да угрози наметнути мјузикхолско-варијететски карактер дела”.<sup>77</sup> Заправо, ако је нешто у *Балади* било заиста провокативно и несвакидашње, па тиме – у контексту овог рада – и хуморно, то је чињеница да су се на сцени Народног позоришта први пут чули рокенрол, џез и кафанска музика, чиме су озбиљно уздрмане норме и институционални оквири високе уметности.<sup>78</sup>

тролисан у свакодневним околностима. Двојник, као одлутали вид Песникове природе, представља његову ироничну могућност, његов рационални део. Тек удружене, ове особине чине комплетну личност. После различитих заплета, многобројних обрта, сналажења и несналажења, овамо-онамо, свако остаје тамо где је и био”. Цитирано према: Горица Пилиповић, *Поћлед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000, 30.

<sup>77</sup> Исто, 32.

<sup>78</sup> Како је *Собарева мейла* изведена у хотелу Касина, *Балада* је прво домаће сценско дело са елементима џеза изведено у Народног позоришту. *Балада* је изведена у Народног позоришту 1961. године, затим на Музичком бијеналу у Загребу 1961. године, а телевизијска верзија балета је снимљена 1986. године (редитељ Милица Драгић, кореограф Славко Перван, сценограф Дагмар Стојановић, костимограф Весна Радовић-Дорић; уз балетски ансамбл Српског народног позоришта из Новог Сада, улоге су тумачили Растислав Варга /Песник/ и Петар Краљ /Двојник/).

### 3.3. Духовиѝи обрѝи вокално-инструменталној жанра

Српску музичку праксу прве половине прошлог века обележила је својеврсна расправа о реализму и модернизму, традицији и авангарди, националном и космополитском, фолклорном и савременом, како на пољу композиторске, стваралачке продукције, тако и на пољу критичко-теоретско-естетичког осврта на њу. Та се расправа распламсавала и стишавала већ према продору авангардних новина у музички језик стваралаца, па је, мада латентно увек присутна, била највише изражена између два светска рата и после Другог светског рата. Идеолошки и политички услови су значајано утицали на стилско-естетско профилисање жанрова, али и на избор тема у оквиру оних жанрова који су имали за основу неки текстуални предложак. То је, како смо видели, важило за сценска дела, али је осетно и у вокално-инструменталном жанру, хорској музици и соло песни.

У односу на друге области, вокално-инструментална музика је „можда са већом транспаренцијом и у наглашенијем континуитету, нарочито после Другог светског рата, била обликована и контекстуализована доминантним и преовлађујућим стремљењима и превирањима у култури и друштву, али је исто тако повратно учествовала у њиховом артикулисању и означавању”.<sup>79</sup> Од Христићевог ораторијума *Васкрсење* (1912) до краја века, у оквиру овог жанра могуће је пратити различите естетско-стилско-медијске конфигурације, које музиколог Милена Медић именује као: 1) синтетичку (помирење националног и модернистичко-авангардног); 2) ретроградну (видови обнављања прошлости и/или остајање у идеолошкој сфери соцреализма); 3) авангардистичку (у потпуном отклону од архаичног и фолклорног) и 4) постмодернистичку (поетичке стратегије трансгресије жанра и полижанровско умрежавање).<sup>80</sup>

Занимљиво је да у погледу хумора, тачније – иронијско-циничног модуса хумора, поједина дела из вокално-инструменталног опуса Душана Радића означавају преломне тачке у историји српске музике. Овде мислимо на сад већ чувену Радићеву композицију *Сјисак* – „тринаест крокија за тринаест извођача”, на стихове Васка Попе, који

<sup>79</sup> Милена Медић, Вокално-инструментална музика, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 545.

<sup>80</sup> Упореди са: исто, 548.

су, на чувеном „историјском концерту” половином шесте деценије,<sup>81</sup> изазвали прави мали скандал – али и на дело *Oratorio profano*, према тексту Боре Ћосића, које је две деценије после *Ћиуска* одјекнуло у српској јавности као „авангардна 'бомба'”.<sup>82</sup> У оба случаја, катализатор бурних реакција публике и критике био је Радићев избор поетско-књижевног извора. Попин елиптични и афористични поетски израз богате асоцијативности, те својеврсна антропоморфизација предмета, животиња и биљака у стиховима *Ћиуска*,<sup>83</sup> одударали су од књижевно-поетских норми у послератном периоду и ондашњег укуса публике. Радићева музичка транспозиција стихова резултирала је одговарајућим аскетским звуком са примесама гротеске, лапидарном мотивиком, ритмизованим рецитовањем са повременим искораком у *Sprechgesang*, квартално-секундним хармонским склоповима и антиромантичарским аранжманом звука инструменталног ансамбла.<sup>84</sup>

У оној мери у којој је *Ћиусак* био прави модернистички изазов педесетих година прошлог века, *Oratorio profano* би могао да се схвати као манифестно постмодернистичко<sup>85</sup> или протопостмодернистичко дело<sup>86</sup>. *Oratorio profano* је компонован 1972–1974. године на бази Ћосићеве књиге *Mixed media* демонстрирајући, сходно Ћосићевом колажу фрагмената текстова различитих литерарних регистара (научног, есејистичког, новинарског...), ширење музике као уметничког рода и звучног медија према другим родовима и медијима, вербалним,

<sup>81</sup> Концерт је одржан 17. марта 1954. године, а био је осмишљен као „синтетичко уметничко дело”: уз композиције Душана Радића и Енрика Јосифа, презентовани су поетски коментари Васка Попе и Миодрага Павловића, као и слике Марија Маскарелија. У том смислу је концерт могао да се схвати као „једно авангардно догађање”. О реакцијама на концерт видети више у: Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 337–341.

<sup>82</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Постмодерна – карактеристике и одабири „игре”, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 256.

<sup>83</sup> Наслови крокија су: *Коњ*, *Пајка*, *Кромјир*, *Маховина*, *Белуџак*, *Ћиолица*, *Кокошка*, *Маџарац*, *Виолина*, *Свиња*, *Харџија*, *Пузавица* и *Какџус*.

<sup>84</sup> Оригинална верзија *Ћиуска* написана је за сопран и клавир (у тој форми је дело изведено на „историјском концерту”), али је Радић прерадио композицију 1955. године за сопран, мецосопран и камерни ансамбл (3 обое, 3 саксофона, бас-кларинет, харфа, контрабас и удараљке).

<sup>85</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Постмодерна..., у: *Историја српске музике*, нав. дело, 256.

<sup>86</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, FMU, 2009, 137.

пластичким, спацио-кинетичким.<sup>87</sup> Бора Ђосић је већ 1968. године у књизи есеја *Садржај* програмски објавио поступак колажирања и прикупљања одломака као „естетичку доктрину стварности” која „укључује мешовиту стварност емулзије, бастарда, колажа”: „Mixed-media, мешовита техника, практичан је израз који обележава коришћење различитих средстава у уметничкој пракси, или најтачније, спајање материјала диспаратног порекла у артистичку целину, уметнички предмет, дело. Микст, микстурa, смеџа, меџавина, бућкуриш, умећност, media, medium...”<sup>88</sup>

У Радићевом *Орајџорију* оштро се сударају обрасци различитих музика или звучних парадигми: од имагинарне фолклорно/пасторалне, преко популарних образаца поп музике, џеза и рока до препознатљивих цитата из савремене уметничке музике и авангардних сегмената. Ови су узорци повезани колажним поступком и специфичним интертекстуалним усаглашењем музичког тока, звучне поезије, говореног текста, покрета, костима и шминке, дискутујући на тај начин „поводе, побуде, услове, генеалогичку, карактер и улогу сплета збивања у области мешаних медија”.<sup>89</sup> Према Горици Пилиповић, амбициозна идеја дела била је „показати савремени хаотични свет и његову какофоничну уметност”.<sup>90</sup>

*Орајџориј* је, већ по самом обиму извођачког састава – иронија по себи. Извођачки апарат од три рецитатора, три хора (мешовити, женски и мушки), три камерне групе инструмената, четири оркестра (три симфонијска и један џез оркестар!), четири тимпана, оргуља, магнетофонске траке и два диригента, све заједно – око 260 извођача, колико их је било на београдској премијери! – несвакидашњи је, или је макар био први пример сценске мегаломаније у српској музици. С једне стране, специфичним распоредом извођачких група и звучника који преносе звук са магнетофонске траке (реализован у Електронском студију Радио Београда) прецизно је осмишљена

<sup>87</sup> О концепту *проширене медије* уопште и микстмедијској реализацији Радићевог *Орајџорија* видети у: Mirjana Veselinović-Hofman, Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic, у: *On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology* (ed. Nico Schüller), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, Vol. 4, 9–38.

<sup>88</sup> Цитирано према: Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991, 70.

<sup>89</sup> Ивана Тришић, коментар из концертног програма, цитирано према: Душан Радић, *Трајкови балканске врлети*, Београд, Београдска књига, 2007, 174.

<sup>90</sup> Горица Пилиповић, *Појед на музику Душана Радића*, нав. дело, 50.

драматургија спацијалног кретања звука (лево – десно, напред – назад), а енормно велики хорски апарат потврђује своју функционалност у реализацији какофоничне, вербалне „полифоније” трећег става. С друге стране, предимензионираност ансамбла, попут било које друге хиперболе, постала је знак по себи: у сумраку титоистичке ере, на отварању БЕМУС-а и у простору Дома синдиката, дело је управо мегаломанском сценографијом успостављало пародијску аналогију како са послератним партијско-патриотским манифестацијама тако и са домаћим епско-националним и архаично-духовним вокално-инструменталним делима којима је БЕМУС отворан. У смислу провоцирања културног кода „манифестације”, „прославе”, „свечане академије”<sup>91</sup> којима је друштвени живот у бившој Југославији обиловао, ово се може разумети и као сатирично пародирање те праксе. Коначно, сам Радић је неколико година касније формулисао своје виђење Београдских музичких свечаности: „Бемус већ више година личи на гомилу шарених крпа и зазива променадни карактер неког осредњег музичког кермеса, с чежњивим погледима на стадионску публику.”<sup>92</sup>

Две су семантичко-иронијске равни присутне у Радићевом *Орајторију*: једна се реализује у сфери аудитивне, временски протежне димензије дела у којој се иронија постиже сукцесијом инкомпатибилних и неспојивих музичких парадигми, а друга опстојава у сценско-визуелној компоненти неспојивих амблема различитих музичких пракси: оргуље и електричне гитаре, мандолине и драмски рецитатори, велики мешовити хор и чез оркестар... што и најозбиљније интониране исечке дела нужно релативизира и доводи у питање. Ове субверзије жанровских норми и музичких парадигми, како то исправно закључује Весна Микић, део су Радићеве стратегије редефинисања и коментарисања музичког наслеђа које се одвија под маском симулације и парафразе и најбољи су показатељи његовог модернистичког сензибилитета.<sup>93</sup> Истовремено, на алузивно-семантичком нивоу композиције, ови субверзивни моменти постају моменти хумора.

<sup>91</sup> Композиција је премијерно изведена на отварању БЕМУС-а 1979. године. Како се у извођачком апарату *Орајторија* посебно издваја камерна група лимених дувачких инструмената (обележених као „фанfare”), дело подједнако алудира на праксу званичног отварања БЕМУС-а, која се традиционално обележава свечаним фанфарама.

<sup>92</sup> Милош Јевтић, нав. дело, 44.

<sup>93</sup> Упореди са: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 129.



С обзиром на тип текстуалног предлошка, у *Оратијорију* нема класичног наратива, али је тематика усмерена на однос човек – природа – уметност (наслови ставова су: 1. *Геометријски човек*, 2. *Околина*, 3. *Збивање*, 4. *Звучне парадијме*). Први став композиције, у складу са насловом поглавља у Ћосићевој књизи, пласира идеју о кодираној стварности у којој „тело живота има нешто као сопствену 'татуажу'” и човеку који „напредује у артифицирању своје стварности, претварајући читав низ уобичајених, шематских, рефлексних потеза, у симбол, метафору, креацију...”. Општа склоност геометризацији или симетризацији један је од принципа на којима се заснива човекова перцепција, према *Gestalt* теорији; ми поседујемо природну склоност ка груписању сличних ентитета, те заокруженим, правилним целинама и симетрији...<sup>94</sup> У том смислу, први став *Оратијорија* музички симболише „норму” или геометризовану музичку структуру чија су обележја: интервал кварте (који преовлађује у мелодијској и хармонској структури), остинатна репетитивност мотивских модела и канонска симетризација наступа деоница, а у погледу форме – троделни облик са измењеном, али препознатљивом репризом. Други носилац семантичког значења у ставу је фанфарни топос, тачније, два дистинктивна мотива поверена камерној групи лимених дувачких инструмената коју чине три трубе (*in B*), шест хорни (*in F*) и три тромбона, а који су позиционирани наспрам сцене, иза публике. Први фанфарни топос (код партитурног слова *D*), формиран на квартном мотиву, излажу трубе и тромбони у имитацији (видети пример 10а). За други фанфарни топос (у партитурном слову *E*) карактеристичне су триолске и пунктиране ритмичке фигуре, као и репетиција акордских структура које формирају кластер од три акорда: *c-e-g*, *cis-e-gis*, *d-f-a* (видети пример 10б). Ова два топоса својим мелодијско-ритмичким карактеристикама, али и специфичним тембром „оглашавају” тријумфални напредак технике, уметности, човечанства, а истовремено успостављају асоцијације на културну праксу Свечаности.

<sup>94</sup> Ове склоности се објашњавају као „принцип прегнантности”. Термин је увео Макс Вертхајмер (Max Wertheimer), један од оснивача *Gestalt* психологије, а означава устројство нашег ума ка најједноставнијој, најчистијој, најстабилнијој организацији могућој у датим условима. Овај закон функционише у оквиру процеса памћења и има тенденцију да ствара логички оптималне целине, да доврши оно што је било недовршено, да учини правилним оно што је било неправилно, да види и чује симетрично... Видети у: Wolfgang Keler, *Gešalt psihologija*, Beograd, Nolit, 1985, 105.

Пример 10, *Oratorio profano*, први став, фанфарни топоси

(10a): први фанфарни топос, партитурно слово *D*, такт 66–67

(♩ = 60)

3 Tr. in Sib

3 Trbn.

3 Trbn.

(10b): други фанфарни топос, партитурно слово *E*, такт 73–75

(♩ = 60)

3 Tr. in Sib

6 Cor. in Fa

3 Trbn.

У синтактичкој равни, цео други став (*Околина*) протиче у сукобљавању (антитези) више различитих топоса који међусобним контрадикторним односима, као и односом према тексту, остварују гротескни ефекат. Како је тема другог става „преображај природне средине у вештачку средину” (Пјер Франкастел), а есејистички се разматрају проглас и идеје Баухауса са апострофирањем цветне ливаде као симбола природног, Радић најпре гради фолкорно-пасторалну звучну парадигму (од слова *E*). Она је базирана на тексту који подсећа на народне разбрајалице (римоване речи без смисла, између којих се једино апострофирају златна јабука и златна смоква) и карактерише је канонски постављен остинатни мотив који се креће у оквиру природног де-мола, симболишући чисту оазу природе. Укључивање блок флаута и мандолине (од слова *G*) допуњује звучну слику нотом носталгије и древног. Драматични преокрет настаје након речитатива

са текстом из *Србагије* с краја 19. века (испред слова *М*) о електричној изложби у Паризу где су експонати били бакарисани и посребрени делови органског света, а међу њима и две детиње руке... То иницира гротескно јукстапонирање три топоса: једног у антиципацији (мотив кварта у деоници саксофона као дискретна најава цез топоса), затим ехо пасторалне парадигме (мотива блок флаута и мандолина, тактови 149–150) и сигнални, квартални мотив „фанфара”. Све се одвија у кратком временском интервалу, над секундним, кластерским сазвучјима у деоницама гудачког парта и глисандо ефектима. Након цезуре уследиће неочекиван, шокантан и гротескан искорак у цез идиом који репрезентују два инструмента – флаута и рок бубањ. У деоници флауте је пласирана импровизујућа мелодија, скоковита, изведена из мотива кварта, ритмички и артикулационо прилагођена играчко-забавном обрасцу цез музике. При том, флаута није стандардни инструмент цез ансамбала, али је нашла своје место у забавној музици фестивалског жанра, карактеристичној за време 70-их година. У овом тренутку наратива става, тембр флауте који је у садејству са текстом био носилац значења пасторалног/древног/националног, прилагођава се новом окружењу комерцијалног и свакодневног. Укључивањем електричних гитара и електричног контрабаса (од слова *О*), а затим и дувачке секције (саксофони, трубе и тромбони) употпуњава се и недвосмислено дефинише звучна парадигма цез музике. У даљем току става се постепено гради какофонична слика у коју се улива цитат америчке фолк-блуз-рок песме *House of the rising sun*<sup>95</sup> (од 231. такта) док хор скандирајући набраја предмете свакодневице који су нашли своје место у уметности (штипаљке, кључеви, зупчаници, мреже, кишобрани...). Цео сегмент става, са експлицитним реферирањем на тривијалне музичке жанрове и текстуалним апострофирањем индустријских производа, има несвакидашњи звучни епилог: комични симултани звук мандолине, електричног контрабаса и цез бубњева који, као троп настао спајањем два топоса, симболично означава „преображај природне средине у вештачку”.

Трећи став се фокусира на хепенинг и флукус, осветљавајући ове авангардне појаве из два угла, односно два типа језичких написа о њима: журналистичког и научно-теоријског. Бора Ћосић је новине сматрао „енциклопедијом савременог живота” чијој интересант-

<sup>95</sup> У обради енглеске групе *The Animals*, песма је постала велики хит 1964. године.

ности не може конкурисати ниједан „красни сиже“.<sup>96</sup> Новине можда немају филозофску дубину, како каже писац, али је зато надокнађују брзином, чувајући сведочанство о догађајима. Стога је и отисна тачка трећег става новински извештај у којем се догађај разбијања клавира на лондонском тргу дефинише као „бал деструктиваца“ и „симпозијум уметничког разарања“. Но, пре тога, Радић декларативно износи свој став тако што на самом почетку пласира кловновски мотив из композиције *Ebony concerto* Игора Стравинског – силазне хроматске пасаже, односно глисанда која размењују два тромбона. Сам чин деструкције клавира означен је употребом сегмената из Скрјабинових клавирских соната, при чему је дисторзирани звук препарираног инструмента несумњиво у функцији пародирања. Он деградира и конкретна Скрајбинова дела и клавир као репрезентативни инструмент уметничке музике, али и традиционалну институцију концерта. С друге стране, синтактичка инконгруентност постигнута је иронијском конфронтацијом пародираниог објекта са претходно пласираним буфо-мотивом циркуске шатре Стравинског и, с друге стране, вербалном, научно-теоријском експликацијом хепенинга као „примењено интелектуалног супстрата недефинисаних појава у стварности, приватних, друштвено-политичких или спортских, којима су одузета права да на олак и недовољно структурисан начин заступају нашу расу пред историјом...“ Из овог речитатива слушаалац надаље дознаје да је магијско „истеривање ђавола“ из „несрећног“ клавира који свира „сувише естетичну“ Скрајбинову музику само једно у низу „ричуалних, окултних, магијских, митских, мазохистичких или садистичких стања трансa у историји човечанства“. Симболично, музичку парадигму која прати овај сегмент текста реализују: најразличитије удараљке, са одређеном и неодређеном висином тона и са разних меридијана, два котура која хује, прапорци, ниска индијских звончића, панове фруле и двојнице, мелодике, тестере, шмиргл плоче, птичје свирале, кокоси... Набрајалачки транс хора повремено прекида фанфарни топос (партитурна слова *K* и *L*), као иронични коментар достигнућа цивилизације (и авангардне уметности). Од половине става (партитурно слово *M*), гради се нов талас какофоничке, као полигон за најразличитије изуме авангарде у погледу композиционе технике (контролисана алеаторика у смислу понављања остинатних модела) или средстава (неуобичајени третман гласова и инструмената; специјални ефекти, нетрадиционал-

<sup>96</sup> Bora Ćosić, *Bel tempo*, Beograd, Nolit, 1982, 34.

на нотација и употреба нестандартних инструмената). Брижљиво грађен хаотичан и какофоничан звучни резултат постаје означитељ за јавна места на којима уметност егзистира, излазећи из окова институција предвиђених за њено конзумирање. Хипертрофија знакова резултира бесмислом: бесмисленом конкретном поезијом на различитим језицима, фоничким разлагањем речи уз „разраду” модуса исказа (упитно, узвично, удах, издах), физиолошким реакцијама којима се повод не зна (дијаболично смејање, кашљање), звиждањем итд. Деформисани, гротескни фанфарни топос – глисанда тромбона и туба на подлози арпеђа хорни (партитурно слово *N*), најављује речитатив о флуksусу (партитурно слово *O*) који „пориче разлику између уметности и неуметности, пориче неопходност уметника, искључивост, индивидуалност, амбицију, одриче се свих претензија на значај, реткост, надахнуће, вештину, сложеност, дубину, величину, институционалну и робну вредност. Флуksус тежи моноструктуралним, нетеатралним, небарокним, безличним својствима једноставног, природног догађаја, предмета, игре, загонетке или шале.” У Радићеву симулацију флуksуса – јер он се ипак одвија у институционалном оквиру концерта! – постепено се укључују већ познати топоси: пасторални звук три блок-флауте (од слова *S*) као носталгични уплив сећања на канон,<sup>97</sup> а затим (у слову *T*) и фанфарни мотив (друга варијанта мотива, у деоници труба, тромбона и тубе) у хистеричној, нефиксираној варијанти.<sup>98</sup> Колажно смењивање претходних топоса убрзава се у сегменту који је алеаторички нотирани (трајање 30", испред слова *U*), а сâму завршницу става обележава инконгруентни спој звука мандолине, тромбона и електричних гитара (партитурно слово *U*), односно боја инструмената које су својеврсни репрезентативни пасторалног, фанфарног и џез топоса.

У финалном ставу главни актер постаје магнетофонска трака која задаје финални ударац традиционалној концепцији вокално-инструменталног жанра. Ако је у претходна два става деструисана функција хора као традиционалног означитеља за *vox populi*,<sup>99</sup>

<sup>97</sup> У питању је варијанта пасторалног топоса: мелодијски низ навише по тоновима природног де-мола који три блок-флауте излажу у канонској имитацији.

<sup>98</sup> Одговара композиторовом упутству за начин извођења хорског парта у истом партитурном слову: „згрчено, са избезумљењем”.

<sup>99</sup> Радићев хор готово да ништа сувисло ни не изговара током композиције, изузев синтагми „геометријски човек” (први став), „златна јабука”, „златна

магнетофонска трака у четвртном ставу замењује традиционалног рецитатора. Дисторзија мушког гласа који изговара текст песме на француском језику и импровизациони сегменти неартикулисаних звукова (у слову *L*) које производи женски глас, ироничан су поглед не само у музику будућности, већ у будућност комуникације уопште. Но, магнетофонској траци успешно одолева симфонијски оркестар у чијим се деоницама поново актуелизују канонске имитације остинатних фигура пласираних по групама инструмената. Топоси из претходних ставова се утапају, урањају или срстају у синтетизујућу звучну гаму у којој се на моменте акцентују боје-означитељи пасторалног, фанфарног, џез топоса или електронске музике. Композиција завршава одзвуком пасторалног топоса (мандолина и блок флаута), на фону синтисајзерског звука, што носи посебну тежину у семантичкој равни композиције. Завршном синтезом антитетичних звучних парадигми, Радић, чини се, не одбацује авангарду (иако је критикује!) и њене импурсе ка новом и експерименту – под условом да нису сами себи сврха. То се додирује са „схватањем да је уметност без експеримента мртва, а уметност без радикалитета стерилна.”<sup>100</sup>

Две деценије након Радићевог *Орашорија*, поново је једно домаће музичко дело узбуркало јавност, с тим да контроверзних ставова овог пута није било: композицију *Сажетии приказ неумијнои и шраичнои шюка судбине који је крхко биће Мале Сирене одвео у йошйуну йројаси* (у даљем тексту: *Мала Сирена*) Горана Капетановића, критика и публика дочекали су са нескривеним симпатијама. Дело је имало телевизијску премијеру у априлу 1994. године, у мају месецу је изведено на Трећој међународној трибини композитора у Београду (где је освојило другу награду у изузетно снажној конкуренцији), а исте године је освојило Октобарску награду Београда за стваралаштво младих. Као ретко која савремена композиција, *Мала Сирена* је напречац освојила широки аудиторијум и својом духовитом „музичком алхемијом”<sup>101</sup> инспирисала велики број текстова домаћих музиколога.

Већ је и сам наслов композиције, екстремно дугачак за један „сажети приказ” (па, самим тим, и ироничан), занимљива вишезначна

---

смоква (други став), набрајања магијских ритуала, предмета и индустријских производа (трећи став) и речи „едиториал” (четврти став).

<sup>100</sup> Ивана Тришић, нав. дело, 175–176.

<sup>101</sup> Мирјана Веслиновић-Хофман, Постмодерна..., у: *Историја српске музике*, нав. дело, 289.

прича: из њега је могуће наслутити да је литерарни узор била Ан-дерсенова бајка, или, пак, истоимени популарни филм Дизни (Walt Disney) продукције.<sup>102</sup> С друге стране, патетичност наслова асоцира на сентиментални, женски шунд-роман 19. века и жанр мелодраме. Коначно, сама дужина наслова ће упућенијег слушаоца можда асоцирати на збирку новела Гарсије Маркеса *Неверовајна и њужна историја невине Ерендире и њене бездушне бабе* или црну сатиру Џонатана Свифта (Jonathan Swift) *Скроман пример о томе шта треба предузети да деца ирске сиротиње не буду шерет својим родитељима и својој земљи, те како моју њосијашу друштвено корисна*.

Општепознати сиже бајке Капетановић своди на три текстуална фрагмента као поднаслова ставова у типској, троделној форми композиције која истовремено пресликава и универзалну, тријадичну структуру живота: рођење – раст – смрт. Будући да је дело замишљено тако да се може поставити и сценски, ставови су вербално назначени као „слике”:<sup>103</sup>

СЛИКА ПРВА: у којој најпре бива приказан подводни свет; потом, роди се Мала Сирена;

СЛИКА ДРУГА: у којој уочавамо прве знаке меланхолије, депресије и душевних тегоба код Мале Сирене; надаље, она зачује гласове смртника, што почне да разара њену осетљиву душу и коначно предодреди злу судбину Мале Сирене;

СЛИКА ТРЕЋА: која представља коначну пропаст Мале Сирене (*Nota Bene*: према неким данским изворима, Мала Сирена се на овом месту претвара у морску пену, Међутим, *de facto* се њена психа распала на своје примитивне саставне делове, који од онда слободно плутају светским морима).<sup>104</sup>

Овако скицирана судбина Сирене могла би се бодријаровски тумачити као алегоријска прича о *изазову, жељи и завођењу* као прин-

<sup>102</sup> Филм је снимљен 1989. године, а од 1990. године је дистрибуиран и на видео касетама.

<sup>103</sup> Композиција је написана за колоратурни сопран, мецосопран, инструментални ансамбл (флаута, кларинет/бас кларинет, фагот, виола, контрабас, клавир) и магнетофонску траку. У оквиру емисије *Светске премијере* РТС, премијерно је изведена као балет са *chroma key* позадином (реализација Небојше Петровића), а постоји и идеја о реализацији *Мале Сирене* као кореографске фантазије уз видео рад.

<sup>104</sup> Из композиторове партитуре.

ципима на којима почива елементарна динамика света. Јер, „сви смо ми, као и сви системи, жељни да се прелијемо преко сопственог начела стварности и да се преломимо у некој другој логици.”<sup>105</sup> Управо та утопијска потера и потрага за Другим подлеже урнебесној музичкој иронизацији у Капетановићевом делу. Прича је послужила композитору као „камуфлажа” или, како он сам то дефинише, „конфекција”<sup>106</sup> за пласман различитих музичких узорака и то: а) узорака – модела снимљених на магнетофонску траку и б) quasi цитата или симулација „општих места” из историјско-стилског развоја музике. Првој групи припадају модификовани узорак певања Флоранс Фостер Џенкинс (Florance Foster Jenkins), као „најгорег сопрана у историји снимања”<sup>107</sup>, и говорни узорак гласа Игора Стравинског у улози „фиктивног диригента” Капетановићевог дела. Другу групу узорака чини музички „бофл”: фрагменти романтичарски помпезних клавирских каденци, овештале колоратуре и мелизматична оперска претеривања, сенка Штраусовог *Зарџусџуре* као пречесто коришћене, излизане референце, затим квази оријентализми (као потенцијална асоцијација на Шехерезаду?), различите варијанте скерцозно-играчке матрице, све до асоцијације на новокомпоновану, фолк шараду. Пародизацијом узорака и применом монтажно-колажног суодношавања жанрова популарне, сентименталне, народњачке и озбиљне музике, Капетановићево дело истовремено иронијски-подсмешљиво говори и о музици у ери масовних медија, о аутентичности и оригиналности музике данас, овде и/или било где другде.

Прва слика *Мале Сирене* „неумитно” буди асоцијацију на Кјубриков (Stanley Kubrick) филм *Огисеја 2001*, не само по аналогiji прича (рађање Сирене → рађање прве свесне мисли код једног примата), већ и дискретном алузијом на Штраусовог *Зарџусџуру* у деоници флауте (партитурно слово *B*). Узорак је препознатљив захваљујући мелодијском узлазном покрету (али по септимама!) и сличној ритмичкој конфигурацији, а његов пласман у деоници флауте може се разумети као својеврсна тембровска „диминуција” моћних штраусовских труба. Алузивно тонско сликање морских дубина претапа се

<sup>105</sup> Žan Bodrijar, *Drugo od istoga*, Beograd, Lapis, 1994, 64.

<sup>106</sup> Горан Капетановић, Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће Мале Сирене одвео у потпуну пропаст, *Музички шалас*, 1994, број. 1, 11–13.

<sup>107</sup> Према титули у Гинисовој *Књизи рекорда*. Наведено према: исто



у квазиблузерску сцену у којој, после изношења теме у деоници кларинета (партитурна слова *K* и *L*), отпочиње заједничка, али несинхронизована импровизација ансамбла. Различите ритмизације мелодија у деоницама инструмената одаје утисак лењог и отуђеног џем-сешна (*jam session*), у којем сваки извођач нарцисоидно ужива у сопственом умећу, „глув” за остале чланове ансамбла. Осим, дакле, синтагматског надовезивања несагласних референци које потичу из високоуметничке музичке праксе (Штраусов *Зарайустра*) и популарне музике (џез/блуз), благохуморни ефекат се постиже и суптилном дисторзијом блуз парадигме. Концепт споја неспојивог/неспојеног, као основна естетско-поетичка идеја композиције, надаље се утврђује монтажним лепшењем помпезне клавирске каденце (*Cadenza. Brillante*) која најављује рођење Мале Сирене и њен лелујави мотив у електронској боји.

У другој слици, сходно продору „гласова смртника” у Сиренин подводни свет, долази до уплитања кратких музичких сегмената са играчким конотацијама. Они носе предзнак менуета, скерца, дивертимента или неке сличне матрице „бечке” провенијенције, урезају се у музичко ткиво попут *flashback*-а, а инконгруентни су и у односу на бикордални клавирски остинато и на разметљиву („покондирену”) линију колоратурног сопрана (на неутрални глас „а”). Играчке матрице се заједно сливају у какофонични транс – *Vivo delirico, Ma quasi una danza!* (слова *Q* и *T*), који је инициран захтевом Стравинског: „*NYET! more violently...more violently...*” У овом сегменту става, глас Стравинског диктира ритам својим „па-пам” са траке, али госпођа Џенкинс то не успева да прати, као ни ансамбл са својим *flash*-евима бечког штимунга (парна ритмичка подела јединица у „деоници” Стравинског *vs.* непарна подела у деоницама ансамбла!). На овај „небулозни” склоп одреаговаће и сам Стравински с неверицом: „*all these accents are not mine...*” (код слова *R*). Конгломерат диспаратних референци, почев од медијски посредованих документарних снимака гласова г-ђе Џенкинс и Стравинског, преко изобличених варијанти тривијалних жанрова популарне музике до сопранских колоратура, функционише као симболичка парадигма модерног света у којем „сваки прљави узорак надрикултуре, стављен на пиједестал хиперболе, показује свој инвертан садржај – *шошлалну љразнину*.”<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Зорица Премате, Мала Сирена или О празнини света, у: *Дванаест љаких комада*, Београд, Просвета, 43.

Кулминација играчке распојасаности достигнута је у трећој слици (*Allegretto leggiero e giocoso*) са провалом народњачког, кабаретско-циркуског весеља, и даље под диригентском палицом Стравинског. Овај делиријум засецају сегменти колоратурних арија (партитурно слово G) и један ламентозни мотив флауте у битоналном односу са мотивом посмртног марша (*Lugubre*, слово O). Маестрално преобраћање играчких парадигми у топос посмртног марша (видети пример 11), атрибуира овом ставу *Мале Сирене* статус јединственог *Dance Macabre*-а у српској музици.

Капетановићево трагање за уточиштем, а све у игри која замеће трагове на супротну страну, према нарцисовској самодовољности једног лудичког церемнојал-мајстора, описало је сопствени пут разобличења лажних идола данашњице персонификованих у ликовима њених узорака. При том, то је био и пут самоанализирања, упознавања сопствене специфичности (...) усмерен као *трагање за другим које је, можда – ЈА*. Отрежњење је завршено иронијским поништењем натурене лажи цивилизације и културе и освешћивањем у крилу Танатоса. Ипак, није све било баш тако драматично и болно. Јер, лукави композитор је на том путу себи приредио много забаве, игре и злурадог задовољства у дефинисању *онога што сигурно неће*. Откровење *Мале Сирене* је да је игра уточиште. Она је, и естетски и етички, послужила као средство за преживљавање. Гас-маска у неповратно окуженој пустињи садашњице.

Само је иронија (а иронија је играње са значењем и смислом) способна за такво двојство: опстанак самоуништењем, деградацију хиперболисањем, истину уз помоћ лажи. За преживљавање уз помоћ механизма смрти.<sup>109</sup>

Криза идентитета, као основа драмске приче о онтолошкој неопредељености Сирениног бића (пола риба – пола девојка), одразила се и на жанровски идентитет Капетановићевог дела; компонована као вокално-инструментална, акустично-електронска композиција за концертно извођење, паралелно осмишљавана (делимично и реализована) као балет-филм, *Мала Сирена* се може читати/разумети и као опера.<sup>110</sup> Питање је само шта је то што се као „оперско” препознаје у одсуству праве сцене, либрета, костима и глуме?

<sup>109</sup> Исто, 46–47.

<sup>110</sup> Видети: Милена Медић, Сажети приказ неумитног и иронијског тока судбине који је крхко биће опере одвео у пародијску интертекстуалност, у: *Opera (od obreda do umetničke forme)*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 209–217.

Пример 11, *Мала Сирена*, трећа слика, синтагматски спој играчког топоса и топоса посмртног марша.

Vivo delirico, ma quasi una danza ♩ = 84

*f espr.*

S. legg.

Sopr.

Fl.

Cl.

Fg.

Pfte

Tape

pa pa pa pa

N

Fl.

Cl.

Fg.

Pfte

Tape

pa pa pa pa pa pa pa pam pam pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pam pam pa pa pa pa pa

O Lugubre ♩ = 52

*f espr.*

*patetico*

*f*

Pfte

Tape

pa pa pa pa pa pa pa pa

Одговор на ова питања лежи најпре у чињеници да је управо певање (глас) онај индикатор и јамац културног истрајавања опере, да је по Адорну костим у који се преоблаци оперски певач, те да 'колоратура није само форма спољашње претераности, већ се управо у њој, као екстрему, идеја опере појављује у најчистијем виду', пошто је ту присутна оперска 'свест о немоћи говорене речи'.<sup>111</sup>

Ефекти апсурда, пародије, ироније, гротеске (дакле, хумора у најширем смислу) у *Малој Сирени*, могући су и реализују се (у свести реципијента) захваљујући, између осталог, и прекорачењу кода традиционално дефинисаног вокално-инструменталног жанра. Апропријацијом визуелних театарских, балетских и/или филмских елемената (покрет, плес, глума, шминка, костим, слика) и пародијским померањем жанровског означаваљачког поступка („ишчашени жанр”<sup>112</sup>), Радићев *Ораџориј* и Капетановићева *Мала Сирена* су, можемо рећи, отворили нову перспективу развоја српског сценског стваралаштва и иницирали реанимацију (и реконфигурацију!) оперског жанра која ће се догодити почетком двадесетпрвог века.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Исто, 214.

<sup>112</sup> Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, Beograd, Centar za Novo pozorište i igru, 2001, 112.

<sup>113</sup> О томе ће бити више речи у завршном поглављу рада.

### 3.4. Музичко-йоейски „урнебесник”

Тај дивни, тај неуловљиви хумор! Иде земљом, а сенке му небом. Глас му говори бело, а одјек му одговара црно. Стопало му је окренуто унапред, а траг уназад. Ко ће знати, ко описати: у каквом то бескрају, у каквој јези се хумор са својом сенком поново сусреће? У којој глухоти му се глас са одјеком поново спаја и мири? Над којим безданом му се стопало с трагом поново састаје и изједначује? Ко ће хумору набројати сва лица и наличја? Хумор може да буде: камен који уједа кад га неко згази. Ватра која воли да се купа гола. Река која тече узводно. Воћка која сама поједе воће са својих грана. Кућа која је изгубила своје зидове, али се и даље понаша као кућа. Нож који се посече кад год нешто сече. Човек који је сам себе скинуо с врата и усправио се. Ко ће с хумором изаћи на крај? Осим самог хумора.

Васко Попа<sup>114</sup>

Најпогоднији извор поетског хумора за српско музичко стваралаштво прошлог века били су народни стихови. У области хорске музике нарочито, ако изузмемо нека остварења која су инспирисана дечијом поезијом, већина примера хумора почива на фолклорној духовитој поезији. С обзиром на тип и порекло текста, као и на избор хорског медија, лако је претпоставити да су ове композиције настајале по узору на хорске композиције Стевана Мокрањца (*Пазар живине* и *Козар*, али и руковети), истовремено испољавајући и поетичко-стилске специфичности својих аутора. У жанру соло песме, с друге стране, осим ретких примера преузимања фолклорних стихова, приметно је окретање ка сатиричној поезији романтизма и модерној поезији са елементима апсурда, гротеске и ироније. У наредном поглављу размотрићемо неке од специфичних примера испољавања хумора у српској хорској и вокалној музици, а према типу поетског предлошка – од фолклорних стихова, преко шаливе и рефлексивне поезије до сатиричне.

Тематика фолклорне хуморне лирике везује се најчешће за обред и обичаје, народне легенде и ликове, а неретко и за људске особине, мане, слабости и страсти. Типизирани породични односи, односи оца и сина, снахе и свекрве, зета и таште, страшљивог мужа и опак

<sup>114</sup> Из предговора за зборник песничког хумора. Видети: Васко Попа, *Урнебесник*, Нолит 1960.

жене, представљају сатиричка запажања о менталитету народа, изражених у песничкој форми. Често се у њима препознају и елементи фантастике, метафоричког преувеличавања и/или алегоријских образаца басни. Језички препознатљиви облици, као, на пример, ритуални напеви, загонетке, питалице, разбрајалице итд. – такође су део етнолошки препознатљивог говора са обележјима „доброћудног” хумора.

Начин музичког обликовања оваквих стихова природно је ослоњен на употребу мелодијских фолклорних образаца, углавном кратких двотактних фраза које се варирано понављају. Променљивим ритмом, контрастима темпа, изненадним цезурама, регистарским изменама и, у случају хорског медија, антифоним певањем мушког и женског дела хора, остварује се динамизам музичког тока у складу са ведрим тоном текста. Посебну драж овим композицијама обезбеђују различити ефекти попут глисанда, брзог парланда, подврискивања или ономатопејских фигура, чиме се успоставља миметичка сродност са фолклорном праксом. Ове карактеристике препознајемо у већини композиција српских аутора које су настале на народне стихове: *Муха и комарац* Милоја Милојевића (за женски/мешовити хор, 1931), *Смијешно чудо* Драгутина Гостушког (за баритон и клавир, 1947), *Гунџулице* Душана Радића (за мешовити хор, 1953), *Народне зајонейке* Војислава Илића (кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар, 1957), *Свајшовске шаљивке* Радомира Петровића (за мешовити хор, 1964), *Циџанска ѝрича* Војислава Костића (свита за мешовити хор, 1964), *Зајонейке* (за женски хор, 1972) и *Баладе за Трандафила и ѿѿадију* (за мешовити/женски хор, 1979) Константина Бабића, *Две бачке ѿшалице* Душана Костића (за хор, 1974), *Две снахе и један зей* Предрага Милошевића (за глас и клавир, 1977) итд.

Занимљиво је у овом хронолошком редоследу композиција пратити постепену промену модуса испољавања хумора, од доброћудног, ведро, непретенциозног погледа у „колективно”, ка подсмешљивој, субверзивној, па тиме и критичкој свести о њему. Први тип хумора је обележје поменутих композиција Милојевића, Гостушког, Илића, Петровића и Бабића, док се иронично-сатирични тон препознаје у остварењима Радића, Костића и Милошевића.

Композиција *Смијешно чудо* (1947) Драгутина Гостушког настала је у времену непосредно после Другог светског рата, дакле у жеку соц-реалистичког херметизма, и готово је једина хуморна композиција настала четрдесетих година прошлог века. Већ и тај податак довољно

говори о ауторовој природи „са несвакидашњим смислом за иронију и чудесним даром за повезивање опречности”.<sup>115</sup> Мимо очекиваног и сугерисаног у уметности тог доба, у ери масовних песама и ода обнови и изградњи, Гостушки је посегнуо за духовитим алегоријским стиховима о „покондиреним” животињама, а у варијантној форми словенске антитезе.<sup>116</sup> Музика прати стихове на једноставан, а ипак ефектан начин: кратак увод у темпу *Lento* („Виђех чудо и нагледах га се”) скреће пажњу слушаоца медијантном везом дурских акорада, док се у клавирском парту, мање-више доследно реализованом по принципу бас-акорд, дискретно реферира на фолклорну праксу. Ефекат замуцкивања у вокалној деоници, иначе повереној озбиљној лаги бас-баритона, потцртан је мешовитим ритмом (наизменична смена 5/8 и 7/8) и акцентима на „ замуцкујућим ” слоговима. Динамички контрасти стихова (*piano – forte – piano*), промене темпа – почетног *Lento, quasi recitativo* и *Vivo* – уз повремена агогичка убрзања и ритмизовано понављање неадекватног, тужбалачког припева „куку, леле” (или припева „бре” на крају друге стофе), те глисанда у вокалном и клавирском парту, остварују непретенциозну, ведру комику (видети пример 12).

Овај тип доброћудног хумора, испољен у *Смијешном чуду* као ауторовој студентској композицији, а препознатљив и у другим његовим, махом инструменталним делима, произлази заправо из потенцираних моторичних ритмова, играчких образаца и неуобичајене комбинаторике вокалних или инструменталних боја.<sup>117</sup> Сличан афи-

<sup>115</sup> Предраг Палавестра, Искошени угао Драгутина Гостушког, *Музиколоџија*, 2001, бр. 1, 161–163, 162.

<sup>116</sup> Троделна строфична концепција стихова укључује почетну констатацију: „Виђех чудо и нагледах га се:/ђе иђаше пат-патка поткована/и бијела гуска оседлана/још на вуку-ку капа од самура/на међеду-ду зелена долама/а на зецу свилене димије” Следи друга строфа заснована на негацији: „Нит се чудим пат-патки поткованој/ни бијелој гуски оседлаој, нити вуку-ку капи од самура/ни међеду-ду зеленој долами!”. Трећа строфа, у двостиху доноси разрешење: „Већ се чудим зецу димијама/Куд се вере, како не издере!”

<sup>117</sup> Најпопуларније хорско дело Гостушког, *Skercu in Sch* (за женски хор из 1973. године, на композиторов текст), показује управо ове особине и на њима гради тип ведре комике. Поента композиције је у активности слова „ш” у различитим речима (шишарка, киша, шишмиш, шушти, шапат, знаш-не знаш итд) и његовој својеврсној ритмичкој, динамичкој и регистарској „развири”. Претежно мелодијски конципиране деонице хора у Гостушковом *Skercu in Sch* повремено натуралистички прелазе у шапат или шиштање.

нитет поседује и Војислав Костић који је „скренуо на себе пажњу већ првим радовима у којима се огледају свежина и духовитост инвенције, смелост хармонског израза и смисао за занимљив оркестарски колорит, уз повремено ослонац на фолклорне елементе”<sup>118</sup>

Пример 12, *Смијешно чудо*, прва строфа, такт 11–24.

Vivo

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The tempo is marked *Vivo*.

**System 1:** The vocal line begins with a *p* dynamic and includes the lyrics "De i-da-še pat-pat-ka pot-ko-va-na i bi-je-la gu-". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

**System 2:** The vocal line continues with "guska p-se-dla-na, još na vu-ku-ku ka-pa od sa-mu-ra, na me-de-du-du". The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *cresc.*

**System 3:** The tempo changes to *Tempo I*. The vocal line includes "ze-le-na do-la-ma, a na ze-ou svi-le-no di-mi-je, haj!". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets and a *f* dynamic. Dynamics include *p* and *f*.

**System 4:** The tempo returns to *Vivo*. The vocal line consists of a rhythmic pattern: "ku-ku, ku-ku-ku, ku-ku, ku-ku, ku-ku-ku, le-le, le-le, le-le, le-le, le-le". The piano accompaniment features a similar rhythmic pattern. Dynamics include *pp* and *cresc. ed. accel.*

<sup>118</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoši...*, нав. дело, 205.



Костићева „духовита инвенција“ испољава се већ у чину избора стихова. Тако је, рецимо, *Седам њријева* за мешовити хор (1954) настало бизарним склопом фраза екстрахованих из различитих народних песама. Фонетски занимљиви и звучно упечатљиви припеви („додољедоно, думиљедуно“, „пиргито, пиргитанче“, „шипер пеана, шиком бејана“) у слободној хорској разради звуче попут „народног магијског заклинања“.<sup>119</sup> Још једна специфичност Костићеве вокалне музике је наглашена склоност ка циганској народној поезији и стиховима српских песника писаних у том духу. Осим *Џијанске свиџе* (1962) за мушки хор и мали ансамбл и *Џијанске њриче* (1964) за мешовити хор, Костићев опус броји више од две стотине циганских балада (!), од којих су многе нашле место у филмовима, позоришним представама и телевизијским серијама по сценаријима домаћих аутора.<sup>120</sup>

Стихови песама у *Џијанској свиџи* (1. *Хајде жено у село*; 2. *Имам жену*; 3. *Жеља*) носе благу социјално-сатиричну ноту у другој и трећој песми. Но, куриозум ове невелике свите је у делимичној инкомпатибилност професионалног, ученог певања мушког хора и кафанске пратње камерног ансамбла као значајније провоцирање граница високоуметничке музичке праксе и популарне културе.<sup>121</sup> Инструментални састав у композицији, који чине две виолине, труба и добош, представља звучну реплику циганског „номадског“ ансамбла. Његова је улога крајње симболична и сведен је на типичну „ум-па-ум-па“ пратњу (бас-акорд), са повременим натуралистичким соло наступима трубе и „ћеманета“ између стихова. С друге стране, вокалне деонице мушког хора реализоване су махом на конвенционалан начин. Хуморне ефекте у хорском парту изазива местимично неправилна, али реалистична акцентуација (као у другој песми: „Имам жену и четџри детета“), као и бурлескно-назални солистички наступи тенора. Нешто опорији, гротескни тон присутан је једино у последњој песми чије стихове („Еј да сам тица/ па да летим ди ја оћу/ пао би на велик лонац /да се меса наједем“) прате битоналне фразе хора и „фалш“ каденце.

<sup>119</sup> Исто, 208.

<sup>120</sup> Најпознатије су *Иду дани* (из телевизијске драме *Пријайћелствиво, занай најсџарију* /1967/, на текст Бране Црнчевића) и *Балада о хохшиџайлери* (настала 1968. године на стихове Александра Поповића, примењена у филму *Живои је леј* /1985/).

<sup>121</sup> У питању је снимак композиције у извођењу мушког хора РТС и камерног ансамбла (диригент је Боривоје Симић).

Како је Костићева композиторска активност од почетка 60-их година прошлог века била доминантно оријентисана на поље примењене музике, посебно на телевизијском медију који је био у експанзији, његова бројна фолклорно-популарна остварења налик *Цијанској свићи* допринела су медијској популаризацији и актуелизацији ромске културе.

У групи композиција базираних на фолклорном тексту, најинтересантнији је пример композиције *Две бачке ђошалице (Мојим шором никад блаџа нема)* Душана Костића, на стихове према запису Вука Караџића. Композиција је настала у специфичном споју народног текста и структурне логике фуге. Текст се састоји од два стиха: „Мојим шором никад блата нема/Све швалери на штиклама разнели/Шалај!” На фону педалне септима (заправо секунде, али нотирани за алт и тенор соло,  $e_1-d_2$ ) као симулацији фолклорног певања на бордун, хор доноси стихове у *recitativo* маниру, без фиксиране мелодије и у троделној организацији композиције по принципима фуге: са кратким експозиционим излагањем почетног стиха у канонској имитацији (тенор и бас, такт 6–9), појавом међустава (такт 10–20), развојног дела (такт 21–91) и завршног одсека (такт 92–98) са кратком кодом (98–102).

На нивоу својеврсног апсурда, ова fuga се одвија у недостатку свог примарног, традицијом утврђеног ентитета – мелодијске теме. Улогу теме преузима говорени стих, а разрада теме се одвија у ритмичким, силабичким флексијама појединачних деоница. Тако се у међуставу истовремено разрађују оба стиха; пермутацијом речи у оквиру првог стиха добијају се варијанте „блата никад шором нема”, „шором блата нема никад” итд, што резултира истовременим шестогласним контрапунктом речи.<sup>122</sup> Крај експозиције обележен је сустизањем гласова на припев „шалај!” У развојном делу фуге (*quasi canto, molto ad libitum*) диференцирају се три паралелна тока: континуирани педал/бордун, канонско спровођење остинатне ритмичке фигуре (између две деонице алта) и квазимелодијско варирање стиха „мојим шором никад блата нема” у антитетичној смени мелизматичног и силабичног третмана речи. Крај развојног дела маркира духовито решење застоја на корони: временски сегмент короне испуњен је потпуно произвољним, *ad libitum* изговарањем стихова, *sempre presto*, у развојном луку динамике (ppp<fff>ppp), преузимајући оно значење

<sup>122</sup> Сопран и алт су подељени на по три деонице.

које за традиционалну инструменталну или вокалну фугу има застој на доминантном септакорду или неком другом нестабилном акорду. Ипак, најкомичнији моменат ове необичне фуге уследиће у завршном делу, када се, сагласно традиционалном поступцима, појављује педал; у одсуству мелодије и хармоније, функцију доминанте као „нестабилног тона који тежи разрешењу“ преузима сугласник „p“(!?). Вицкаст обрт догађа се, такође, у каденци композиције када тенор и бас, удружено у двогласу, запевају завршну фразу „никад блата нема“ праћену подврискивањем „и-ју-ју!“ Врхунац ироније је што се у том њиховом кратком мелодијском оглашавању, које слушалац треба да доживи као очекивано разрешење претходне вербалне полифоније, појављују озлоглашене паралелне квинте (*b-f*, *g-d*) као школски пример непожељног (забрањеног) мелодијско-хармонског кретања (видети пример 13)!

Пример 13, *Две бачке ђошалице*, завршна каденца

*Andante moderato*

The musical score is presented in six staves. The top three staves represent vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom three represent piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Bass). The tempo is marked *Andante moderato*. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *fff* (fortissimo). The lyrics are: "ни-кад бла-та не-ма. И-ју-ју!". The score illustrates the ironic effect of parallel fifths in the final cadence.

Примарни иронично-пародијски ефекат композиције се, како смо навели, реализује одстрањивањем или укидањем елементарне

компоненте музике – мелодије. У Костићевој композицији, значење „мотива” или „мелодијске теме” добија говорени стих, а принцип „нота према ноти” (*punctum contra punctum*) замењује принципом „реч према речи” (или чак „слог према слогу”). Ритмички прецизно уређена и правилима фуге вођена, ова вербално-полифона „пошалица” ипак егзистира на самој ивици какофоније јер истовременост различитих вербалних исказа деструише разумљивост текста и речи као носилаца значења.<sup>123</sup>

Судар озбиљног и неозбиљног који постоји на релацији шаливи народни текст – високи, учени стил<sup>124</sup> свакако доприноси хуморном ефекту, али га не можемо сматрати његовим кључним извором. Примена полифонијске технике у композицијама базираним на народним стиховима није ни нова, ни непозната српској хорској традицији. Али гест укидања мелодије – јесте. Зато га, пре свега, треба разумети као иронијско-сатирични атак на културне навике и очекивања која из ње произлазе. Део те културне навике је и канонизирана употреба фоклорних (било аутентичних, било стилизованих) мелодијских и хармонских образаца у хорским остварењима насталим на народни текст. Стога се *Пошалице* могу разумети и као субверзија традиције српске хорске песме. Коначно, неправилним кретањем паралелних квинти, као завршним „гегом” у композицији, аутор намерно изневерава један од базичних принципа вођења гласова (који су му, као композитору и професору теоријских предмета несумњиво били и те како познати!), те се сви поменути потези могу „збирно” разумети као иронични подсмех канонизованим, традиционалним стилско-естетским вредностима.

Раније смо већ напоменули да је у српској музици прошлог века било мало оних композитора у чијим су поетикама хумор и комика били доминантан стратегијски избор. У ретроспективном осврту на специфичности домаћег стваралаштва 20. века можемо закључити да се једино у опусима Миховила Логара и Константина Бабића хумор

<sup>123</sup> Полифонија различитих вербалних исказа могућа је у вокалној музици захваљујући хармонском, вертикалном „збиру” више мелодијских линија (као, рецимо, у оперским ансамблима).

<sup>124</sup> „The strict style” или „the learned style”, по Патнеровој класификацији музичких топоса (која се, опет, ослања на Кохову /Koch/), означава уопштено контрапунктски стил: имитациони, канонски или фуигирани рад са темом. За разлику од слободног или галантног стила, учени стил се, према његовом мишљењу, везује за црквену музику.

постулира као трајно опредељење. Разлике су, донекле, у жанровским преференцијама ових аутора: Логарева су интересовања била усмерена и на сценску музику, док Бабић није имао таквих аспирација. У Бабићевом опусу акценат је превасходно на хорској музици, док у Логаревом стваралаштву она није заступљена.

