

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI  
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU  
**MUZIKOLOŠKE STUDIJE - STUDENTSKI RADOVI - MASTER RAD**

Predrag I. Kovačević

**Intertekstualno 'čitanje' elemenata *Commedia-e dell'arte* u *Don  
Đovaniju* i *Muzičkoj šali* Wolfganga Amadeusa Mocarta**

Beograd, 2018.

## Sadržaj

### Reč autora / 9

1. *Prolog za intertekstualna 'čitanja'* / 12
2. *Paroda - Tekstovi na pozornici ta igru* / 19
  - 2.1. Igra teksta i teksta - od teksta do interteksta /19
  - 2.2. Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova /29
  - 2.3. Intertekstualni činovi kao generatori intertekstualnih pojava i nivoi tumačenja / 37
    - 2.3.1. Strategija aproprijacije u službi intertekstualnog 'čitanja' / 37

### *Lazzi 1* / 39

- 2.3.2. Strateška svojstva pisanja i čitanja/slušanja kao vidovi prepoznavanja intertekstualnih pojava / 41
- 2.3.3 Referencijalnost u muzičkom tekstu kao pokazatelj intertekstualnosti u muzici / 44

### *Intermezzo 1* / 45

3. *Agon - Rađanje i razvoj komedije del arte i njen značaj za muziku* / 47
  - 3.1. Muzički žanrovi u intertekstualnom ukrštanju i oblici humora kao potencijalne 'intermedijalne karike' / 47
  - 3.2. Nastanak i razvoj komedije del arte i njena transpozicija u medij muzike /49

### *Lazzi 2* / 67

- 3.3. Muzika kao prateća komponenta komedije del arte / 69

### *Intermezzo 2* / 75

4. *Parabaza - Različiti pristupi tumačenju intertekstualnih pojava u operi Don Đovani i sekstetu Muzička šala Wolfganga Amadeusa Mocarta* / 80
  - 4.1. Retorička uloga muzike i humor kao (intertekstualna) karika između žanrova/80
  - 4.2. Intertekstualno čitanje elemenata komedije del arte u operi Don Đovani /91

4.2.1. Odnos komične opere i <i>komedije del arte</i> i lik Don Đovanija na preseku mita, književnosti, muzike i filozofije	/ 91
4.2.2. Likovi i formalna organizacija kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u <i>Don Đovaniju</i>	/ 97
4.3. Intertekstualno čitanje elemenata <i>komedije del arte</i> u sekstetu <i>Muzička šala</i>	/ 119
4.3.1. Metajezik kao sredstvo intertekstualnog čitanja instrumentalne muzike	/ 119
4.3.2. Muzički parametri kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u <i>Muzičkoj šali</i>	/ 122
5. <i>Egzoda</i> – Polifonija intertekstualnog čitanja	/ 135
6. Literatura	/ 139
<b>Indeks imena</b>	<b>/ 149</b>
<b>Summary</b>	<b>/ 155</b>
<b>Beleška o autoru / Note on the author</b>	<b>/ 158</b>

## Reč autora

Kao i svaka druga, studija koja se nalazi pred vama predstavlja 'tačku' u kojoj se susreću, dodiruju, spajaju, nadovezuju, presecaju, podupiru, skrivaju, sudaraju ili odbijaju različiti ostaci i talozi prošlosti, sa onim, potpuno novim ili prerađenim nanosima. Međutim, u nastojanju da se ukaže na uzroke koji do pomenutih procesa dovode i svega onoga što kao posledica tim procesima nastaje, u ovoj knjizi se upravo govori o tim tačkama susreta. Ako ostaci, talozi i novi ili prerađeni nanosi predstavljaju najrazličitije tekstualne čestice (one vidljive, fluidne, protočne, podzemne, nadzemne, zamrznute i druge), u interpretaciji bilo kojeg teksta, teško da se mogu zaobići i sve one tekstualne čestice, koje je taj tekst, kao vodeni talas, u sebi poneo. Iz tog razloga, 'surfovanje' po/u (tekstualnim) talasima i traganje za svim onim vidljivim, ali i skrivenim nanosima koji se u kovitlacu vodene mase daju 'uhvatiti', teorijski je potkrepljeno posebnim interpretativnim mehanizmima od kojih jedan uključuje diskurs baziran na strategiji intertekstualne interpretacije, a na kojem se zasnova narativni tok ove studije (njen teorijski i analitički deo).

Iako postmodernistički orijentisana, strategija intertekstualne interpretacije (strategija čitanja) svoju primenljivost može pronaći u interpretaciji umetničkih dela koja pripadaju svim epohama, dok je ona posebno značajna u onim umetnostima u kojima dolazi do intertekstualnih i intermedijalnih ukrštanja, kakve su na primer scenske umetnosti, a posebno one koje pripadaju vokalno-instrumentalnim žanrovima, poput opere. Ipak, u nastojanju da izvršim jedno novo 'arheološko iskopavanje' kojim bi se dublje zašlo u one još uvek nedovoljno otkrivene muzičke slojeve koji se nalaze ispod vidljivog i u mnogome istraženog operskog sloja, još tokom osnovnih studija muzikologije put me je naveo da se zainteresujem za određena pitanja koja su se ticala ispitivanja onih scenskih i muzičko-scenskih žanrova koji su prethodili nastanku opere i koji su uticali na nastanak i razvoj ovog žanra. Vođen tom tendencijom, kretanjem po istorijskim činjenicama i tragovima koji su me vratili u vreme neposredno pre nastanka prve opere pred sam kraj XVI veka, a zatim i u vreme kada ona započinje svoj uzlet, susreo sam se sa jednim, gotovo nepredvidivim, i u mnogim pravcima 'rascvetanim' scensko-muzičkim žanrom, koji

je od svog nastanka pa do danas otvorio širom svoja vrata ne samo operi i drugim muzičko-scenskim žanrovima, već je svoje integralne elemente (likove, sižee, formu i drugo) uneo i u instrumentalne muzičke oblike – žanrom *komedije del arte*. Kako je istraživanje ove scensko-muzičke forme započelo uvidom u samu njenu klicu nastanka (vremenskog i geografskog) – sa fokusom na Italiju u periodu visoke renesanse – ono je zatim nastavljeno ka ispitivanju njenog uticaja i odraza u muzici epohe klasicizma, sa posebnim naglaskom na dela Volfganga Amadeusa Mocarta koja sam razmatrao u ovoj knjizi.

Jedna od najvećih pogodnosti koje nude plodni resursi, jeste i ta da se u ovakvom (inter)žanrovskom i (inter)medijalnom ukrštanju uvek otvaraju novi horizonti naučnih teorija, kako onih iz nauke o muzici, tako i onih iz nauke o književnosti i drugih umetnosti i filozofskih disciplina poput semiotike, primenjene estetike, hermeneutike, ontologije i tako dalje. Iz tog razloga, odabrana tema za pisanje ove studije bazirana je na teorijskom uporištu strategije intertekstualnosti, na osnovu koje je pristupljeno intertekstualnom čitanju elemenata *komedije del arte* u operi *Don Giovanni*, a zatim i sekstetu *Muzička šala* Volfganga Amadeusa Mocarta.

Diskurs polifonog interpretiranja i traganja za izvorima, referencama, uticajima kao i autonomnim glasovima kompozitora (kroz njegovu poetičko-estetičku ravan) u ovoj studiji zasnovan je na dijalozima vođenih sa pojedinim autorima koji su postavili teorijske osnove koncepta intertekstualnosti ali i autorima, koji su kroz teorijski ili praktični rad, izoštrili praktičnu primenu strategije intertekstualnog interpretiranja u različitim umetnostima. Upravo je ovako raznovrstan krug autora koji dolaze iz različitih oblasti (filozofije, teorije književnosti, arhitekture, muzikologije, teorije umetnosti, estetike i drugih nauka i naučnih disciplina), učinio istraživanje i predstavljanje rezultata istraživanja ove studije jednom inspirativnom i kreativnom aktivnošću, dajući ujedno i podstrek za dalje produbljivanje ove neiscrpno bogate teme kojom sam nastavio da se bavim u svom muzikološkom radu.

Takođe, moj izbor i bavljenje ovom temom u dužem vremenskom periodu, a što je na kraju uobličeno ovom knjigom, u potpunosti su podržani od strane moje mentorke prof. dr Tijane Popović Mlađenović i asistentkinje dr Ivane Petković Lozo

koje su kontinuirano pratile i usmeravale moj istraživački rad, pomažući mi da pronađem adekvatne teorijsko-muzikološke talase i inspirativne muzičke primere, uz pomoć kojih sam mogao da razvijam strategiju i steknem veštinu intertekstualnog interpretiranja. Pored toga, moje višegodišnje muzikološko bavljenje komedijom del arte i intertekstualnim interpretiranjem njenih elemenata u muzici, evoluiralo je i kroz pisanje brojnih tekstova koji su imali dodirnih tačaka sa ovom temom, a koje sam radio pod mentorstvom drugih profesorki sa Katedre za muzikologiju, dok posebnu zahvalnost iskazujem prof. dr Mirjani Veselinović-Hofman, uz čiju dragocenu pomoć sam komediju del arte posmatrao u kontekstu muzike XX veka. Nesebična razmena muzikološkog znanja i nepresušno inter(usmeravanje) ka otkrivanju novih doživljaja pozorišta i muzike koje sam vodio sa svojom suprugom, muzikološkinjom Nevenom Stanić Kovačević, bili su takođe veoma dragoceni tokom priprema za objavljivanje ove studije.

Strukturirana po ugledu na starogrčku komediju (od scene u kojoj su se glumci i hor predstavljali publici kroz 'izvođenje' teorije intertekstualnosti, preko upoznavanja čitalaca sa scensko-muzičkim žanrom *komedije del arte*, pa sve do niza epizodnih scena, koje poput studija slučaja donose iščitavanje i tumačenje likovi iz *komedije del arte* u dva Mocartova dela), koju presecaju intermeca i laciji kao elementi *komedije del arte* i opere, ovaj tekst, poput otklpoljenog dvostrukog ogledalceta, predstavlja međusobno ogledanje muzike u pozorištu i pozorišta u muzici ali i svog onog sadržaja koji ih u zajedničkom odrazu okružuje.

## 1. PROLOG ZA INTERTEKSTUALNA 'ČITANJA'

*Kroz intertekstualnost upiremo 'nostalglični pogled' unazad ka stvarima koje su nastale mnogo pre nego što smo bili rođeni. „Ljudi izražavaju selektivnu nostalgiju prema određenim trenucima i mestima iz bliže ili dalje prošlosti. Većina nas se više identifikuje sa epohom renesanse nego sa današnjicom. To je naše jednokratno bekstvo u bolji svet... Ali prošlost nije samo prizvana; ona se ovaплоćuje u stvarima koje gradimo i pejzažima koje stvaramo“.*

Dejvid Loventhol<sup>1</sup>

Prizivanjem prošlosti prilikom procesa nastajanja novih objekata, bez obzira kako se kritički odnosili prema toj prošlosti, mi nadograđujemo, prepravljamo ili na ruševinama koje smo sami napravili ili takve zatekli, dograđujemo ili gradimo nove (otvorene ili zatvorene) objekte, prilaze, pristupe i sve one vezivne (infrastrukturne) linije, preko kojih ih sa drugim objektima povezujemo u razgranatu komunikacijsku mrežu.

Nadam se da se niste začudili što su odmah na početku uvedeni elementi iz materijalnog sveta, poput izgrađenih objekata, otvorenih i zatvorenih površina, linijskih sistema i svega onoga što se kao materijalno opipljivo ili vidljivo dá percipirati. Razlog za takav pristup nalazi se u tome što sam želeo da ukažem na srodnost međusobnog tretiranja materijalnih tvorevina i svega onoga što se navodi kao nematerijalno dobro. Jer, obe se tvorevine (materijalne i nematerijalne) nalaze u različitim komunikacijskim sistemima, mrežama koje ih povezuju sa drugim tvorevinama ili drugim sistemima, ali ono što je još važnije, obe su uslovljene društvenim i kulturnim-istorijskim razvojem, pa čak i razvojem pojedinca, kako onog koji ih stvara, tako i onog koji ih koristi. Time se može reći da dok je u materijalnom svetu osnovna strukturna jedinica objekat ili materijal od kojeg je on napravljen, u nematerijalnom je to tekst koji može biti izgovoren rečima (u književnosti), slikarskim elementima (u likovnim umetnostima), tonovima i zvucima (u muzici), pokretom tela i drugim elementima (u teatru), ali i tekst koji predstavlja

---

<sup>1</sup> David Lowenthal, "Past Time, Present Place: Landscape and Memory", *Geographical Review*, Vol. 65, No. 1, 1975, 3-6.

ideju/koncept (kao proizvod umetnikove intencije da svojom određenom akcijom nešto proglasi za umetničko delo, smeštajući ga u specifičan konceptualni okvir, onako kako ga je definisao Džozef Košut (Joseph Kosuth).

