

Бојан Жикић

bzikic@f.bg.ac.rs

Милош Миленковић

milmil@f.bg.ac.rs

*Одељење за етнологију и антропологију,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду*

Музика као средство произвођења социокултурне другости*¹

Апстракт: Појам „музика“ треба посматрати као синестезички концепт: утисци о њој не преносе се искључиво чулом слуха, већ и чулом вида, а њено дејство може се посматрати као интелектуално и емотивно, као однос према одсвираном или изреченом у тексту песме, али и према самој појави или наступу музичара, извођењу музичког дела и томе слично. Другим речима, музиком не саобраћамо само тако што је свирамо и слушамо, већ и тако што је *схватимо* – у смислу културног и друштвеног феномена. Они који користе на такав начин схваћен концепт музике не морају бити ни музичари пошто се друштвено и културно разумљиве и релевантне поруке могу пренети и једноставним емитовањем одређених музичких аудио или видео записа или путем заузимања става према неком музичком делу. Музика представља медијум изражавања социокултурне другости у западној цивилизацији, барем од средњег века наовамо, али представља и начин произвођења те другости. Под произвођењем другости подразумевамо „откривене“, то јест свесне и намераване појединачне чинове употребе музике као синестезичког концепта у сврху преношења културне поруке о одређеној врсти другости у датом социокултурном контексту, а која за непосредну референцу узима пошиљаоца такве поруке. Циљ нам је да представимо механизам произвођења другости на такав начин, разматрањем примера који се тичу различитих врста музичких дела (рокенрол, филмска музика, класична музика итд.), различитих врста другости (онтолошка, политичка, етничка итд.) и различитих социокултурних контекста из ближе и даље прошлости, као и из садашњости.

Кључне речи: антропологија; музика; другост; културна комуникација; западна цивилизација

* Резултат рада на пројектима 177017 и 177018 финансираним од стране МПНТР РС.

¹ Рад је представљен на пленарном предавању у оквиру научне конференције „Антропологија музике“, одржане на Филозофском факултету у Београду 23.03.2018. године.

Увод

Појам „музика“ треба посматрати као синестезички концепт: утисци о њој не преносе се искључиво чулом слуха, већ и чулом вида, а њено дејство може се посматрати као интелектуално и емотивно, као однос према одсвираном или изреченом у тексту песме, али и према самој појави или наступу музичара, извођењу музичког дела и томе слично. У физичком смислу, појам „музика“ требало би да се односи на звуке произведене свирањем и певањем – а што би укључивало и текст ако га одређена композиција има². Тај појам у социокултурном смислу садржи и конотације онога што бисмо могли да означимо као „парамузичка средства“ или елементе, а што би били, на пример, костими и сценографија, односно уопште тежња да се музичка дела не само слушају, већ да комуницирају с публиком кроз одговарајућу визуелизацију – изведбено просторно постављање музичара и материјалних предмета, видео спотови, појављивање на телевизији, концерти итд. (упор. Stokes 2010).

Музика у комуникативном смислу функционише обједињујући експресију и импресију, док у друштвеном и културном смислу може да се узме као метафоричко средство представљања различитих феномена (Stokes 2004, Small 1998). Сматра се да емоције – у смислу културно конструисаних, културно дефинисаних, па самим тим и културно препознатљивих појава – представљају основну комуникациону потку музике. Чак и онда када је садржај онога што се комуницира музиком јасно одређен као интелектуалан, попут политичких ставова, рецимо, изгледа да феномени одашиљања и пријема таквих, у основи културно кодираних, информација почивају на емотивном односу који њихови примаоци успостављају према датом садржају (в. Eerola and Peltola 2016). Битна ставка тако успостављеног механизма културне комуникације јесте учешће индивидуалног доживљавања примљених информација у њиховом општем, то јест културном разумевању. Преношење поруке успело је не само онда када је порука схваћена, него онда када је прихваћена: често није довољно да разумемо шта је пошљилац хтео да каже, већ је потребно да нашем интелектуалном поимању тога додамо и емотивну компоненту слагања са тим (упор. Winters 2008, Stasik 2017).

Последица тога јесте да ако малопређашњи појам музике схватимо као когнитивну схему музике, она се појављује као спој звука, текста, визуелног утиска, али и емотивног односа према свему томе. Тако установљена когнитивна схема музике упућује на музику и у смислу емотивног подсе-

² То наглашавамо пошто се могу певати мелодије које не садрже речи, већ се састоје само од гласова у фонетском смислу.

тника на одређене ситуације из прошлости, те на њихову пројекцију у будућност – рецимо, у виду прихватања интелектуалног позива на друштвену ангажованост личним емотивним везивањем за такву поруку. Као метафора различитих друштвених и културних збивања и појава, музика представља и метафору индивидуалних доживљавања тих збивања и појава. Она обликује лична сећања на прошлост, па се може схватити и као средство временске контекстуализације на плану општег и појединачног (Kaufman Shelemaу 2006). Музика није само метафора других друштвених и културних појава; она јесте таква појава сама по себи. На њу се може гледати као на својство неке културе – и то као на дистинктивно својство, што је схватање које је присутно у антропологији од Фрејзера, а које претходи субдисциплинарном развоју антропологије музике (в. Фрејзер 1992, Merriam 1964, Hann 2003). У том смислу, као културно когнитивно организован феномен, музика јесте *идеја*. Њоме не саобраћамо само тако што је свирамо и слушамо, већ и тако што је *схватимо* – у смислу културне и друштвене појаве. Они који користе на такав начин схваћен концепт музике не морају бити ни музичари, пошто се друштвено и културно разумљиве поруке могу пренети и једноставним емитовањем одређених музичких аудио или видео записа или путем заузимања јавног става према неком музичком делу.

Музика и другост

Сматрамо да управо схватање музике као идеје омогућава њено разматрање као средства произвођења другости. Музика представља медијум изражавања социокултурне другости у западној цивилизацији барем од средњег века наовамо, али представља и начин произвођења те другости. Под произвођењем другости подразумевамо свесне и намераване појединачне чинове употребе музике као синестезичког концепта у сврху преносења културне поруке о одређеној врсти другости у датом социокултурном контексту, а која за непосредну референцу узима пошљаоца такве поруке (в. нпр. Long 2013, Veronesi and Pasquandrea 2014, Herbert 2011, Žikić 2012a). Оградићемо се од тога да бављењем датом темом разматрамо питање конструисања и изражавања културних идентитета коришћењем музике, пошто ти поступци могу да буду укључени у произвођење и изражавање другости, али не морају (в. нпр. Whiteley et al. 2004, Riley 2005, Douglas 2005, Nagerman 2015).

Наглашавамо то због чињенице да је антрополошко проучавање музике повезано са проучавањем идентитета у великој мери. Као својство културе, али и као метафора других друштвених и културних појава, музика представља значајно средство изражавања идентитета. Неки од тих идентитета

јесу мањински у средини у којој настају, одакле се могу сматрати изразом различитости, па и аутореферентне другости у односу на тај контекст, а неки представљају израз већинске културе у својој средини (Suzanne 2007, Lima Santos 2016, Okigbo 2017, Guilbault 2016). Иако разматрамо неке примере који повезују другост и идентитет, не бавимо се показивањем тога да културни идентитет представља основу или оквир произвођења другости музиком. На сличан начин, иако нам је јасно да антропологија настаје и развија се, а и данас у доброј мери јесте наука о другима и другости, не успостављамо централну осу диференцирања другости онако како то сугеришу она антрополошка истраживања која у томе полазе од концепата оријентализма, окцидентализма, (пост)колонијализма или постмодернизма (в. нпр. Myers 2006, Wierzbicka 2013, Finn 2014, McGee 2012). Референти оквир нашег разматрања управо је само извориште онога у односу на шта се конструише већина другости проучаваних у антропологији – западна култура у најширем смислу речи.

Може се рећи да сама музика – у смислу форме музичке композиције у оквиру неког ширег музичког жанра – представља прво поље изражавања другости музиком. Узмимо, на пример, италијанског композитора Ђованија Сгамбативија; његова програмска оријентација била је писање композиција за оркестар с идејом да италијанској публици представи другачији вид класичне музике у другој половини деветнаестог века, у време када је у датој средини таква музика била практично идентификована с опером. Слично томе, на супрот атоналности и алеаторности постмодернистичке минималистичке музике друге половине двадесетог века, естонски композитор Арво Перт „вратио“ је хармонију у минимализам, свводећи је на њену тријадну основу. Говорећи о музици самој по себи као истовремено оквиру и средству за изражавање другости, не треба сметнути с ума ни њену употребу у социјално онтолошком одругојачењу атмосфере у филмовима или серијским програмима, када се увек исти мотиви користе као подлога приликом појаве туђина, сабласти или неупокојених (в. Žikić 1994, Barnier 2010, Summers 2013).

Друго поље у којем је истакнуто присутно коришћење музике у сврху произвођења и изражавања другости, јесте њена употреба у изражавању концепта побуне у западној култури. То се не односи само на негацију неких социокултурних вредности, већ на релативно јасно позиционирање у односу на њих, указивањем да су им могуће или потребне алтернативе. Вероватно најпознатији примери јесу изражавање побуне против постојеће друштвености и културалности кроз панк³, или разбијање родних образаца понашања кроз глем рок (на пример, облачење Боувивија, Болана, раних

³ Најуопштеније речено, пошто би залажење у детаље излазило изван оквира овог текста.

Рокси мјузик), као и увођење нових, у датом тренутку културно острахованих тема, попут полности и опијата у контракултурној музици 1960-их, обично идентификованој као рокенрол, фолк или психоделична музика, како у текстове музике, тако и у самопредстављање њених аутора и извођача кроз начин живота који су водили.

