

Михаило П. Антовић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за англистику

https://doi.org/10.18485/ai_vnia_bora_djordjevic.2018.1.5
821.163.41.09-1 Ђорђевић Б.

ЈЕЗИК, МУЗИКА И КОГНИТИВНЕ
ОСНОВЕ ИЗГРАДЊЕ ЗНАЧЕЊА
У ПЕСМАМА БОРЕ ЂОРЂЕВИЋА
„РАВНОДУШАН ПРЕМА ПЛАЧУ”
И „СЛУШАЈ, СИНЕ, ОБРИШИ СЛИНЕ”**

Овај рад представља први покушај примене постулата *теорије вишеструког утемељења* у музичкој семиотици (Антовић 2016) у домену српске популарне музике. Конкретније, чланак анализира интеракцију језичких конструкција, музичких структура, те ширих комуникативних образаца (нпр. паралингвистички прозодијски елементи, неке карактеристике стила) у песмама *Равнодушан према плачу* и *Слушај, сине, обриши слине* групе *Рибља чорба*, насталих на стихове Боре Ђорђевића. Циљ је да се приступи старом питању (не)постојања значења у музици из угла једне новопредложене семантичке (и семиотичке) теорије, која постулира најмање пет хијерархијских, делимично рекурзивних нивоа контекстуалног „утемељења” при разумевању музике. У уводном делу (1) текст износи основне поставке овог теоријског приступа који тренутно развијам; аналитичка секција (2) објашњава како се један такав теоријски оквир може применити на семантичку

* mihailo.antovic@filfak.ni.ac.rs

** Припремљено у оквиру пројекта *Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије* (179013), који се изводи на Универзитету у Нишу – Машински факултет, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

и семиотичку анализу две песме Боре Ђорђевића, док закључак (3) разматра шире импликације оваквих анализа те даје смернице за даља истраживања.

Кључне речи: музика, семиотика, контекст, утемељење, Бора Ђорђевић.

1. Вишеструко утемељење музичкога значења

Проблем значења у музици стар је колико и музикологија, а у модерно доба привлачи и естетичаре, психологе музике, те одавно и лингвисте и когнитивне научнике. Познат је тзв. *парадокс музичкога значења* кога је врло ефектно описао амерички музиколог Џозеф Свејн, тезом да је музичко значење „свеприсутно”, но да је проблем код њега у томе да нико тачно не може да каже шта и како конкретан музички одломак „значи” (Свејн 1996). Заиста, док су језичке структуре у основи дискурзивне и референцијалне (премда професионални лингвиста зна да на том месту аналитички проблеми тек почињу!), у музици психолошки реални склопови (нпр. тема, период, став) немају јасну приказану предметност. Ово знамо и из свакодневног живота. У језику, ако нас неко пита „Где је мобилни телефон?”, лако ћемо (остензивно) показати на одговарајући предмет. Са друге стране, музичка тема, чак и врло позната, рецимо првих неколико тактова музике за серију и филм *Отписани* Миће Марковића, тешко да по себи на нешто јасно „указује”. Штавише, слушалац ове музике који не зна за чувену серију не би је могао тако лако интуитивно повезати са контекстом партизанске гериле у окупираном Београду током Другог светског рата. Но, ипак, да би филмска музика била успешна и постала вишедеценијски популарна – баш као поменута тема – морали би да постоје и некакви *унутармузички* елементи који је чине

адекватном да испрати одговарајућу радњу. Дакле, дата музика не може *по себи* да се односи на Други светски рат, но мора да садржи *нешто* што добро „иде” уз уличне сукобе између окупатора и партизана. Другим речима, тешко да би дата тема била добар избор за радњу серије *Шешир професора Косте Вујића*.

У питању је, дакле, парадокс по коме музика свакако преноси некакву поруку, док је са друге стране та порука најчешће сасвим имплицитна и тешко описива речима. Услед једног таквог проблема у вези са овим питањем кроз историју промишљања о музици јављали су се заиста разноврсни ставови. У основи, касноромантичарска дистинкција између „програмске” и „апсолутне” музике, тј. музике са или без приказане предметности, те из ње изникла подела на „формалну” и „садржинску” музичку естетику до данашњег дана дели истраживаче на два тора. Са једне стране, противници тврде да музика „значи само себе саму” (Стравински, Пјер Булез; Поповић 1998). Са друге, и поборници идеје о постојању музичке сигнификације заузимају читав валер ставова – од оних који сматрају музичко значење ипак формалним феноменом, низањем структура базираних на подсвесној перцепцији „теза”, „антитеза”, или „антиципација” (Бернштајн 1976), преко оних који сматрају да музика изазива „афективну”, мада не нужно директно емоционалну, а тек не референцијално семантичку реакцију (Мајер 1956; Џекендоф и Лердал 2006), те оних које занима управо како ова „протоафективна” стања доводе до потпуних, свесно доживљених емоција (Кук 1959; Слобода 2005). Даље од овога, ка потпуно референцијалистичком схватању музичке сигнификације, које се, макар у принципу, приближава семантичким разматрањима у лингвистици, налазимо студије концептуализације музике. Ова истраживања крећу се већ од основних феномена, где се тонови, на пример, налазе „ниско

и високо” на „лествици” па све до асоцијативних, програмских описа као што су „фагот као клоун у оркестру” или „тема која указује на заљубљеност двоје младих”. Оваквим питањима често се баве истраживачи који приступају музици на основу неких постулата утицајне когнитивне семантике Џорџа Лејкофа и настављача (нпр. Саслау 1996; Брауер 2000; Збиковски 2002; Кокс 2016). Неки се, коначно, још и директније баве музичком семиотиком (Хатен 2004; Агаву 2014), тврдећи да „сви ови нивои” – од подсвесног препознавања антиципација до изградње потпуне наративне структуре на основу музичког предлошка представљају легитимно поље истраживања теорије музичкога значења (Кил 2007).