U vezi sa tim, postoji paralela između sagledavanja međusobne povezanosti materijalnih objekata ili uočavanja različitih slojeva od kojih su oni satkani i nematerijalnih dela (tekstova) koji sa drugim tekstovima dele određene strukturalne karakteristike. Tako se može reći da isto kao što se na jednom materijalnom objektu prepoznaju različiti stilovi, materijali, tehnike građenja, i drugi pokazatelji na osnovu kojih se ono može povezati ili interpretirati u odnosu na druge objekte iz njegove bliže ili dalje (prostorne/geografske ili vremenske/istorijske) udaljenosti, u interpretaciji jednog *teksta* koji pripada svetu umetnosti, gotovo da nije moguće zaobići i sve one tekstove, koje je taj *tekst* u sebe upio.

Otisna tačka ove studije jeste shvatanje da je svako umetničko (muzičko) ostvarenje, zapravo *tekst* koji prisvaja, ponavlja i apsorbuje, odnosno, da je *intertekst* delo koje je prisvojeno, ponovljeno i apsorbovano. Tako se *intertekstualnost* tretira kao odnos između tekstova u kojem jedna tekstualna struktura čita drugu ili se u nju umeće. Stoga se intertekstualne pojave ustanovljavaju kroz aktivnost čitanja/slušanja/gledanja ili interpretacije.

Iz tog razloga, u drugom delu ove studije pod nazivom *Paroda*, nužno je obezbediti svu potrebnu argumentaciju kojom se može pristupiti pojmu *teksta* (literarnom, muzičkom ili tekstu kao kulturnom /kon/tekstu) i to, kako iz divergentnih književnih teorija, tako i iz muzikološke vizure koja na interdisciplinarnan način uključuje filozofske, estetičke, sociološke i druge teorije. Time se pojmu *interteksta*, kao svojstvu i posledici intertekstualnih ukrštanja tekstova, teoretski prilazi putem pluraliteta književnih i muzikoloških pristupa, a što je svojstveno *interteorijskom* (interdisciplinarnom) naučnom metodu na kojem su zasnovana muzikološka proučavanja. Upravo će takvim pristupima u ovoj studiji biti ispitane mogućnosti intertekstualnog 'čitanja' elemenata *komedije del arte* (*Commedia dell'Arte*) na primeru dva ostvarenja Volfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) – opere *Don Đovani* („Don Giovanni“, K. 527, 1787) i *sekteta Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“, K. 522, 1787).



U vezi sa prethodnim, problemsko težište biće koncentrisano na proveru hipotetičkih stavova o postojanju međusobnih odnosa, to jest, inter(kon)tekstualnih relacija između *komedije del arte* i Mocartovog operskog ostvarenja s jedne strane, te *komedije del arte* i kompozitorovog seksteta *Muzička šala*, s druge strane. Kao posebno provokativna mesta u Mocartovim delima biće istaknuta upravo ona u kojima elementi *komedije del arte* nisu (eksplicitno) dati/prisutni.

Drugu, ali ništa manje značajniju hipotezu koja je postavljena u ovoj studiji, predstavlja identifikovanje intertekstualnih i intermedijalnih pojava u instrumentalnoj muzici neprogramskog tipa i prepoznavanje potencijalnih intermedijalnih transfera koji se odvijaju iz scenskih i scensko-muzičkih žanrova u medij instrumentalne muzike. U vezi sa tim, postupak aproprijacije, kao specifični čin preuzimanja elemenata iz jedne u drugu umetnost ili iz jednog dela u drugo u okviru iste umetnosti, biće 'čitani' kroz strategiju intertekstualnog interpretiranja Mocartovog seksteta *Muzička šala*. Time se zapaža da se intertekstualnost može razumeti kao skup najmanje dva teksta koja zajedno egzistiraju na jednom prostoru (u jednom muzičkom tekstu), ali koji nije nastao isključivo individualnom strategijom umetnika/kompozitora da izvrši intertekstualnu produkciju unutar jednog teksta, već i strategijom interpretatora da na način intertekstualnog čitanja predstavi jedno muzičko delo.

Iako je u modernoj književnosti intertekstualnost ozvaničena kao teorijski okvir kojim se objašnjava svesno korišćenje izvora prošlosti kao modernističke, a posebno postmodernističke umetničke prakse (koja je često okrenuta ka kritici ili subverziji), u studiji se postavlja pitanje da li je muzički jezik bilo koje stilske epohe, kompozitorske prakse i rukopisa, bio privilegovan da koristi strateški okvir intertekstualnog povezivanja različitih tekstova iz kulturnog i društvenog miljea kako bi na izvestan način (pa time i kroz kritički ili subverzivan odnos) vodio dijalog sa tradicijom. Zbog toga, izbor muzičkih dela koja pripadaju periodu klasicizma sam po sebi predstavlja intrigantno istraživačko polje jer u 'dvosmernom' pravcu stvara 'vremenski vakuum' intertekstualnih relacija – u dijalogu sa celokupnom kulturnom tradicijom na koju se osvrće, ali i kao anticipacija svega onoga što će tek postati kodifikovani muzički diskurs. U pokušaju uočavanja potencijalnih tačaka preseka

tekstova, kroz interpretiranje intertekstualnih i intermedijalnih postupaka kojima se uvode elementi *komedije del arte* u operski, odnosno, kojima se vrši transpozicija iz scenskog u instrumentalni žanr, u studiji se sagledava način na koji *tekst* čita istoriju umetničkih žanrova i kako se on u istoriju uključuje.

Na osnovu svega prethodno rečenog, u drugom delu studije posebno će biti razmatrani neki od najvažnijih postupaka i tehnika svojstvenih intertekstualnosti, poput citata, imitacije, aproprijacije i drugih postupaka, a koji su neraskidivo povezani sa strategijom intertekstualnog rada kao umetničkom i interpretativnom praksom. Ove tehnike, iako su uvedene i teorijski obrazložene kroz postmodernistički teorijski diskurs, pogoduju ukazivanju na potencijalna skrivena značenja koja se nalaze u bilo kojem tekstu, čime se na taj način *tekst* otvara za nove događaje, diskurse, medije i (savremene) žanrove.

Diskurs intertekstualnog interpretiranja u ovoj studiji utvrđen je kroz 'dijaloge' vođene sa pojedinim autorima koji su postavili teorijske osnove koncepta intertekstualnosti - među kojima se izdvajaju Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин), Kristeva (Julia Kristeva), Bart (Roland Barthes), Eko (Umberto Eco), Dženkins (Charles Jencks), Kjerkegor (Søren Kierkegaard) - ali i autorima, koji su kroz teorijski ili praktični rad, proširili strateško polje intertekstualnog interpretiranja - poput Vulfa (Wolf, Werner) i Čonga (Nicholas J. Chong) - u muzičkoj umetnosti, Juvana (Mark Juvan) - u teoriji književnosti ili Sretenovića (Dejan S. Sretenović) - u teoriji umetnosti. Nakon 'dijalogiziranja' sa teorijskim gledištima pomenutih autora, (muzičkom) tekstu se pristupa kroz koncept 'polifonog' interpretiranja i traganja za izvorima, referencama, uticajima ali i autonomnim *glasovima* kompozitora Wolfganga Amadeusa Mocarta kroz njegovu poetičko-estetičku ravan. Zato će pored pomenutih postupaka, kroz intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte*, biti 'zahvaćeni' i oni specifični nivoi tumačenja muzičkog teksta čija su svojstva „metanarativnost“, „dijalogizam“, „dvostruko kodiranje“ (*double coding*) i „intertekstualna ironija“,<sup>2</sup> a koja je u interpretaciji strateških postupaka na primeru književnog romana razradio Umberto Eko.

---

<sup>2</sup> U studiji se za pojmove čiji je smisao dvosmislen i metaforički dat koriste polunavodnici (") dok se za citate, preuzete pojmove i sintagme od drugih autora, kao i za pojmove i nazive u originalu ili one koji su prevedeni na srpski jezik, koriste standardni navodnici („“) ili *kurziv*.

Primena ovih postupaka i njihova svojstava pogoduju interpretaciji jer ukazuju na potencijalna skrivena značenja koja se nalaze u bilo kojem tekstu, a koji se time 'otvara' za nove događaje, diskurse, medije i žanrove. Intertekstualnim čitanjem elemenata *komedije del arte* i elemenata humora (posebno elemenata koji imaju svojstvo „intertekstualne ironije“) integrisanih u operu *Don Đovani* i sekstet *Muzička šala*, pokazaće se kako svi intertekstualni elementi koegzistiraju u jedinstvenom tekstualnom prostoru stvarajući međusobno različite odnose.

U trećem delu ove studije koji nosi naziv *Agon*, ukazaće se na društveno-politički i kulturni ambijent u okviru kojeg se pojavljuje *komedija del arte*, kao i na značaj i ulogu muzike u razvoju ovog žanra, te posledično i na svojevrsne metamorfoze do kojih je došlo zahvaljujući 'dijalogima' u koje je *komedija del arte* tokom svog istorijskog hoda stupila sa drugim muzičko-scenskim i muzičkim žanrovima. Uputiće se na dvosmernu (dejstvujuću) snagu *komedije del arte* koja joj je omogućila da postane 'razgranati' izvor intertekstualnog uticaja. S jedne strane, biće ukazano na njenu veliku sposobnost apsorbovanja raznovrsnih umetničkih formi (poput glume, muzike, plesa, akrobacije i drugih), pozorišne tradicije, običaja i elemenata kulture, dok će se, sa druge strane, ona razmatrati kao svojevrsna 'tekstualna enciklopedija' iz koje će umetnici različitih profila prisvajati najrazličitije elemente poput tema (sižea), likova, formalne strukture i drugog. Posebno će biti problematizovano prisvajanje likova iz *komedije del arte* u operaska libreta kao i način njihove transformacije ne samo u operi, već i u instrumentalnoj muzici.

U četvrtom i ujedno centralnom poglavlju, *Parabazi*, fokus će biti usmeren na intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u Mocartovim ostvarenjima. Posredstvom humora u muzici (kroz oblike karikature, groteske, parodije, ironije, satire i drugog), pristupiće se identifikovanju tih elemenata u delima *Don Đovani* i *Muzička šala*, a zatim i njihovoj ulozi u izgradnji dramaturgije dela, kao i njihovoj konstruktivnoj funkciji na formalnom, tematskom, tonalnom i strukturalnom planu. Ipak, Mocartova muzičko-scensko delo (opera *Don Đovani*) neće biti posmatrano samo kao težnja da se humorom, kroz ironiju, satiru i parodiju, uspostave novi društveni odnosi ili revidiraju stari, već da se ukaže i na prisustvo drugih (skrivenih) funkcija humora, na osnovu kojih su se konfrontirale i stopile dve emotivno-

psihološke suprotnosti – komično i tragično. Kao jedan od mogućih pravaca intertekstualnog čitanja ovde će biti povedena rasprava o pitanju citiranja u muzici kao važnom strateškom postupku u ostvarivanju intertekstualnih veza. Zato će se posebno diskutovati o statusu i značaju muzičkih materijala koje je Mocart iz drugih opera (dve tuđe i jedne svoje) uneo u finale drugog čina *Don Đovanija* i problematizovanju funkcije ovih materijala u kontekstu intertekstualnog povezivanja.

Za razliku od vokalno-instrumentalnih žanrova, humor se u instrumentalnoj muzici postiže pomoću „metamuzičkog“ aparata koji se aktivira putem „metareferiranja“, „samoreferiranja“ i „samorefleksije“. Otkrivanje elemenata *komedije del arte* u muzici kroz interpretaciju intertekstualnih postupaka, odnosno, kroz interpretaciju intertekstualne produkcije značenja, olakšano je putem metodološkog okvira koji prepoznaje meta nivoe u muzici i postupke „metareferiranja“. U vezi sa tim, aplikativnost „metareferencijalnog“ aparata pomoću kojeg se traga za muzičkim referencama koje se nalaze u muzičkom intertekstu, biće posebno proverena na primeru *Muzičke šale*. Analizom i tumačenjem kompozicionih postupaka i organizacije muzičke forme seksteta, biće skicirana jedna muzikološka vizura o ulozi „metareference“, „samoreference“ i „samorefleksije“ kao posrednika u interpretiranju intertekstualnih pojava u muzici.

Drugi nivo otkrivanja (inter)tekstualne produktivnosti muzičkog teksta instrumentalnog žanra predstavljaće razotkrivanje elemenata muzičko-scenskog (opere) i scensko-muzičkog žanra (*komedije del arte*) preko oblika humora u muzici. Ispoljavanju oblika humora (karikature, ironije, groteske, parodije i tako dalje), kojima se vrši kritika društvenih, političkih i kulturnih odnosa, interpretiranju intertekstualnih pojava, prići će se i iz vizure fenomena karnevala i karnevalskog žanra u umetnosti i muzici.. Primeri koji pokazuju da je svet fantastike tačka preseka karnevalskog i fantazijskog principa, jesu likovi iz *komedije del arte*.

U poslednjem delu ove studije, *Egzodi*, na način polifonog izlaganja i preplitanja glasova, biće sumirani svi zaključci do kojih se došlo nakon izloženog teorijsko-metodološkog razmatranja teorije intertekstualnosti u muzici, a zatim, i njene praktične primene na primeru intertekstualnog čitanja Mocartovih dela.

Proverom, a zatim i dokazivanjem postavljenih hipoteza na izabranim muzičkim primerima, čime bi se argumentovano pokazalo prisustvo pluralizma tekstova (književnog, pozorišnog, ali i kulturnog konteksta) koji zajedno koegzistiraju u (inter)tekstualnom prostoru opere *Don Đovani* i sesteta *Muzička šala*, teoriji intertekstualnosti bi bilo potvrđeno čvrsto uporište u muzikološkom diskursu i praktičnom interpretativnom čitanju.