О музици као средству изражавања другости у западној култури може се говорити и на примеру сфере духовног. Посматрамо ли везу између растафаријанаца и реге музике⁴, на пример, долазимо до таквог коришћења музике којем је циљ исказивање сопствене другости у религијском смислу кроз посебну сотериологију у односу на друге аврамске религије (в. нпр. Thompson 2012, Chakravarty 2015). Сигурно је да се са свим тим не исцрпљују тематски оквири коришћења музике у произвођењу и изражавању другости. Примери које ми разматрамо представљају појединачне чинове, односно не произлазе непосредно из неког ширег музичког или друштвеног покрета, то јест нису део тога сами по себи. То су свесни и намеравани одабири таквих музичких или парамузичких елемената којима ће бити изражена колико-толико кохерентна или конкретна идеја која се може тумачити као намеравано исказивање социокултурне другости. Комуникација која се остварује у разматраним примерима намеравана је да буде општа – тачније, опште разумљива у одговарајућем контексту. То значи да је културна, а не идиосинкратична, односно да се одговарајућом анализом може доћи до идеје коју је пошилалац уткао у поруку.

Рокери с Мораву: целокупна појава

„Рокери с Мораву“ били су југословенски, тачније – српски састав, основан 1977. године, а прве синглове и албуме објавила им је загребачка музичка продукција „Југотон“. Посебност тог састава на тадашњој југословенској музичкој сцени била је у томе што су измицали жанровској класификацији⁵. Иако то не делује као богзна какав проблем из данашње перспективе, жанровско одређивање музике било је битно за ондашњу музичку индустрију и медије у Југославији. Приступ медијима и пласман у њима зависили су од тога како музичка индустрија окарактерише одређени производ. Медији су били државни, а највећи простор у њима добијали су такозвани естрадни уметници. Југословенска естрада тог времена била је релативно јасно профилисана на „забавну“ и „народну“ музику. Естради

⁴ Та веза сматра се суштинском, али не треба сметнути с ума да реге, као ни друге врсте јамајчанске музике конкретно, не морају служити изражавању искључиво растафаријанске идеологије.

⁵ Вуксановић их је пост-хок назвала „хибридним музичким саставом“, рецимо, в. Vukšanović 2008.

је била супротстављена у појмовном смислу, а који је извирао из музичког стила, рокенрол сцена, а појавом „Бијелог дугмета“, почела је да јој бива конкуренткиња и у погледу медијске присутности (в. Rogacar 2008). С друге стране, свему томе започела је да се супротставља сцена новокомпоноване народне музике која је у наредној деценији почела да односи превагу над осталим сценама (в. нпр. Stojanović 2006, Đurković 2013).

Неки извођач могао је бити означен као „забавњак“ или „народњак“, односно „рокер“ у зависности од тога у коју врсту музике се сматрало да треба сврстати његову музику и таква категоризација протезала се и на публику, али и на друштвени однос према том извођачу. Потоње значи да се сматрало да свака врста музике одражава неке друштвене вредности, што је био став заступљен како у јавном говору, тако и међу публиком. Тако је забавна музика, на пример, сматрана изразом конвенционалних погледа на свет и естетских потреба, народна као израз духа окренутог прошлости, а рокенрол изразом младалачког бунта који може, али и не мора бити у складу с тадашњим основним друштвеним вредностима. Онда када су се појавили и у првим годинама постојања, „Рокери с Мораву“ представљали су чинилац нарушавања такве класификације.

Већ само име састава представљало је „провокацију“ у том смислу, пошто је повезало два појма који су се тада сматрали неспојивим. Израз „рокери“ конотирао је људе који свирају или слушају бучну гитарску музику, носе фармерке и кожне јакне; израз „Морава“, с друге стране, упућивао је на одређену културну и музичку локалност, схватано и као метафоричко исходиште начина живота српског села. Поред тога, њихова музика представљала је комбинацију управо онога што је сугерисало њихово име, коришћења „савремених“ и „страних“ инструмената (електричне гитаре) заједно са „традиционалним“ и „домаћим“ (хармоника); напokon, теме њихових песама – уз обавезну шаљиву ноту – биле су посвећене ономе чиме се нису бавили текстови рокенрол музичара, а свакако ни естрадних, такозваним уобичајеним ситуацијама из сеоског живота, као и из живота прве генерације градских становника сеоског порекла.

Реакције јавности на појаву „Рокера с Мораву“ биле су опречне. У средишту пажње била је чињеница да је дати пројекат осмишљен тако да забави и насмеје, али док су га они који купују носаче звука доживљавали као пародију, они који су – како се то говорило некада – бринули о култури, сматрали су да се ради о карикирању свега што има везе с фолклорним стваралаштвом и народном традицијом, али и одређених сегмената југословенске друштвене стварности⁶. Наше мишљење је да су „Рокери с Мо-

⁶ За неке од реминисценција на деловање тог састава в. нпр. <https://www.beforeafter.rs/muzika/nemoj-mile-nista-politicki/> или <https://www.bastabalkana.com/2009/06/rokeri-s-moravu-srbijanska-deca-cveca/>

раву“ представљали један од израза унутрашњих противречности југословенског социјалистичког друштва, односно да се могу тумачити на такав начин чак и уколико им то није била (првобитна) намера. Њихову другост видимо као музичку другост која се појављује као слика социокултурне другости, а као средство изражавања свега тога – саму њихову појаву у јавности, уз њихову музику, наравно.

Под „појавом“ мислимо на њихово наступање у фрагментарној, али пажљиво одабраној српској народној ношњи на телевизији, концертима и фотографским сесијама за штампу. То су били, обично, препознатљиви елементи моравске ношње, попут шајкаче, гуња или опанака, али оденути уз уобичајене одевне предмете југословенске урбане културе тог времена, попут кошуља стандардног кроја са великим крагнама, сомотских панталона или фармерки, а некад чак и „шими“ ципела. Поред тога, у певању су користили имитацију моравског нагласка, тачније вербализовали су модел београдског стереотипа о томе како српски језик говоре „сељаци“, то јест особе које не припадају градској култури, чак и уколико живе у граду. У контексту тадашње сцене југословенске популарне музике „Рокери с Мораву“ били су феномен сам за себе. У музичком и смислу парамузичких средстава успоставили су се као културно конструисани други у односу на целокупну естраду и рокенрол.

У време настанка „Рокера с Мораву“ естрада је и даље одговарала доминантној културној представи о томе каква треба да буде популарна музика. Као и у другим срединама тог времена у Европи и Северној Америци, сматрало се да музика теба да буде „лепа“, а не „опасна“, односно да отелотворава одређени естетски идеал, а не да се бави друштвеном критиком и политичким ангажманом. За разлику од Велике Британије или САД, рецимо, за југословенску популарну музику било је посебно значајно да се *не бави* нечим што је личило на друштвену критику и политички ангажман (в. нпр. Đurković 2002, Vuletić 2011, Coorey 2011). Шаљиво баратање материјалним и нематеријалним елементима народне традиције од стране „Рокера с Мораву“, као и таква тематика њихових песама која је могла да се схвати као исмевање или као проблематизовање начина живота савременог села, у смислу сеоског живота као искривљене представе градског, као и несналажења дојучерашњих становника села сада насељених у урбаним срединама, излазило је изван оквира искључиво музичке другости и залазило на терен друштвене и културне другости (упор. Rasmussen 2002).

Друштвени контекст појаве „Рокера с Мораву“ на југословенској сцени популарне музике био је самоуправни социјализам. Као његове конотације у то време представљани су прогрес, урбанизација и индустријализација. Његова популарна музичка сцена била је подељена на „забавњаке“ и „народњаке“, за шта верујемо да је могло да осликава поделу између садржаја

споменутих конотација и њихових супротности из перспективе тадашњег јавног говора управљачке елите. Разлика између југословенског социјализма, наиме, и социјализама у земљама такозваног Источног блока, била је, између осталог, у томе што први није био *национални* социјализам – због вишенационалне природе југословенске државе, па се ни народно стваралаштво није посматрало као битан елемент израза „народног духа“. Уместо тога, југословенска социјалистичка идеологија сугерисала је да је „народни дух“ југословенских народа пронашао свој израз у Народноослободилачкој борби, друштвеној једнакости које је донео социјализам и томе слично.

Народна традиција фолклоризована је у СФРЈ⁷ и сматрана нечим што је остало иза, или што треба да остане иза „стремљења у изградњи модерног социјалистичког друштва“. Деловање „Рокера с Мораву“ није узимало у обзир друштвено дефинисани модел фолклора, међутим, што је само по себи могло да доведе у питање веродостојност тог модела, па тиме и веродостојност званичног тумачења друштвене повести југословенских народа. Поред тога, текстови њихових песама упућивали су на постојање извесних проблема у трансформацији земље са претежно руралног на урбани начин живота и привређивања. То је са своје стране могло да отвори следећа питања: да ли је механизам социјалистичке трансформације земље добар, односно функционалан, те да ли је потребан у толиком обиму уопште, односно одговара ли „народном духу“ ипак више сеоски начин живота? У то време таква питања нису сматрана умесним за постављање, да се не би посумњало да онај који чини то доводи у питање супериорност југословенског социјализма над свим осталим видовима друштвено-економског уређења.

На сличан начин на који су се државници СФРЈ трудили да представе друштвено-економско уређење те земље као алтернативу доминантним друштвено-економским уређењима друге половине двадесетог века (означаваним колоквијално као „капитализам“ и „социјализам“), не уочавајући лиминалну позицију таквог типа уређења у односу на остала два⁸, и музичка другост „Рокера с Мораву“ у односу на југословенску сцену популарне музике у другој половини седамдесетих година прошлог века може

⁷ Ту мислимо, пре свега, на установу културно-уметничког друштва, која је успостављена после Другог светског рата као својеврсни оквир и филтер онога што се сматрало народним стваралаштвом, а чему је доприносила и својеврсна стандардизација, то јест уметничко моделовање онога на шта се наилазило на терену, кроз институционализацију етнокогеографије, на пример; упор. Тарушковић s.a., Rabrenović 2008, Dumnić and Lajić Mihajlović 2014

⁸ Имплцитну последицу таквог стања по југословенску естетику Чворо је оценио као ухваћеност између социјалистичког реализма и западњачког постмодернизма, Čvoro 2014.