Ведрa природа Косте Бабића открива се већ и летимичним погледом на композиторов избор поетских текстова, који се креће од дечије поезије Душка Радовића (*Жабља игила, Игре са словима*) и Љубивоја Ршумовића (*Балада о два акреја*), преко фолклорно обојене поезије Милорада Тешића (*Шта ко воли то и сања, Жетивоци*) и Милорада Петровића (*Рондо*) до хуморне поезије Огдена Неша (*Шашава њесма, Летиња серенада, Врана и орао*) и енглеских песника Макормика (John William McCormack), Олдрича (Henry Aldrich) и анонимног песника (*У мом крају, Зашто њијем и Песма за њујавка*).<sup>125</sup> Основни критеријум за одабир песама, према речима композитора, јесте „њихова комуникативност са слушаоцима и наравно са извођачима.“<sup>126</sup> Као илустрацију начина реализације хумора у Бабићевом опусу, навешћемо два примера: *Шашаву њесму* Огдена Неша и *Реквијем за једну филоксеру* на композиторов текст.

У случају Огдена Неша и енглеских песника, композитор се у ствари „на глас смејао“ (како сам признаје) преводу Драгослава Андрића. Овај врсни преводилац са више језика и колекционар жаргонских и уличних, сочних израза, препознао је у Нешовим стиховима сличан порив за језичким играма који је и сам поседовао.<sup>127</sup> „Шашави“ стихови популарне Нешове песме који апострофирају Тибет и Ламу, можда ни нису тако наивни: у њима је потенцијално садржана алузија на политичку дебату око независности Тибета (проглашену 1913. године), војну интервенцију Кине на Тибету и подршку САД-а независности покрајине. Језичком игром хомонимима, стихови истовремено алудирају на ред религиозних и духовних гуруа (тибетанска школа

<sup>125</sup> О избору поетских текстова и хумору у хорским композицијама Косте Бабића видети више у: Татјана Марковић, *Поетика Сомико* (Хорско стваралаштво Константина Бабића), *Нови Звук*, 1997, број 10, 47–73.

<sup>126</sup> „Добар текст је за мене увек био повод да напишем музику, поготово соло-песму.“ Прузето из предговора штампаној збирци Бабићевих соло песама *Мегаљони*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997.

<sup>127</sup> Друго издање књиге Андрићевих превода Нешове поезије носи наслов *Смешна смеша Огдена Неша*.

будизма) и њихов аскетски живот, али и на животињу – ламу.<sup>128</sup> У песми долази до изражаја креативно Андрићево преводилаштво, а надградња смисла је посебно ефектна у строфи у којој се помињу Присли (Elvis Presley) и Битлси (The Beatles). Имена култних представника рок музике искоришћена су у функцији песничке риме, а симболично надомешћују продукте западноевропске потрошачке и популарне културе које Неш апострофира, а без којих Нешов јунак „нема појам ни шта нема”. Деструирана граматичка правила, жаргонски изрази и нарочито краткоћа стиха обезбеђују шаљив тон, а наративни ток песме неочекиваним обратом сеже до поенте на самом крају песме. Уједначени ритам стихова спорадично се мења онда када се стих скраћује на три слога, а то се догађа управо у претходно описаним, маркираним моментима песме: када се асоцира на рок музику и у завршној строфи.

I WILL ARISE AND GO NOW

Устајем сад и идем

Written by: Ogden Nash

Превео: Драгослав Андрић

In far Tibet  
 There live a llama,  
 He got no pappa,  
 Got no momma.  
 He got no wife,  
 He got no chillun,  
 Got no use  
 For penicilun.  
 He got no soap,  
 He got no opera,  
 He don't know Geritol,  
 From sopra.  
 Got no opinions  
 Contraversial.  
 He never hear  
 TV commercial.

**Чак у Тибет  
 Живи лама,  
 Нема тата,  
 Нема мама.  
 Нема жена,  
 Нема деца,  
 Јок му треба,  
 Стрептомеца.  
 Нема сапун,  
 Нема плакар,  
 Не зна најлон,  
 Не зна бакар.  
 Нема шлагер,  
 Нема рок,  
 Не зна Присли,  
 Битлс јок.**

<sup>128</sup> На основу разлике у писању речи „лама” (са једним л или са два). Неш је ову алузију, у свом маниру, објаснио кроз стихове:

*The one L lama, he's a priest / The two L llama, he's a beast / And I would bet a silk pyjama / There isn't any three L – llama!*

He got no teeth,  
 he got no gums,  
 Don't eat no spam,  
 Don't need no Tums.  
 He love to nick him  
 When he shave;  
 He also got,  
 No hair to save.  
 Got no distinction,  
 No clear head,  
 Don't call for Calvert;  
 Drink milk instead.  
 No Alsop warnings,  
 No Reston rumor  
 For this self-centered  
 Nonconsumer  
 Indeed, the  
 Ignorant Have-Not  
 Don't even know  
 What he ain't got  
 If you will mind  
 The box-tops, comma,  
 I think I'll go  
 And join that llama.

**Нема десни,  
 Нема зуби,  
 Не зна паста  
 Па у туби.  
 Воли сече  
 Кад се брије,  
 Баш га коса  
 Брига није.  
 Не зна шљока  
 Као неко,  
 Нема бонтон,  
 Пије млеко.  
 Нема штампа  
 И те ствари,  
 Непотрошач  
 То је стари.  
 Тај себичњак  
 Само дрема,  
 Нема појам,  
 Ни шта нема  
 Зато зарез,  
 Кажем свим,  
 Идем нађем  
 Дружим с њим.<sup>129</sup>**

Бабићево музичко решење за Нешове стихове је врло једноставно: поштујући строфичну организацију песме, мелодија се мења само у последњој строфи како би повратак на каденцу, упечатљиву и препознатљиву из претходног музичког тока, био ефектнији у завршна два стиха. Прве четири строфе су писане у ге-молу, друге четири у а-молу, а завршне две строфе у е-молу. Асиметричност форме је донекле последица модалитета наратије, која протиче у неозбиљном опису ламиних животних навика; тек последње две строфе, које коинцидирају са музичком променом, пласирају став говорника (а њему се заправо смејемо, а не лами!) према предмету свог исказа: тај

<sup>129</sup> Превод је преузет из књиге *Ојген Неш – Сјихови*, Београд, БИГЗ, 1972. За ову књигу Андрић је добио највише признање – награду *Милош Ђурић* Удружења књижевних преводилаца Србије.

осведочени непотрошач и „себичњак”, за говорника постаје пожељно друштво („идем нађем, дружим с њим”).

Изразито пунктирани ритам доприноси играчком карактеру музике (ознака *scherzando!*), који је, опет, у несагласју са молском хармонском бојом. При том, хармонија је тонално-функционална, али преовлађују септакорди типични за идиом блуза (велики молски, мали молски, полуумањени, велики дурски септакорд). У почетним тактовима строфе, у клавирској пратњи присутан је акордски склоп нонакорда на субдоминанти (блуз шифром:  $Cm^{7\ 9}$ ) који се појављује на ненаглашеној доби, те и ритмички доприноси асоцијацији на блуз. Каденце су, пак, типично класичарске ( $VII \rightarrow D - D - t$ ) са мелодијским скоком наниже из квинте у основни тон тоничног акорда. Мелодијска неизмењеност строфа надомешћује се тоналним измештањем музичког тока из ге-мола у а-мол и најзад у е-мол, у којем ће се композиција завршити. Мелодијски и тонални контраст, уведен у последње две строфе, обележен је педалом на тоници е-мола над којим се мелодијска линија креће по тоновима разложеног тоничног акорда. След хармонија ( $t - s - VI maj^{7\ 9}$ ), промена ритмичке конфигурације и изражено осциловање између чисте и снижене квинте (тонови *h* и *b* у алтернацији) тоничног акорда, као својеврсни *blue notes*, потенцирају блуз идиом (видети пример бр. 14). Завршница песме, односно каденца  $II - D - t$ , у којој је тоничном акорду додата велика септима као дискретни фалш тон, прави је гест намигивања (у маниру „чича мича и готова прича”). Музичке блуз конотације немају никакве семантичке везе са светом Далај ламе и Тибетом, али успостаљају посредну везу са Прислијем и Битлсима (управо оним лексемама које су креативни додатак Андрићевог превода у односу на оригиналан текст!), као и са стваралаштвом Огдена Неша, асоцирајући на његове ангажмане у писању текстова за бродвејске мјузикле.<sup>130</sup> Према томе, инконгруенција добрим делом функционише између семантичког значења текста и музике, док на нивоу самог музичког језика постоји амбивалентност играчког карактера (проузрокованог метроритмичким моделовањем мелодије и клавирске пратње) и молске хармонске подлоге блуз провенијенције.

<sup>130</sup> Неш је аутор стихова за више мјузикла, од којих је најпознатији *One Touch of Venus* (1943). Музику је компоновао Курт Вајл (Kurt Weill).



Пример 14, *Шашава њесма*

Scherzando ♩ = оса 80

ma ne - ma ni - šta ne - ma, za - to za - rez ka - žem svim' i - dem na - dem dru - žim s'njim. gov'

С друге стране, у хорским композицијама Косте Бабића, медиј хора омогућава вишеструке нивое комичног у композиционом смислу. Захваљујући вишегласном медију који дозвољава преплете гласова, имитационо спровођење фраза, а затим и дистинкцију боја

гласова (мушки, женски) као и регистара (високи, ниски), повећава се број могућности за реализацију комичних ефеката. Но, већ сам наслов Бабићеве композиције за мешовити хор, *Реквијем за једну филоксеру*, приморава слушаоца на заузимање става „неозбиљно”. Он је резултат инконгруенције два концепта: узвишености реквијема као свечане, сакралне, посмртне музике и тривијалности једне обичне биљне вашке. Сами стихови, у Неш-Андрић маниру, потенцирају узастопне риме и жаргонске изразе, а слободан стих (променљивог броја слогова) и измене модалитета говора (из неуправног у управног) резултирају прокомпонованом формом песме.

Персонификација вашке, као један од комичних ефеката песме, текстуално је решена преласком на управни говор („силази дрекнух, јер биће лом/она тад рече е баш си сом”), а музички је реализована дијалогом између мушког и женског дела хора. Сценичност „драмског” сукоба наратора и вашке потцртана је изненадним прекидом музичког тока изазваног дрским понашањем филоксере, као и брзом изменом питања и одговора (наратор: „зар сом?” / филоксера: „да, сом”). Повратак на индиректни говор којим се препричава каламбурска конверзација актера („па ме упита да ли је Бах/са својом сестром играо шах/зар Бах да игра шах?/то би био баш крах”) реализована је крајње неуобичајено: речи разложене на слоге „шетају” по деоницама хора (*hocketus* техника!), резултирајући својеврсним „крахом” певане фразе која и фактички прелази у говор као знак конклузије бесмислене препирке протагониста (на реч „крах”). Наступом соло тенора, који заступа наратора/композитора („одбрусих одмах да ме се не тиче/ни Бах, ни Шопен, ни Фридрих Ниче/и да ме такође није брига/ како је здравље Едварда Грига...”), тим више је комичан што се одвија у патетично-романтичарском маниру на молски интонирани хармонску пратњу (на „хм”) у осталим деоницама. Епилог приче о филоксери, чије дрско понашање бива кажњено прскањем плавим каменом, посебан је пародијски ефекат у композицији: секвенца *requiem aeternam philloxera* подиже иницијалну комичност наслова увођењем латинског језика. У маниру барокних секвенци, музички ток модулира из почетног а-мола у светли Це-дур, у оквиру којег се, опет крајње непримерено једном реквијему, процес проширеног каденцирања одвија у потенцираним играчким конфигурацијама (синкопе, померање акцента изазвано паузама на метрички наглашеним јединицама такта, понављање фраза). Завршна два такта композиције, у краткој временској секвенци, најбоље илуструју син-

таксички спој два диспаратна изотопа, додајући на крају и једно „уф“ које неминовно алудира на припеве из домаће фолклорне праксе (видети пример 15).

Пример 15, *Реквијем за једну филоксеру*

Moderato

The image shows a musical score for a piece titled "Requiem for a Philoxera". It consists of two systems of four staves each. The first system contains the vocal melody and accompaniment for the first part of the piece. The lyrics are: "Phi-LLO-XE-RA RE-QUI-EM Phi-LLO-XE-RA". The second system contains the vocal melody and accompaniment for the second part of the piece. The lyrics are: "RE-QUI-EM LA LA LA LA LA UF!". The score is written in a single system with four staves per system. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piece is marked "Moderato".

Посебну групу хумористично интонираних дела чине композиције настале на поетске текстове са социјалном и друштвено-сатиричном тематиком. У српској музици 20. века њих је значајно мање у односу на композиције са фолклорним текстуалним предлошком и махом су везане за жанр соло песме. Зачетак те нове линије у развоју српске соло песме, до тада ослоњене на декриптивну, сентименталну и контем-

плативну лирику, може се пратити од тренутка стасавања генерације композитора рођених у првој и почетком друге деценије века. Пре-васходно мислимо на дела из вокалних опуса Марка Тајчевића (*Прича*, *Баладе Пејтрице Керемџуха*), Миховила Логара (*Лејенда о Марку*), Милана Ристића (*Љубишељи нејрилика*), Војислава Вучковића (*Две њесме за сојран и дувачки џирио*) и Николе Херцигоње (*Шест Змајевих њесам*).

Уплив хумористичке, иронично-сатирично-социјалне ноте у жанр соло песме коинцидирао је са упливом реализма и установљењем социјалне уметности у српској књижевности четврте деценије века. Ипак, евидентно је да су домаћи композитори посегли или за сатиричним стиховима романтичарске епохе (Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај), или су пак посезали за савременим стиховима мање познатих аутора (Петар Валић) који благо хумористички цртају митске личности српске јуначке прошлости и епске поезије. Чак и онда када су бирани оштрије социјално интонирани стихови савремених писаца (као, рецимо, Мирослава Крлеже или Владимира Мајаковског) они или потичу из дела чија је архаична дијалекатска лексика смањене комуникативности (у случају Крлеже) или су, пак, у питању преводи стихова страних песника (Мајаковски). Ако се има у виду судбина књижевника и песника који су због својих идеолошко-политичких ставова или отворене сатире били прогањани, дискриминисани или изопштени из културних кругова и институција, разумљиво је зашто је постојала опрезност композитора у избору текстуалног предлошка.

У соло песни *Прича* (1930) Марка Тајчевића, за глас и клавир, а на стихове песме *Оџац и син* Ђуре Јакшића, провејава лака комика сукоба генерацијских идеала. У апострофирању Амице (великим словом!), што је био надимак Симе Милосављевића Паштрмца, јунака и барјактара из оба српска устанка, Јакшић је сублимирао лик српског патриоте и борца за слободу. Прича о Амици и његовом сину је, заправо, заједљива алузија на две Србије, Милошеву и Михајлову и сатирична критика неспремности Србије да се упусти у рат против Турске.<sup>131</sup> Популарна Јакшићева песма „са елементима драм-

<sup>131</sup> „Као и осталим омладинцима шездесетих година и Јакшићу је Србија – Србија која педесет година није војевала! – изгледала себиично политичка и несрпски смотрена, и он је био готов да назове кнеза Михајла 'турским пандуром', а заједно са Змајем да се подсмехне 'београдским бакама' (...) Са колико сарказма он ће се подсмехнути мирољубивој, бирократској и ђивтинској Србији, која се,

ског заплета”<sup>132</sup> као основни скрипт поставља знамења „чојства и јунаштва” (сабље, пиштољи, токе злаћане...), затим скриптну опозицију у виду дечије наивног избора „печења јарећег”, а завршне очеве речи („Е, ја сам вол’о сабље и копља, а син ми јарца печеног!”), сатирично поентирају контраст идеала протагониста. Музички посматрано, комични ефекат се постиже, у складу са наративним током приче, тек у другој половини песме. Вокална деоница, глас песника-наратора, наглашено је речитативног карактера („Једанпут иде стари Амица /к’о седи неки мандарин/а за њим тапка, трчи, скакуће/ јуначке крви најмлаћи син”) и развија се над двама остинатним фигурама: она у доњој клавирској деоници одвија се у ритмичком ходу четвртина и тритонусних скокова наниже (*f-h-c-ges*), а друга, у горњој клавирској деоници, у ходу осмина и разложеног трозвука Ас-дура. Хармонски дисонантне и ритмички диференциране, ове остинатне фигуре илуструју ход оца и сина. Друга строфа, у којој се набраја роба изложена на вашару, протиче у нешто живљем ритму док се у наредној строфи прелази на управни говор поносног „баба” који сина нутка сабљом, „бритком и сјајном”, свиленим рухом и „токама злаћаним”. У овим строфама се, заправо, активирају оне лексеме (сабље, пиштољи, сребро, злато, свила, мисирски ат, итд) које означавају богатство, ратно витештво, хероизам, понос и друштвену моћ. Узбуђено очево набрајање примамљивих предмета-симбола који дефинишу његов концепт света, прати први талас музичке напетости. Он је реализован осцилацијом тонских родова у хармонији, метричким променама такта и благим агогичким убрзањем тока које прати и динамички *crescendo*. Драмски прекид обележен је цезуром (паузом), а двотактни „интерлудијум” у *piano* динамици најављује нараторов повратак у неуправни говор („дете се чешка руком по глави/ као да не зна шта би од свег”). Централна кулминација песме остварена је у тренутку кад син проговара: „Ах, бабо, бабо, купи ми бабо/печења купи јарећег!” Увођење скрипта хране, као једног од најчешћих књижевно-поетско-реалистичких поступака по мишљењу Владимира Пропа,<sup>133</sup> дезавуише и тривијализује претходно инициран романтичарски скрипт узвишеног. Ову сентенцу прати веза полуумањених септа-

док раја страда и гине, страши рата...”. Видети у: Јован Скерлић, Ђура Јакшић као приповедач, у: *Изабрана дела*, Београд, Народна књига, 1967, 83.

<sup>132</sup> Ана Стефановић, Соло песма, у: *Историја српске музике...*, нав. дело, 380.

<sup>133</sup> Vladimir Prop, нав. дело, 45–46.

корада (*g-b-des-f* и *b-des-fes-as*), *accelerando* агогика и *fortissimo* динамика. Неочекивано преусмерење семантичког скрипта на храну, као комични преокрет „напетог ишчекивања у *нишџи*“, симболично изазива тајац (пауза са короном!). Завршна иронична фраза оца, полуочајног због овог „неверства“ сина („Е, ја сам вол’о сабље и копља, а син ми јарца печеног!“), одвија се на фону медијантних веза, преласком парланда у говор, а прокоментарисана је кратком буфо фигуром у клавирској деоници. Најснажнији комични ефекти у *Причи* постижу се преокретима динамике и цезурама, учесталим у другом делу композиције, чиме се драматуршка нит текста верно прати (видети пример 16).

У међуратном периоду настао је и циклус песама *Лејенда о Марку* Миховила Логара (1936) на француске и српске стихове Петра Валића.<sup>134</sup> Циклус чине инструментални прелудијум и четири песме. Прелудијум је каприциозан и плаховит, обилује наглим динамичким контрастима, а изграђен је на мотивском материјалу који служи као окосница читавом циклусу. Четири песме текстуално третирају четири стожерне тачке мита о Марку Краљевићу: прва приказује Марка на коњу Шарцу, друга је чежњив позив виле посестрима (на композиторов текст!), трећа Марка везује за „рујно вино“, а четврта се односи на енигму Маркове смрти (јунак спава на Урвини планини и чека позив народа). Другим речима, стихови преузимају семантичке моделе из мита, легенди и епског циклуса који овом лику додају надљудске особине и то на епици сродан начин хиперболе.

Пре него што се упустимо у однос Валићевих стихова и Логареве музике, навешћемо неке од кључних момената транспозиције легенде и мита о Марку Краљевићу у српску књижевност, што ће пружити неопходан увид у контекст важан за разумевање Логаревог циклуса. Наиме, занимљиво је да је у савременој српској књижевности мит о Марку честа тематика, као и то да је оживљавао у правилним временским размацама, на отприлике сваких тридесетак година: од Стеријине драме *Сан Краљевића Марка* 1847. године, затим драме Атанасија Николића (*Краљевић Марко и Вуча Ђенерал*) 1861. и *Маркове сабље* Јована Ђорђевића 1872, приповетке Радоја Домановића (*Краљевић Марко њо друји њуји међу Србима*) 1901, Валићевог циклуса

<sup>134</sup> Петар Валић (1903–1975) је започео каријеру као поета, али је касније био приповедач и фељтониста у дневним листовима. Као политички емигрант у Белгији био је уредник листа *Васкрс Србије*.

## Пример 16, Прича

Moderato

*acceler.*

*lunga Tempo Imo*

ba - bo... pe - če - nja... ku - pi... ja - re - čeg! <sup>o!</sup>  
 lie - ber vom Ham - mel... bra - ten... ein Stück - lein!

*lunga Tempo Imo*

*pp non legato*

*p*

Sad se i ba - bo češ - ka po gla - vi gle - da - juć du - go  
 jetzt a - ber kraut der Va - ter den Kopf sich... ü - ber sein Ant - litz

*ff paletico*

sin - ti - ća svog »E, ja sam vo - ljo  
 zieht leis' ein Schar - - fen... Ach, ich be - gehr - te

*dtm. e rit. pp*

*ff*

*(quasi parlando)*

*p*

sa - blje i ko - plja a sin mi jar - ca pe - če - nog!  
 Sä - bel und Lan - ze... mein Sohn da... Ham - mel... bra - ten!

*ppp*

песама из 1933, до драме Борислава Михајловића Михиза 1969. и драме Сенише Ковачевића из 1998. године. У временском распону од 150 година, обрада и тумачење лика Краљевића Марка у српској књижевности мењало се у правцу од *драме слављења*<sup>135</sup> (Стерија, Николић, Ђорђевић) преко *драме преиспитивања* (Михиз) до потпуне деконструкције мита о Марку (Ковачевић). За Стеријин комад је својевремено Скерлић написао да „има много романтике, много сентименталности, много позоришног намештања и извештачености, авети, анђела, крви, отрова, примитивне психологије, мало живота, мало историјске верности, мало стила и мало књижевности”.<sup>136</sup> С друге стране, Михиз је у својој драми искористио Марков лик турског вазала за интелектуалну расправу о модерном квислинштву, а драмска прича Сенише Ковачевића, на самом истеку 20. века, показује како један „тривијалан живот, без ичега херојског, прераста у легенду, грађу мита и јуначку народну песму.”<sup>137</sup> Циклус песама Петра Валића настаје у простору између Домановићеве сатиричне приповетке и Михизове драме и најмање је познат српској књижевној критици. Логар је подстицај за писање соло песама налазио у текстовима различитих песника од којих су многи били мање познати ствараоци или им песништво није било примарно опредељење. Логару, за разлику од већине других српских композитора, „није било потребно да предлошци његових песама буду већ призната и високовреднована уметничка дела”.<sup>138</sup> Логару је било важно да у њима препозна

<sup>135</sup> Марта Фрајнд у књизи *Историја у драми, драма у историји* (Нови Сад – Београд, Прометеј – Институт за књижевност, 1996, 10–16) пише следеће: „Сматрамо да нема историје која није, бар делимично, интерпретација историографских чињеница. (...) Од историјског тренутка у коме живе и мисле писац и његова публика, зависи да ли је то период у коме је приличније писати драме слављења (оне које величају један историјски трен, чин или личност), или драме преиспитивања (које те исте појаве посматрају критички, или претпостављају научну или личну песникову истину о предању или легенди). (...) Тек у новије време имамо историјске драме које беспштедно мењају устаљене слике о националним личностима.”

<sup>136</sup> Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, Просвета, 1967, 172,173.

<sup>137</sup> Видети у: Драгана Чилић–Биљановски, Краљевић Марко – од епа и драмског текста до позоришне представе, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 2007, 36, 135–151.

<sup>138</sup> Биљана Милановић, Вокална лирика Миховила Логара, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1993, 12/13, 137–148.



неки дух, израз или ноту блиску свом темпераменту. Шта је, дакле, то што је композитора, иначе склоног хумористичком изразу, привукло Валићевим стиховима? Може ли се уопште о Марку Краљевићу певати другачије, осим у епском стиху, а да то не звучи тривијално, наивно, па и смешно?

Валићеве песме отворено преузимају митологеме које овај лик дефинишу као „јунака“ и „робља заштитника“ који је „десницом бранио рају“ и пред којим је „Турчин колена савио“. Ипак, промене дужине стиха – из епског једанаестерца и десетерца у шестерац и четварац („Чабар је вина попио Марко/ рујно, ладно, жарко“) – затим, комбинације и прелази из епског дискурса („Сједи Марко, пије рујно вино/ све леђеном од дванаест ока“) у банализоване риме („Спи мирно сан/ чека свој судњи дан“), као и примери „гомилања“ риме без семантичке везе између стихова („Марков је пехар тулумина вина/ боје се Турци Марка српског сина“), целом циклусу дају ироничан тон. У том смислу је нарочито занимљива друга песма за коју је Логар написао стихове, подражавајући неправилну метрику Валићевих стихова и епску инверзију (промену редоследа речи).<sup>139</sup> У њој композитор, кроз тужење виле посестрима, неочекивано оптужује Марка да „дангуби“.

Слободан стих, неправилан ритам, а нарочито емфатичне завршнице песама („Вај, тебе нема!“ у другој песми, „Пије Марко!“ у трећој и „Жив је Марко, наш Марко!“ у последњој) као носиоци романтичарско-патетичног обележја, дали су Логару могућност да дискретно „изигра“ мит о Марку.

Карактером и темпом, песме прате драматургију сонатног циклуса: прва песма је експозиција или портрет лика, друга – преласком говора у друго лице (обраћање виле посестрима Марку) – остварује лирско уточиште у циклусу, трећа је скерцо на најпопуларнију синтагму из мита по којој Марко пије вино тако што „пола Шарцу даје“, а четврта је песма, сходно легенди о Марковој смрти, херојског и свечаног карактера, испуњена ирационалном вером у васкрс јунака – спаситеља

<sup>139</sup> „Марко! О, Марко!

Твоја чека те вила посестрима

А ти стално дангубиш

И с Турцима се бијеш

Рујно вино пијеш,

Вај, тебе нема!“

и осветника српског рода. Логарева музика, и иначе модерног хармонског проседеа у међуратном периоду, креће се у оквиру проширеног тоналитета и заснована је на квартно-квинтним сазвучјима и акордима са додатим дисонантним тоновима. Промене метра, енергичне ритмичко-мелодијске фигуре, артикулацијски грубе, акцентоване октаве у пратњи, *staccato* фигуре, стални динамички и регистарски контрасти, портретишу Марка као робусног и необузданог човека. Дискретне фолклорне асоцијације могу се препознати у педалним површинама на бази секунде, над којима се одвија силабична вокална линија (прва песма, такт 5–9, 19–24, 44–48) или појави прекомерне секунде у клавирском парту (трећа песма, такт 1–5, 16–20, 34–37). У оба случаја, комичан ефекат изазива контртан ритам октава и квартно квинтних акорада у доњем регистру клавира, или бас–акорд пратња као својеврсни „неозбиљни” шлагворт за почетне стихове песама (у првој песми: „Краљевић Марко јунак је био/пред њим је Турчин колена савио/пун грозне страве, засталог даха”. У трећој песми: „Сједи Марко пије рујно вино/све леђеном од дванаест ока”). Уз то, у оквиру прве песме, присутни су и илустративни моменти: јахање на Шарцу шеретски је подупрто комичним предударима и секундама у које се умешта један кратак фанфарни мотив (такт 28!), а „грома муњу” илуструје глисандо наниже у вокалној деоници, у распону од мале дециме (такт 37–38; видети пример 17).

Из описаних ситуација може се закључити да Логарева музика на моменте пласира подсмешљив коментар стихова, доводећи тако у питање митску снагу и величину „поноса рода и осветника страшног”. И док је сатирична оштрица Домановићеве приповеке била уперена ка српском народу,<sup>140</sup> Валић-Логарева верзија легенде о Марку налази се на модернистичком путу субверзије мита која ће у књижевности доћи до изражаја тек у другој половини века.

<sup>140</sup> Домановић на самом почетку своје приповетке, разговором између Марка и Бога, јасно дефинише коме је критика упућена.

„– Шта је, Марко? – пита га Господ благо.

– Пусти ме, Боже, да видим шта раде доле они моји слепци; досади ми њихова кукњава и зивкање!

– Е, Марко, Марко, – уздахну Господ, – све ја знам; али, кад би им се могло помоћи, ја бих им први помогао...”

Наведено према: Радоје М. Домановић, *Изабране сатирије*, Београд, Промета 1956, 104.

Пример 17, *Лејенда о Марку*, прва песма, илустративни моменти Шарца и муње  
 грома, такт 24–39.

Piú espressivo ♩ = 56

Quand li mon-tait son che-val fa-mi-ller, il sé-cou-ait trois  
 Pod ver-nim Šar-cemkad njeĝ' on uz-ja-še zem-lje tu-tanj

Heues à la ron-de: hop-là, hop-là, hop-là  
 ĉu-o s'da-le-ko: hop-pa, hop-pa, hop-pa

pa-reil au bruit d'un ton-ner-re qui gronde, au  
 Ko gro-ma mu-nja sa Ur-vi-ne straš-ne, kad

bruit d'un ton-ner-re qui gron-de  
 ri-da-i ne-bom pa-ra con umore

*pp* *mf* *f* *ff* *p* *fz* *p cresc.* *poco a poco* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff* *p* *poco*

Из истог круга иронично-сатиричних композиција, али са наглашенијом социјалном нотом, издваја се циклус од три песме *Баладе Петрице Керемпуха* (1948) за бас и клавир Марка Тајчевића, а на Крлежине стихове из 1936. године. Куриозум циклуса је, заправо, Крлежин језик као хибридни инструмент на темељима кајковског идиома у који су уткани латински, мађарски, немачки, италијански и други лексеми и стилеми. У формалном смислу, Крлежине *Баладе* нису ни еп, ни песничка драма; доминирају глас и визура хрватског народног „пророка” Петрице Керемпуха,<sup>141</sup> „нашег Тила Ојленшпигела”,<sup>142</sup> као симбола социјално и национално гаженог припадника народа. Тематика је у Крлежином циклусу разноврсна, али преовлађују слике крви, мучења, разарања, мотиви издаје, продаје, велеиздаје, однорођења. *Баладе* су, стога, и национално-хрватска и универзална књига – митологија трагичног људског космоса, не из оптике влада-ра и аристократије, већ из вишевековног искуства најнижег друштвеног сталежа. Тајчевић је из Крлежиног циклуса изабрао само три баладе (*Бојечка*, *Галжењачка*, *Саноборска*). Заједничка нит песама у семантичком смислу су стихови у којима се помињу „хармоникаши, мужикаши” (*Бојечка*), загорска „жвевлица”<sup>143</sup> (*Галжењачка*), и „бајс” („целу ноћ је брундал бајс”; *Саноборска*). Како се у оквиру сваке песме остварује специфичан контраст веселог, песми и игри склоног, отпорног духа народског човека у односу на његов трагични материјални статус, тиме се остварује и специфична конотација функције и значаја музике у животу човека. Песме су писане умерено модерним, хармонски модално обојеним језиком под утицајем руског реализма, али са ублаженом декламацијом у односу на, рецимо, *Причу*. Иронични тон песама остварује се претежно амбивалентним хармонским сенчењима текста. Тако је у првој песми (*Бојечка*<sup>144</sup>), која синонимно апострофира представнике најнижег социјалног слоја („пеклар”, „колдуш”, „фехтар”, „богец”), већ у првој строфи реализована изузетно ефектна смена молске и дурске боје у оквиру субдоминантне функције тоналитета in A. Агогичка динамизација вокалног парта која прати про-

<sup>141</sup> Реч „керемпухи” има значење „црева”, „стомак”, „изнутрица”; у преносном смислу реч означава домишљатог превејанка, враголана, подваљивача, спретног и лукавог човека.

<sup>142</sup> Властимир Перичић, *Музички сивараоци у Србији*, Београд, Просвета, 1969, 542.

<sup>143</sup> Фрула, двојница

<sup>144</sup> Богец = просјак

мене ритма стихова заједно са динамиком остварује покретљивост, преокрете, драмске застоје у сталној сукцесивној смени жалосно-ведрих хармонских боја. У том смислу је занимљиво симболично и цинично преобраћање молског тоничког квинтакорда у дурски на самом крају песме, када песник изражава наду да их на „богечком небу“ чека награда („Там пече за нас вола, код божјега стола, господ барон Лојола!“). У сличном маниру је реализована и *Галжењака њесма*<sup>145</sup> у којој се миметички опонаша тужно-пасторални звук загорске жвеглице под вешалима. Као и у претходној песми, хармонским средствима су потцртани кључни стихови – „З тега пекла ни назај/ богцу галге, грофу рај/.“ У овом случају ради се о привременом хармонском иступању из почетног а-мола у Ге-дур (дурско осветљење речи „рај“). У оштром контрасту према другој песми следи завршна балада са призвуком народног кермеса (*Tempo vivo*, такт *alla breve*). За песму су карактеристични бурлескни преокрети из еуфорично-играчки конципираних одсека, у којима се у клавирском парту на тези пласира празна квинта, а на арзама дисонатни акордски склопови, у дисфоричне одсеке (*Grave sostenuto*) са црнохуморним текстом („сланине нигдар не бу с песа/ нити повратка из леса“).

У тематско-садржајном и експресивно-музичком смислу *Баладе Петрице Керемпуха* су егземплар „хумора испод вешала“ (нем: *Galgenhumor*) у домаћем стваралаштву. Комика (егзистенцијалног) ужаса заједничка је црном хумору и „хумору испод вешала“, али су им полазишта, како то примећује Габријел Лауб, дијаметрално супротна. „Казивач црних вицева и прича циничан је на један начин који га ништа не стаје, јер он сам није погођен: он ужас, језу, одвратност описује са изразом лица надмоћног, јер он се не супротставља и не идентификује са жртвама. Он је јунак који се не плаши грозоте која се није догодила њему.“<sup>146</sup> У црном хумору се испољава надмоћ смејача над исмејаним. Но, када су смејач и исмејани једна те иста особа – то је „хумор под вешалима“. Иако црни хумор може бити моћно средство сатиричара (у улози смејача над исмејаним), у Тајчевићевим *Балагама* Петрица Керемпук је, пре свега, самоироничар (смејач и исмејани).

Јединствен пример музичке сатире у домаћем стваралаштву свакако представља циклус *Шесџ Змајевих сатиричних њесама* за бас и

<sup>145</sup> Галге = вешала

<sup>146</sup> Габријел Лауб, нав. дело, 177–178.

клавир (1953) Николе Херцигоње. У песмама које је композитор изабрао предмет поруге су разноврсне деформације у обреновићевској Србији, у њеном политичком, друштвеном, националном, културном и књижевном животу. Змај је оштро нападао гушење политичких слобода, династију, однос власти и народа, каријеризам, полтронство, понашање истакнутих савременика, кварење млађих нараштаја туђинским васпитањем итд.

Драматургијом карактера и темпа Херцигоњине песме творе уравнотежен циклус (1. *Allegro robusto*, 2. *Allegro maestoso*, 3. *Allegro*, 4. *Maestoso patetico*, 5. *Allegretto*, 6. *Andante*), мада се могу сматрати и збирком сатиричних песама, те изводити појединачно или у мањим групама. Ипак, чини се да посебан семантички ниво остварују управо као циклус, промишљеним редом песама. *Шаљивчина добошар* је својеврстан пролог или проглас, односно пародична илустрација ходајућих „усмених новина” ондашње Србије: добошар, који је обично обзнањивао вести о династији (дакле, имао функцију државног службеника), овога пута „даје на знање” шта се све продаје: „рухо голића”, „мозак фићфирића”, „кућа бескућника”, „палата песника”, „јунаштво полтрона”, „начела шпиона”... Низање парова антитетичних појмова сâмо по себи носи јаку дозу ироније и стога је вокална деоница изразито декламациона; динамизација се остварује померањем интонације са тона *g* (такт: 23–34), на *es* и *des* (у оквиру средишњег дела песме, такт: 41–48) и на тон *d* (такт 55–58). Клавирски парт је осмишљен у остинатној фигури, док се између стихова појављују илустративни акцентовани акорди састављени од основног тона, октаве и квинте. Суперпонирањем бикордалних формација у горњој и доњој клавирској деоници (сваки акорд је састављен од основног тона, октаве и квинте!), некада у размаку терце, али често и у размаку мале секунде, остварује се стилизована илустрација „добошарања” као и дисонанти коментар стихова. Нагли прекид музичког тока акцентованим *fortissimo* акордима дурског склопа у силазном полустепенском ходу, догађа се пред сам крај песме између стихова у којима, повратком у неуправни говор, песник саопштава како „добошар је хтео и даље да ређа/ ал' му уста заклопи жандар иза леђа”. Овом интерполацијом секвенце акорада постиже се пораст драмске тензије који се наглим обртом разрешава у речитативном маниру завршног стиха, у *piano* динамици и без клавирске пратње.

Друга, четврта и шеста песма циклуса метафорички и саркастично певају о династији Обреновића. Песма *Јуен – Јуен – Мен – Јуен*,

у свечаном тону и на пентатонској основи, пева наводно о кинеском цару и има изузетно развијену наративну структуру (песма је развијеног типа, *a b a c a b*). Несразмера обима приче са тежином „заплета“ (штуцање и кијање цара као велики догађаји у владарској „тешкој“ и „одговорној“ свакодневици и животу нације) основа су комичног ефекта ове песме. Херцигоња је овај ефекат некомпатибилности појачао пѠтосом акорада у клавирској пратњи, по саставу истих као у првој песми (основни тон, квинта и октава) у широком слогу, кроз пет октава. Илустративни моменти су присутни у „локалној“ боји пентатонике одсека *a* и у „кључном“ моменту кијања цара на крају одсека *c* (такт 46–49). Честе промене метра и темпа доприносе динамичности музичко-поетског текста, а иронични коментар завршних стихова, заправо критика народа који добровољно учествује у тој фарси небитног, („Разигра се свако срце/а душа се усколеба/ благо вама, ви Кинези/ кад вам тако мало треба“), остварује се у контрасту спрам маестетичног почетног величања цара – у *piano* динамичи, мрачном расположењу (ознака *Lugubre*) и рубато агогици, негде између уздаха и вапаја.

И четврта песма, *Јуиуиунска народна химна*, слично је расположења. Песма има тон химне, узвишене, достојанствене и свечане песме, али се иза тога крије пародија: Змај подједнако пародира свечани тон химне и религиозан тон молитве, при чему песма прераста у подсмех владарској свемоћи. У подругљивој молби Богу да подржи Књаза („здрава, крепка, охола и славна“), у којој се Змај, тобож из поштовања, сваки заменички облик пише великим словом (Њега, Га и Му). Песник, у име народа (облик Ми), моли Бога: „Дај Му с неба најсветије даре/ полицаје, шпицле и жандаре“ алудирајући на друштвену реалност обреновићевске Србије и полицијски систем владања. Песма иначе има облик *a b a1 b1 a2 b2 a3* и одвија се у смени два одсека различитих експресивних карактера: први (одсек *a*) има свечани тон молитве (*Maestoso patetico*), а други (одсек *b*) је ламентозног карактера (*Andante moderato lugubre*). У складу са текстом, вокална деоница је у оба одсека истог, молитвено-декламационог типа: заједнички им је и почетни скок чисте кварте и упадљиво понављање истог тона након скока. Ипак, захваљујући превасходно понашању клавирског парта, одсеци се међусобно битно разликују по афективном дејству. Док се илустрација обраћања Богу у првом одсеку подвлачи стилизацијом звоњаве црквених звона (*forte* динамика, акорди пласирани у различитим регистрима, модалне везе и триолски ритмички покрет), други

одсек, у оквиру којег се текстуално сваки пут апострофира народ („Овај народ врло добро знаде/да је створен само Књаза ради/ да Му даје порезе и хвале/ да Га двори и понизно кади”), одвија се над монотоним остинатом у доњој деоници клавира, у контрастној, *piano* динамици и готово наизменичним, нефункционално третираним акордима дурске и молске боје.<sup>147</sup> Одсек *b*, захваљујући остинату, подсећа на стилизовану корачницу, због динамике можда чак и на посмртни марш, чему доприноси и појава пунктираног ритма у вокалној деоници. Поменута смена акорада дурске и молске боје, једнократна промена метра (са 4/4 на 5/4 у 22. такту!), која само на моменат нарушава утисак корачнице, доприносе амбивалентности карактера и значења овог сегмента (видети примере 18а и 18б). Глас наратора (синтеза песниковог и композиторовог) ироничан је како спрам самовоље и самодовољности Књаза тако и спрам учмалог народа. Овде можемо говорити о ономе што Роберт Хатен назива тропирањем, односно „повезивањем два, у уобичајеним условима неспојива стилска (или карактерна!, додала И. В.) типа на једном месту, како би се кроз њихову колизију или спајање створило јединствено експресивно значење”.<sup>148</sup> Јединственост експресије у овој песми, односно ефекат ироније, лежи у амбивалентности химне и посмртног марша.

На сличном ефекту почива и последња песма у циклусу, *Песма њри рођењу једној њринца*. Стихови метафорички певају о кнезу Михајлу, алудирајући на његово ступање на престо 1839. године када је, будући малолетан, владао уз помоћ Намесништва („Њег’во величанство скоро ће да дубе/изволеће скоро добити и зубе”). Песма почиње мелизматичним припевом „Благо нама!” у оквиру фригијско-дорске лествице од тона *a*, у темпу *Andante, piano* динамици и на подлози празне квинте (*a-e*). Молска терца тонике (тон *c*) присутна је у вокалној деоници, те целом припеву даје ламентозан карактер. Ово „тужење” је у контрадикторности са семантичким значењем припева и експлицитан је пример ироније у музичком делу. Контрастни одсеци песме писани су у бржем темпу (*Allegro molto moderato*), у *forte* динамици и упадљиво на бази дурских квинтакорада. Како се у њима исмева династијски протокол додељивања војничке титуле детету

<sup>147</sup> Одсек носи предзнаке еф-мола, односно Ас-дура, али ниједан тоналитет није експлицитан; пред крај одсека се из ас-мола прелази у це-мол (такт 22–26).

<sup>148</sup> Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, нав. дело, 68.



Пример 18а, Јуџуџунска народна химна, топос химне/молитве, такт 1–7.

Nikola Hercigonja  
(1911 – 2000)  
1952

**Maestoso patetico**

**a tempo (Maestoso)**

*f*  
Bo-že sve - ti, po-

*accel.*

- dr - ži nam Knja - za                      zdra - va, krep - ka, o - ho - la i

6

Пример 188, Јуџуџунска народна химна, топос посмртног марша, такт 18–28.

*mp* **Andante moderato (lugubre)**

O- vaj na - rod vr - lo do - bro

zna - de da je stvo - ren sa - mo Knja - za ra - di, da Mu da - je

po - re - ze i hva - le, da Ga dvo - ri i po - ni - zno ka - di.

**Tempo I (Maestoso patetico)**

sub. *f*

коме још ни зуби нису израсли, музика поприма све карактеристике дечије песмице чија је тривијалност у контрасту са наредним одсеком музичког тока када песник у очајању пита: „О, хоћемо ли боже дочекати само/ да за њега све имање, крв и живот дамо?“ Ово иронично, реторичко питање песника, Херцигоња пласира искораком у драматичан израз, обележен тоналним скоком и хроматско-силазним секвенцама у вокалној деоници уз тремоло октаве у клавирском парти. Рефрен „благо нама!“ уоквирује став и даје црнохуморан печат целом циклусу.

Као својеврсна противтежа „династијским“ песмама, трећа и пета песма портретишу два припадника „народа“; први је „продао уверење за две литре вина“, а други је пијаница коме је „капа од главе паметнија.“ Обе су песме писане у маниру народних поскочица који се најефектније испољава у симулацији народњачке, кафанске музике са бас–акорд пратњом и обиљем комичних предудара. Хармонија је једноставнија и питкија него у осталим песмама, али изненадни тонални скокови, додати тонови, честе агогичке и метричке измене као и изненадне цезуре доприносе бурлескним обртима. Један од таквих сегмената је други део песме *Е, што је већ нешто грубо*, у којем се комичан ефекат постиже неочекиваним тоналним скоком из е-мола у Бе-дур. Мелодијска линија вокалне деонице обликована је једноставним покретима, опет налик на дечије песмице, а врста такта се мења чак четири пута! Ови бурлескни обрти, при том, прате стихове у којима се човек „од карактера“ брани од песникове осуде објашњавајући „колико“ вреде његова уверења: „Молим, молим, господине/ чините ми криво/ Није само вино било/ било је и пиво/ И сланине неке старе/ и четир' цигаре/ (видети пример 19).

Херцигоњин циклус, на примарном семантичком и конотативном нивоу, говори оно што говори песник Змај Јова Јовановић о свом времену, односно Србији 19. века. Транспоноване стихова у време после политичког разлаза са Совјетским Савезом може се, у алегоријском смислу, разумети двојачко: као сатирична алузија на стаљинистичку централистичку идеологију или као критичка жаока на рачун послератног српског идолопоклонства према Титу, удбашких прогона и уопште, тадашње неприкосновености Комунистичке партије Југославије. Природа сатире, с обзиром на то да је тематски везана за људски род и друштво, показује своје универзалне карактеристике: друштвене заједнице се међусобно разликују, мењају се и идеологије и политичка уређења, али увек постоји друштвена

Пример 19, *E, што је већ нешто грубо*, такт 23–34

Andante

Mo-lim, mo-lim, go-spo-di-ne, či-ni-te mi kri-vo, ni-je sa-mo vi-no bi-lo  
 bi-lo je i pi-vo, i sla-ni-ne ne-ke sta-re i če-tir ci-ga-re.  
 i sla-ni-ne ne-ke sta-re i če-tir ci-ga-re.

*ancora sosten. quasi espressivo*  
*allargando*  
*sub f* *riten. mp* *mf* *p* *riten.*

хијерархија која потврђује социјалне разлике између доминирајуће и подређене социјалне групе. Свако друштво има своје механизме присиле, власт и народ су супротстављене силе сваког друштва, па се и људски карактери, као и ситуације опеване у сатиричним текстовима могу схватити као алегорије, односно проширене метафоре. Критикујући човекову природу или слабости друштва, сатира арбитра у корист промене. Њен домен су приватни/појединачни и друштвени/колективни етички кодекси и она пледира за норме које не морају бити експлицитне у тексту, али су супротне ономе чему се сатира подсмева.



## 4. *Scherzando e capriccioso*: хумор у инструменталној музици

---

С обзиром на деликатну и непостојану природу феномена какав је хумор, теоријско-аналитичка интерпретација његових модуса и манифестација у области инструменталне музике представља додатни изазов за аналитичара. Ако је у вокалној, вокално-инструменталној и сценској музици текстуални предложак функционисао као референтна база и поуздан водич у препознавању и аргументацији хуморних момената, недостатак таквог ослонца у области инструменталне музике поставља аналитичара у неугодну ситуацију и на „клизав терен” дављења природом и могућностима (аутономног) музичког значења, музичке експресије и емоционалног дејства музике. Широко поље литературе из области ових проблема „присиљавају” аналитичара на избор између апсолутистичке и референцијалистичке позиције: апсолутистичка лоцира музичко значење у индивидуалном слушаочевом когнитивном процесуирању музичког тока дела, тврдећи да је музичко значење строго синтактичко (што је компатибилно са формално-когнитивистичким лингвистичким моделима који се не баве социјалним аспектима музичког значења); референцијалистичка опција, напротив, заступа став да музика увек реферира и симболизује ванмузичке (лингвистички преводиве) концепте, објекте, афекте, имплицирајући могућност музичке семантике. Заговорници и прве и друге опције могу, али не морају, заступати приступ по којем музика комуницира у домену људских емоција.

Већ је веза два концепта, музике и значења, узрок узавреле музичко-теоријске дебате; покушај да се у оквиру другог концепта, концепта значења, спецификује „хуморно значење” у музици (оно које резултира заузимањем става „неозбиљно”), чини се додатно хазардним – тим пре што се спецификација утврђује у контексту онога што се традиционално назива „озбиљном музиком”. Два концепта се, ипак, приближавају на основу аналогичности у њиховим комуникацијским процесима. Логична је претпоставка, наиме, да композитор може да пожели или одлучи да своје дело учини комичним (што би, дакле, значило да постоји интенција произвођења хуморног ефеката/значења); такође се може догодити да, у делима која нису писана са комичним интенцијама, слушалац „препозна” одређене квалитете дела као хуморне или духовите, нашта могу утицати дисконтинуитет музичког тока, нагле промене, неочекивани хармонски склопови, или чак непредвидиви догађаји и ситуације током интерпретације дела. Из тога можемо закључити да постоје поетички (стваралачки) и естетички (доживљајни) хумор, који не морају увек да коинцидирају. Хуморна интенција композитора у односу на дело може се манифестовати на различите начине: а) експлицитно, најчешће путем лингвистичких израза назначених у партитури; б) имплицитно, када се може детектовати у музичкој структури; в) синкретички, у односу на интенционални избор других текстова (покрет и музика у балету, театар и музика у опери, поезија и музика у вокално-инструменталној музици итд).<sup>1</sup>

Овај последњи вид хуморне интенционалности, који смо разматрали у претходним поглављима, привлачи највише критичке пажње из једноставног разлога што вербални текст, слика, гест – дакле, појмовни и визуелни знакови – нуде убедљивију, „опипљивију”, материјалнију аргументацију хуморног значења, у односу на које музика заузима улогу додатног тумача.

Код имплицитног хумора, хумора у „чистој” или апсолутној музици, нужно се поставља питање: које карактеристике инструментално дело треба да поседује да бисмо у њему препознали хуморне квалитете? Са семиотичког становишта, методолошки карактер оваквих анализа осцилира између три нивоа: познавања ауторове биографије и, евентуално постојећих, изјава (тврдњи) о сопстве-

---

<sup>1</sup> Rossana Delmonte, *Towards a Semiology of Humour in Music*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 2, 167–187, 169.



ним поетичким начелима, затим структурне анализе музичке партитуре и, коначно, аналитичарева компетенције – слушног искуства дела, реакције на основу личног „концепта света” и става по питању норме. Наравно, норме варирају и дијахронијски и, сасвим извесно, субјективно, па према томе имплицитни хумор поседује двоструку природу, нагињући повремено поетичкој, а повремено естетичкој интерпретацији хумора.

Хуморни ефекат се, према теоријама инконгруенције, базира на изневереним очекивањима слушаоца, односно на перцепцији инконзистенције самог музичког процеса. Ова „процена” је, опет, увек условљена знањем, искуством, склоностима и, уопште, личним реаговањем реципијента. Самим тим, компетентност слушаоца у познавању музичког кôда који композитор активира у делу условљава механизме „ишчитавања” и разумевања инконгруентних ситуација, као и емотивно-естетску реакцију при рецепцији дела. Другим речима, хуморна реакција је условљена реципијентовим познавањем индивидуалног стила композитора и историјске епохе, који му омогућују да из те стилске и контекстуалне перспективе процењује евентуалну „инконзистентност” музичког тока као повреду „правила” одговарајуће стилске (или, контекстуално друштвене) праксе, те да последично успостави индивидуални став према њој.

Према Леонарду Мејеру, постоје два фактора која одређују ефективни резултат „девијанте”: први је распон у којем девијанта одступа од уобичајених стилских процедура, а други је позиционирање девијанте у перцептивном процесу. Не нарушавају све девијанте стил.<sup>2</sup>

Čim se ono što je neočekivano, ili tačnije rečeno, ono što je iznenađujuće doživi, slušalac pokušava da uđe u opći sistem vjerovanja koji je značajan za stil datog djela. To zahtijeva veoma brzu ponovnu procjenu ili same stimulusne situacije ili njenog uzroka – događaja koji prethode stimulusu, ili može da zahtijeva ponovno ispitivanje cijelog sistema verovanja za koje je slušalac pretpostavio da su svojstvena djelu i značajna za njega. Ako se ta duhovna sinteza ne desi odmah, mogu se dogoditi tri stvari: 1) Um može obustaviti procjenjivanje, da tako kažemo, u uvjerenju da će ono što slijedi razjasniti značenje neočekivanog ishoda 2) Ako ne dođe ni do kakvog razjašnjenja, um može odbiti cijeli stimulus pa će se pojaviti razdraženost 3) Neočekivani

<sup>2</sup> О проблему односа и значења контраста и инконгруенције у музичком току већ смо расправљали у уводним поглављима овог рада. Видети поглавље 2.3. *Хумор у музици* (стр. 50–59).

ishod može se smatrati kao namjerna pogreška. (...) Treći bi odziv mogao sasvim lako nastati na muziku komičnog ili satiričnog karaktera. (...) U djelu čiji karakter ne bi dopustio takve namjerne pogreške, vjerovatno bi se izmamio drugi odziv.<sup>3</sup>

Како је Мејерово теоријско и аналитичко становиште и иначе базирано на *Gestalt* теорији закона перцепције, из тих закона је проистекла и логична процена другог фактора ефикасности девијанте, односно њеног позиционирања у перцептивном процесу. По Мејеровом мишљењу, ефекат изненађења је утолико већи уколико се девијанта позиционира касније у музичком току, јер се на тај начин омогућава слушаоцу да препозна (или упозна) активирани музички код композиције и успостави однос према њему.

Сличан став има и Зофја Лиса која сматра да мора постојати одређен однос између специфичних својстава опаженог објекта и извесних диспозиција опажајућег субјекта. Заснивајући свој став на теоријама инконгруенције, Лиса тумачи доживљај хумора у музици као препознавање „инкомензурабилности заједно састављених елемената или својстава“<sup>4</sup> у синтагматској или парадигматској равни дела. Доживљај инконгруенције подједнако је присутан, сматра Лиса, и на подручјима асемантичких уметности (а под њима подразумева архитектуру и делимично музику) иако се у њима несагласност састављених елемената не намеће истим интензитетом као у семантичким, представљачким уметностима (књижевности, ликовној уметности, позоришту, филму)<sup>5</sup> или, пак, реалном животу. Стога, Лиса закључује да је специфично музичка или аутономно музичка комичност<sup>6</sup> сразмерно ретка појава у односу на музичку комичност секундарне врсте која свој ефекат успоставља у релацији са одговарајућим књижевним или позоришним садржајима.

Аутономна или објективна музичка комичност, по ауторкином мишљењу, јесте ефекат који композитор изазива свесно, са намером, специфичном реализацијом структуре музичког израза. Под „комич-

<sup>3</sup> Leonard B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd, Nolit, 1986, 50–51.

<sup>4</sup> Zofia Lissa, нав. дело, 93.