I kako bi ova priča bila ovaploćena duhom renesansnih i baroknih scenskih i muzičko-scenskih dela, intertekstualna mreža koju pletu muzika i *komedija del arte*, prožeta je kratkim fragmentima *komedije del arte* – lacijima, odnosno muzičkim intermecima, u kojima izabrani primeri iz sveta muzike i pozorišta čitaoca za trenutak nastoje da odvuču u neke njemu, manje ili više, bliske (intertekstualno) srodne svetove, one u kojima će moći da zaviri na podijum na kojem se izvode tango i *Rock and Roll* (*Intermezzo 1*), palatu/pećinu u kojoj stanuje Arijadna, (*Intermezzo 2*), fabriku u kojoj radi Nora (*Lazzi 1*) ili kancelariju u kojoj radi Đorđe Čvarkov (*Lazzi 2*).

## 2. PARODA - TEKSTOVI NA POZORNICI ZA IGRU

### 2.1. Igra teksta i teksta – od teksta do interteksta

I pored toga što je tekst pojam koji pripada lingvistici i teoriji književnosti, on ujedno predstavlja paradigmatički model svih vanlingvističkih i vanknjiževnih tekstova – filozofskih, naučnih, ideoloških, religijskih, umetničkih kao i svih onih pisanih tekstova ili usmenih diskursa kojima se utvrđuje, zastupa, tumači, negira ili kritikuje određena pojava, koncept ili ideja. Uspostavljanjem strukturalističke teorije kao nove teorijske platforme unutar sveta umetnosti, tekst je definisan kao formalni lingvistički komunikacijski sistem znakova ili kao semiotička vanlingvistička struktura znakova.<sup>1</sup>

Kasnija strukturalistička, a posebno poststrukturalistička teorija nastojala je da tekst učini otvorenim i propustljivim za nove značenjske diskurse koji su proistekli iz nove inter-komunikacijske razmene značenja između različitih aktera, kako onih koji tekst stvaraju, tako i onih koji tekst čitaju. U poststrukturalističkim teorijama Rolana Barta, Žaka Deride (Jackie Derrida) i Julije Kristeve, tekst je redefinisano kao produktivnost, a uz prvobitnu deskriptivnu orijentaciju jezika uvodi se diskurzivni prostor kako bi se iskoristile i aktivirale njegove generativne sposobnosti.<sup>2</sup> Prema tim teorijama, tekst je postao otvoren i nikada dovršen značenjski sistem, dok se koncept znaka smatra nezavršenim produktom čija značenja ostaju predmet uvek novih preispitivanja i dopunjavanja. Praksu označavanja koja se može shvatiti kao proces proizvodnje značenja Kristeva opisuje ne kao jednu već stvorenu strukturu, nego kao jedno *strukturiranje*, odnosno kao sredstvo kojim se proizvode i preobražavaju značenja pre nego što su ta značenja stvorena i prihvaćena.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1995, 148. Polazeći od savremenih shvatanja strukturalnih odlika, a nasuprot klasičnoj retorici i lingvistici, semiologija je prihvatila distinkciju između *literature*, *teksta* i *diskursa*, dok je takođe napravljena razlika između stvarnog objekta koji predstavlja tip lingvističke strukture na jednoj strani i objekta saznanja koji bi bio tekst na drugoj. Cf. Julija Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo*, XVII, br. 1, januar, 1971, 25. Ono što je nekada bio literarni objekat, za semiologiju postaje samo jedan tip označiteljske prakse koji nužno ne mora imati nikakvu estetičku niti bilo koju drugu vrednost. Ibid., 24.

<sup>2</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna...*, op. cit., 149.

<sup>3</sup> Cf. Julija Kristeva, "Problemi...", op. cit., 26. Iz semiološke vizure tekst postaje *trans-lingvističko* sredstvo kojim se preraspoređuje poredak jezika kao vid saopštavajućeg govora (*parole communicative*) kao dijahronijskih ili sinhronijskih iskaza. Ibid. Kristeva otkriva ambivalenciju u formama (*discours*

Prolazeći kroz tekstualne površine i podstičući druge tekstove na komunikaciju, sam tekst se konstituiše intertekstualnim procesom, kojim se apsorbuju i prerađuju smisaoni obrasci drugih tekstova i omogućuje komunikacija koja nikada ne zahteva jednoznačnu potvrdu.<sup>4</sup> Ali ono što je još važnije jeste to da napuštanjem strukturalne analize, autonomiju teksta treba tražiti isključivo u okvirima kulturnih i istorijskih kategorija.

Pojam intertekstualnost (*intertextualité*) je neologizam koji je u francuski jezik 60-ih godina uvela i teoretski precizirala Julija Kristeva u eseju *Bahtin, reč dijalog i roman* ("Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", 1966), zatim, u studijama objavljenim u časopisima *Tel Quel* i *Critique*, kao i u monografijama *Semiotike: prilozi za jednu semioanalizu* "Sèméiôtikè - Recherches pour une sémanalyse", 1969), *Tekst romana* ("Le texte du Roman", 1970) i *Revolucija pesničkog jezika* ("La révolution du langage poétique", 1974).<sup>5</sup> Ova složenica, koja bi u srpskom jeziku odgovarala reči *međutekstovnost*, u sebi sadrži latinski prefiks *inter-* (što znači „među“, „u“, „između“ ili „međusobno“), koji se može shvatiti i kao preplitanje, povezanost, prožetost ili međuzavisnost dve ili više komponenti.<sup>6</sup> U drugom delu složenice *intertekstualnost* nalazi se pojam koji je teoretski aktuelizovan i čija konotacija ima širi potencijal značenja, budući da reč *textus* može značiti tkivo, pletivo, vezu, sadržaj i tekst, a

---

*carnevales que*) koja se odnosi na dvostruku funkciju teksta kao - *écriture* (pisanje) i kao *lecture du corpus littéraire antérieur* (prethodno čitanje dosadašnjeg književnog korpusa) i još radikalnije - kao *absorption de et réplique à un autre texte* (apsorpcija i odgovor na drugi tekst). Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost kao konstitucija smisla - Petrograd Andreja Belog i 'tuđi' tekstovi", u: Zvonko Maković i dr. (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, 79. Ovo ukazuje da se više ne može polaziti od jedne tačke (*un sens fixe*), već od jednog „prolaženja“ kroz tekstualne površine (*croisement de surfaces textuelles*). Time se od dominantnog statičnog strukturalizma, koncept prakse označavanja iznova tumači, shvatajući se uvek kao preobražaj, a ne kao potvrda ili ponavljanje. Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 10.

<sup>6</sup> Prva formulacija principa intertekstualnosti predstavljena je u formalističkoj teoriji književnosti, i to u dva vida: kao način postojanja tekstova i kao način njihovog saznavanja. Ovu tezu je u prvom vidu formulisao sovjetski pisac i dramaturg Jurij Tinjanov (Юрий Николаевич Тынянов) u svojoj knjizi *Arhaisti i novatori* iz 1927. godine. Tinjanov je istakao da se književnost, slično svakom pojedinačnom tekstu, shvata kao sistem definisan pomoću unutrašnjih odnosa sastavnih elemenata koje je označio „korelacijama“. Njegova istraživanja parodije, koja je izložio u poslednjem radu nazvanom *O parodiji* iz 1929. godine, predstavljaju najbolji primer formulacije teza koje definišu intertekstualnost. Cf. Ana Bužinjska, Mihal P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 132.

*textum* tkaninu, sastav ili strukturu čime može pobuditi asocijacije na tkanje, preplitanje i pletenje.<sup>7</sup>

Intertekstualnost jeste pojam koji označava način na koji jedna tekstualna struktura čita drugu ili se u nju umeće. Kroz ove nove i različite iskaze provejavaju označiteljske diskurzivne pahulje koje destabilizuju i menjaju postojeći značenjski pokrivač. Ovim se ukida do tada aktuelna autonomnost teksta (ako je ikada i postojala kao takva), dok u celini diskursa koji tekst samo pokreće, participiraju celokupno predodređeno znanje, misao, pogledi, ideje, dela i odjeci koje/koji taj tekst upija/upijaju. Smer je reciprocitetan i dvosmeran. Pozivajući se na Rifaterovu (Michael/Michel Riffaterre) teoriju pesništva i njegovu razradu ključnog pojma intertekstualnosti, Kornelije Kvas, u svojoj studiji *Intertekstualnost u poeziji*, navodi da se intertekst ne tretira „kao izvor uticaja ili imitiranja drugog teksta, već da je to implicitni referent bez kojeg tumačeni tekst ne bi imao sopstveni smisao.<sup>8</sup>

U pogledu *strukturiranja*, tekst se tretira kao permutacioni oblik koji nastaje intertekstualnim relacijama predmetnog teksta sa brojnim iskazima koji se pomaljšaju iz drugih tekstova. Tekst se javlja kao pojavna/prostorna kategorija (objekat saznanja) ili kao procesualna kategorija (vremenski otvorena forma). Tako su semiologija, kao kritički filozofski poststrukturalistički metod koji svoju primenu ostvaruje čitajući tekstove koji pripadaju svakom znakovnom sistemu, odnosno, semiotika, kao formalna disciplina utvrđivanja pravila za tumačenje znakova i značenja unutar pojedine društvene i kulturne komunikacije,<sup>9</sup> shvatile tekst kao proizvodnju i/ili kao preobražaj čime je i proces *strukturiranja* formalizovan. Na taj način, Kristeva je pokazala da tekst romana (za razliku od pripovetke), *strukturiranjem* ostaje otvoreni konstrukt za nove preobražaje, čime je ukazano na jasnu distinkciju između teksta i diskursa. U vezi sa tim, može se reći da strukturiranjem teksta, i pored toga što je učinjena njegova strukturalna završenost

---

<sup>7</sup> Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 13.

<sup>8</sup> Kornelije Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006, 16, citirano prema: Злата Лукић, “Књижевност и историја од Аристотела до историографске метафикције”, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, Година IX, број 21, 2012, 45. Intertekstualnost, kao stvaralac smisla na osnovu kojeg se uodnošavaju tumačeni tekst i intertekst, predstavlja metod tumačenja putem kojeg se prepoznaju poetski elementi teksta. Ibid.

<sup>9</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna...*, op. cit., 148.



(kraj priče), ne postoji dovoljan razlog da se okonča i diskurs pisca, pa tako govorni niz pisca ostaje nedovršen.<sup>10</sup>

Pored pojma intertekstualnost Kristeva uvodi i pojam *ideologema*<sup>11</sup> koji se odnosi na onu kariku koju jedan konkretan tekst ili neki njegov strukturalni nivo uspostavlja sa drugim strukturama tvoreći time jedan intertekstualni prostor.<sup>12</sup> Zato, neki konkretni roman može voditi dijalog sa istorijom, religijom, filozofijom, kulturom ili umetničkom kreacijom, ali takođe može dijalogizirati i sa subjektivnim receptivnim poljem doživljaja koje zavisi od intelektualnih, mentalnih, iskustvenih ili nekih drugih vrednosti pojedinca. Ovim se stvara lepeza koncentričnih krugova koji se šire oko osnovnog teksta. Rastojanje koje bi centralna tačka u takvom intertekstualnom prostoru trebalo da pređe do svake druge tačke, može se shvatiti kao duž koja označava *ideologemu*. Takođe, svaka od ovih tačaka koje su u vidu jedne duži (*ideologeme*) povezane sa centrom, može postati centralna tačka i kao takva, iznova (preko *ideologeme*) ostvariti komunikacijsku vezu sa nekom drugom tačkom, tvoreći jedan novi i izmešteni intertekstualni prostor. Tako se „*ideologema* može čitati na različitim nivoima strukture svakog teksta pružajući mu svoje istorijske i društvene koordinate... on je žiža u kojoj sazajna racionalnost spaja preobražaj *iskaza* (na koje je tekst nesvodljiv) u celinu (tekst), isto kao i umetke ove totalnosti u istorijskom i društvenom tekstu.“<sup>13</sup>

Intertekstualnost pretpostavlja objektivnost teksta koji je satkan od najmanje dva ili više drugih tekstova i njegovu otvorenost za nove (izmenjene, dopunjene i revidirane) interpretacije. Samim tim, intertekstualnost tekst ostavlja kao nikada dovršeni interpretirani oblik. Govoreći jezikom metafora može se reći da se intertekstualnim vezama postojeći tekst napaja 'eliksirom' drugog teksta koji ga

---

<sup>10</sup> Julija Kristeva, "Problemi...", op. cit., 32. Kristeva dijalog između tekstova pokazuje na primeru francuskog romana XV veka - *Žean de Sentre* Antona Salskog koji je pisan 1456. godine - i to kroz preobražajni metod kodova ovog romana sa kodovima uzetim iz drugih tekstova i to onih koji dolaze iz skolastike (didaktički glas pisca), dvorske poezije (erotika trubadura), gradske usmene književnosti (glas grada) i karnevela (prodiranje karnevalskog smeha i maske u do tada sakralizovano štivo), čime literarna struktura postaje deo šire društvene celine shvaćene kao tekstualna celina. I upravo je takvu tekstualnu interakciju do koje dolazi unutar samog teksta, Kristeva nazvala *intertekstualnost*.