се сагледати као лиминална, у ствари, пошто ће се испоставити да њихово коришћење музичких и културолошких елемената који су изгледали као муђусобно неспојиви има посреднички значај у обликовању нових видова популарне музике у Југославији и њеним пост-државним дериватима, као и у уобличавању поп-фолк музике⁹ као доминантог вида популарне музике у већини од тих деривата.

Ајлерт Левборг: онтологија споредности

Броукен рекордс јесу шкотски рок састав који је објавио три албума од свог оснивања до данас. Полазећи од става да песму као облик музичког извођења можемо схватити као суштину популарне музике, изабрали смо једну од песама са њиховог првог албума, која се зове „Да је Ајлерт Левборг написао песму звучала би овако“¹⁰, желећи да прикажемо како се произвођење социокултурне другости може учинити таквом музичком формом. Песма може да представља контекст сам по себи. Она је уобличен кратки наратив о нечему, чије комуницирање се не може схватити искључиво изван тог контекста, иако је познавање неких других контекста – оних из којих се црпе елементи тог наратива – битно као подлога обавештавању о датом наративу (в. Žikić 2012б). Због тога се усредсређујемо на песму, не сматрајући релевантним за ово разматрање друге податке о њеним ауторима или стваралачко-тржишној целини којој припада.

Песма којом се бавимо овде поседује два својства која су изузетно честа у савременој популарној музици. Та својства су реферисање на друге видове стваралаштва текстом или насловом песме, те тема романтичне љубави као основа наратива. Песма о којој је реч може да се опише као љубавна, дакле, у смислу онога чему је посвећен њен текст. Ономе ко не познаје контекстуалну подлогу тог текста делује као да се ради о покушају обнове романтичне везе између мушкарца који пева и женске особе којој су упућене речи песме; за оне који би придали већи значај контекстуалној подлози неголи самој песми, њен текст представља хипотетичку кореспонденцију инспирисану ликовима из књижевности.

Ајлерт Левборг је лик из драме „Хеда Габлер“, Хенрика Ибзена, објављене први пут 1890. године¹¹. Он је стара Хедина љубав, али и некадашњи ривал њеног садашњег супруга, Георга Тесемана, за место универзитетског

⁹ За расправу о томе зашто је дату музику најбоље означити као „поп-фолк“ в. Mitrović 2017.

¹⁰ Broken Records, “If Eilert Loevborg Wrote A Song, It Would Sound Like This” (*Until the Earth Begins to Part* album, 4AD 2009).

¹¹ За српскохрватски превод в. Ibzen 1978.

наставника. Појављује се изненада у њиховим животима након дуго времена, и то као особа због које је Хедина најбоља пријатељица напустила свог мужа. Његова намера није да се меша у Тесеманов живот или каријеру, али га Хеда увлачи у сопствени проблематични однос према животу и људима око себе, узрокујући својим каприциозним и манипулативним поступцима да Левборг изврши самоубиство. На крају и Хеда окончава свој живот самоубиством, а у другом плану остаје питање праве природе њеног и Ајлertoвог односа, то јест остварености или неостварености њихове љубави.

Изнето у претходном одељку не представља целовит сиже Ибзеневе драме. То је, пре, краћи опис односа два лика у њој, оних на које наилазимо и у песми састава *Броукен рекордс*. Ајлерт Левборг је *споредни лик* у драми, једно од помоћних наративних средстава у приказивању одређене врсте друштвених односа и међусобних личних саобраћања у појединим друштвеним круговима Кристијаније¹² свог времена. Тај лик служи осликавању тога како интензивно и углавном безосећајно пројектовање унутрашњег живота главне и насловне јунакиње драме, у односе који владају у њеној микросоцијалној средини, утиче на те односе у целини, али и на животе особа од којих се састоји та средина. Самим тим, Левборг је споредна личност у животу Тесеманових, а могуће је да је био такав и у Хедином животу пре удаје. Објекат је Хедине манипулације и на правом значају добија онда када његова смрт истовремено пружа повод Хеди да дословно иступи из живота који није испао онакав каквим га је очекивала, и када је суочава с последицама њеног манипулисања људима (в. Norseng 1999).

С друге стране, може се сматрати да Левборгов чин самоубиства у Ибзеневом делу, којим доприноси окончању Хединог живота, представља метафору механизма друштвене контроле којим се социокултурни поредак наново успоставља након покушаја дестабилизације. Чинилац дестабилизације је Хедино понашање, свакако: у родном смислу зато што заводи, а не мири се с тим да буде заведена; у друштвено-економском, али и смислу културног капитала зато што жели да сама располаже имовином чији је сад титулар њен муж, а коју је унела у брак, као и зато што јасно ставља да знања да она располаже његовом друштвеном позицијом, а не он њеном (она је из угледније породице); у моралном смислу зато што, не марећи за правила понашања, ставља до знања да не мари ни за социокултурни норматив на којем су заснована (Thresher 2008, Björklund 2016).

Говорећи о Левборговом лику као о средству, таквим га можемо сагледати и у контексту песме шкотског састава. У њој је перспектива споредног лика из књижевног дела претворена у позицију из које је спевана. Његова, у суштини аутсајдерска, позиција у Хедином животу у тренутку радње драме претворена је у позицију из које се сагледава њихов

¹² Некадашњи назив главног града Норвешке, Осла.

однос у песми. На изванредан начин, ради се о промени Левбергове равни постојања у песми у односу на драму. Оно што се исказује на тај начин јесте онтолошка другост, до које се у конкретном случају долази културном позјамицом из другог облика стваралаштва. Перспектива онтолошке другости честа је у рокенролу, кантрију, или америчким и британским фолк-рок песмама. Углавном су то мелодизоване приповести животних губитника или певања о њима (в. нпр. Cohen 2005, Raines and Walker). „Да је Ајлерт Левборг написао песму звучала би овако“ разликује се од таквих песама на неколико начина.

На првом месту, њена необична перспектива приповедања потцртана је додатно – да не кажемо: оснажена – хипотетичношћу израженим њеним насловом. Њени аутори не тврде да причају сопствену причу, нити причу нечијег живота, већ да им оно о чему певају делује као да је то могао спевати одређени споредни лик из Ибзенове „Хеде Габлер“¹³. Даље, та перспектива узима се као објашњење наратива. Сугерише се да садржина и квалитет односа између онога који пева и оне којој је посвећена песма¹³ наликују свему томе између Ајлерта и Хеде у драми. Поред тога, наратив је остављен отвореним. Не знамо како се завршава, за разлику од драме, односно постоји ли икакав однос између актера песме још увек уопште или је завршен, па се описује покушај његовог оживљавања. Напокон, песма користи одређен део драмског наратива као сопствени наратив у смислу мотива. Преузима га без обзира на то што је у питању књижевно, односно дело такозване високе уметности са јасно дефинисаном формом и правилима грађења ликова и успостављања њихових односа. Песма користи дати наратив у описивању личних емоција, доживљаја и томе слично, као да је у питању стварни догађај и невезано за оригинални контекст настанка драме. Аутори песме користе се сличним поступком који постоји у високој уметности (опери, књижевности или сликарству, на пример), онда када се неки митолошки мотив, рецимо, користи као опште познати културни симбол¹⁴.

Другост која се исказује песмом испеваном из перспективе Ајлерта Левборга није она маргинална, или аутомаргинализујућа другост на какву наилазимо често у америчкој поуларној музици (в. нпр. Peterson et al. 2008). Она се не успоставља у односу према некој друштвено дефинисаној ситуацији, установи или односу, како то бива случај у кантрију или фолк-року, рецимо. До ње не долази чак ни само на основу увођења перспективе споредног лика из књижевног дела у позицију првог лица једине онога који пева текст рок песме. Дата другост настаје услед промене Левбергове

¹³ Која је у песми именована као Хеда, што се може узети и као метафора тога какво је било њено држање у романтичној вези која се описује.

¹⁴ Што не представља ништа друго до пример значењских трансформација, чији принцип је објаснио Лич, в. Лић 1983.

равни културног постојања, до чега долази споменутим увођењем његове перспективе у песму. Аутори песме користе његову наративну споредност као симболичко средство изражавања сопствене позиције у односу проистеклом из романтичне везе који се описује у песми. На тај начин комуницирају како је могуће схватити лични доживљај културно дефинисаног феномена (романтичне везе¹⁵) онога ко пева песму и његове рефлексije о сопственој позицији у томе, једино коришћењем другог културног оруђа – аналогije – при чему предмет успостављања аналошке везе јесте *начин постојања* у таквим, друштвено и културно задатим оквирима односно, поново, произвођење онтолошке другости музиком.

„Будућност ми припада“: етнокултурна пародија

Филм „Кабаре“ Боба Фоса, из 1972. године, остао је запамћен, између осталог, и по песми „Будућност ми припада“ коју изводи Марк Ламберт. Песму су написали Џон Кендер и Фред Еб¹⁶. За разлику од претходног примера, у којем песма коју смо разматрали стоји сама за себе, овде посматрамо песму као начин метонимијског, али и метафоричког представљања шире стваралачке целине чији је део. Дата песма део је музичке целине филма и као такву можемо је сматрати метонимијским начином произвођења значења; део је и филма као целине, међутим, а као такву можемо је сматрати метафоричким начином произвођења значења. У свему томе полазимо, наравно, од наше заинтересованости за њу као средство произвођења другости, пошто одатле црпимо тврдњу о њеном симболичком представљању филмске музике (саундтрека) и филма.