<sup>5</sup> Исто, 95.

<sup>6</sup> Ауторка, додуше, користи термин „комично“ као општи или надређени појам у односу на гротеску, пародију и хумор. Хумор сматра „најслабијом али и најфинијом и у глазби најчешће оствариваном подврстом комичности“. Упоређи са: исто, 121.

ним сâме музичке супстанце” Лиса подразумева противречност, несагласност, неочекиван контраст или парадоксални склоп звучних структура у делу. Такви склопови настају као резултат специфичног понашања појединачних музичких компонената, а ауторкин став је да интензитет хуморног ефекта зависи од истовремене, међусобно условљене и хуморном интенцијом усмерене активности мелодије, хармоније, ритма, динамике, темпа, боје инструмента итд.

С друге стране, при тумачењу хумора у музици, Лиса оправдано узима у обзир и субјективне предиспозиције слушаоца. Субјективна комичност, пак, зависи од опште психичке констелације слушаоца, од свеукупности његових интелектуалних и емотивних ставова у датом тренутку. Слушалац навикнут на, рецимо, тоналну музику, може сматрати комичним први сусрет са политоналним или неким авангардним делима. У односу на слушаочево искуство, та дела могу да звуче апсурдно (као грешка!). Када се ухо навикне, помири или прилагоди, нестаје и комичност таквих структура. Реципијент их укључује у своје музичке ставове као једну од стилских категорија за коју је карактеристичан специфичан израз. То је тип неинтенционалног хумора који настаје као последица „неспоразума” на релацији аутор – дело – реципијент. Као и многи други теоретичари који су се бавили хумором, Лиса увиђа могућу конекцију хумора са новим и непознатим, те напомиње да су многа музичка дела која су била прекретнице у историји музике била испрва дочекана или негодовањем или смехом. Најчешће навођен пример је култно дело концептуалне уметности – композиција 4' 33" Џона Кејџа (John Cage). Упркос Кејџовој продубљеној елаборацији концепта *џишиина као музика* и експлицитним објашњењима у програмској књижици, „извођење” дела је најчешће бивало пропраћено лакшим облицима смеха.<sup>7</sup> Такође постоје случајеви композиторских опуса у оквиру којих наилазимо на усамљене епизоде радикалнијег одступања од доминантног ауторовог стилско-поетичког израза. И, мада не морају бити хуморно интенди-

<sup>7</sup> Ести Шайнберг наводи сегмент из Кејџове књиге *A Composer's Confessions*, из којег се може закључити да је постојала предвиђена, интендирана иронијско-сатирична поента, усмерена на културне навике и очекивања.

“I have, for instance, several new desires (two may seem absurd, but I am serious about them): first, to compose a piece of uninterrupted silence and to sell it to the Muzak Co. It will be 4½ minutes long – these being the standard lengths of 'canned' music, and its title will be 'Silent prayer'...” Упореди са: Estie Sheinberg, нав. дело, 84.

рана, могу бити тако протумачена управо захваљујући одступању од „очекиваног”, претходним делима установљеног проседеа. То значи да хумор не мора бити резултат „комичности саме музичке супстанце”, већ и контекстуализације дела.

Разматрајући проблем семантичности музике (и доводећи га у везу са комиком програмских дела) Лиса такође примећује да и у инструменталној музици постоје механизми и поступци којима се могу успоставити аналогije између музичких структура и ванмузичких појава. Наводећи тонско сликање или подражавање звукова из стварности (жубор воде, пев птица, бука машина...) као уобичајен поступак у музици, она истиче да је медијатор у „превођењу музичких структура у приказивачке” обично наслов дела који асоцијативно усмерава слушаочеву перцепцију. Но, и када не постоје асоцијације на предметну реалност, код слушаоца се пажња управља на сугестивност експресивних модуса музике или оно што се може дефинисати као „карактер”, „расположење”, или „атмосфера” дела. У том смислу, ауторка тумачи референтност музике користећи појам симбола, сматрајући да звучна структура ствара свој квалитет из квалитета гестова (оптичких и акустичких изражајних облика као што су: мимика лица, смејање, уздисање, плакање, викање, говорне мелодијске и ритмичке флексије...) који су знаци одговарајућих психичких стања.<sup>8</sup>

Teškoća pravilnog shvaćanja „oblika”, „izražajnog” i „sadržaja” takvih glazbenih motiva leži s jedne strane u tome što je nemoguće potpuno jednoznačno pridati oblik motiva obliku izražajne kretnje koji joj leži u osnovi, a s druge strane što izražajna kretnja nipošto nije adekvatni znak za psihičku pojavu koju je izazvala. U odnosu na ogromnu množinu i složenost psihičkih pojava, broj kretnji i drugih izražajnih oblika koji nam stoje na raspolaganju vrlo je ograničen. Pokret nam daje da razaznamo samo najopćenitiju vrstu doživljaja, a jednako tako i zvučna struktura koja svoj oblik stvara iz kvalitete te kretnje. Većina slušalaca glazbe vrši tu projekciju izražajnog pokreta na zvučnu strukturu nesvesno, intendirajući, štaviše, neposredno na ono što leži na izvoru danog izražajnog pokreta, pri čemu prelaze preko središnje karike lanca, motoričkog sloja.<sup>9</sup>

Истичући у основи тријадичну структуру знаковности звучних структура, Лиса закључује да слушалац конституише семантички став у односу на њих, при чему се његова спознајна интенција „усмерава

<sup>8</sup> Видети: Zofia Lissa, нав. дело, 107.

<sup>9</sup> Исто, 107.

на моторички садржај мотива”, а преко њега на одређене типове емоционалних/психичких садржаја. У том процесу ауторка препознаје могућности флексибилне интерпретације означеног у односу на један (исти) знак.

У студији „Ка семиологији хумора у музици” (*Towards a Semiology of Humour in Music*), Росана Делмонте се посебно фокусира на истраживање интенционалног хумора у инструменталним делима. Она полази од чињенице да се композиторова хуморна интенција превасходно препознаје у „вербализованим” упутствима присутним у партитури дела: наслову композиције и техничким терминима за темпо, карактер и начин извођења. Духовита примедба како је „мало вероватно да ће композитор обзнанити своје намере дајући наслов композицији, рецимо, *Комични комаг у Де гуру*”, отисна је тачка ауторкиних истраживања вербалних термина који окружују лексему „комично”.<sup>10</sup>

Индикатори који, према аналогiji, реферирају истовремено и на „форму” и на „садржај” дела врло су чести у музици. Дрлмонтеова под њима подразумева такозване техничке термине, присутне у партитурама најчешће на италијанском језику,<sup>11</sup> чак и када су композитори из различитих лингвистичких подручја. Назнаке типа *Allegro*, *Scherzo*, *Divertimento*, *Capriccio* итд. могу бити неки од тих индикатора. Ауторка наглашава да „очигледна дистанца ових знакова у односу на сферу 'тужног'” може бити алузија на хуморно, мада некад може бити и илузија хуморног.

*Allegro* је ознака за темпо и једна од најчешћих ознака за став који не мора да идентификује ни одређени формални образац (иако се од 18. века у великој мери идентификује са сонатним ставом), нити оба-

<sup>10</sup> Упоредити са: Rossana Delmonte, нав. дело, 174.

<sup>11</sup> „Услед истакнуте улоге коју је већ у 16. веку имала италијанска музика, а потом још веће у инструменталној музици барока и у свету опере поготову, најшире су прихваћене, нарочито почев од 18. века, па све до данас очуване италијанске ознаке за темпо (као и за многе друге елементе музичког записа, па и бројне и разноврсне музичке термине уопште). Током 19. века јављају се у неким срединама и тежње да се установи и усвоји посебна, национална терминологија те врсте – најпре немачка, а од импресионизма и француска. Оне су, међутим, остале у локалним оквирима – чак и ту не као опште прихваћене – док је италијанска терминологија најшире распрострањена, може се рећи универзална, светска.” Видети: Дејан Деспих, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 197.

везно неки хуморни садржај. Дакле, *Allegro*, чије је дословно значење – „весело”, може бити и драматичног, чак трагичног карактера, али се у пракси често користи у ширем смислу као индикатор брзог темпа. Но, сасвим је сигурно да је карактерно различит у односу на темпа као што су: *Lento* (споро), *Adagio* (лагано), *Largo* (широко, развучено) и потпуно опозитан ознаци *Grave* (тешко, озбиљно). То значи да *Allegro* има више значења, па му, сходно томе, ствараоци најчешће додају придев који музику ближе одређује по карактеру и типу музичког садржаја (*Allegro maestoso*, *Allegro appassionato*, *Allegro barbaro*, *Allegro frenetico*...). У том смислу, вероватније хуморне моменте слушалац може очекивати под ознакама као што су, на пример, *Allegro giocoso*, *Allegro scherzando* или, рецимо, *Allegro capriccioso*.

У композиторској пракси бечке класицистичке школе *Scherzo* је постао индикатор играчког става, који је заменио менует у цикличним композицијама. Естетичари и теоретичари музике 18. века сматрали су хумор формом музичке експресије, која је, у ширем значењу, обухватала све нетрагичне категорије музике. Крајем 18. и почетком 19. века. установљен је концепт два типа хумора – високог и ниског – које је Кристијан Фридрих Микелис (Christian Friedrich Michaelis) назвао „капричом” и „скерцом”. Капричо, као виши тип, Микелис је описао као „озбиљан, слободно фантастичан и захтеван у односу на слушаоца”, док је скерцо – „живахан, правилан и токовит”.<sup>12</sup> Даље раслојавање хумора приметно је у теоријским разматрањима Јохана Георга Зулцера (Johann Georg Sulzer), који је, сходно трипартитном енглеском естетском систему (сублимно, лепо и питорескно), дефинисао три нивоа комичног у музици: 1) високо комично као „озбиљно, гранично са трагедијом”; 2) средње комично као „духовито и уљудно”; и 3) ниско комично као подсмешљиво и фарсично.<sup>13</sup> Почетком 19. века, Фридрих Рохлиц (Friedrich Rochlitz) проширио је енглески систем на четвороделни, у коме је под категоријом *niedlich*

<sup>12</sup> Упореди са: Tilden Russell, 'Über das Komische in der Musik': The Schütze-Stein Controversy, *Journal of Musicology*, 1985, No. 4, 71–90.

<sup>13</sup> “The low comic is actually the farcical, which is humorous because of its absurdity. Material, which, by means of its fine wit, and through actions and customs of the geneal world, as is the custom with peope of good breeding, and which the Romans call urbanity, pleases and delights, belongs to the middle comedy. The high comic is that comedy which approaches the tragedy in content and mood, and where powerful and serious passions come into play.” Наведено према: Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, New York, Schirmer books, 1980, 386.

сврстана „наивна, живахна, пријатна, популарна и комична” музика. Рохлиц као примере наводи Хајднова скерца и ронда из симфонија и квартета, као и вокалне партије из комичних опера.

У инструменталној музици 18. и 19. века комично се идентификује са играчким ставом, пре свега кроз скерцо, који се у драматургији сонатног циклуса позиционира најчешће на месту трећег става и има или улогу „пледојае” за рондо или, пак, улогу разбидрижне оазе пред драматски финале. Тип хумора који је скерцо испрва означавао, постепено се мењао, приметно нагињући сардоничном,<sup>14</sup> гротескном, или „демонском” изразу у делима позног романтизма и двадесетог века. Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) истиче да је моћ демонског посебно доживљавана у оквиру три епохе: у 16. веку, затим у раздобљу између *Sturm und Drang* и романтизма, а нарочито у доба модерне, односно у оним епохама „које више нису могле да верују у заокружену слику света и утврђени поредак ствари претходних времена.”<sup>15</sup>

Штурм и драгн и романтизам су се свесно окренули против рационалистичке слике света која је била створена у доба просветитељства, као и против *ratio*, који је тој слици требало да да легитимитет. Модерна је одбацила антрополошке и природнонаучне појмове са којима је 19. век настојао да оствари своје синтезе. Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму и сваком покушају систематизације мишљења; био је то апсурд по себи, када је надреализам покушао да из тога развије свој систем.<sup>16</sup>

Судбина каприча (*capriccio*) била је слична судбини скерца. Термин „капричо” у употреби је још од 16. века када се везивао за вокалне композиције. Од Фрескобалдијевог (Girolamo Frescobaldi) доба, капричо је композиција махом за инструменте са диркама, у форми вишегласне фантазије или варијационог ричеркара. У време Никола Паганинија (Niccolò Paganini), капричо постаје синоним за ексцентричне, виртуозне, импровизаторске интерпретације, а у другој половини 19. века означава и оркестарске композиције рапсодичног облика, често фолклорног колорита. Тако, *capriccio* означава композиције

<sup>14</sup> Грчевит, подругљив, циничан смех. Сличног је значења као и „сарказам”: пакосна, заједљива шала, злобна иронија. Видети у: Иван Клајн, Милан Шипка, нав. дело, 1111.

<sup>15</sup> Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и писаништву*, Нови Сад, Светови, 2004, 263.

<sup>16</sup> Исто, 264.

чији су квалитети истовремено и маштовитост и дрскост, самосвесна сигурност и хировитост, а у формално-садржајном смислу као композицију слободније форме, ведрога карактера, непредвидивих обрта и техничке бравурозности. Битнијих разлика између овако дефинисаног каприча и структурно-изражајних квалитета неке хумореске или бурлеске, заправо и нема.

Као индикаторе хумора, Росана Делмонте наводи у својој студији и оне термине који имају значење упутства за начин извођења, а односе се и на карактер целог дела или неких његових сегмената: *con stravaganza, bizarre, con umore, grottesco, burlesco, scherzando, ridicolosamente...* Ове вербалне ознаке, које етимолошки успостављају везу са хумором, готово су поуздани индикатори унутрашњих синтагматских контрадикција, рапсодичних претеривања, ироничног цитирања, пародијске стилизације итд.

Наслов музичког дела је, сматра Делмонтеова, најпоузданији индикатор интенција композитора и најефикаснији активатор екстровезне семиозе. Ипак, наслови композиција нису гаранција успостављања једнакости између интендираног значења и рецепијентовог разумевања и не омогућују једнозначна и истоврсна разумевања музичког дела за различите рецепијенте. Варијабилност значења условљена је психолошким и емотивним концептом самог слушаоца.

Осим ових вербалних ознака експлицитних хуморних интенција композитора, Делмонтеова истиче и употребу музичких симбола-цитата у композицији као могуће и сразмерно честе показатеље имплицитне хуморне интенције. То, међутим, зависи од избора и природе цитата, степена интервенција композитора на самом узорку, као и од начина инкорпорираности цитата у дело (позиционирање узорка, начин конфигурације граничних зона са узорком итд.).

Иако наведене опсервације Мејера, Лисе и Делмонтеове ни у ком случају не исцрпљују све проблеме који се тичу хумора у (инструменталној) музици, оне, рекли бисмо, у довољној мери заступају хумор из онтолошко-феноменолошко-херменеутичких аспеката саме музике. Извесно проширење њихових теза, које у овом моменту препознајемо као битно за нека будућа феноменолошка разматрања хумора у музици, могло би се евентуално усмерити ка оним питањима која се тичу категорије *времена хумора*.

Елаборацију ове тезе морали бисмо започети од става Карла Далхауса (Carl Dalhaus) по питању односа времена и музике који



Мирјана Веселиновић-Хофман у својој студији *Пред музичким делом* апострофира као „један од феноменолошких аксиома музикологије”.<sup>17</sup> Далхаусов став почива на разликовању *времена у музици* и *музике у времену*. Музичко дело у запису<sup>18</sup> носи *време у себи* или оно време које је композитор предвидео и осмислио у звуку, што подразумева организовано трајање временâ свих етапа музичког тока. Етапе музичког тока у укупној структурној динамици дела подразумевају интенционално организовање међузависности музичких параметара, а у складу са композиторовом идејом, која се у медију музике као уметности, дакако, артикулише звучним средствима (у оквиру неког система који је историјско-стилски условљен или, пак, сасвим индивидуално конструисан за неко дело). Логика музичког тока, при том, може бити сасвим аутономна (зависна од типа изабраног тонског материјала) или се може руководити миметичким стратегијама. У оба случаја, музички ток почива на принципима *йонављања* и *йромене*, односно *сѣаѣиичној* и *динамичној*.

Ако бисмо претпоставили да композитор има интенцију остваривања хуморног ефекта у делу, онда би то значило да он у конструисаном времену дела интенционално конструира *време хумора*, претпостављајући одговарајућу реакцију код реципијента. То време се, дакле, осмишљава организацијом музичких параметара у смислу инконгруентног, „парадоксалног звучног склопа” (било у хоризонталној, било у вертикалној равни музичког тока) или комичног (*buffo*) израза. *Време хумора у музичком времену* дела би, у том случају, било координисано 1) позицијом инконгруентне музичке ситуације у укупном временском опсегу дела; 2) интензитетом инконгруенције и 3) временском протежношћу инконгруенције или комичног израза. Ова својеврсна „мера” хумора коју композитор „нуди” у делу (детерминисана стилским претпоставкама, ауторовим естетским укусом и његовим „концептом света”) не мора бити кореспондентна „мери” хумора коју поседује реципијент.

<sup>17</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 126.

<sup>18</sup> Музичко дело се, у ингарденовском (Roman Ingarden) смислу, схвата као „идеални”, „интенционални предмет. Дело егзистира у запису, звуку и слушачкој перцепцији, али ни у једном од ових појединачних видова оно не егзистира у својој потпуности. Партитура је само графички запис (један од алтеритета дела) којим се „предвиђа одређено трајање и које омогућује и условљава његова трајања у свим извођењима”. Видети у: исто, 127.

Доживљај хумора је неспорно врста естетског искуства, из чега произлази да је за искуство музичког хумора превасходно релевантна слушна перцепција дела.<sup>19</sup> Чињеница је да је непосредно сазнавање дела, односно време перцепције, објективно једнако времену трајања појединачног извођења музичког дела; но, оно подразумева и трајање тог тока у сасвим субјективном времену слушаоца. Повезивање акустичких података у свести слушаоца зависи од различитих, субјективних и објективних фактора. Али, ако бисмо претпоставили пажљивог слушаоца чију пажњу не ометају спољни (непредвидиви) фактори, процес рецепције се одвија између ретенције и протенције (оног што је у музичком току прошло и онога што се на основу примљених информација очекује). У сложенем перцепцијском процесу уодношавања садашњости, прошлости и будућности музичког тока,<sup>20</sup> временске координате хумора, о којима смо говорили, могу да варирају по свим тачкама (код сваког реципијента у другачијем распону). Значај прве две координате (позиција и интензитет) уважавају и Мејер и Лиса у својим опсервацијама. Сматрамо, ипак, да је трећа координата – временска протезност инконгруентне ситуације или комичног израза – подједнако битна за естетски доживљај хумора. Она делује, наравно, у садејству са прве две и условљена је њима, али и сама по себи указује на врло битну, готово аксиоматску особину хумора коју смо навели у првом поглављу овог рада. Наиме, хумор има тенденцију да сам себе временски ограничава. Прекорачење трајања комичног може и најкомичнији музички израз да преобрне у досаду.<sup>21</sup> Жерар Женет истиче да се комично „troši mnogo brže nego drugi izvori estetskog zadovoljstva: poput šibica – osim u slučaju blagotvornog zaborava – geg, ili dobra dosetka mogu poslužiti samo jedanput.”<sup>22</sup> Наравно, Женет одмах након ове тврдње релативизује оно „само једанпут”, свестан чињенице да би у супротном осудио сву комичну уметност на статус пролазног предмета. Хумор се понављањем неминовно „хаба” (да употребимо Женетов термин), али је и тај процес субјективан.

<sup>19</sup> Подсећамо на расправу о односу хумора и смеха спроведену у уводном делу ове студије и закључак да смех није искључиви критеријум за одређивање хумора. Видети стране 13–17 у раду.

<sup>20</sup> О аспектима временске динамике слушања музичког дела, видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Прег...*, нав. дело, 117–151.

<sup>21</sup> Видети потпоглавље 1.4. *Хумор и естетско искуство*, 27–32.

<sup>22</sup> Женет превасходно мисли на жанр комедије. Видети у: Žerar Ženet, нав. дело, 192.

То умногоме зависи од разумевања унутрашње логике композиције, међусобног односа њених сегмената и функционализације сваког од њих у доживљају целине дела. Осим тога, различите интерпретације једне исте композиције могу у извесној мери кориговати доживљај хумора који је реципијент имао у првом (слушном) контакту са делом: било у правцу осујећења тог доживљаја, било у правцу његовог интензивирања.

Конечно, доживљај хумора се не мора одвијати у димензији чулне рецепције музичког дела и његовог реалног звучања. Треба имати у виду и то да музика остварује посебан модалитет у нашем памћењу, након одслушаног дела, где се „одржава путем неке сасвим лично 'одабране' грађе и архитектоники запамћених ствари”.<sup>23</sup> То значи да би *време хумора* (наглашавамо: не нужно и смеха!) могло да се (ре) конфигурише и *иза* перцепције у звуку, у „процесима опојмљења и непосредног вербалног 'уређења', којима се у ствари стреми тумачењу значења онога што је слушано, запамћено, као такво у свести можда и увек изнова 'рекомпоновано’”.<sup>24</sup>

#### **4.1. Хумор у српској инструменталној музици: студије случаја**

За предстојеће, аналитичко разматрање хумора у српској инструменталној музици прошлог века, *време хумора*, у извесном смислу, има функцију и значење латентне методолошке смернице. Анализа сваког појединачног примера усмерена је на разматрање композиционо-техничких поступака у остваривању хуморних ефеката, односно на разматрање оних тачака које дефинишу *време хумора у времену композиције*. „Ход” кроз селектована дела<sup>25</sup> организован је у правцу од минијатуре до опсежнијих циклуса, па се, у том смислу, *време хумора* осветљава у односу на различите временске опсеге дела. Тај ход је истовремено организован према поджанро-

<sup>23</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред...*, нав. дело, 133.

<sup>24</sup> Исто, 151.

<sup>25</sup> У селекцији примера вођено је рачуна о: а) доступности примера у писаном (нотном) и/или звучном медију; б) заступљености различитих инструменталних жанрова (односно извођачких медија); в) заступљености различитих композиторских поетика, стилских и културно-историјских околности током 20. века; г) специфичним поступцима у произвођењу хуморних ефеката.

вима инструменталне музике, у правцу од клавијских солистичких композиција, преко камерне музике до симфонијског жанра, чиме се стиче увид у потенцијале различитих извођачких медија у конфигурисању *времена хумора*. У оквиру сваког поджанра, пак, композиције су организоване по хронолошком редоследу њиховог настанка, што *време хумора у времену композиције* позиционира у дијахронијско-синхронијској димензији *историјској времена*. При том, наглашавамо да су аналитичке интерпретације и тумачења хумора у изабраним композицијама руковођени како естетским (дакле, субјективним) доживљајем аутора овог текста, тако и критичким увидом у постојеће текстове о композицијама као историјским, писаним траговима различитих перцепција. У том смислу, овде присутну аналитичку интерпретацију *времена хумора* треба разумети и као део својеврсног „интерсубјективног круга” интерпретација хумора и сугестију за нека будућа извођења, слушања и тумачења ових композиција. Тим пре што су оне, попут многих дела српске музике, неправедно занемарене на домаћим концертним репертоарима.

У односу на раније, више пута поменуто особину хумора да сам себе временски ограничава, студије случаја започећемо анализом хуморних стратегија у минијатури као можда најприроднијем (мада, наравно, не и једином!) „станишту” хумора у инструменталној музици. То је због тога што она најефектније оперише густином промена (густином инконгруенција) активирајући брзину перцепције.<sup>26</sup> Сва музичка дела почивају, наиме, на принципу понављања и промене; но, једино је у минијатури могуће да минималан степен промена у времену (повнављање истог или сличног) или, пак, супротно – велики степен промена (перманентни контраст) – не изазову засићење чула, односно доживљај досаде.<sup>27</sup> А „досадно” је, како Жерар Женет с пра-

<sup>26</sup> Према мишљењу Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), време протиче спорије онда када је посредни музичка структура која подразумева мали степен промена. То чини доживљајно време споријим и досаднијим. Обрнуто, велики степен ефективне густине промене чини доживљајно време бржим, занимљивијим и краћим. Доживљајно време „може да се успори кад год се 'акомодира', дакле, кад год перцепција 'установи' својеврсну доследност у музичком току”. Видети више у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Прег...*, нав. дело, 149–151.

<sup>27</sup> Ово се, наравно, не може схватити као универзално правило. „Формула” за хумор не постоји. За доживљај хумора су одлучујући однос садржаја и форме (тип тонског материјала и његова организација у времену композиције) и

вом напомиње, убедљивији опозит хуморном него „тужно”, „трагично” или „озбиљно”. Другим речима, минијатура се указује као можда једина форма у којој је могуће да *време хумора* буде једнако *времену композиције*.<sup>28</sup>

Иако је евидентно да је продукција композиција (солистичког) клавирског жанра у српској музици опадала током века,<sup>29</sup> ова област инструменталног музичког стваралаштва је, у контексту наше теме, значајна због тога што су се у њој најраније рефлектовале модернистичке, субверзивне стратегије хумора, тачније – склоност гротески. У међуратном периоду се, у том смислу, обимом композиција, а нарочито њиховим скерцозним и бурлескним духом, посебно издваја опус Миховила Логара.<sup>30</sup>

Логарева прва клавирска дела, настала још за време студија у Прагу, београдска публика је упознала на концерту Народног конзерваторијума 1927. године, када је лично интерпретирао *Танџо*, *Дез-џро-џеску*, *Песму о мирису смрекине смоле* и *Серенаду*. Ове композиције су, по експресионистичкој тензији и хуморном карактеру, битно одударале од клавирских дела других домаћих аутора из треће декаде прошлог века. Логарев музички језик је, како пише Роксанда Пејовић, био најсавременији у Београду када се 1927. године у њему настанио. Ауторка наводи да су тада на концертним програмима биле заступљене композиције као што су: *Севгах* Петра Коњовића, *Балкански ноктјурно* Јосипа Славенског, *Пајтејична увертира* Петра Крстића, *Фује и џрелудијуми* Миленка Пауновића, као и хорови Мокрањца, Ђорђевића и Христића...<sup>31</sup> Већ се из наслова да̑ наслутити базично национално-романтичарско стилско устројство композиција

перцептивни доживљај тог односа. Ипак, мало је вероватно да, рецимо, музички *reperitum mobile* траје петнаест минута и не изазове засићење чула.

<sup>28</sup> У маниру у којем су, рецимо, били духовити неки афористични комади Ерика Сатија или минијатуре из *Visions fugitives* Сергеја Прокофјева.

<sup>29</sup> Видети: Весна Микић, *Клавирска музика после 1914. године: Романтизам – Модерна – Постмодерна*, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 425.

<sup>30</sup> *Мала серенада* (1927), *Две џројеске* (1927), *Танџо* (1927), мала свита за децу *Musique à ton bébé* (1928), *Две јајанске џриче* (1932), једноставачна *Sonata quasi uno scherzo* (1933), две свите под насловом *Музика за клавир* (1940 и 1944)...

<sup>31</sup> Упореди са: Роксанда Пејовић, *Сто година од рођења Миховила Логара (1902–1998)*; делатност Миховила Логара у историјској перспективи, у: *Allegretto giocoso...*, нав. дело, 15.

на београдском репертоару са повременим модернистичким продорима, па је тим разумљивије зашто су Логареве композиције, обојене гротескно-експресионистичким моментима, дочекиване са дозом резерве.<sup>32</sup>

Разматрајући црте Логаревог стилског проседеа Марија Масникоса духовито примећује како „на моменте изгледа као да би цео његов стваралачки опус могао носити наслов другог става његовог Другог гудачког квартета: *Tempo di scherzo, ben ritmico, un po' burlesco, un po' con passione!*”<sup>33</sup>

Као да се још у раном Логаровом стваралачком добу догодило посебно „преклапање”, с једне стране – елемената експресионистичке матрице и склоност ка гротесци која се рађа из двослојности експресионистичких садржаја и са друге, аутентичних црта његове личности која сваку врсту „несагласности с традицијом” увек боји ведрином и радошћу.<sup>34</sup>

У настојањима да објаснимо ту „двослојност” садржаја и „несагласност с традицијом” коју ауторка препознаје у Логаревом делу, задржаћемо се на Логаревом диптиху *Две іроїеске* (1927), који чине: *Песма о мирису смрекине смоле* (1927), изведена на поменутом концерту Народног конзерваторијума, и *Риџмови иіре* (1925).

Иако насловима асоцирају на фолклорни пар песма – игра (у одговарајућим односима темпа: споро – брзо), ове две минијатуре не успостављају везу нити са традиционалним концептом песме, нити са препознатљивим плесним фигурама. Оне пре успостављају везу са карактером музичког израза сугерисаним у наслову диптиха. При том, „гротескно” се манифестује кроз каприциозне смене различитих ритмичких фигура, сталне промене метра (у првом комаду), нестабилност хармонског и недостатак континуираног мелодијског тока, агогичке и динамичке промене које прате нервозну акцентуацију и хировите пасаже. Густина клавирског слога, заснована на уситњеним нотним вредностима, екстремним скоковима у оба гласа, мелодијским покретима скривеним у масивним акордима или разуђеним арпеђима, на захтевним пасајима који се смењују са репетираним тоновима и токатној сукцесији акордских и октавних сазвучја, захтева висок степен виртуозитета који постаје основни услов ефектне интерпретације ових комада, па тиме и гарант експресије гротескног.

<sup>32</sup> Видети у: исто.

<sup>33</sup> Марија Масникоса, Уводна реч, у: исто, 10.

<sup>34</sup> Исто, 10.

Поглед „изблиза” у *Песму о мирису смрекине смоле* открива хуморне интенције композитора пре свега у ознаци за карактер – *Adagio burlesco*. Она означава растрзаност музичког тока, дисконтинуитет ритма, метра и динамике, као и „неправилно” понављање почетне мелодијске флоскуле (силазни *staccato* мотив *d-c-b-a-b*, са октавним предударима испред сваког тона). „Неправилност” је заснована на варијантном, имитационом и проширеном понављању мотива које резултира неједнаким метричко-формалним јединицама у оквиру првог сегмента форме (3+6+7+4). Отклон од традиције је евидентан како на синтактичком нивоу композиције, тако и у хармонској вертикали са дисонантим додатим тоновима, која из иницијалне тоналне централизације *in B* надаље слободно меандрира ка медијантама „тонике”. Динамички и агогички „преврати” додатно доприносе нарушавању слушаочевих очекивања иницираним појмом „песма” у наслову.

Условно схваћена троделност форме (*a b a1*) конципира се увођењем „средишњег” одсека (такт 20–35) у којем се пласира остинатна фигура у басовој деоници (*cis-cis-e-fis-gis-fis*). Овај гест композитора, који слушалац препознаје као знак „статичности” након метрички нестабилног и тонално променљивог првог одсека, фиксира у слушаочевој свести тон *cis* као педални и основни тон (будући да се понавља акцензован у тактовима 20–28). Како фигура садржи молску терцу и тонове субдоминанте и доминанте, она недвосмислено указује на *цис-мол* као стабилну тоналну основу. Над привремено успостављеним остинатом, започиње излагање мелодије (ознака *espressivo*, динамика *forte*, артикулација *legato*) чија је линија тонално одређена *in G* и у дисонантно-тритонусном одмаку од тоналног центра остината. Међутим, започето излагање се прекида након само два такта, убацивањем иницијалног мотива композиције који, попут *flash-backa* (тонске симулације притајеног, заједљивог смеха) ремети започети наративни ход. Тај се ход, након незнантно измењене остинатне фигуре (такт 27), наставља али са новим тоналним одређењем – *in E*. Музички ток ће затим у потпуности напустити *espressivo* карактер мелодије, препуштајући се силазним акцензованим паралелним дурским квинтакордима, који неповратно дезавуишу било какву тоналну оријентацију. Овакво „збуњивање” слушаоца резултат је својеврсне анаколутне ситуације у музичком току; недоследна конструкција исказа са синтактичким, а донекле и семантичким нескладом његових делова (неостварени, потенцијални лиризам мелодије на почетку *b*

одсека у нескладу са драматичним, акцентованим акордима у другом делу одсека), може се протумачити као реторички гест са хуморним импликацијама.<sup>35</sup>

Доследно изневеравање лиричности сугерисане поетичним, трунком далекоисточњачког „шмека” обојеним насловом композиције више је саркастични, карикатурни однос према романтичарском и/или импресионистичком проседеу неголи „спој смешног и страшног”, према одређењу гротеске које нуди Ести Шајнберг. Али, то само показује да битног вербалног (и значењског) разграничења типова хумора у „бурлескама”, „хуморескама”, „гротескама”, „сарказмима” и сличним композицијама, суштински и није било у инструменталној музици. Осим у оном општем смислу поделе на „ведри” и „опори” хумор чије емотивне конотације зависе од начина активирања музичких компонената, а варирају стилски и поетички од дела до дела.

Други комад у Логаровом диптиху, *Ритмови игре*, плаховитог израза и задихане ритмике у брзом темпу, удаљава се од препознатљивих плесних узора и заправо демонстрира игру као вид стваралачког принципа и уметничке слободе. Иако на једном месту сабира пунктиране ритмове, синкопе, контртан ефекте, бас-акорд обрасте и токатно моторичне пасаже, неухватљива логика њихових слободних комбинација не призива код слушаоца перцептивну усмереност на одређени тип игре (из арсенала класичних или модерно-урбаних плесова). У том смислу, адекватнији наслов овог комада био би, можда, *Игра ритмова*. Но, Логарев опус обилује клавирским минијатурама у којима се могу препознати разни плесни узорци, третирани са дозом гротескне дистанце, било да се ради о традиционалним плесним узорцима (*Minuetto con amore*, *Valse capriccioso*, *Полка...*), модерним (*Tango*, *Tango-berceuse*, *Musique de jazz...*) или фолклорним (*Македонске свиџе*). У њима се иронична дистанца остварује углавном хармонским средствима; и мада Логарев језик има упориште у тоналном мишљењу, са мање-више увек дефинисаним центром, акордска вертикала обилује додатим дисонанцама, уз повремене битоналне излете (попут описаног тритонусног односа у *Песми о мирису смрекине смоле*). Логарево „лако кретање кроз проседе позног романтизма, експресионизма, медитеранског лиризма,

<sup>35</sup> Роберт Хатен тумачи реторичке гестове као оне који „прекидају или скрећу музички дискурс, доприносећи контрастном драмском усмерењу”. Упореди са: Robert Hatten, нав. дело, 95.



Пример 20, *Песма о мирису смрекине смоле*, такт 1–39.

**Adagio burlesco**

*p marcato* *mf* *f* *p sub.* *p misterioso*

*mf* *fp* *mf* *f* *f*

*execution* etc.

*molto forte* *ff* *dim.*

*ffz p* *fz* *pp* *f sub.* *pp toccato appena*

*fp* *dim.*

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

## Пример 20, Песма о мирису смрекине смоле (наставак)

неокласицизма и прокофјевљевског хумора<sup>36</sup> те „сувереност композиционог заната” и „лакоћа у владању материјалом”,<sup>37</sup> стварају ауру доброћудне надмоћности, слободног избора стилских референци и здраве дистанце према свему. Због тога, „чак и када у његовој музици у експлицитној форми нема музичког хумора, основни тон Логаревог стваралаштва је ведар, са невидљивом ознаком *gaijo e giocoso*.”<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Данијела Кулезић, *Игра у клавирској музици Миховила Логара, Музички шталас*, 1997, број 3–6, 22–30.

<sup>37</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980, 214.

<sup>38</sup> Марија Масникоса, Уводна реч, у: *Allegretto giocoso...*, нав. дело, 10–11.

Ако смо „авантуру” препознавања хуморних момената у инструменталној музици већ започели од експресионистичке „гротеске”, немогуће је не осврнути се на *Ритмичке ѓримасе* (1935/6) Милоја Милојевића као својеврсни српски пандан *Сарказима* Сергеја Прокофјева. О Милојевићевом циклусу писано је често и исцрпно у домаћим музиколошким студијама, како у монографским публикацијама посвећеним Милојевићевом стваралаштву или међуратном периоду српске музике, тако и у различитим историјским прегледима.<sup>39</sup> Својеврсна ексклузивност циклуса, која се у тим публикацијама наглашава, резултат је сагледавања композиције из аспекта њене позиције у целокупном композиторовом опусу и у односу на природу ауторове поетике. Милојевић није имао трајнијег афинитета према експресионизму, али се трагови експресионистичких поступака, као и стилских мена у овом делу, „могу тумачити као ауторово активно реаговање како на сусрете са различитим музичким традицијама, тако и са различитим модерним, актуелним тенденцијама европске музике”.<sup>40</sup>

Посматрајући *Ритмичке ѓримасе* са позиције „пролазног излета” у свет експресионистичких средстава – екстатике ритма *barbaro* стила, аутономије линеарног принципа и дванаесттонске технике – Коњовић их је разумео као гест „са добром дозом аутоироније”.<sup>41</sup> Вероватно из истог разлога који наводи и Марија Бергамо, сагледавајући их „у контексту онога што је Милојевић писао о модерној музици и онога што је у тим годинама компоновао.”<sup>42</sup> Будући да су средства која је Милојевић применио у композицији иста она средства која је он критиковао као теоретичар и музички писац, Бергамо сматра да *Гримасе* нису резултат ауторовог опредељења, већ „тренутни излет у помодно”. Чињеница је да су *Гримасе* остале најрадикалније ауторово

<sup>39</sup> Навешћемо само неке: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, Српска академија наука, 1954; Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevica*, Београд, CLIO, 2004; *Miloje Milojevic – kompozitor i muzikolog*, (ур: Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Radmila Petrović, Vlastimir Peričić), Београд, Удружење композитора Србије, 1986; *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevica*, нав. дело; *Историја српске музике*, (ур: Мирјана Веселиновић-Хофман), нав. дело; итд.

<sup>40</sup> Катарина Томашевић, Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, нав. дело, 7.

<sup>41</sup> Петар Коњовић, нав. дело, 100.

<sup>42</sup> Марија Бергамо, нав. дело, 60.

клавирско дело, тим интригантније што читава амбивалентан однос композитора према тада актуелним музичко-стилским струјањима. А амбиваленција је, као што смо видели, погодна тле за неки од видова хумора.

Већ самим избором наслова дела и употребом лексеме „гримасе”, Милојевић је сугерисао тип сардоничног хумора, и иначе карактеристичног за експресионизам; он провејава у неким фрагментима композиције и резултат је маркираних стилских гестова или референци на експресионизам, иако је „укупни експресионистички резултат дела ипак изостао”.

Аутономија ритма, као један од примарних квалитета експресионизма на који Милојевић реферира, карикан је различитим гестовима. У првом комаду (*Allegro dispetto*), који се „каприциозно гиба у смењивању парног и непарног такта”, врста такта се мења чак 28 пута!<sup>43</sup> Једино је средишњи одсек (такт 19–35) релативно метрички стабилан (иако започиње у такту 3/4, преовлађује ознака *C*), допуштајући да се привремено развије лучна мелодија (*melodia ben marcato e rubatissimo*). Екстатичност ритма и метра у оквирним одсечима, додатно пренаглашена честим померањем акцената у оквиру тактова и регистарским преломима музичког тока између метричко-формалних синтагми (такт 6–7, 14–15, 15–16) одаје нервозну ведрину и каприциозност прокофјевског типа. У другом комаду који, трагом аутономије скоро дванаесттонске мелодије, потпуно ослобађа музички ток неког регуларног метра, композитор ставља графички знак – „?”! Знак питања, као посве несвакидашњи потез за српску музику оног доба, а нарочито за Милојевићев проседе, својеврсни је визуелни израз скепсе аутора и гримаса по себи. Будући да прецизно означене и изузетно честе агогичке и динамичке промене, уз очигледно приближавање атоникалном начину мишљења, исувише подсећају на манир Шенберга или чак Веберна, није тешко разумети коме је „гримаса” упућена.

Флукуације ритма и метра, евидентирани у првој минијатури, могу се приметити и у трећем и петом комаду; у трећем комаду је променљивост метра фиксирана (2/4+5/4+3/4), док је у завршном поново „под знаком питања”. Неправилна метрика фугете на месту треће минијатуре (која носи ознаку за карактер *Giososo!*) и лествична подлога теме у инконгруентном су односу са „ученим”, западним

<sup>43</sup> Цео комад броји 59 тактова укупно.

стилом фуге. Наиме, тема има призвук оријенталне лествице (*d-es-fis-g-as-b-c-d*)<sup>44</sup>, па је учестала појава источњачке (балканске?) доје прекомерне секунде и миксолидијске септима у лакој нескладу са западним кодом фуге.

Четврти је комад духовити квазивалцер претежно стабилног трочетвртинског метра, чији су лелујави цртеж мелодије и агогичка гидања позноромантичарског лика у раскораку са хармонским језиком, на моменте атоналним. Из последњег комада се најчешће наводе робустне кластерске формације које се појављују при самом крају композиције, у ефектној *quasi cadenza brillante* коди циклуса. Ове, такође несвакидашње, *barbaro* гестове у међуратној српској клавирској музици, Драгољуб Катунца оцењује као „смеле, неспутане, рушилачке”, у значењу својеврсног „европског клавирског шока” за своје време.<sup>45</sup> Можда је ова оцена пренаглашена, јер *Гримасе* у својој звучној реализацији не нарушавају ниједну традицију у потпуности. Овај изузетни циклус остварује своју ефектност управо на стилским „недоследностима” и, слично Логаревим међуратним делима, на лакоћи њихових преламања у сопственој поетици. Ипак, можемо се сложити са Катунцем да *Гримасе* нису имале претходника у историјском континуитету српске клавирске музике, али да зато неговештавају многе касније опусе афористичног изражавања: вињете, крокије, импровизације, ритмичке етиде итд.

Будући да се хумор, како смо већ истакли, често везује за игру, занимљиве примере гротескне интерпретације играчког топоса можемо наћи и у српским свитним циклусима из међуратног периода. Управо такав пример отвара другу од укупно пет свита *Јужнословенских сељачких иџара* (опус 3) Миленка Живковића. Поетика овог композитора, у међуратном и поратном периоду лоцирана на позицијама умереног модернизма са националним предзнаком, открива лично профилисану синтезу савремених експресивних средстава и духа народног мелоса, објективност формалне конструкције, честу употребу

<sup>44</sup> Тонове *cis* и *a*, који не припадају оријенталној лествици, појављују се само у првом такту. У наредна три такта теме упадљива је појава тонова *c* и *a*. Ради се о алтернацији фригијског молдура (или циганског дура) и оријенталне лествице. Како оријентална лествица нема доминанту (има умањену квинту), комес се излаже од тона *g*.

<sup>45</sup> Драгољуб Катунца, Историјске и композиционо-стилске позиције Милојевићевих Ритмичких гримаса, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, нав. дело, 126–138, 136.

полифоније и робустну ритмику. Док је, с једне стране, његов музички језик у хорским свитама успостављао дубоку везу са Мокрањчевом традицијом руковети, клавирске свите (у којима су поједини ставови засновани на цитатима из хорских свита) су показивале знатнији утицај бартоковског хармонског третмана фолклора, али и третмана клавира као удараљке.

Другу свеску *Јужнословенских сељачких игара* отвара комад са јасним скретањем у поље гротеске. Ова је интенција композитора читљива из назнаке за карактер: *Marciale, con pompa grottesca!* Топос марша се идентификује већ у уводном двотакту који пласира сигнал „војничке трубе” – разложени Це-дур квинтакорд у силазном ходу са карактеристичном ритмичком фигуром марша. Сам сигнал завршава грубим миникластером у дубоком регистру клавира, већ овим гестом сугеришући усмереност ка карикатури. Наиме, у ставу је доследно, од почетка до краја композиције, спроведена инконгруентност тоналне заснованости мелодије и хармонске пратње. Став је писан у форми развијене песме ( $a b a_1 c a_2$ ) и у целисти је заснован на варијантама уводног мотива, док се контрасти одсека остварују променама фактуре, динамичким контрастима и степеном битоналне заострености мелодије и пратње. Преовлађује терцна удаљеност тоналитета ( $C - E_s$ ;  $C - A$ ;  $Des - E_s$ ;  $C - A_s$ ), а утисак дисонантности додатно подвлаче додате секунде или кварте у акордској пратњи. Одсек  $a_1$  (такт 17–20) је заснован на вештачкој имитацији сигналног мотива у терцно сродним тоналитетима (Це-дур – А-дур), што осим хармонске (вертикалне) инконгруенције остварује и ефекат метричке (хоризонталне) неусаглашености. Гротескном искривљењу такође доприносе груби акценти, *staccato* артикулација и двоструки предударни (видети пример 21).

Инконгруентност наизглед постоји и у трансферу „војног сигнала”, који се традиционално везује за инструменталну боју трубе, у звучну боју клавира. Рејмонд Монел рецимо сматра да овај трансфер, врло чест у камерној и клавирској инструменталној музици 18. и 19. века, није контроверзан као што се чини на први поглед; у оквиру културне традиције, за војску се везују аристократски квалитети као што су хероизам, част, чиновни, племићке титуле итд, због чега стилизација војног топоса у клавирској, салонској музици не мења своје основно значење. У том смислу, топос фанфара, тачније „трубног” сигнала у контексту Живковићевих „јужнословенских игара” конотира војни

Пример 21, *Свиџа* за клавир, први став, такт 1–21.

Marciale, con pompa grottesca

Миленко Живковић  
Milenko Živković Op. 3

Piano

*f risoluto*

*secco ritmico*

*fff*  
8<sup>va</sup> bassa

*p*

Пример 21, *Свиџа* за клавир, први став (наставак)

марш<sup>46</sup>, подсмешљиво сугеришући заступљеност „ратних игара” на овим географским и културним просторима. С друге стране, у контексту „сељачких игара”,<sup>47</sup> аристократске, салонске или „племићке” конотације добијају не само гротескно, већ и сатирично значење.

Умеренији вид хумора налазимо у композицијама аутора чије су позиције педесетих година прошлог века биле чврсто утемељене у неокласицизму. Једно од таквих остварења су *Хумористичне еџиде* оп. 26 за клавир Дејана Деспића из 1957. године. Етиде спадају у групу раних композиторових радова и једно су у низу ауторових остварења у жанру клавирских минијатура. Истовремено, оне потврђују његов афинитет према афористичним формама. Разматрајући координате Деспићеве поетике у односу на неокласични концепт, Весна Микић оцењује да је Деспић своју позицију

<sup>46</sup> У литератури која се бави музичким топосима не постоји јасна дистинкција између неких категорија топоса. То се односи на преклапање или „укрштање” фанфарног, војног и ловачког топоса, као и на однос фанфарног и војног топоса са топосом марша (у оквиру играчких топоса). Ову недоследност наглашава Рејмонд Монел у студији *The sense of music*, увиђајући да је она присутна у изворним, теоријским написима 18. века и да се некритички преноси и у савремене теорије. Видети више у: Raymond Monelle, *The Sense of Music*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000, 33–40.

<sup>47</sup> Овај комад остварује оштар контраст према пасторалном другом и „гајдашком” трећем ставу у свиџи.



(...) градио и изградио на темељима занатске перфекције и потреби да његова музика комуницира са извођачима и са публиком, не и са 'широким народним масама'. Згражајући се од свега што би могло да буде неумерено, па самим тим и од осећајности романтичарског типа, као и китњатости или грандиозности барокног типа, а понајвише било каквих авангардних изгрета, Деспић уводи себе готово у стање 'намерне апстиненције', контролишући сваки аспект сопственог израза, мислећи на могућност извођења својих дела (попут барокног мајстора, прави низ варијанти истих дела за различите извођачке ансамбле, нпр. *Вињетте*, 1963), као и на реакције публике. (...) Тако, парадоксално, његова суздржаност и елитизам, у крајњој линији његов неговани академизам, основ су музике чија је намера да оствари комуникацију.<sup>48</sup>

Из овог порива за комуникацијом проистиче и Деспићева углађена и уздржана духовитост клавирских минијатура, било да почива примарно на дидактичко-техничко-виртуозним пијанистичким елементима (*Хумористичне етјиде*), на играчким топосима (*Вињетте*) или, пак, на илустративним моментима (*Фауна*, 1984).<sup>49</sup>

Седам етида, брзог темпа,<sup>50</sup> свака на свој начин, остварују мале каприциозне моменте координисаним понашањем музичких компонената. Прва, пета и седма етида промовишу задихану моторичност, засновану на триолским фигурама (прва), комбинацији триолских и шеснаестинских фигура (пета) или мешовитим ритмовима (стална смена тактова 5/8 и 4/8 у седмој етиди), успостављајући међусобно тематске сличности ритмичко-мелодијских флоскула. Скерцозна друга етида (такт 3/2), која „обрађује” технику паралелних терци и маршевска четврта (*alla marcia*, 2/4 такт), са својим *arpeggio* акордима, остварују гротескну духовитост захваљујући битоналности. У избалансираном низу карактера ових минијатура, трећа поседује највећи степен каприциозности, будући да „сабира” бурлескне ритмичке фигуре свих осталих етида, док шеста дугује своју кокетност честим форшлазима (кратким октавним предударима). Уз благу асиметрич-

<sup>48</sup> Весна Микић, Неокласичне тенденције, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 210.

<sup>49</sup> *Фауна* је циклус минијатура намењен деци и носи поднаслов „музичка сликовница”. Мото ставова чине стихови Бранка Ћопића који описују припаднике животињског света. Музиком се, логично, асоцирају њихови специфични покрети, звуци и станишта (нарочито у комадима *Жабац*, *Кенјур*, *Слон*, *Камила* и *Мајмуни*).

<sup>50</sup> Редослед темпа је следећи: 1) *Allegro molto*; 2) *Allegretto*; 3) *Poco allegretto*; 4) *Allegro non troppo*; 5) *Presto*; 6) *Allegretto*; 7) *Allegro assai*.

ност облика (скраћене репризе или непропорционалне реченице периодичних структура), треба посебно истаћи пажљиво, разноврсно осмишљавање кулминационе тачке сваке етиде. Оне су обично у значењу и функцији неочекиваног „прекида” музичког тока који се реализује било појавом паузе (шеста), променом фактуре (пета), било регистарском променом (трећа) или застојем на једном тону (прва). Овај се обрт дешава редовно у широј зони „златног пресека” сваке минијатуре, након чега следи ефектна завршница. *Хумористичне етиде* немају наметљиву виртуозност која би сама себи била сврха, али њихова духовитост и ефектност добрим делом зависи од техничке супериорности извођача.

У односу на Деспићеве *Етиде*, као примера одмереног, контролисаног и пригушеног хумора неокласичног идиома, осврнућемо се на још два остварења српских аутора која, у оквиру истог идиома, указују на различите валере хумора. Прво од та два дела, циклус *Preludii giocosi* Константина Бабића, тежи популистичком, ведром (афирмативном) хумору; друго дело, циклус *Четири ић њарчеија за клавир* Душана Костића, тежи интелектуалистичком, саркастичном (субверзивном) хумору. У обема композицијама, пак, хумор се испољава у оквиру моторичних и импровизационих облика барокне провенијенције (прелудијум, токата).

У Бабићевом циклусу се ова референца на барокну моторичност препознаје у насловима три прелудијума насталим духовитом игром речима, односно српско-латинским варијантама синтагме *perpetuum mobile*:<sup>51</sup> 1) *Prepletum mobile*; 2) *Zapletum mobile*; 3) *Raspletum mobile*. Моторичност прелудијума почива на фигурама мелодијског и акордског типа и краткотрајним остинатним плохама, форма је класицистички прегледна, тоналност се ниједног тренутка не доводи у питање, а скерцозни (*giocoso*) карактер сва три прелудијума резултат је потенцираних синкопа, контртан ефеката (неприличних барокној, а врло сродних популарној музици) и, уопште, једноставних, на моменте готово наивних мелодијско-ритмичких флосула.

У првом прелудијуму, облика  $a_1 a_2$ ,<sup>52</sup> благи хуморни моменти

<sup>51</sup> Итал.: *moto perpetuo*; фран.: *movement perpétuel*; у значењу – стални покрет. Назив композиција 19. века, по карактеру сличних етиди, које одликује моторичност.

<sup>52</sup> Идеја барокног дводела, на коју упућују каденце одсека  $a$  и  $a_1$  на доминанти, изневерава се понављањем одсека увек из основног тоналитета

су реализовани управо кретањем од успостављеног остината, у којем се алтернира терца квинтакорда на тону *c* (резултирајући амбивалентношћу дур – мол тоналне основе као корелату психолошко-емотивном пару ведро – тужно), ка етидно-прелудијумским фигурама на које се „лепе” секвенце играчког ритма. Понављање одсека, међутим, није дословно; ситни „преврати” догађају се у каденцама, дакле на оним пунктовима који би, из аспекта стилске норме, требало да буду најстабилнији. Тако се, рецимо, из тонално захваћених области Ес-дура и Дес-дура (медијантна и фригијска област основног тоналитета) пред каденцом другог одсека музички ток нагло и неочекивано разрешава у секстсептакорд доминанте Це-дура (обележен тритонусном везом акорада *Des-F-As* и *G-H-D-E-F*), као симулацијом традиционалне хармонске везе  $N^6 - D^7$ . У последњем, скраћеном понављању одсека  $a_2$ , моторичне фигурације се пред каденцом регистарски измештају у високи дискант клавира, што резултира стаклестим звуком налик на „музичку кутију”. Завршна каденца у којој се бикорд *es-g-b* (у левој руци) / *h-dis-fis* (у десној) разрешава у велики дурски септакорд на тоници Це-дура, такође је звучно пикантна.

Други прелудијум, права мала „*alla zorra* елаборација”, остварује свој скерцозни дух захваљујући пре свега упорним синкопама и упадљивим паралелизмима дурских квинтакорада (видети пример 22). Сличан поступак примењен је и у средишњем одсеку последњег прелудијума (са назнаком *Robusto, ma agitato*). Тако, доброћудна, разгаљујућа веселост Бабићевих прелудијума, више „стање” него последица значајнијих инконгруенција у музичком току, открива тип римско-галског сензибилитета аутора, а тиме и тип европске традиције на коју се ослања.

За разлику од ведрих Бабићевих прелудијума, Костићева *Четири ијџ њарчејџа за клавир* (1975)<sup>53</sup> скрећу у гротескне зоне хумора и реторичко-драматичку „тежину” германског сензибилитета. Након *Сонајџине за фајџи и клавир* из 1957. године као младалачког, духови-

---

(уместо кретања од успостављене доминанте ка тоници). Други прелудијум такође показује ову тенденцију; иако дводелан, са завршетком првог дела на прекомерној доминанти основног Це-дура, у другом делу, на истом материјалу, почиње у Це-дуру, али завршава у Дес-дуру. У трећем прелудијуму, нешто богатијем медијантним везама, облик је троделан ( $a b a_1$ ), а музички ток се креће из Ес-дура у завршни Еф-дур (финални акорд је велики нонакорд на тону *f!*).