<sup>11</sup> Cf. Ibid., 25.

<sup>12</sup> Cf. Ibid., 35.

<sup>13</sup> Cf. Julia Kristeva, *Desire in Language - A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, 36.

reaktualizuje i revitalizuje. Kako svaki tekst odgovara određenom kulturnom krugu ili je proizvod međukulturnih kontaktnih 'zona', on se stoga posmatra kao opšti model produkcije i transformacije značenja u kulturi. Na taj način, kontekst u kojem se ta struktura javlja i o kojoj se raspravlja, postaje takođe tekst, odnosno, 'društveni tekst'. Zato se svaki oblik produkcije značenja u jednoj kulturi može opisati terminima lingvističkog, semiotičkog i semiološkog teksta.

Intertekstualnost uopšteno označava „participaciju teksta u diskurzivnom prostoru kulture, upućujući na to da je svaka umetnička disciplina – slikarstvo, književnost, muzika, arhitektura, film – autoreferencijalni sistem koji se samorukovodi (ponavlja, razvija i menja) vlastitim sredstvima i pravilima i koji se crpi iz različitih interumetničkih centara kulture“.<sup>14</sup> Transgresivnost pojma intertekstualnosti najbolje se vidi u njegovoj aplikativnoj strani i eksplikativnoj snazi koju je dokazao izvan nauke o književnosti – u tekstovnoj lingvistici, sociološkoj analizi diskursa, sociolingvistici, istoriografiji, folkloristici, nauci o umetnosti, muzici, filmu, kao i u teoriji elektronskih medija – čime je pojam dobio različita, a ponekad i suprotstavljena značenja i ocene, u zavisnosti od struke i naučno-teorijskih usmerenja.<sup>15</sup> Kao naučno-teorijska kategorija, pojam se učvrstio i u drugim disciplinama: analizi diskursa, lingvistici, socio-lingvistici, stilistici, tekstologiji, kulturologiji, sociologiji, političkim naukama, teoriji istoriografije, folkloristici, esteticima, filozofiji hiperteksta, muzikologiji, teoriji filma i tako dalje.<sup>16</sup>

U vezi sa navedenim, postavlja se pitanje: šta tekst održava živim i vitalnim u nekom novom vremenu koje je izmenilo njegov prvobitni kontekst i da li će on preživeti (jedino) u dodiru sa drugim tekstom (kontekstom)? U „saglasju glasova“ Kristeve i Barta koji za osnovu proklamovanja novog odnosa prema tekstu koriste 'bordun' Bahtinovskog koncepta višeglasja, tekst se tretira kao polifoni oblik u kojem svaki glas ima svoju autonomiju koja sa drugim autonomijama čini integralnu i povezanu celinu. Prema Bahtinu „svaki tekst se gradi kao mozaik citata i svaki tekst

---

<sup>14</sup> Cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1981, 103.

<sup>15</sup> Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 7.

<sup>16</sup> Ibid., 131.

je apsorpcija i transformacija drugog teksta“.<sup>17</sup> Zbog toga se može izvesti zaključak da autor nema moć da otkrije tekst, već samo da ga izvodi na scenu, pri čemu se svi utopljeni tekstovi adaptiraju prema novim zahtevima konteksta u kojem koegzistiraju. Dok Bart tekst tretira kao „tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture“,<sup>18</sup> Kristeva tekstu prilazi kao pluralnom i nesvodivom sistemu koji je odraz polifonih tragova drugosti ili tragova dijaloga vođenog sa samim sobom,<sup>19</sup> prerađujući time Bahtinov koncept polifonije, heteroglosije i dijalogizma.

Kao što se tumačenju intertekstualnih pojava može pristupiti sa stanovišta hermeneutike, umetničkom delu, kao predmetu interpretacije, se može prići iz intertekstualne teorijsko-metodološke koncepcije. Kao pomoć može poslužiti Gadamerova (Hans-Georg Gadamer) koncepcija dijaloga, prema kojoj se kroz dijalog između autora i tumača stvara (medijum) sporazumevanja, a na osnovu kojeg dolazi do ukidanja hijerarhije između autora, teksta i tumača, te se u tom slučaju dijalog shvata kao sociološki (egzistencijalno-ontološki) fenomen.<sup>20</sup> Na taj način se može uspostaviti komunikacija između različitih grana umetnosti, koja bi se problematizovala kroz koncepciju transpozicije iz jednog umetničkog medija u drugi, poput transpozicije književnog medija u medij slikarstva, muzike ili pozorišta ili u bilo kojoj drugoj varijanti.

Rezimirajući sve prethodne stavove, može se zaključiti da se intertekstualnost doživljava kao kritički polifoni metod čitanja, interpretiranja, pisanja i razmišljanja koji se prožima u sinhronijsko-dijahronijskom koordinatnom sistemu referenci. U tom kritičkom i revizionističkom 'odbravljenju kovčega' tradicionalnog 'čitanja

<sup>17</sup> Julia Kristeva, *Desire...*, op. cit., 66.

<sup>18</sup> Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image - Music - Texte*, essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, 146. Smeštanje teksta u kulturne i istorijske koordinate i proširenje njegove autonomije na sve ono što taj tekst okružuje i ono što sa njim komunicira (u prošlom, sadašnjem i budućem vremenu), našlo je svoje teorijsko uporište u poststrukturalističkoj filozofiji Rolana Barta, koji je 1967. godine 'objavio' smrt autora. Ova smrt nije označila samo umanjenje značaja samog autora (pisca), a uzdizanje značaja čitaoca, već se tim putem došlo do slabljenja granica između tekstova. Time je ujedno uveden pluralizam diskursa kojim dijalogizira(ju) tekst(ovi) sa svojim okruženjem, u prostoru gde nestaje i sam subjekat i gde nastupa smrt samog pisca, ali gde počinje 'pisanje'. Tekst je za Barta multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, meša i sukobljava.

<sup>19</sup> Julia Kristeva, *Desire...*, op. cit., 74.

<sup>20</sup> Dijalog se vodi kroz razgovor koji je proces sporazumevanja, i sve ono što se odnosi na postizanje sporazumevanja u razgovoru, „svoj pravi obrat u hermeneutičko, dobija tamo gde se radi o razumevanju tekstova“. Cf. Hans Georg, Gadamer, *Istina i metoda - osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, 419.

istine', uz autora teksta uvodi se i čitalac koji postaje neodvojivi akter stvaranja samog teksta. Time tekst postaje jedno 'avanturističko plodno polje', čije resurse (zajedno/odvojeno) kultivišu i koriste autor i čitalac.

Ukupnost smisla značenja koja se rađaju u dijaloškom odnosu tekstova, uvek upućuje na određeni društveno-kulturni prostor u kojem se vodi dijalog i u kojem su značenja rođena, prepoznata i prihvaćena, međutim tamo gde je dijalog ostao nedovršen, smisao značenja ostaje neusaglašen što vodi ka 'beskonačnom' procesu razumevanja. Ova ambivalentnost se može potvrditi i kao vrednost.<sup>21</sup> Eko smatra da je u dijalektici između intencije čitaoca i intencije teksta, u potpunosti zanemarena intencija iskustvenog autora.<sup>22</sup> On zastupa tekstualnu interpretaciju kao otkrivanje strategije koja nastoji da uvede „čitaoca-modela“ (*model reader*), zamišljenog kao odgovarajući pandan autoru-modelu (*model author*) – koji se pojavljuje isključivo kao tekstualna strategija<sup>23</sup> – pri čemu pojam „intencije iskustvenog autora“ (*empirical author's intentions*), postaje radikalno beskoristan.

Eko zastupa stav da moramo poštovati tekst, a ne autora kao unapred poštovanu osobu.<sup>24</sup> Intertekstualne asocijacije često prevazilaze namere i strategiju (decentriranog integralnog) autora-subjekta i nose ono što se naziva *intentio intertextualitatis* – nameru čitaoca/slušaoća/gledaoća, to jest interpretatora, da izvesne tekstualne podatke dovede u vezu sa svojim specifičnim znanjem, sa svojom 'tekstualnom enciklopedijom'.<sup>25</sup>

Istorija književnosti je registrovala brojne intertekstualne pojave u romanu i esejistici prema kojima su pisci vodili literarni dijalog sa tradicijom tražeći inspiraciju i otkrivajući estetske kvalitete izvora iz prošlosti. Tako su se iz riznice kulture i

---

<sup>21</sup> Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost...", op. cit., 1988, 78.

<sup>22</sup> Cf. Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, The Tanner Lectures On Human Values, Delivered at Clare Hall (Cambridge University), March 7 and 8, 1990, 181.

<sup>23</sup> Tekstualna strategija jeste lingvistički objekat koji „čitalac-model“ ima pred svojim očima tako da može ići nezavisno od „intencije iskustvenog autora“. Cf. Ibid., 198.

<sup>24</sup> Ibid., 182.

<sup>25</sup> Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, Indiana, Perdue University Press, 2008, 8. Takav je slučaj sa Štrausovim (Richard Strauss) i Hofmanstalovim (Hugo von Hofmannsthal) pozorištem *Arijadne na Naksosu* koje ispoljava svoje poverenje u imaginativni potencijal gledaoća/slušaoća u svim dimenzijama, to jest, u onaj potencijal kakav je karakterističan za Ekovog 'idealizovanog' „čitaoca-modela“ koji ima „tekstualnu strategiju“ pred svojim očima tako da se može kretati nezavisno od „intencije empirijskog autora“ (termine koje Eko uvodi u svojoj pomenutoj studiji *Interpretation and Overinterpretation: World*).

istorije crpeli motivi, žanrovi, teme, izvori, legende, izreke, formule, modeli, figure i drugo. Popularnost tema je vremenom varirala sa tim što su jedne teme zamenjivale druge ili su se nadovezivale jedna na drugu, a sve u skladu sa stilskim i estetskim zahtevima i opštim ukusom doba kojem su pripadale. Teme, žanrovi, motivi, modeli ili stilski orijentiri, prenosili su se iz epohe u epohu, iz žanra u žanr, ali i iz medija u medij. I dok su motivi i priče iz Biblije kroz čitavu istoriju umetnosti konzervirani kroz književnost, likovnu umetnost i muziku, određene teme iz književnih i likovnih oblika unošene su u muzički tekst ili su (u apstraktnom obliku) migrirale u muzički medij, formirajući svojevrsnu intermedijalnu pojavu.<sup>26</sup>

Posezanje za motivima, sižejima i temama iz prošlosti koji su poslužili kao prostor za kritičku i subverzivnu reakciju, postalo je aktuelno još u vreme antike, i u najvećoj meri je ostvareno preko humorističnih i satiričnih žanrova književnosti kakvi su bili komedija, parodija, satira, burleska, travestija, humoristični roman i slično.<sup>27</sup> Upravo su ovi postupci važni i za muzikološka pitanja koja se ovde

---

<sup>26</sup> Ako bi se ispitivala sušta autentičnost književnog teksta koji je nastao nakon pojave mitova i legendi, teško da se ne bi mogao pronaći i minimalan trag arhitipova i repertoara iz prošlosti, ma koliko njihove osnove bile artificijelno stilizovane. Za umetničku produkciju karakteristično je njeno ugledanje na uzorne (ugledne) tekstove, i to posebno na one koji su bili u manjem ili većem stepenu autoritativni. To potvrđuje i opčinjenost antičkim stilom i traženje uzora u grčkim i rimskim oblicima, što je postalo osnovno stvaralačko načelo u periodu renesanse, a koje je kasnije revitalizovano i negovano u periodu klasicizma. Tako je okretanje ka stilskim uzorima, kodifikovanim modelima, tradicionalnim kanonima i uzornim žanrovima kulturnog nasleđa uticalo na kreiranje duha čitavih epoha. Pored mitologija antičkih civilizacija koja su pobuđivala maštu i pokretala pera antičkih pisaca, pesnika, muzičara i besednika, najautoritativniji i ujedno veoma inspirativan izvor za umetničke kreacije bila je hrišćanska duhovna zaostavština ovekovečena u Svetom pismu. To potvrđuju dokazi materijalnog i nematerijalnog umetničkog nasleđa iz duhovne i iz svetovne umetnosti; iz književnosti (proze i poezije), likovnih umetnosti, vajarstva i arhitekture, kao i iz muzičke umetnosti. Srednjovekovna umetnost je najvećim delom bila rukovođena zahtevima crkve prepuštajući sebe pretežno verskim potrebama, a priče i modeli iz Biblije činili su podloge 'umetničkoj' produkciji, posebno srednjovekovnoj duhovnoj drami. Nakon romantizma, u kojem dolazi do kanonizovanja estetike inovativnosti, individualnosti, izvornosti i subjektivnosti, pojačava se tendencija ka međutekstovnom nadovezivanju. Ovakva estetika se, prema Bartu, može smatrati kao „dekonstrukcijska“ i „subverzivna“. Cf. Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 20.