Приступ музичкој сигнификацији аутора овога текста, услед његовог основног образовања као лингвисте и семантичара, по природи ствари донекле је „лингвоцентричан” и базира се на конструктима когнитивне лингвистике као што су сликовне схеме (Џонсон 1987), појмовна метафора (Лејкоф и Џонсон 1980) или појмовно сажимање (енгл. *conceptual blending*, Фоконије и Тарнер 2002). Тако више емпиријских истраживања која сам обавио са сарадницима (нпр. Антовић 2009; Антовић, Бенет и Тарнер 2013; Антовић, Митић и Бенекаса 2018) испитује посве једноставне звучне феномене. Једно од таквих питања било је како то да уређени, сукцесивни низ од осам тонова са прецизно дефинисаним фреквенцијама млади, музички необразовани испитаници различитих култура, матерњих језика и когнитивног „статуса” (нпр. урођено слепило) природно тумаче кроз конструкт „скале”? Чини се да већ и на овом, основном нивоу разумевања музике долази до појмовног сажимања – сам музички перцепт несвесно се „пресликава” на какав ванмузички домен – најчешће визуоспацијални – на пример слику детета које се пење уз стенице (чест одговор у емпиријским студијама са сасвим малом децом). Наравно, кључно питање за семантичара је

шта је то што лежи у основи како музичког перцепта, тако и визуо-спацијалне слике, а што уопште омогућава приказ низања тонова као пењања уз лествицу а не, на пример, труљења јабуке кроз које се боја мења од јаркоцрвене до жутомрке? Другим речима, шта је то у музици самој, али и у њеном ванмузичком опису, што *ограничава* (енгл. *constrain*) опсег могућих вербалних карактеризација? Одговор, вероватно, лежи у подсвесним, прелингвистичким, *схематским структурама* које уопште омогућавају апстрактно мишљење. У когнитивној лингвистици, конструкт који је заједнички музичким тоновима и пењању уз скалу вероватно је сликовна схема извор – путања – циљ . Како тврди ова теорија, физичко кретање јако малог детета од извора ка циљевима (на пример, када беба пузи како би узела играчку на другом крају собе) након неког времена почиње да се схематизује и користи као основа за изградњу и сасвим апстрактних значења. Такву схему за неколико година почнемо лако да препознајемо у кретању скијаша од старта ка циљу, али једнако у „кретању” нашег живота, брака, пословних односа, „успону” на социјалној лествици, те поново – при разумевању музичких односа, тј. у мелодији која „се креће навише”. Прелаз од конкретног ка апстрактном, а на основу искуствено изграђених, можда *утеловљених* (енгл. *embodied*, Гибс 2005) сликовних схема, гради оно што когнитивна лингвистика стандардно зове *појмовном метафором*. По овим истраживачима, то није само стилска фигура из књижевних дела већ пре основни механизам помоћу кога ми уопште можемо да мислимо. Музичко кретање је, тако, сасвим метафорично: тонови се, свакако, физички нигде не „померају”; сама „музика” се и не налази у тоновима већ представља нашу комплексну менталну репрезентацију насталу на основу перцепције сукцесија датих тонова; „кретање” је, отуда, такође ментални конструкт. Оно је метафорично, дакле концептуално, па онда – са овим се неће сложити сви аутори – и семантичко.

Проблем разумевања музике је, ипак, много комплекснији од проналажења подлежаћих схема и тиче се једног од нарочито занимљивих, а опет недовољно истражених и тешко објашњивих питања и у лингвистичкој семантици: *контекста*. Сасвим је могуће да „основни ниво” музичке сигнификације омогућавају схематске структуре: тонови су високи и ниски, крећу се навише и наниже или унапред и уназад, стакато звучи „исецкано” па нас асоцира на „тачкице” (док легато природно указује на „линије”), музика се на све стране „креће” и гради „трајекторије”... Но, то свакако нису једини па чак ни најчешћи вербални описи које музика изазива, те које налазимо код испитаника у студијама, теоретичара у уџбеницима, или критичара у анализама концертних наступа. Пре ћемо чути да је кретање у неком музичком комаду било „хитро”, „нервозно”, да је подсећало на „топот копита”, „трку аутомобила” или, можда сатирично „повлачење каквог пужа по асфалту”. Шта, дакле, у когнитивном смислу *мотивише* овакве честе описе музичких феномена? И колико су они продукт музике саме (тј. њој инхерентне формалне структуре), а колико ипак само игре асоцијација, дакако увек добрим делом условљене нашим искуством?

Ма шта о томе имале да кажу формалне школе у науци о језику, у практичном погледу семантика нема нарочитог смисла без контекста. Другим речима, ако и применимо правила утицајне формалне семантике истинитосних услова (нпр. Крацер и Хајм 1998), те успемо да докажемо да је исказ „Михаило чита књигу” истинит ако и само ако формалном анализом помоћу правила логичке инференције и теорије скупова можемо да дођемо до таутологије, једним таквим поступком ипак ћемо рећи мало или нимало о ситуацији која је дати језички израз изазвала. Ко је Михаило? Шта је то „књига”? Какво је штиво у питању? На који начин се чита? Са којим циљем? Шта нам то говори о агенту? Зашто је чињеница да он чита важна за даљи

комуникативни след, итд? Аналогно томе, шта ћемо са испитаницима који, након што чују стакато увод у Григову свиту *Пер Гинт*, тачније чувену композицију *У дворани пећинскога краља*, не говоре о „тачкицама” па ни „исецканом кретању” већ о „лаву који се шуња” или „лопову који се прикрада нечијој кући” (аутентични описи из једног недавног експеримента, в. Антовић, Стаменковић и Фигар 2016). Један од могућих начина да се приђе феномену контекста јесте да се уведе конструкт „утемељења” (енгл. *grounding*). Познати амерички филозоф Џон Серл је, на пример, на врхунцу формалистичког приступа семантици крајем седамдесетих, ипак тврдио да „дословно значење сваке реченице може да се примени само у односу на координатни систем претпоставки које стоје ’у позадини’” (Серл 1977: 222). На трагу таквог и сличних размишљања, когнитивни лингвисти Роналд Ленакер (2002), а касније и Шона Кулсон и Тод Оукли (2005) развили су концепт „уземљења” (енгл. *grounding box*). Ради се о теоријском конструкту који мотивише изградњу контекстуално „богатих” значења. Пример који двоје аутора користе да објасне свој постулирани феномен јесте шаљив противчињенични исказ „да је Бил Клинтон био Француз, не би се (била) десила афера са Моником Левински”. Свакако, ова реченица има своју семантику већ и на формалном нивоу – где употреба прошлог потенцијала указује на врсту односа између две клаузе (радња се није *стварно* десила, већ говори о ономе што је *могло да се деси, а није*), као и на пропозиционом – јер такође говори, на пример, о односу између личности Била Клинтона и његове припадности или неприпадности скупу Француза. Но, да би се ова реченица *заиста* разумела, неопходно је да говорник и слушалац деле читав спектар контекстуалних знања: Ко је Клинтон? Ко Левински? Шта је то што се десило између њих? Каква су „морална очекивања” од председника (или уопште политичара) у америчкој, а каква у француској култури? Под каквим околностима је