Пошли смо од претпоставке да осим онога чему је посвећен средишњи наратив, емотивном односу Американке и Енглеза из различитих друштвених класа у Берлину у последњим данима Вајмарске републике, филм „Кабаре“ говори (и) о успону нацизма у Немачкој тог времена (в. Belletto 2008). Стога сматрамо да и његова музика, узета као целина (саундтрек објављен на винилу и касети), представља потпору у преношењу значења. Песма „Будућност ми припада“ кључна је тачка филмске музичке целине зато што је то једини њен део који је у потпуности осмишљен, написан и изведен тако као да је у питању нацистичка песма. Филм приказује различите друштвене околности као савезавање средишњем наративу, у којима се могу назрети мотиви такозваних обичних људи да прихвате нацистичку идеологију. Такво значење филма уткано је метафорички у песму о којој је реч, а на основу тога и цео саундтрек можемо сматрати као

¹⁵ О културној условљености романтичне везе в. Ваћевић 2008.

¹⁶ “Tomorrow Belongs to Me”, by John Kander and Fred Ebb, Bob Fosse’s *Cabaret* Soundtrack, ABC Records.

музичко осликавање дате идеје филма, у чему се наречена песма појављује, опет, као онај део који у симболичком смислу стоји уместо целине.

Сама по себи и за себе – одвојено од филма, дакле, песма „Будућност ми припада“, тешко би могла да се доведе у везу с нацизмом. Написана је као романтичарска патриотска песма, у чијем тексту доминирају слике из природе које се повезују с културном представом „новог дана/ освита/ буђења“, односно с идејом да, као и све у природи, и данашње људске генерације живе за будући живот у биолошком и друштвеном смислу. Оно што је обликује као нацистичку песму јесте сцена из филма у којој се појављује: недељно поподне у питорескном немачком сеоском излетишту, где се у башти једног ресторана одједном чује звонко акапела певање, па се тај глас повезује са крупним планом слатког, плавокосог дечака¹⁷, глас који, готово хипнотички, онда када креће рефрен и када се у свирање укључују сви бандисти, тера једну по једну особу да устане с одлучним изразом лица (крупни планови) и запева заједно с њим, да би се кадар до завршетка песме постепено ширио и гледаоци могли да виде да су бандисти обучени у смеђе униформе, а да је дечак који пева припадник Хитлерове омладине, који при крају песме подиже руку у нацистички поздрав чему отпоздрављају сви присутни у башти, осим једног старијег човека који остаје да седи погнуте главе. Сцена се завршава кадром одобравајућег климања главе и церења кабаретског церемонијал мајстора из Берлина.

Виђење песме као нацистичке химне опстало је до данас. На многим десничарским, односно белачким супрематистичким и неонацистичким интернет форумима тврди се да је у питању „стара немачка“ или „немачка народна песма“, или барем да је таква нека форма послужила ауторима песме „Будућност ми припада“ као основа за писање њеног текста и музике. Музички састави који промовишу сличне политичке ставове радо је изводе на концертима, а пушта се и на скуповима таквих организација. Постојала је и урбана легенда о томе да је у питању химна Хитлерове омладине¹⁸, а њени аутори, Кендер и Еб, оптуживани су својевремено за антисемитизам¹⁹. Песму „Будућност ми припада“ из филма „Кабаре“ видимо као средство произвођења другости управо због те ситуације, тачније – због њене апсурдности. Њени аутори су Јевреји, и свакако нису антисемити, нити прикривени поборници нацизма²⁰. Компонујући ту песму, са јасном намером да буде употребљена у одређеној сцени филма, створили су средство конструисања вишеструке социокултурне другости.

¹⁷ У филму се уместо Ламберта, који није желео да обоји косу у плаво, појављује немачки глумца Оливер Колињон (Oliver Collignon).

¹⁸ На коју је наилазио старији коаутор овог рада у другој половини осамдесетих година прошлог века.

¹⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0068327/trivia>

²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/John_Kander; https://en.wikipedia.org/wiki/Fred_Ebb

На првом месту, другост се успоставља у контексту филма: до тада присутан, али у смислу делатног актера неартикулисан чинилац – нацистички покрет – појављује се као јасан Други у односу на Вајмарску републику; истовремено, сугерисање широког прихватања новог покрета „одоздо“ омогућава да се они који не чине то формулишу као Други онда када нацисти заокруже своје освајање власти. У оба случаја у питању је политичка другост. Даље, имајући у виду то да филм о одређеном историјском периоду може да се тумачи као његов својеврстан културни когнитивни модел, наредни контекст успостављања другости била би Немачка тридесетих година прошлог века. Пошто се ради о накнадној уметничкој интерпретацији догађаја схваћених као културне когнитивне схеме, међутим, не бисмо могли рећи да се ту ради о произвођењу, већ о *приказивању*, и то не другости саме по себи, већ претпоставке о томе како је она могла настати у датом контексту. Политичку другост из филма „Кабаре“, изражену на основу песме „Будућност ми припада“, сагледали бисмо тада као идеолошку другост; идеологија би могла да се узме као класификаторно општији појам од политике, односно као генеративна категорија којој припада и политика, а пристајање уз неку политику у идеалтипском случају произлази на пристајање на њену идеологију.

Напокон, изведе ли се контекстуално одређена повесна другост из успостављања нацизма као кључног политичког чиниоца и расизма заједно с антисемитизмом као доминанте идеологије у Немачкој у периоду који почиње онда када се завршава филм „Кабаре“, долазимо да јеврејства као предмета злоћудног одругојачења од стране нациста. Нацисти су јеврејство, односно Јевреје, видели као етнокултурну категорију, у складу са сопственим идејама о повезаности расе или нације и културе: оно што је својствено народу као целини, својствено је свим његовим припадницима, у биолошком и културном смислу подједнако, а оно што је културно, недовојиво је од онога што је биолошко у такозваној сржи или духу народа. Један од значајних елемената опањкавајућег одругојачења Јевреја у нацистичкој Немачкој било је одрицање креативности припадницима тог народа. Нацисти су тврдили како Јевреји нису били у стању да створе ништа сами и да читава њихова традиција представља пигмалионску творевину састављену од позајмица или преузимања од култура других народа, одакле је следио закључак да су Јевреји паразити у немачком, односно уопште европском друштву и култури (в. нпр. Bortz 2009, Voigtländer and Voth 2015).

То нису биле идеје својствене само нацистима. Биле су присутне у Европи, у различитим срединама, различитом облику и мање или више артикулисане, од доба романтизма, па кроз целу модерну до завршетка Другог светског рата, практично (в. нпр. Brustein 2005, Rash 2012). Њихово коришћење од стране нациста представља само њихову својеврсну сублимацију. Посматрамо ли у светлу тога начин на који је написана песма „Будућност ми при-

пада“, долазимо до идеје како је можемо посматрати и као средство произвођења пародичне другости. Као што је то речено већ, у њеном тексту нема никаквих нацистичких елемената, а оно што га може окарактерисати као патриотски јесте присуство „зова отаџбине“ у њему: отаџбина је оно што позива појединца да се пробуди заједно са буђењем новог живота у природи око њега. Што се тиче самог музичког аспекта, дата песма започиње у маниру популарних немачких песама из осамнаестог и деветнаестог века, *лидера*, а развија се у корачницу, својствену у немачкој такозваној блех-музици, али и маршевима из класичне музике и војним маршевима.

Због свега тога, она *изгледа* као немачка песма, али не само што није немачка песма, већ ни структурно не одговара ниједној тачној музичкој форми из немачке музичке културе од седамнаестог до двадесетог века, баш као што ни њен текст не одговара ономе што би били текстови *лидера* (упор. Middleton 1990). Другим речима, јасно је да је написана тако да представља пародију немачке песме. Имајући у виду прилику за коју је написана, као и „етнокултурно“ залеђе аутора, сасвим је могуће да је треба схватити и као пародирање етнокултурне другости, овог пута у још ширем контексту, оном европске или западне цивилизације.

На манифестном плану – оном којег једино виде сви они људи који је доживљавају као немачку песму, а пре свега расисти и неонацисти – изгледа као да „Јевреји не умеју ништа друго до да копирају туђе“. На латентном плану, не само што у питању није никакво „копирање туђе“, већ посматрано структурно, јасна је намера аутора песме да је напишу тако како су је написали, бриколирајући одређене текстуалне и музичке мотиве да би добили форму потребну за произвођење или приказивање политичке и идеолошке, па у крајњем случају и етнокултурне другости, а да то може да функционише као носилац културне поруке у различитим, овде именованим контекстима. Мишљења смо да то представља, у најмању руку, духовиту поруку о јеврејској креативности или некреативности заговорницима њиховог одругојачења у односу на било коју националну, или европску, односно западну културу уопште.

Каперник: Афро– или Американац

Колин Каперник је бивши играч америчког фудбала. Није познато да се икад бавио музиком, па ипак, његово име везује се за специфичан *однос* према музици, за који сматрамо да представља пример разноврсности начина на које се музиком производи социокултурна другост²¹. Каперник

²¹ Colin Kaepernick, рођен 1987. године, играо је квотербека (вођа навале) за Сан Франциско Фортинајнерсе од 2011. до 2016. године. Након истека уговора

је престао да одаје почаст химни САД²², која се изводи пре почетка свих утакмица у тој земљи, у августу 2016. године, као вид протеста против расне неједнакости. Уместо уобичајеног стајања приликом извођења химне, Каперник се определио за клечање. Као и други спортисти широм света, и амерички спортисти стоје са руком на срцу током извођења химне, као израз поштовања према тој музичкој композицији, то јест као израз родољубља, пошто је национална химна симбол државе, али и вредности за које њени грађани сматрају да их коотира појам „држава“.