<sup>27</sup> Modernistička književnost prve polovine XX veka, pravi otklon od tradicije i teži ka njenoj destrukciji i poništavanju, što se posebno vezuje za aktivnost istorijskih avangardi. „Autori i pisci su u svojim avangardnim tekstovima vodili različite oblike globalne polemike sa umetničkim, kulturnim, duhovnim i političkim nasleđem, i to najčešće kroz parodijske, subverzivne i ikonoklastičke karnevalizacije simbola, sve do izazovnog negiranja najžilavijih konvencija, poput zaokruženosti umetničkog dela.“ Ibid. Brojni su primeri ove vrste, a jedan od najpoznatijih oblika otvorenog književnog dela je Džojsov (James Augustine Aloysius Joyce) *Uliks* iz 1922. godine, u kome autor homerski ep premešta u savremeni kontekst Dablina vodeći dijalog sa Šekspirom (William Shakespeare), Danteom (Durante degli Alighieri), Tomom Akvinskim (Tommaso d'Aquino), Dostojevskim (Фёдор Михайлович Достоевский), Ničeom (Friedrich Wilhelm Nietzsche), Ibsenom

razmatraju i to posebno iz aspekta korišćenja oblika humora u muzičkom jeziku kao svojevrsnog vida kritičkog odnosa prema tradiciji ili prema kulturnom, političkom i društvenom kontekstu u kojem kompozitor i muzičko delo egzistiraju. Zato se prilikom interpretiranja intertekstualnih pojava u muzičkoj umetnosti, a gde je glavno težište stavljeno na elemente humora kao nosioce (kritičkog) reagovanja 'marginalizovanih glasova' na društvene, političke i kulturne odnose, može prići i iz vizure istraživanja prisutnosti karnevalskog žanra u umetnosti.

Karnevalski žanr u umetnosti predstavlja teorijsku definiciju ili uobličenje denotativnog 'sloja' karnevalske slike, odnosno, ekspresivnog sadržaja zasnovanog na susretu između takozvane visoke i niske kulture.<sup>28</sup> Karneval i karnevalski segmenti se mogu shvatiti kao poližanrovske, intertekstualne, eklektične i pastišne ekspresivne forme, ili u Bahtinovom tumačenju, kao govorni žanrovi koji 'vulgarizuju visoke ekspresivne forme'.<sup>29</sup>

Pitanje karnevalskog fenomena u muzici je veoma provokativno, i to posebno u muzičko-scenskim oblicima kakav je opera, ali i u onim instrumentalnim žanrovima koji u sebi nose improvizacioni karakter. U muzici se improvizacija vezuje za drugo mišljenje, za drugi 'skriveni' zakon 'rada bez pravila' koji krši stilske i formalne konvencije.<sup>30</sup> Međutim, ni karneval, ni fantazija – kao oblik/žanr koji blisko rezonira sa načelima karnevalskog principa i koji podrazumeva invenciju, intuiciju, imaginaciju, inovaciju, slobodu, nesvesno i slično – nisu primeri apsolutne slobode, već predstavljaju svojevrsni red u haosu, ili kaos u redu.<sup>31</sup> Muzički tekst, koji je natopljen fantazijsko-improvizacionim 'mastilom', opire se zakonima ustaljenog simboličkog reda kojima se kontrolišu pravila muzičkog ustrojstva na formalnom i tehničkom planu – kakvo je na primer, odstupanje od harmonskih i

---

(Henrik Johan Ibsen) i drugima, dok je postupcima karnevalizacije, oponašao biblijski stil i simbole. Ibid., 21.

<sup>28</sup> Smiljka Jovanović, *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, Doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015, 133.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Tijana Popović Mladenović, "Improvisation as a call for communication", *New Sound – International Magazine for music*, 32, II, 2008, 31.

<sup>31</sup> Ibid.

formalnih pravila uobičajenih za određeni muzički stil – što rađa jednu specifičnu estetičku dimenziju i postaje opšte i prepoznatljivo mesto u muzici.<sup>32</sup>

Dobar primer koji pokazuje svet fantastike kao tačku u kojoj su se susreli karnevalski i fantazijski princip, predstavljaju likovi iz *komedije del arte*, žanra koji je cvetao u periodu renesanse i baroka. Fantastični likovi Kolombine, Pjeroa, Arlekina, ali i mnogih drugih, istovremeno pripadaju svetu umetničke fantazije i svetu karnevala toga doba.<sup>33</sup> Upravo je iz međuodnosa i međuuticaja koji su nastali tokom održavanja karnevala, tokom kojeg je sve bilo podložno promenama i preispitivanju, proistekao Bahtinov najvažniji zaključak da tekstovi nisu zatvoreni entiteti, već konstrukti određenog konteksta.<sup>34</sup> Time je Bahtinov koncept otvorio vrata teoriji intetektualnosti, a posredno i muzikološkom proučavanju produktivnosti tekst(ov)a u kojima se mogu uočiti različiti nivoi i oblici, stvaralačke i receptivne fantazije kao i improvizacione prakse na koje se referira.

U posezanju za teorijom intertekstualnosti u muzičkim i muzičko-scenskim žanrovima, oblici koji imaju improvizacioni karakter posebno dobijaju značaj kod otkrivanja intertekstualnih relacija između muzičkog teksta i scenskih i muzičko-scenskih oblika (posebno onih koji su zasnovani na improvizaciji). Upravo takav slučaj uočava se kod intertekstualne veze muzike sa scensko-muzičkim žanrom *komedije del arte* koja je po svojoj prirodi improvizacionog karaktera *par excellence*. Međutim, postavlja se pitanje o tome da li postoje improvizacioni oblici unutar instrumentalnih muzičkih žanrova, a koji u sebi donose scensku radnju, i ukoliko postoje, na koji način ih je kao takve moguće locirati? Pokušaj odgovora na ovo pitanje odvodi nas pred vrata koncepta (meta)referencijalnosti u muzici, odnosno ispitivanja meta nivoa na kojima leži jedno muzičko delo. Ovi nivoi se otkrivaju putem posebnih strategija kojih se pridržava kompozitor u stvaranju svog dela,

---

<sup>32</sup> Koncept karnevala kao društveno-psihološkog i kulturno-istorijskog fenomena pruža značajnu smernicu kod ispitivanja promena načina mišljenja, vladanja i ponašanja unutar jednog kulturnog, političkog i istorijskog konteksta. Tako Bahtin karneval razmatra kao društveno-umetnički fenomen koji svoju egzistenciju upisuje u sopstveni *tekst* u kojem se približavaju, dodiruju i najzad spajaju život i umetnost.

<sup>33</sup> Јелена Арнаутовић, "Фантазијски принцип у карневалима", *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, Година IX, број 21, 2012, 132.

<sup>34</sup> Марија Ристивојевић, "Бахтин о карневалу", *Етноатнрополошки проблеми*, год. 4, св. 3, Београд, 2009, 205.

poput: izbora kompoziciono-tehničkih postupaka, muzičko-izražajnih sredstava, izbora orkestarskog sastava, formalnog oblikovanja i strukturiranja muzičkog plana, kao i unošenja verbalnih i neverbalnih znakova u partiturni zapis. Preko interpretiranja muzičkog dela posredstvom teorijskog koncepta (meta)referencijalnosti u muzici, dolazimo takođe do uspostavljanja intertekstualnih veza između različitih muzičkih tekstova ili muzičkih i vanmuzičkih, te se iz toga može zaključiti da se pomenuti koncept nalazi u funkciji strategije intertekstualnog čitanja muzičkih dela.

Iz svega prethodnog može se zaključiti da intertekstualnost, kao izraz, nije ograničena samo na rasprave o književnosti. Ovaj pojam se može pronaći u diskusijama o filmu, slikarstvu, muzici, arhitekturi, fotografiji kao i u gotovo celokupnoj kulturnoj i umetničkoj produkciji.<sup>35</sup>

## 2.2. Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova

Na isti način kao što semantički nivo jednog teksta mora imati svoje zakonitosti da bi bio smisljeno organizovana celina, tako jedan tekst, da bi bio proglašen za muzički, mora imati svoju logiku organizovanja unutrašnjih strukturalnih (mikro)objekata. Da bi ovako nešto bilo pojašnjeno, kao oslonac može poslužiti Skrutonovo (Roger Scruton) shvatanje o nastanku muzike (muzičkog teksta) i prirodnih etapa u tom razvoju, a koje se odvijaju u skladu sa akustičkim, fizičkim, intelektualnim, emocionalnim i drugim karakteristikama. Naime, Skruton zvuk tumači kao „sekundarni objekat“ čiji su primarni objekti vibracije u vazduhu, te zvuk tako postoji kao činjenica (prema fizičkoj zakonitosti), koja kao takva može biti konstatovana i bez slušanja. Ipak, tek se organizovanjem „primarnog objekta“ (vibracija u vazduhu) rađa drugostepeni, to jest, „sekundarni objekat“, koji se čulom sluha dovodi do svesti (i do duše, budeći afektivna dejstva) koja percipira zvuk kao muziku. Muzika tada postaje „tercijarni objekat“ koji nastaje uređenjem, organizovanjem i strukturiranjem „sekundarnih objekata“, a muzičko delo (muzički

---

<sup>35</sup> Allen Graham, *Intertextuality*, London/New York, Routledge, 2000, 174.



tekst), objekat „koji nije deo materijalnog sveta već naše svesti, odnosno, intencionalne sfere“.<sup>36</sup>

Interdisciplinarnost kao imanentno svojstvo muzikologije, svoj predmet proučava iz različitih uglova, apsorbujući pristupe i metodološke aparate drugih disciplina, poput: teorije muzike, muzičke analize, muzičke kritike, ali i estetike, estetike muzike i filozofije muzike. Za potrebe ove studije, teorija intertekstualnosti služi kao platforma iz koje muzikološka analiza koristi njenu aplikativnu moć, korišćenjem njenog implementacionog alata kod čitanja muzičkih tekstova kao i tekstova o muzici. To znači da je ova teorija svrsishodna i multiplikovana, i to kako za analitički pristup, tako i kod kritike i esejistike, kao značajnih muzikoloških disciplina. Zato je najpre potrebno razmotriti pitanje teksta kao muzičkog teksta<sup>37</sup>, odnosno, kao sistema znakova koji se može percipirati u dva vida:

- muzički tekst kao auditivni (zvučni) zapis koji se percipira čulom sluha;
- muzički tekst koji je 'fiksiran' u zapisu – u tradicionalnom notnom zapisu, akcionom pismu ili slušnoj partituri.<sup>38</sup>

Razumevajući muziku kao jezik, a muzičko delo kao tekst, teorija intertekstualnosti zbog svoje univerzalne primene, postaje opravdana i stabilna naučno-metodološka platforma koja služi za uočavanje međuodnosa različitih muzičkih ali i vanmuzičkih tekstova koji se sudaraju, ukrštaju ili međusobno uodnošavaju. Ono što razlikuje jezik muzike od govornog jezika jeste to da se u analizi muzičkog jezika ne primenjuju lingvističke šeme, već važe posebna pravila

<sup>36</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 119.

<sup>37</sup> Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) razlikuje muzički tekst od izvođenja na način da ono što je notirano nije samo puki propis kako da se muzika otelotvori, već je i samo delo. Cf. Karl Dalhaus, "Muzička estetika", *Treći program*, zima, 1972, 428. Muzika je, slično nekom likovnom delu, estetski predmet i objekat estetičkog posmatranja. Ibid., 429. Dalhaus muzici priznaje 'estetsku objektivnost za sebe' – koju je Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) do izvesne mere doveo u pitanje zbog sposobnosti same muzike da „rastvara svoju realnu egzistenciju pretvarajući je u neko neposredno iščezavanje u vremenu“ – čija se predmetnost ispoljava „ne u trenutku kada delo zazvuči, već tek pošto se slušalac na završetku kompozicije ili muzičkog stava osvrne unazad na već prohujalo i predstavi ga sebi kao zaokruženu celinu“. I da nema svoj sopstveni jezik, prostorni oblik i egzistenciju u vremenu, da li bi Kant (Immanuel Kant) muzici, zbog „nedostatka uljudnosti, prebacivao to što se nameće“? Ibid.

<sup>38</sup> Pitanje muzičkog zapisa (pisma) zauzima važan segment u okviru filozofije muzike i pojedinih tumačenja fenomena muzike, dok se posebna pažnja takođe posvećuje pitanju fiksiranosti muzičkog dela u zapisu kao idealnoj mogućnosti, odnosno, partituri muzičkog dela kao čisto intencionalnom predmetu. Cf. Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo*, drugo izdanje, Београд, Факултет музичке уметности, 2015, 15-19.

na osnovu kojih se vrši istraživanje jezičkog karaktera i konstituišu akustički (ili elektroakustički) znakovi. Takva pravila su vremenom dovela sistematizovanja jezičkih ustrojenih modela, putem kojih su se formirale određene konvencije kojima su konstituisani stilske paradigme, kompozicione tehnike, izvođačke prakse i individualni stvaralački identiteti. Svi pomenuti konstituisani 'modeli' mogu imati svoje odraze u istoriji muzičke umetnosti, potvrđujući time izvesnu intertekstualnu otvorenost/povezanost. Takva otvorenost/povezanost znači da muzički tekst vodi dvostruki dijalog, kako sa drugim muzičkim tekstovima, tako i sa celokupnom materijalnom i nematerijalnom kulturno-duhovnom zaostavštinom.

Kao što se intertekstualnost u književnom tekstu javlja u vidu tekstualne interakcije koja se proizvodi unutar samog teksta, u prostoru muzičkog teksta se proizvode, ukrštaju, neutralizuju i distribuiraju muzički, ali i vanmuzički iskazi koji su uzeti iz drugih tekstova. Kako bi ovi iskazi bili identifikovani, potrebno je locirati njihove tačne reference u muzičkom i vanmuzičkom prostoru.