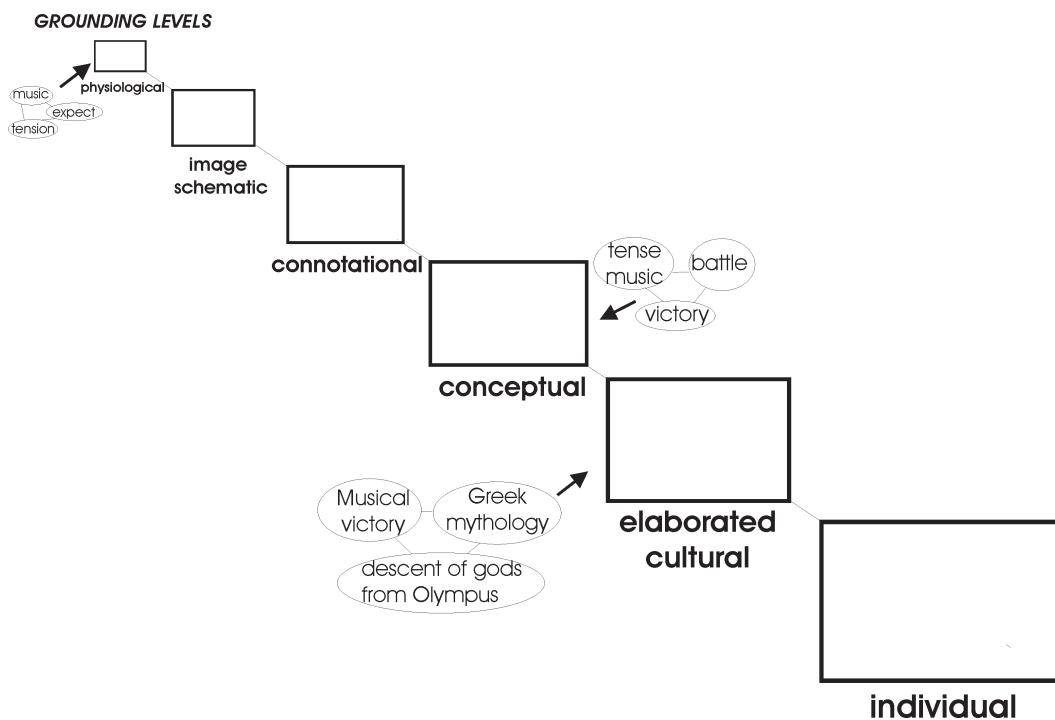
овакав противчињенични исказ ипак могао да се догоди? Која је била намера аутора реченице када ју је исказао? Шта нам то каже о његовим политичким ставовима? Да ли је већа вероватноћа да ју је изговорио Американац или Француз? И тако даље. Свакако, *целокупан* контекст је идеализован феномен и он нам никада неће бити доступан. Но, у што већој мери је овај исказ „уземљен”, тј. базира се на нашем *знању о околностима* (експлицитном или имплицитном), то ћемо га боље разумети те, на крају, насмејати се на њега као на шалу.

Покушај доприноса аутора овога текста проблему уземљења јавио се у виду спецификације датог прелога Кулсонове и Оуклија, тј. разлагања овог њиховог теоријског конструкта на саставне елементе. Наиме, у једној постхок анализи 2.400 одговора испитаника на музичке подражаје из поменутог претходног експеримента (Антовић, Стаменковић и Фигар 2016), указао сам да „уземљење” не треба да се посматра као јединствени феномен, већ управо да постоје „нивои утемељења” (музичкога) значења, који се, делимично рекурзивно и хијерархијски, крећу од „нижих”, донекле инхерентних самој музици, ка „вишим”, који зависе пре свега од нашег личног искуства, језичког знања и културолошког контекста (Антовић 2016). Тако су, на пример, испитаници који нису имали претходно знање о музичком програму (тј. радњи опере), када би чули познати Вагнеров лајтмотив мача из *Рајнског злата*, давали одговоре да се ради о „напетост музички”, некаквој „победи” или опет „испраћају у војску”. Како бисмо могли да класификујемо ове и сличне одговоре?

Једна од могућности је да дефинишемо (бар) пет нивоа утемељења: први би био *физиолошки*, где музика директно утиче на висцералне реакције, на основу смењивања тензија и релаксација у самом музичком току („напетост” – овај и све наредне описе давали су испитаници у поминутој студији); други ниво је сликовносхематски, где се

музички перцепт везује за некакво ванмузичко искуство на нивоу преконцептуалне схематизације (нпр. „кретање две војске које ће да се сударе”, базирано на схемама стазе и силе – в. и Талми 1988); трећи ниво био би конотациони, што се у мом моделу пре свега односи на емоције које дата музика побуђује (нпр. „драматичан осећај”); на четвртом нивоу слика постаје концептуална у ужем семантичком смислу, тј. испитаници почињу да везују музику за јасно референцијалне слике, често некакву основну наративу (нпр. „победа у рату”; „капетан брода бодри своју војску”). На петом, *културолошки елаборираном* нивоу те слике постају необично богате, понекад и сатиричне и крећу се много даље од евентуално препознате експлицитне намере композитора. Примера ради, опис једног испитаника да Вагнерова тема подсећа на „испраћај у војску” свакако тражи доста познавања локалног контекста; то једнако важи за другог испитаника који је описао дату тему као „силазак богова са Олимпа”, а тек и за трећег, који се нашалио са тада актуелним политичким контекстом великих поплава у Србији 2014. и рекао да га музика подсећа на то како „[тадашњи председник Владе Србије] Вучић брани Шабац”. Шести ниво био би ствар индивидуалних асоцијација, те самим тим не семантички у ужем смислу. Он је чест у експериментима, но тиче се не толико музике саме, колико некаквог, често случајног, контекста који везује рано искуство и ту или сличну музику. Пример би био да неког музика „подсећа на основну школу”, а другог на „звук старог мобилног телефона”. Ствар је, ипак, у томе да, осим шестог, нижи нивои утемељења делимично мотивишу више: без физиолошке напетости не би било осећаја „судара” на сликовно схематском нивоу, па онда даље „музичке драме” на трећем, или „победе” на четвртом. Опет, без те „победе” не бисмо могли да вежемо музику за контекстуално знање грчке митологије, те да опишемо музички мотив као „силазак богова са Олимпа”.