<sup>53</sup> Удружење композитора Србије је издало рукописну партитуру 1977. године.

Пример 22, *Zapletum mobile*

$\bullet = 60 - 72$

*mf*

*ben ritmato*

*f*

*poco rit.*      *A tempo*

The musical score is presented in five systems. The first system shows the beginning in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60-72 and a dynamic of *mf*. The second system features a change to 3/4 time and includes the marking *ben ritmato*. The third system continues in 3/4 time with a dynamic of *f*. The fourth system shows a change to 2/4 time and includes the marking *poco rit.*. The fifth system concludes in 2/4 time with the marking *A tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Пример 22, *Zapletum mobile* (наставка)

The musical score for *Zapletum mobile* (наставка) is presented in five systems of piano accompaniment. The first four systems are in 2/4 time, while the fifth system features a 3/4 time signature. The key signature is B-flat major. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *sub. p* (subito piano). The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

тог и, у извесној мери, на фолклор ослоњеног дела<sup>54</sup>, Костић се окренуо елементима додекафонске технике и сложеним полифоним поступцима у камерним и симфонијским делима<sup>55</sup>, премештајући постепено своја интересовања у област хорског и вокално-инструменталног жанра. Повратак клавирским делима, од осме деценије надаље, обележила је управо свита *Четири ијо њарчеија за клавир*.

Наслов композиције имплицира сарказам или чак самоиронију оним „и по”: какав је то „половичан” музички комад, или „парче музике”? Чиме се мери целовитост минијатуре или става у циклусу? Костић графички решава ову „питалицу” маркирајући трећи став као онај који је „дељив” на пола, има две варијанте (обележене са 3а и 3б). Циклус, дакле, чине ставови: 1) Мали марш оловних тањира извече-ри; 2) Комад за ноћ; 3а) *Preludium* за 12 прстију; 3б) Кратки курс за *tobilium perpetue*; 5) Ина-ина-токатина (брзо и кусо). Чак и наслови ставова као 1) бесмислица; 2) српски превод за *nocturno*; 3а) апсурд; 3б) омашка (*lapsus calami*); и 5) игра речима (разбрајалица), одређују ову „парчад” као иронични осврт на жанр клавирске минијатуре или на концепт пијанизма.

Док прва два става свите протичу у претежно хладном емотивном тонусу, преостала три врше „атак” на концепт *uomo virtuoso* користећи се најпоузданијом хуморном стратегијом – претеривањем. Екстремна пасажистика, пролонгирани трилери и тремола, етидна разрада двохвата, „скалирања” у супротном кретању гласова, глисанда, паралелне двоструке октаве и готово акробацијско кретање дуж целе клавијатуре, само су део арсенала маниризама пијанистичког виртуозитета који се концентришу у ова три (или два и по?) става.

Већ и сам поглед на нотни текст у појединим сегментима Костићеве композиције могао би да изазове смех: рецимо, почетни тактови

<sup>54</sup> Сонатина је троставачни циклус са финалним ставом рондо форме – *Allegretto ironico*, који користи тему *Везак везла* из десетог Кола Јосифа Маринковића. Костић не искоришћава у већој мери све регистарске могућности фагота у произвођењу комичних ефеката, али су зато украси, *staccato* артикулација, акценти на последњој осмини у такту и „задикујући” *accelerando* дијалог фагота и клавира – кључна места комичности у овом ставу. Треба истаћи и хармонска изненађења, попут тоналног скока из миксолидијског Де-дура теме ронда у поларно удаљени Ас-дур прелазног одсека (такт 19), као и персифлажни карактер кластера клавира (такт 65–80) који, у области златног пресека става, ефектно обележава кулминацију ронда.

<sup>55</sup> Мислимо превасходно на дела: *Први јудачки квартеи* (1954), *Симфонија in Sol* (1957), *Друја симфонија* (1964).

*Прелудијума за 12 њрсиџију* у којима лепезасто, прогресивно ширење фигурација из почетног, театралног мотива, скоро подсећа на кардиограм (видети нотни прилог бр. 3). Слободна мензурација, инверзно кретање доњег гласа у односу на горњи (хоризонтална „огледало” форма [видети пример 23]) и субверзивна употреба десног педала којим се у звучном резултату дезавуише оно што нотни запис прецизно сугерише, заправо указује на симулацију оргуљског звука.<sup>56</sup>

У *Крајњом курсу за тобиљу перпетуе*, Костић ће најпре дозволити свом имагинарном пијанисти да покаже своје техничко умеће у захукталим триолским покретима (*prestissimo*), трилерима, разноврсним фигурацијама и способност контролисања „биметричких” („биритмичких”) ситуација, а онда ће демонстрирати – „меморијску грешку”. Наиме, после неколико покушаја да започне репризу, Костићев пијаниста ће одустати и завршити комад бриљантним пасажем са „та-там” акордом (видети пример 24). Костићева природа, „жестока и неумерена” како је процењује Роксанда Пејовић<sup>57</sup>, свестрано образовање и поетичка начела (неокласична форма, изражени хроматизам и енхармонија, склоност сложеним полифоним решењима...) у великој мери асоцирају на Макса Регера (Max Reger) као могућег Костићевог узора, не само за ово дело.<sup>58</sup> У том светлу треба схватити и изузетну техничко-извођачку захтевност неких Костићевих композиција, па и *Четири њб њарчеџа*. Костић је сматрао, као и Регер, да на врхунцу извођачког савршенства, односно са позиција

<sup>56</sup> Не употребљава се у дужим лествичним или хроматизованим пасажима јер ослобађа аликвоте свих тонова. Овде је гест педализације или намерно усмерен на „дискредитовање” пијанисте или би одзвањајући „брум” великог броја тонова у фигурацијама требало да симулира помпезни звук оргуља.

<sup>57</sup> Роксанда Пејовић, Душан Костић (23. I 1925 – 6. X 2005), *Нови Звук*, 2006, 27, 19–24, 19.

<sup>58</sup> И не само за Душана Костића. Властимир Перичић, рецимо, препознаје утицај Регера и у делу *Пет хуморески* (оп. 29, 1943) за клавир Станојла Рајичића, на основу чињенице да је Рајичић, још као ученик музичке школе, радо свирао Регерове хумореске (упореди са: Властимир Перичић, *Сиваралачки њуџ Сџанојла Рајичића*, Београд, Уметничка академија, 1971, 54). Свих пет Рајичићевих хуморески писано је у троделном ритму, са наглашеним скерцозним, пунктираним ритмом у другој и четвртој, валцерским у трећој и *alla tarantella* ритмом у петој хуморески. Осим ефектних, изненађујућих контраста заснованих на променама регистра (нарочито у другој и петој), темпа (у трећој) и метра (у петој), ове су минијатуре занимљиве и по спорадичном призвуку домаћег фолклора, не у смислу цитата, већ као стилизација неког имагинарног узорка.

## Пример 23, Прелудијум за 12 њрстиију

Andantino (♩ = 72 - 80)

*pp quasi sempre*      *senza crescendo*

*simile sempre*

*sfz pp*

*sfz pp*



Пример 24, *Крајњи курс за tubilium perpetue*

Presto ♩ = 160

*f* *sub. pp* *f*

*brillante ff* *lunga trillo* *ppp*

*ritenuto assai*

*prestissimo possibile ff* *sfz* *sfz*

супериорне виртуозности, његова дела морају остављати утисак једноставности. Без тога, у овом делу не опстаје ни хумор.

У уводном делу овог поглавља смо већ истакли да се у сонатним, свитним или варијационим циклусима камерног и симфонијског жанра хумор најчешће лоцира у оквиру *Scherzo* става, мада се, неретко, уписује и на месту друге теме сонатног облика или неке од тема ронда. У односу на размотрене механизме постизања хуморних ефеката у оквиру клавирске минијатуре, композиције камерног и оркестарског жанра откривају додатне могућности у креирању хумора. Мислимо, пре свега, на сугестивност звучних боја инструмената и њихове регистарске, артикулационе и динамичке диспозиције. И, мада је логично очекивати да се те могућности ефектније, потпуније, па и чешће искоришћавају у композицијама писаним за нестандартне саставе ансамбала, што ће током века, нарочито у другој половини, постати сасвим евидентно, могуће је пратити нека занимљива решења и у оквиру традиционалних извођачких медија, као што је гудачки квартет. Нарочито у међуратном периоду, када је забележен осетан развој камерног музицирања, пораст броја камерних састава, па сходно томе и пораст композиторске продукције у оквиру овог жанра, медиј гудачког квартета рефлектовао је специфичне разлике између поетика композитора различитих генерација, али и поетика композитора исте генерације. Зато ћемо овај преглед хуморних стратегија у камерној музици отпочети увидом у гудачки квартет једног „усамљеног представника неокласицизма у српској музици двадесетих година 20. века”<sup>59</sup> – Предрага Милошевића.

О Милошевићевом *Гудачком кваријету* (1928) такође је често писано у домаћој музиколошкој литератури, најчешће из визуре Милошевићеве специфичне позиције у оквиру разноликих стилских констелација у периоду између два рата. Заједно са *Сонатином* за клавир (1926) и *Симфонијетом* (1930), Милошевићев *Гудачки кваријет* се убраја не само у најзначајнија остварења овог аутора, већ и у „репрезентативни део српске музичке баштине”.<sup>60</sup> Како сва три дела почивају на истим премисама – традиционалним формалним об-

<sup>59</sup> Весна Микић, Неокласичне тенденције, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 200.

<sup>60</sup> Видети: Jelena Mihajlović-Marković, *Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića (povodom stogodišnjice rođenja)*, *Muzička teorija i analiza* (ur: Mirjana Živković, Ana Stefanović, Miloš Zatkalik), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005, 152–161, 152.

расцима, наглашеном линеарном мишљењу и слободно третираном тонално-модалном систему који се, неретко, приближава атоналности – за нас у овом тренутку постају важнији они моменти у којима се испољава Милошевићев осећај за гротеску.

У *Гудачком кваријетију* гротеска долази до изражаја у финалном ставу циклуса који је троставачан и чији су ставови *Preludio*, *Passacaglia* и *Fuga*. Иако би се по називима ставова могло закључити да Милошевић рестаурира барокне форме, чињеница је да оквирни ставови садрже обресе сонатног облика (*Preludio*) и ронда (*Fuga*), као и то да се у *Фуји* гротескни моменат везује за играчки топос који је наслеђе романтизма – валцер.

Валцерска епизода у финалном ставу појављује се на месту потенцијалне друге теме ронда (такт 102–119)<sup>61</sup> директно се надовезујући на фугато прве теме. Иако је тема фуге, односно прва тема ронда (којој претходи уводни, сигнални *b-a-c-h* мотив!), у трочетвртинском, „играчком” ритму, наступ гротескног валцера значајно нарушава „учени” стил фуге (спровођење теме по свим гласовима, моторичност деоница, комплементарни ритам итд). У међуставу фугата прве теме композитор је сигнализирао *scherzando* (такт 26–31), донекле најављујући карактер валцерске епизоде. Упркос томе, инконгруенција се примарно успоставља у синтагматској, а потом и у парадигматској равни, намерним дистонирањем валцера.

Уводни тактови валцера обележени су снажним акцентима и *sforzato* акордима на другој и трећој доби такта чијем „бахатом” карактеру додатно доприносе и назначени потези наниже гудалом.<sup>62</sup> Водећа мелодија валцера пласирана је у деоници виоле, са кокетним предударима украшеним контрасубјектом у деоници прве виолине (са ознаком *scherzando*), док је бас–акорд пратња регулисана између виолончела и друге виолине (видети пример 25). При том, страшно-меланхолични тон виоле у високом регистру и контрасубјект виолине повремено оштро дисонирају (у интервалима секунде или септима), а заједно са секундно-квартним акордским структурама у пратњи

<sup>61</sup> Став има формалну шему: А В А<sub>1</sub> С D А В А. Осим валцерске (део В) и маршевске епизоде (део С), постоји обимнији средишњи део лаганог темпа (део D, *Adagio*), тако да став показује интересантну комбинацију троделне форме, ронда и фуге.

<sup>62</sup> Таковзвани тирé (франц.: *tirer* – вући), потез наниже који тону даје интензиван почетак, али при даљем трајању тона његов интензитет опада, па се природно користи на јаком тактовом делу.

## Пример 25, Гудачки квартет, трећи став – Фуга, валцерска епизода

Allegro vivace

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. The first system begins at measure 100, marked with a circled '100'. The tempo is 'Allegro vivace'. The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The word 'scherzando' is written above the first staff in the final measure of the first system. The second system starts at measure 110, marked with a circled '110'. The third system continues the piece, featuring a *mp* (mezzo-piano) marking. The score is written for four staves, representing the four instruments of the quartet. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

резултирају карикатуралном, битоналном неусаглашеношћу. Фалш-валцер, тако, још само по својој фактурној реализацији подсећа на себе. Ефекат „разорне”, синтагматске неусаглашености академског, строгог, полифоног стила фуге и хомофоног, играчко-забавног стила валцера рефлектује се и на поновни наступ  $A_1$  теме коју у целисти излаже виолончело, док канонске имитације осталих деоница поступно посустају и завршавају такође гротескним секундним глисандима прве и друге виолине (такт 129–132), нешто касније и виолончела (такт 149–155). Овај редослед одсека понавља се након средишњег, лаганог дела (*Adagio*), с тим што валцерска епизода (такт 336–351) трпи лакше промене; мелодија је експонирана за октаву више, у деоници прве виолине, у регистарској разуђености звука који образују басов тон, акордска пратња и мелодија. Природнија диспозиција „садржаја” валцера, као и психолошко дејство понављања епизоде (препознавања чутог), у извесној мери умањују „тежину” првобитне карикатуре, мада она и даље обитава претежно у сфери хармоније. Овај пример, само један од многих у српској инструменталној музици, потврђује став Ести Шајнберг да је, од свих игара, управо валцер *locus classicus* гротеске савремене музике.<sup>63</sup>

Занимљиве примере хуморних ефеката као резултата музичких миметичких стратегија налазимо нарочито у програмским делима српске камерне музике. Такође можемо да приметимо да се од половине прошлог века наовамо хуморне стратегије значајније проширују необичним колористичким решењима и могућностима које пружају неуобичајене комбинације инструмената у оквиру нестандартних камерних састава. Као пример програмског дела компонованог за нестандартни инструментални састав издвојили бисмо композицију *Карактери* Војислава Костића – варијације за кларинет, клавир и 18 удараљки (1958). Дело је, иначе, инспирисано Теофрастовом истоименом сатирично-комичном збирком, насталом 316. године пре нове ере, у којој је бритко описано тридесет негативних или смешних карактера из галерије људских нарави и ћуди, слабости и настраниности у атинском друштву.<sup>64</sup> Иако кратке и без дубљег аналитичко-психолошког приступа, ове скице или крокији налазе се у основи каснијих проучавања облика и типова људског понашања. Од тридесет карактерних типова, Костић је изабрао седам: 1) *Песимиста*

<sup>63</sup> Видети на страни 59.

<sup>64</sup> Први превод на српски језик урађен је 1879. године.

2) *Грудијан* 3) *Сѝрашљивац* 4) *Брбљивац* 5) *Мислилац* 6) *Пијаница* 7) *Ойшмиста*. Тако је настало дело „занимљиво како по замисли, тако и по духовитој музичкој садржини и вештом искоришћавању колористичких могућности ансамбла”.<sup>65</sup> Но, како бурлескни карактер поседују само два става – *Брбљивац* и *Пијаница*, делимично и *Сѝрашљивац* – поставља се логично питање: на чему се заснива оцена музичког садржаја дела (у целини) као „духовитог”?

Костићева идеја је, у основи, подударна оној коју је реализовао Паул Хиндемит (Paul Hindemith) 1940. године у делу *Четири шем-йераменџа* – тема са варијацијама за клавир и гудаче. Полазећи од античке тезе о врстама течности у људском организму и њиховом утицају на људско понашање, Хиндемит је своју музичку тему варирао кроз четири става: *Меланхолик*, *Санџиник*, *Флејмаџик* и *Колерик*. У односу на ове основне типове, чије се неке психолошке црте међусобно преклапају, тридесет профила из Теофрастове збирке нуде одређенији, друштвено-историјским контекстом детерминисанији избор. Варијациона форма, пак, није случајан избор код обојице композитора; она „амблематизује” античку тезу да је здрав дух последица или резултат уравнотежености телесних сокова или психолошко-емотивних црта основна четири типа карактера. Појачана гротескност Костићевог циклуса у односу на Хиндемитов је, с друге стране, резултат одређенијег, питорескнијег односа музичког садржаја према значењима сугерисаним насловом ставова, чему без сумње у великој мери доприноси и избор извођачког медија, или тачније – употреба несвакидашњег ансамбла ударалки.<sup>66</sup>

Комичност неког карактера, како каже Анри Бергсон, постиже се фокусирањем наше пажње на гестове, под којима он подразумева „држање, покрете, па чак и речи којима се неко душевно стање приказује без циља, без користи, ради самог ефекта нашег унутрашњег подстицаја. Радња је вољна, у сваком случају свесна; гест се отима, он је аутоматски” (подвукла – И. В.).<sup>67</sup>

Костић бира седам карактера чије се спољне манифестације, гестови, могу сугерисати музиком. У том смислу, не изненађује што аутор

<sup>65</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци и Србији*, нав. дело, 206.

<sup>66</sup> Од перкусионих инструмената заступљени су: ударалке са одређеном висином тона – 3 тимпана, ксилофон, звона, звончићи; ударалке са неодређеном висином тона (тријангл, даире, мали дубањ, велики дубањ, дрвени дубањ, 2 дужа добоша, тасови, гонг, там-там) и звучни ефекти (чегрталка и бич)

<sup>67</sup> Анри Бергсон, нав. дело, 119.

није изабрао из Теофрастове збирке типове као што су „властољубац”, „лицемер” или „полтрон”... Наравно, без вербалних референци у насловима ставова, као и у наслову композиције, експресивни квалитети Костићеве музике могли би у свести реципијента релативно слободно да асоцирају на ванмузичке садржаје, из чега бисмо могли даље да закључимо да се ванмузичка референтност у овом делу углавном успоставља путем симбола или конвенционалних знакова.

Оквирни ставови Костићевог циклуса симболично обележавају два пола у генералном ставу према животу: *Песимистџа* је „мрачан”, *Оптимистџа* је „ведар”. Оба става почивају на топосу марша који се идентификује на основу карактеристичног понашања музичких компонента у оквиру регистра, ритма, мелодије, темпа итд. Будући да је у целини дело замишљено као варијациони циклус, мелодијска сличност ставова је очекивана, пунктирани ритам се испољава као репрезент топоса марша, али се понашање осталих музичких компонента битно разликује. Оно дефинише просторно-временске категорије звука, које, на нивоу емоционалног интерпретанта кореспондирају са дистинкцијом „мрачног” и „ведрог”, односно посмртног (у првом ставу) и победничког марша (у последњем ставу):

	<i>Песимистџа</i>	<i>Оптимистџа</i>
Темпо:	<i>Larghetto</i>	<i>Vivace</i>
Карактер:	<i>lugubre</i>	<i>giocoso</i>
Артикулација:	<i>sempre legato</i>	акценти, <i>staccato</i>
Регистар:	ниски ( $Dis - es^2$ )	средњи ( $cis^1 - g^3$ )
Такт:	4/4	4/4

Између ова два антипода смештају се остали „карактери” који значење успостављају корелацијом са одговарајућим психофизиолошким дејствима параметара музике. Тако, рецимо, *barbaro* стил конотира *Грудијана*: акцентовани и битонални акорди секундно-квартног склопа у деоници клавира, пласирани наизменично са ударцима тимпана, тасова и добоша, односно великог дубња. Посебан ефекат остварује се употребом бича (*la frusta*) и пљескањем дланом о длан као иконичким знаковима физичке агресије. У *Сџирашљивцу* постоји читав арсенал ритмичких, мелодијских, артикулационих и колористичких гестова који сугеришу „језу” неизвесности; од секундних предударара у деоници кларинета и испрекиданих мелодијских флоскула до тихопретећег вибрирајућег звука гонга и ефектне употребе тремола на

ксилофону. Тек са *Брбљивцем*, слушалац долази у ситуацију да се том музичком „сликању” и насмеје; емпатије више нема, остаје само мана, односно пренаглашена особина чију спољну, физичку манифестацију адекватно заступа *perpetuum mobile* – токатни, триолски покрет у деоници кларинета, у *Vivace* темпу и уз пратњу секундно-квартних акорада *staccato* артикулације. Као и у свим осталим ставовима, принцип варирања подразумева различите ступњеве испољавања и музичког оцртавања карактерне особине; тако се и у овом ставу подражавају различите флексије убрзаног „говора” кларинета. Мотив чегртаљке и клавирски глисандо индексично најављују врхунац гротеске: он је достигнут у граничној зони високог регистра кларинета, у „помахниталим”, готово дијаболичним триолским, скретничним фигурама (видети пример 26). Да подсетимо, ове тачке напуштања „удобних” акустичких зона – зона аналогних антропоморфолошкој перцепцији нормалног, а не одређеним стилским нормама – кључна су места гротеске по дефиницији Ести Шајнберг.

На илустративности музичког израза засновани су и наредни ставови циклуса. *Пијаница* је концетрат музичког каламбура: смена темпа (*Andantino* – *Allegretto*), промена метра (из 4/4 у 2/4), померање акцената и назначени *alla zoppa*, глисанда у деоници ксилофона, акорди у деоници клавира (са ознаком *burlesco*) и звучни ефекат чегртаљке – све то готово визуализује губитак психо-моторне контроле „протагонисте”. У завршном ставу, како смо већ навели, преокреће се топос погребног марша (из почетног става) у борбени, а потом се, кроз варијације у ставу, пласирају и различити модуси ведрине: гротескни валцер (*Moderato*) као резултат тропирања топоса валцера и војне музике, са бас–акорд пратњом коју реализују дубањ и добош (!), затим скерцозни *Allegretto* (такт 2/4) који изненада „еволуира” у одсек мешовитог такта (7/8) и модалне мелодике, те закључна појава борбеног марша уз наглашену улогу звона и тимпана.

Духовитост Костићеве композиције резултат је логичке (интелектуалне) интерпретације њених енергичко-динамичких и емотивних (психофизиолошких) интерпретаната. Асоцијативно дејство музичких топоса и чињеница да се они реализују на бази исте тематиканта (теме за варијације) у психолошко-емоционалним релацијама дисфоричног и еуфоричног, допушта тумачење циклуса као „приче” о људској природи као истовремено застрашујућој и смешној, суровој и медитативној, кукавичкој и одважној. Као да је Костић при компоновању имао у виду оно што је Анри Бергсон у својој



## Пример 26, Брбљивац, свита Каракџери

Vivace ♩ = 126

The musical score is presented in three systems. The first system consists of a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system includes a bass clef staff and a piano accompaniment staff. The third system features a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p*, and *G/SS*. There are also specific markings like *[Pia!l!à2]* and *[Raganella]* with a *p* dynamic.

Пример 26, Брбљивац, свита Каракџери (наставак)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Brbljivac' from the 'Karadjeri' suite. Each system consists of a piano (right) and bass (left) staff, with empty grand staff staves below.

- System 1:** The piano staff features a rapid, rhythmic melody with many slurs and accents. The bass staff has a simple, steady accompaniment of quarter notes, marked with the instruction *sempre*.
- System 2:** The piano staff continues with a melodic line, marked with *8va* and a dashed line indicating an octave shift. The bass staff has a similar accompaniment, marked with *8b* and a dashed line.
- System 3:** The piano staff features a melodic line with triplets, marked with *non legato*. The bass staff has a simple accompaniment.

студији о смеху писао о комици карактера: „Kada je reč o manama, teško je odrediti granicu između blagih i ozbiljnih: možda nas neka mana ne nasmejava zato što je blaga, već je, možda, smatramo blagom zato što joj se smejemo; ništa tako ne razoružava kao smeh.”<sup>68</sup> У том смислу, емпатично-подсмешљив тон Костићеве композиције рефлектује иронични ауторов став о томе да су сви људи помало гротескни.

Трагом наслова композиција у српској камерној музици, као најпоузданијих означилаца интенционалне експресије хумора, нашој пажњи се намеће сажето, али интригантно дело Срђана Хофмана, под насловом *Фарса* (1976). Фарса је само једна од театарских форми које Хофман, користећи различите извођачке медије, „призива” у оквиру свог циклуса *Хексајони*,<sup>69</sup> примењујући специфичан композициони поступак: параметар тонске висине у делу почива на шестотонској лествици, датој на шест начина (модуса) као и на серији коју сачињавају почетни тонови транспонованих модуса.<sup>70</sup> Док су елементи интегралног серијализма,<sup>71</sup> формулисани у оквиру индивидуалног композиторовог односа према наслеђу европске авангарде, имали значај „локалне авангарде” у српској музици, драматуршко-синтактички поступци у композицијама циклуса и архетипски емоционално-експресивни модуси (преведени, наравно, у савремени тонски језик) остваривали су везу са традицијом. Та је спрега у *Хексајонима* звучно резултирала појачаном пријемчивошћу композиција, која ни у европској, а ни у нашој авангарди, није била примарна.

Наравно, хуморни моменат у *Фарси* нема интензитет бурлескних ситуација и гротескних дисторзија разматраних у претходним примерима; то је и логично, јер *Фарса*, макар на први поглед, не реферира на неку историјску музичку парадигму (типа: *toto perpetuo*, топоси игре /марш, валцер.../, формални типови или хармонски проседеи, који су били препознатљиви у раније анализираним композицијама), у односу на коју би могла да заузме „субверзиван”, а тиме и хуморан

<sup>68</sup> Anri Bergson, *O smehu*, нав. дело, 114.

<sup>69</sup> Циклус сачињавају *Монограма* (за виолончело, 1974), *Пасторала* (за виолину соло, 1975), *Фарса* (за виолину, виолончело и клавир, 1976) и *Риџуал* (за шест група девојака, Орфов инструментариј и диригента, 1978).

<sup>70</sup> Упореди: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 392.

<sup>71</sup> Неки од параметара имају утврђене вредности (у Монодрами), а неки су организовани према начину коришћења: метар (правилан, неправилан, променљив), ритам (остинатни, варијабилни, слободни) итд. Видети: исто, 392.

став. Будући да је композиција инструментална, а наслов (између осталог) сугерише драмски облик, логика музичког тока на специфичан начин успоставља корелацију са сценском драматургијом. Профилисањем садржаја и међусобних односа деоница виолине, виолончела и клавира, аутор заправо маркира низ афористичних „сцена” у унутрашњој структури композиције као индексичних знакова „дијалога”, „монолога” и „ансамбла”. Организација ових „сцена” у *Фарси* одговара драмској концепцији *експозиција – зайлейт – кулминација – њерийейија – расйлейт*. Први степен духовитости Хофманове композиције одвија се, можемо слободно рећи, у простору својеврсне антропоморфизације (или персонификације) „говора” и „понашања” инструменталних деоница.<sup>72</sup> У музички реализованом „драмском троуглу”, клавир има више улога: он је и коментатор и актер-интригант и присутни посматрач, укратко – медијатор музичких догађаја. „Сценарио” *Фарсе* могао би се (у метафоричким цртама и крупним аналитичким потезима) представити на следећи начин:

<b>Пролог</b> (до слова <i>B</i> )	Заједнички наступ протагониста; ритмизовани остинато (педал <i>g – d</i> ; тонови првог модуса: <i>fis-g-a-h-d-es</i> )
<b>Експозиција:</b>	Кратак, испрекидан монолог клавира; клавир као „интригант” (од слова <i>B</i> ); тонови другог модуса: <i>b-h-c-e-f-fis</i> )
	Дијалог („дует”) виолине и виолончела (од слова <i>C</i> ); клавир у другом плану (посматрач); збир свих тонова претходна два модуса
	Дијалог клавира и виолине (од слова <i>D</i> ), на бази другог модуса; развој мотивских флоскула; виолончело у другом плану (пасивизиран актер)
<b>Заплет:</b> (испред слова <i>E</i> )	Развој: модел за секвенцу – виолина и клавир (трећи модус: <i>h-c-dis-e-fis-gis</i> ); проширена секвенца – виолончело и клавир (нови модус: <i>fis-g-ais-h-cis-dis</i> )

<sup>72</sup> Ова теза је произишла из различитих (личних) перцепција (ауторке овог текста) *Фарсе*, зависно од тога да ли је у питању аудио-снимак или концертно извођење композиције. „Сценичност” *Фарсе* намеће утисак да је дело мишљено као „видео рад”.

<b>Кулминација:</b> (слова <i>G</i> и <i>H</i> )	Акордске структуре виолине и виолончела над остинатом клавира; „интригантски” прекид клавира соло ( <i>feroce</i> )
<b>Перипетија</b> (преокрет): слова <i>I</i> и <i>J</i>	<i>Scherzando</i> одсек: слободна имитација, редослед уласка гласова – виолина, виолончело, клавир; тонови модуса: a-b-c-d-f-ges; <i>Burlesco</i> одсек (слово <i>J</i> ): излагање, понављање, развијање
<b>Расплет:</b> од слова <i>L</i> до краја	Слободна комбинација варијанти мотивских флоскула из претходних „сцена”; завршна фигура (модус: d-es-f-g-ais-h)

Вербална упутства која се односе на карактер музичког тока (*feroce*, *scherzando*, *burlesco*) и која се концентришу испред и унутар скерцозне епизоде (између партитурних ознака *I* и *L*, у ауоровој партитури), означитељи су благог комичког преокрета који достигнути драмски набој музичког тока преокреће у забаву, игру и међусобно „зачикавање” деоница.

У теоријама драмских облика, фарса се, као најмање проучавана театарска форма, одређује углавном као „драмска разрада механизма преваре”.<sup>73</sup> Груби гестови и материјално-телесни принцип наводе се као њене базичне одлике. При том, грубост и насилност нису имитативне (миметичке) природе, већ имагинативне; апстрактност насиља се тумачи као „насиље без последица, ударање без модрица и бол без патње”.<sup>74</sup> Материјално-телесни принцип или принцип преживљавања, Сузан Лангер дефинише као „ритам чисте виталности” који види у основи сваког комичног жанра и према којем се организам избачен из равнотеже „бори да поврати своју првобитну динамичну форму, савлађујући или уклањајући сметњу или, ако се то покаже немогућим (...) развија неку незнатно различиту варијацију своје типичне форме и активности и наставља живот са новом равнотежом дејства”.<sup>75</sup> У Хофмановој партитури се, на малом простору, „збијају” ови типични знаци фарсе: а) *feroce* наступ клавира (*feroce* – грубо) који прекида усаглашен (акордски, хомофони) дует виолине и виолончела;

<sup>73</sup> Наведено према: Dragana Besara, *Farsa: pokušaj određenja osnovnih odlika žanra*, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 2001, Vol. 49, 1–2, 103–121.

<sup>74</sup> Исто, 117.

<sup>75</sup> Видети: Suzana Langer, *Velike dramske forme: komični ritam*, у: *Moderna teorija drame* (ур. Mirjana Miočinović), Beograd, Nolit, 1981, 381.

δ) *scherzando* – ритам „чисте виталности” и в) *burlesco* исклизнуће у препознатљив „класичарски” синтагматски код: излагање мотива – понављање – варирање/развијање (видети пример 27).

Тај природни, неуништиви импулс игре, који тежи да „деаутоматизује” сваки вид серијалности и система, испоставља се као место амбивалентности *Фарсе* у односу на софистицирани и интелектуални тонски систем који је аутор осмислио за њу и остала дела из циклуса *Хексаџони*. У том смислу, духовитост *Фарсе* се може тумачити и као лака самоиронија, односно поглед у постмодерну.

У стваралачкој пракси постмодерне, сви елементи музичке традиције, укључујући и достигнућа авангарде, нивелисани су у статус лексикографских чињеница, лишених својих историјских, географских, стилских координата; ово „неутрализовање (лексикографисање) свих хијерархија којима је уметничко, дакле и музичко наслеђе у свом легату подвргнуто”<sup>76</sup> омогућило је ауторима слободни одабир и комбинације тих чињеница као значењских и/или структуралних средстава у процесу стварања. Тако се поетика постмодерне манифестује као суперпонирање познатог, спајање „неспојивог”, симулација и „својеврсни *patchwork* или *quodlibet*”,<sup>77</sup> који се у сваком појединачном делу, различитим интензитетом испољава на специфичан и непоновљив начин.

Музика историјских стилова, као и свака друга тривијална или етничка музика, ускрснула је у постмодерном звуку као *ирегмеј*, као ископина, артефакт, археолошки проналазак; као садржина чији је првобитни смисао изгледео до општег света симбола и знакова које свакодневно употребљавамо. Првобитни смисао самог музичког артефакта (који се користи у облику цитата, али и као објекат копије, имитације, парафразе...) поједностављен је готово до губитка сваког персоналитета. Изгледео је у љуштуру са минимумом смисла оригинала, са значењем које су му дали слојеви времена, слушања и тумачења, углавном канонизован и конзервиран као део митологије саме музике. Оригинал више није ни битан, битне су могућности које он, огољен и полуиспражњен, пружа. Такав артефакт постаје део система знакова које користи постмодерно музичко дело.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Видети: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Постмодерна...*, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 278.

<sup>77</sup> Зорица Премате, *Musica ludens*, у: *Дванаест...*, нав. дело, 155.

<sup>78</sup> Исто, 156–157.

## Пример 27, Фарса, скерцо епизода

♩ = 264

The musical score for Example 27, 'Farça', scherzo episode, is written in 3/8 time with a tempo of ♩ = 264. The score is divided into several systems, each featuring different instruments and dynamics.

- System 1:** Violoncello (vc) and Piano (pfe). The vc part starts with a *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) marking, followed by a *p* (piano) dynamic. The pfe part also starts with a *p* dynamic and later moves to *mp* (mezzo-piano).
- System 2:** Violin (vn) and Violoncello (vc). The vn part is marked *pp* (pianissimo) and *burlesco*. The vc part is also marked *pp*.
- System 3:** Piano (pfe). The pfe part is marked *pp* and *burlesco*.
- System 4:** Violin (vn) and Violoncello (vc). The vn part is marked *mp* and *pp*. The vc part is marked *mp* and *pp*.
- System 5:** Piano (pfe). The pfe part is marked *p*, *f* (forte), and *pp*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A section marked 'J' is indicated by a box above the violin part. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

## Пример 27, Фарса, скерцо-епизода (наставак)

The musical score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system includes a key signature change to one flat (B-flat) and a section marked 'K' in a box. The third system continues the piece with various dynamics and tempo markings.

**System 1:**  
 - **vn:** Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter note C5, quarter note B4-A4, quarter note G4.  
 - **vc:** Alto clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter note C4, quarter note B3-A3, quarter note G3.  
 - **pfe:** Treble and Bass clefs, 3/8 time. Treble part has a whole note chord G3-B3-D4. Bass part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2, quarter note C3, quarter note B2-A2, quarter note G2. Dynamics: *p*.

**System 2:**  
 - **vn:** Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter note C5, quarter note B4-A4, quarter note G4. Dynamics: *mf*. A box labeled 'K' is above the final measure.  
 - **vc:** Alto clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter note C4, quarter note B3-A3, quarter note G3. Dynamics: *mf*.  
 - **pfe:** Treble and Bass clefs, 3/8 time. Treble part has a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter note C4, quarter note B3-A3, quarter note G3. Dynamics: *f*. Bass part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2, quarter note C3, quarter note B2-A2, quarter note G2. Dynamics: *f*. Tempo markings: *piu mosso*, *a tempo*. Performance instructions: *Red.*, *tr.*.

**System 3:**  
 - **vn:** Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter note C5, quarter note B4-A4, quarter note G4. Dynamics: *mf*.  
 - **vc:** Alto clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter note C4, quarter note B3-A3, quarter note G3. Dynamics: *mf*.  
 - **pfe:** Treble and Bass clefs, 3/8 time. Treble part has a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter note C4, quarter note B3-A3, quarter note G3. Dynamics: *mp*. Bass part has a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2, quarter note C3, quarter note B2-A2, quarter note G2. Dynamics: *f*. Tempo marking: *piu mosso*. Performance instructions: *Red.*, *tr.*.



Другим речима, тај артефакт има статус музичке парадигме „чије видове и распоне коришћења композиторска пракса разликује као узорак, модел и узор”.<sup>79</sup> Онда када се тај узорак у постмодерној композицији идентификује као фрагмент одређеног музичког дела (као репрезент изворног контекста, синегдоха), тада можемо говорити о музичком цитату. У новом контексту, цитат не само да остварује функцију градивног елемента целине, већ добија и функцију знака (означитеља), под претпоставком да бива препознат од стране реципијента. „Ono što se njime označava, dakle ono označeno, zavisi od smisla i značenja njegovog izvornog konteksta kao svojevrsnog kôda. Taj kôd određuje i raspon proizvoljnosti i tip značenja koji se, po principu asocijativnosti, mogu pridati uzorku u njegovom novom kontekstu.”<sup>80</sup>

Цитат се у постмодерном делу испоставља као најчешћа и најпогоднија операнта за иронију, било снагом свог односа са оригиналним композиторским текстом/контекстом дела, било међусобним сучељавањем више цитата чији су природа и порекло потпуно диспаратни. Тако се у композицији Милана Михајловића, *Мала жалобна музика (Eine Kleine Trauermusik)* за флауту, обоу, кларинет, фагот и клавир из 1990. године, иронијски ефекти и значења остварују у односу на стваралаштво можда највеће иконе комплетне уметничке музике – Вофганга Амадеуса Моцарта. Додуше, сам наслов композиције нуди више асоцијација; будући да парафразира наслов једног од најпопуларнијих Моцартових дела, прва се асоцијација директно везује за стваралаштво чувеног композитора, док компетентнијег слушаоца може асоцирати и на истоимено дело Франца Шуберта,

---

<sup>79</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман разликује три вида коришћења парадигме у музици које дефинише као узорак, модел и узор. Узорак је дефинисан као "materijal koji reprezentuje kontekst iz kojeg je uzet, (...) koji stoji umesto jedne celine." Може бити потпун или непотпун, зависно од тога да ли се цитира по свим или само неким својим параметрима. Његове границе у новом окружењу су јасно диференциране. Модел је дефинисан као узорак са којим се ради, односно као непотпуни узорак који се преводи у други медиј. Ипак, "interferencija između uzorka i modela nastaje i onda kada jedan materijal nije ni citat, ni prevod u drugi medij, ni simulakrum, već jednostavno kompozitorova originalna tvorevina koju je on (fakturom ili bojom, na primer) odvojio od stilske slike u kojoj je formulisao kontekst novog dela." Узор се тумачи као "model za interpretaciju u kojoj taj model nije prisutan", што значи да се у мање конкретизованом виду користе структурални и конститутивни принципи изворног контекста. Видети у: Mirjana Veslinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 21–27.

<sup>80</sup> Исто, 24–25.

или, усмерењем придева *trauer*, на Хиндемитово пригодно дело *Trauermusik* из 1936. године.<sup>81</sup> Мада појава цитата из другог става Моцартовог Концерта за клавир у А-дуру (KV 488) недвосмислено прецизира „објекат” ауторовог интересовања, у дело се уписују и трагови романтичарске „ноћне музике” као и концепта „пригодног” компоновања.<sup>82</sup>

Оно што увек изнова плени у овој композицији, не губећи на дејству и снази изненађења чак ни у вишеструком узастопном прелушавању дела, јесте вештина пласмана цитата. И то не само Моцартовог; јер се „лудичка битка”<sup>83</sup> у овом делу одвија између узорка-синегдохе Моцартовог концерта, једне од најлепших тема клавирске музике уопште, затим парафразе мотива Петрушке Игора Стравинског<sup>84</sup> и Михајловићевог аутоцитата – мотива из ауторове композиције *Ноктјурни*.

Саркастично-ироничан ефекат композиције резултат је луцидног решења структуре музичког тока и места ироничног преокрета. Он почива на продуженој елаборацији жалобних мотива који се генеришу из почетног глисанда на лежећем тону (у деоници кларинета in A), призивања моделираног, само у цртежу наговештеног мотива Петрушке у пригушеној акустичко-динамичкој зони, и поступног услојавања фактуре увођењем флауте, обое и фагота у процес заједничког тужења (до слова G у партитури). Други развојни процес (од слова G до слова J), знатно је краћи од првог; над остинатом

<sup>81</sup> Дело је компоновано поводом смрти краља Џорџа V. Хиндемит је композицију завршио за шест сати и, као солиста на виоли, учествовао на премијерном извођењу дан касније.

<sup>82</sup> Композиција је настала по поруџбини Трећег програма Радио Београда, а изведена је први пут 1991. године на концерту из циклуса „Београд – Софија – Атина”, поводом прославе Моцартове године.

<sup>83</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Постмодерна..., Историја српске музике*, нав. дело, 283.

<sup>84</sup> Зорица Прематесликовито описује профил и референцуове Михајловићеве парафразе на следећи начин: „Најјасније га чујемо (и постајемо свесни његове тајне мисије) у првој емотивној кулминацији (композиције – прим. И. В), кад запишти у секстној микстури високе флауте и обое. Препознавање је аналошко: то је 'мотив Петрушке', његов чувени 'крик' који је Стравински креирао да дефинише тужно-смешни свет лутке са људском душом. Његов узлазно-силазни ток дериват је и Моцартове тонске идеје. Овај мотив није тонски идентичан ни са једним од своја два извора, већ је њихова парадигма која спаја неспојиво, иронична карикатура обојице.” Видети: Зорица Премате, *О протетском стању музике, у: Дванаест...*, нав. дело, 19.

клавира интензивира се даља мотивска елаборација у којој учествује испрва само фагот, алегоријски користећи дубоке и високе лаге свог опсега у звучној симулацији нарицања, а затим се имитационо укључују флаута и кларинет, творећи у усијаној тачки музичког тока Петрушкин „вриштећи” бикорд: *Fis-Ais-Cis//C-E-G!*

Динамички и фактурни рез, који се у Михајловићевој партитури догађа након те најчувеније (Петрушкине) битоналности у историји музике, обележиће почетак трећег, најкраћег одсека у композицији у којем се догађа бизарни, нестварни, гротескно-потресни спој ауторове и Моцартове теме. Аутоцитат мотива из Михајловићевих *Нок-џурна* звучно се смешта у први план композиције (у деонице обое, кларинета и флауте), наткриљујући Моцартову клавирску тему која звучи као да „није од овога света” (видети пример 28). То је последица суптилних дисторзија теме; метрички померен запис цитата<sup>85</sup> омогућио је синтагматско уметање дисонантног акорда у клавирску деоницу на кључним интерпункцијским местима теме – прво у четвртном такту, након полукаденце, а затим и у деветом такту, на месту појаве шестог ступња (као заменика тонике). Чак је и силазни мелодијски ход *h-ais-a* (на граници осмог и деветог такта) поремећен премештањем тона *a* из деонице клавира у деоницу фагота (октаву ниже од очекиваног *a*<sup>1</sup>!). Ове намерне девијације у оквиру цитата узмичу, међутим, пред Моцартовом потпуном савршеном аутентичном каденцом ( $N_3^6 \rightarrow K_{4/3}^6 \rightarrow T^8$ , три такта испред слова *L*).

У даљем музичком току (слово *L* у партитури), пласиран је и други сегмент Моцартове теме,<sup>86</sup> али битонално – у два слоја: како

<sup>85</sup> Такт је исти као у оригиналу, 6/8, али је записан тако да почиње узмахом 3/8. Тиме је извршена инверзија односа теза – арза из оригинала.

<sup>86</sup> Други став Моцартовог концерта иначе је ванредно занимљив по свом формалном решењу. Ради се о сонатном облику, без развојног дела, али и без појаве друге теме у репризи (експозиција садржи групу прве теме у фис-молу, модулирајући мост и другу тему у паралелном А-дуру). Будући да је у лаганом темпу, не изненађује изостављање развојног дела; међутим, то што се друга тема не појављује у основном тоналитету у репризи, представља крајње неуобичајено, а ипак, у контексту тематских, хармонских и структурних карактеристика овог става, сасвим оправдано решење. Друга тема, наиме, која је у А-дуру, крајње је непогодна за транспозицију у основни мол, што значи да је композитор могао или да је пласира у истоименом дуру (Фис-дуру, који је потпуно стран Моцартовом хармонском језику!) или да је изостави. Ову крајње нетипичну „девијацију” у односу на норму сонатног облика, Моцарт компензује у репризи проширењима у оквиру прве теме и моста, као и појавом коде.

Пример 28, *Eine Kleine Trauermusik*, цитат прве теме Моцартовог концерта

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Concerto for Flute and Piano, titled "Eine Kleine Trauermusik". The score is arranged in three systems, each with four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Piano (Piano).

**System 1:** The tempo is marked  $\delta^{mo}$ . The Flute part begins with a *cresc.* marking and features a triplet of eighth notes. The Clarinet and Bassoon parts also start with a *cresc.* marking and include triplet markings. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment with a *cresc.* marking.

**System 2:** A box labeled **J** indicates a tempo change to  $\text{♩} = 100$ . The Flute part has a *ff* marking and includes a *frull.* (trill) marking. The Clarinet and Bassoon parts also have *ff* markings and *frull.* markings. The Piano part continues with its accompaniment, including a *frull.* marking.

**System 3:** A box labeled **K** indicates a tempo change to *Adagio*. The Oboe (Ob.) part is marked *liberamente* and *ppp*. The Clarinet part is also marked *liberamente* and *ppp*. The Piano part is marked *p*.

Пример 28, *Eine Kleine Trauermusik*, цитат прве теме Моцартовог концерта  
(наставак)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking *liberamente* and dynamic marking *ppp*. The Piano part consists of a bass line of chords and a treble part with a melodic line. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system continues the Piano part with a treble part featuring a triplet and a four-measure rest, and a bass part with a triplet and a four-measure rest. The third system continues the Piano part with a treble part featuring a triplet and a four-measure rest, and a bass part with a triplet and a four-measure rest. The score is marked with various dynamics including *ff*, *p*, *mf*, and *p*.

Пример 28, *Eine Kleine Trauermusik*, цитат прве теме Моцартовог концерта (наставак)

тему у фис-молу преузимају дувачки инструменти, клавирски парт се „цепа” на фигурације функционалних акорада фис-мола (у доњем гласу) и фигурацију *b-g-c* (у горњем гласу) као доминантног септакорда за Еф-дур или еф-мол (чиме се два слоја партитуре постављају у дисонантни однос тоналитета удаљених за малу секунду). Иначе, композиција завршава тим истим разложеним септакордом (без терце), који је сигнализирани и непосредно пред појаву цитата, али и на сâмом почетку композиције.

Место и време апликације цитата, као и посебност поступака при његовом уклапању у нов музички контекст, генеришу контроверзно разумевање става аутора према великом класичару и ономе што његово име симболизује. С једне стране, то су генијалност, певност, лакоћа стварања, склад, историјско-културни значај, слава глобалних размера, итд. С друге стране, то је употреба, злоупотреба, експлоатација и тривијализација Моцартовог имена и стваралаштва које масовна култура спроводи данас у виду продукције мелодија за мобилне телефоне, назива за кондиторске производе (*Mozartkugeln*), назива спортских кладоница (*Mozzart*) итд. Из тих разлога је Михајловићев став и афирмативан и оповргавајући у исти мах, формулисан „у смеси обожавања и поруге”,<sup>87</sup> дакле – иронијски. Али, дело је истовремено и самоиронијски осврт, запитаност над судбином уметности и уметника данас, цинично самоодмеравање у постмодерном времену које и иначе обележава „постисторијска туга одсутног смисла”.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Зорица Премате, О протејском стању музике, у: *Дванаесџ...*, нав. дело, 20.

<sup>88</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna* (73 ројма), Beograd, Narodna knjiga, 1997, 75.

Ова невесела, горка иронија није, међутим, и једини њен експресивни модус у постмодерни. Отворено постмодернистичко кокетирање са популарном музиком, интензивније испољено у српској музици последње деценије прошлог века, и њене срачунате стратегије суперпонирања дискурса „високе” (официјелне, озбиљне, институционалне) и „ниске” (забавне, популарне, медијске) уметности, егземплификују други, само наизглед ведрији пол ироније: онај који прихвата постојећу (симулирану, медијску) реалност и остварује „позу радости”.<sup>89</sup> Механизми ироније су исти, само се интертекстуална игра значења остварује оперисањем цитатима и перформансним праксама преузетим из света џеза, етно-џеза, рока и попа (или симулирањем њиховог музичког кода), чиме се субверзивно, политички поткопава статусна разлика на релацији високо–ниско.<sup>90</sup>

Како смо до сада размотрили поступке остваривања хуморних ефеката у селекованим композицијама клавирског (солистичког) и камерног жанра, нашу анализу ћемо надаље усмерити на српску симфонијску музику, тачније на скерцо-став у сонатној драматургији симфоније. Но, пре фокусирања на конкретне примере, указали бисмо на проблеме који се отварају у вези са хумором у скерцо-ставу. Из перспективе полазних теза овог поглавља о индикаторима хумора у музичком делу и посебностима шаљивог говора у инструменталној музици, хумор је најтеже теоријски аргументовати и одбранити управо у скерцу. Разлози за то су вишеструки. С једне стране, ослобођен било каквих програмских сугестија наслова композиције, а канонизован у циклусу као став у брзом темпу (*Allegro*, *Allegretto* или *Vivo*) и (најчешће) трочетвртинском или каквом другом непарном такту, симфонијски скерцо сасвим слободно конотира игру, која, као што смо већ навели, не мора да буде хумористичног карактера. С друге стране, скерцо је, од свог функционалног установљења у оквиру циклуса, био подређен драмској концепцији целине, у којој је имао функцију драматуршки важне, али ипак споредне епизоде. Тежиште циклуса увек је било или на првом или на финалном ставу. Коначно, садржај симфонија у 20. веку, у времену бурних историјских догађаја, ратних страхаота, економских криза и духовних разочарења,

<sup>89</sup> Мишко Шуваковић наводи да је меланхолија парадигматски модел постмодерне. Њу смењују краткотрајне „позе спектакла” као „аналогije радости”. Упореди са: исто, 75.

<sup>90</sup> Видети више у: Ivana Vuksanović, *Aspekti i preznačenja trivijalnog žanra...*, нав. дело.

нагињао је претежно суморном, трагичном или драматичном изразу. Сходно томе, и скерцо се, зависно од композиционих техника, стилско-хармонских одлика музичких праваца и специфичности композиторских личних поетика, прилагођавао општем изражајном тону дела. Треба такође имати у виду да *sherzando* карактер није ексклузивна привилегија скерцо става у циклусу; као што смо већ поменули, поједине теме ронда, друга тема сонатног облика или нека од варијација у варијационом циклусу такође могу носити ову ознаку. Да ли је, дакле, скерцо инструментални *buffo* или је скерцо стилизовани плес у брзом темпу? Говорећи у релацијама тип – токен, скерцо се, можемо рећи, нестабилно конотира и као експресивни жанр и као тип игре; отуда варијантни токени скерца у ритму марша, валцера, тарантеле, фолклорне игре итд, који, опет инваријантно, могу инклинирати меланхоличном, драматичном или комичном изразу.

Имајући у виду поменуте „толерантне” одмаке токена скерца у односу на „амбивалентни” тип, логично је очекивати да перцептивна пријемчивост хуморних ефеката у скерцу буде најизразитија у оквиру композиција неокласичне оријентације, односно тамо где се „редефинисање канона традиције”,<sup>91</sup> тиме и традиције скерца и комичног израза уопште, одвијало у 20. веку. Наравно, сагледавање инваријанти скерцо типа у српској симфонијској (као, уосталом и у камерној и концертантној) музици, захтевало би, с обзиром на фондус примера, посебну студију, на другачијим методолошким основама од оних које су у овом раду постављене. С друге стране, инструментални *buffo* се, независно од формалног обрасца, остварује на сличан начин у различитим делима неокласичног идиома. То значи да његов апстрактни модел (тип?) подразумева својеврстан „неписани кодекс” понашања музичких компонената чијим се удруженим дејством (реализованим наравно на јединствен начин у сваком делу понаосод), на начине обрзожене у уводним разматрањима овог поглавља, постижу хуморни ефекти. Стога ће предстојећа анализа симфонијског скерцо-става бити усмерена на два парадигматска примера иронично-гротескних техника у делима неокласичне провенијенције, а која припадају међуратном и поратном периоду српске музике (периоду после Другог светског рата).

Најранији пример гротескног скерцо-става у српској симфонијској музици сусрећемо у *Синфонијети* (1930) Предрага Милошевића,<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Видети више у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 13–22.

<sup>92</sup> Изузев Симфоније у це-молу Петра Коњовића из 1907. године, до



која, наизглед, у својој номинално троставачној организацији циклуса изоставља скерцо, а заправо га интерполира у лагани став на начин који асоцира на *Симфонију у де-молу* Сезара Франка (César Franck). Композициони принципи у *Синфонијетти* слични су онима у већ разматраном Милошевићевом *Гудачком кваријетти*, укључујући и појаву валцера као предмета гротеске. Но, овога пута је пародирање (апстрактног) узорка знатно карикатуралније захваљујући могућностима оркестарског медија. Иако је оркестрација прозрачна и (нео)класичарски прочишћена, ефектна решења у домену инструментације постају једно од кључних средстава гротеске у ставу.

Скерцо се позиционира у средишњем делу лаганог става (од 85–284 такта) остварујући улогу својеврсне осне симетрије целог циклуса. Маркира га промена темпа из *Andante sostenuto* у *Vivo*, као и промена метра из 6/8 у 3/8. Концепција форме скерцо-става је уобичајено троделна (А В А<sub>1</sub>), са триом (део В) који испуњава валцерска епизода. Сам скерцо (део А),<sup>93</sup> такође троделан, базиран је на гибајућој мелодији у *a* одсеку, тонално центрираном *in* Н и повременим, краткотрајним полиметричним<sup>94</sup> дестабилизацијама музичког тока. Први гротескни моменат реализован је у *b* одсеку скерца пласирањем ритмизованог педала у напетом, „пиштећем” *forte* сазвуку секунде *fis-gis* у другој и трећој октави, у високом регистру виолина, флаута, обоје и кларинета, испод којих се трубе оглашавају са фалшираним војним сигналом. Ако секундни сазвук хармонски условно протумачимо као област „доминанте” у односу на полазни тоналитет, тонални центар мелодије у деоници трубе измештен је за пола степена ниже (*in* F), те тако дисонира ионако дисонантом педалу. Но, основа гротеске у овом сегменту последица је, пре свега, перцепције бизарног дискантног педала. Ова неприродност висине звука препознаје се и мери у односу на психо-биолошке аспекте људског тела и „нормалног звучног

---

почетка четврте деценије прошлог века настају углавном симфонијске поеме, свите и симфонијске варијације. У четвртој деценији, осим Милошевићеве *Синфонијетте*, настале су прве симфоније Војислава Вучковића и Станојла Рајичића, као и *Sinfonietta* Милана Ристића.