Iz aspekta teorije intertekstualnosti, fiksiranost muzičkog dela u notnom pismu (zapisu) krije ujedno i mogućnost da se delo uvek iznova iščitava i u izvođenju konkretizuje, čime se ono 'prilagođava' slušaocima različitih vremenskih perioda. Na taj način, teorija intertekstualnosti se približava ontologiji muzičkog dela koju je razradio poljski fenomenolog Roman Ingarden (Roman Ingarden), pa se može reći da je intertekstualna uslovljenost (istorijska, kulturna, estetska, sociološka), na izvestan način oblikovala različite izvođačke stilove i vidove reinterpetacije jednog muzičkog dela, odnosno, u određenoj meri se odrazila na ontološko svojstvo individualnog poimanja muzičkog dela u različitom vremenu.

Za uočavanje intertekstualne strategije koja je primenjena u okviru muzičkog teksta značajna je i intencionalnost kompozitora koja se otkriva kroz proizvodnju (inter)tekstualnih zvučnih tvorevina. Prepoznavanje intencionalnosti u instrumentalnim žanrovima je nešto kompleksije u odnosu na scensko-muzičke žanrove, i ono se često sprovodi putem vanmuzičkih referenci i verbalnih znakova koji se nalaze unutar i van partiturnog zapisa, te se može reći da ovakva vrsta analitičkog rada predstavlja jedan avanturistički istraživački poduhvat pri kojem se ostvaruju novi vidovi interpretiranja umetničkog dela.

Kod muzičkog dela kod kojeg postoji jedan vid verbalnog upućivanja na vanmuzički sadržaj (poput pratećeg programskog teksta ili naziva dela), intertekstualne relacije se ostvaruju na više nivoa, između muzičkog i književnog teksta i između muzičkih tekstova koji su produkovani unutar dela. Ukoliko se početni pristup otkrivanju intencionalnosti oslanja na naslov kompozicije (ako je on uopšte prisutan) – kroz koji kompozitor odmah na početku ukazuje na potencijalne skrivene strane značenja i mogućih interpretacija – interpretator će nastojati da otkrije vezu između naslova i tehničkog aspekta kompozicije, jer će dobiti smernice koje mu ukazuju na karakter i estetski doživljaj koje stvara muzičko delo.<sup>39</sup>

Prema Bahtinu, svaka reč u tekstu može imati smisao znaka koji taj tekst vodi izvan svojih granica, a kako bi se taj znak i razumeo, potrebno je stavljanje konkretnog teksta u odnos sa drugim tekstovima. Ovakva dijaloška 'zračenja' dva (ili više) tekst(ov)a u sadašnjem trenutku bacaju svetlost na vremensku liniju prošlog i onog predstojećeg vremena u kojem određeni (inter)tekst egzistira.<sup>40</sup> Razumevanje dijaloških 'sučeljavanja' u koje stupa jedan (inter)tekst u vremenu – u određenom trenutku prošlog, sadašnjeg ili budućeg vremena – 'apstrahuje' njegov određeni status, koji može biti:

- Ishodište – tekst koji je pred nama, obitava u sadašnjem trenutku;
- Antecedent – tekst koji egzistira u nekom prošlom vremenu i u nekom prethodnom kontekstu; i
- Anticipator – tekst kojem se otvaraju novi horizonti i budući konteksti u kojima će biti nastanjen.

<sup>39</sup> Randal Moore, David Johnson, "Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 149, *Pioneering Inquiry in the New Century: Exemplars of Music Research*, part II, Champaign, 2001, 31. Intertekst je sve ono što lebdi u međuprostoru tekstualnih platoa i što ih spaja na (beskonačno) udaljenim vremenskim i prostornim rastojanjima. Međutim, postavlja se pitanje o tome da li intertekstualni metod produkcije jednog teksta mora biti isključivo vezan na pogled(e) unazad (na vreme koje je do njega nastupilo), ili se intertekstualna pojava može uočiti između konkretnog vremena i onog koje će nastupiti u bližoj ili daljoj budućnosti. Davanje odgovora na ovo pitanje može biti olakšano ako se razmotri teza koja je zastupljena u teoriji intertekstualnosti, a prema kojoj je svaki tekst „sistem referenci na ono već napisano i za ono što će tek biti napisano, odnosno čvor unutar sinhronijsko-dijahronijske mreže diskursa koji se međusobno podstiču, prepliću, udružuju, sukobljavaju i neutrališu“. Cf. Dejan S. Sretenović, *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*, Doktorska disertacija, Beograd, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2012, 8.

<sup>40</sup> Cf. Renate Lachmann, "Intertekstualnost...", op. cit., 77.

Odgovoru na ovo provokativno pitanje može se pristupiti maštom ukoliko se poigramo sa 'vremeplovom', odnosno, mašinom koja nas može odvesti do jednog objekta prošlog vremena iz kojeg ne možemo da utvrdimo postojanje elemenata intertekstualnih veza koje taj objekat uspostavlja sa svim onim što će nastupiti posle njega. Međutim, tek ako bismo se od tog trenutka kretali putem 'povratka u budućnost' (u odnosu na taj objekat, ali ne i na naše vreme), intertekstualne niti bi se otvarale tu pred nama, kao latice božura koje se otvaraju nakon dugog iščekivanja. Tako u muzici postoje oni 'momenti', u kojima su postupci u muzičkom jeziku ili na formalnom planu novi i autentični kao takvi za jednu stilsku epohu, dok za narednu epohu imaju anticipatorsku i inovatorsku vrednost koja će tek nakon izvesnog vremena biti kanonizovana ili će postati predmet na koji će se kompozitori 'pozivati'. Neki od sredstava ili postupaka, koji su u nekom muzičkom tekstu prepoznati kao anticipirani ili inovativni za vreme u kojem nastaju, mogu se, između ostalog, javiti i u vidu:

- korišćenja novih lestvičnih nizova (pentatonskog niza, celostepene lestvice i drugog) ili akordskih struktura (reskih disonantnih sazvučja, politonalnih ili atonalnih harmonskih veza, klastera i tako dalje);
- specifične instrumentacije i mešanja orkestarskih boja (na primer korpusa limenih duvačkih instrumenata sa skupinom drvenih duvačkih instrumenata i slično);
- tretiranja pojedinih instrumenata na nekonvencionalan način (poput, recimo, perkusionističkog tretiranja žičanih instrumenata).

Ovakva kompoziciona rešenja, koja nisu ustaljena u jednom stilu, nakon njihovog prisvajanja (aproprijacije) tokom drugog stilskeg perioda, postaju izvor sa kojim se uspostavljaju intertekstualne komunikacije. Na taj način, razvoj muzičke gramatike determinisan je intertekstualnim relacijama, koje se odvijaju u mreži dijahronijskog i sinhronijskog prostiranja.

Na drugoj strani, postoje brojni dokazi na osnovu kojih se može potvrditi teza o identifikovanju različitih tragova muzičke prošlosti i u okviru jednog muzičkog dela instrumentalnog žanra. Tako se na primer unutar Šopenovog (Frédéric Chopin)

muzičkog teksta prepoznaju mnogobrojni drugi tekstovi, koji – strategijom intertekstualnog interpretiranja – analitički mogu biti čitani na nivou stila, žanra, forme, muzičkog pisma, harmonskog jezika i slično.<sup>41</sup>

Ipak treba imati u vidu da se intertekstualne relacije između pojedinih muzičkih dela ili reference na konkretna dela kakva je na primer Šopenova *Etida* u ce molu (op. 10, br 1) menjaju vremenom. Tako, dok postoje mnogi autori koji smatraju da ova etida referira na prvi preludijum iz Bahove (Johann Sebastian Bach) prve sveske *Dobro temperovani klavir* (*Well-Tempered Clavier*), postavlja se pitanje da li su Šopenovi savremenici zaista mogli da čuju ovaj intertekst.<sup>42</sup> Ipak je više verovatno da bi jedan pariski muzičar XIX veka, koji je već bio upoznat sa ranijim Šopenovim etidama, pre podvukao intertekstualnu paralelu između ove Šopenove etide i komada kompozitora poput Mošelesa (Isaac Ignaz Moscheles), Humla (Johann Nepomuk Hummel) i drugih.<sup>43</sup>

Međutim, Šopenov muzički jezik je takođe 'transponovan' u jezike kasnijih kompozitora, gde transpozicija ponekad zahteva detaljniju intertekstualnu interpretaciju nego što je to samo jednostavno prepoznavanje stilskih identiteta, u ovom slučaju Šopenovog. Takav je slučaj sa Šopenovom *Etidom* u ce molu (op. 10, br 1), čiji model pasažnog razlaganja se prepoznaje u *Studiji* br. 1 za klavir Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski). Na osnovu utvrđene srodnosti modela kojeg Lutoslavski koristi u svojoj kompoziciji (početna pedalna oktava na tonu Ce na kojoj se razlaže šesnaestinska figura u kretanju naviše) sa onim u Šopenovoj *Etidi*, ali i činjenice da je dobro bio upoznat sa Šopenovom muzikom koju je studirao tokom svog školovanja, postoji opravdano gledište dovođenja u vezu ove dve kompozicije. Potvrđivanje reference na Šopena dobija još snažniju potporu ako se uzme u obzir to da je Lutoslavski komponovao svoj komad odmah nakon izlaska iz nacističkog

---

<sup>41</sup> Cf. Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005, 18.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>43</sup> *Ibid.* Ovde se može istaći intertekstualna veza između trećeg stava Drugog Hilerovog (Ferdinand von Hiller) klavirskog koncerta (*Allegro con fuoco*) i trećeg stava Prvog Bramsovog (Johannes Brahms) klavirskog koncerta (*Rondo*). Sličnost tematskih motiva poslednjih stavova ovih koncerata dovodi nas do pitanja da li je Brams, koji je svoj koncert završio 1858. godine, imao na umu Hilerov motiv iz trećeg stava njegovog koncerta koji je napisan i premijerno izveden 1843. godine.

logora, što pojedine autore navodi na misao da je „putem aluzije na Šopenovu muziku, mogao da napravi patriotski gest svom sunarodniku“.44

S obzirom na to da o muzičkom tekstu mislimo sa analitičkog, istorijskog, estetičkog i sociološkog stanovišta, intertekstualna produktivnost muzičkog teksta odvija se kako na nivou poetičkog (stvaralačkog) čina, tako i na nivou recepcije muzičkog dela. Ne samo podrazumevajući muziku kao tekst, već i uključivanjem teorijskih tekstova o muzici, kao i onih tekstova koji se bave kritikom i recepcijom muzike (estetičko-muzikološke i analitičko-stilističke rasprave), intertekstualnost stupa i na poligon teorijskih i esejističkih ukrštanja i postaje model za intertekstualna čitanja *tekstova o muzici*.45

Dok jedina moć pisca leži u tome da meša tekstualne glasove i međusobno ih suočava ne zadržavajući se nikada na jednom od njih, kritika ima moć da odgonetne (zatvoreni) tekst. Drugim rečima, kritici je poverena dužnost da otkrije autora i objasni tekst dešifrovanjem kodova koji se u njemu nalaze. Kritičkoj aktivnosti je u prezentaciji muzičkog dela poverena velika odgovornost, jer je ona ta koja bi trebalo da osvetli sve moguće pravce koji se kreću ka muzičkom delu, prodiru kroz njega, ili se od njega 'odbijaju'. I upravo se na tim pravcima račvanja (inter)tekstualnog korita, poput pritoka i rukavaca, ulivaju ili odvajaju (inter)tekstualni vodotokovi. Uloga kritičara jeste da ukaže i bliže predoči sve one (vidljive ili skrivene) slojeve od kojih je sastavljena jedna strukturalna celina. Zato prilaženje muzičkom tekstu na način intertekstualnog sagledavanja predstavlja jedan sveobuhvatni, višeslojni, multidimenzionalni, intermedijalni, politekstualni i poližanrovski pristup koji je kulturno-istorijski determinisan i vremenski i regionalno varijabilan.

Takođe, kritika koja pristupa muzičkom tekstu kao telu/objektu u mreži intertekstualnog preplitanja, otvara horizonte koje slušaoca odvođe u one, do tada

---

44 Ibid., 4.

45 Poststrukturalističke teorije uvele su nove pristupe percipiranja i analize diskursa i njegovog spoznajnog poretka, pri čemu se sada jedan diskurs sastoji od mnoštva glasova među kojima neki od njih pokazuju 'genezu' i 'evoluciju' tog diskursa. Upravo se kroz te 'glasove', muzika, na izvestan način, obraća samoj muzici, to jest, muzika, u tom slučaju, čita samu sebe. Drugim rečima, muzički tekst se odnosi prema muzičkom tekstu putem njegovog reinterpreteriranja. U odnosu na instrumentalne muzičke oblike, kod vokalno-instrumentalnih muzičkih žanrova kao i kod poližanrovskih ukrštenih oblika (kakav je na primer instrumentalni teatar), situacija je nešto složenija jer pored toga što muzika u sebi sadrži *glasove* koji čitaju sebe samu, tu se razvija i *tekstualna polifona mreža* različitih žanrova muzičkog i vanmuzičkog porekla što nas dovodi na prag intertekstualnosti.

neotkrivene svetove i zadovoljstva novootkrivenih (inter)tekstualnih niti. Muzički smisao je intencionalan samo onda ukoliko ga slušalac shvati i upravo je zadatak muzičke kritike da rasvetli intencionalnost kompozitora lokalizovanu u muzičkom zapisu – kroz odnose i funkcije tonova i njihovu intertekstualnu povezanost sa drugim tekstovima (muzičkim ili vanmuzičkim) – čime se proširuju i izoštravaju receptivni potencijali slušalaca.