Каперников чин представља јасан израз побуне, али не побуне у смислу одрицања послушности према властима његове државе, или побуне у смислу негирања те државе као своје државе. Његова побуна концептуалне је природе и може се схватити као перформанс у извесном смислу (упор. Hanna 2010). Оно против чега тврди да се буни јесте *однос* који постоји према одређеној категорији људи, грађана те државе, а од стране оних људи који је представљају као припадници одређених установа – при чему има у виду представнике полиције и правосуђа у неким деловима САД. Повод представљају убиства ненаоружаних Афроамериканаца од стране полиције²³, коју види не само као претерану употребу силе, већ као израз дискриминације. Каперникову јавну реакцију означили смо као перформанс због тога што укључује свесне телесне радње којима се у физичком и симболичком смислу подједнако супротставља уобичајеној културној телесној пракси у САД у датим околностима; његов потез није стварно сукобљавање с правим посредницима дискриминације у америчком друштву, већ указивање како установе и људи који имају задатак да штите друштвени поредак и културно устројство *целог* тог друштва не чине то увек.

Имплицитна порука перформанса била би, дакле, да не треба посматрати одбијање да се химна слуша стојећи као било какву претњу друштвеном поретку и културном устројству САД, већ да треба признати да поткопавање тог поретка и нарушавање устројства потиче од самих установа и представника друштва и од њиховог неједнаког третмана људи у њему. Оно што Каперник ради кроз наведени перформативни однос према химни

клуб није желео да продужи сарадњу с њим, а у наредне две сезоне ниједан тим Националне фудбалске лиге није хтео да га ангажује. Амерички медији, али и многи играчи у НФЛ, протумачили су то као последицу Каперниковог протеста о којем пишемо овде, в. нпр <https://www.si.com/nfl/2017/08/15/colin-kaepernick-national-anthem-protests-charlottesville>

²² Композиција „Звездама посути барјак“ (“The Star-Spangled Banner”) званична је химна те земље од 1931. године.

²³ О томе в. <http://www.nfl.com/news/story/0ap3000000691077/article/colin-kaepernick-explains-protest-of-national-anthem> као и https://www.huffingtonpost.com/entry/colin-kaepernick-police-killings_us_57e14414e4b04a1497b69ba6

САД јесте да износи тврдњу о постојању изједначавања етничке, политичке и културне другости од стране друштвено-политичког „естаблишмента“ те земље. По њему, Други који се конструишу на такав начин јесу сви они који нису припадници већине која је у повесном смислу била одговорна за успостављање таквог „естаблишмента“, а основна одлика те већина јесте њено европско порекло.

Прави предмет Каперникове побуне јесте скривени расизам, за којег – баш зато што је скривен и што постоји иако је у супротности са свиме оним што се у јавном говору у САД наглашава да су тамошње социокултурне вредности – није једноставно утврдити извориште. Неки појединци могу се оценити као његови носиоци, али не и установе²⁴. Онда када су ти појединци представници одређених установа, међутим, попут полиције, расизам се повезује с државом у целини. Због тога и стављамо израз *естаблишмент* под знаке навода, желећи да означимо на тај начин како сматрамо да Каперник, као и други појединци и организације у САД које протестују због истих или сличних питања, не знају која је истинска социокултурна мета тих акција. Мишљења смо да таква ситуација, у којој јесте уочен проблем, али нису издвојени његови конкретни титулари, јесте оно што омогућава многим људима у тој земљи да заузму негативан став према Каперниковом начину протестовања.

Оно што се види као предмет његовог протеста јесте национална химна. Каперников перформативни однос према химни доживљава се у том смислу малтене као чин издаје, пошто се узима као здраво за готово чињеница да химна представља државу²⁵. Због тога га многи људи сматрају као неродољубив, односно антидржавни чин. Његов протест јесте политичке природе, наравно, и има за циљ да, путем конструкције одређене врсте етнокултурне другости, укаже на постојање стварног процеса одругојачења на основу етнокултуралности у САД. Уздржавањем од одавања почаста химни, Каперник успоставља себе, у смислу припадника афроамеричке заједнице, као Другога у односу на одређене установе државе, а установе државе, по истој мито-логици, у којој метафоричка природа значењског односа бива замењена њеним метонимијским доживљавањем, представљају државу на исти начин као и њена химна.

²⁴ Мислимо на друштвене установе; што се тиче културних установа, занимљиво је видети да неки истраживачи убрајају ту и одређене музичке форме, в. Messner et al. 2007.

²⁵ Неке од реакције председника САД, Трампа, могу се прочитати овде: <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2017/09/trump-urges-nfl-owners-to-fire-players-who-protest/540897/> или <https://www.cbssports.com/nfl/news/donald-trump-nfl-should-have-suspended-colin-kaepernick-for-kneeling/>

Оно што жели да поручи на тај начин, то јест оно што је смисао културне комуникације која се одвија таквом употребом музике, може се формулисати као „не желим да будем Други, али ме таквим чине и третирају они који тврде да представљају моју државу и све док та држава буде толерисала то, не могу је сматрати својом у потпуности – пошто је очигледно да ни она мене не сматра својим у потпуности“²⁶. Онај део америчке јавности која осуђује Каперников протест, као поруку схвата само сажетак другог дела формулације из претходне реченице као „то није моја држава и не поштујем је“. Каперник није први који је посегао за америчком националном химном као за средством исказивања својих ставова²⁶. Неће бити ни последњи, вероватно. Оно што га издваја јесте перформативност његовог протеста, која њега самог узима за референцу произвођења другости, заправо.

Да би исказао своје мишљење о томе како Афроамериканци представљају и даље Другога у друштву и култури САД, Каперник је најпре морао да успостави себе као Другога. Сам чин клечања за време извођења националне химне представља симболички поступак таквог самоодругојачења: појединац издваја самог себе из заједнице практичним опонирањем друштвено установљеном моделу понашања. Дати поступак, иако симболичан сам по себи, не може бити симбол самог себе; онако како протестно одношење према химни треба да изражава бунт против „естаблишмента“, тако и појединац, који је самоизузет из опште заједнице, успоставља себе као представника једне уже заједнице у оквиру те шире: грађанин Каперник, који клечи за време извођења химне САД, појављује се ту као Афроамериканац Каперник, који указује на чињеницу да у САД не постоји равноправни третман свих њених грађана, а да врста третмана зависи од тога којој етнокултурној заједници припадају ти грађани.

Музика која је употребљена у оваквом виду произвођења другости јасно је употребљена као симбол: национална химна као симбол државе. Изворни контекст њеног симболичког значења појављује се као референца конкретног, то јест Каперниковог, чина те употребе, међутим: друштвено и културно неприхватљив начин понашања за време извођења химне користи се као начин исказивања неслагања с понашањем државе према оним њеним грађанима које представља Каперник. Музика о којој је реч на тај начин произведена је у симбол граничника другости. Искоришћена је као средство показивања тога да у америчком друштву постоји другост на основама етнокултуралности: они који препознају све то односиће се у јавности према химни на одређени начин, то јест користиће сопствено телесно изржавање тако да јој не искажу поштовање; с друге стране, они који не

²⁶ Оно што чини инспирисано је, на одређени начин, видом протеста који су исказивали Афроамериканци, освајачи медаља за САД на Олимпијским играма у Мексику 1968. године, уоп. Peterson 2016.

препознају такво постојање другости у америчком друштву – или се слажу с њеним постојањем, можда – телесно ће се понашати приликом извођења химне у складу с друштвеним и културним конвенцијама. Последица тога јесте да ће обе групе људи гледати као на социокултурне Друге оне који се према химни телесно понашају различито од њих.

Вагнер: измишљање фолклора

Опера „Валкира“²⁷ Рихарда Вагнера изведена је премијерно 1870. године, а либрето је написао сâм композитор. Део је тетралогije „Прстен Нибелунга“²⁸ и бави се судбином Зигфридових родитеља. Цео циклус можемо сматрати примером Вагнеровог остварења онога што је називао „потпуном уметношћу“, односно јединственошћу музичких, сценских, драматуршких, поетских елемената у комуникацији између ствараоца и публике (в. Wagner 1993). Тај Вагнеров естетски идеал разлог је томе што је писао либрета за сопствене опере, а управо либрето опере „Валкира“ је оно на шта смо се усредредили у разматрању коришћења музике у произвођењу социокултурне другости. Сматрамо га аспектом опере који је кључан за преношење поруке културном комуникацијом која се остварује њеним извођењем (упор. Kotnik 2004). Дешавања у опери објашњена су речима које се певају, због чега смо мишљења да – за разлику од балета, рецимо – није могуће открити културно значење опере без обраћања пажње на теме представљене либретом.

Иако је бављењем либретом могуће доћи до културних значења комуницираних појединачним операма циклуса, у конкретном случају цео циклус јесте оно што даје контекстулани оквир појединачним либретима. Пошто би разматрање „Прстена Нибелунга“ у целини изашло изван средишње теме овог рада, определили смо се за „Валкиру“, као за оно Вагнерово дело у којем основни наративни мотив најочљивије представља средство конструисања другости. Може се рећи, у извесном смислу, да читава Вагнерова стваралачка појава упућује на тежњу ка успостављању другости као принципа друштвеног и културног постојања у контексту немачког друштва деветнаестог века²⁹. Наративно окончање „Прстена Нибелунга“

²⁷ Richard Wagner, *Die Walküre*.

²⁸ „Валкира“ је друга по реду опера из тог циклуса. Претходи јој „Рајнско злато“ (*Das Rheingold*), а следе јој „Зигфрид“ (*Siegfried*) и „Сумрак богова“ (*Götterdämmerung*). „Рајнско злато“ изведено је први пут 1869. године, а остале две опере у склопу премијерног извођења целог циклуса 1876. године.

²⁹ Употребљавамо јединину, а не множину за израз „друштво“ и поред чињенице да се немачки политички свет тог времена састојао од више десетина држава,

израз је тога, а радња „Валкире“ представља основу тог израза. Самим тим, морамо нагласити да се бавимо искључиво тим аспектом опере (и целог циклуса).