<sup>93</sup> Као став, *Scherzo* најчешће има облик сложене троделне песме. Део А се назива „скерцом”, док део В носи назив „трио” (па у партитури може бити тако и назначен). Ради прецизности, у тексту се надаље прави разлика између „скерцо-става” и „скерца” (део А).

<sup>94</sup> Поступак хоризонталне полиметрије је заснован на хемиоли; померањем акцената стиче се утисак преласка са такта 3/8 на такт 3/4.

поља”<sup>95</sup> Како наводи Ести Шајнберг, „најмање један аспект значења који музика остварује за нас базиран је на релацији звука према константној, фиксној референтној тачки – људском телу, његовим физичким атрибутима и ситуираности у времену и простору.”<sup>96</sup> Тако се сензуална реакција реципијента, у овом случају, не мери стварним опсегом виолине или флауте, већ екстремима у односу на нормални опсег људског гласа.

Почетак трија маркира валцер чији је репрезентамен уводна „ум-па-па” фигура (*pizzicato* бас – контрабас и контрафагот; *staccato* акорд – виоле и фагот). Мелодија у деоници кларинета, тонално центрирана махом *in E*, делом је хроматизирана, делом скоковита, али опет у битоналном односу са пратњом. Основа битоналности је садржана у својеврсном остинатном басу (деоница контрабаса) на бази интервала прекомерне кварте (*b-e*), који симулира везу доминантног нонакорда и тонике (веза *b-d-f-as-c* и *e-gis-h*) у маниру Прокофјева. Додатни ефекат популарне, симплицистичке музике остварује се карактеристичним увођењем тимпана, добоша и тријангла (одсек *b* трија, такт 178–184). Захваљујући поменутиим гестовима, цео скерцо-став је у идејном, композиционо-техничком и експресивном смислу инконгруентан у односу на претежно линеаризовану, полифону фактуру окружујућих ставова. Имајући, при том, у виду и специфично позиционирање гротескног валцера у скерцо-ставу, можемо рећи да он (валцер) има функцију жижне тачке у структурној организацији *Симфонијетте*. Но, скерцо-став ипак није и једино хуморно место у циклусу; духовитих момената има у другој теми сонатног првог става и у самој завршници композиције. Они су, додуше, резултат ефектно искоришћених тембрално-артикулационих, *buffo* звучних потенцијала фагота и контрафагота, због којих ови инструменти и иначе имају статус „кловнова у оркестру.”<sup>97</sup>

<sup>95</sup> “Normal sound-scope”; видети у: Ester Scheinberg, Signs, symbols and expressive elements, у: *Musical Semiotics in Growth* (ed. Eero Tarasti), Imatra/Bloomington, Indiana university press, 1996, 567–583.

<sup>96</sup> Ова теза Ести Шајнберг је аналогна „техници пројекције” коју је Ернст Гомбрих (Ernst Gombrich) понудио у вези са визуелним уметностима, а заснива се на пројекцији људских прста на било који визуелно опажајући објект. Видети у: исто, 569.

<sup>97</sup> Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1979, 219.

У поратном периоду, током педесетих и шездесетих година прошлог века, значајно је порасла продукција симфонијског жанра у српској музици, рефлектујући при том сву разноликост генерацијских, идеолошких, поетичко-стилских позиција аутора, али и композиционих техника, подразумевајући под „идеолошким” опредељења дефинисана на релацији реализам – модернизам. У контексту идеолошке и друштвене климе ратних и поратних година и соцреалистичког уметничког „диктата” који преферира вокалне и вокално-инструменталне жанрове, у симфонијској музици је приметно осциловање између „ангажованог компоновања усклађеног са климом и захтевима времена и, условно схваћеног, прочишћеног неокласицизма који није оптерећен ванмузичким (па ни политичким) претпоставкама.”<sup>98</sup> „Устоличење” тог прочишћеног неокласицизма у српској музици догодило се почетком шесте деценије века, а његовим „манифестним делом” сматра се *Друја симфонија* Милана Ристића (1951).<sup>99</sup>

Позиционирање скерцо-става, његова формална физиономија и његов експресивни тонус у симфонијском циклусу, као што смо већ нагласили, варирају у зависности од многих фактора, како у симфонијском опусу истог аутора, тако и у симфонијским остварењима композитора исте генерације или различитих генерација. Довољно је, на пример, упоредити скерцо-ставове трију симфонија насталих исте, 1967. године, а мислимо на *Шесту симфонију* Станојла Рајичића (познату као *Симфонија in E*), Ристићеву *Пету симфонију* и *Трећу симфонију* Василија Мокрањца (пониклог иначе из Рајичићеве композиторске класе), да би се увидело у којој мери токени скерца могу бити експресивно различити.

Иако симфоније Станојла Рајичића нису најбољи примери за проучавање хумора, треба нагласити да у опусу овог аутора иначе има спорадичних хуморних момената и тема, по изразу блиских духовитости прокофјевског типа. Такве моменте, на пример, бележимо у скерцо-ставу *Друјој јудачкој квартетна* (1939), у *Рајсогији* за оркестар (1939), *Друјом клавирском концерту* (1942), у *Четвртој сонати за клавир* (1943). У најпознатијим Рајичићевим симфонијама, *Четвртој* (in G) и *Шестој* (in E), скерцо-став показује извесну „предилекцију за мол”, како каже Властимир Перичић. Тако је, рецимо, у трећем ставу

<sup>98</sup> Драгана Стојановић-Новичић, Марија Масникоса, Оркестарска музика, у: *Историја српске музике*, нав. дело, 494–515, 496.

<sup>99</sup> Видети у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 120–124.

Четврте симфоније евидентан играчки ритам, али се кроз мелодију провлачи „једна благо елегична жица, као смех кроз сузе.”<sup>100</sup> Тек ће у финалном ронду споредна тема бити обојена гротескно, захваљујући употреби фагота. Слична је ситуација и у *Шестој симфонији* чији скерцо-став (као и у *Четвртој*, темпа *Allegro vivace*, такт 3/4) почива на смењивању два карактерно различита типа материјала: први је енергичан и моторичан (у деоници клавира и дрвених дувачких инструмената), а други је помало сентименталан (*dolce* тема у обоама).

У *Трећој симфонији* Василија Мокрањца, пак, скерцо је позициониран на месту другог става<sup>101</sup> и, у општем драматичном тону циклуса, не показује ни најмање знаке ведрине. За музички ток скерца је карактеристичан импетуозан ритам пулсирајућих осмина (такт је 9/8), док је у трију пласиран бизарни, етерично-гротескни квазивалцер са мелодијом у деоници вибрана.

У односу на ова два наведена примера, *Allegretto grotesco* Пете симфоније (1967) Милана Ристића може се сматрати типично неокласичним, духовитим скерцо-ставом поратне српске симфоније. С једне стране, цела симфонија има вебри, оптимистички тон и по тој карактеристици се налази на линији неких Ристићевих дела из шесте деценије, као што су: *Друџа симфонија*, *Клавирски концерти* (1954) *Suita giocosa* (1956) и оркестарска *Бурлеска* (1957). С друге стране, у њој је евидентан специфичан композициони принцип грађења целог симфонијског циклуса из теме-ембриона, што је, као поступак, инаугурисано у *Трећој симфонији* и, као сигурни основац у остваривању кохеренције циклуса, примењено у наредним симфонијама аутора.<sup>102</sup>

По својим спољашњим, макроформалним обрисима, скерцо-став *Петне симфоније* је сасвим традиционално конципиран, као троделна форма (A B A<sub>1</sub>) са триом у коме је извршена редукција оркестра у односу на део A и промењена врста такта (из 3/4 у 2/4). Композиторова назнака темпа и карактера става, *Allegretto grotesco*, оправдана је већ експонирањем почетне, гротескне теме става у деоници соло тубе (!), у *piano* динамици, *staccato* артикулацији и са честим сменама пар-

<sup>100</sup> Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, нав. дело, 103.

<sup>101</sup> У симфонији су прва два и друга два става повезана *attacca*.

<sup>102</sup> Овај принцип је унеколико измењен и напуштен у последњим двема симфонијама, Осмој и Деветој. Видети више у: Марија Масникоса, Последње три симфоније Милана Ристића, *Музички њалас*, 2000, 26, 30–62.

ног и непарног такта (3/4 са 2/4). Тема је, иначе, грађена из почетног трихорда (*c-h-d*), који се провлачи кроз целу симфонију. Иако је тема тонално јасно лоцирана *in C*, терца тонике је систематски, намерно избегнута, а завршна каденца је „плагална”: субдоминантна субдоминанта – тоника, са завршним *fortissimo* акордом целог оркестра на сазвуку тонова трихорда. Ова десетотактна тема у најбољем маниру репрезентује инструментални *buffo*: гротескност је овде резултат истрзаног цртежа мелодије и дисконтинуитета њеног тока (оствареног паузама), променâ метра и неочекиваних завршних хармонских и динамичких обрта, а, можда примарно, доје тубе, као најдубљег и најтрапавијег инструмента у оркестру, крајње неподесног за захтевану артикулацију у дрзом темпу и каприциозне мелодије уопште (видети пример 29).

У реализацији даљег музичког тока учавамо једну, за скерцо сасвим несвакидашњу идеју форме. Наиме, анализом се утврђује да облик дела А највише одговара карактерним варијацијама, али је својеврсни куриозум тих варијација у чињеници да се тема појављује укупно пет пута, истовремено са својим варијацијама. Чињеница је и то да се тема понавља у басовој деоници (три пута у деоници тубе, четврти наступ је у деоницама виолончела и контрабаса и последњи наступ теме је у тромбонима и туби), те да се над њом појављују из ње изведене контрапунктске мелодије. Оваква композициона техника снажно асоцира на барокну технику пасакаље(!).<sup>103</sup> Ристић не

Пример 29, Скерцо (*Петта симфонија*), буфо/остинато тема

**Allegretto grottesco** ♩ = 112

The musical score is written for Tuba and Trombone (Trbn.). It features a tempo of Allegretto grottesco with a quarter note equal to 112 beats. The score is divided into two systems. The first system shows the Tuba part starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a trill (*tr*) and a triplet (*3*). The second system shows the Tuba part with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*ff*). The score includes various time signatures (3/4, 2/4) and dynamic markings like *poco cresc.* and *ff*.

<sup>103</sup> Аналогија постоји у чињеници да је пасакаља врста старе игре у такту 3/4 или 3/2, само умеренијег темпа.

спроводи *basso ostinato* стриктно и систематично, на начин који је примењиван у барокним делима,<sup>104</sup> али то ради ипак довољно убедљиво и упадљиво, те у овој, скоро парадоксалној идеји примене технике пасакаље на буфо тему, леже додатни аргументи гротеске.<sup>105</sup>

Додавање контрапунктских мелодија, које настају из елемената теме, истовремено је и полигон за хуморно поигравање комбинацијама боја инструмената у његовим различитим регистарским лагама. Тако се у првој варијацији (такт 11–23), комични дијалог одвија на релацији туба – тимпани; остинато теми у деоници тубе додате су суптилне фигуре у тимпанима и дубоким гудачким инструментима. Наредна варијација (такт 24–43) започиње ћудљивом мелодијском линијом виолине у којој су потенцирани скок прекомерне кварте и алтернација дурске и молске тоничне терце. Ова линија се развија над фигуром виолончела и контрабаса из претходне варијације као супституција (уједно и варијанта) почетног мотива остинатне теме. Ипак, други део теме се поново чује у деоници тубе, а затим ће цео варирајући ток бити усмерен ка „доминатном” тоналитету. Интерпункцијску тачку ове варијације обележава исти онај *fortissimo* акорд оркестра с краја теме, али сада у сазвуку трихорда *fis-g-a*. У складу са идејом поступног усложњавања фактуре, трећа варијација (такт 44–73) је реализована као својеврсни фугато, са четири наступа скерцозне мелодије (настале из почетног трихорда). Реперкусија деоница одвија се на следећи начин: *dux* – обое, од тона *g* (такт 44); *comes* – туба, од тона *h* (такт 49); *dux* – обоа, од тона *g* (такт 57); *comes* – виолине, од тона *e* (такт 67). Буфо тема, односно остинатна тема, излаже се током првог наступа дукса и комеса у доминантом тоналитету, али је зато њен последњи наступ (такт 73–80) у основном тоналитету, са афирмисаном дурском терцом, у форте динамици и у дувачком корпусу оркестра.

Трио (део В) уводи нешто мирнију атмосферу у којој, додуше, гротеска не јењава, захваљујући експонирању три карикирана „дуета”. Први чине виолине и фаготи, „певајући” у својим екстремним регистарским лагама: мелодија виолине досеже тон  $b^3$ , а фагот свој најдубљи тон – тон *des* у великој октави. Следи дисонантни дуэт флаута, махом у малим секундама и великим септимама, док се у ре-

<sup>104</sup> У смислу непрекинутог, ланчано-надовезујућег понављања теме.

<sup>105</sup> Нотни пример става (скерцо и трио) са обележеним наступима тема и варијација налази се у прилогу бр. 4.

призном одсеку *a*, над кантиленом виолине, одвија *scherzando* дует пиколо флауте и енглеског рога. Након трија понављање скерца је скоро дословно, са мањим изменама у оркестрацији. Ово такорећи *da capo* репризирање је иначе нетипичан поступак у Ристићевим делима, али у случају овог скерцо-става, можемо рећи да је – изнуђен и сасвим оправдан. Скраћење репризе или било какво радикално ремећење првобитног тока и облика варијација вероватно би нарушило „полутанску” физиономију и парадоксално дејство „пасакаље *buffo*”. Овај пример тако постаје занимљив у односу на тврдњу Зофје Лисе да „музичкој комичности сразмерно најмање доприноси коефицијент формалне конструкције и архитектоники.”<sup>106</sup> У случају скерцо-става Ристићеве Пете симфоније пре би се могло рећи да се ради о специфичној инконгруенцији између „озбиљности” форме, односно композиционе технике и „неозбиљности” садржаја.

Аналитички поступак у посматраним композицијама српске инструменталне музике одвијао се у корелацији информација које нуде, с једне стране, партитура дела (као запис или предложак за све његове интерпретативне варијанте) и, с друге стране, звучна реализација дела у конкретном извођењу.<sup>107</sup> То значи да је питање „егзистенције” музичког хумора заправо смештено у простор различитих егзистенција музичког дела; оних за које је партитура његова материјална објектност (знаковни запис дела који презервира од стране композитора осмишљену, интенционалну међузависност музичких параметара, унутрашњу стуктурну динамику и организацију дела), свако појединачно извођење – репродукција која је увек различита,<sup>108</sup> а естетско и спознајно искуство дела – рецепијентов лични доживљај и опојмљење звучних догађаја у делу. У том смислу, нагласили бисмо неколико момената који нам се чине значајним за онтолошко-феноменолошко-херменеутичко тумачење егзистенције хумора.

У партитури као незвучном виду музичког дела који почива на музичком знаковном систему – што значи да садржи не само елемен-

<sup>106</sup> Zofia Lissa, нав. дело, 125.

<sup>107</sup> Осим у примеру композиције *Четири илџ марчета за клавир* Душана Костића, која, колико је аутору текста познато, до данас није ниједном изведена.

<sup>108</sup> Због различитог степена верности нотном тексту, као и због неизбежне различитости извођења оних димензија дела које се никада записом не могу фиксирати. Видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Прег...*, нав. дело, 122.

те нотационог система већ и друге графичке, вербалне и бројчане<sup>109</sup> ознаке – интенционални хумор се, као што смо видели, може регистровати и на основу музичког вокабулара и/или литерарног интертекста (наслов и поднаслов) уграђеног у текст партитуре.<sup>110</sup> С тим у вези би се можда могло расправљати и о (могућностима) партитуре као визуелног симбола, што би могло да имплицира и питање: да ли одређени визуелни аспекти партитуре (или неких њених сегмената) могу остварити духовита значења пре (или независно од) одговарајућег доживљаја дела у звуку?<sup>111</sup> Ту мислимо, пре свега, на стављање интерпункцијског знака питања („?”) уместо ознаке за метар у Милојевићевим *Гримасама*, као и на рукописне, кардиограмске „шаре” у Костићевој композицији *Четири ић њарчетија за клавир*. У првом случају, знак питања, као „страни елемент” традиционалног нотног писма, има посебну тежину и значење у контексту не само Милојевићеве иначе детаљистичке прецизности у опремању рукописа својих композиција, већ и у контекстима ауторове поетике и српске међуратне музичке модерне. У Костићевој композицији пак, густо хроматизирани пасажии у супротном кретању као да се „хране” симетричношћу слике коју производе, а не музичком (хармонском или контрапунктском) логиком или логиком пијанистичке технике. У случају ових, али и свих других посматраних примера, аналитичко читање партитуре као специфичног знаковног система може да укаже на потенцијална стожерна места хумора на различитим нивоима структурне организације дела. Овде не мислимо само на поменуте визуелне симболе као носиоце хуморних значења, већ и на она места која се у укупности интеракција сегмената музичког тока могу издвојити као инконгруентна. Но, то не морају бити иста она

<sup>109</sup> Рецимо, ознака за врсту такта (2/4, 3/8 ...) или бројчана ознака метрономске мере.

<sup>110</sup> Указали смо и на могућа одступања у вези са значењима која имплицира, рецимо, темпо *Allegro* и то одступање аналитички аргументовали на примеру Логареве минијатуре *Песма о мирису смрекине смоле* (у темпу *Adagio burlesco*).

<sup>111</sup> Ово питање покреће и Едвард Липман, који у својој типологији музичког симболизма полази од чињенице да музика обухвата како звучне симболе (мелодија, хармонија, ритам, доја, итд.), тако и визуелне – као што су нотација, инструменти или извођачи. Симболизовани објекти могу, а не морају садржати звук. Видети у: Edward A. Lippman, *Symbolism in Music, The Musical Quarterly*, 1953, Vol. XXXIX, No. 4, 554–575. Такође и: Мирјана Веселиновић-Хофман, исто, 189.



структурна и значењска тежишта које интерпретатор/интерпретатори дела у конкретном извођењу нуде. Како „muzički tekst (dela – dodala I. V.) dozvoljava u interpretaciji izvesno doziranje, raspoređivanje snaga, pomeranje akcenata na mestima cezura između segmenata u smislu njihovog slivanja, razdvajanja, razjedinjavanja, približavanja, udalžavanja, skraćivanja, produžavanja (...)”,<sup>112</sup> наша анализа је, уважавајући извођење, ипак „писмо” третирао као интенционалну, базичну и „веродостојнију” полазну тачку за утврђивање „егзистенције” хумора.

У погледу комично-експресивног израза, одабрани примери из области српске инструменталне музике показују различите валере хумора, у афективном распону од оптимистичног (ведрог) до песимистичног (црног). Тип и интензитет хуморног израза реализује се координисаним понашањем музичких параметара мелодије, хармоније, ритма, боје, артикулације, агогике итд., а реализовани музички покрети<sup>113</sup> асоцирају или реферирају на гестовне манифестације емоција, односно „оспољење одређених емоција уопште у животу, у типу нашег реаговања”.<sup>114</sup> Другим речима, сама музика није емотивна, а тиме ни хуморна, али својствима и финесама музичког садржаја, одређеним конвенцијама музичког решења „ведрог” или „бурлеског”, она има моћ (или могућност?) да интенционално „представља” емоције и тиме изазове доживљај хумора. Чак и онда кад својства саме музике нису ведро-хуморна,<sup>115</sup> хуморно искуство је могуће ако је резултат чулне и спознајне перцепције „парадоксалности звучног склопа”, односно инконгруенција у синтагматској или парадигматској равни дела.<sup>116</sup>

У погледу садржаја и значења, комични израз се најчешће (мада не и искључиво!) ослања на играчке/плесне ритмичке фигуре потврђујући тако концептуалну блискост хумора и игре и оправданост филозофско-естетичких, теоријски често разматраних релација:

<sup>112</sup> Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996, 66.

<sup>113</sup> Мислимо на оне карактеристичне ситуације или гестове као што су *moto perpetuo*, пасаж, глисанда, различити типови украса, хармонски гестови итд.

<sup>114</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Прег...*, нав. дело, 171.

<sup>115</sup> Као што је, на пример, случај у Михајловићевој композицији *Eine kleine Trauermusik*.

<sup>116</sup> Овде подсећамо да естетско искуство хумора подразумева позитивну реакцију реципијента у односу на инконгруентне ситуације (реакција прихватања). Видети стране 27–32 у овом раду.

*иџра-као-џлес, умејносноџ-као-иџра* и *иџра-као-еџзисџиџенџиџа*.<sup>117</sup> Тако се у анализираним делима препознају фигуре различитих игара: марша (*Јужнословенске иџре* Живковића, *Каракџери* В. Костића, *Хумористџичне еџџиде* Деспића), валцера (*Гримасе* Милојевића, *Гудачки кварџетџи* и *Симфониџетџа* Милошевића, *Каракџери* В. Костића), гарантеле (*Каракџери* В. Костића), *siciliano* ритам (цитат Моцартове теме у *Eine kleine...* Михајловића), синкопирани, *alla* регтаџм ритам (*Preludii giocosi* Бабића) итд. У контексту сваког дела понаособ, ови елементи игара заправо су и наџаџилниџи носиоци историџјских, класних, друштвених и конвенџионалних значења.

У вези са основним модусима хумора које издваџа Ести Шаџнберг (ирониџа, пародиџа, сатира и гротеска), а за које и сама ауторка каже да се преклапају на многим пољима,<sup>118</sup> можемо закључити да у инструменталној музици често ниџе могуће утврдити њихова дистинџтивна разграничења. Углавном због тога што они наџчешће делују комбиновано и симултано на перџептивну свест. То се, уосталом, наџбоље манифестује управо на коришћеним парадигмама игара. Валцер, на пример, који Шаџнбергова наводи као *locus classicus* гротеске у инструменталној музици, у анализираним примерима показује особине и гротеске и пародиџе истовремено. Гротескне дисторзиџе валцера махом се реализују битоналним, дисонантним односом мелодиџе и хармониџе, уз карикирану артикулациџу и необична инстументациона или регистарска решења, што резултира мањим или већим одступањима од акустичне „зоне удобности”. Како је у питању музички жанр игре – а пародиџа подразумева референџу на постојеће дело, стил или жанр – могло би се истовремено говорити и о пародиџи жанра валцера. Коначно, валцер има историџско-стилски (романтичарски) и друштвено-класни (аристократски) предзнак, те на таџ начин (гротескно-пародиџски) може бити и носилац сатиричног значења. Другим речима, основни модуси хумора, теориџски релативизовани већ у уводном делу овог рада, у инструменталној музици се указују као недовољно диференџирани, међусобно условљени и суштински слични у поступџцима субверзиџе норми и произвођења значења.

<sup>117</sup> Видети: Еуген Финк, *Основни феномени људскоџ џосџиоџања*, Београд, Нолит, 1984, 331; такође и: Милан Узелаџ, *Филозофиџа иџре*, Нови Сад, Књижевна заједница, 1987, 89–90.

<sup>118</sup> Видети стране 58–59 у овом раду.

Из те перспективе је нарочито теоријски провокативан статус сатире (сатиричног значења) у инструменталној музици. Да ли се, уопште, „чистом” музиком може критиковати нека друштвена појава? У одговору на ово питање превасходно треба нагласити да је свако дело одраз друштвене праксе доба у коме је настало. Оно сведочи о класној припадности аутора, његовој друштвеној функцији, ангажману и статусу. Оно је продукт ауторове свести о концертној пракси доба и укусу публике и, у крајњој инстанци, настаје из потребе да оствари комуникацију са извођачима и публиком. То, дакле, значи да су музичка остварења повезана са општим конвенцијама које владају у друштву у којем су настала, али су истовремено и продукт индивидуалног креативног односа ствараоца према тим конвенцијама. Наравно, све анализирани композиције имају овај социјални предзнак, јер све реферирају на друштвене околности и уметничку праксу која је њима условљена. Ипак, немају све субверзивни однос према друштвеним и уметничким конвенцијама. Рецимо, Деспићеве *Хумористичке етјиде* и Бабићеви *Preludii giocosi* не нарушавају експлицитно ниједну норму у оквиру неокласичних стилских конвенција. Духовитост карактера музичког садржаја у обе композиције нема других значења изван себе самог; пре се може разумети као афирмација хуморног израза као таквог (неутрална духовитост), с том разликом што Деспић афирмише хумор са позиција академског елитизма, а Бабић са позиција популизма. Но, зато све остале композиције, у најширем асоцијативном контексту, могу да остваре сатирична значења у односу на време када су настале; у односу на концертну, пијанистичко-репертоарску праксу (Логар, Д. Костић, Милојевић), на експресионистички стилски проседе (Милојевић), на друштвени статус грађанске класе (Живковић, Милошевић), на природу људског карактера (В. Костић) или на статус уметника (Михајловић). Треба наравно имати у виду да се хуморно-сатирична значења формирају и остварују у укупном разумевању дела, а да оно зависи од опсега знања и информација којима слушалац располаже.



## 5. Стратегије хумора у популарној музици

---

У претходним поглављима пратили смо како се у појединим примерима из српске уметничке музике, као један од начина произвођења хумора, ефектно користе референце на популарне жанрове. Инконгруентност на којој је заснован хуморни ефекат резултат је статусне диференцијације на релацији висока – ниска уметност и реализује се, најчешће, наглим скоковима између та два различита дискурса. У овом поглављу покушаћемо да размотримо функционисање хумора у српској популарној музици, с тим што ће фокус бити усмерен на последњу деценију века и остварења једног од најзанимљивијих аутора из овог домена – Антонија Пушића (*alias* Рамбо Амадеус). Разлози оваквог сужења фокуса су вишеструки, а с обзиром на отвореност, ширину и флексибилност појма „популарна музика”, као и на хиперпродукцију у оквиру поља које појам покрива – и оправдани.<sup>1</sup> Наиме, упркос савременим одређењима појма популарне културе као „медијске, потрошачке културе спектакла и забаве (филм, телевизија, рекламе, спотови, поп музика, штампа, спорт)”<sup>2</sup> дакле одређења популарне културе као продукта капиталистичког друштва прошлог века, постоје и шири аспекти појма популарног који подразумевају све што је „омиљено”, добро прихваћено од стране публике, а таквих

---

<sup>1</sup> Детаљније о одређењу појма „популарна музика”, теоријским приступима популарној култури и историјату популарне музике видети у: Ivana Vuksanović, *Aspekti i preznačenja...*, нав. дело, 2006.

<sup>2</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna* (73 појма), нав. дело, 72.

примера, у музици као и у осталим гранама уметности, има и у даљој прошлости и у делима високе уметности. Проблематичност појма „популарна музика” Франс Бирер (Frans A. J. Birrer)<sup>3</sup> разматра кроз неколико типова дефиниција ове музике: 1) нормативна дефиниција: популарна музика је инфериорни тип музике („ниска” уметност или нижи родови уметности према критеријуму који диктира културно-уметнички и друштвени естаблишмент); 2) негативна дефиниција: популарна музика је све оно што није уметничка (или народна музика); 3) социолошка дефиниција: популарна музика је музика коју производи нека друштвена група или се производи за неку одређену друштвену групу; 4) технолошко-економска дефиниција: популарна музика је производ масовних медија и одређује је масовно тржиште. Ниједна од ових дефиниција није у потпуности задовољавајућа: прва је арбитарна, друга не поставља јасне границе, трећа запоставља чињеницу да су класе и друштвене групе флексибилне и променљиве категорије, а четврта је ограничавајућа у том смислу што су методе масовне дифузије подједнако утицале на све форме музике (да ли масовна дистрибуција снимка симфоније Чајковског/Пётр Ильич Чайковский/ аутоматски чини симфонију популарном?). Стога, Ричард Мидлтон (Richard Middleton) исправно закључује да су све дефиниције популарне музике ригидне јер деле музику на „ово” и „оно”, боље и лошије, елитно и масовно, више и ниже, аристократско и плебејско...<sup>4</sup> Мидлтон сматра да се популарно може разумети само у контексту укупног музичког поља у оквиру којег „популарно” има активну тенденцију; целокупно поље музике, са свим својим унутрашњим односима, никада није фиксирано – оно се увек мења.

Статус популарне музике као „нижег”, комерцијалног и сад-ржински испразног облика забаве доминира у теоријској литератури све до осамдесетих година прошлог века.<sup>5</sup> Интердисципли-

<sup>3</sup> Frans Birrer, Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music?, у: *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn ), Gothenburg, Exeter, Ottawa and Reggio Emilia, 1985, 99–105.

<sup>4</sup> Richard Middleton, *Studying popular music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, 7.

<sup>5</sup> Томе је допринео Адорнов (Theodor Wiesengrund Adorno) дискриминишући став према популарној музици, формиран са позиција модернизма и преференција западно-европске музичке праксе и аутономије „нотираног” музичког дела. Његов приступ је, у основи, формиран 30-их година прошлог века на основу сагледавања тадашњег репертоара „популарне музике” – Тин

нарним сагледавањем овог жанра из аспекта политичке економије, антропологије, теорија културе, семиотике, естетике итд, савремена музиколошка истраживања откривају нове потенцијале тумачења популарне музике. С обзиром на ове нове тенденције у савременој музикологији и чињеницу да хумор представља ефектно средство у савременим комуникацијским стратегијама уметности (независно

---

Пен Ели (Tin Pen Alley) продукције и дез-свинга. Каснији Адорнови написи, упркос појави рокенрола и контракултуре 60-их година, нису донели знатније промене у његовом ставу. Адорно сматра културну индустрију ареном у којој су критичке тенденције и критички потенцијали елиминисани. Културна индустрија производи преко мас-медија културна добра чијим се конзумирањем реципијенти пасивизирају. Популарна музика, по његовом мишљењу, подлеже „стандардизацији”, а под овим појмом Адорно подразумева предвидљивост форме (структурна формула коруса од 32 такта), скучен мелодијски распон, типизацију песме и клишетирану хармонску прогресију. Укупна форма не зависи од детаља (као што је то случај у уметничкој музици); појединачни елементи се могу заменити, а да се не угрози целина. Музика на тај начин бива, како то Адорно формулише, „унапред одслушана” (енг.: *pre-digested*). Диференцијације у оквиру клишеа Адорно назива „псеудо-индивидуализацијом”. Песма не само да мора бити блиска (енг.: *familiar*) слушаоцу, већ мора и стимулисати његову пажњу неким новим, атрактивним елементом, било да се он односи на текст или понашање неког од музичких параметара. У популарној музичкој продукцији, међу аранжерима и продуцентима, овај атрактивни елемент песме, памтљив и лако препознатљив, назива се „мамцем” (енг.: *hook*). Извесна контрадикција на релацији познато – ново, према мишљењу Адорна, праћена је „псеудо-индивидуалним” ефектима који подупиру идеју о креативности и јединствености коју би културна добра требало да поседују. Међутим, то су само површинске промене; стварна разноликост је тако мала, сматра Адорно, да „јединствени” продукти и сáми убрзо постају клишеи. На тај начин, капиталистичка културна индустрија производи лажне потребе, а затим их и испуњава. Аутономија музичког дела, по мишљењу Адорна, замењује се стандардизацијом, а продукција – репродукцијом. Овакав став је делимично разумљив и оправдан и из данашње перспективе: технологија савремене продукције популарне музике омогућава студијско филтрирање вокала, једноличне ритмичке матрице, типизирани аранжмане у „латино”, „рокенрол”, „кантри”, „диско”, „баладном” (...) маниру. У том смислу, стандардизација постоји као евидентна тенденција у популарној музици, али није и једина. Према мишљењу Мидлтона, недостатак конкретних анализа у Адорновим написима о популарној музици, указује на неоправдану генерализацију и својеврсно фиксирање „*Ur-pop song*” (Мидлтонов термин) којим се занемарује значај интерпретативне, перформансне „аутентизације” остварења популарне музике, комплексног (и не увек предвидивог!) начина функционисања музичког тржишта, као и могућност другачијег (нецеребралног, телесног) уживања у музици. Видети: Middleton, нав. дело, 54.

од музичког жанра или институционалног статуса „високе” или „ниске” уметности), избор опуса Антонија Пушића, у контексту теме ове студије, указује се као погодан полигон за семиотичка истраживања: пре свега, као индивидуални уметнички концепт у оквиру којег је хумор интенционално ауторово стратешко средство (дакле, поетички спецификум), а затим и као концепт са постмодернистичком склоношћу ка цитатности и интертекстуалности као моћним средствима семиозе.

Спорадични примери хуморних ефеката у домаћој популарној музици присутни су и пре постмодерне<sup>6</sup>, у мање-више свим жанровима који би се условно могли сврстати у популарно поље стваралаштва. Интензиван развој популарних жанрова на домаћем простору, евидентан од педесетих година прошлог века,<sup>7</sup> поклапа се са процесом увођења нових технологија масовних медија (нарочито телевизије од 1958. године) и развојем филма и филмске индустрије, а у повољнијим идеолошким околностима „меког” социјализма и отварања државе према западној култури. Током 60-их година прошлог века хумор је запосео домаће медије који су креирали „потрошачку културу спектакла и забаве”. Логично је, стога, да је у оквирима примењене музике, музике за хумористичке телевизијске серије, филмове и позоришне представе (нарочито мјузикле), била најосетливија продукција духовитих песама/сонгова који су, иницирани сценаријима, носили дозу друштвене сатире (рецимо, сонгови Војислава Костића за филмове и телевизијске серије, сонгови из хумористичних серија Радивоје Лоле Ђукића, итд.). Но, хуморни ефекат ових песама заснован је на духовитим римама и алузијама које производе стихови, док је музика реализована у оквирима стандардизованих жанровских образаца, најчешће са елементима фолклора (поседно у сонговима Војислава Костића). Исто се може рећи и за спорадичне примере духовитих песама из области рокенрола или забавног жанра. У том смислу, не-

<sup>6</sup> У студијама о популарној музици појава рокенрола се често тумачи као „Модерна популарне музике”, будући да се везује за идеје прогреса, аутентичности и бунта. Видети у: Susan McClary, *Conventional Wisdom*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California press, 2001, 152.

<sup>7</sup> О институционализовању популарне музике у српском културном простору видети у: Ivana Vuksanović, *Popular Music in Serbia During the Sixties (The Breakthrough of Popular Music in the Cultural Life of Belgrade)*, *Music & Networking* (ed: Tatjana Marković and Vesna Mikić), Belgrade, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, 2005, 72–78.



колицина комерцијалних, памтљивих и мелодијски певљивих песама, рецимо, Корни групе (*Трла баба лан, Цију лију, Дзум рам*) могу имати хумористичан ефекат само уколико се посматрају у односу на укупан опус ове групе у којем преовлађују опсежне, инструментално сложене и вокално захтевне песме симфо-рок или џез-рок оријентације. Иронична нота ових песама се, с обзиром на њихову фестивалску намену, рефлектује и кроз инконгруентни спој хипи-рок визуелног имица групе (дуге косе, браде, хипи одећа...), текстуално-музичког садржаја песама и домаће „углађене” фестивалске сценографије. Примера ради, кад на Београдском пролећу 1968. године пред радничком класом у сали Дома синдиката Корни група запева „Дзум рам, дзума дара дам/ рад је тако тешка ствар”, а на омоту сингл плоче штампа коментар „како смо мраве научили да певају и како мрави нас нису научили да радимо”, онда се то мора схватити као субверзивно-хуморна жаока на рачун радничке класе инструиране да ентузијатски пева „другарска се песма ори/ песма која слави рад/ срце громко нек нам збори/ да нам живи живи рад/.”

Рокенрол је као контракултура (или алтернативна култура) највећи део свог бунта базирао углавном на ангажованим текстовима са социјалним и политичким темама. Саркастичне поруке увијене у духовите риме и алузије на социјално-политичку реалност могу се евидентирати и у текстовима Боре Ђорђевића (*Како је лејо биџи илуј, На зајаду нишија ново, Ја райујем сам...*) и Ђорђа Балашевића (*Намћор, СлободаНЕ*), али без значајнијег дејства музичких елемената и музичке синтаксе на формирање хуморног ефекта.

Уз ове „поетске” стратегије хумора у популарној музици, треба навести и неке „сценске гестове” присутне на концертним наступима група као: а) духовита интертекстуалност базирана на прожимању различитих медијских спектакала (рецимо, на концертима групе Лабораторија звука учествовали су прваци у боди билдингу Петар и Ирена Челик, пророчица Душица Илић – Клеопатра и натуршчик гротескног изгледа, Вилмош Каубој, у улози најављивача нумера<sup>8</sup>); б) симболички гестови и увођење елемената из других културних пракси (као што је био, рецимо, поступак кађења бине и публице пре изласка групе Идоли на њу<sup>9</sup>); в) глумачко-кабаретске тачке (групе Последња

<sup>8</sup> Видети у: Petar Janjatović, *Ilustrovana ex-Yu rok enciklopedija*, Novi Sad, Prometej, 2001, 112.

<sup>9</sup> Исто, 94.

игра лептира<sup>10</sup>). Оваквих поступака било је, додуше, и у оквирима новокомпоноване народне музике.<sup>11</sup> Куриозитет у домену ове музике била је појава састава Рокери с Мораву (1977), који је мешавином шумадијског мелоса и популарних ритмова, пародијским концептом сценског наступа и интенционалним коришћењем кича карикирао малограђански и рурбани сензибилитет „полутана”.<sup>12</sup> Крајем 80-их година, када се истрошио овај гег „шумадијске браће Маркс”, када је нови талас рокенрола доживљавао своју декаденцију, а новокомпонована народна музика у застрашујућим размерама окупираше медијски простор, на сцену је хрупио први постмодернистички кемп концепт, промовисан под духовитим псеудонимом – Рамбо Амадеус.

<sup>10</sup> Фронтмен групе, Ненад Радуловић, био је члан Индексовог радио позоришта.

<sup>11</sup> Жанр популарне музике који се појавио крајем шездесетих а доживео процват седамдесетих година. Ради се о песмама насталим „у духу народне песме”, али осавремењених упливом електронског звука и прилагођених потребама дискографске индустрије. Новокомпонована народна песма наставља успон и током осамдесетих, унесећи елементе различитих популарних жанрова и фолклорних традиција не само народа из блиског географског окружења већ и блискоисточних и далекоисточних. Могло се такође говорити и о одређеном јасно профилисаном приступу овом жанру у медијима (постојале су музичке емисије, радио станице специјализоване за такву врсту музике). Током 90-их година, кич текстови и вулгаризовани звук турбо-фолка, као и његова „агресивна, садистичка и порнографски еротизована иконографија” инструментализовани су у политичке сврхе националистичког, ауторитарног режима Слободана Милошевића и промовисани као доминантан културни модел. Видети у: Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd, Tehnokratia, 2001.

<sup>12</sup> Група је имала специфичан визуелни имиџ: носили су шајкаче и шумадијску ношњу, али уз увек присутне малограђанске детаље (као што су мантил од коже, чизме са високом платформом, кошуље дрчевих боја, актен ташна...). Теофил Панчић назива њихов концепт „поетиком гецованства” сматрајући да су ови „зевзеци”, темама својих песама (често упереним на разне „трендове” као што су америчка телевизијска сапуница *Династија*, пицерије, пародије на популарне песме, итд) и начином њиховог пласирања (шумадијски дијалект помешан са шатровачким и „посрбљеним” енглеским терминима), деидаелизовали село (о којем се до тада певало: „Село моје, лепше од Париза...” /Раде Јоровић/ или „село моје, завичају мио...” /Мирослав Илић/). Видети више у: Teofil Pančić, *Poetika gedžovanluka*, *Vreme*, br. 762, 11. avgust, 2005.

## 5.1. *Musicus Ridiculus: њоеџика Рамба Амагеуса*<sup>13</sup>

Најбољи изданак једне потпуно нове генерације; не мири се са утемељеним редом вредности који се наочиглед свих нас распада као кула од карата. Уписао се у великане овдашње музике, првенствено зато што је сталним негирањем 'ауторитета' успоставио комуникацију са нервозним, урбаним становништвом које је већ оболело од вируса стерилности крајем осамдесетих и ратног предвечерја наредне декаде. Рамбо је постао оно што је хтео – антихерој деведесетих, дефинишући емоцију хиперприземних новокомпонованих звезда и црначке еруптивности. Рамбо помера. Догађа се тако ужасна ствар по друге – после његовог концерта сви остали су досадни.<sup>14</sup>

Појава Антонија Пушића на југословенској рок сцени занимљива је због чињенице да је ово први кантаутор из републике Црне Горе који се, до тренутка распада Југославије, укључио у државну рок сцену.<sup>15</sup> Такође је био и један од ретких музичара који је у време ратних година несметано гостовао у већини некадашњих „братских”, а током деведесетих година „зараћених” република бивше државне заједнице. Шокантан и постмодернистички жовијалан културни импулс, инаугурисан појавом Рамба Амадеуса 1988. године, стигао је, такорећи, са маргина ондашњег културног простора.

Антоније Пушић је широј јавности познат као ексцентрик, рок критичари га сматрају оригиналним плагијатором, концертна пу-

<sup>13</sup> Ради се о измењеној и проширеној верзији текста саопштеног на шестом међународном симпозијуму Фолклор – Музика – Дело, одржаног у Београду од 14. до 17. новембра 2002. Видети у: Ивана Вуксановић, Рок музика и музички спот: случај Рамба Амадеуса, у: *Музика и медији* (ур: Весна Микић. Татјана Марковић), Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 74–80.

<sup>14</sup> Петар Поповић, уводни текст у емисији *Рокуменџии* Радио-телевизије Београд (сценарио Петар Поповић, режија Милорад Миленковић). *Рокуменџии* су серијал од 15 епизода о најугицајнијим актерима домаће рокенрол сцене. Сниман је током 1994/1995. године. Емисија о Рамбу Амадеусу емитована је 17. 06. 1995. године.

<sup>15</sup> Локална рок сцена у Црној Гори, до појаве Рамба Амадеуса, није лансирала ниједну „звезду” налик на фронтмене рок група из других југословенских република (попут, рецимо, Јура Стублића и Џонија Штулића у Хрватској, Горана Бреговића у БиХ, Зорана Предина у Словенији, Влатка Стефановског у Македонији, Боре Ђорђевића, Владе Дивљана, Милана Младеновића и других у Србији...).

блика га цени као доброг забављача и спретног гитаристу („српски Френк Запа”), а сам је себе дефинисао као „доктора за менталну масажу и медијског манипуланта”.<sup>16</sup> Избор псеудонима – Рамбо Амадеус, варијантне промене сценског имена (Ранко Амортизер, Рајко Амадеус, Нагиб Фазлић) и прерастање у акроним Р.А.С.М.Ц (Рамбо Амадеус Свјетски Мега Цар), говоре, сами по себи, о аутору као мађионичару медијске мимикрије.<sup>17</sup> У псеудониму Рамбо Амадеус очигледно се реферира на две медијски експлоатисане личности из области филма и музике; у псеудониму је сублимирана идеја о идеалном мушкарцу који има физичку супериорност једног Силвестера Сталонеа (Sylvester Stallone) у филмској улози Џона Рамба (John Rambo), и креативност и музички таленат једног Моцарта, односно Амадеуса. Касније преформулације „Рамба” у „Ранка”, односно, „Рајка”, сам аутор је иронијски образложио чињеницом да је Рамбо „синоним за америчког војника, а Американци су против нас у овом рату”. Јавност је затим збуњивао као „Нагиб Фазлић – рудар који је снимиио плочу”, опет иронијски указујући на праксу домаћих продуцентских кућа да произведу новокомпоновану „медијску звезду” од било кога ко може да плати коришћење студија и продуцентске хонораре. Коначно, акроним је иронични осврт на журналистичке „титуларизацијске” синтагме попут „краљ рокенрола” (Елвис Пресли /Elvis Presley/), „краљ блуза” (Бе Бе Кинг /B. B. King/), „краљица попа” (Мадона /Madonna/), „краљ попа” (Мајкл Џексон /Michael Jackson/) итд. Формирање нереалне и нарцисоидне свести о сопственом значају битна је одлика протагониста популарне музичке сцене и директно је пропорционална тржишној вредности уметничких продуката аутора и заступљености у медијима масовне комуникације. Садржај акронима РАСМЦ саставни је део Рамбовог концепта који се укратко може описати као приказ рада медијске културе: у том поступку, аутор „не глорификује потрошачку културу, већ користи њене про-

<sup>16</sup> Наведено према: Ранко Пивљанин, Интервју са Рамбом Амадеусом, *Блиц*, 20. октобар, 2002.

<sup>17</sup> Последња два слова, М.Ц. реферирају и на вокални стил извођења (енг.: *MC* – *music club*; *MCing* – *emceeing*), потекао из хип хоп културе, а означава ритмизовани говор у стиху, на подлози рок бита (*beat*). Као синоним се користи и назив „реп-стил” (*rap style*). Овај стил извођења карактеристичан је и за Рамба Амадеуса. Од 2012. године Рамбо се представља као „Светски Кило Цар”, а до промене је дошло, како аутор сам наводи, због схватања да је у складу са мерама заштите животне средине неопходно бити скроман.

дуктивне механизме, финансијску моћ и контексте комуникације да би је приказао”.<sup>18</sup>

Антоније Пушић има изузетно богату и занимљиву радну биографију која обухвата 17 албума, редовне концертне наступе у земљи и иностранству, и солидан опус позоришне и филмске музике.<sup>19</sup> Шокантни иступи у јавности, као што су перформанси *Усиаванка за револуцију – љасија за 28 усисивача*<sup>20</sup> и преуређење мушког тоалета на Филозофском факултету, затим компоновање каденце за Моцартов клавирски концерт у Це-дуру или наступи на телевизији са картонском кутијом на глави, говоре о осмишљеном медијском имиџу ексцесне особе.

Дебитантски албум Рамба Амадеуса, патетично-романтично насловљен *О, џуџо јесења* (1988), од омота плоче, преко њеног садржаја до ауторовог одређења жанра као „турбо-фолк” (одштампаног на омоту плоче), означио је једну потпуно нову естетику у домену популарне музике – естетику кемпа. Но, да бисмо разумели стратегије кемпа на овом албуму, морамо прво да објаснимо кемп.

Иако недовољно прецизиран као појам, кемп се непогрешиво идентификује кроз препознатљиве особине: претеривање, театралност и хумор.<sup>21</sup> Кемп зависи од перцепције или стварања неусклађених поређења. Он изражава укус за бизарно и девијантно, веш-

<sup>18</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna*, нав. дело, 72.

<sup>19</sup> Представе *Ђеџић у њарламенију*, *Оксиморон* и *Лажни цар Шћејан мали*; за ову последњу је добио Стеријину награду за музику 1994. године. Написао је музику за филмове *Слајко од снова* и *Бумеранг*, озвучио је неми филм Фрица Ланга (Fritz Lang) *Метрoйолис...*

<sup>20</sup> По доласку из Херцег Новог у Београд 1985. године на студије Антоније Пушић је упознао композитора Мирослава Савића и „људе из СКЦ-а који су у касним осамдесетим били фасцинирани минимализмом”. О настанку *Пасије за 28 усисивача* каже: „Кад сам успео да стегнем тај минимализам у шаку, а то се десило брзо јер сам талентовано дијете, рекао сам: 'Добро, ви радите своје пројекте, а ја ћу направити концерт за усисиваче'. Што је с моје стране била лаж. Знао сам да је то чиста превара, манипулација, радио сам то да бих скренуо пажњу на себе... Суштина таквих пројеката је у култу компликованог пута до идеје, који се после око тога сагради. А то је врло погрешно. Компликован је пут од идеје до реализације. Идеју може да има свако.” Наведено према: Vladimir Stakić, *Rambo Amadeus hronologija*, *XZabava*, br. 14, februar 1998.

<sup>21</sup> Естер Њутон (Esther Newton) рецимо тврди да ове особине не дефинишу кемп, али су увек заступљене у њему. Видети у: Esther Newton, *Mother camp: Female impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

тачко и ексцентрично.<sup>22</sup> Кемп се, заправо, одликује самосвесном извештаченошћу; зато је забаван, али под привидом површности и кича говори о врло озбиљним темама, те може бити схваћен као критичка анализа и добра шала на друштвено стање, ауторитете или околности. Кемп је „лаж која говори истину”.<sup>23</sup> Једно од битних својстава кемпа је и амбигвитет перцептивног доживљаја, односно формирање недоумице код реципијента: да ли стварно треба да му се смејемо? Кемп је подложен политичким и уметничким критикама, а кључни аргумент који се истиче против њега јесте тај да као концепт даје изговор за низак квалитет и допушта да свакаква „вулгарност” добије статус уметности. Кемп провоцира питања рода, пола, жанра, идентитета и морала и његова политичност је резултат жеље да се изрази дистанца од конвенционалне етике и укуса средње класе.<sup>24</sup> Све поменуте одлике кемпа егземплификује први Пушићев албум.

Омот плоче *О, љуто јесења* амблематизује псеудоним аутора приказујући га у стилизованом Моцартовом имицу (на А страни) и рамбовско-борбеном имицу (на Б страни).<sup>25</sup> Референца на Моцарта посредована је филмским ликом композитора креираним у чувеном филму *Амагеус* (1984) Милоша Формана (Milos Forman); на то указују гиздава одежда од светлоплавог сатена са цветним дезеном и карнерираним рукавима, као и бела перика. Но, патетични израз лица са „жмиркавим, сузним погледом у даљину” и специфичан положај руку недвосмислено опонашају типичне гестове певача новокомпоноване народне (или нео-фолк) музике. Визуелни означитељи – чији су примарно означени садржаји (у овом случају Моцарт и новокомпонована музика) временски, културолошки и естетски веома удаљени (или у нескладу) – заједничку референтну тачку налазе управо у медијској

<sup>22</sup> Вера Хорват Пинтарић одређује кемп као „експериментални кич”, а Сузан Зонтаг (Susan Sontag) као „начин виђења света као естетског феномена, али не путем лепоте, него путем ступња вештачког или стилизације”. Упореди са: Vera Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*, Zagreb, biblioteka Pitanja, 1979, 4–10.

<sup>23</sup> Чувена изјава Жана Коктоа (Jean Cocteau) из 1922. године: „I am a lie that tells the truth”. Видети у: Filip Kor, *Kemp. Laž koja govori istinu*, Beograd, Rende, 2003.

<sup>24</sup> Видети у: Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, 139–141.

<sup>25</sup> Стилизација позе Џона Рамба укључује и асоцијацију на борилачке филмове уопште, нарочито на кинеске кунг-фу филмове Бруса Лија (Bruce Lee).

популарној култури (филма, музике, забаве). Медијска експлоатација и робна потрошња Моцарта (његовог лика и његове музике), налик оној коју је доживела Да Винчијева *Мона Лиза*, поставили су у исти ранг генијалног Амадеуса и новокомпоноване музичке интерпретаторе.

Рамбов албум је био први случај постмодерног еклектицизма у домаћој популарној музици: у рокенрол музичку матрицу импортовани су оријентални и азијатски мелизми преузети из нео-фолк музике, цитати из различитих западно-европских музичких жанрова и текстови у маниру паралитерарних жанрова такозване „дивље књижевности”,<sup>26</sup> а презентовани у хип-хоп перформансном маниру. Песме са албума су на крајње неозбиљан начин третирале озбиљне и очигледне друштвене и културне проблеме о којима је научна и културна јавност ћутала. На пример, песма *Ванземаљац* алудирала је на окултне и квазинаучне медијске емисије и галерију пророчица, видовњака, надрилекара, астролога, који су у „смутно” време државне кризе запоседали медије; *Живошњо микроскојска* је вероватно прва песма о AIDS-у („Шта да радим мила мати, изашли су резултати/ шта ће рећи цело село, тело ми се разболело/ хладна рука знојно тело, а у телу антителио/... неопрезан ја сам био па сам сиду пазарио”) и ароганцији домаће јавности која је озбиљну медицинску болест политички интерпретирала као „болест декадентног Запада”; песма *Гаудеамус* прозива студенте и „поштену интелигенцију” („Шта ће мени радовање, кад ја немам humus/ gaudeamus igitur juvenes dum sumus”); *Video* се подсмева тада актуелној новој технологији („Имам драгу, младост јој у цвету/ Нема лепше на целом планету/ Проток времена морам да спречим/ Лепоту њену да овековечим”), док песме *Пилои дабо* и *Манијак* на бизаран начин певају о девијантним сексуалним понашањима (инцесту и силовању).

Најзанимљивији пример музичко-текстуалних хуморних тактика присутан је у песми *Фала ши мајко (Жене)*. Песма је својеврсна метапоезија или „песма о песмама” које певају о женама. Избором више текстуалних референци, из регистра народне музике („фала ти мајко”, „само ваља цура фина која носи бокал вина”), забавно-шлагерског жанра (песме Киће Слабинца и Арсена Дедића) и рок жанра (песме

<sup>26</sup>Истоимена етнолингвистичка студија и анализа Ивана Чоловића објављена 1985. године (*Divlja književnost*, Београд, Nolit); у студији су размотрена четири регистра паралитерарних текстова – новинске читуље, епитафски натписи, новокомпоноване народне песме и новински чланци о спорту.

Боре Ђорђевића и Горана Бреговића, рок групе Дисциплина кичме, словеначке групе Булдожер и других), и у комбинацији са сопственим турбо-фолк стиховима, Рамбо скицира начин репрезентовања жене у медијској, популарној култури и домаћем доминантном културном моделу на истеку двадесетог века. Будући да је текст писан у првом лицу, Рамбо (као текстописац и интерпретатор) демонстрира балкански менталитет „мачо” мушкарца, хетеросексуалца, при том – Црногорца (ијекавски дијалект) из патријархалне средине. У песми се жена апострофира у улози мајке, затим као романтични „предмет лепоте” или, пак, као медијски продукован предмет пожуде: она постоји само телом, телом које рађа и/или телом као визуелном сексуалном стимулацијом. Мушки дискурс о жени примарно је обележен фетишизацијом њеног тела: с једне стране, биолошког и репродуктивног потенцијала женског тела, а с друге стране, женског тела као објекта жеље и фасцинације. Оно што се не чита експлицитно у овој песми откривају друге песме са албума (на пример, *Видео, Манијак и Рамбо Амагеус/Здраво дамо!*) које такође указују на објективизацију женског тела у новом културном моделу. Подсмевајући се подједнако и нарцистичко-мачоистичкој позицији мушкарца, као и статусу жене у домаћем културном контексту, Рамбо успоставља критички став према медијској репрезентацији улога оба пола.