Iz aspekta identifikovanja i iščitavanja muzičkih referenci, svi oni tekstovi koji su proizvedeni u okviru konkretnog muzičkog dela, moraju međusobno imati stilske i estetičke obrise na osnovu kojih se takva produktivnost i prepoznaje. Lociranje muzičkih tekstova koje je apsorbovalo muzičko delo predstavlja provokativan istraživački izazov, posebno jer zahteva oštrinu analitičkog oka i uha koji mogu da prepoznaju tekstualna 'komešanja' unutar muzičkog pisma kao i što bogatije slušalačko iskustvo koje pomaže pri lakšem utvrđivanju izvesnih stilskih i estetskih sličnosti.

Razmatranje šireg opsega u kojem se prostire jedan muzički tekst (sam tekst ali i sve ono što ga okružuje), posebnu 'provokaciju' dobija ako se uvaži Deridin stav „da ne postoji ništa izvan teksta“.<sup>46</sup> Zato bi prethodno trebalo dublje zaći u smisao Deridinog iskaza. Pronalaženje rešenja za ovu zagonetku pruža zapažanje Rejmonda Monela (Raymond Monelle), koji smatra da je potrebno krenuti još dalje od samog kompozitora.<sup>47</sup> To znači da slušalac u muzičkom delu obično čuje ne samo ono što je kompozitor svesno materijalizovao u muzičkom zapisu, već i veliki deo onoga što nije bila njegova namera i što nije nagovestio. Zaista, razumeti poruku kroz muziku zavisi od toga da li čujemo ono što se ne podrazumeva, odnosno, ono što (naizgled) nije izrečeno, to jest, onaj svet koji se 'ne čuje' i koji se ne nalazi 'u tekstu'. Da nije takav slučaj, bilo bi nepodnošljivo slušati muziku druge epohe.<sup>48</sup> To znači da se intertekstualne niti postepeno razvijaju i da je interakcija između muzičkih tekstova kojima se ostvaruje produktivnost, fluidna i vremenski evolutivna.

<sup>46</sup> Jaques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997/1967, 158.

<sup>47</sup> Cf. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000, 151.

<sup>48</sup> Tako bi bilo veoma teško istrpeti motorični ritam (puls) Bahove „šivaće mašine“ ili Vagnerovog (Wilhelm Richard Wagner) nepokolebljivog beskrajnog „glasa“ (*Ernsta*), jer se sada ovi „generatori“, iako su svesno smišljeni od strane kompozitora, tumače (slušaaju) kroz intertekstualno razumevanje istorijskog perioda iz kojeg dolaze. Cf. Ibid.

### 2.3. Intertekstualni činovi kao generatori intertekstualnih pojava i nivoi tumačenja

Stvaralačke tendencije u modernoj umetnosti koje su dovodile u pitanje ili osporavale pojam originalnosti umetničkog dela, dovele su i do potrebe da se ovaj pojam redefiniše u smislu šta sve on može (i treba) da pretpostavlja. Izuzev kod nekih tendencija apstraktnih umetnosti (poput enformela, akcionog slikarstva, lirske apstrakcije i slično), praktično je nemoguće pronaći pravac ili pokret u kojem se nije posezalo za nekim vidom aproprijacije, bilo da se radi o prisvajanju stilova, objekata, materijala ili slika ili da je u pitanju korišćenje modernističkih i postmodernističkih postupaka premeštanja, imenovanja, montaže, citiranja, kopiranja, reprodukovanja, simuliranja i tako dalje.<sup>49</sup> U narednom potpoglavlju biće teorijski razmotreni neki od procedura i intertekstualnih činova – poput aproprijacije, citiranja, „metanarativnosti“, „dijalogizma“, „dvostrukog kodiranja“ i „intertekstualne ironije“, zatim „metamuzičkog“ i „metareferentnog“ („metareferencijalnog“) aparata koji uključuje „samoreferencu“ i „samorefleksiju“ – koji svoju funkcionalnost i primenu ostvaruju kroz kompozicione procedure, a zatim i u kroz strategiju intertekstualnog čitanja muzičkog dela. Posebno će se otvoriti mogućnost interpretiranja preuzetih muzičkih referenci u finalu opere *Don Giovanni*, kao i tumačenje pojedinih verbalnih mesta (unutar teksta libreta) preko kojih je Mozart svesno aludirao na ostvarenu intertekstualnu vezu svoje sa muzikom drugih kompozitora (ili čak sa muzikom iz njegovog drugog dela), komunicirajući time sa onim prosvetljenijim delom svoje publike.

#### 2.3.1. Strategija aproprijacije u službi intertekstualnog 'čitanja'

Termin aproprijacije<sup>50</sup> u neposrednoj je korelaciji sa pojmom intertekstualnost, baš kao i postupci premeštanja, imenovanja, montaže, citiranja, kopiranja, reprodukovanja i simuliranja, s tim što prvi pojam opisuje radnu proceduru

<sup>49</sup> Dejan S. Sretenović, *Od redimejda...*, op. cit., 3.

<sup>50</sup> Termin je ušao u rečnik umetničke kritike početkom osamdesetih godina prošlog veka kroz tekstove koji su, promovišući i interpretirajući ovu novu pojavu, istovremeno podvlačili njene istorijske analogije sežući do kubističkog kolaža, Dišanovog (Marcel Duchamp) redimejda i dadaističke/konstruktivističke fotomontaže koji su markirani kao ishodišta moderne umetnosti aproprijacije. Ibid.



umetnika, a drugi predstavlja aktivnost detektovanja i interpretacije značenja aproprijacije ili onoga što se interpretatoru potencijalno ukazuje kao aproprijacija.<sup>51</sup> To znači da je aproprijacija prevashodno konstruktivna procedura koju intertekstualnost otkriva kroz interpretaciju (tekstualnih) produkcija značenja.

Kroz 'strategiju' aproprijacije, intertekstualne reference postaju uočljive ali je neophodno da čitalac/gledalac/slušalac prepozna date reference na osnovu kojih su interpretacije višeznačne. Aproprijacija predstavlja umetnikovo intencionalno referiranje na prethodne izvore, s tim što bi ti izvori trebalo da budu prepoznatljivi autorovoj publici.<sup>52</sup> Metodama prisvajanja (aproprijacije) se ukrštaju, uodnošavaju, jukstaponiraju ili superponiraju različiti diskursi kojima se zastupaju određene pozicije iz društvene, kulturne, političke, javne ili privatne sfere.

I kao čin imitacije i kao čin očiglednog prisvajanja, citati kod čitaoca pokreću kreativne procese, skrećući mu pažnju na to da originalnost možda i nije najbolje svojstvo jednog dela.<sup>53</sup> U vezi sa tim, Eliot (Thomas Eliot) naglašava da „ako pristupimo nekom pesniku bez predrasude o njegovoj originalnosti i različitosti od drugih pesnika, otkrićemo to da se u njegovim najboljim, kao i u onim najindividualnijim delovima, mogu kriti baš takvi delovi u kojima mrtvi pesnici, njegovi prethodnici, najžustrije potvrđuju svoju besmrtnost“.<sup>54</sup> Istorija ostaje uvek nedovršena, baš kao i shvatanje pojedinačnog, individualnog glasa, stoga značenje treba stvoriti, a ne izvlačiti iz datog teksta,<sup>55</sup> što znači da bi aktivnost tumačenja trebalo da ustupi mesto semiotičkoj, intertekstualnoj analizi.<sup>56</sup> Ipak, dok se u kontekstu aproprijacije na brojnim primerima iz književnih i scenskih dela može povesti rasprava, kod muzičkih i muzičko-scenskih dela situacija je nešto složenija

---

<sup>51</sup> Ibid., 9.

<sup>52</sup> Kako navodi Rabinovic (Peter J. Rabinowitz) „ako reference u tekstu nisu prepoznatljive, i ako će otkrivanje njihovih izvora umanjiti efekat, u pitanju je plagijat“. Cf. Peter J. Rabinowitz, *What's Hecuba to Us? The Audience's Experience of Literary Borrowing*, u: Susan R. Suleiman, Inge Crosman (ur.), *The Reader in the Text – Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 246.

<sup>53</sup> John Frow, „Intertextuality and ontology“, u: Michael, Worton, Judith, Still (ur.), *Intertextuality – Theories and Practices*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, 12.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

zbog kompleksnosti kombinovanja muzičkog diskursa sa drugim diskursima (književnim, scenskim i drugim).

*Lazzi 1*

Kao primer možemo uzeti jedno scensko ostvarenje koje pripada žanru pozorišne umetnosti (*Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi* – skraćeno, *Nora*), a kod kojeg se intertekstualnim čitanjem (interpretiranjem) mogu detektovati postupci aproprijacije. Elfrida Jelinek (Elfriede Jelinek) je u *Nori* spojila i istovremeno parafrazirala dve Ibsenove drame, *Noru* (*Lutkinu kuću*) i *Stubove društva*, mešajući delove ovih tekstova sa savremenim citatima iz prepoznatljivih izvora i stvarajući na taj način jedan eklektični intertekstualni 'poligon' na kojem se kroz različite diskurse (jezika, glume, igre i pevanja) kritički raspravlja o savremenim tržišnim odnosima uspostavljenim unutar (surovog) kapitalističkog sistema kao i o ugroženim pravima radnika. Ipak, pojedine citate u *Nori*, poput Šubertovih (Franz Schubert) ciklusa pesama (*Zimsko putovanje* i *Labudova pesma*), veoma je teško detektovati.<sup>57</sup>

Dramaturgija *Nore* gradi se preko metoda intertekstualnog kolaža/kolažiranja, i tako da citati iz Ibsenovog izvornog teksta stoje u jukstapoziciji sa onim što bi mogao da se nazove *ready made* (s obzirom na to da koristi fragmente popularne kulture, poput: reklamnih slogana, proglasnih pamfleta, različitih televizijskih formata kao što su *soap-opera*, *talk-show*, film i drugi fragmenti), zatim, sa citatima iz drugih Ibsenovih dela kao i sa citatima iz govora poznatih ličnosti (poput Musolinijevog, Hitlerovog, Frojdovog [Sigmund Freud] i Vedekindovog [Benjamin Franklin Wedekind]), i najzad sa tekstovima iz ženskih časopisa, žute štampe, petparačkih romana ili čak i iz intervjua sa samom autorkom.<sup>58</sup>

Igre, kroz ples i muzičke nastupe horskog ansambla, predstavljaju punktualne tačke u dramskom luku *Nore*. Igra tarantele koju Nora izvodi na priredbi u fabrici doživljavajući frenetični zanos, čini da ples takođe artikuliše sopstveni diskurs koji

<sup>57</sup> Cf. Alison Fidler, "Montaža: poređenje Ibzen i Jelinek", Brošura za predstavu *Nora*, reditelj Snežana Trišić, Beograd, JDP, sezona 14/15, 10.

<sup>58</sup> Cf. Periša Perišić, "Šta se dogodilo s Elfridom Jelinek ili razvojni put *Nore Helmer* (dramaturški intro)", Brošura za predstavu *Nora*, reditelj Snežana Trišić, Beograd, JDP, sezona 14/15, 6.

zastupa vrhunski ženski kvalitet, dok hor predstavlja apologetu onog sadašnjeg trenutka, trenutka u kojem radnici brane i veličaju svoju egzistenciju. Horskim diskursom se takođe zastupa određena pozicija, u ovom slučaju, pozicija kolektiva kao mnogostrukog identiteta zajednice, čime je potvrđena aproprijacija horskog potencijala, koji, kao *polifoni trag*, predstavlja kolektivno orijentisani diskurs. Na sličan način kao što se može čitati paradigma mnogostrukih diskursa koji su zastupljeni u *Nori*, moguće je pristupiti sličnoj metodologiji interpretiranja intertekstualnih veza i na muzičko-scenskim primerima koji takođe obiluju heterogenošću 'tragova prošlosti' među kojima se nalaze aproprisani tipizirani likovi iz ranijih scenskih i muzičkih tradicija (poput *bufo opere* ili *komedije del arte*).

Identifikovanje tragova prošlosti i čitanje intertekstualnih veza i elemenata drugih žanrova (scenskih i muzičko-scenskih) moguće je izvršiti i u Mocartovoj operi *Don Đovanni*. Naime, u finalu drugog čina opere, Don Đovanijeva ('poslednja') večera praćena je 'živom' muzikom (*tafelmusik* – prigodna muzika namenjena uz zakusku poznatija još i kao *muzika za sto* ili *muzika za stolom*) u kojoj duvački orkestar donosi melodije iz tri onovremene bufo opere – 1. opere *Retka stvar* ili *Lepota i Poštenje* („Una cosa rara“, ili „Bellezza ed onestà“, 1786) španskog kompozitora Martina i Solera (Vicente Martín y Soler), 2. opere *Dok se dvoje svađaju, treći uživa* („Fra i due litiganti il terzo gode“, 1782) italijanskog kompozitora Đuzepea Sartija (Giuseppe Sarti) i 3. Mocartove Figarove ženidbe („Le nozze di Figaro“, K. 492, 1786). Detaljnijim problematizovanjem intertekstualnih značenja citiranih dela i njihove veze sa drugim delovima opere (prvenstveno sa igrama iz finala prvog čina) biće više reči u četvrtom delu studije. Tom prilikom, Mocartova kompoziciona rešenja i postupci rada na semantičkom nivou biće tretirani kao strateška kompozitorova 'igra' kojom je svesno načinio intertekstualne veze kakve su bile uobičajene za kasnije epohe, a posebno za muziku XX veka.