Схематски, вишеструко утемељење може да се прикаже као тродимензионални систем, где су нивои уземања распоређени по „оси утемељења”, која представља извор контекста. Око ње, налазе се индивидуалне мреже концептуалне интеграције (Фоконије и Тарнер 2002), које везују музичке подражаје за ванмузичке слике (Слика 1, преузето из Антовић 2016):



Слика 1. Нивои утемељења музичког значења

У наредној секцији, овакав модел покушаћу да применим на семиотичку анализу две песме групе *Рибља чорба*, на стихове Боре Ђорђевића.

2. Анализа: „Равнодушан према плачу” и „Слушај, сине, обриши слине”

Изградња одговарајућег контекста у реалном времену једнако се догађа при слушању популарне као и при слушању класичне музике. Она се најбоље уочава на петом нивоу теорије вишеструког утемељења значења, оном који

смо назвали „елаборираним културолошким контекстом”, где се музика најчешће користи да изазове сатиричне ефекте. Одличан пример су цртани филмови или луткарске представе: Листова *Мађарска рапсодија бр. 2* ствара посве нове семиотичке ефекте уколико прати трку Тома и Џерија, док *Боемска рапсодија* групе *Квин* добија необичан контекстуални оквир уколико је „изводе” лутке из хумористичне серије *Манет шоу*. Но, премда су они мање интроспективно приметни, чини се да се интерпретација значења у музици истовремено одвија и на свих пет преосталих нивоа: од тренутка у коме се најезимо кад се појави „онај доминантни акорд” преко позитивног афекта и топлих емоција, до асоцијације на основну школу када чујемо неку песму из детињства. Да ли је ове феномене могуће пронаћи и у неким песмама групе Рибља чорба?

Равнодушан према плачу и Слушај, сине, обриши слине представљају две познате песме из опуса Боре Ђорђевића. Оне су стицајем околности оставиле снажан утисак и на аутора овога текста који је, када су се појавиле, био на прагу поласка у основну школу. И ова лична нота битна је да се боље разуме принцип вишеструког утемељења: као дете предшколског узраста, нисам најбоље разумео о чему се ради у првој од две песме, у којој се „неко смеје из сандука”. Самим тим и моја тадашња интерпретација била је садржински ограничена у односу на ону коју може да изгради одрастао човек, искусни слушалац: њено (пре свега музичко) значење давало је само *контекстуалне обресе*, али не и потпуну интерпретацију, усклађену са могућом „намером” аутора (уколико је до једне такве интерпретације уопште могуће доћи). Ово је познати феномен поновне концептуализације и контекстуализације, који указује на то да је изградња значења динамичан процес, који може и треба да траје током целог живота. Зато се, уосталом, стално враћамо доброј литератури и читамо је на другачији начин, са

двадесет, тридесет, или педесет година живота. Како било, прва од ове две песме, *Равнодушан према плачу*, представља меланхоличну елегију, са јаком ироничном нотом, у којој покојник из сандука посматра догађаје на сопственој сахрани. Његов осећај све време балансира између мира, коначности и блажене самоће коју је коначно достигао сопственом смрћу и лицемерја околине, почев од најближе породице, која се манифестује кроз њихове изразе лица, поступке, изјаве, те обичаје које поукшавају да „испоштују” током сахране. *Слушај, сине, обриши слине* је пак политичка сатира, у којој млади певач имитира промукли глас партијског ветерана, вероватно партизанског првоборца из Другог светског рата, а у тренутку изласка песме (1982. године) високог државног функционера, који уз корачницу саветује младе како морају да слушају и следе „праве” узор из претходних генерација. Овај контекст се, свакако, користи да би се постигао ироничан ефекат, у коме млади и бунтовни рок музичари раде управо супротно – са индигнацијом и дозом цинизма одбијају да поштују устаљене моделе генерације својих родитеља.

На којим све нивоима контекстуалног утемељења ове две песме (стиховима и композицијом) постижу одговарајуће семиотичке ефекте?

Први ниво, кога сам назвао *физиолошким*, настаје из композиторове игре слушаочевим *когнитивним очекивањима*. О овом феномену умешно су писали амерички музиколог Леонард Мајер (1956) и доста касније познати „музиколлингвисти” Фред Лердал и Реј Џекендоф (1983). Чини се, наиме, да се у музичком току константно смењују *тензија* и *релаксација* те, на нешто вишем структурном нивоу, *континуитет* и *прогресија*. Ово на когнитивном плану изазива стална подсвесна очекивања да ће одређени музички сегмент да се настави на један или други начин. Када су она испуњена (на при-