Два основна наративна мотива на основу којих се производи другост као последица културног значења опере „Валкира“ јесу полни однос брата и сестре, те непослушност кћери према оцу. Лутајући светом у потрази за сестром близнакињом, Зигмунд наилази на ситуацију у којој покушава да спречи неке људе да удају девојку против њене воље, ступа у сукоб са њима, девојка гине, његово оружје је поломљено, а он бежи испред прогониоца и склања се у Хундингову кућу, у којој га дочекује Зиглинда, Хундингова сурруга. Хундинг, поступајући по обичају, нуди гостопримство, али када чује Зигфридову причу, схвата да пред собом има онога којег је прогонио са својим рођацима и не могавши да прекрши светост гостопримства тражи од Зигфрида да се ујутро боре до смрти. Зиглинда омамљује свог мужа и остаје са Зигфридом, који јој изгледа све познатији и који јој изјављује љубав. У тренутку пре љубавног чина откривају да су давно раздвојени брат и сестра, али их то не спречава да приступе полном чину, што је имплицитно Зигмундовим речима упућеним Зиглинди у којој је назива „невестом и сестром“ (*“die Braut und die Schwester”*).

Отац богова, Вотан, који је прави отац Зигмунда и Зиглинде, да би задовољио захтеве своје супруге Фрике, као богиње заштитнице брака, наређује Брунхилди, једној од валкира,³⁰ да омогући Хундингу да савлада Зигмунда. Знајући да Вотан заправо жели Зигмундову победу, Брунхилда му помаже, насупротив претходном наређењу, те након што се Вотан, обавезан Фрикиним позивањем на божији закон против прељубе и родоскврњења, умеша и поломи Зигмундов мач, бежи са Зиглиндом, за коју зна да је већ остала у другом стању након сношаја с братом. Вотан је кажњава одузимајући јој бесмртност и осуђујући је на то да буде подата било ком мушкарцу који наиђе на њу, али га она умољава да ублажи ту казну. Вотан је успављује и поставља пламени зид око планине на којој ју је оставио, а за који каже да га неће моћи проћи нико ко се плаши његовог

самосталних у потпуности, или суверених само у одређеном степену, због тога што сматрамо да су све те државе чиниле целину у друштвеном и културном смислу без обзира на постојање граница између њих. Што се тиче Вагнерове „другости“, осим не само заступања идеје „потпуне уметности“, већ и рада на њеном доследном остварењу као супротстваљања формализму и специјализацији у уметности, мислимо на његов социјализам и национализам, као на друштвено-економске и политичке ставове који су ишли насупротив основама таквих мисли у немачким земљама тог времена, а који су пронашли одраз у његовом делу кроз идеју потребе корените промене немачког друштва – о чему пишемо овде, заправо.

³⁰ Вотанове херојске кћери, које нису Фрикине, већ кћери богиње земље, Ерде.

копља, да би омогућио да, сада смртној Брунхилди, може да приступи само јунак над јунацима.

Тај јунак биће Зигфрид (у истоименој опери), Зигмундов и Зиглиндин син. Његова смрт у „Сумраку богова“ узроковаће да се Брунхилда баци у пламен (његове) погребне ломаче, носећи магични прстен, направљен од рајнског злата које је украо Нибелунг Алберих (у „Рајнском злату“). Воде Рајне излиле су се и угасиле ломачу на земљи, али она се претворила у ломачу на небу, односно прогутала је Валхалу, са све боговима и јунацима у њој. Треба знати да приповест о Валхали и њеним боговима, Валкирама, смртним јунацима Зигмунду и Зигфриду, као и Нибелунзима, онаква каква је дата у „Прстену Нибелунга“, јесте Вагнерово дело у потпуности. Сага о Нибелунзима изгледа другачије у нордијском, односно старогерманском фолклору. У Вагнеровој верзији присутни су различити мотиви који потичу из других извора (артуријанских легенди, грчких митова итд.), а на које наилазимо и у наративним деловима „Валкире“ који су представљени овде (в. Сисога 1999). На основу тога, сматрамо да је јасно да је приступио остварењу своје визије „потпуне уметности“ с одређеним циљем, а који је садржан у културној комуникацији до које долази извођењем „Валкире“ и целог циклуса. Склони смо да се сложимо са тим да је тај циљ био у домену указивања на јединственост немачког социокултурног бића у време у којем је то политички изгледало сасвим различито (упор. Meldrum Brown 2014), те да изнесемо мишљење да је његова употреба музике у сврху произвођења другости била у функцији тог циља.

Вагнер употребљава своје музичко дело тако што посеже за „фолклорном“, то јест културолошком другошћу, која се појављује као таква у односу на вредносне норме немачког друштва деветнаестог века. Не налазећи адекватан пример у правом фолклору, он га сам конструише. Успоставља модел старогерманске јуначке културе, са специфичном врстом друштвених односа. Намера му је да покаже неадекватност постојећег немачког социокултурног модела за даљи развој немачког народа. Потреба за јединственом државом предуслов је тог развоја, али њу није могуће изградити на постојећим друштвеним и економским основама. Вагнерово виђење друштвеног уређења и економског система није најјасније, али то виђење је романтичарско, пре свега, и циља на духовну промену као основ сваке друге промене (упор. Wagner 1995a).

Можда се може рећи и то да га занима промена сама по себи, али његов национализам и његови ставови о естетским и садржинским разликама између „чисте, немачке“ уметности и јеврејског елемента у њој који је „квари“, поново упућују на идеју „народног духа“ (или: народног генија, *Volksgeist*) као на извориште естетике, морала и стваралаштва (в. Wagner 1995b, Jerold 2017). Народни дух садржан је у друштвеним односима и

установама, отуда промена једнога мора узроковати и промену другога. Због тога се у основи Вагнерове идеје деловања на народни дух налази „удар“ на примарну друштвену установу, извориште друштвених односа – породицу. Мотив инцестуозне везе Зигмунда и Зиглинде појављује се као супротност уобичајеном моделу везе између родитеља. Слично важи и за однос између мушкарца и жене, као две основне социјално-онтолошке категорије друштвених бића. Вагнер оснажује родну позицију жене кроз показивање тога да Брунхилдина непослушност оцу води некадашњу валкиру ка остварењу живота (лично, кроз везу с јунаком над јунацима, Зигфридом, односно емотивном испуњеношћу; социјално онтолошки кроз улогу у пропасти Валхале, односно давање вишег смисла индивидуалном животу кроз жртвовање за окончање старог поретка) неголи што је то био онај у којем је предстала слепо оруђе његове воље (сакупљање палих јунака за Валхалу), а што је у супротности тадашњем моделу родних и породичних односа у немачком друштву, који је захтевао покоравање кћери (односно, деце уопште) очевој вољи.

Брунхилдин однос са Зигфридом у већој мери је партнерски, него што би се могло рећи да је асиметричан. Зигфридова дела, као мушкарца, јесу у средишту пажње, али коначан циљ Вагнеровог циклуса опера остварује се њиховим заједничким деловањем. Однос између Зигмунда и Зиглинде може се описати на сличан начин: његов смисао је Зигфридово рођење, а до њега долази након не само Зигмундових јуначких дела, већ и Зиглиндиног практичног и емотивног рада усмереног на помоћ брату и остваривање полне везе с њим. Родоскврни мотив, напokon, употребљен је у смислу постављања оквира мотиву чудесног рођења хероја. Вагнер се користи својством таквог мотива у различитим митологијама да излази изван оквира уобичајеног модела брака, то јест да се се не дешава полним односом између законитих супружника (упор. Cicora 1998).

Зигфрид је Вотанов унук и део је Вотанових напора да створи јунака који ће моћи да спречи пропаст Валхале. Вотанове акције у погледу тога тајне су и неодлучне, пошто допушта да му умру оба детета – близанци, Зигфридови родитељи – а, иако омогућава Брунхилди да сама изабере своју судбину, оставља кћер и унука да се сналазе у свету којим номинално он управља. То доводи до опште несреће на крају, односно до пропасти света богова и јунака. Вагнеров Вотан није добар владалац, дакле, баш као што ни његов свет *није* свет за хероје, заправо. Вотан и његов свет симбол су старог поретка, расцепкане Немачке у политичком, друштвеном, економском, културном и етничком смислу. Такав поредак мора нестати – баш као што нестаје Валхала, да би се успоставио нови.

То ће бити могуће онда када Немци и Немице схвате и доживе себе као припаднике јединственог народа, који има јединствену културу и, по Ваг-

неровим романтичарским схватањима – јединствену судбину. Да би се то догодило, потребно је окренути се себи, а не Другима, онако како су то учинили Зигмунд и Зиглинда у одсудном тренутку. Родоскврни мотив појављује се, на тај начин, као метафора ендогамије, у ствари. Са своје стране, ендогамија представља основу ширег друштвеног уређења, од племенског до државног. На њој је заснована идеја родне, односно етничке јединствености, то јест заједништва. Она је принцип који повезује људске групе са њиховом земљом и устројава идеје које руководе те групе у формирању критеријума на основу којих се врши класификаторно укључивање или искључивање особа из њих (упор. Leach 1969). Код Вагнера, ендогамија је израз његовог национализма, а указивање на потребу за њеним практиковањем део је покушаја програмског деловања на народни дух.

Другост која се производи Вагнеровом употребом сопственог музичког дела можемо да означимо као потенцијалну. Она се успоставља као *могућност* другачијег организовања политичког, друштвеног и културног живота деветнаестовековне Немачке, односно Немаца и Немица по немачким државама тог времена. Последица је ауторовог програмског обједињавања уметничке и политичке визије у стварању таквих дела која би могла да утичу на такозвани народни дух, да путем његовог „буђења“ доведу до друштвених промена у немачким земљама. Имајући у виду Вагнеров национализам, као јаснији дугорочнији стваралачки покретач од његовог социјализма (Sturz 1989, Ноекнер 2007), односно то да је његово дело било намењено Немцима, пре свега, а у контексту његових идеја које укључују потребу за друштвеном променом и јединство народа и његове културе, дату другост могли бисмо да означимо и као етнокултурну, тачније као (његову) потребу за (немачком) етнокултурном другошћу.