Пријатељу, пропалице  
Што ти је пропало лице?  
Пропало је лице мени  
Јер га дадох једној жени.

→ Златко Манојловић,  
*Једној жени*<sup>27</sup>

Жене! Волим жене!  
Фала ти оче што си се борио,  
Егзистенцију што си ми створио,

<sup>27</sup> Инструментална композиција из 1977. године. Прототип сентименталне рок баладе и домаћа варијанта великог хита гитаристе Карлоса Сантана (Carlos Santana) – *Samba Pa Ti*. Налазила се на Пушићевом репертоару док је свирао са групом Егзодус у хотелу Плажа (Херцег Нови) у периоду од 1982. до 1984. године. „Да би пјесма *Једној жени* на концерту звучала духовито, мораш прије свега да знаш да је одсвираш. Ми можемо о њему да причамо шта хоћемо, али Златко Манојловић зна да свира гитару, његов тон је добар, свака пјесма је формално беспрекорна и да би ти од такве пјесме направио концептуални штос на свирци, мораш прије свега да је одсвираш како треба. Што сам ја у Егзодусима увјек мор'о...” Видети у: Владимир Стакић, нав. извор.



Фала ти што си мајку оплодио  
 Када си са њом љубав водио.  
 Фала ти мајко што си ме родила,  
 Што си са оцем љубав водила.  
 Фала ти што сам човјек постао  
 А ментално и физички нисам заостао  
 Жене! Волим жене!

Фала вам преци за ваше гене  
 И за врлине што красе мене:  
 Крвца узавре кроз моје вене  
 Кад у близини угледам жене  
 Жене!

Рамзес други, Тутмес трећи,  
 Личим на њих тако рећи  
 Нисам Рамзес него Рамбо  
 У краљевству љубави владам само!  
 О госопођо, мадам Тисо  
 Има ли код вас мјеста за мене?  
 Ја сам Рамбо са Балкана  
 Воле ме жене љепше од Брене!  
 Кад би све жене на свијету  
 Вољеле само мене на свијету!

► Арсен Дедић, *Кад би  
 сви људи на свијету*<sup>28</sup>

Кад би све жене на свијету  
 Одлучиле „Да!”  
 Ехе, .... жене! Обожавам жене!  
 Ал бабо ми каже да има начина  
 Да због жена постанеш сплачина.  
 Тако је било у сва времена  
 Људи су патили због многих жена.  
 И Кићо Слабинац је сјекао вене

→ Кићо Слабинац, *Због  
 једне дивне црне жене*

Због једне дивне црне жене!  
 Жене! Волим жене!  
 А Бора Чорба пати због жена

→ Рибља чорба, *Волим,  
 волим, волим жене*

<sup>28</sup> Једини мелодијски цитат у Рамбовој песми и једини сегмент који се понавља, те добија значење рефрена.

Што су им тијела обнажена:  
 Гузате, сисате, ломне у струку  
 Због њих развија десницу руку.  
 Мирославу рука подрхтава  
 Док му жена мирно спава.  
 О туго јесења!  
 А Брега пати због извјесне жене

→ Бијело дугме, *Pediculis pubis*

Инсектима заражене!  
 Pediculis pubis...  
 Жене!

Мом колеги са љубљанске сцене

→ Булдожер, *Жене и мушкарици*

Недостаје прави поглед на жене.  
 Он упорно назива женственим жене:  
 Жене су женствене! Жене су женствене!  
 Кад би све жене на свијету

► Арсен Дедић, *Кад би сви људи на свијету*

Вољеле само мене на свијету!  
 Кад би све жене на свијету  
 Одлучиле „Да!”  
 Није добро Бијело дугме,

→ Дисциплина кичме, *Дечија њесма*

Није добра Катарина,  
 Није добра Катарина,  
 Нити Кичме Дисциплина!  
 Само ваља цура фина

→ далматинска песма  
*Два брацанина*

Која носи бокал вина!  
 Дај да вино попијем,  
 Да ти кичму савијем:  
 Компактна смо ми цјелина  
 Док се гужва постељина!  
 Је ли ово једна цура?  
 Богме јес' то једна цура!  
 Јесу л' ово два пандура?  
 Богме јесу два пандура!  
 Једна цура, два пандура  
 Ође мора доћ' цензура!

Ово је пример такозване хоризонталне интертекстуалности, према Џону Фиску (John Fiske): успостављање односа између примарних текстова који су експлицитно повезани, најчешће на линији жанра, карактера или садржаја.<sup>29</sup> Компетенција реципијента у овом случају захтева познавање означених текстова. Линда Хачион сматра да појам „интертекстуалност” умањује или затамњује улогу аутора, јер се интертекстуалност налази у „очима посматрача” и не преноси нужно интенције аутора поруке. Насупрот томе, пародија увек открива ауторову интенцију јер он кодира текст као имитацију са критичком дистанцом. У овом случају, „дистанцу” образују Рамбови оригинални стихови у које се умећу цитати у широком распону од вербалне алузије на туђе текстове до цитата мелодије рефрена.

Од музичких цитата на албуму су, иначе, заступљене најпрепознатљивије мелодије из различитих музичких жанрова: почетна тема Штраусове (Richard Strauss) поеме *Тако је њоворио Зарайусџира*<sup>30</sup> (у песми *Ванземаљац*), чувени рок-риф из песме *Smoke on the water* групе Deep purple (у песми *Фала њи мајко*), академска химна *Gaudeamus igitur* преведана у ромски трубачки идиом (у истоименој песми), Бетовенова *Ода радосџи* кичерски пласирана на синтисајзеру (у нумери *Амадеус коло*), народна песма *Нишка бања, њојла вода* (у песми *Живоџињо микроскојска*)... Поменути цитати асоцијативно проширују спектар значења текста у песмама, осим у случају *Амадеус кола* које намерно, бахато поставља мелодију узвишене *Оде радосџи* усред народњачко-свадбарског пира. У овој нумери се успостављају вишеструки инконгруентни односи: између наслова нумере и садржаја (конфузија ауторства!), између контекста из којих су преузете музичке референце (Бетовенова симфонија и свадбарско коло), између музичког кода и уметнутог квази рекламног слогана при самом крају композиције („ако ти у школи шкрипи/употреби *Цџирипи*”)...<sup>31</sup> Фарсично искакање у свет реклама само на први

<sup>29</sup> John Fiske, *Television Culture*, London and New York, Routledge, 1999, 108.

<sup>30</sup> Широком аудиторијуму приближена путем Кјубриковог (Stanley Kubrick) филма *Одсеја 2001. (2001: A Space Oddisey, 1968)*.

<sup>31</sup> Цџирипи је прехранбени производ (намаз од лешника) и верзија Еурокрема, али лошијег квалитета. Реклама за Цџирипи је својевремено била једна од најагресивнијих у домаћем маркетингу; лик веверице која нервозно, повишеним тоном узвикује „Цџирипи!” појављивао се на екранима у најдраматичнијим моментима филмова, серија, спортских утакмица и политичких дебата.

моменат делује бесмислено; оно на комичан начин илуструје постмодернистичко умрежавање текстова и посткапиталистичко, медијско претварање свега у робу.

Албум *О, шућо јесења* био је урнебесно, хипереклектичко, иронично-фарсично отеловљење постмодерне поетике у домаћој популарној музици. Миш-маш изум, дефинисан од стране аутора као „турбо-фолк”, представљао је фантастичну досетку за оне који су схватили Рамбов концепт – демонстрацију рада „новокомпоноване” културе. Елитисти су били згрожени дрским народњачким захватом сматрајући га бласфемичним, а део фолк-публике одушевљено је прихватио Рамбову плочу као „своју”. Синтагма „турбо-фолк” постала је синоним за многоструки цивилизацијски феномен који је запљуснуо Балканско полуострво почетком 90-их година. Рамбо је тада резигнирано констатовао: „Кад сам снимиио плочу, надао сам се да ће ме прихватити као занимљивог типа који се добро забавља. Не. Прихватили су ме као крајње новокомпонованог. Плоче ми купују некакви типови без школе, таксисти, приватници... Врти ми се касета по свадбама. Штос је, очигледно, остао само за одабране.”<sup>32</sup>

Наредни Рамбов албум, *Хоћемо јусле*, као и сви потоњи, представљао је донекле „стилски” одмак од првог албума: елементи новокомпоноване народне музике били су и даље присутни, мада у мањој мери, јер се круг референтних тачака (текстуалних и музичких) – проширио. Но, препознатљиве црте поетско-музичког израза су остале исте: синтеза различитих стилова популарне музике, честа употреба цитата и аутоцитата и хумор као стратегија друштвене критике.

Добар део ироније Рамбових текстова последица је пренаглашене риме као царујућег манира на домаћој естради. Већина песама има врло развијен наративни ток чиме се компензује недостатак мелодије. За Рамба су речи већ музика по себи и осим свог асоцијативног семантичког спектра занимљиве су по својим фонолошким карактеристикама – структури, звучности, акценту... Необични склопови, комбинације жаргонских израза, сленгова и, уопште, игра речима (видети пример 30), творе интелигентну и духовиту риму на траговима поезије Љубивоја Ршумовића,<sup>33</sup> Душана Радовића, Боре Ђорђевића,

<sup>32</sup> Из интервјуа датог листу *Борба*. Цитирано према: Владимир Стакић, нав. извор.

<sup>33</sup> Рамбо је компоновао низ песама за ТВ емисију „Фазони и форе” према

Драгославаа Андрића, Огдена Неша и представника хип-хоп културе. Често користи сентенце из домаћих ратних филмова<sup>34</sup> и културних позоришних представа и именом „прозива” личности из света политике, науке и уметности. Рамбово најснажније експресивно средство у бунтовничком нападу на ауторитете, табуе и општа места јесу – псовке. „Нема брже експресије од псовке. (...) Псовке су врло важне – сваки човјек има неки лични однос према псовкама. Јер има личан распоред енергије везан за њих. Ја за сваку псовку имам тачно одређено расположење”.<sup>35</sup> Експлицитни вулгаризми, табуиране речи, нагли семантички преокрети, речју – „дрскост” текста – би, наиме, требало да произведе шок, а сваки шок има посредно отрежњујуће дејство.<sup>36</sup>

Пример 30: део текста из нумере *Оксиморон* за истоимену позоришну представу

Хеј дилеја, зипа мамлаз  
Пардон папак, ало морон  
Признај лепо себи да си шабан  
И да апсолутно не капираш  
Шта је то оксиморон.

Руку на срце  
Кад би човјек логички анализир'о  
Изгледа као неки морон  
Који је тотално оксидир'о...

У музичком смислу, тешко је одредити жанр или стил Рамбових композиција. Генерално се може рећи да Рамбо не пева – он „репује” свој текст, те се тако музика, у смислу звучне подлоге за текст, појављује тек као секундарни медиј. Будући да Рамбов перформансни манир потиче од хип-хоп културе (или реп стила), примарна музичка компонента постаје ритам; мелодија је скученог амбитуса и, заправо, зависи од мелодијских флексија самих стихова, док хармонски фон чине понављајући рифови које преузима из џеза, рока, фанкија,

стиховима Љубивоја Ршумовића. Албум са овим песмама („Музика за децу”) објављен је 1995. године (издање ТВ куће Б 92).

<sup>34</sup> Филмови који третирају тематику из Народноослободилачког рата (1941–1945), а посредно су ода Титовом лику и делу.

<sup>35</sup> Наведено према: Владимир Стакић, нав. извор.

<sup>36</sup> „Ко псује, руга се противнику или се размеће.” О поетици псовке видети у: Габријел Лауб, нав. дело, 133–135.

народне музике и других жанрова. Рамбова склоност колажу и интертекстуалности посебно долази до изражаја на концертима, односно „живим” наступима који постају централно место импровизације и креативности. Супротно од доминантне праксе концерата популарне музике, која као врхунски перформансни домет интерпретатора поставља што вернију репродукцију песама (у односу на студијски аудио запис), Рамбов концерт постаје „шtos” по себи јер аутор сопствене песме надограђује (текстом или коришћеним семпловима), допуњује, наново колажира и аутореферентним поступком производи нова значења.

Посебно интересантно поље Рамбовог медијског деловања представљају његови музички спотови. Свест о значају и утицају медија масовне комуникације, а нарочито телевизије као креатора нове, измењене реалности, определила је Рамба за својеврсно „герилско ратовање” и у области овог медија. Његови спотови су оригинални, духовити, интелигентни и, готово „у инат” доминантној медијској хомогенизујућој идеологији, пуни субверзивних значења.

## 5.2. Музички *спот* као хуморна *провокација*

Последње две деценије прошлог века обележило је интензивно ширење видео технологије, па самим тим и приступачности музике у визуелним медијима. Оснивање МТВ-а (*Music Television*) 1981. године инаугурисало је музички спот као нову уметничку форму која је добијала примат у односу на аудио медије. Стога је, симболично, први спот емитован на овој телевизији био спот за песму групе Баглс (Buggles) – *Video killed the radio star*. За разлику од традиционалне филмске музике, која се накнадно додаје формираном визуелном запису и одиграном (одглумљеном) сценарију, у музичком споту је процес обрнут: визуелна димензија прилагођава се музичкој синтакси и тексту песме. Од оснивања МТВ-а до данас диференцирале су се углавном четири врсте музичких спотова: а) ненаративни, непретенциозни, нискобуџетни спот, који служи за визуелну идентификацију певача/групе и подразумева студијско, концертно или ванстудијско извођење нумере; б) наративни спот, са причом или следом слика које тумаче, допуњују, односно илуструју текст песме и у којем певач/група истовремено и глуми; в) апстрактни спот, заснован на визуелним ефектима, који одговара инструменталној и електронској му-

зици; г) анимирани спот. Анализом програма МТВ-а у првој декади његовог емитовања, установљено је да процентуално преовлађује први тип музичког спота (визуелна појава интерпретатора) јер, како сматра Џо Гоу, он најлакше инструментализује рецепијентове „жеље”, те је, стога, и тржишно најпрофитабилнији.<sup>37</sup> Посматрајући овакав спот рецепијент остварује снажан утисак о сопственом учешћу у спектаклу: идентификација са „оком камере” омогућује рецепијенту праћење наступа групе из непосредне близине или из необичних углова, омогућује увид у *backstage* догађања (пре или после наступа) или чак у процес студијског снимања песме... Подстичући рецепијентов утисак блискости са медијским идолима музички спот постаје „реалнији од реалности”.

Основна функција музичког спота јесте да рекламира аудио продукте музичке индустрије користећи најмасовнији и најутицајнији медиј – телевизију. Потенцирање маркетиншке вредности музичког спота у теоријској литератури о популарној музици често се врши на уштрб његовог значаја као облика продукције значења или семиотичког модела. Интеракцијом музичког кода, наративне димензије визуелног записа и ванмузичких фактора (као што су медијски имиџ музичара, биографија, историјски и друштвени контекст) музички спот образује сложену мрежу значења, која омогућава различите нивое комуникације са конзументом.

Начин на који музичар пласира себе у музичком споту и улога коју себи додељује у његовој продукцији неспорно рефлектују његов музички концепт. Стога, музиколози који се данас баве аналитичким проучавањем популарне музике, односно проучавањем музике у аудио-визуелним медијима<sup>38</sup> нужно полазе од аутора (његових исказа, интервјуа, биографских података) сматрајући да се психички и ментални склоп ауторове личности нужно уткивају у песму и њену видео реализацију. У том смислу, спотови Рамба Амадеуса не само да репрезентују културне обрасце и друштвено политички контекст у коме су настали, већ на специфичан начин рефлектују став Рамба, као медијске личности, према медију који користи.

---

<sup>37</sup> Joe Gow, Music video as communication: Popular formulas and emerging genres, *Journal of Popular Culture*, 1992, 26/2, 41–70.

<sup>38</sup> Рецимо Дејвид Бракет (David Brackett), Ричард Мидлтон, Филип Таг (Philip Tagg), Сузан Меклери (Susan McClary) и други.

Први Рамбови спотови настају на основу песама са наредног албума *Хоћемо јусле* (1989).<sup>39</sup> Они који су очекивали турбо-концепт са прве плоче били су разочарани, јер се Рамбо овога пута посебно осврнуо на друге актере популарне сцене и друге жанрове; на удару пародијске критичке оштрице нашли су се јадрански сродници турбо-фолк музике – фестивалске песме забавног жанра и сензационалистичка словеначка група претенциозног звука, Лажбах (Laibach). Искуство одрастања уз Дане мимоза, Бокељске вечери, звуке далматинских клапа и фестивале лаких нота, као и лично учешће у бендовима који су лети свирали на хотелским терасама,<sup>40</sup> Рамбо је иронично транспоновано у песму *Соколов њребен*, једну од ретких песама у свом укупном опусу у којима пева. Песма је на албуму означена као „ребус за Драгана Кремера”, иначе новинара утицајног часописа о рок музици – *Џубокс* и аутора духовитих и отровних, управо због стила писања радо читаних колумни о популарном *mainstream*-у. Ова „прозивка” или духовита провокација упућена једном од најцењенијих домаћих критичара, била је још једна у низу смишљених манипулација медијима. Али и провокација упућена конзументима; јер слушалац се нужно пита да ли Рамбо прозива Кремера зато што цени његово мишљење или, напротив, претпоставља да Кремер неће разумети штос. Заинтригиран „ребусом”, слушалац бива принуђен да сам декодира поруку.

Песма *Соколов њребен* заправо је симулација претенциозних, квази рефлексивних песама из регистра приморског забавног жанра у којима се голубови, галебови, соколи и друге птице користе као јефтине, мутне и истрошене метафоре „чежње за висинама”, а пучина мора и небо као симболи пространства. Прототип овакве песме био је велики хит Оливера Драгојевића са сплитског фестивала 1975. године – *Мој Галебе*.

Рамбова песма, међутим, није пародија на Драгојевићеву песму, иако текстом реферира на регистар приморских балада које су настајале по узору на њу. У музичко-интерпретативном смислу, *Соколов њребен* „сабира” означитеље различитих поетика интерпретатора хрватске забавне музике.

<sup>39</sup> Албум је добио назив по политичком „инциденту” са простора бивше Југославије. Крајем осамдесетих година, на демонстрацијама у Црној Гори, народ је узвикивао „Хоћемо Русе!”. Када су због тога искритковани, тврдили су да су викали „Хоћемо гусле”. Видети у: Petar Janjatović, *Ex Yu rock enciklopedija*, нав. дело, 165.

<sup>40</sup> Видети фусноту бр. 27 у овом поглављу.



Оливер Драгојевић, <i>Мој галебе</i> (1975)	Рамбо Амадеус, <i>Соколов њребен</i> (1989)
Липо ми је, липо ми је На лажини сувој лежат На осами близу мора Над пучином тебе гледат... Мој галебе Тебе гледат с тобом летит Поврх свега имат страја Па пркосит свакој бури И невери ча се ваја	На обали мора стајао сам И галеба бијелог посматрао лет Високо, високо до зјенице сунца До најлепших снова га носио он И летио, кружио, гледао, спазио Заспалу рибу на дну И летио кружио, спазио, зграбио Заспалу рибу на дну

Мелодијска компонента строфе рађена је по стандардизованој формули (двостих одговора музичкој реченици, а две реченице формирају периодичну структуру) чија је референца сâм жанр. Али зато интерлудиј базиран на инструменталној боји саксофона постаје конкретнији означитељ; сплитска група Ђаволи је половином осамдесетих година пласирала на фестивалима својеврсни ретро поп-рок стил у маниру рокабили (енг. *rockabilly*) балада 50-их година, а „заштитни” знак била је управо употреба саксофона. Овај стил је освојио музичку сцену захваљујући филму *Бриљантиин*<sup>41</sup> чија је популарност током осамдесетих година достигла планетарне размере. С друге стране, Рамбов начин интерпретације рефрена песме упућује на другу мега звезду хрватске забавно-музичке сцене – Мишу Ковача. Не само да се успоставља тематска („птичја”) веза са Ковачевом песмом *Небу њушиџам дијелу њиџицу* (1986), већ се начином певања отворено алудира на препознатљиву Ковачеву гласовно-перформансну карактеристику – патетични вибрато на самогласницима.<sup>42</sup>

Спот за песму *Соколов њребен* визуализује Рамба и пратећу групу у типичном „морском” амбијенту; идилични кадрови зидина старог града Будве са острвом Свети Никола у позадини, као и кадрови уморног мора делују као туристички промотивни материјал. Имиц


<sup>41</sup> Филм *Бриљантиин* (*Grease*, 1978) у режији Рендала Клејзера (Randal Kleiser) спада у пет најпопуларнијих екранизованих мјузикла.

<sup>42</sup> Током 1989. године, Рамбо је на телевизијском ОК каналу показао забављачко-имитаторски и импровизаторски таленат радећи са групом новинара (Петар Поповић, Татјана Петернек, Дубравка Марковић, Ивана Бојић и други) пародију на квиз програме РТБ-а. Емисија се звала „Знање – имање” и била је предложена за Октобарску награду града Београда (за новинарство).

интерпретатора функционише у складу са амбијентом, а одевни стил (styling) Рамба – бели сако, црне панталоне, бриљантин у коси, овалне наочаре за сунце – апсорбује детаље имица карактеристичне не само за медијски диспониране личности естраде, већ уопште за различите типове савременог медитеранског мушкарца. Тако се бели сако и црне панталоне могу разумети и као ознака келнерске униформе, бриљантин у коси као део рокабили имица групе Ђаволи, а овалне наочаре за сунце као незаобилазни аксесоар далматинских заводника (у жаргону познатих под називом „галебови“!). Загледаност у морску пучину и „празне“ гестикулације рукама које прате исто тако празну реторику стихова („Птицо што љубиш звијезде склопи крила/јер тијело је твоје сад на длану мом/птицо што љубиш звијезде склопи крила/јер гнијездо је твоје сад у оку мом/на длану мом...“) недвосмислено припадају опсегу медијских гестовних ознака интерпретатора поп-балада попут Мише Ковача.<sup>43</sup>

У наративној схеми *почетак – средина – крај*, почетак спота (првих шест секунди) пласира скрипт „љубав“ у маниру стрип-дијалога, без звучне подлоге. Иако није ни у каквој тематској вези са садржајем песме, ова екстензија спота испред почетка аудио записа сажима у три кратка „кадра“ идеални сценарио свих сентименталних популарних жанрова (љубавног романа, *mainstream* поп-песاما, телевизијског и филмског мелодрама...) карактеристично обележених утопијским *happy end*-ом:

1)  трајање: 2”

2)  трајање: 2”

3) романтична фотографија двоје заљубљених (трајање: 2”)

<sup>43</sup> Видети на интернет адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=Jp2f9RQ1tz8> или на Рамбовом You tube каналу: <https://www.youtube.com/user/RamboAmadeusTV/featured>

У Рамбовом споту „срећан крај” је тек нови „почетак”: симболика континуиране производње жеље на којој телевизијски програм гради своју гледаност. Завршни кадар спота, пак, идилу морског пејзажа потенцираног у средишњем делу, прекида корачањем интерпретатора по шљунковитој плажи пуној отпадака, при чему симболика ђубрета постаје очигледна! По стандардној логици и структури вица, поента је на крају, који, у овом случају, „утискује” ауторов став према претходно симулираном романтичном садржају.

Семантички скрипт спота:



Концепт спота је такав да компетентном слушаоцу/гледаоцу, оном који препознаје референце и кодове које активира аутор, обезбеђује духовиту игру значења. С друге стране, препознатљива музичко-текстуална формула угађа укусу већег дела публице и опонаша доминантну естетику телевизијских и радијских музичких садржаја. Ознака „ребус за Драгана Кремера” на албуму, као и визуелна решења у споту, омогућују другачија, пародијом усмерена читања и тумачења. Као аудио запис, песма *Соколов њребен* добија хуморно значење само ако је реципијенту познат Рамбов „антимелодичан” и „антиромантичан” став који се поетички и перформансно лако чита у осталим песмама на албуму. У супротном, песма се чита као бенигна опонашајућа реплика на песме које припадају регистру медитеранске баладе. У споту, пак, на основу визуелних означитеља пласираних на почетку и крају, постаје очигледнија „имитација са критичком дистанцом”. У оба случаја, надређени контекст аудио записа (албум и видео спот) је тај који „изврће” значење песме у духовиту поругу.

Већ смо напоменули да је са албумом *Хоћемо љусле* једна од сталних Рамбових референци постала домаћа политичка ситуација.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Овај албум „отвара” песма *Америка и Енџелска (биће земља њролејшерска)*. Првобитан назив песме био је *Кайаклизма комунизма*, што је уједно и текст рефрена песме. Продуцентска кућа ПГП РТВ је из политичких разлога променила наслов.

Захуктавање грађанског рата на тлу бивше Југославије као резултат кризе националног идентитета, а нарочито улога медија у интерпретацији те кризе и креирању идеолошког (хомогенизујућег) модела, постају кључна Рамбова преокупација. Тако се на албуму *Психолошко-ѝроѝа-ѝандни комѝлеѝ М-91* (1991) који визуелним решењем омота у виду кутије војничко маслинасте боје и тематиком песама на албуму конотира Југословенску народну армију и војне операције, налази и песма *Смрѝ ѝоѝа Мила Јововића*, иначе једно од Рамбових најбољих остварења. Специфичност песме заснована је на епским стиховима црногорског песника Божа Ђурановића у којима се велича „чојство и јунаштво” црногорскога попа у узалудној побуди против надмоћнијих Турака и опева његово мазохистичко срљање у смрт.

У данима кад на Никшић  
 Црногорци ударише  
 Кад бијаху дошли дани  
 Да не буду турски више  
 У логору црногорском  
 Покрај куле Лековића  
 Неко књазу оклевета  
 Попа Мила Јововића  
 (...)  
 На мртвога попа стиже  
 Феризовић Хасан први  
 Звизну сабља глава паде  
 Уз точену локву крви.  
 На највећу градску кулу  
 На врх хана Мушовића  
 Истакнуше Турци главу  
 Попа Мила Јововића...

Популарност гусларских песама Божа Ђурановића разбуктала се осамдесетих година прошлог века кад се титовска Југославија распадала под притиском клерикалских и националистичких покрета. Плоче и касете са његовим песмама стицале су популарност међу црногорским радништвом у матици, али и међу гастарбајтерима. Ђурановићеве песме говоре о историјским лицима, али су догађања у тим песмама – псеудоисторијска. Легенда о Милу Јововићу говори да је поп дојахао хата пред бедеме турског Никшића и на мегдан позвао бега Мушовића. Капетан, према легенди, није смео да изађе

на јуначки мегдан, па је витеза Јововића покосио нејуначки плотун с турског бедема, што се не поклапа са историјском чињеницом да је Мило Јововић погинуо у директном сукобу са Турцима 1876. године.

Песме Божа Ђурановића стекле су популарност у време када се југословенско братство и јединство нагло гасило, а видно се успињао верско-национални романтизам у разним видовима. Социјална удаљеност просечног грађанина Црне Горе од тадашње писане књижевности, модерне и савремене, потхрањивала је популарност имитативне гусларске песме. У недостатку литературе коју „може учен читати и неук слушати”, како би рекао Вук Караџић, народна маса је прихватила оживљену епику уз звуке гусала.<sup>45</sup>

Новокомпонована гусларска песма није била искључиво црногорска специфичност; ревитализована је и у Србији, нарочито током последње деценије прошлог века. Фотографије политичког вође Срба у БиХ, Радована Караџића, са гулама у рукама, допринело је употреби овог инструмента у политичке и пропагандне сврхе. Плоче и касете са новогусларским песмама емитовале су се и продавале на трговима и улицама, а повремено су се могле чути и на локалним телевизијским станицама (рецимо, на ТВ Палма). Када је, почетком 90-их година, „васкрсла” у истом, архаичном облику, само са савременим, патриотским, а понекад и шовинистичким садржајем, гусларска песма се укључила у корпус симболичких форми погодних за националну мобилизацију и хомогенизацију. Јасмина Милојевић чак тврди да овај архаични начин музичког изражавања „није претрпео никакво прилагођавање масовној култури у формалном погледу, а постао је део масовне потрошње.”<sup>46</sup> Међутим, Рамбова песма демантује ову тезу; она представља јединствен пример транспозиције нове епске поезије у рок музику, па самим тим и пример „прилагођавања масовној култури.”<sup>47</sup>

Први корак у прилагођавању Ђурановићеве епике стандардима популарне песме било је делимично редуковање текста; резултат је 124 стиха(!), што и даље представља куриозитет у домену популар-

<sup>45</sup> Novak Kilibarda, *Evropske metropole ječale su od gusala*, *Vijesti*, Podgorica, br. 4037, 17. 08. 2009.

<sup>46</sup> Jasmina Milojević, *Novo guslarstvo – ogled o tradicionalnom muzičkom obliku u popularnoj kulturi*, *Kultura*, 2007, No 116/117, 123–140, 6.

<sup>47</sup> Видети на интернет адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=s6X3aD3ki3s>

ног музичког жанра. Епски осмерац се интерпретира у реп-стилу, па се, захваљујући брзом темпу ритмичног рецитовања, трајање песме редукује са „гусларских” 9' 50" (сса) на „реперских” 4' 25". Но, да бисмо боље разумели Рамбову транспозицију епског текста у савремени звучни идиом, неопходно је да се најпре осврнемо на најзначајније карактеристике реп-стила.

Корнел Вест (Cornel West), афричко-амерички теоретичар културе, наводи да је реп-стил јединствен правац популарне музике јер комбинује проповедника и црначку музичку традицију, замењујући литургијске напеве афричким полиритмовима улице.<sup>48</sup> Реп, као музичка компонента хип-хоп културе, фундиран је подједнако у црначкој култури и најновијим технолошким проналасцима. Текстови и начин извођења вуку корене од афричких гриота<sup>49</sup> и досежу до виртуозних вербалних надметања уличних група (амер: *gangs*). С друге стране, реп музичари су претворили носаче звука, грамофонске плоче и компакт дискове (функционално намењене презервацији музике), у музичке инструменте.<sup>50</sup> Тако је технологија, сама по себи, постала део праксе означавања. Како семплови постају претекст за интертекстуално означавање, основне карактеристике реп-стила постају интензивна референцијалност и опседнутост културном меморијом. Агресивним артикулисањем читавог низа табу тема (економска неједнакост, бруталност полиције, расизам, мизогинија, хомофобија, антисемитизам...) реп-стил истовремено промовише буку и непријатне звуке као израз љутње. Ова музика, по речима Сузан Меклери, „неће да буде лепа”,<sup>51</sup> те су фактори које обично пратимо као „музичке” намерно сведени на минимум. То се, пре свега, односи на мелодију као примарну компоненту популарног певаног жанра (било ког стила); уместо мелодије, реп-стил форсира физичку енергију, ритмичку виртуозност, културне референце и друштвену критику.

У Рамбовој интерпретацији поеме *Смрти њоиа Мила Јововића*, упис сада и овде одвија се, пре свега, агресивним артикулисањем тек-

<sup>48</sup> Упореди са: John Storey, *An Introduction to Cultural theory and Popular culture*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1997, 191.

<sup>49</sup> „Гриот” је уобичајени назив за оне чланове племенских заједница у западној Африци чија је функција очување усмене традиције племена; гриот је истовремено и хроничар, историчар, песник, забављач...

<sup>50</sup> Упореди са: Susan McClary, нав. дело, 160.

<sup>51</sup> Исто, 160.

ста: осим поменутог убрзања темпа и ритма у односу на парадигму гусларске песме, то се постиже и „отреситом” дикцијом, акцентима и променама гласа у стихованом управном говору (у диференцијацији „кукавичког” гласа капетана Мушовића од гласа „бунтовног” Мила Јововића). Гестови Рамбовог тела – покрети руку и мимика лица – додатно доприносе експресији љутње.

Звучни фон гусли замењен је развијеном ритмичком деоницом рок дубњева у песми. Звук дубњева, иначе једине подлоге за глас у почетним строфама, означава истовремено и племенско-ритуалне друштвене праксе (рецимо, одлазак у рат!) и алтернативну, рок културу (побуњеничког предзнака). Током песме, на поједностављену музичку матрицу (дубок педални тон на синтисајзеру и ритмички фон дубњева) наслојавају се различити узорци: хук неодређеног порекла, звук гусли, звук ловачког рога, семпловани глас на бесмислене слоге (ња-мон-ње-њи-њи-ња-њоњ), сегмент тужбалице... Ови узорци су и својеврсна компензација за недостатак активности мелодије и хармоније као примарних музичких компонената, али и интертекстулана „чворна” места. Комични спојеви настају у директној јукстапозицији дубњева и гусли, озбиљног садржаја текста и неозбиљног „њањорења”, док симулирано, мушко нарицање за братом („Ој рођени брате, ти у војску, ти у војску, мој рођени брате...”) народном обичају испраћаја у војску мења предзнак из „весео” у „тужан”.

Спот за песму је реализован смењивањем два типа визуелног наратива. Један тип чине кадрови у којима Рамбо, као приповедач, на различите начине комуницира са камером (као ТВ гледалиштем) – уноси јој се у лице, гледа је с висине, показује јој небо... – или се обраћа деци окупљеној испред цркве (симболика усмене традиције, „с колена на колена”). Позадински детаљи ових кадрова (деца, купола Руске цркве на Ташмајдану, фасаде старих кућа) функционишу у складу са архетиповима које епска поезија и иначе активира: понос, деца, Бог, издајници, територија, гробови... С друге стране, Рамбов имиц (дуга коса, бунда, цинс...), као и поменута гестикулација, неспорно потичу из рок културе. Други тип визуелног наратива обезбеђују кадрови из Ејзенштајновог (Сергей Михайлович Эйзенштейн) филма *Александар Невски*. Иако постоји паралелизам у херојско-епском карактеру поеме и филма, иронични отклон настаје збуњујућом неподударношћу између информација које преносе слика и реч (видимо крсташку одежду, а говори се о Турцима; видимо мач, секиру и буждован, а

помиње се сабља...) или слике и тона (гледамо рог, а чујемо гусле...)... Примарна инконгруенција, наравно, настаје спајањем архаичног епског стиха са модерним, урбаним звучним обрасцем рок бубњева и синтисајзера. Иронија је овде заснована на интертекстуалном судару кодова, односно асоцијативних контекста. Поента је заправо у скоку који наша свест изводи из једног асоцијативног контекста у други. У споту се апострофирају „три ратне ситуације” из различитих историјских времена: Ејзенштајн обрађује сукоб православне Русије и католичке Немачке у 13. веку, Ђурановићев текст опева сукоб Турака и Црногораца у 19. веку, а Рамбо путем ових текстова конотира грађански рат у Југославији с краја 20. века. Из односа визуелне и музичке компоненте Рамбовог спота чита се иронични став према популистичкој, псеудоисторијској епизи, према медијској продукцији савременог историјског тренутка, хистерији ратне пропаганде и патетично-патриотској реторици која је почетком 90-их година хранила домаће медије.

У време великих грађанских протеста 1996/1997. године,<sup>52</sup> појавио се Рамбов албум *Тийаник* који је у наслову истовремено носио алузије на агонију Милошевићевог режима („брод који тоне”) али и на ауторову психофизичку изнуреност због „бурних историјских догађаја који му стварају нервну тензију”. Са овог албума пласирана су чак три спота: *Зрео за њензију*, *Фанџасџичне џасовне моџућности* и *ЛМ хиџ (Кашодна и канализациона, двије драџске цијеви)*. Први, *Зрео за њензију*, текстом делимично реферира и на велики хит Боре Ђорђевића – *Пекар, Лекар, Ајоџекар*. Но, за разлику од раније поменуते Рамбове песме *Фала џи мајко*, у којој су, како смо видели, директно апострофирани аутори и/или њихове песме, овде је алузија слободна, руковођена једино општим значењем текста.

Заправо, оба аутора, свако из своје перспективе, разматрају друштвени статус рок музичара у друштвеној хијерархији занимања: за Бору Ђорђевића једини прави избор је бити алтернативни побуњени Други, односно – рокер, док Рамбо релативизује једина три „цењена” и „профитабилна” занимања у декадентном, ратом и санкцијама обезвређеном друштву – музичар, политичар и бизнисмен. Бора Ђорђевић се, у име свог избора, радо одриче „социјалног,

<sup>52</sup> Студентске демонстрације и протести опозиције због прекрајања резултата гласања на изборима у Србији 1996. године од стране Милошевићевог режима.



Рибља чорба: Пекар, лекар, ајошекар	Рамбо Амадеус: Зрео за пензију
<p>Пекар, лекар, апотекар, колар, столар          Могао сам бити ја          Било шта          Књиговезац, стаклорезац, видар, зидар          Могао сам бити ја          Било шта          И критичар и политичар          И педагог и демагог          Полицајац или пајац          Било шта, било шта</p> <p>Месар, тесар или клесар, ковач, тровач          Могао сам бити ја          Било шта          Млинар, винар, ветеринар, кувар, чувар          Могао сам бити ја          Било шта          Дактилограф и фотограф и сценограф          и географ          Полупесник и болесник          Било шта, било шта</p> <p>Јер:          Лепо је мени говорио тата          Мани музиканте, важна је школа          Социјално, здравствено и редовна плата          Ал' нисам могао без рокенрола          (...)</p>	<p>Због бурних историјских догађаја          Пао сам у нервну тензију          Молим надлежни орган да ми одобри          Одлазак у пензију</p> <p>Ђера мене Иглесијас учит за пјевача          Каже пјевач не зна шта је економска криза          Погоди се мјесечно бар за једну свадбу          Мало цици-мици, вазда пун девиза          (...)          А Мобуто навалио у политику да ме дадне          Каже ко високо лети височије падне          Политичар је вазда љубазан са свима          Свако од њега радо саучешће прима</p> <p>Мислим се, ко се мота око политике          Не зна основне законе балистике          Под којим углом летиш у небеса          Под тим те чека хладна Требјеса</p> <p>Од Баја Патка, цртаног лика          Стално слушам да сам за приватника          Само будала гања популарност, славу          Бизнис је за моју телегентну главу          (...)          Почео си себе озбиљно да схваташ          А публику на патетику да хваташ          Чини ми се буразеру          Да сам зрео за пензију</p>

здравственог и редовне плате”, а Рамбо, цинички загладан у опције које му се нуде, „моли надлежни орган да му одобри одлазак у пензију”. Рамбова музичка „проповед” је, током последње деценије века, била политички и антирежимски обојена, али је, упркос томе, до 1995. године била медијски интригантна. Рамбо је то објашњавао на следећи начин: „Типови попут мене добро дођу сваком режиму. Пуштајући таквог да лаје, режим има будалу коју народ воли. Власт ме воли јер сам јој користан.”<sup>53</sup> Но, у условима појачане државне идеолошке и медијске контроле, Рамбо је 1995. године постао „непожељан”

<sup>53</sup> Ilko Cukić i Tomislav Rakić, Intervju sa Rambom Amadeusom, *Nacional*, Zagreb, 21. 12. 1995.

у државној издавачкој кући ПГП РТБ, а самим тим и на државној телевизији, те је своје албуме пласирао на тржиште путем приватних издавачких кућа у Београду (Комуна) и у Словенији (Vinilmania). „Одлазак у пензију” је, стога, био и иронични осврт на сопствени статус – *persona non grata*.

Музичка матрица песме реализована је у типичном фанки маниру<sup>54</sup> сведена на ритмизовани риф у оквиру основних функција хамола, а између средишњих строфа појављује се гитарски соло базиран на теми фолклорног типа. Инсистирање на прекомерној секунди, као симболу етничке припадности, носи карактеристике балканског дерта, репродукованог на електричној гитари, инструменту типичном за рок музику. Овај гитарски соло може се схватити и као општи означитељ за ех-ЈУ рок гитаристе и њихове импровизације на фолклорне теме (Радомир Михаиловић-Точак, Влатко Стефановски, Дадо Топић, Златко Манојловић, Драги и Жика Јелић...).

Скрипт „пензија”, покренут текстом песме, посебно је активиран у визуелној димензији спота. Спот је решен по принципу „двоструког” екрана, односно креирањем илузије о два екрана: један је екран гледаачевог телевизијског апарата, а други је „симулиран екран” на којем се емитује спот. Илузија „унутрашњег” екрана остварена је уметањем миљеа или шустикле која делимично прекрива горњи део слике. Шустикла, као популарни детаљ у декорацији кућних ентеријера и незаобилазни аксесоар телевизора, замрзивача, кауча, фотеља и других предмета са равном горњом површином<sup>55</sup> постаје врло важан симбол који ће Рамбо искористити у више својих спотова. Овај украсни детаљ провоцира питање начина постојања телевизије као медија у свести просечног гледаоца: медиј се третира као објект – као сто, фотеља или било који други предмет. Телевизорски апарат, наиме, јесте објект, али је зато телевизија као медиј постала једним делом субјект: она креира поруке и слику стварности, она „режира” илузију користећи техничке могућности. У овом

<sup>54</sup> Фанки (енгл.: funky style) је амерички музички стил који су промовисали Афро-Американци и датира од половине 60-их година прошлог века; подразумева мешавину соула (*soul*), џез-соула (*jazz-soul*) и ритам и блуза (*rhythm & blues*). Овај стил минимизира значај мелодије и хармоније на рачун ритмичког *groove*-а – ритмичког модела који заједнички остварују електрична гитара, бас и бубњеви, као и синтисајзер.

<sup>55</sup> Овај украс је био у моди током 70-их и 80-их година, па чак и касније, нарочито међу популацијом пензионера.

случају „илузију” чине идилични кадрови пензионерских недељних активности на Калемегдану (читање новина, играње шаха, храњење веверица, плетење...) које су снимљене у црно-белој техници, те носе предзнак „документарног филма”, објективно презентираних исечка историјског времена. Главни актери спота су истовремено припадници социјалне групације људи којима је држава деценијама усађивала у свест социјалистички мит о пензији као заслуженом, безбрижном, доколичарском Рају. А онда је држава покрала пензионе фондове и девизне уштеђевине, уз помоћ патриотске реторике изнудила „зајмове за препород” економски упропашћене земље и довела до просјачког штапа вернике у социјалистичку догму. Упркос томе, медијским причама заведени, пензионери су чинили главну гласачку потпору Милошевићевој власти. Рамбов спот зато поручује: стварност је онаква каквом је виде, односно креирају медији; медијска слика је „украшена” и лажна. Осим подсмешљивог значења шустикле, иронијски ефекат у споту производе кадрови са члановима Рамбовог бенда у глумљеним улогама клошара и дилера; ови кадрови су благо убрзани и, у односу на документаристички код „пензионерских” кадрова, активирају, такође црно-бели, жанровски код немих филмова (рецимо, чаплиновског идиома). Између ова два типа црно-белих кадрова уметнути су кратки кадрови „дречећих” колорних детаља са Готлибових (Gottlieb) пинбол (pinball) машина; они имају функцију „реметилачког”, инконгруентног фактора у наративном току спота или безазленог шока. Ова техника „зачудности”, позната из дела руских формалиста, Брехтовог епског театра и Ејзенштајнове „асоцијативне монтаже”, приморава публику (гледаоца, реципијента) да процењује и размишља, дакле – да учествује.

Завршетак песме може се, такође, ишчитати у семиотичком кључу. Појава дурске (пикардијске) терце у каденци, упркос томе што су у песми потенцирани молски састави акорада и молска мелодија у гитарском соло-одсеку, обезбеђује горко-слатки „укус” краја. У овом гесту, заснованом на афективним својствима природним тоналитету (мол: тужно; дур: весело)<sup>56</sup> препознаћемо Рамбову тенденцију да

---

<sup>56</sup> Непостојање склоности ка патетици и „молу” карактеристика је Рамбове поетике. Занимљив је податак да је овај музичар, који иначе поседује основно музичко образовање (одсек за клавир), напустио даље музичко школовање са образложењем (заснованим опет на игри речи!) да музичка школа „заглушује и досађује својим комсомолским програмом” (подвукла И. В.). Упореди са: Petar Janjatiović, нав. дело, 165.

релативизује и улепша поруку текста аналогно поступку идеолошке манипулације који медији спроводе сликом.

Посебно занимљив и оригиналан пример визуелног решења музичког спота представља спот за песму *Фантастичне гласовне могућности*. Осмишљен као фрагментовани след неповезаних слика, секвенци анимираних цртежа, слова и речи, те психоделичних визуелних ефеката, овај спот – несвакидашњи у укупној домаћој продукцији видео спотова, а нарочито у стерилној продукцији деведестих година прошлог века! – може слободно да се дефинише као „шизо видео-спот”.<sup>57</sup> Галиматијас слика-знакова преузетих из света науке, филма, *advertising*-а, електронских медија и језика, укомбинованих са различитим музичким семпловима остварује хистеријски постмодернистички фрагментован текст који одсликава свет медијске реалности. У шизоидној дискрепанцији између (емпиријске, свакодневне) реалности и медијске слике реалности, радикално су уздрмани појмови „субјекта” и „идентитета”. С једне стране, евидентан је егосентризам, типичан за нарцистички индивидуализам „који, као једну од својих примарних 'вредности' експонира савремени капиталистички систем рекламне продукције”,<sup>58</sup> а с друге стране, субјект у данашњем времену све више губи дигнитет, децентрира се, „деконструира свој логос, иронизује властиту позицију, поставши тиме сопствена разлика (ненормалност)...”<sup>59</sup> Рамбов спот се у потпуности може читати кроз ову контрадикторност. Текст нумере *Фантастичне гласовне могућности*, на локуционом ниову исказа, демонстрира ауторову нарцисоидну свест.

Ја имам фантастичне гласовне могућности  
Огроман распон кристалне боје гласа  
Монсерат, Шабан, Бандаранаике  
За мене су доле лежећа аморфна маса  
(...)

Многи би дали кило живота  
За два'ес грама талента мога  
Таленат јесте опојна дрога  
Може се добит' само од Бога...

<sup>57</sup> Видети: <https://www.youtube.com/watch?v=GH6lsSvr7BQ>

<sup>58</sup> Divna Vuksanović, *Filozofija medija (ontologija, estetika, kritika)*, Beograd, Čigoja štampa, 2007, 79/80.

<sup>59</sup> Исто, 78.

Но, нумера је реализована у хип-хоп маниру што значи да Рамбо, као што смо већ навели, прибегава реповању текста. То, даље, значи да је у „песми” изостављена мелодија или да је присутна у оној мери у којој је садржана у флексијама ритмизованог говора. Ако нема мелодије која би се могла отпевати, односно, ако глас „неће да пева”, чиме се аргументују „фантастичне гласовне могућности”?

Иронична инверзија смисла стихова догађа се на интерпретативном (илокуционом) нивоу исказа. Оно што се не изговара добија доминантније значење од онога што је изговорено. Нарцисоидни стејтмент „ја имам фантастичне гласовне могућности” у ствари декодира подтекст „али нећу да певам!”; исто тако, „(ја имам) огроман распон кристалне боје гласа” заправо говори – „нећу да вам демонстрирам!” Иначе, овештала фраза „кристална боја гласа” преузета је из арсенала дневно-новинских критика/приказа концерата, махом из области „озбиљне” музике и, на овај начин пласирана, маркира низ питања везаних за интерпретативне аспекте људског гласа и њихово вредновање (које је увек условљено друштвено-културним контекстом). Но, на то ћемо се осврнути нешто касније. Ако се вратимо тексту песме, приметимо у наставку прве строфе типичан „рад” Рамбовог текста на бази игре речима и цитатима. У стиху „Монсерат, Шабан, Бандаранаике за мене су доле лежећа аморфна маса”, низ властитих имена, у контексту скрипта „глас”, апострофира личности које (редом којим су неведене) репрезентују: а) школовани глас из света „високе” уметности (Монсерат Кабаље /*Monserrat Caballe*/); б) нешколовани глас из света популарне нео-фолк музике (Шабан Бајрамовић или Шабан Шаулић)<sup>60</sup>; в) непевачки, реторичан глас политичара (Сиримаво Бандаранаике/*Sirimavo Bandaranaike*). У овом низу, последње име очигледно не припада свету музике. Ако реципијент не успе да успостави значењску везу између поменутих имена у семантичком контексту, текст остварује хуморни ефекат управо нелогичним и изненадним напуштањем правила категорија „певач” и/или „музика”. С друге стране, зависно од знања реципијента и „брзине мишљења”, из опсега информација о Сиримаво Бандаранаике слушалац лако може да „повуче” оне (информације) које се односе на перформативне аспекте њеног гласа: Бандаранаике је, наиме, била позната по театралном и патетичном начину држања политичких говора током којих би

<sup>60</sup> Мада би се могло разумети и као жаргонски израз са великим „Ш” („шабан” = примитивац).

често бризнула у плач.<sup>61</sup> Тиме се смисао стихова преусмерава или проширује са „гласа који пева” на политичку инструментализацију емоције путем гласа. Коначно, увредљива синтагма „доле лежећа аморфна маса” цитат је из култне представе *Краљ Иби*<sup>62</sup> из које су многе сентенце, захваљујући језичким бравурама и импровизацијама Зорана Радмиливића, ушле у свакодневни говор.<sup>63</sup>

Рамбови стихови, као и све игре речима уосталом, смештају мноштво значења у мали простор. „У оној мери у којој се сматрају frivolnom, trivijalnom употребом језика, игре речима otelovljuju тензију између исправног и враголастог, при чему враголасто увек има потенцијал да буде nedisciplinovano, skandalozno, uvredljivo.”<sup>64</sup>

Током нумере Рамбов глас демонстрира више перформансних модуса: а) „скап” модус на почетку нумере (глас имитира импровизационе деонице саксофона и гитаре; речи су замењене ономагопејама изабраним због својих ритмичких и фонетских вредности); б) „реп” модус електронским путем благо дисторзираног гласа у прве две строфе; в) театрализација гласа Другог у строфи у којој се помиње Бог („таленат јесте опојна дрога / може се добит' само од Бога”); и г) мантрички говор, по методама самообмане познатих из популарне

<sup>61</sup> Због чега је добила подсмешљив надимак „јецајућа удовица” (weeping widow).

<sup>62</sup> О Ибију и Зорану Радмиливићу, Јован Ћирилов пише: "U velikoj dečkoj igri rata, Ibi je najnevaljaliji deran, uz to moćan, sebičan, bezobrazan. Ali taj mangup je i najduhovitiji i najsvirepiji i najbrži i najjači, kao neka figura iz prisnog crtanog filma ili stripa, s promenljivo srećom u svakoj novoj epizodi. S takvim Ibijem, pametnim i bezobraznim, Zoran Radmilović osvaja nove prostore slobode izražavanja, ne političke već etičke, pomerajući granice pristojnog u svakodnevnom životu (...) Sa osećanjem za istinsku duhovitost, smeštenu u stil Ibija, Zoran Radmilović je više od jedne decenije razgaljivao svoju publiku koja je redovno dolazila na novu, nikad istovetnu predstavu. Ibi je postao fenomen koji ima nešto od slobode kabarea, a da to nikad nije bio, jer je bio izvan neposredne politike dana." Видети: Јован Ћирилов, Зоран – знани и незнани, <http://www.zoranradmilovic.org.rs/>

<sup>63</sup> О утицају овог великана српског глумишта на његову поетику, Рамбо Амадеус пише: "Igrom finog ali raskalašnog Kralja Ibija, i urnebesno bahatog ali plašljivog Radovana Trećeg, iako na žalost samo preko TV ekrana, nj. v. Zoran izvršio je na mene definitivno neizlječiv i poguban uticaj. Možda je čista sreća što Zorana nikada nisam vidio uživo, na daskama, u njegovom najesencijalnijem obliku, jer bih do sada, pokušavajući da dosegнем tu magiju, vjerovatno izgorio igrajući se tom božanskom vatrom." Цитат је преузет са корица књиге: Zoran Radmilović, *Zalažem se za laž* (priredila Ana Radmilović), Beograd, v/b/z, 2009.

<sup>64</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001, 130.

психологије, у завршници нумере („Рамбо, ти си краљ / Рамбо, ти си легенда / Рамбо, ти си геније / Рамбо, ти си цар (...) / Рамбо, краљу естрадне мисли”). Својеврсну полифонију гласова допуњују два пратећа женска вокала (у фанки стилу!) и један сопрански, оперски глас, који се, готово насумично, усецају у Рамбов говор наглашавањем појединачних речи из стихова. Комични ефекат настаје сударом кодова „популарног” и „оперског”, збуњујућим изменама модуса Рамбовог гласа, као и преласком из говора у првом лицу („**ја** имам фантастичне гласовне могућности”) у обраћање самом себи („Рамбо, **ти** си легенда”).

Овакву текстуалну и звучну матрицу, коју бисмо могли окарактерисати као „организовану какофонију”, прати дисфункционалан след слика од којих само неколицина успоставља блиску везу са текстом. Тако се, рецимо, кадрови са амебама, медузама и сличним бескичмењацима могу разумети као знакови за „аморфну масу” док су стилизоване, анимиране Роршахове (Hermann Rorschach) мрље од мастила,<sup>65</sup> духовито ритмички синхронизоване са музиком, симбол шизофреног стања и субјекта и културе. Остали знакови – Супермен, мистер Спок (лик из серије *Звездане стазе*), роботи, киборзи, светлеће рекламе, цигарете итд, „збирно” асоцирају на медијске слике које се пред реципијентовим очима смењују брзином коју диктира неки имагинарни даљински управљач. Они су заправо плутајући означитељи који слушаоца/гледаоца приморавају на такозвано „вертикално”, нелинеарно читање спота. Несагласност текста нумере са визуелним садржајем, као и својеврсни софизам<sup>66</sup> који настаје међуодносом стихова и начина интерпретације, несумњиво творе хуморни ефекат. Но, конфузна, на моменте застрашујућа шизофрена логика (аутора, медија, реципијента) даје споту „црну”, гротескну ноту.

<sup>65</sup> Роршахов тест је психолошки тест осмишљен за испитивање подсвесног размишљања испитаника/пацијента и омогућава дијагностику његовог психичког и емотивног стања. Званично, састоји се од десет различитих и неповезаних цртежа који настају спонтаним разливањем мастила и боја (добиају се тако што се папир са капима мастила и боје пресавије на пола стварајући тако симетричну слику). Користи се, најчешће, за испитивање интелигенције и за клиничко потврђивање поремећаја мишљења код пацијената са индикованим знацима шизофреније.

<sup>66</sup> Намерно формиран нетачан закључак који на први поглед изгледа логичан; намерно исконструисан лажни доказ. Видети: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник створених израза и речи*, нав. дело, 1166.