мер, више пута потврђена завршна каденца у Росинијевим увертирама) долази се до осећаја задовољења; опет, када се она не испуне (рецимо у Шенберговом систему серија од дванаест тонова), задржава се осећај напетости. Управо та смена притиска и смирења, по многим ауторима, представља основу за изградњу каснијих, контекстуално богатијих музичких значења, тј. нарација изазваних музиком. Песма *Равнодушан према плачу* већ и на овом првом нивоу утемељења одише *мирноћом*. Приметна је једноставност свеопштег музичког израза, од аранжмана, преко хармоније, до ритмичко-мелодијског покрета. Целокупна певана линија креће се једва у распону сексте, а у већем делу песме и квинте, где се само у једном тренутку глас спушта испод тонике. Ови елементи све време сугеришу контекстуални оквир *монотоније* – већ и на првом, сасвим „физиолошком” нивоу подсвесних очекивања. Свакако, на вишим нивоима овај оквир се сасвим адекватно поклапа са целокупном темом смрти у песми. Слично томе, строфа и рефрен се јасно понављају, рима на пола стиха и на крају стиха доприноси свеопштем осећају испуњења очекивања, осим у вантоналном скоку у снижени седми ступањ (хармонски покрет познат у рок музици још од Битлса), који се јавља у строфи у којој певач каже „и коначно сасвим сам”. Овде већ говоримо о прелазу из првог у други ниво семантичког утемељења. Истовремено, песма *Слушај, сине, обриши слине* има много динамичнији музички карактер – аранжман са наглашеним ритмом који се свира на добошу, основном темом коју свирају лимени дувачки инструменти, тубом која унисоно прати линију у главном вокалу, те реским, готово промуклим прозодијским елементима у гласу Боре Ђорђевића. Супротно првој песми, овде је основни физиолошки осећај управо усмерен ка – *немиру*, тј. наглашеним когнитивним очекивањима која никако да се испуне, на јакој динамици, бли-

ставом, готово иритирајућем звуку трубе, и њој супротстављеном потмулом звучном покрету тубе, те на крају потреби за готово физичким кретањем која настаје на основу звука добоша.

На другом нивоу утемељења, подсетимо, говоримо о сликовним схемама, тј. елементима музичког израза чија сама форма изгледа садржи некакав предокус спацијалних релација и, често, кретања – попут високих и ниских тонова на вертикалним нотним линијама, тачкастог померања у стакату или пењања уз лествице у пратњи скале одсвиране навише. У првој песми, схематски ниво најчвршће налазимо у спуштању из тонике (Г) у снижени седми ступањ (Ф). Ово „музичко силажење” адекватно прати тематику песме – спуштање сандука у гроб – те већ поменути текст „и коначно сасвим сам”. Чини се да схема вертикалног кретања наниже, тј. силаска, омогућава не само визуелни контекст сахране, већ и једну врсту прелаза из оностраног у трансцендентално, што се види и у хармонији, тј. промени ступња. Даље, схематику потенцијално налазимо и у покрету у гитари, тј. понављању, на крају сваке строфе, везе између шестог ступња и тоничног мола (покрет Ц – е), чак *четири пута*. Ово је по себи занимљив – премда једноставан – покрет, чест у популарној музици, који обично прати мрачна конотација. На овом месту, ипак, понављање овог мотива, који поново схематски даје мотивацију музичкоме *кретању*, указује на коначност радње, те можда и њено „затварање”. Семиотички – затвара се ковчег, али и чисто музички – затвара се мотив. У когнитивној лингвистици, то се такође сматра схематски заснованим конструктом – в. енгл. *closure*, Кимел 2008). Дакле „затварање” композиције, потврђено четири пута, одговара затварању у сандук, а „потврђен” завршетак (хармонски), даје осећај схематског затварања, при чему је циљ јасан и у самом тексту – метафизички крај. Сличан хармонски покрет

имамо на почетку сваке строфе, само је он обрнут – из тоничног мола у паралелни дур (е у Г). Ово је такође чест прелаз у рок музици и везује са за мрачну конотацију (на контекстуалном нивоу три у моделу понуђеном у овом раду). Десетак година касније сличан модел, на пример, користили су *Guns and Roses* у песми *Civil War*, на једнако мрачне теме. У песми *Рибље чорбе* ипак је интересантно и да се тако схематизовани „мрак мола” и „светлост дура” налазе у једној врсти дијалектике, чиме можда и у генерално суморној атмосфери песме дају извесну поруку наде. Та дијалектика јавља се у све три строфе. Уз молски акорд Бора Ђорђевић, или неименовани лик кога певач персонификује, прво „обожава иловачу”, али се одмах уз дур и „смеје из сандука”. Слично томе, касније уз мол чујемо да му „горе певају попови”, па уз дур цинично „шапућу самозвани пророци”. На крају се помињу „нарикаче” уз молски, али и „диван спровод”, са поводом за пијанку, уз дурски акорд. Са друге стране, схематско утемељење песме *Слушај, сине, обриши слине* много се мање базира на хармонском покрету, а много више на ритму и аранжману. Већ поменути ритмички склоп у добошу јасно указује да је песма заснована као *корачница*, што даје директну везу између музичке структуре и кретања (овоме мотиви у дувачким инструментима само доприносе). Слично томе, релативно висок опсег у главном вокалу, уз јаку динамику (фактички викање) има за циљ да схематски укаже на значај и снагу имитираног политичара старије генерације, кроз поменути Талмијев конструкт динамике силе. Тек на каснијим нивоима анализе постаје јасно да иза овакве карактеризације стоји сатира.

Трећи ниво је конотациони и тиче се онога што понеки семантичар назива „афективно” или „емоционално” значење (нпр. Озгуд 1962). На том месту комбинација испуњених или нарушених очекивања и схематске структуре мотивише емоционалну реакцију публике

на песму. У обе композиције дати ниво најлакше се региструје код прозодијских елемената у гласу. Музички, у песми *Равнодушан према плачу*, суморну конотацију налазимо у молском тоналитету, монотоним покретима, једноставним хармонским везама, те на крају и у минималистичком аранжману, где се фактички ради о акустичној гитари, можда са дванаест жица, бас гитари и, само у рефрену, готово неприметном синтетизованом инструменту на клавијатурама. Ова једноставност даје оквир за мирну, али дефинитивну конотацију – поново нас враћајући на тему смрти. Са друге стране, у певању, проналазимо прозодијске промене у нагласку које свакако доприносе интерпретацији. Примера ради, кад постане експлицитно сатиричан, Бора Ђорђевић мења интонацију: каже да „можда нема ко да плаче, па плаћају *на-ри-каче*”. На том месту, као да се спајају језичко и музичко, физиолошки, схематски и конотационо утемељено како би слушалац могао да изгради додатни осећај разочарања код главног лика. Слично се дешава два стиха касније, када певач каже „ко у *сва-ком доб-ром ви-цу*, срећа је на сваком лицу”, те коначно „гробар чека напојницу” (са приметном дужином и нагласком на „гробар”) те на крају када помене и „*ве-се-лу* удовицу”. Оно што је додатно занимљиво овим поводом је да Ђорђевић од прве ка трећој строфи као да појачава ове прозодијске ефекте, што даје целој песми једну врсту „крешендо” ефекта. Музичког крешенда нема директно, али семиотички – порука се полако појачава већ на овом, трећем нивоу контекста, од прве ка трећој строфи, од некакве рефлексije о метафизици и коначности ка јакој социјалној сатири. *Слушај, сине, обриши слине* такође базира потенцијалну емотивистичку интерпретацију на прозодијским елементима – гласу који је намерно карикиран на начин да подсећа на каквог промуклог старца, који је ипак довољно гласан и одсечан, тј. још увек има довољно