Закључак

Оно што је заједничко свим врстама социокултурне другости анализираним у овом тексту јесте да су производ *намераване* културне комуникације. То значи да су сви они који музику или однос према њој користе у такву сврху моделовали унапред ту комуникацију. Избор мелодијских или текстуалних тема, сценског или другог јавног понашања уз извођење одређеног музичког дела, све то је осмишљено тако да би могло да пренесе одговарајућу поруку, ону коју смо описали у тексту уопштено као социокултурну другост, а која у зависности од околности употребе има различите друштвене, политичке, етничке, онтолошке и друге конотације. Познавање основних принципа културног саобраћања идејама, односно употребе културних симбола у преношењу оног значења које би било делимично

или сасвим неразумљиво, односно другачије схваћено без одговарајућег енкодирања, основни је предуслов употреби музике у произвођењу социокултурне другости.

Оквир свему томе увек је неки, тачно одређени друштвени или културни контекст у којем је могуће извршити декодирање поруке. Тај контекст може да има јасне друштвене, односно друштвено-економске, етничке или чак државне границе, као у случају примера „Рокера с Мораву“ или Рихарда Вагнера. У таквим случајевима најлакше је показати да се с променом оригиналног контекста одвијања културне комуникације музиком произведене другости мења и смисао комуникације, односно да се дата музика не мора доживљавати више као посредник одређене врсте другости. Вагнерова оперска тетралогија посматра се данас у контексту музичке уметности, субконтексту оперског стваралаштва, односно као уметничко дело које пре свега комуницира естетске вредности и одређену уметничку форму. „Рокери с Мораву“, опет, ако нису заборављени, доживљавају се као нека врста „хибридних народњака“, претече турбофолка и томе слично, али углавном без иронијског одмака, дакле у смислу појаве која представља израз одбијања руралног духа да се прилагоди урбаној цивилизацији, а не као критику тога.

У Каперниковом случају, међутим, културни контекст – који је у типолошком смислу исти као у случају Вагнера и „Рокера с Мораву“ – показује се као референтно константан кроз дужи временски период у односу на другост коју постулира Каперников однос према америчкој химни. Смисао протеста бившег фудбалера и јесте у томе да покаже како се ништа битно није променило током времена у односу америчке државе према Афроамериканцима, од укидања ропства до данас. Његова тврдња заснована је на томе да Афроамериканци немају исти третман као Американци европског порекла од стране неких од кључних државних установа, попут полиције и тужилаштва. Због тога симболички конструише сопствени положај Другог у *сопственој* држави кроз такав перформативни однос према химни који упућује на тумачење да, онолико колико је држава глува за проблеме Афроамериканца, толики ће се правити телесни одмак од конвенционалног понашања приликом јавног извођења тог њеног битног симбола, какав је химна.

Културни контекст, такође, не мора да има јасне границе, нити релативно узан генерички појам за његово означавање. Онај значењски оквир који омогућава разумевање произвођења другости музиком у овде размотреним случајевима шкотског састава и песме из филма „Кабаре“ јесте контекст западне уметности, односно западне цивилизације уопште. Песма шкотског састава преноси поруку доводећи у везу једно књижевно дело из до-

мена такозване високе уметности с наративним околностима својственим популарној култури, приповедањем личне приче у форми поп-песме. Да бисмо разумели њихову поп-песму, морамо познавати Ибзеново дело. Другости произведене песмом нема уколико нисмо у стању да појмимо животну, то јест индивидуалну и друштвену позицију одређеног Ибзеновог лика. Слично важи и за наводну нацистичку песму из филма „Кабаре“: због чега је она компонована на начин на који јесте и који је смисао њене употребе у филмској сцени у којој је сублимисана једна од порука филма, могуће је разумети само ако познајемо извесне елементе обликовања антисемитизма на Западу у одређеном временском периоду.

Узимајући у обзир намераност културне комуникације и контекстуалност значења која се преносе њом, напokon, оно на чему почива процес одругојачења јесте ауторереференцијалност. Аутори музике који њоме производе другост узимају себе за полазиште тога. Постављају се као битни Други у контексту изабраном да пренесу своју поруку и тиме успостављају додатни значењски контекст, контекст другости. Као што смо показали, тај контекст другости може бити политички, социјално онтолошки, етнокултурни итд. То што смо назвали „додатним значењским контекстом“ сугерише да, осим општег културног контекста, у оквиру којег симболи употребљени у културној комуникацији имају утврђена значења, постоји и онај значењски оквир који категоријано профилише предмет поруке, у овом случају – различите врсте другости.

Тај оквир одређен је самим музичким делом или парамузичким елементом који се употребљава у ауторовом приказивању себе као Другог. Од употребљене музике, то јест културне симболике комунициране на тај начин, зависиће каква другост ће бити произведена. То је јасно на први поглед онда када се упореде овде размотрени примери Вагнерове опере и Каперниковог протеста, рецимо, али важи и у случају шкотског састава и песме из филма „Кабаре“: преузимање перспективе друштвеног постојања споредног лика из књижевног дела у приповедању своје приче производи социјално онтолошку другост, док компоновање песме тако да она подсећа на нацистичке песме резултује пародирањем етнокултурне другости. Ауторереференцијалност јесте полазна тачка произвођења другости, али то је немогуће учинити без успостављања што јасније значењске везе с оним у односу на шта се врши сопствено одругојачење. Шири културни контекст поставља оквир разумевању комуникације остварене на такав начин, али њена порука садржана је у предметном средству њеног остваривања, самом музичком облику употребљеном у томе. Напokon, поруком треба сматрати све оно што говори о врсти и разлозима на дати начин произведене другости.

Литература

- Baćević, Jana. 2008. *Romantična veza kao kulturni konstrukt*, doktorska disertacija. Biblioteka Odeljenja za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.
- Barnier, Martin. 2010. The Sound of Fear in Recent Spanish Films. *Music, Sound and the Moving Image* 4 (2): 197–211.
- Belletto, Steven. 2008. Cabaret and Antifascist Aesthetics. *Criticism* 50 (4): 609–630.
- Björklund, Jenny. 2016. Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler. *Scandinavian Studies* 88 (1): 1–16.
- Bortz, Mark. 2009. "Tomorrow Belongs to Me": An Image of the Dangerous Puer. *Jung Journal: Culture & Psyche* 3 (4): 69–77.
- Boyce, Travis. 2017. Putting Learning into Practice: Integrating Social Media, Crowd Learning, and #ColinKaepernick in an Introductory African American History Class. *Radical Teacher: A Socialist, Feminist, and Anti-racist Journal on the Theory and Practice of Teaching* 109: 21–28.
- Brustein, William I. 2005. *Roots of Hate: Anti-Semitism in Europe before the Holocaust*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.
- Chakravarty, K. Gandhar. 2015. Rastafari Revisited: A Four-Point Orthodox/Secular Typology. *Journal of the American Academy of Religion* 83 (1): 151–180.
- Cicora, Mary A. 1998. *Mythology as metaphor: romantic irony, critical theory, and Wagner's Ring*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Cicora, Mary A. 1999. *Wagner's Ring and German drama: comparative studies in mythology and history of drama*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Cohen, Sara. 2005. Country at the Heart of the City: Music, Heritage, and Regeneration in Liverpool. *Ethnomusicology* 49 (1): 25–48.
- Coopey, Richard. 2011. From corporates and media to state control: International perspectives on the music business. *Popular Music History* 6 (3): 245–249.
- Čvoro, Uroš. 2014. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- Eerola, Tuomas, Henna-Riikka Peltola. 2016. Memorable Experiences with Sad Music—Reasons, Reactions and Mechanisms of Three Types of Experiences. *PLoS ONE* 11 (6): e0157444, 29p. doi:10.1371/journal.pone.0157444.
- Douglas, Gavin. 2005. Burmese music and the world market. *Anthropology Today* 21 (6): 5–9.
- Dumnić, Marija, Danka Lajić Mihajlović. 2014. Institutionalization of Ethnochoreology in Serbia: The Legacy of Ljubica Janković at the Institute of Musicology SASA. *Muzikologija* 14 (1): 259–272.
- Đurković, Miša. 2002. Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. *Filozofija i društvo XXXV*: 271–284.
- Đurković, Miša. 2013. Rokenrol i nova narodna muzika u Jugoslaviji i Srbiji. *Sociološki pregled XXXVII* (2): 231–247.
- Finn, John C. 2014. Soundtrack of a Nation: Race, Place, and Music in Modern Brazil. *Journal of Latin American Geography*, 13 (2): 67–95.
- Frejzer, Džems Džordž. 1992. *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, Zemun/ Beograd: Alfa/ Draganić.