Разматрајући везу неких аспеката шизофреније са постмодернизмом и касним капитализмом у есеју „Постмодернизам и потрошачко друштво”, Фредрик Џејмсон (Fredrick Jameson) износи тезу да медијска култура касног двадесетог века одражава шизоидно искуство: пре свега, у губитку личног идентитета, затим у немогућности диференцијације „ја” од света и немогућности доживљаја временског континуитета. Брза сукцесија означитеља у стилу МТВ медија, по његовом мишљењу, еродира гледаочев осећај за временски континуитет. Флешеви слика делују на мржњачу ока МТВ гледаоца као „изоловани, неповезани, неkontинуирани материјални означитељи који не успевају да се повежу у кохерентан след”.<sup>67</sup> То уништава могућност критичке перспективе и због тога Џејмсон сматра да постмодерна нема субверзивни карактер (који је био карактеристичан за модерну); постмодерна понавља, репродукује и оснажује логику потрошачког капитализма. С друге стране, за Делеза (Gilles Deleuze) и Гатарија (Félix Guattari), који такође виде кореспондентност између капитализма и шизофреније, шизофрени субјект постаје једини радикални револуционар који се опире свим формама тиранске моћи. Коначно, Џон Фиск имплицира да „популарне тактике” (тактике на плану популарне културе) представљају суштину герилског ратовања унутар друштвеног поретка којим владају моћни. Он чак сматра да су семиотичке тактике популарне културе делотворније од стратешког начина деловања владајућих структура кроз „традиционалну” критику, која, затворена у своје елитистичке оквире, данас не показује делотворност карактеристичну за моћ електронских медија.

Тематизујући свој глас и његове (не)могућности, Рамбова духовита критика подрива систем вредности „моћних”: школовани („тренирани”) глас, тотализујући терор (популарне) мелодије, медијску митологију слика (имагологију)... Шизофрени расцеп на релацији *ја* – *Друји*, односно *ја* – *медијска слика мене*, егземплификује се кроз однос *ја* – *мој глас*. Чињеница је да је популарна музика махом певана музика, те да глас интерпретатора (као звучна материјализација тела, „оглашавање” тела), а не само смисао текстова које он пева, постаје изузетно важан семиотички и естетски аспект популарне музике. Такође је чињеница да наука о музици нема развијену аналитичку (и одговарајућу лингвистичко-терминолошку) апаратуру за дефинисање перформативних спецификаума гласа као репрезента на-

<sup>67</sup> Видети: [http://evans-experientialism.freewebspace.com/jameson\\_postmodernism\\_consumer.htm](http://evans-experientialism.freewebspace.com/jameson_postmodernism_consumer.htm)



шег тела.<sup>68</sup> Све аналитичке опсервације се, како исправно закључује Ролан Барт (Roland Barthes) на крају своде на придев, опис или метафору: било да се они односе на боју гласа („кристално чист”, „звонак”, „топао”, „напукао” „баршунаст”, „храпав” итд) или на интерпретативну способност преношења одговарајућих емотивних стања иницираних текстом. Сходно томе, Рамбов једак и опор глас – у значењу перманентног отпора према хармоничној мелодији, односно, било каквој компонованој мелодији (оној која се намеће гласу) – потиче из дубоког порива за истином у неистинитом, медијима масовне комуникације креираном свету.

Осим нескривене нетрпељивости према свему што телевизија за Рамба симболизује (отуђеност, површност, симулацију, гламур...) у наредним његовим спотовима чита се и аутокритика због сопственог доприноса телевизијској манипулацији – свест о себи као бунтовнику против система, ухваћеног у механизам тог истог система.

A zapravo su mediji od čovjeka izmišljena stvar koja se pretvorila u jogunastu životinju. Najprije je jašeš, a kad je jednom povučеш за rep, она се окрене и proguta те. Mediji gutaju svoju djecu... Znam да ljude zanima што ће Rambo рећи, а заправо најважнији задатак пред јадним народом је да потпуно демистифицирам самога себе и кажем: Ljudи, свака budala може бити Rambo, samo ако pristane да се слика поред фикуса на телевизiji, отвара уста и pjeва неке budalaštine.<sup>69</sup>

У складу са резигнираним ставом према телевизији, уследили су спотови у којима је поступком *reductio ad absurdum* подривена основна функционалност музичког спота. Корак ка апстракцији видљив је у споту за песму *LM хити* (*Кайиодна и канализациона, двије брајске цијеви*), у којем се бели, црни екран и бела тачка на црном екра-

<sup>68</sup> У есеју Ролана Барта о квалитетима гласа, у којем се разматрају „грејн” (*grain*) и „сенс” (*sense*) као његова два (неодвојива?) аспекта, грејн је дефинисан као „материјализација тела које говори матерњим језиком” или „дикција језика”: оно што је глас независно од значења текста који изговара, или чулност као резултат рада ларинкса, језика, зуба, мишића, грла и плућа. Сенс је, опет, све оно у интерпретацији што је у служби комуникације, репрезентације, експресије... Барт је извео значења појмова грејн и сенс из поставки гено-текста (*geno-text*) и фено-текста (*pheno-text*) Јулије Кристеве (Julia Kristeva). Упореди са: Roland Barthes, *The Grain of the Voice, Image – Music – Text*, New York, Hill and Wang, 1977, 179–189.

<sup>69</sup> Цитирано према: Milivoj Đilas, *Razgovor sa Rambom Amadeusom, Feral Tribune*, Split, 22. 11. 1998.

ну, као једини визуелни „садржај” спота, могу читати вишеструко: а) у сигналном кључу технологије телевизијске слике (црна слика – „затамњење”, бела слика – „нема сигнала”, бела тачка на црном екрану – „квар”); б) као иронична реплика на гламурозне, наративне и, упркос томе, значењски испразне домаће спотове који су главна храна телевизијског програма; в) као асоцијација на апстрактни експресионизам, на бело и црно платно Рајнхарта (Adolph Frederick Reinhardt) и његов концепт „последње слике”<sup>70</sup>

У контраставу према униsonoј и хармонизујућој „истини” капиталистичког света оличеног у медијској култури, налази се и текст нумере, такође обојен „црним” хумором. Аутокритика се чита у дефинисању себе као „произвођача хитова” и хранитеља потреба масовне публике за илузијама, а у околностима које, непојамно за сам крај двадесетог века и напредну, „културну” Европу, обележавају ратови, санкције, изолације, сиромаштво...

Желите ли можда неку шансону  
у којој се пева да је мала плата?  
Ил' бисте радије неку канцону  
Што детаљно описује последице рата?  
Или више можда волите шлагер  
Који пјева да се немаштина трпи?  
Или *heavy metal* што цијепа уши  
Да подсјети народ чиме дупи крпи?  
Шта је људи, хоћете хит?  
Рамбо је нешто хитова сит!

Градећи стихове на стилској фигури антитезе, којом се сентиментално-љубавна садржајност појмова жанра популарне музике (шансона, канцона, шлагер, хит) директно супротставља суровим садржајима свакодневице (рат, немаштина), Рамбова „популарна стратегија” критике се, ма колико претенциозно или можда парадоксално звучала та теза, нашла на трагу оне исте филозофске запитаности Адорна о статусу мишљења и певања након искуства Аушвица („писати песму после Аушвица је варварство”).

Рамбова тенденција субверзије визуелне димензије музичког спота најексплицитнија је у апсурдном споту за песму *Мароко, Земља обећана* из 2000. године. Бизарна прича, по којој морнар живи у по-

<sup>70</sup> Видети на интернет адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=IyC2X iI6bWk>

грешном уверењу да плови ка Мароку, где је стекао своја прва љубавна искуства, а заправо стиже у Кардељево (данашње Плоче),<sup>71</sup> добија неочекивано визуелно решење које није ни у каквој вези са развијеном нараторолошком линијом текста. Наиме, укадриран је један предратни радио апарат (на коме се, уместо шустикле, овај пут налази зелена лозица) и тај кадар траје током целе песме, поништавајући основни атрибут телевизијске слике – динамизам. Циљ овакве интервенције је готово супротан свему ономе што јесте циљ музичког спота и његова функција. Гитарски риф између строфа заснован је на секвенцама целостепених низова као адекватној музичкој симболици за неприпадност, децентрираност, недефинисаност. Тритонусни низови симболишу и супротстављеност између жељеног (семантички маркираног као Мароко) и доступног (семантички маркираног као Кардељево), рефлектујући надаље ову дихотомију на најразличитије значењске нивое: глобално – локално, ја – други или чак ја – медијска слика мене... Агонија тритонуса се лако може протумачити и као музичка метафора за неразрешену Рамбову дилему у вези са телевизијом: *to be seen or not to be seen?*

Резигнираност телевизијом као идеологијом<sup>72</sup> резултирала је одлуком Рамба да убудуће употребљава цртани лик уместо сопственог (о чему сведоче спотови *Don't happy, be worry* и *Моџел Чернобил*). На свом интернет сајту<sup>73</sup> који је и својеврсни дневник овог аутора, Рамбо пише: – Shvativši neophodnost prisustva na vizuelnim medijima RA odlučio da u budućnosti upotrebljava crtani lik umesto sopstvenog za tu svrhu... Time će postići dva dijametralno suprotstavljena cilja: da bude prisutan u medijima, a da njegovo lice ostane zaštićeno od štetnog uticaja kamere.”

Анализирани примери из домена популарне музике, односно из опуса једног од њених карактеристичних представника, указују

<sup>71</sup> Ради се о комунистичкој пракси у СФРЈ да се градовима додељују имена заслужних политичара; Едвард Кардељ је био слованчки политичар, високо котиран у Титовој политичкој олигархији.

<sup>72</sup> „Privatne televizije u Srbiji su svojom nepismenom programskom politikom izvršile sistematsku primitivizaciju društva, kako kod kuće, tako i preko satelita u inostranstvu. Zbog profita koji ubira šaka akcionara, generacije su pretvorene u topovsko meso brutalnog kapitalizma, nekritičku masu koja guta sve što im se servira...” Видети у: Simonida Milojković, Intervju sa Rambom Amadeusom, *Blic*, 27. jul 2009, 26–27.

<sup>73</sup> [www.ramboamadeus.com](http://www.ramboamadeus.com).

на специфичне стратегије хумора у циљу субверзивног критицизма политичких околности и савремених културних и медијских пракси. Како сам аутор истиче: „Ismjevanje je ružan zanat, ono je, zapravo, u tom slučaju kolateralna šteta proizvedena kritikom.” Стратегије тог хумора засноване су на типичним поступцима постмодерне уметности: на игри речима које омогућују задовољство „произвођачког читања” провоцирајући читаоца да учествује у конструкцији значења, на пародијској интертекстуалности и референцијалности, те на својеврсном стању отпора према хомогенизујућим силама медијске културе. У том поступку, модуси хумора – иронија, пародија, сатира и гротеска – симултано делују стварајући сложене поруке које су одраз киничке (циничне) свести субјекта.

## 6. Хуморна „јека века”

---

Историјско-културна, синхрона и дијахрона варијантност испољавања хумора у српској музици прошлог века, као и свест о релативности хуморног доживљаја, готово да обесмишљавају сваки напор теоријског генерализовања који се, по природи научног дискурса, очекује у завршном поглављу једне студије. Будући да се у сваком од анализираних дела српске музике механизми хумора на јединствен начин активирају и перципирају, сумирање ранијих опсервација о примењеним поступцима вероватно би произвело, да парафразирамо Сретена Марића, „формулу која је (осим на хумор – додала И. В.) примењива и на сто других ствари”.<sup>1</sup> Уместо тога, указали бисмо на оне појаве и збивања у српском музичком стваралаштву, на почетку 21. века, које сматрамо релевантним за нашу тему, а у којима препознајемо проширења и надградњу концепата и поступака испоњених у делима насталим током прошлог века.

На основу десетогодишњег „биланса” у српској музичкој продукцији новог века, преурањено је, можда и незахвално, наравно, доносити закључке о каузалитету карактеристика „пређеног пута” у прошлом веку и тренутне слике српског стваралаштва. Ипак, скоро симптоматичним се може сматрати својеврсно „репозиционирање” жанрова у српској музици или евидентно премештање акцента у оквирима високо-уметничке стваралачке продукције на оперски, односно сценски жанр. Ова промена, која је готово симболично обележила смену векова, истовремено је значила и специфичну ревитализацију жанра комичне опере. Наиме, стасавање српске опере у прошлом веку догађало се у периоду евидентне кризе овог жанра у европским оквирима, што је, како смо видели, утицало и на неславну традицију комичне опере у нас; не само у погледу продукције нових остварења тог жанра, већ и у погледу репродукције (извођења) већ постојећих.

---

<sup>1</sup> Видети на страни 11 у тексту.

Тим више је нагли пораст интересовања за сценски/оперски жанр током ове деценије, па и за онај који носи предзнак комичног, био изненађујући. Мада не и сасвим неочекиван. Стасавање генерације младих српских композитора који су природно усвојили нове сценске тенденције присутне у европским и светским центрима,<sup>2</sup> резултирало је видним помацама на, у прошлом веку занемареном и помало ригидном, пољу српског оперског стваралаштва. Стицајем и нових друштвено-политичких околности, такође симболично лоцираних на самој размеђи векова,<sup>3</sup> а које су будиле ентузијазам и ревитализовале, макар привремено и делимично, током 90-их година заборављени *joie de vivre*, створени су предуслови за обнављање и осавремењивање комичне опере, као и за позитиван одзив јавности.

Већ сам податак да је за само десет година српска музика добила чак три комичне опере, говори довољно о промени статуса хумора (тачније, комичног жанра) у српској савременој музици. Тако се, педесет година након Логареве *Покондирене ѿикве*, 2007. године појавила на музичкој сцени друга, савремена опера-сатира – *Земља среће* Владимира Пејковића. Већ следеће године, према сценарију и култној драми Душана Ковачевића из седамдесетих година прошлог века, настала је трагикомична опера *Марџионици* (2008) Исидоре Жебељан,<sup>4</sup> а најскорији допринос жанру остварио је Иван Јевтић компонујући оперу-фарсу *Мандрајола* (2009) према чувеној Макијавелијевој (Niccolo Machiavelli) комедији.

У погледу либрета, жанровских карактеристика и механизма музичке продукције хумора, ове опере су, у појединим аспектима, истовремено и на линији континуитета са традицијом наше комичне опере, али и природног, логичног одмака од ње. Литерарни предлошци у случају друге и треће опере, односно избор дела из опуса једног класика српске модерне драме (Ковачевић), кога многи сматрају наследником Бранислава Нушића, и комедије једног класика ренесансне

<sup>2</sup> Нове оперске тенденције инаугурисане су опером *Ајниѿајн на ѿлажи* композитора Филипа Гласа (Phillip Glass) и редитеља Роберта Вилсона (Robert Wilson); дело је изведено на БИТЕФ-у 1976. године у Београду.

<sup>3</sup> Смена ауторитарне политичке власти Слободана Милошевића после председничких избора 2000. године.

<sup>4</sup> Занимљиво је такође да су се такорећи истовремено, у размаку од неколико месеци, одржале две премијере *Марџионаца*: комичне опере Исидоре Жебељан и мјузикла *Марџионици ѿрче ѿочасни круѿ*, за који су музику писали Зоран Христић, Ирена Поповић и Марко Грубић.

мисли (Макијавели), унеколико успоставља везу са комичним операма Логара и Радића и њиховим избором Стерије и Молијера. *Земља среће*, с друге стране, настала је по либрету глумице Душанке Стојановић чији текст, дефинисан од стране ауторке као „силиконска мелодрама”, сатирично третира савремени, колико локални толико и глобални модел „успешног” мушкарца (заправо криминалца са политичким амбицијама) и „идеалне” девојке (модел лепе и испразне „удаваче” сумњивог морала). Актуелност и савременост тематике овог литерарног предлошка представља уједно и највећи одмак од традиције српске комичне опере, установљујући нови, такорећи „ангажовани” вид субжанра.

Отворено исмевајући домаћи менталитет из породичне, политичке, социјалне и етичке визуре, опере Пејковића и Жебељанове успостављају директнији критички однос према друштвеној реалности него Јевтићева опера. У *Манграјоли*,<sup>5</sup> пак, чија радња почива на причи о наводној чудотворној трави која лечи стерилитет и омогућава брачном пару да после много година добије дете, завршетак опере је измењен и прилагођен тако да алудира на актуелну „бољку” у српској стварности – пад наталитета, или „белу кугу” (фуга на стихове „Права је бајка постати мајка”).

Жанровски посматрано, *Земља среће* је дефинисана као „реп-опера”, а замишљена је као музичко-сценски догађај или сценски концерт за девет учесника. Како наводи један од учесника, „музика је одличан спој кабареа, опере, хип хопа, треш овог, треш оног”<sup>6</sup> (од *trash* – отпад, прим. И. В.). За духовитост опере кључна је инконгруентност активираних кодова високоуметничке праксе опере, популарног кода реп-музике и медијског спектакла. Традиционалну улогу хора као коментатора радње „нетрадиционално” преузима група од седам фудбалских навијача у дресовима, конотирајући на тај начин везе политике и спорта, спорта и спектакла, рок концерта и стадијумских излива емоција. Тако се кроз један до сада неистражен жанр на домаћој позоришној сцени преиспитује свакодневица оптерећена политиком и капиталистичким диктатом успеха и друштвеног статуса, а у времену поремећеног система вредности формираног медијском сликом света.

<sup>5</sup> Према стиховима Весне Миладиновић.

<sup>6</sup> Видети на интернет адреси: [http://www.cincplug.com/photos/zemlja\\_srece\\_jul\\_07/](http://www.cincplug.com/photos/zemlja_srece_jul_07/)

Са становишта жанра, *Марайџонци* су, према речима Исидоре Жебељан, „замишљени као опера у најбољој традицији *buffo* опере”,<sup>7</sup> те историјски гледано, успостављају везу са Логаревом *Покондиреном тиквом*. Музички језик је, наравно, битно другачији од оног у *Тикви*, али су механизми комичног остварени на сличан начин: типичним мелизматичним претеривањима у аријама и ансамблима, реалистичним речитативима и оркестарским партом који вешто меандрира између (имагинарне) старо-балканске музике, *tin rap alley* конотација, кафанских модела староградске музике и трубачког („гучанског”) дерта. Постмодернистичка интертекстуалност додатно је иницирана активирањем филмског кода и модног „готик” стила шминке и костимографије.

Јевтићева *Манграјола* успоставља везу са Радићевим *Пурсоњаком*, већ и по самој аналогiji типизираних ликова комедије дел арте по чијем узору су настала дела Макијавелија и Молијера, али и по „осавремењивању” текста додавањем језичких жаргонизама и метимично фриволних момената. У *Манграјоли* је такође постмодернистички пласиран цитатни слој који засеца музику неоренесансног идиома: алузије на домаћи фолклор („Наис бања, топла вода”), вердијевски тип арије, карневалско-бразилски ритам и, сасвим експлицитно, Вивалдијева (Antonio Vivaldi) *Годишња доба*.

Све три опере почивају на мање-више традиционалној идеји постојања радње-заплета и наративног тока, односно логичне, мотивисане приче. Но, питање завршетка опера, па из тог аспекта и традиционалне дистинкције комедије и трагедије, указује на савремену тенденцију такозване „драмедије”: комедије-драме, трагикомедије или сериокомедије.<sup>8</sup> Од три опере, једино *Манграјола* инклинира *happy end*-у; циљ се остварује, бебе се рађају, потврђује се макијавелијевска максима „циљ оправдава средство”. Додуше, ни тај *happy end* није лишен дозе цинизма; „права је бајка постати мајка” алудира на рекламне слогане и циничан политизовани говор у медијској кампањи за пораст наталитета, а у условима ниског стандарда, неповољних социјално-економских услова и савремене кризе породице. Срећан крај је, заправо, само „утопија срећног краја”.

<sup>7</sup> Из програмске књижице уз оперу *Марайџонци*, БЕМУС, 2008.

<sup>8</sup> О „полутанској” природи драмског садржаја сведоче и наслови неких од драмских текстова Душана Ковачевића, као што су, на пример, *Урнебесна трагедија* или *Клаусџрофобична комедија*.



За разлику од ових опера, друга музичко-сценска дела наших младих аутора настала у првој деценији новог века показују значајније одступање или редесинисање предзнака оперског жанра. Овде превасходно мислимо на следећа дела: камерну оперу *Нарцис и Ехо* (2002) Ање Ђорђевић, музичко-сценски догађај *Тесла ѿојшална рефлексива* (2006) групе аутора и *Моцарћ, лусћер, лусћик* (2006) – „десет комада с певањем налик опери” Ирене Поповић. С обзиром на фрагментованост исказа, евидентно одсуство фабуле-радње, те комбиновање говорног и певаног стила и кодова различитих уметничких дисциплина (књижевни текст, видео арт/филм, театар, поп/рок/мјузикл спектакл итд), ова дела су репрезенти „опере после смрти опере”<sup>9</sup> или постдрамског театра као „симптома извођачких уметности и симптома културе/друштва постисторијског семиотичког доба, у којем су многе историје и традиције истовремено присутне и доступне у садашњости, као у Архиви бројних и различитих текстова културе.”<sup>10</sup>

Плурализам литерарних текстова (на различитим језицима у *Моцарћ, лусћер, лусћик*), плурализам индивидуалних музичких поетика (четири композитора-аутора<sup>11</sup> музике у делу *Тесла, ѿојшална рефлексива*), и коначно режијска архитектура извођачких текстова (литерарног, театарског и музичког) резултирају арбитрарним, односно ерозивним означитељским мрежама за сваког реципијента. Но, и у таквим условима нестабилних/променљивих значења хуморни ефекти се поуздано постижу на оним местима пресека текстова<sup>12</sup> где се „сударују” неспојиви елементи, догађају апсурдни спојеви

<sup>9</sup> Филип-Жозеф Салазар (Philippe-Joseph Salazar) објашњава смрт опере као смрт вредности које је опера конструисала за буржоаско друштво. Смрт опере се догађа у тренутку када опера, као миметичка уметност, престаје да приказује стварност, односно престаје да се бави причањем изваноперске приче. Карактеристика „опере после смрти опере” је ауторепродуктивност – рад са елементима сопствене историје; она не приказује стварност, већ уметнички или културно већ посредовану стварност или механизме приказивања у уметности или култури. Видети у: Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit, 1984.

<sup>10</sup> Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004, 178.

<sup>11</sup> Ања Ђорђевић, Владимир Пејковић, Игор Гостушки и Божидар Обрадиновић.

<sup>12</sup> Музички, театарски (мизансцен, гестови, костим, шминка, плес итд.) и литерарни.

или парадоксалне инверзије: када, на пример, Теслу „глуми” жена, када Нарцис носи боцу са кисеоником или тренира мишиће теговима, када Моцартову интимну (имагинарну) преписку са члановима породице неочекивано „засече” песма о Моцарт-куглама итд. Исклизнућа у популарне музичке жанрове (наступ рок групе Канда, Коџа и Небојша у *Моцарти, лусиџер, лусиџи*, поп рефрени Ехо у *Нарцис и Ехо*, кабаре наступ Жарка Данчуа у *Тесла, њојшнална рефлексџа...*) такође су кључна места пробијања или дестабилизације жанровских и/или институционалних оквира. Другим речима, постмодернистичка наратија фрагментованих исказа у овим делима потенцира *џрубешавове* цитатних, колажних и монтажних спојева до ситуације „и којој сам џав (у својој џрубости) постаје актант у представи”.<sup>13</sup> Механизми инконгруенције у овим делима су, у извесном смислу, слични онима који су дејствовали у Радићевом *Ораџорију* и Капетановићевој *Малој сирени*, с том разликом што плуралитет сценских текстова (музички, театарски, филмски, литерарни) у сценско-оперским остварењима увећава пробабилност апсурдних спојева и арбитрарност семиотичког читања и разумевања.<sup>14</sup>

У вези са поменутиим преференцијама ка сценском изразу које смо приметили као особеност српске уметничке продукције у првој деценији овог века, као и са еклатантнијим прожимањем високоуметничких и популарних извођачких пракси у новијим остварењима, издвојили бисмо још један необичан уметнички концепт у српској музици који се остварује нарушавањем уметничких и институционалних конвенција; а, како смо већ видели у бројним примерима, тамо где се конвенције (историјски и друштвено формиране) драстичније

<sup>13</sup> Видети у: Мишко Џуваковић, *Paragrami tela/figure*, нав. дело, 109.

<sup>14</sup> Реч је, делом, о оној разлици која произлази из степена међузависности (и хијерархије) медија у уметничком делу, односно разлици коју Мирјана Веселиновић-Хофман тумачи кроз поступке микстмедијске, полимедијске и интермедијске организације дела. У микстмедију (а ауторка као пример наводи Радићев *Ораџориј*) различити медији су међусобно координисани тако да је музички медиј (*verbo-voco*) примаран у хијерархијском односу медија, односно да дело у целини опстаје као музичко дело. У полимедијском жанру, пак, равноправна синтеза медија (*verbo-voco-visual*) функционише „на начин који се може поредити са функцијом деоница у полифоној текстури”, док интермедијски жанр подразумева такав систем међусобне условљености медија у којем један медиј генерише садржај другог медија (видети у: Mirjana Veselinović-Hofman, *Musicology vs. Musicology...*, нав. дело, 9–38.). У том смислу, овде разматрана сценска дела имају полимедијску организацију.

нарушавају – отвара се простор за духовите „иступе” уметности. Тако се почетком новог века у српском уметничком миљеу испојио куриозитет на пољу хорске извођачке уметности, дакле у оквиру жанра најдужег континуитета у историји српске музике. Појава гаргантуанског колектива под називом Хоркестар (првобитно: Хоркешкарт = хор+оркестар+шкарт) редефинисала је појам музичара у правцу „извођача музичких радова”<sup>15</sup> – некога ко не мора да има музичко образовање, чак не мора да има ни традиционалне предиспозиције музичара (што значи да не мора да има слуха!), али воли и хоће да пева, свира и јавно наступа. Другим речима, овај уметнички пројект на специфичан начин концептуализује сам проблем „извођачких уметности”,<sup>16</sup> чиме се и хумор, као предмет наше расправе, значајније измешта у област перформативног аспекта музичке праксе.<sup>17</sup>

Манифест овог „друштва извођача музичких радова”, традиционалним квалификацијама одредивог као „вокално-инструментални ансамбл”, симптоматично је изложен у виду низа питања, а не констативних исказа, те истовремено указује на усмереност перформативне праксе ансамбла ка пробијању историјских, институционално-друштвених и идеолошких одредница хора и хорске праксе, али изражава и скепсу по питању остваривости тих циљева:

Може ли се хор самоорганизовати изван школа, цркава и КУД-ова? Може ли хор окупити и антислухисте? Може ли хор да буде критичан, а не само пригодан? Може ли хор да поништи хијерархијско-про-

---

<sup>15</sup> Парафраза чувене изјаве Зорана Радмиловића и (само)дефиниције глумца као „извођача глумачких радова”.

<sup>16</sup> Ана Вујановић изводи појам „извођачке уметности” као интердисциплинарну уметничку и теоријску област. Не само као збирни, класификаторни појам (конципиран око феномена живог или медијски посредованог извођења дела), већ као проблемски појам, односно „оперативни појам који се може применити на било коју уметничку дисциплину, праксу или дело онда када они центрирају проблем извођења или када се они теоретизују са аспекта проблема извођења”. Тиме се извођачке уметности посматрају као процес извођења значења, „као методолошко подручје саме означитељске праксе у којој се на експлицитан начин материјалност медија (било то тело живог извођача, живи или снимљени говор, пикселска текстура аватара или видео филм) опире значењу које му је задато да предочи”. Видети опширније у: Ана Вујановић, нав. дело, 125–133.

<sup>17</sup> Тај проблем је разматран и у вези са осталим, овде анализираним примерима, али је посебно наглашен у анализи перформатива гласа Рамба Амадеуса.

фесионалну поделу и самопроизведе диригенте и композиторе? Може ли се хор самофинансирати? Може ли хор обновити утопијске процесе 'колектива нових форми'? Може ли хорска музика слободно неговати различита наслеђа популарне културе, од рецитала и шансоне до *hard-core-a* ...? Може ли се хор бавити и (само)едукацијом и различитим облицима друштвеног активизма? Може ли се хор бавити разбијањем политичких предрасуда кроз развијање грађанске свести? Може ли хор превазићи подразумевајуће припадање музичкој уметности и ући у визуелни и сценски експеримент? Може ли хор наступати ван академских простора? Може ли хор прескочити локална култур-пасивистичка правила и доказати се у интернационалним оквирима?<sup>18</sup>

Идеја јавних наступа аматерских „љубитеља музике”, додуше, није нова; још 1970. године је, по сличном принципу, основан британски оркестар *Portsmouth Synfonia*, који се, упркос подршци од стране професионалних музичара као што су Гевин Брајарс (*Gavin Bryars*) и Мајкл Најман (*Michael Nyman*), одржао свега девет година на музичкој сцени, превасходно као атракција. Хоркестар, у извесном смилу, ревитализује тај концепт, експериментишући са идејом „демократског, непрофитабилног, 'сам свој мајстор' музичког ансамбла” – оног у којем сви чланови имају иста права (право на креативност /музичку, поетску/, право на управљање ансамблом /дириговање/, право на јавни наступ итд) и не остварују личну новчану добит.

Колектив Хоркестар формиран је 2000. године када су посредством радио огласа (Б 92), а за потребе пројекта Центра за културну деконтаминацију,<sup>19</sup> слушаоци позвани на аудицију за хор која заправо није ни обављена: сви пријављени су примљени без провере слуша, на основу исказане „воље” да певају. Пажњу јавности ансамбл је скренуо реафирмацијом песама „обнове и изградње”, уличним наступима и духовитим, сатиричним спотовима (*Песма о изградњи, Јегем њи малџер*). Њихов наступ 2006. године са наивном политичком песмом *Назад* испред свих важних државних институција (Ректората БУ, САНУ, Патријаршије СПЦ, Врховног суда, Владе Србије), а са намером „критике наталожених назадних појава у друштву и институција које их стварају или макар не спречавају”, занимљив је утолико што се показао као својеврстан барометар „подношљивости критике”; на-

<sup>18</sup> Видети на званичном интернет сајту ансамбла: <http://www.horkestar.org>.

<sup>19</sup> Идеја је потекла од графичких дизајнера Ђорђа Балмазовића и Драгана Протића, иначе оснивача мултимедијалне групе Шкарт (1990).

ступ испред Врховног суда био је забрањен, а испред Патријаршије се одвијао уз појачано присуство полицијских снага. У недостатку ангажованих уметничких пројеката у српској култури, културни активизам ансамбла<sup>20</sup> и критички гестови обојени персифлажом, готово су добили значај политичких перформанса.

Како сви чланови ансамбла истовремено могу бити и композитори, а не само извођачи, репертоар се одликује тематском, стилском и жанровском шароликошћу: од радничких песама титовске Југославије, преко аранжираних социјално-сатиричних песама Жоржа Брасенса (George Brassens), Арсена Дедића, Војислава Костића, Ерика Сатија (Eric Satie), затим обрада нумера алтернативне музике – hardcore групе Achtung-Dichtung, македонске панк-групе Трачери, рок групе Идоли итд, до оригиналних поп балада на стихове Васка Попе, Мака Диздара, Душка Радовића, Слободана Тишме и других песника. Спонтана кореографија у наступима ансамбла (у досадашњој традицији неспојива са институцијом хора!), те варијабилна продукција значења која се иницира укрштањем поетског, музичког, кореографског и костимографског текста (а овај последњи је такође неспојив са традиционалном институцијом хора!),<sup>21</sup> указују на нов концепт хорског извођења као сценског догађаја/спектакла.<sup>22</sup> Стога су и хуморни ефекти нестабилно лоцирани на пресецима ових текстова, који се са сваким новим наступом хора реализују у колажу различитих музичких пастиша и ремејкова (*remake*), а које сценски текстови преображавају у „ковитлац деформисаних и инвертованих псеудоманиристичких обећања односа мреже означитеља и означених“.<sup>23</sup> При том, овој нестабилној игри означавања увек изнова „кумује“ духовитост саме идеје пројекта „Хоркестар“.

Издвајање и акцентовање ових примера из области сценског и хорског жанра не треба схватити као одрицање могућности оства-

<sup>20</sup> Ансамбл је наступао на најразличитијим местима, почев од сеоских основних школа, пијаца, издвезликих и ромских кампова, преко Музеја савремене уметности, Ринг-Ринг и Егзит фестивала, до иностраних фестивала (Штутгарт, Љубљана, Кошице...)

<sup>21</sup> Чланови ансамбла сами креирају своје костиме, а према „тематским“ круговима песама на репертоару.

<sup>22</sup> Сценски аспект наступа (кореографија и светлосни ефекти) је, рецимо, врло карактеристичан за британски *a cappella* ансамбл Swingle singers, с том разликом што су у питању професионални музичари који на високоестетизовани начин изводе обраде класичне, џез и поп музике.

<sup>23</sup> Miško Šuvaković, *Paragrami...*, нав. дело, 122.

ривања хуморних ефеката у осталим областима српске музике. Оно само указује на висок потенцијал хумора у специфично постмодернистичким областима полижанровске, интердисциплинарне и интертекстуалне продукције значења.

Постмодеран звук, *ludens ludendis*, нема поштовања, самилости ни пијетета ни према чему што кооптира у своју игру. Све је само текст, само материјал чија је сврха стваралачко играње, исијавање духовито срочених порука које, углавном, нису ни шаљиве, ни смешне, али које морају бити интересантне и интригирајуће, морају привући пажњу и увући у игру дешифровања и откривања, јер постмодеран звук очајнички вапи за комуникацијом.<sup>24</sup>

Но, природу комуникативности музике неповратно су изменили технолошки прогрес, изум и усавршавање електронских медија комуникације, експлозија популарне (медијске) музике и производња спектакла. У акту медијског посредовања стварности (симулација стварности) примат над појмом преузела је – слика (визуелни, појавни свет генерисан путем кинематографских и/или електронских слика). Отуда можда и наглашеније окретање сценском, перформативном, визуелном аспекту дела у новијем српском музичком стваралаштву. Ипак, све поменуте тенденције су се, како смо видели, испољиле у различитом виду и можда само мањим интензитетом још током прошлог века, па у том смислу, можемо рећи да је двадесетпрви век на просто „јека претходног века”. Српска постмодерна музика је, од средине осме деценије прошлог века наовамо, већ „кооптирала у своју игру” композиционо-техничка достигнућа авангарде, електронски звук, сваковрсне историјске парадигме и популарну музику. Она не оперише нормама стила или каквим другим „општим” правилима/диктатима; она оперише знаковима. Свако дело је норма по себи и за себе, зависећи искључиво од ауторове/ауторкине (или коауторске) воље, избора, потребе или (чак!) каприца, односно од његове/њене професионалне и креативне одговорности. У постмодерни су, другим речима, „на место *ценџира* дошли *ценџири*, на место закона *закони*; множину су добили и *значење*, *исџина*, *вредносџи...*”, а многе категорије сусреле су своје опречно утемељење.”<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Зорица Премате, *Musica ludens*, у: *Дванаестџи...*, нав. дело, 164.

<sup>25</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Српска музика и 'замрзнута' историја, *Нови Звук*, 1997, број 9, 13–20, 15.

Шта се у таквим условима догодило са хумором? На ово питање није једноставно одговорити, ако је уопште и могуће понудити дефинитиван одговор. У крајњој инстанци,<sup>26</sup> готово да би се могла понудити два потпуно опречна одговора, а из перспективе два (донекле опречна) теоријска усмерења тумачења постмодернизма и постмодерне мисли која стање савременог друштва (и уметности у њој) осветљавају или из песимистичног или из оптимистичног угла.<sup>27</sup> Један би могао да заговара хумор (иронију, пародију, гротеску, сатиру) као *modus vivendi* савремене уметности и игру као њену квинтесенцију. Други би, пак, могао да заговара потпуно одсуство хумора у уметности, као последицу губитка смисла (стабилне референце/истине) и одсуства искрене радости, ведрине и дубине осећајности уопште. Полазиште за оба тумачења је контекст савремене уметности: постисторијско, информацијско, семиотичко доба као доба хиперпродукције текстова чији је комплексан и ерозиван рад означитељских мрежа утицао на децентриање означеног и својеврсну дисперзију референце.

У том смислу је симптоматичан језички дискурс теорија о савременој култури, који би се могао окарактерисати као невесео и фаталистички, готово танатолошки: „смрт субјекта” (Фуко), „смрт уметности” (Хегел), „смрт аутора” (Барт) „крај великих наратива” (Лиотар), „крај историје” (Фукујама /Francis Fukuyama/), „симулирана стварност” (Бодријар) итд. Ипак, сваки од тих ентитета којима се смрт, односно крај приписују – и даље живи. Као да је тај дискурс о смрти/крају један од значајнијих разлога да се оно или онај коме се смрт/крај приписује не мири са „извесношћу” своје судбине.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> А „час крајње инстанце никада не откуцава”, како би рекао Алтисер (Louis Althusser). Цитирано према: Luj Altise, *Protivrečnost i nadodređivanje*, u: *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971, 85–131, 111.

<sup>27</sup> Заправо све теорије постмодерне наглашавају контрадикторност (парадокланост) као њену кључну особину, али се ауторски приступи унеколико разликују по песимистичном или оптимистичном тону (на широкој скали од Бодријаровог нихилизма до оптимизма Михаела Полањија /Mihály Polányi/).

<sup>28</sup> Индикативно је при том да се постмодерна посматра у односу према модерни, постмодернизам према модернизму, било да се ради о одбрани идеје обрта, раскида или континуитета потоњег са пређашњим. Будући да постмодерна кроз своју критичку решетку просејава све велике идеје модерне (мисли се на идеје просветитељства) као и поетички нацрт авангарде, вокабулар који ствара у таквим околностима превредновања готово нужно садржи негативне квалификативе.

Чињеница да сви поменути ентитети и даље опстају заправо говори о њиховој децентрираности (фрагментираниости, али не и нестајању), потврђујући Хајдегерову мисао да „граница није место на којем нешто престаје, већ, како су Грци препознали, граница је место на којем нешто почиње.”<sup>29</sup> Неспорно је, наиме, само то да се промена догодила.<sup>30</sup> У мери у којој је утицала на „онтолошки статус како човека, тако и идеје хуманитета у целини”, та промена је утицала и на хумор.

Овде бисмо превасходно истакли промену која се догодила у области комуникације и онтолошку промену коју је доживела култура дијалога захваљујући технолошком прогресу, развоју медија комуникације и њиховој узајамној технолошкој компатибилности, односно конвергенцији (медијаморфози).<sup>31</sup> Последица тог процеса је својеврсно премештање субјекта дијалога са индивидуе на медиј, чиме је појединац постао објект, а медиј – субјект комуницирања.<sup>32</sup> Овај трансфер сфере субјективности на медиј нужно условљава одсудне психолошке, социјалне, економске и друге промене у глобалном окружењу. „U svetu transhumane subjektivnosti i medijskim sredstvima gotovo sasvim dematerijalizovane kulture, temporalnost zamenjuje spacijalnost, sinhronicitet linearnost, dok percepcija postaje komunikabilna, a kultura nekakav posebni taktilno-erotski doživljaj sveta. Ovaj naročiti doživljaj je, svakako, posredovan slikom, koja je produkt jedne halucinatorne percepcije vođene ilogičnom logikom želje.”<sup>33</sup>

Експанзија електронских медија, пре свега телевизије, променила је генерални приступ култури, претварајући је у гигантску индустрију забаве чији је продукт не само хомогенизовани културни производ, већ и медијски схематизована свест. У медијској култури, уз забаву и спектакл, духовитост (хумор у најширем смислу) је постала пожељан квалитет и стратешко манипулативно средство: ефекат који утиче на повећану гледаност (популарност) телевизијског програма, „игриви” слоган који рекламира производ, део шарма во-

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking, Basic Writings, Nine key essays plus the introduction to Being and Time*, London, Routledge, 1978, 332.

<sup>30</sup> "Potpuno nova paradigma ne postoji, bez obzira na to što postoji promena." Цитирано према: Linda Наџион, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, 22.

<sup>31</sup> Видети у: Divna Vuksanović, нав. дело, 117.

<sup>32</sup> Што је, подсећамо, суштина Маклуанове филозофеме „медиј је порука”.

<sup>33</sup> Divna Vuksanović, нав. дело, 28.



дитеља емисије и/или наступа медијске звезде (рецимо, модел Дејва Алена /Dave Allen/), концепт инсцениране комичне ситуације („скривена камера“) итд. У постмодерној култури, другим речима, статус хумора је битно измењен у односу на претходне епохе, у том смислу што се хумор више цени; он је наиме увек био легитимна операнта, али је, као „неозбиљан“ дискурс, увек сматран мање вредним или мање софистицираним<sup>34</sup> у односу на официјелни, ауторитативни, „озбиљан“ дискурс. *Биџи духовити* данас не значи једноставно *биџи неозбиљан*, већ *биџи допадљив*. То, наравно, не значи да је постмодерна по дефиницији хуморна или да је хумор постмодеран, већ пре да постмодернизам и постмодерна мисао дозвољавају и уважавају хумор на начин који висока култура модернизма није дозвољавала. С друге стране, пак, могло би се тврдити да у ери симулакрума (серијској производњи „копије без оригинала“ /Бодријар/), хумор губи на непосредности (на оригиналности или ауратичности), али и на домашјима својих (потенцијалних) субверзивних/критичких моћи (у недостатку Другог). То би, у извесном смислу, значило да је хумор емоционално испражњен; супституисан забавом или, пак, радом апсурда („небулозом“ /Бодријар/).<sup>35</sup> У сваком случају, о природи хумора данас могло би се расправљати из двоструке оптике; но, та опречност је карактеристична за све појаве у постмодерној култури због чега се она и иначе одређује као „противречан феномен који употребљава и злоупотребљава, гради и руши саме појаве које изазива“.<sup>36</sup>

Из те двоструке визуре могло би се расправљати и о дејствености хумора у постмодернистичком делу. Како смо већ видели, хумор се и даље остварује на механизмима инконгруенције, али не више на оним које се успостављају у односу на норме/конвенције стила: хумор почива на грубим шавовима колажно-монтажних и полижан-

<sup>34</sup> Мислимо, пре свега, на статус комедије која је у претходним епохама третирана као „нижи“ жанр у односу на трагедију.

<sup>35</sup> За разлику од модернистичког апсурда који настаје у суочењу са одсушношћу смисла егзистенције, постмодерни апсурд настаје у „otkrіću apsurdа u klizanju označitelja i označenog u znaku i tekstu. Otkriva se u samim mehanizmima tekstualnog prikazivanja koji nisu više povezani sa dramom ljudske egzistencije, već sa medijskim preobražajima, premeštanjima i entropijskim rasipanjima.“ Видети у: Мишко Шувакović, *Paragrami...*, нав. дело, 121.

<sup>36</sup> Linda Наџон, нав. дело, 16.

ровских (полимедијских) спојева, на прошивеним бодовима обрта<sup>37</sup> и (не)мотивисаним кретањима између различитих дискурса. Њега, дакле, генеришу (тачније, дозвољавају његово генерисање) интертекстуална трења – трења „трагова језика” којима се аутор арбитрарно служи производећи тренутне, контекстуално значењски променљиве, отворене репрезентације. Манипулација означитељима, односно означитељска комбинаторика омогућује остваривање недословних, алегоријских (иронијских, пародијских, циничких, перформативних...) значења. Из оптимистичне теоријске визуре постмодернизма, рецимо оне коју нуди Линда Хачион, пародија (а то мање-више подразумева и остале модусе хумора) је савршен постмодеран облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује у себе и изазива оно што пародира; присиљава на испитивање идеје порекла или оригиналности, што је повезано и са свим осталим постмодернистичким испитивањима претпоставки либералног хуманизма.<sup>38</sup> Ауторка сматра да самим чином употребе текстова културе постмодернизам критички проблематизује и доводи у питање наше претпоставке о ономе што историјско знање (уграђено у друштвену праксу) установљава. По њеном мишљењу, парадокс пародије сигнализује иронијску разлику у средишту сличности и ауторизовано преступање конвенције.<sup>39</sup> На тај начин постмодерна афирмише разлику, а не хомогени идентитет. У том смислу, медиј уметности, као материјална означитељска пракса друштва, делује као једна специфична интердискурзивност; с једне стране репродукује парадигматске дискурзивне обрасце доминантне идеологије, а с друге стране она их истовремено нужно преструктурира и трансформише.

Из песимистичне (нихилистичке) теоријске визуре постмодернизма, рецимо оне коју је заговарао Бодријар, медијима засићена свест је у таквом стању хладне фасцинације сликама и одразима да

<sup>37</sup> Прошивени бод (point de capiton) је „intervencija novouvedenog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali upravo kao takav (označitelj bez označenog) vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog polja i time redefiniše njegovu čitljivost. (...) Prošiveni bod kao tekstualna strategija označiteljskog poretka ima za cilj da pokaže da nijedan diskurs nije celovita predstava i vizija sveta, već proizvodnja manjka, nesporazuma, paradoksa, iznenađenja, apsurdna i beskrajnog postmodernističkog stvaranja, premeštanja i preobražaja fragmenata koji anticipiraju značenja.” (Miško Šuvaković, *Paragrami...*, нав. дело, 115–116).

<sup>38</sup> Упореди са: Linda Hačion, нав. дело, 29.

<sup>39</sup> Исто, 9.

концепт значења (који, у оквирима либералног хуманизма, зависи од стабилних граница, фиксираних структура и интерсубјективног консензуса) – нестaje. „Simulacija gospodari, a mi još imamo pravo samo na retro, na fantomatsku, parodijsku rehabilitaciju svih izgubljenih referencijala.”<sup>40</sup> Имплозија значења заправо води, сматра Бодријар, укидању значења, а растварање смисла „pretvara društveno u neku vrstu nebuloze koja nikako neće dovesti do nekog viška inovacije, već, naprotiv, do totalne entropije.”<sup>41</sup> На исти начин, имплозија естетског (естетизација свега), сматра Бодријар, укида саму естетику. „Kad je sve estetsko, ništa više nije ni lepo ni ružno, i sama umetnost nestaje;”<sup>42</sup> нестала је, како он каже, у једној трансестетици баналности. Из овог угла посматрано, хумор би, баш као и *лејо*, био „ресорбован у површину” – у (хладну) фасцинацију и манипулацију чулним, односно телесним. У делу *The Logic of Sense* Жил Делез такође тврди да је хумор „уметност површине” (the art of surface) и уметност чисте телесности (corporeal) за разлику од ироније као „уметности дубине” (the art of depths).<sup>43</sup> Ипак, за разлику од Бодријара и других противника постмодернизма, Делез сматра да уметност још увек има критичку моћ и да је остварује игром „срећне разлике”: игром презентација различитих сила и моћи, реактивних и активних моћи на којима почива живот сам (као вредност свих вредности).

Ову кратку расправу о „судбини” хумора у постмодерној култури и уметности намерно остављамо отвореном; не са предиспозицијом песимистичне визиуре, како то може да изгледа, већ у смислу неразрешене, можда чак и неразрешиве дилеме која је продукт како амбивалентне и флуидне природе хумора као феномена, тако и противречности и контрадикторности саме постмодерне епохе. Није спорно да хумор може да функционише као неутралишући симулакрум, уколико се намеће као ведар и идеолошки беневоолентан, површни ефекат. Исто тако, он може бити и офанзивно критичко и коригујуће идеолошко средство; у условима неумољиве тржишне економије можда чак и једино критичко средство које је савременој уметности прео-

<sup>40</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991, 42.

<sup>41</sup> Исто, 85.

<sup>42</sup> Žan Bodrijar, *Posle pira*, u: *Prozirnost zla*, Novi Sad, Svetovi, 1994, 13.

<sup>43</sup> Делез истиче да иронија суди о животу, а да хумор дозвољава радосну ерупцију живота. Видети у: Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Great Britain, Athlone Press, 1990, 155–159.

стало. Ова студија је и настала из потребе да се прикажу, аналитички образложе, контекстуализују стратегије хумора и критички сагледају различити степени субверзивних моћи хумора у српском модерном и постмодерном музичком стваралаштву. Она не нуди коначне одговоре, нити предвиђа судбину хумора. Уз разумну дозу скепсе, она ипак пледира за делезовску „срећну разлику”.

# Избор из литературе

---

- Adorno, Teodor V., *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.
- Agavu, Kofi, Igra znakovima, *Muzički talas*, 2002, br. 30/31.
- Agawu, Kofi, The Challenge of Semiotics, у: *Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook, Mark Everist), Oxford University Press, 1999.
- A Cultural History of Humour* (ed. Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Oxford / Cambridge, Polity Press, 1997.
- Allegretto giocoso – Сиваралачки ојус Миховила Лојара* (ур.: Роксанда Пејовић), Београд, Факултет музичке уметности, 2008.
- Arias, Enrique Alberto, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, Westport, Greenwood Press, 2001.
- Attardo, Salvatore, *Linguistic Theories of Humour*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.
- Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
- Baroni, Mario, The Concept of Musical Grammar, *Music Analysis*, 1983, 2/2, 175–208.
- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*, New York, Hill and Wang, 1977.
- Baum, Georgina, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik* (Zur Kritik ihres apologetischen Charakters), Berlin, Rütten und Loening, 1959.
- Bemman, Helga, *Humor aul Taille*, Berlin, Verlag der Natton, 1983.
- Bergamo, Marija, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1977.
- Bergamo, Marija Koren, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika (u muzici do XIX veka)*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1985.
- Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1980.

- Bergson, Anri, *Smijeh. O značenju komičnoga*, Zagreb, Znanje, 1987.
- Bergson, Anri, *O smehu*, Novi Sad, VEGA media, 2004.
- Bicknell, Jeanette, The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 2, 2001, 185–191.
- Birrer, Frans, Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music?, u: *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn ), Gothenburg, Exeter, Ottawa and Reggio Emilia, 1985, 99–105.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991.
- Bodrijar, Žan, *Prozirnost zla*, Novi Sad, Svetovi, 1994.
- Bodrijar, Žan, *Drugo od istoga*, Beograd, Lapis, 1994.
- Boskin, Joseph; Dorinson, Joseph, Ethnic Humor: Subversion and Survival, *American Quarterly*, Special Issue: *American Humor*, 1985, Vol. 37, No. 1, 81–97.
- Бошковић, Александар, Хумор, *Књижевна историја*, год. 38, бр. 130, 625–672.
- Bošković, Aleksandar, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2008.
- Breton, André, *Antologie de l'humour noire*, Paris, Sagittaire, 1940.
- Brock, Alexander, Analyzing scripts in humorous communication, *Humor*, 2004, Vol. 17/4, 353–360.
- Veidl, T., Die Karikatur in der Musik, *Zeitschrift für Musik*, 1932, br. 2.
- Veale, Tony, Incongruity in humor: Root Cause or Epiphenomenon?, *Humor*, 2004, Vol. 17, No. 4, 419–428.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matrica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Српска музика и 'замрзнута' историја, *Нови Звук*, 1997, број 9, 13–20.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије), у: *Изузејношћ и сајосијање* (ур: Мишко Шуваковић), Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 11–17.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Контекстуалност музикологије, у: *Постструктуралистичка наука о музици* (специјално издање часописа *Нови Звук*), Београд, СОКОЈ и МИЦ, 1998, 13–20.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic, u: *On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology* (ed. Nico Schüler), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, Vol. 4, 9–38.

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Прег музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Vidaković, dr Mihajlo, *Komično u filmu*, Beograd, Institut za film, 1995.
- Vidaković, dr Mihajlo, *Satanski smeh, estetski smeh i moderna umetnost, Estetsko zadovoljstvo i moderna umetnost* (zbornik radova), Beograd, Estetičko društvo Srbije, 1997.
- Vitezović, Milovan, *Pregled antičke misli o komičnom pesništvu i komediji, Koraci*, 1983, knj. 18, broj 18.
- Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Vuksanović, Divna, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Beograd, Institut za pozorište film i televiziju, 2007.
- Vuksanović, Ivana, *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2006.
- Вуксановић, Ивана, Рок музика и музички спот: случај Рамба Амадеуса, у: *Музика и медуји* (ур: Весна Микић, Татјана Марковић), Београд, Универзитет уметности у Београду, 2004, 74–80.
- Gänzl, Kurt, *Musicals* (The Complete Illustrated Story of the World's most popular Live Entertainment), London, Carlton Books Limited, 2001.
- Gilbert, Henry F., *Humor in Music, The Musical Quarterly*, Vol. 12, No. 1, 1926, 40–55.
- Giora, Rachel, Fein, Ofer, *Expecting Irony: Context versus Salivance – Based Effects, Metaphor and Symbol*, 2007, Vol. 22. No. 2, 119–146.
- Глушчевић, Зоран, Књижевност и музика, у: *Интердисциплинарности теорије књижевности* (зборник радова, ур: Милослав Шутић), Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–250.
- Гостушки, Драгутин, Реалност, музика, језик, у: *Интердисциплинарности теорије књижевности* (зборник радова, ур: Милослав Шутић), Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001, 233–250.
- Gow, Joe, *Music video as communication: Popular formulas and emerging genres, Journal of Popular Culture*, 1992, 26/2, 41–70.
- Greimas, Alžirdas Žilijen, *Aktanti, akteri i figure*, u: *Strukturalni prikaz književnosti* (ur. Milan Bunjevac), Beograd, Nolit, 1978.
- Grlić, Danko, *Komedija i komično, Estetika (I)*, Zagreb, Naprijed, 1983, 211–275.
- Gruneberg, R., *Humor in Music, Philosophy and Phenomenological Research*, 1969, Vol. 30, No. 1, 122–125.
- Danto, Artur, *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb, KruZak, 1997.
- Davies, Christie, *Victor Raskin on jokes, Humor*, 2004, Vol. 17, No. 4, 373–380.
- Davis, Diane, *Breaking Up (At) Totality: A Rhetoric of Laughter*, Rhetorical Theory and Philosophy Series, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2000.

- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, Great Britain, Athlone Press, 1990.
- Delmonte, Rossana, Towards a Semiology of Humour in Music, *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 1995, Vol. 26, No. 2, 167–187.
- Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
- Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973.
- Eko, Umberto, Komično i pravilo, *Književna kritika*, 1984, broj 15, 45–51.
- Eko, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd, Paideia, 2001.
- Escarpit, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, 1960.
- Everett, Yayoi Uno, Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies and Louis Andriessen, *Music Theory Online*, 2004, Vol 10, No 4.
- Ženet, Žerar, *Figure V*, Novi Sad, Svetovi, 2002.
- Zangwill, Nick, Music, Metaphor and Emotion, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2007, Vol. 65, No. 4, 391–400.
- Iglton, Teri, *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1997.
- Ильин, Игорь, Аркадьевич, *История искусства и эстетика: избранные статьи*, Москва, Искусство, 1983.
- Ilić, Aleksandar, Šale i zbilje Milana Kundera, pogovor u: Kundera, Milan, *Smešne ljubavi*, Beograd, Prosveta, 1982.
- Ilić, Dr Miloš, Humor i njegove socio-kulturne karakteristike, u: *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd, Naučna knjiga, 1991, 229–249.
- Iskustvo XX veka – paradoksy smekhovoï kul'tury: sbornik statei*, (ur.) Getselev, B. S. Sidneva, T., Nizhnii Novgorod, Nizhegorodskaiia gos. Konseratoria im. M. I. Glinki, 2001.
- История српске музике* (ур. Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Janjatović, Petar, *Ilustrovana ex-Yu rok enciklopedija*, Novi Sad, Prometej, 2001.
- Јевтић, Милош, *Свет музике (разговори са Душаном Рагићем)*, Београд, Београдска књига, 2003.
- Jerkov, Aleksandar, *Od modernizma do postmoderne*, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.
- Kajzer, Volfgang, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, Novi Sad, Svetovi, 2004.
- Капетановић, Горан, Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће Мале Сирене одвео у потпуну пропаст, *Музички џалас*, 1994, број. 1, 11–13.