животне енергије, гаји високо мишљење о себи и сматра се позваним да проповеда млађим генерацијама. Ипак, посебно занимљиво у овој песми је да се Бора Ђорђевић опредељује за овакву певану интерпретацију када говори „у име” омладине. Наиме, он имитира глас старијег човека када прича како су нас „Они успешно водили” и „све што кажу у реду је”. Опет, донекле парадоксално, када директно цитира њихове речи („Слушај, сине, обриши слине”) он се враћа свом природном, младом гласу. Ефекат представља занимљив вид противчињеничне концептуалне интеграције (в. Пасквал 2014) и само додатно подстиче процес емотивне идентификације са младим рокером кога иритира овакво понашање старијих генерација.

Четврти ниво назвали смо „концептуалним” у ужем смислу. Какав наративни ток нам дате две песме нуде и колико је он у вези са музиком? Песма *Равнодушан према плачу* подсећа на „имплицитне” тесктове у рок музици, где се од слушаоца захтева свесно ангажовање. Из строфе у строфу, наиме, неопходно је да слушалац полако изгради причу. Овде је, дакако, јасно да се ради о сахрани већ на самом почетку (макар она била описана и из крајње необичног угла), али прелазак од чињенице да је главни јунак преминуо до сатире која се дотиче ритуала сахрањивања, а нарочито лицемерја околине, укључујући и најближе, па чак и референце – макар имплицитне – да се радило о насилној смрти, написана је у најбољем стилу сличних „имплицитних” текстова рок музике. Могућа асоцијација је, на пример, песма групе *Dire Straits* која јесте управо у то време била на врхунцу славе – *Telegraph Road*. И она почиње причом о изградњи америчког индустријског градића „од нуле”, а завршава се муком савременог становника који је изгубио посао и прети му лом у браку. Још и више оваква нарација важи за другу песму исте групе, чувену антиратну рок химну *Brothers in Arms*, која као да нуди последњи вапај људ-

скости и љубави који војник шаље свом колеги „са друге стране рова” пре него што притисне обарач (ову поенту слушалац схвата – ако је уопште схвати – тек када певач Марк Нофлер изговори последње стихове песме).

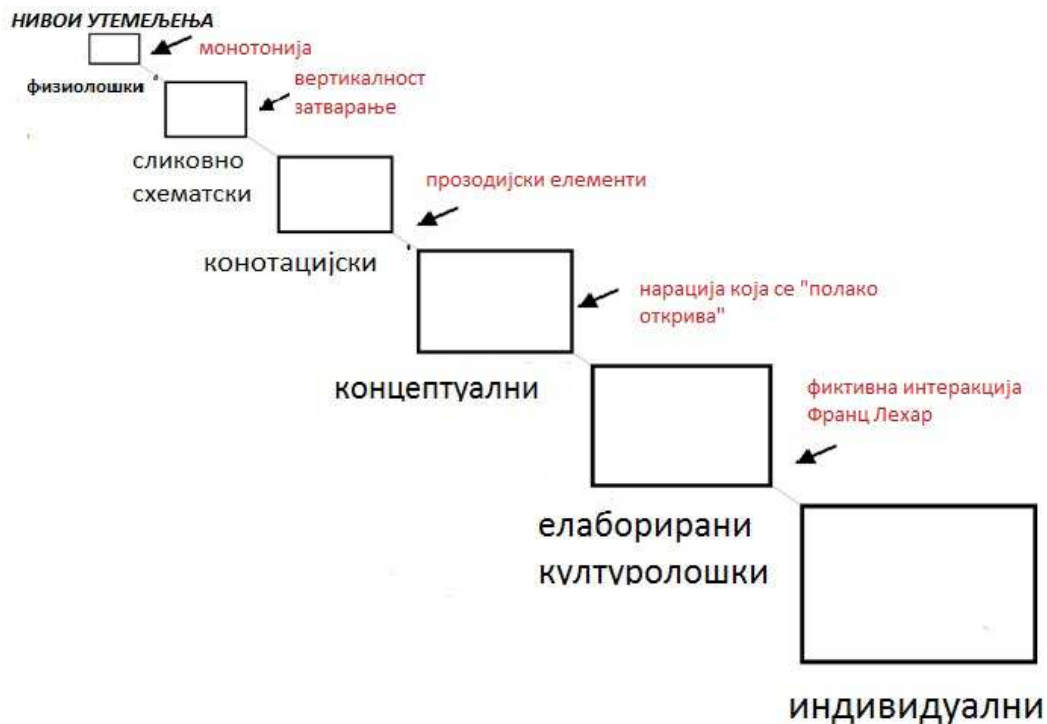
Но, и ван овакве имплицитне нарације, на четвртом, наративном контекстуалном нивоу могу се анализирати посве разноврсни ефекти. Један од значајних у когнитивној семиотици данас јесте и феномен „фиктивне интеракције”: како то савремени, „когнитивно модерни људи” могу да разумеју фактички немогуће метафоричне слике, или чак и проширене алегорије – укључујући и нарацију у којој мртав човек из сандука коментарише шта се дешава на његовој сопственој сахрани. Након недавне анализе сличног феномена аутора овога текста („борбе са самим собом” у религијској литератури, Антовић 2018), овим се свакако вреди позабавити и у когнитивној поетици (нпр. Др Џекил и Мистер Хајд), те на крају поново – музикологији (нпр. теме у филмској музици које прате наративну фиктивну интеракцију, као што је сусрет „старог” и „младог” господина Спока у последњој верзији филмова *Звездане стазе*). У сваком случају, и код песме Боре Ђорђевића ради се о додиру физичког и метафизичког света, који увек отвара нове, необичне видике. Лицемерје, нажалост, остаје преовлађујући лајтмотив, и отвара се ка крају песме као каква апокалипса. Ипак, повремене констатације наратора да је „готова његова мука” те се он слатко „смеје из сандука” можда значе да он из такве позиције има бољи увид у намере, манире, психолошко, те коначно и духовно стање његове околине него кад је био жив. Још једном, ово може да понуди парадоксално оптимистичан, чак религиозан тон овој песми. На сличном тону, *Слушај, сине, обриши слине* на готово сваком кораку стабилизује концептуалну интеграцију музике и слике (в. Брант 2008). Добош мотивише корачницу, дувачи војнички марш (на самом почетку песме чак и обресе главне теме која дирек-