- Guilbault, Jocelyne. 2006. "On Redefining the 'Local' through World Music". In *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post, 137–146. New York: Routledge.
- Hagerman, Brent. 2015. Thank you Jah Jah fe give me this a colour: Yellowman's revalorization of the dundus. *Social Identities* 21 (6): 529–544.
- Hann, C.M. 2003. Creeds, Cultures and the 'Witchery of Music'. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 9: 223–239.
- Hanna, Judith Lynne. 2010. "Dance". In *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, eds. Alan Barnard, Jonathan Spencer, 180–183. London and New York: Routledge.
- Herbert, Ruth. 2011. Reconsidering Music and Trance: Cross-cultural Differences and Cross-disciplinary Perspectives. *Ethnomusicology Forum* 20 (2): 201–227.
- Hoeckner, Berthold. 2007. Wagner and the Origin of Evil. *Opera Quarterly* 23 (2–3): 150–183.
- Ibzen, Henrik. 1978. "Heda Gabler", u *Drame, knjiga 2*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Jerold, Beverly. 2017. Zukunftsmusik/Music of the Future: A Moral Question. *Journal of Musicological Research* 36 (4): 311–345.
- Kaufman Shelemay, Kay. 2006. Music, Memory and History. *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 17–37.
- Kotnik, Vlado. 2004. Opera, myth, society: How do they correlate? *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences* 8 (3): 309–338.
- Leach, Edmund. 1969. *Genesis as Myth and Other Essays*, London: Cape.
- Lič, Edmund. 1983. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Beograd: Prosveta/XX vek.
- Lima Santos, Jaqueline. 2016. Hip-hop and the reconfiguration of Blackness in Sao Paulo: the influence of African American political and musical movements in the twentieth century. *Social Identities* 22 (2): 160–177.
- Long, Norman. 2013. The Power of Music. Issues of Agency and Social Practice. *Social Analysis* 57 (2): 21–40.
- McGee, Kristin. 2012. Orientalism and Erotic Multiculturalism in Popular Culture. From Princess Rajah to the Pussycat Dolls. *Music, Sound and the Moving Image* 6 (2): 209–238.
- Meldrum Brown, Hilda. 2014. Richard Wagner and the 'Zurich writings' 1849–51: From Revolution to Ring. *Wagner Journal* 8 (2): 28–42
- Merriam, Alen P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Messner, Beth A, Art Jipson, Paul J. Becker and Bryan Byers. 2007. The Hardest Hate: A Sociological Analysis of Country Hate Music. *Popular Music and Society* 30 (4): 413–531.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes/ Philadelphia, PA: Open University Press.
- Mitrović, Marijana M. 2017. *Uloga popularne muzike u konstruisanju rodnih identiteta u postsocijalističkoj Srbiji*, doktorska disertacija. Biblioteka Odeljenja za entologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

- Myers, Fred. 2006. We Are Not Alone: Anthropology in a World of Others. *Ethnos* 71 (2): 233–264.
- Norseng, Mary Kay. 1999. Suicide and Ibsen's Hedda Gabler. *Scandinavian Studies* 71 (1): 1–40.
- Okigbo, Austin C. 2017. South African Music in the History of Epidemics. *Journal of Folklore Research* 54 (1–2): 87–118.
- Peterson, Jason. 2016. "A "Race" for equality: Print media coverage of the 1968 Olympic protest by Tommie Smith and John Carlos". In *From Jack Johnson to LeBron James: Sports, media, and the color line*, ed. Chris Lamb, pp. 332–356. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Peterson, Rebecca J, Martin A. Safer, David A Jobs. 2008. The Impact of Suicidal Rock Music Lyrics on Youth: An Investigation of Individual Differences. *Archives of Suicide Research* 12 (2): 161–169.
- Pogacar, Martin. 2008. Yu-Rock in the 1980s: Between Urban and Rural. *Nationalities Papers* 36 (5): 815–832.
- Rabrenović, Mihajlo. 2008. *Amaterizam u kulturi*. Beograd: Istraživački centar demokratske stranke.
- Raines, David, Tricia Walker. 2008. Poetry for the People: Country Music and American Social Change. *Southern Quarterly* 45 (2): 44–54.
- Rash, Felicity. 2012. Images of the Self and the Other in the Nationalist Writing of Houston Stewart Chamberlain. *Studies in Ethnicity & Nationalism* 12 (2): 344–362.
- Rasmussen, Ljerka V. 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. London: Routledge.
- Riley, Alexander. 2005. The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop: A Cultural Sociology of Gangsta Rap Music. *Journal of Youth Studies* 8 (3): 297–311.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Stasik, Michael. 2017. How to Dance to Beethoven in Freetown The Social, Sonic, and Sensory Organisation of Sounds into Music and Noise. *Anthropology Matters Journal* 17 (2): 11–27.
- Stojanović, Marko. 2006. Značenje i funkcija mitskih toposa u okviru fenomena novo-komponovane kulture. *Antropologija* 1: 34–49.
- Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33: 47–72.
- Stokes, Martin. 2010. "Music". In *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, eds. Alan Barnard, Jonathan Spencer, 488–492. London and New York: Routledge.
- Sturz, James. 1989. The Case of Siegfried. *Judaism* 38 (3): 344–357.
- Summers, Tim. 2013. *Star Trek* and the Musical Depiction of the Alien Other. *Music, Sound and the Moving Image* 7 (1): 19–52.
- Suzanne, Gilles. 2007. The Journey of *Rai*: Routes and Worlds of Transnational Art in the Mediterranean. *History and Anthropology* 18 (3): 379–387.
- Tapušковиć, Vasilije. S. A. Amaterizam u kulturi. *Projekat Rastko: Istorija srpske kulture*, https://www.rastko.rs/isk/isk_30_c.html
- Thompson, Joseph. 2012. From Judah to Jamaica: The Psalms in Rastafari Reggae. *Religion & the Arts* 16 (4): 328–356.

- Thresher, Tanya. 2008. "Vinløv i håret": The Relationship between Women, Language, and Power in Ibsen's "Hedda Gabler". *Modern Drama* 51 (1): 73–83.
- Veronesi, Daniela, Sergio Pasquandrea. 2014. Doing (things with) sounds: introduction to the special issue. *Social Semiotics* 24 (4): 369–380.
- Voigtländer, Nico, Hans-Joachim Voth. 2015. Nazi indoctrination and anti-Semitic beliefs in Germany. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 112 (26): 7931–7936.
- Vuksanović, Divna. 2008. "Kultura i medijske politike u Srbiji: „strabizam“ kao simptom muzičkog poretka jedne države". U *Kulturna politika u Srbiji*, ur. Jovana Papan, Đorđe Vukadinović, 237–244, Beograd: Posebno izdanje Nove srpske političke misli.
- Vuletic, Dean. 2011. The making of a Yugoslav popular music industry. *Popular Music History* 6 (3): 269–285.
- Wagner, Richard. 1993. *The Art-Work of the Future, and Other Works*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Wagner, Richard. 1995a. *Art and Politics*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Wagner, Richard. 1995b. *Judaism in Music and Other Essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett, and Stan Hawkins. 2004. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- Winters, Ben. 2008. Corporeality, Musical Heartbeats, and Cinematic Emotion. *Music, Sound and the Moving Image* 2 (1): 3–25.
- Wierzbicka, Anna. 2013. Translatability and the scripting of other peoples' souls. *The Australian Journal of Anthropology* 24, 21p. doi:10.1111/taja.12018.
- Žikić, Bojan. 1994. Arvo Pärt: savremena muzika drevnosti. *Eterna – časopis za savremenu kulturu* 1: 72–75.
- Žikić, Bojan. 2012a. Popularna kultura: nadkulturna komunikacija. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 315–341.
- Žikić, Bojan. 2012b. Pop pesma: epistolarna forma popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 487–508.

Bojan Žikić

Miloš Milenković

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

Music as an instrument of making a sociocultural otherness

The notion of "music" should be viewed as a synesthetic concept: impressions about it are not transmitted exclusively through the sense of hearing, but also to the visual perception. The effect of music can be seen as intellectual and emotional, as a relation towards the played or pronounced at the lyrics, but also towards the very appearance or performance of the musicians, to the musical

piece performing and so on. In other words, we do not only communicate by playing and listening to music, but also understanding it – in terms of cultural and social phenomenon. Those who use the concept of music understood in such a way even do not have to be musicians, because socially and culturally understandable and relevant messages can be transmitted through the simple broadcasting of a certain music audio or video recordings, or by taking a stand towards some musical piece. Music represents a medium to expression of a sociocultural otherness in Western civilization, at least from the Middle Ages, but also represents a way of producing that otherness. By producing of otherness, we mean «discovered», namely, conscious and intended individual acts to the use of music as a synesthetic concept for the purpose of transmitting a cultural message about a certain kind of otherness in a given sociocultural context, and which, for immediate reference, takes the sender of such a message. Our aim is to present a mechanism of that producing of otherness in such a way, by considering examples to different types of musical pieces (Rock and Roll, film music, classical music, etc.), different types of otherness (ontological, political, ethnical, etc.) and different sociocultural contexts from closer and further past, as well as from the present.

Kew words: anthropology, music, otherness, cultural communication, Western civilization

La musique comme moyen de production de l'altérité socioculturelle

La notion de „musique“ est à considérer comme un concept synesthésique: les impressions ne se transmettent pas uniquement par le sens de l'ouïe, mais aussi par le sens de la vue, et son effet peut être considéré comme intellectuel et émotif, comme un rapport envers ce qui a été joué ou énoncé dans le texte de la chanson, mais aussi envers le phénomène lui-même ou la performance des musiciens, l'exécution de l'œuvre musicale etc. Autrement dit, nous ne communiquons pas avec la musique uniquement en en jouant ou en l'écouter, mais aussi en l'appréhendant – en tant qu'un phénomène culturel et social. Ceux qui utilisent le concept de musique ainsi compris ne sont même pas obligatoirement des musiciens, étant donné que des messages socialement et culturellement compréhensibles et pertinents peuvent être transmis par une simple diffusion de certains enregistrements musicaux audio ou vidéo ou bien par la prise de position envers une œuvre musicale. La musique est un médium de l'expression de l'altérité socioculturelle dans la civilisation occidentale depuis au moins le Moyen âge et jusqu'à nos jours, mais elle est aussi un mode de production de l'altérité. Sous la production de l'altérité nous sous-entendons celle qui est „révélée“, c'est-à-dire des actes conscients et volontaires individuels de l'utilisation de la

musique comme d'un concept synesthésique destiné à transmettre un message culturel sur une certaine sorte d'altérité dans un contexte socioculturel donné, et qui pour sa référence directe prend l'émetteur d'un tel message. Notre objectif est de présenter le mécanisme de production de l'altérité de cette manière-là, en considérant des exemples qui concernent différentes sortes d'œuvres musicales (le rock'n'roll, la musique de film, la musique classique etc.), différentes sortes d'altérité (ontologique, politique, ethnique etc.) et différents contextes socioculturels d'un passé plus ou moins éloigné ou ceux du présent.

Mots clés: anthropologie, musique, altérité, communication culturelle, civilisation occidentale

Primljeno / Received: 1.05.2018

Prihvaćeno / Accepted: 27.05.2018