- Катунац, Драгољуб, Историјске и композиционо-стилске позиције Милојевићевих Ритмичких гримаса, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића* (ур. Властимир Перичић), Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998, 126–138.
- Keler, Wolfgang, *Gešalt psihologija*, Beograd, Nolit, 1985.
- Kestler, Artur, Smeh civilizovanog čoveka, *Književnost*, 1989, god. 44, knj. 88, br.6, 966–972.
- Клајн, Иван, *И филозофи су луди* (антологија смешних штампарских грешака), Београд, Београдска књига, 2007.
- Kline, L. W., The Psychology of Humor, *The American Journal of Psychology*, 1907, Vol. 18, No. 4, 421–441.
- Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 1964.
- Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић – композитор и музички писац*, Београд, САНУ, 1954.
- Kor, Filip, *Kemp. Laž koja govori istinu*, Beograd, Rende, 2003.
- Kordić, Stevan, Traktat o ozbiljnom i humornom, *Delo*, 1978, god. 24, knj. 24, br. 12, 58–76.
- Kozina, Marjan, Pokondirena tikva Mihovila Logara, *Zvuk*, 1957, broj 9–10, 381–384.
- Krantz, Steven, C, Metaphor in Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, Vol. 45, No. 4, 351–360.
- Kronja, Ivana, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd, Tehnokratia, 2001.
- Кулезић, Данијела, Игра у клавијској музици Миховила Логара, *Музички ѿалас*, 1997, број 3–6, 22–30.
- Кузьмил, Евгений, *Хумор*, Ленинград, 1973.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Lalo, Šarl, *Osnovi estetike*, Beograd, Kultura, 1966.
- Langer, Suzana K, O smislu u muzici, *Zvuk*, 1966, broj 69, 459–487.
- Laub, Gabrijel, *Umetnost smeha*, Beograd, Dereta, 1999.
- Laul, Rein, Humour in Beethoven's music, *A composition as a problem II*, Talliin, Estonian Academy of Music, 1999.
- Latta, Robert L., *The Basic Humor Process (A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity)*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1999.
- Lytard, Jean-Francis, *Šta je postmoderna*, Beograd, Art Press, 1995.
- Lissa, Zofia, O komičnom u glazbi, *Estetika glazbe*, Zagreb, Naprijed, 1977.
- Lister, Laurie-Jeanne, *Humor as a concept in music: a theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music*, Frankfurt am Main, New York: P. Lang, 1944.

- London, Justin, Musical and Linguistic Speech Acts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, Vol. 54, No. 1, 49–64.
- Longyear, Ray M, Beethoven and romantic irony, *The Musical Quarterly*, 1970, 56/4, pp 647–664.
- Ljuboja, Gordana, *Etnički humor XX veka u humorističkoj štampi Srbije*, Beograd, Etnografski muzej, 2005.
- Maksimović, Goran, *Trijumf smijeha*, Niš, Prosveta, 2002.
- Marić, Sreten, Zapis o smehu, *Glasnici apokalipse*, Beograd, Nolit, 1968.
- Марковић, Татјана, Poetica Comico (Хорско стваралаштво Константина Бабића), *Нови Звук*, 1997, број 10, 47–73.
- Масникоса, Марија, Драматуршка условљеност хумора у опери „Заљубљен у три наранџе“, *Музички ѿшлас*, Београд, 1996, број 4, 64–70.
- Масникоса, Марија, Функција музичких симбола у композицијама „Смрт Мајке југовића“ и „Собарева метла“ Милоја Милојевића, у: *Изузетносћ и сајосћојање* (ур: Мишко Шуваковић), Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 141–145.
- Matte, Gerard, A psychoanalytical perspective of humor, *Humor*, 2001, Vol. 14, No. 3, 223–241.
- Maus, Fred Everett, Narrative, Drama and Emotion in Instrumental Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, Vol. 55, No. 3, 293–303.
- Mikes, George, *Humor in memoriam*, London, Routledge&Kegan Paul PLC, 1970.
- Медић, Милена, Сажети приказ неумитног и иронијског тока судбине који је крхко биће опере одвео у пародијску интертекстуалност, у: *Опера (од обреда до уметничке форме)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2001, 209–217.
- Mejer, Leonard, *Емосија и значење у музички*, Београд, Nolit, 1986.
- Middleton, Richard, *Studying popular music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990.
- Милановић, Биљана, Вокална лирика Миховила Логара, *Зборник Мајице српске за сценске уметносћи и музику*, Нови Сад, 1993, 12/13, 137–148.
- Милановић, Биљана, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, 2001, број 1, 49–92,
- Miller, Patrick, Music and the Silent Film, *Perspectives of New Music*, Vol. 21/1-2, 1982/83, 582–584.
- Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици ѿосле Друјој светској раћиа (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
- Milojević, Jasmina, Novo guslarstvo – ogleđ o tradicionalnom музичком облику у популарној култури, *Kultura*, 2007, No 116/117, 123–140.

- Monelle, Raymond, Structural Semantics and Instrumental Music, *Music Analysis*, 1991, Vol. 10, No. 1/2, 73–88.
- Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, University of Edinburgh, UK, 1992.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2000.
- Monro, David Hector, Theories of Humor, u: *Writing and Reading Across the Curriculum*, Laurence Behrens and Leonard J. Rosen (eds), Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, 1988, 349–355.
- Morreall, John, *Taking Laughter Seriously*, Albany, New York, State University of New York Press, 1983.
- Morreall, John (ed.), *Philosophy of Laughter and Humor*, Albany, New York, State University of New York Press, 1987.
- Morreall, John, Verbal humor without switching scripts and without non-bona fide communication, *Humor*, 2004, Vol. 17, No. 4, 393–400.
- Mull, Hellen K., A Study of Humor in Music, *The American Journal of Psychology*, Vol. 62, No. 4, 1949, 560–566.
- McClary, Susan, *Conventional Wisdom*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2000.
- Newton, Esther, *Mother camp: Female impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
- Nova srpska satira* (ur.: Lakićević, Dragan i Aćin, Jovica), Beograd, Rad, 1987.
- Pajović, Milenko, Difficile est satiram non scribere, pogovor u: *Nova srpska satira* (antologija 1945–1985), Beograd, RAD, 1987.
- Палавестра, Предраг, Искошени угао Драгутина Гостушког, *Музиколоџија*, 2001, бр. 1, 161–163.
- Pandurović, Sima, *Oko smeha i komike, XX vek*, 1938, knj. II, 364–371.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
- Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija, 1971.
- Pijanović, Petar, *Poetika groteske*, Beograd, Narodna knjiga, 2001.
- Пилиповић, Горица, *Појед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000.
- Пилиповић, Горица, Сценска дела Душана Радића у контексту „сева муње“, у: *Српска музичка сцена* (ур: Надежда Мосусова), Београд, Музикошкошки институт САНУ, 1995, 324–331.
- Pilipović, Gorica, *Tri grane vremena (Vokalno-instrumentalno stvaralaštvo Dušana Radića)*, *Zvuk*, 1989, broj 4, 17–32.

- Pilipović, Gorica, *The Tradition of Opera and The New Music Stage Works by Young Serbian Composers*, u: *Rethinking Musical Modernism*, Beograd, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2008, 291–298.
- Pirandello, Luigi, *Humorizam*, Split, Mogućnosti, 1963.
- Paul, Stephen, *The Musical Surprise: A Discussion of Unexpected in the Humour of Haydn*, *Cambridge Review*, 1975, May, 171–175.
- Popa, Vasko, *Urnebesnik*, Beograd, Nolit, 1960.
- Premate, Zorica, *Dvanaest lakih komada*, Prosveta, Beograd, 1998, 153–173.
- Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, Književna zajednica, 1984.
- Ragglezaz Group, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, *Metaphor and Symbol*, 2007, Vol. 22. No. 1, 1–39.
- Радић, Душан, *Трајови балканске врлеиш*, Београд, Београдска књига, 2007.
- Radovanović, Vladan, *Traganje za kriterijumom vrednovanja muzičkog dela*, *Zvuk*, 1962, broj 54, 389–401.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- Rnjak, Dušan, *Pozorište komedije del arte*, Akademija umetnosti Novi Sad, Inter ZU pres Beograd, 1995.
- Robinson, Jenefer, *Music & Meaning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.
- Rozen, Čarls, *Komična opera*, u: *Klasični stil*, Beograd, Nolit, 1979, 357–403.
- Salazar, Filip-Žozef, *Ideologije u operi*, Beograd, Nolit, 1984.
- Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Abingdon, Oxon, Ashgate, 2000.
- Shibles, Warren, *Metaphor, Music and Humor: A Reconstruction of the Literature*, u: *Emotion in Aesthetics*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1995.
- Simpson, Paul, *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humour*, Philadelphia, PA, USA: John Benjamins Publishing Company, 2003.
- Skovran, Dušan, „Ljubav, to je glavna stvar“ Dušana Radića, *Zvuk*, 1963, broj 61, 42–47.
- Smijeh, uvod u naučnu studiju o smijehu kao ljudskom fenomenu*, zbornik, Zagreb, NIP, 1961.
- Smith, Osmond David, *Music as Communication: Semiology or Morphology?*, *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, 1971, Vol. 2, No. 1, 108–111.
- Solar, Milivoj, *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd, Nolit, 1985.
- Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1989.

- Stefanović, Ana, O nesvodljivosti stila na normu, *Muzička teorija i analiza 2*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005, 10–21.
- Stefanović, Ana, Stil kao udaljenje u odnosu na normu: nekoliko metodoloških naznaka za analizu muzičkog stila, *Muzička teorija i analiza 1*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2004, 11–20.
- Stefanović, Pavle, Humor pod lupom introspekcije, *Delo*, 1959, god. V, knj. 6, broj 1, 151–159.
- Стојановић, Драган, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Stolović, Leonid, Eseji o smehu, *Književnost*, 2000, broj 11/12.
- Storey, John, *An Introduction to Cultural theory and Popular culture*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1997.
- Supićić, Ivo, Expression and Meaning in Music, *International Review of The Aesthetic and Semiology of Music*, 1971, Vol. 2, No. 2, 193–212.
- Томашевић, Катарина, Привидни или стварни сукоб Старог и Новог (видови сапостојања традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата), у: *Изузејнось и сајоссьојање* (ур: Мишко Шуваковић), Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 103–112.
- Томашевић, Катарина, Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића* (ур: Властимир Перичић), Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 4–17.
- Ćosić, Bora, Napredak komičnog iskustva, *Delo*, 1960, god. VI, broj 12.
- Ćosić, Bora, *Bel tempo*, Beograd, Nolit, 1982.
- Feld, Steven, Fox, Aaron, Music and Language, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23, 1994, 25–53.
- Fine, Garry Alan, De Soucey, Michaela, Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life, *Humor*, 2005, Vol. 18, No 1, 1–22.
- Fisk, Džon, *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001.
- Fiske, John, *Television Culture*, London & New York: Routledge, 1989.
- Fisher, Fred, Musical Humor: A Future as Well as a past?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 3, 1974, 375–383.
- Фрајнд, Марта, *Историја у грами, грама у историји*, Нови Сад – Београд, Прометеј – Институт за књижевност, 1996.
- Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad, Matica srpska, 1973.
- Hatten, Robert S., *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hatten, Robert S., Thematic Gestures, Topics and Tropes, u: *Musical Semiotics Revisited* (ed. Eero Tarasti), Imatra, International Semiotics Institute / Helsinki, University of Helsinki, 2003, 80–91.

- Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes (Mozart, Beethoven, Schubert)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- Hartman, Nikolaj, *Estetika*, Beograd, BIGZ, 1979.
- Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 2000.
- Hirš, E. D., *Načela tumačenja*, Beograd, Nolit, 1983.
- Clark, Ann, Is Music a Language?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 2, 1982, 195–204.
- Clifton, Thomas, The Play Element – Comic, u: *Music as Heard – a Study in Applied Phenomenology*, New Heaven and London, Yale University Press, 1983.
- Cmelić, Stojan, Tri teorije o smehu, *Savremenik*, 1957, broj 10, 423–434.
- Cobussen, Marcel, *Thresholds, Rethinking Spirituality Through Music*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Cone, Edward T., On Derivation: Syntax and Rhetoric, *Music Analysis*, 1987, Vol. 6, No. 3, 237–255.
- Čolović, Ivan, *Divlja književnost*, Beograd, Biblioteke XX vek, 2000.
- Jameson, Frederic, Postmodernism and Consumer Society, u: *Postmodern culture* (ed. H. Foster), London, Pluto Press, 1983.
- Jameson, Frederic, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd, KIZ Art Press, 1995.
- Šuvaković, Miško, *Postmoderna (73 pojmā)*, Beograd, Narodna knjiga, 1997.
- Шуваковић, Мишко, Дискурзивна анализа, *Посійсїрукїтуралісїїчкка наука о музици* (специјално издање часописа *Нови Звук*), Београд, 1998, 27–38.
- Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, Beograd, Centar za novo pozorište i igru, 2001.
- Шуваковић, Мишко, Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике, u: *Музика кроз мисао* (ур. Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић), Београд, Факултет музичке уметности/Сигнатуре, 2002, 27–41.
- Šuvaković, Miško, Retorika i semiologija muzike, u: *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije* (ur. Dragana Jeremić-Molnar i Ivana Stamatović), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2006, 11–31.
- Walton, Kendall L., Understanding Humor and Understanding Music, *The Journal of Musicology*, 1993, Vol. 11, No. 1, 32–44.
- Wilson, Glenn D, Ideology and Humor Preferences, *International Political Science Review*, 1990, Vol. 11, No. 4, 461–472.

Wheelock, Gretchen A., *Wit, humor and the instrumental music of Joseph Haydn*, New York , Maxwell Macmillan International, 1992.

Weisfeld, Glenn E, Humor appreciation as an adaptive esthetic emotion, *Humor*, 2006, Vol. 19, No. 1, 1–26.

### **Интернет странице**

<http://www.uni-duesseldorf.de/WWW/MathNat/Ruch/humor.html>

[http://www.pragmaticshumour.net/1.1superiority\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.1superiority_theories.htm/)

[http://www.pragmaticshumour.net/1.2relief\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.2relief_theories.htm/)

[http://www.pragmaticshumour.net/1.3incongruity\\_theories.htm/](http://www.pragmaticshumour.net/1.3incongruity_theories.htm/)

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html).

<http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/10/18.pdf>.

[http://web.kssp.upd.edu.ph/linguistics/plc2006/papers/FullPapers/II-B-4\\_Ancheta.pdf](http://web.kssp.upd.edu.ph/linguistics/plc2006/papers/FullPapers/II-B-4_Ancheta.pdf)

<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

<http://www.ramboamadeus.com>

<http://www.horkestar.org>

[http://www.cincplug.com/fphotos/zemlja\\_srece\\_jul\\_07/](http://www.cincplug.com/fphotos/zemlja_srece_jul_07/)

<http://www.cobussen.com/>





~~~~~  
**Прилози**  
~~~~~

## ПРИЛОГ БР. 1

### Габријел Лауб: *Похвала будали*

[Преузето из: Габријел Лауб, *Уметност смеха* (превео с немачког језика Живота Филиповић)], Београд, Дерета, 1999, 79–81.

И ту је краљева будала – краљевска будала. Мада – мудрих будала било је само код мудрих краљева. Лец каже: „Владари су будалама одобравали привилегије, али они који се нису осећали као владари нису могли да их одобравају.” А рећи истину у лице неком глупом краљу није само шашава и опасна, него пре свега потпуно сувишна будалаштина. Ако, дакле, будала своме господару каже горку истину, то је одраз дубоког поштовања и поверења. Памет, наиме, има ту непријатну особину да се на пијацу може носити само у истом завежљају са сопственом кожом. И тако будала која хазардира са својим поверењем обично ускоро буде скраћена за главу, што је прилично непријатно, пошто се баш без главе не може бити будала. Овај једноставни механизам гарантује да ће сваки владар имати будале какве заслужује.

Будала је увек била карикатура свога господара, и то је за мудрог краља било веома драгоцено – у то време, наиме, још нису постојале копије од пластике какве јапански фабриканти постављају у својим фабрикама да би службеници, шамарајући те двојнике могли да искаљују свој бес. Било је боље ако су се поданици смејали краљу у будали него будали у краљу.

Глупи краљеви држали су уместо будала кепеце и наказе, који су као заједничко са правим будалама имали само премећања преко главе која су изводили и шутеве у тур које су добијали. Такав један изрод од будале препознаје се по томе што сам себе узима смртно озбиљно, бесно се ногата и своја премећања преко главе сматра мотором светске историје. Права будала увек је филозоф. О томе сведочи

већ чињеница да она познаје моћ смеха и да јој не смета будалашка хаљина.

Та маска лакрдијаша, за разлику од маске гангстера или демагога, ништа не скрива. Напротив, она служи за то да онога ко је носи свако препозна на први поглед. У будалином методу да, када хоће да се наруга недостацима друштва, сама себе чини смешном – да предочава глупости не би ли гледаоце уверила да су паметни како би их задобила као савезнике против глупости – садржана је читава једна филозофска школа. Не само метод, него и циљ бива одређен једним прастарим сазнањем филозофије: борбом против људске глупости. Ова наизглед безазлена, наизглед не баш хиперактуелна и – гледано из перспективе историје – прилично безнадежна занимација, вазда је изнова опасна, јер глупост је вазда реакционарна, а блесавост антихумана.

Уосталом, који од филозофа није играо улогу будале, баш зато што је филозоф? Зар су се мало подсмевали Сократу? Није ли, рецимо, Диоген био један од предака кловна? Његово буре је једнако добро скретало пажњу његових савременика на његову истину као и капа са прапорцима.

У генеалогiji кловна налазимо и „глупог Ханса“ из бајке, који није глуп, само је наиван и није прилагођен, јер верује у прости истине; клоvn свесно чува ту наивност, јер и он верује у једноставне истине, а разлог што се не прилагођава нипошто није што не би могао, него што не жели. О томе сведочи његова упадљива маска – док се први услов за прилагођавање састоји у неупадљивој једнообразности.

Тужни витез од Ла Манче, који је будала постао само зато што је веровао у част и правду, свим је клоновима подарио романтику – а вера у разум и истину је „глупост“ исте врсте. Али, лишите будалу тог романтичног донкихотства – и преостаће обичан лакрдијаш, марионетски пајац који речи „будала“ даје поспрдан смисао.

## ПРИЛОГ БР. 2

## Миховил Логар: Покондирена џиква

II чин, Фемина арија „Из Париза долази бонтон” (последња строфа, партитурни број 24, стр. 283–287 у партитури)

*Allegretto appassionato*

Fl. *mf con colore*

C. ing. *mf*

Cl. *I. Solo*

Cl. b. *mf marc.*

Fg. *fp*

Cor. *fp*

Timp. *fp*

Фемина *Allegretto appassionato*  
из Париза долази бонтон, ах, ах, француски је

Vn. I *fp con colore*

Vn. II *fp con colore*

V-le *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

Picc. (Fl. III)

Fl.

Cl. *à 2*

Фема

Vn. I

Vn. II

V-le

Ve.

Cb.

*fp* *fp* *fp* *fz* *fz*

мој пас-јон, фран-цу-ски је мој пас - јон, фран-цу-ски је мој пас - јон, мој пас-јон, мој пас-јон, —

*pizz.* *f*

*p* *p* *p*

Cl.

Cor.

Фема

Vn. I

Vn. II

V-le

Ve.

Cb.

*p cresc.* *p cresc.* *f* *mf* *fp* *fz* *p*

*I.* *II.* *I.* *III.*

*accel.* *Più vivo*

мој пас - јон, мој пас-јон, пас-јон, пас - јон, сан - тун-дер бо -

*arco* *p cresc.* *f* *p*

*p cresc.* *f* *p*

*p cresc.* *div.* *f* *p*

*p cresc.* *f* *p*

*p cresc.* *f* *p*

Picc. (Fl. III) *f*  
 Fl. *f*  
 Ob. *f*  
 Cl. *f*  
 Fg. *f*  
 Cor. *f*  
 Trbn. *fp*  
 Timp. *f*  
 Фема  
 - жур про - по - по-по, сан тун-дер бо - жур про - по-  
 Vn. I *p* *fp* *f*  
 Vn. II *p* *fp* *f*  
 V-le *unis.* *p* *fp*  
 Vc. *f*  
 Cb. *f*

Picc. (Fl. III)  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor.  
 Tr.  
 Trbn.  
 Timp.  
 Perc.  
 Фема  
 Vn. I  
 Vn. II  
 V-le  
 Vc.  
 Cb.

по - по, са пр-ви ма - - - дам, ма-дам, сан-тун-дер про -

*mf*, *f*, *ff*, *p*, *pizz.*, *T-buro*, *à 2*

Fl. *mf marc.* *à 2*

Ob. *mf marc.* *à 2*

C. ing. *mf marc.*

Cl. *mf marc.*

Фема  
по, про - по, ма - - - дам, ма - - - дам, ма - - - дам,

Vn. I *marc.*

Vn. II *marc.*

V-le *marc.*

Vc. *marcato molto*

Picc. (Fl. III)

Fl. *f* *fp*

Ob. *f* *fp*

C. ing. *f* *fp*

Cl. *f* *fp*

Fg. *f* *fp* *à 2*

Tr. *f* *p marc.*

Фема  
ма - дам, ма - дам, ма -

Vn. I *f* *fp marc.*

Vn. II *f* *fp marc.*

V-le *f* *fp marc.*

Vc. *arco* *fp marc.*



**Precipitando**

**Picc.** (Fl. III) *ff* *8va*

**Fl.** *ff* *à 2* *8va*

**Ob.** *ff* *à 2*

**C. ing.** *ff*

**Cl.** *ff* *à 2*

**Cl. b.** *ff*

**Fg.** *ff*

**Cor.** *ff* *sfz*

**Tr.** *ff* *à 2* *senza sord.*

**Trbn. e Tuba** *ff* *sfz*

**Timp.** *f* *1 piatto* *2 piatti*

**Perc.** *f*

**Arpa** *8va*

**Фема** *dam.* **Precipitando**

**Vn. I** *ff*

**Vn. II** *ff*

**V-le** *ff* *sfz* *ff*

**Ve.** *ff* *sfz* *ff*

**Cb.**

### ПРИЛОГ БР. 3

Душан Костић: Прелудијум за 12 њрстију

*Andantino* (♩ = 72-80) III Прелудијум за 12 прстију

*pp quasi sempre*  
*sempre crescendo*  
Ped Ped Ped

*simile sempre*  
Ped. simile sempre

*sfz pp*

*sfz pp*

## ПРИЛОГ БР. 4

### Милан Ристић: Пета симфонија

Скерцо (трећи став), делови А и В, (скерцо и трио)  
 сложене троделне песме

SKERCO III

Allegretto grottesco (♩ = 112)

Flauto piccolo

2 Flauti 1 2

2 Oboi 1 2

Corno inglese

2 Clarinetti in Si b 1 2

Clarinetto basso in Si b

2 Fagotti 1 2

Contrafagotto

4 Corni in Fa 1 2 3 4

4 Trombe in Do 1 2 3 4

3 Tromboni e Tuba 1 2 3

4 Timpani

Tamburo piccolo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1. 5.

① I VAR.

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. ingl. *ff*

Cl. *ff*

Cl. b. *ff*

Fg. *ff*

Cfg. *ff*

Cor. *ff*

Tr. *ff*

Tb. *mf* *f* *ff*

Timp. *ff*

Vic. *p* *divisi*

Cb. *p*

10.

↓ BUFFO ТЕМА

Tb. *p*

Timp.

Vi. I.

Vi. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

15.



Tb. *cresc.*

Timp. *cresc.* *mf*

Vi. I.

Vi. II.

Vle. *cresc.*

Vlc. *cresc.* *p*

Cb. *cresc.* *p*

20.

(2) II VAR.

The score is arranged in two systems. The first system includes woodwinds (Fl. picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl., Cl. b., Fg., Cfg.), brass (Cor., Tr., Trb., Tb.), and percussion (Timp.). The second system includes strings (Vi. I., Vi. II., Vie., Vic., Cb.) and a solo violin part (Vi. I.).

Woodwinds and brass parts are marked *ff*. The Tuba (Tb.) part has a *p* dynamic marking and includes the Russian text "Ть" above a note. The Violin I (Vi. I.) part is marked *p* and includes the Russian text "расо" above a note. The Violin II (Vi. II.) and Viola (Vie.) parts also have *p* markings and "расо" text.

↓  
DEO BUFFO TEME

Trb.  
Tb.  
Timp.  
Vl. I.  
Vl. II.  
Vcl.  
Cb.

*cresc.*  
*mf*  
*mf*  
*dim*  
*dim*  
*p*  
*p*  
*mf*  
*mf*

30.

Fl.  
Fg.  
Trb.  
Tb.  
Timp.

③  
*p*  
*p*  
*pp*  
*pp*  
*p*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

35.

Musical score for orchestra, measures 38-41. The score is arranged in systems for various instruments:

- Fl.** (Flute): Measures 38-41, mostly rests.
- Ob.** (Oboe): Measures 38-41, starts with a second ending (2.) in measure 38, playing a melodic line.
- Fg.** (Fagott): Measures 38-41, playing a rhythmic accompaniment.
- Cfg.** (Kontrabaß): Measures 38-41, playing a rhythmic accompaniment.
- Cor.** (Kornett): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- Trb.** (Trompete): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- Tb.** (Trombone): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- Timp.** (Trompetenwirbel): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a rhythmic pattern.
- VI. I.** (Violine I): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- VI. II.** (Violine II): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- Vie.** (Viola): Measures 38-41, rests until measure 40, then plays a melodic line.
- Vlc.** (Violoncello): Measures 38-41, playing a rhythmic accompaniment.
- Cb.** (Kontrabaß): Measures 38-41, playing a rhythmic accompaniment.

Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are indicated at the bottom of the score. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*.



III VAR.

④

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* 1. \* DUX  
*p scherzoso*

C.ingl. *ff*

Cl. *ff*

Cl.b. *ff*

Fg. *ff* *p*

Cfg. *ff*

Cor. *ff*

Tr. *ff*

Trb. *ff*

Tb. *ff*

Timp. *ff* BUFFO TEMA

Vlc. *pp* ④

Db. *pp*

45.

Ob. <sup>1</sup>

Tr. 1 *1 con sord. \* COMES*

Vlc. <sup>3</sup>

Cb. <sup>3</sup>

*p* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

50.

↑  
 // BUFFO TEMA -----

Ob. <sup>5</sup>

Fg. <sup>5</sup>

Tr. 1 <sup>5</sup>

Vlc. <sup>5</sup>

Cb. <sup>5</sup>

*p* *poco p* *pp sub.* *poco p* *pp sub.* *poco p* *pp sub.* *poco p*

\* DUX

55.

Ob.

Fg.

Vi. I.

Vlc.

Cb.

60.

Musical score for measures 63-65. The score includes parts for Oboe (Ob.), Fagot (Fg.), Cor 1 & 2, Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Vie.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). Measure 63 features a first ending bracket (1.) and a dynamic marking of *p*. Measure 64 includes a triplet (3) and a dynamic marking of *p*. Measure 65 has a circled measure number (6) and a dynamic marking of *p*. A *ritenuto* marking is present above the Violin I part in measure 65.

65.



Musical score for measures 66-70. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Fagot (Fg.), Contrabasso (Cfb.), Cor., Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Vie.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). Measure 66 includes a second ending bracket (2.) and a dynamic marking of *mf*. Measure 67 includes a circled measure number (2) and a dynamic marking of *mf*. Measure 68 includes a circled measure number (3) and a dynamic marking of *mf*. Measure 69 includes a circled measure number (1) and a dynamic marking of *mf*. Measure 70 includes a circled measure number (3) and a dynamic marking of *mf*. The text *\* COMES* is written below the Cor. part in measure 68. The text *poco a poco cresc.* is written below the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measures 69 and 70.

70.

Fl.

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Fg. *cresc.* *f*

Cfg. *cresc.* *f*

Cor. *cresc.* *f*

Tr. *cresc.* *mf e cresc.* *f* *a2 senza sord*

Trb. *f*

Tb. *f*

Vi. I. *cresc.* *f*

Vi. II. *cresc.* *f*

Vie. *cresc.* *f*

Vic. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

**BUFFO TEMA**

75.

Fl. pic. *piu f* *ff* *f* *p* *poco rit.*

Fl. *piu f* *ff* *f* *p*

Ob. *piu f* *ff* *f* *p*

C. Ingl. *ff* *f* *p*

Cl. *piu f* *ff* *f* *p*

Cl. b. *ff* *f* *p*

Fg. *ff* *f* *p*

Cfg. *ff* *f* *p*

Cor. *piu f* *ff* *f* *p*

Tr. *a2* *cresc.* *ff* *f* *p*

Tr. *a2* *cresc.* *ff* *f* *p*

Tr. *a2* *cresc.* *ff* *f* *p*

Tb. *cresc.* *ff* *f* *p*

Tb. *cresc.* *ff* *f* *p*

Timp. *ff* *f* *p*

Trio

1:

Fg.

VI. I.

VI. II.

Vcl.

*mf*

*pizz*

*mf*

*p*

*cresc.*

85.

(8)

Fg.

VI. I.

VI. II.

Vcl.

Cb.

*mf*

*pizz*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

90.

95.

2

(9)

Ob.

C. ingl.

Fg.

VI. I.

VI. II.

Vcl.

Cb.

*mf*

*dim.*

*pp*

*pp*

*pp*

*poco*

100.

Fl. *pp* *cresc. poco*

Vi. *arco* *pp* *sim* *cresc. poco*

Vi. *cresc. poco*

105.

Fl. *dim.* ⑩

Ob. *p*

Cl. *p*

Vi. *dim.* ⑩

Vi. *dim.*

110. 115.

Fl. picc. *scherzando* *p*

C. ingl. *p*

Vi. I. *p*

Vi. *p*

Vi. *p*

120.

Musical score for measures 121-125. The score includes parts for Fl. ploc., C. ingl., Fg., Cor., Tr. 1, 2, Trb. 3, Tb., Vi. I., Vie., Vic., and Cb. The key signature has two flats. Measure 121 is marked with a circled 11. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The Cb. part has a *pizz.* marking in measure 124.

125.

Musical score for measures 126-130. The score includes parts for Cor. 2, Tr. 1, 2, Trb., Tb., Vi. I., Vie., Vic., and Cb. The key signature has two flats. Measure 126 is marked with a circled 11. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *f*. The Trb. part has a *1.* marking in measure 127.

130.



12

Fl.

Ob.

C. In G

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr. 1 2

Trb.

Tb.

12

Vi. I.

Vi. II.

Vi.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*arco*

*piu f*

Tempo I (♩ = 112)

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.  
Tb.

141

145.

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl.  
Cl. b.  
Fg.  
Cfg.  
Cor.  
Tr.  
Trb.  
Tb.  
Timp.

145.

150.

## Summary

---

The study **Humour in the 20<sup>th</sup> Century Serbian Music** is dedicated to humour as one of the most vital phenomena of human nature and culture. Although it is an ordinary, daily experience that all people may be subjected to and is thus recognized as something familiar, uncomplicated and self explanatory, humour is an extremely complex phenomenon which has defied many attempts to establish a precise definition; its distinctive and constant elements are scarce whereas the number of its variable elements is unspecified. Humour is a feature found solely in men thus what is considered comic is always found in a person's conscious mental life. Humour, as a way of expression, or specific mode of communication, is present in the overall, centuries-long development of art, and techniques by which laughter translates into a language of symbolism and numerous ways of its expressions, have been the subject of a number of debates and theories.

The attempt to answer the question "what is humour", in the first chapter of the book (***Vis comica* – The Power of Laughter**) opens a discussion about the (non)possibilities of identifying the differences in the meaning of the terms "humour", "comedy" and "laughter" as interpreted by various theoreticians, from Aristotle to the present day. From this point on, and to the end of the chapter, the text examines all those important, inseparable aspects of humour which identify its biological, psychological, physiological, ethical, ethnical and aesthetic dimensions, emphasizing the sociological conditions of the mentioned dimensions and their historic precariousness. This chapter presents the "Janusian" form of humour which arises between subject and object, intention and incident, light-

hearted and dark humour, humorous and non-humorous laughter, ethical and unethical laughter, artistic comedy (as fiction) and comedy of life, mocking of others and laughing at oneself, logic and absurd, expected and unexpected, congruent and incongruent, *sensus and dissesnus communis*. The first chapter may be summarized as follows: objective comedy does not exist; humour is a subjective experience or an aesthetic emotion (Warren Shibles) – positive (cognitive) evaluation of incongruity, illogicality, deviations or errors and their assimilation into an individual “concept of the world” as an amusing change. Epistemologically, humour is the ability to understand the ambiguous nature of things, occurrences and situations and to accept them as such with compassion. The experience may (and need not be) accompanied with laughter as a physiological reaction (ranging from a smile, i.e. reduced, small laughter to an eruptive laugh, uproarious laughter and even “tears of laughter”).

The second chapter of the book (**Humour, Language and Music**) is an attempt to explain the linguistic mechanisms of humour and, based on the connection between language and humour, and then language and music, to establish a corresponding correlation between music and humour. Starting the discussion with explanations of the basic script theory (and interpretations of incongruity as a script opposition, isotopic disjunction, bisociation or deviations of discourse) and applying it to the joke as a paradigmatic humorous language form, this part of the text also reveals the versatility of language structures (lexical, syntactical, phonological and graphological) which enable the creation of a comical effect. Highlighted, too, is the importance of performative speech acts and Grice’s conversational maxims – the rules of quantity, quality, relation and manner. The discussion continues with the use of tropes and figures of speech, and also tries to determine similarities and dissimilarities between metaphor and irony, metaphor, metonymy and synecdoche, as well as between irony, parody and satire. The chapter concludes that the humorous meaning of a text is determined by a range of issues pertaining to the permanence and unpredictability of the text and its meaning, and that it depends on the contextual awareness of the person trying to comprehend the text and on “the liveliness of his/her receptive awareness” (Dragan Stojanović).

From this point on, the study contemplates the possibility of mapping the structure of our knowledge concerning the language domain onto the targeted domain of music, or rather our natural tendency to personify musical sounds and make associative connections with human experience, emotions or gestures. According to the resemblance theory by Peter Kivy,

music is iconic, i.e. isomorphic to the human body movements and expressive behavior; although music is not a language (linguistically) it may contain language functions and structures and expressions. In view of this, pointed out are the conventions of musical topoi, euphoric and dysphoric intonations of musical speech, syntactic discontinuities, but also processes that cause damage to the mentioned Grice's maxims of successful conversation and yet connected to the sensitive issues of style. Also discussed is Esti Sheinberg's thesis about four semantic modes of music as an overall semantic structure of ambiguity, and her thesis about irony being the meta-form of humorous expression. She lists several criteria for differentiating types of irony in music: 1) stylistic discrepancies/discontinuities within a single, dominant style; 2) incongruity of style and/or semantic characteristics of the composition in relation to the prevailing (dominant) code of the author's poetic style and his/her convictions, beliefs, values or personal characteristics; 3) incongruence based on meta-style standards (for example, creating a feeling that something is too high, too fast, too repetitive... but not in accordance with the style code but per se); 4) sudden changes in musical discourse; 5) juxtaposition of several stylistic and meaningful contexts none of which is prevalent. Theoretical reflections on the nature of humour and its strategies in art are presented in the third chapter of the book and are explained through samples of the 20<sup>th</sup> century Serbian music. Genre-based methodology was conditioned by the fact that in order to achieve humorous meaning, actions taken to that effect differ significantly if works contain narratives (theatre, vocal and vocal-instrumental pieces) rather than just instrumental music.

Term symbols i.e. words offer a convincing argument of humorous meanings and, compared to them, music assumes only the role of additional interpreter. In theatre works (opera, ballet, operetta, oratorio) and also in vocal-instrumental music, choral works and solo songs, text analysis of an individual piece of art work (theatre, i.e. literary, poetic and musical texts) and its connections to other texts of cultural contexts (historical, sociological, psychological, artistic) are used to interpret the appropriate courses of action for achieving parodic, ironic, grotesque and satirical meanings.

In the fourth chapter of this study (**Scherzando e capriccioso: Humour in Instrumental Music**) the focus of the analysis and interpretation of humour, lacking a textual foundation, shifts to the nature and potentials of autonomous musical meaning of instrumental music, also to musical expression and emotional effects of music. Composer's humorous inten-

tions in “pure” or “absolute” music may be communicated in two ways: a) explicitly – mostly through linguistic expressions indicated in the score, or rather by terms which offer the performance instructions and are relevant to the nature of the whole piece or some of its segments: *con stravaganza, bizzarre, con umore, grottesco, burlesco, scherzando, ridicolosamente ...* b) implicitly – when it can be detected in the musical structure as an inconsistent music flow, the paradox of a sound arrangement or an unexpected change in musical discourse.

Analysis of individual examples and processes of introvert and extrovert semiosis was also conducted through genres, in line with the basic methodological approach and with the purpose of gaining insight into the tactics and methods of exploiting the possibilities of performing media (starting with piano music through chamber compositions to symphonic scherzo).

Specific humorous tactics of postmodernism are discussed in detail within the framework of popular music being its (postmodern) leading cultural form. The compilation of examples in the fifth chapter (**The Strategy of Humour in Popular Music**) contains works of Antonije Pušić, better known by his stage name Rambo Amadeus. The concept of this author is discussed further and can be briefly described as personal interpretation and ridicule of media culture: it begins with the choice of the author’s pseudonym and acronym, moves to the poetics and aesthetics of camp as a dominant concept, continues to the subject of eccentric media and stage image, and finally reaches postmodern intertextuality and the realization of parody and absurdity in music videos, with the aim of creating subversive critique of contemporary cultural and media practices.

The last chapter of the monograph (**Humorous “Echo of the Century”**) discusses the fate of humour in the postmodern culture and art, using examples of Serbian creative and performing practices of the first decade of the 21<sup>st</sup> century. In the conclusion, the nature of humour today is viewed from two different perspectives and through contrasting theoretical positions of postmodernism, and it is believed that humour has always been, as is still today, in compliance with time, culture, society and man within it.

# Регистар имена

---

- Агаву, Кофи (Agawu, Kofi) 50  
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor) 136, 242, 243, 278  
Андрић, Драгослав 145–148, 150, 257  
Апте, Моадев (Apte, Mohadev) 10, 19  
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 9, 18, 24, 28  
Атардо, Салваторе (Attardo, Salvatore) 17, 39, 40, 41  
Бабић, Константин 62, 138, 144, 145, 147, 149, 150, 198, 238, 239  
Бајрамовић, Шабан 273  
Бандаранаике, Сиримаво (Bandaranaike, Sirimavo) 272, 273  
Барановић, Крешимир 70  
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 277, 291  
Бејн, Александар (Bain, Alexander) 20  
Бергамо, Марија Корен 61, 190, 191  
Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 24, 27, 38, 45, 46, 210, 212  
Беренд, Ен (Behrend, Ann) 52  
Бећковић, Матија 66  
Бијело дугме 254  
Бирер, Франс (Birrer, Frans) 242  
Бланко–Мате, Игнасио (Blanco–Matte, Ignacio) 26  
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 131, 191, 291, 293, 294, 295  
Булатовић, Владимир Виб 66  
Булдожер 252, 254  
Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 102, 114  
Вајт, Елвин Брукс (White, Elwin Brooks) 10  
Вајт, Хејден (White, Hayden) 49  
Валић, Петар 152, 154, 156, 157, 158  
Веселиновић-Хофман, Мирјана 8, 68, 122, 181–184, 191, 218, 221, 222, 235, 236, 237, 286, 290  
Вест, Корнел (West, Cornel) 266  
Виктороф, Давид (Victoroff, David) 32  
Вилок, Гречен (Weelock, Gretchen) 53  
Винавер, Станислав 104  
Витгенштајн, Лудвиг (Wittgenstein, Ludwig) 13, 32, 37, 47  
Витезовић, Милан 66  
Вич, Томас (Veatch, Thomas) 26  
Вујановић, Ана 287  
Вуксановић, Дивна 272, 292  
Вучковић, Војислав 152, 229  
Гатари, Феликс (Guattari, Felix) 276  
Голдстајн, Џефри (Goldstein, Jeffrey H.) 10  
Гостушки, Драгутин 138, 139  
Гоу, Џо (Gow, Joe) 259  
Грајс, Пол (Grice, Paul) 42, 53  
Гранер, Чарлс (Gruner, Charles R.) 19  
Гремас, Алжирдас (Greimas, Algirdas Julian) 40, 56  
Гудман, Нелсон (Goodman, Nelson) 54  
Далхаус, Карл (Dalhaus, Carl) 180, 181  
Данто, Артур (Danto, Arthur C.) 51, 52

- Дедић, Арсен 251, 253, 254, 289  
Делез, Жил (Deleuze, Gill) 276, 295  
Делмонте, Росана (Delmonte, Rossana) 180  
Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 44  
Деспић, Дејан 177, 196, 197, 198, 238, 239  
Дисциплина кичме 252, 254  
Домановић, Радоје 64, 65, 154, 156, 158  
Драгојевић, Оливер 260, 261  
Ђаволи 261, 262  
Ђорђевић, Ања 285  
Ђорђевић, Бора 245, 247, 252, 256, 268  
Ђорђевић, Јован 154, 156  
Ђурановић, Божо 264, 265, 268  
Ејзенштајн, Сергеј Михајлович (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 267, 268, 271  
Еко, Умберто (Eco, Umberto) 16, 29, 42, 49, 50, 53, 56  
Ерић, Зоран 62  
Ескарпи, Робер (Escarpi, Robert) 10  
Жебељан, Исидора 282, 283, 284  
Женет, Жерар (Genette, Gerard) 26, 28, 29, 54, 182, 184  
Живковић, Миленко 193, 194, 238, 239  
Зулцер, Јохан Георг (Sulzer, Johann Georg) 178  
Илић, Војислав 138  
Илић, Милош 34  
Јакобсон, Роман (Якобсон, Роман) 44, 46, 47  
Јакшић, Ђура 152, 153  
Јевтић, Иван 282, 283, 284  
Јовановић Змај, Јован 152, 167  
Кабаље, Монсерат (Caballe, Monserrat) 273  
Кајзер, Волфганг (Kaysler, Wolfgang) 179  
Кант, Имануел (Kant, Immanuel) 24, 28, 96  
Капетановић, Горан 130, 131, 132, 134, 136, 286  
Катунац, Драгољуб 193  
Кејц, Џон (Cage, John) 175  
Кестлер, Артур (Koestler, Arthur) 24, 25  
Киви, Питер (Kivy, Peter) 52  
Клајн, Иван 42, 43, 99, 117, 179, 275  
Клајн, Хуго 71, 74, 75, 84, 99  
Ковач, Мишо 261, 262  
Ковачевић, Душан 66, 282, 284  
Ковачевић, Синиша 156  
Коњовић, Петар 63, 70, 185, 191, 228  
Костић, Војислав 62, 138, 140, 141, 142, 209, 210, 211, 212, 215, 238, 239, 244, 289  
Костић, Душан 62, 100, 101, 102, 109, 138, 142, 144, 198, 199, 202, 203, 235, 236, 239, 318  
Кочић, Петар 64, 65  
Кремер, Драган 260, 263  
Крлежа, Мирослав 152, 160  
Кроче, Бенедето (Croce, Benedetto) 10  
Лабораторија звука 245  
Лакан, Жак (Lacan, Jacques) 44  
Лакоф, Жорж (Lakoff, George) 44, 46, 51  
Лага, Роберт (Latta, Robert L.) 12, 13, 26  
Лауб, Габријел (Laub, Gabriel) 9, 11, 30, 35, 161, 257, 310–311



- Леви-Строс, Клод (Levi-Strauss, Claude) 44
- Лефкур, Херберт (Lefcourt, Herbert M.) 10
- Лиса, Зофја (Lissa, Zofia) 62, 63, 174, 175, 176, 180, 182, 235
- Логар, Миховил 64, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 83, 86, 90, 91, 96, 98, 99, 109, 112, 144, 145, 152, 154, 156, 157, 158, 185, 186, 188, 190, 193, 236, 239, 282, 283, 284, 312–317
- Лондон, Џастин (London, Justin) 53
- Лоренц, Конрад (Lorenz, Konrad) 19
- Мајкс, Џорџ (Mikes, Georg) 11
- Макијавели, Николо (Machiavelli, Niccolo) 282, 283, 284
- Манојловић, Златко 252, 270
- Марић, Сретен 11, 281
- Масникоса, Марија 186, 190, 231, 232
- Матавуљ, Сима 64
- Медић, Милена 121, 134
- Мејер, Леонард (Meyer, Leonard) 173, 174, 180, 182
- МекГи, Пол (McGhee, Paul E.) 10
- Меклери, Сузан (Susan McClary) 259, 266
- Меклуан, Маршал (McLuhan, Marshall) 43
- Мидлтон, Ричард (Middleton, Richard) 242, 243, 259
- Мијо, Даријус (Milhaud, Darius) 119
- Микелис, Кристијан Фридрих (Michaelis, Christian Friedrich) 178
- Микић, Весна 8, 124, 185, 196, 197, 206, 247
- Милојевић, Милоје 63, 112, 113, 114, 119, 138, 191, 192, 193, 236, 238, 239
- Милошевић, Предраг 138, 206, 207, 228, 229, 238, 239
- Михаиловић, Драгослав 69
- Михајловић, Милан 221, 222, 223, 226, 237, 238, 239
- Михајловић, Борислав Михиз 156
- Мокрањац, Василије 231, 232
- Мокрањац, Стеван 137
- Молијер, видети: Поклен-Молијер, Жан Батист Монел, Рејмонд (Monelle, Raymond)
- Морел, Џон (Morreall, John) 15, 19, 25, 26, 28, 31
- Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 53, 70, 221–226, 238, 248, 250, 251, 285, 286
- Неш, Огден (Nash, Ogden) 145–148, 150, 257
- Нешковић, Предраг 67
- Николић, Атанасије 154, 156
- Нушић, Бранислав 64, 65, 71, 72, 282
- О’Нил, Патрик (O’Neill, Patrick) 10
- Оташевић, Душан 67
- Пејковић, Владимир 282, 283, 285
- Пејовић, Роксанда 72, 86, 185, 203
- Пекић, Борислав 66
- Перичић, Властимир 160, 203, 231
- Петровић, Милош 62
- Петровић, Растко 112, 118
- Пилиповић, Горица 120, 123
- Пирандело, Луиђи (Pirandello, Luigi) 14, 16
- Платон (Πλάτων) 18, 28, 45
- Поклен-Молијер, Жан Батист (Poquelin-Molière, Jean Baptiste) 12, 72, 75, 102, 104, 111, 283, 284
- Пол, Стивен (Paul, Stephen) 53
- Попа, Васко 121, 122, 137, 289

- Поповић, Александар 65, 141  
 Поповић, Богдан 65  
 Поповић, Ирена 282, 285  
 Поповић, Јован Стерија 64, 66  
 Последња игра лептира 245, 246  
 Премате, Зорица 133, 218, 222, 226,  
 290  
 Проп, Владимир Јаковљевич (Пропп,  
 Владимир Јаковлевич) 107, 153  
 Пуланк, Франсис (Poulenc, Francis)  
 119  
 Путник, Јован 100, 101  
 Пушић, Антоније (Рамбо Амадеус)  
 241, 244, 246, 247–258, 259–279,  
 287  
 Радић, Душан 69, 102, 104, 105, 108,  
 109, 111, 119, 120–124, 126, 128–  
 130, 136, 138, 283, 284, 286  
 Радмиловић, Зоран 274, 287  
 Радовић, Душан 66, 74, 91, 120, 145,  
 256, 289  
 Рајичић, Станојло 203, 229, 231  
 Рајнхарт, Адолф Фредерик (Reinhardt,  
 Adolph Frederick) 278  
 Рамбо Амадеус, видеги Пушић,  
 Антоније  
 Рап, Алберт (Rapp, Albert) 19  
 Раскин, Виктор (Raskin, Victor) 39,  
 40, 41  
 Рељић, Радомир 67  
 Рибља чорба 253, 269  
 Ристић, Марко 112, 113, 118  
 Ристић, Милан 152, 229, 231, 232, 233,  
 235, 319–334  
 Рокери с Мораву 246  
 Рохлиц, Фридрих (Rochlitz, Friedrich)  
 178, 179  
 Ршумовић, Љубивоје 145, 256, 257  
 Сантајана, Џорџ (Santayana, George)  
 28  
 Сати, Ерик (Satie, Eric) 112, 119, 185,  
 289  
 Симовић, Љубомир 66  
 Скрјабин, Александар (Скрјабин,  
 Алекса́ндр) 128  
 Слабинац, Кићо 253  
 Слијепчевић, Перо 65  
 Спенсер, Херберт (Spencer, Herbert)  
 21  
 Сремац, Стеван 64  
 Стефановић, Ана 54, 119, 153  
 Стојановић, Драган 46, 48, 49, 56, 231  
 Стравински, Игор (Стравинский,  
 Игорь) 112, 128, 132, 133, 134,  
 222  
 Сурио, Етјен (Souriau, Etienne) 14, 15  
 Табаковић, Иван 67  
 Тајчевић, Марко 152, 160, 161  
 Теофраст (Theophrastus) 209, 210, 211  
 Томашевић, Катарина 8, 191  
 Трифковић, Коста 65, 71, 72, 100, 101,  
 111  
 Ђопић, Бранко 66, 197  
 Ђоровић, Светозар 64  
 Ђосић, Бора 119, 122, 123, 125, 127  
 Фајн, Гери Алан (Fine, Garry Alan) 33  
 Фиск, Џон (Fiske, John) 255, 276  
 Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 13,  
 16, 20–23, 38, 42, 113  
 Хазлит, Вилијем (Hazlitt, William) 27  
 Хајдн, Јозеф (Haydn, Joseph) 53, 54,  
 179  
 Хатен, Роберт (Hatten, Robert) 56, 83,  
 164, 188  
 Хачион, Линда (Hutcheon, Linda) 58,  
 255, 294

- Херцигоња, Никола 112, 152, 162, 163, 167
- Хобс, Томас (Hobbes, Thomas) 18–21
- Хоркестар 287, 288, 289
- Хофман, Срђан 215, 217
- Цанкар, Иван 71
- Цицерон (Cicero, Markus Tullius) 45
- Црнчевић, Бранислав 66, 141
- Чендлер, Данијел (Chandler, Daniel) 47
- Џејмсон, Фредерик (Jameson, Frederick) 276
- Џенкинс, Флоранс Фостер (Jenkins, Florence Foster) 132, 133
- Џонсон, Марк (Johnson, Mark) 44, 46, 51
- Шајнберг, Ести (Sheinberg, Esti) 56–59, 90, 98, 175, 188, 209, 212, 230, 238
- Шаулић, Шабан 273
- Шафтсбери, Лорд (Shaftesbury, Lord) 14, 20
- Шефер, Нил (Scheffer, Neill) 10
- Шиблз, Ворен (Shibles, Warren) 13, 17, 31, 32
- Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 14, 24, 34
- Штраус, Рихард (Strauss, Richard) 132, 133, 255
- Шуваковић, Мишко 8, 55, 56, 227



## БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Др Ивана Вуксановић, музиколог, доцент је на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, где предаје Анализу музичких облика и Правце и методе музичке теорије и анализе. Дипломирала је, магистрирала и докторирала на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. У научно-истраживачком раду бави се преvasходно савременом српском музиком, али и популарном културом, историјом музичке теорије и питањима музичке форме. Њена магистарска теза *Аспекти и пренамене елемената тривијалних жанрова у српској музици 20. века* објављена је 2006. године. Учествује на националним и међународним скуповима и аутор је бројних текстова објављених у часописима за музикологију, музичку теорију и у тематским зборницима. Укључена је у више научних пројеката Катедре за музикологију ФМУ, финансираних од стране Министарства за науку Републике Србије.

## NOTE ON THE AUTHOR

Musicologist Ivana Vuksanović, PhD, is Assistant Professor at the Department for Music Theory of Faculty of Music in Belgrade (Serbia), where she teaches the musical form analysis and courses of music theory. She graduated from the Department of Musicology of the Faculty of music in Belgrade, where she also received her master's and doctoral degrees. Her wider research interests include contemporary Serbian music, as well as popular culture, history of music theory and questions of musical form. Her MA thesis was published in 2006 under the title *Aspects and Resignification of the Elements of Trivial Genres in 20<sup>th</sup> century Serbian music*. She participates in national and international scientific meetings and is the author of many articles published in journals for musicology, music theory and in collections of papers. She is also included in several projects of the Department of Musicology of the Faculty of Music, which are financed by the Serbian Ministry of Science.



**Ивана Вуксановић**  
**ХУМОР У СРПСКОЈ МУЗИЦИ 20. ВЕКА**

*Издавач*  
Факултет музичке уметности у Београду  
2015.

*Компјутерски преглед и коректура*  
Слободан Варсаковић

*Превод на енглески*  
Vesna Hill

*Дизајн корица*  
Андреа Палашти

*Технички уредник*  
Душан Ђасић

*Штампа*  
Свен д.о.о., Ниш

Тираж  
300

---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

784.72(497.11)”19”

78.01:159.942.3(497.11)”19”

ВУКСАНОВИЋ, Ивана, 1963–

Хумор у српској музици 20. века / Ивана Вуксановић. –  
Београд : Факултет музичке уметности, 2016 (Ниш : Свен). –  
345 стр. : ноте ; 23 cm

„Књига ... делимично је измењена верзија текста истоимене  
докторске дисертације одбрањене на Факултету музичке  
уметности у Београду.” --> Предговор. – Белешка о аутору: стр.  
345. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз  
текст. – Библиографија: 297–307. – Прилози: стр. 310–334. –  
Summary. – Регистар.

ISBN 978–86–88619–67–7

а) Музика – Хумор – Србија – 20в  
COBISS.SR-ID 220827660

---