тно асоцира на партизанске филмове седамдесетих), прозодија у гласу остарелог ратног хероја који држи моралне лекције изазива благи презир, те на крају и сам текст – у коме син треба да „обрише слине”, „не буде алав”, јер је „још балав” – недвосмислено уводи слушаоца у главни мотив песме: сукоб генерација. Текст јесте везан за специфично друштвено окружење Југославије раних осамдесетих (те самим тим захтева и добро „културолошко предзнање”, на граници следећег, петог нивоа утемељења), али једнако може да се прошири на сваку епоху и безвремени, готово метафизички несклад између младалачког бунтовништва и старачког конзервативизма, или опет „невиности и искуства” (В. Блејк).

Коначно, пети ниво је место где друштвене околности, познавање социјалног контекста, и уопште „шири”, „ванмузички” контекстуални фактори долазе до изражаја. Код песме *Слушај, сине* то су извесно све референце (имплицитне и експлицитне, језичке, музичке и прозодијске) на „народноослободилачку борбу”, те још и имплицитнији (али сасвим јасни!) наговештаји да се „тековине” те борбе сатиризују (нпр. „они су доживотно у праву”, али и „ми смо се незахвални родили”). Истовремено, *Равнодушан према плачу* даје ове елементе на нешто суптилнији начин. Примера ради, неке појмове просто не бисмо разумели да нисмо „уграђени” у сопствени културолошки контекст. Овде се мисли и на релативно глобалне концепте, на пример шта су то „самозвани пророци” (у крајњој линији библијска референца), али и релативно локалне – где „гробар чека напојницу”, на главу покојника се ставља лавор, те на крају и на сасвим лексиколошка питања – на пример, шта је то „нарикача” или „иловача” (деси се да понеко каже да је ова последња – врста ракије!). Коначно, постоји и бар једна јака референца која захтева одређени ниво формалног образовања, те је тиме и чврсто заснована

као контекстуални фактор петог нивоа. „Весела удовица” истовремено је и наслов познате оперете Франца Лехара. Овим се даје снажна културолошка референца коју испитаник треба да „одгонетне”: што боље то учини, то ће му текст бити занимљивији. Наравно да је и свака весела удовица довољна да учини контекст сахране мучним и сатиричним у исто време. Ипак, постојање знања о томе да је неко већ искористио ту фразу (а тек познавање радње оперете) само може да појача овај ефекат – управо као код Вагнера који личи на „силазак богова са Олимпа” или сатиризовану, неспретно срочену изјаву једног политичара да се мора „одбранити Шабац”.

На крају, индивидуални ниво семантичке интеграције, као надоградњу свих претходних контекстуалних оквира, треба да пронађе свако од нас: он ће зависити од тога да ли смо песму први пут чули као млади или одрасли, да ли је или није утицала на развој нашег укуса у (рок) музици, да ли смо са њом некада бежали из школе, упознали своју прву љубав, и од много чега другог. Чини се, у сваком случају, да добра поезија, нарочито кад је праћена добром музиком, обилује имплицитним техникама које стварају успешну семиозу, тј. преносе суптилне поруке на великом броју контекстуалних нивоа, тиме појачавајући синергијски ефекат инструменталне пратње, певане музике и текста. У песмама Боре Ђорђевића и групе *Рибља чорба* ови ефекти се могу успешно пратити. То их, уз популарност као рок химни, понекад чини интересантним и за семантичку или семиотичку анализу. Могући схематски приказ теоријским оквиром предложеним у овом раду, на примеру прве песме – *Равнодушан према плачу* – могао би да изгледа као на Слици 2:



Слика 2: Нивои утемељења и могућа семантичка интерпретација песме *Равнодушан према плачу* Боре Ђорђевића

3. Уместо закључка

Овај чланак покушао је да примени основне идеје теорије вишеструког утемељења при изградњи музичкога значења, коју развијам претходних неколико година, на домен српске популарне музике. Анализа две песме групе *Рибља чорба*, написаних на текстове Боре Ђорђевића, показала је, надам се, да теорија има шта да каже о процесу којим настаје једно могуће читање семиотичких знакова које дате песме граде у синергији музике и текста. Истовремено, све време треба бити свестан да је таква анализа увек ствар интерпретације, будући да и током самог покушаја наизглед „објективног” тумачења аутор анализе не може да избегне сопствене контекстуалне оквири, тј. нивое утемељења различитих нивоа, од индивидуалног до културолошког контекста. Примера ради, да сам у тренутку појаве ових песама имао шездесет,

а не шест година, свакако ме не би подсећале на основну школу; цинични опис сахране у првој вероватно би ме много више узнемирио; а сатира усмерена против ветерана Другог светског рата у другој не би ми била нимало смешна. Опет, поента није толико у томе да ли је аутор „погодио” „тачну” музичку семиозу (некакву „намеру” песника/музичара) колико у чињеници да је такву семиозу могуће изградити без претераног свесног напора слушаоца, а на основу „трагова” (енгл. clues) који се налазе у самом музичком и језичком материјалу. Надам се, стога, да је текст понудио неке новине и у аналитичком и у теоријском смислу: аналитички, као позив да се популарна музика све више и слободније укључује у озбиљне анализе у музикологији, „музиколингвистици” и семиотици; синтетички, као смерница како даље развијати предложени теоријски приступ, којим се, ако ништа друго, покушава ублажити јаз између формалистичких и референцијалистичких модела музичкога значења којим је и започет овај рад. Увек, наравно, треба имати на уму да је музичко значење латентно, неспецифично, те поседује само *потенцијал* да се вербално изрази. Ипак, анализа једног таквог потенцијала, и у популарној музици, може да представља занимљив научни подухват.

Литература

- Агаву 2014: Agawu, K. (2014). *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press.
- Антовић 2009: Antović, M. (2009). Musical metaphors in Serbian and Romani children: An empirical study. *Metaphor and symbol*, 24(3), 184-202.
- Антовић 2016: Antović, M. (2016). From expectation to concepts: Toward multilevel grounding in musical semantics. *Cognitive Semiotics*, 9(2), 105-138.

- Антовић 2018: Antović, M. (2018). Waging War against Oneself: A Metaphor at the Heart of Christian Ascetic Practice, in P. Chilton and M. Kopytowska (Eds.), *Religion, Language and the Human Mind*, (pp. 386-406). New York: Oxford University Press.
- Антовић, Бенет и Тарнер 2013: Antović, M., Bennett, A., & Turner, M. (2013). Running in circles or moving along lines: Conceptualization of musical elements in sighted and blind children. *Musicae scientiae*, 17(2), 229-245.
- Антовић, Митић и Бенекаса 2018: Antović, M., Mitić, J., & Venecasa, N. (2018). Conceptual rather than perceptual: Cross-modal binding of pitch sequencing is based on an underlying schematic structure. *Psychology of Music*, in press, DOI: 0305735618785242.
- Антовић, Стаменковић и Фигар 2016: Antović, M., Stamenković, D., & Figar, V. (2016). Association of meaning in program music: On denotation, inherence, and onomatopoeia. *Music Perception*, 34(2), 243-248.
- Бернштајн 1976: Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard* (Vol. 33). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Брауер 2000: Brower, C. (2000) A Cognitive Theory of Musical Meaning, *Journal of Music Theory*, 44(2), p. 323-79.
- Кук 1959: Cooke, D. (1959) *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Кулсон и Оукли 2005: Coulson, S., & Oakley, T. (2005). Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics. *Journal of Pragmatics*, 37(10), 1510-1536.
- Кокс 2016: Cox, A. (2016). *Music and embodied cognition: Listening, moving, feeling, and thinking*. Bloomington: Indiana University Press.
- Фоконије и Тарнер 2002: Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Гибс 2005: Gibbs, R. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Хатен 2004: Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

- Џекендоф и Лердал 2006: Jackendoff, R. and Lerdahl, F. (2006). The Capacity for Music: What Is It and What's Special about It? *Cognition*, 100(1): 33-72.
- Џонсон 1987: Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of reason and imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Кимел 2008: Kimmel, M. (2008). Image schemas in narrative macrostructure. In: Auracher, J. & van Peer, W. (Eds.), *New Beginnings in Literary Studies* (pp. 158-184). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Крацер и Хајм 1998: Kratzer, A., & Heim, I. (1998). *Semantics in generative grammar*. Oxford: Blackwell.
- Кил 2007: Kühn, O. (2007). *Musical Semantics*. Bern: Peter Lang
- Лејкоф и Џонсон 1980: Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago press.
- Ленакер 2002: Langacker, R. W. (2002). *Concept, image, and symbol: The cognitive basis of grammar*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Лердал и Џекендоф 1983: Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT press.
- Мајер 1956: Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Озгуд 1962: Osgood, C. E. (1962). Studies on the generality of affective meaning systems. *American Psychologist*, 17(1), 10-28.
- Пасквал 2014: Pascual, E. (2014). *Fictive interaction: The conversation frame in thought, language, and discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- Поповић, Б. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: Клио.
- Саслау 1996: Saslaw, J. (1996) Forces, containers, and paths: The role of body-derived image schemas in the conceptualization of music, *Journal of Music Theory*, 40 (2), 217-43.
- Серл 1978: Searle, J. (1978). Literal meaning. *Erkenntnis*, 13: 207-224.
- Слобода 2005: Sloboda, J. (2005) *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford: Oxford University Press.
- Свејн 1996: Swain, J. P. (1996). The range of musical semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(2), 135-152.

Талми 1988: Talmy, L. (1988). Force dynamics in language and cognition. *Cognitive Science*, 12(1), 49-100.

ЗБИКОВСКИ 2002: Zbikowski, L. (2002) *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.

Mihailo P. Antović

LANGUAGE, MUSIC AND THE COGNITIVE BASIS OF MEANING CONSTRUCTION IN TWO SONGS BY BORA ĐORĐEVIĆ

The paper applies the theory of *multilevel grounded semiotics* (Antović 2016) to the domain of Serbian popular music. I analyze the interaction of linguistic constructions, musical structures, and broader communicative patterns (e.g. paralinguistic prosodic elements, some characteristics of style) in the songs *Indifferent to Tears* and *Listen, Son, Wipe Your Runny Nose* of the Yugoslav and Serbian band *Riblja Čorba*, with the texts written by the band's frontman Bora Đorđević. Based on previous empirical research (Antović, Stamenković and Figar 2016) the theory approaches musical meaning through at least five hierarchical, partly recursive “grounding levels” – physiological (“tense music”), image-schematic (“the clash of two armies”), emotive-connotative (“dramatic sentiments”), narrative-conceptual (“a ship captain boosting the morale of his crew”), and elaborated-cultural (“sounds like gods coming down from Olympus”). After the basic elements of the theoretical system are given, the text goes on to apply the framework to the analysis of two songs by Bora Đorđević. Patterns of tension and relaxation are shown to provide the first gist of meaningfulness, and they are followed by schematic factors that motivate semiosis in themselves (e.g. the harmonic “drop” from G to F major accompanying the storyline in which a coffin is lowered into the ground). On the conceptual level, narrative structures of the two songs are analyzed

and compared with some internationally famous rock music pieces which employ similar musical techniques, in particular “implicit” narration, which slowly reveals its connotations towards the end of the song. Satirical effects are specifically considered on level five, from the prosody of the lead singer mocking the voice of an old man to references to “merry widows” at funerals (Franz Lehar). The conclusion discusses further applicability of the model and vouches for more incorporation of popular music into discussions of musical semiotics.

Key words: music, semiotics, context, grounding, Bora Đorđević.