Na drugoj strani, identifikovanje strategija aproprijacije u instrumentalnim žanrovima predstavlja otežavajući zadatak, posebno zbog nepostojanja konkretnih tekstualnih (sižejnih) ili vizuelnih (scenskih) 'referenci' na osnovu kojih se mogu protumačiti određene veze između nosioca i aktera radnje, tema i sižea kao i drugih

elemenata i njihovih izvora iz prošlosti (takav je slučaj sa identifikovanjem i prepoznavanjem tipiziranih likova *komedije del arte* u operским delima). Zato se čitanju intertekstualnih veza i strategija aproprijacije u okviru instrumentalne (neprogramske) muzike pristupa tumačenjem muzičkih komponenti i njihovih specifičnih pojavnosti na formalnom, tematskom, tonalnom, strukturalnom planu i na nivou karakterističnih kompoziciono-tehničkih postupaka. Na taj način, kroz identifikovanje strategije aproprijacije, intertekstualne reference na određene pojave i izvore prošlosti tek postaju uočljive.

Ipak, treba reći da se „metamuzički“ slojevi, u kojima muzika 'vodi dijalog' sa samom sobom, mogu prepoznati i u *Don Đovaniju*, i to najupečatljivije u finalu drugog čina, to jest, u *muzici za sto*, gde preko pojedinih citiranih izvora Mocart referira na određene opere i kompozitore, stilove ili muzičke i izvođačke prakse.

### **2.3.2. Strateška svojstva pisanja i čitanja/slušanja kao vidovi prepoznavanja intertekstualnih pojava**

Tumačenje intertekstualne produktivnosti koje ostvaruje jedno umetničko delo moguće je izvršiti na nekoliko nivoa koja Umberto Eko klasifikuje kao četiri strateška svojstva: „metanarativnost“, „dijalogizam“, „dvostruko kodiranje“ i „intertekstualna ironija“.<sup>59</sup> Metanarativnost predstavlja „razmišljanje samog teksta o sebi i svojoj prirodi, odnosno, uplitanje autorskog glasa koji promišlja ono o čemu priča, katkad pozivajući i čitaoca da mu se pridruži u razmišljanju“.<sup>60</sup> Poziv čitaocu (ili slušaocu) da stupi u dijalog sa piscem, kompozitorom ili drugim stvaraoцем, često stvara nove intertekstualne asocijacije koje mogu prevazići namere i strategiju (decentriranog integralnog) autora-subjekta i nose ono što se naziva *intentio intertextualitatis* – nameru čitaoca/slušaoца/gledaoца, to jest interpretatora koji uočene sadržajne podatke dovodi u vezu sa svojim prethodnim znanjem. Eko smatra da ni metanarativnost, kao ni dijalogizam, koji tretira u bahtinovskom smislu reči, nisu ni vrlina ni mana postmodernog vremena, već da su im koreni daleko stariji.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Umberto Eko, „Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja“, *O književnosti*, prevela: Milena Piletić, Beograd, Vulkan, 2015, 211.

<sup>60</sup> Ibid., 212.

<sup>61</sup> Ibid.

Termin „dvostruko kodiranje“ skovao je američki teoretičar arhitekture, Čarls Dženks, kako bi u okviru postmodernističkog diskursa objasnio dvostruku ulogu koju imaju postmodernistički arhitektonski objekti, odnosno, njihovu dualnu prirodu po kojoj oni istovremeno vode dijalog sa tradicijom i sa arhitekturom drugih epoha – obraćajući se manjinskoj (elitnoj) publici koja raspoznaje „visoke“ kodove, ali i široj, masovnoj publici i lokalnom stanovništvu koje razume „narodske“ kodove i kod kojih ovakvi objekti zadovoljavaju neke druge potrebe kao što su komfor, udobnost i praktičnost.<sup>62</sup>

Svojstvo „dvostrukog kodiranja“ može da se pojavi ako imamo:

- čitaoca koji ne prihvata mešavinu učenih i narodskih stilema i sadržaja, te se može desiti da odustane od čitanja, ali to čini baš zato što mešavinu prepoznaje;
- čitaoca koji se lagodno oseća baš zato što uživa u tom smenjivanju zamršenog i prijaznog (naklonjenog), izazova i ohrabrenja; i,
- čitaoca kojem je ceo tekst nešto prijazno i primamljivo, te i ne zapaža koliko ovaj upućuje na elitističke stileme (što će reći da u delu uživa, ali mu izmiče ono našta delo upućuje).<sup>63</sup>

Upravo nas ovaj treći slučaj „dvostrukog kodiranja“ dovodi pred vrata strategije „intertekstualne ironije“, poslednjeg strateškog svojstva kojim se otkrivaju nivoi tumačenja, a koje svoju primenu može imati u čitanju intertekstualnih elemenata u jednom muzičkom delu.

Putem „intertekstualne ironije“ umetničko delo (književno, likovno, muzičko, arhitektonsko i drugo) prikazuje se na dva ili više nivoa. Eko zastupa stav da su

---

<sup>62</sup> Charles Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1977, 6-8; Charles Jenks, *What is Post-Modernism?*, London, Art and Design, 1986, 14-15. Pored arhitekture, primeri „dvostrukog kodiranja“ se danas mogu naći u mnogim reklamnim spotovima (u vidu nagoveštavanja određenih situacija kakve su scene erotike i seksa ili preko muzičke pratnje) ali i u mnogim književnim delima koja polaze od obnovljenog zanimanja za neke tradicionalne postupke i stilska rešenja u kombinaciji sa avangardnim tekovinama, a što je istovremeno dostupno kako užoj čitalačkoj, tako i široj publici. Cf. Umberto Eko, *O književnosti*, op. cit., 214. Ovde bi se mogao navesti fenomen bestselera koji je kao dobar primer posedovao svojstvo „dvostrukog kodiranja“. Tako su kvalitetni bestseleri, poput Danteove *Božanstvene komedije* ili Šekspirovih romana bili široko rasprostranjeni i prihvaćeni, iako, sudeći po narodskoj publici koja ih je pratila, u njima nije bila prepoznata njihova istančanost niti prerađivanje ranijih tekstova. Cf. Ibid., 215.

<sup>63</sup> Ibid., 217.

slučajevi „intertekstualne ironije“ karakteristični za oblike književnosti koja jeste učena, ali koja ume da bude i popularna. „Tekst može da se čita naivno tako da se ne zapažaju intertekstualna upućivanja, ili uz punu svest o njima, ili barem s ubeđenjem da bi trebalo krenuti u lov na njih.“<sup>64</sup>

Treba ukazati na razliku između svojstva „dvostrukog kodiranja“ i „intertekstualne ironije“, Tako, na primer, kod opažanja arhitektonskih građevina, posetioca, koji nije primetio stubove sa timpanonima koji citiraju antičku arhitekturu, neće ništa sprečiti da uživa u skladnosti i uređenoj raznovrsnosti konstrukcije, dok će se nasuprot tome, čitalac, koji površno pređe preko određenog pripovedačkog 'miga' (kao što je reč „naravno“ u naslovu Ekovog teksta „Naravno, rukopis“), izgubiti u lutanju u odnosu na smer koji diktira 'pripovedački glas'.<sup>65</sup> U muzičkim delima nije redak slučaj da kompozitor u naslovu ili podnaslovu kompozicije ironično upućuje na potencijalne intertekstualne veze, čime navodi slušaoca na pravilan smer slušanja i tumačenja muzičkog dela, istovremeno mu pružajući latentne putokaze koji će ga odvesti na avanturističku 'ekskurziju' do novih intertekstualnih otkrića. Ukoliko slušalac površno pređe preko kompozitorovih 'migova', biće uskraćen za dodatne nivoe tumačenja bez kojih će mu možda izostati razumevanje samog dela.

Upravo je „intertekstualna ironija“ strateško oruđe koje Mocart koristi kada daje ironične nazive svojim delima. Takav je slučaj sa operom *Don Giovanni* koja nosi podnaslov *drama đokoza (drama giocoso/šaljiva drama)*, zatim, sa neobičnim naslovom seksteta *Muzička šala* u kojem se aludira na „metamuziku“, ali koji sadrži još nekoliko dodatnih podnaslova – kao što su: *Sekstet za seoske muzičare*, *Muzika rudara* ili *Seoska simfonija* – koji su otvorili put daljem ispitivanju intertekstualnih veza ovog

---

<sup>64</sup> Ibid., 218.

<sup>65</sup> Podnaslov prvih stranica romana *Ime ruže*, koji nosi naziv „Naravno, rukopis“, predstavlja pripovedački 'glas' ili 'mig', jer ima intenciju da čitaocu skrene pažnju na postojanje (skrivenih) referenci, odnosno, u ovom slučaju da čitaocu nagovesti postojanje određenog rukopisa. Reč „naravno“ je slojevita jer se preko nje, s jedne strane, nastoji istaći književni topos, a s druge strane, razotkriti izvor na koji pisac svesno referira, a koji predstavlja pisca Manconija (Alessandro Francesco Tommaso Antonio Manzoni), koji je, kao i Eko, za rađanje svog romana takođe odabrao jedan rukopis iz XVII veka. „Koliko je čitalaca zapazilo, ili bilo u stanju da zapazi, ironičnu slojevitost tog 'naravno'? A uzmemo li da je nisu zapazili, hoće li oni svejedno moći da pristupe ostatku povesti, ne izgubivši mnogo od njene osobenosti? I eto, ovo 'naravno' ocrta nam obrise intertekstualne ironije.“ Ibid., 216.

dela sa muzičkim tekstovima ranijih stilskih epoha, ali i sa svim onim nevidljivim slojevima u kojima se možda krije 'zajednica' pozorišnih likova čije su dramske uloge nekada davno ispisane – likovima iz *komedije del arte*.

Drugi vid mogućeg ispoljavanja „intertekstualne ironije“, a koji iz aspekta intertekstualnog dijaloga muzike sa drugom muzikom ima veći značaj u dramaturškom smislu, jeste postupak kojim Mocart i libretista Lorenzo da Ponte (Lorenzo Da Ponte), putem libreta, publici najavljuju predstojeće pojavljivanje 'poznate' muzike. Iz današnjeg ugla postavlja se pitanje zašto su Mocart i Da Ponte izabrali baš ovakav način najavljivanja predstojeće poznate muzike. Na osnovu mišljenja pojedinih autora, scena sa *muzikom za sto* u kojoj se pojavljuju poznati muzički materijali može se okarakterisati ili kao pokušaj Mocarta da zadovolji publiku nudeći im poznate muzičke reference ili kao sredstvo kompozitora da odigra „privatnu šalu“ sa svojim kolegama.<sup>66</sup> Međutim, izvan ove ironijske igre u vidu „intertekstualne ironije“, koju su Mocart i da Ponte 'igrali' sa publikom, nalazi se dublji smisao izbora odabranih muzičkih referenci. U razmatranju svakog od ovih muzičkih izvora i njihovih veza sa drugim delovima opere, može se zaključiti da *muzika za sto* sa izlaganjem sva tri muzička izvora koja deluju kao posebne jedinice, značajno odražava na dramaturšku strukturu *Don Đovanija*, što će se pokazati detaljnije u četvrtom poglavlju.

### **2.3.3 Referencijalnost u muzičkom tekstu kao pokazatelj intertekstualnosti u muzici**

Istraživanje i prepoznavanje intertekstualne produktivnosti muzičkog teksta kroz vid (meta)referiranja, spada u veoma izazovnu oblast kada je reč o analizi (muzičkoj i značenjskoj) instrumentalnih žanrova. Za razliku od muzičko-scenskih žanrova u kojima su reference na različite izvore (muzike i sve druge) znatno pristupačnije, referiranje u domenu instrumentalne muzike, predstavlja znatno složenije pristupe, kako za kompozitora, tako i za interpretatora.

---

<sup>66</sup> Cf. Nicholas Junkai Chong, "Music for the Last Supper: The Dramatic Significance of Mozart's Musical Quotations in the Tafelmusik of Don Giovanni", *Current Musicology*, no. 92, 2011, 8.

*Intermezzo 1*

Savremena istorija muzika poznaje dela koja zahvataju široke spektre stilski najrazličitijih, vremenski najudaljenijih i društveno-politički i kulturološki najraznovrsnijih referenci. Upravo je takav slučaj sa *Koncertom za violu i orkestar* („Viola Tango Rock Concerto“) Benamina Jusupova (Benjamin Yusupov, 1962), u kome inkluzija heterogenog konglomerata elemenata istovremeno ‘interpretira’ različite kulture, istorijske periode, etičke i religijske sisteme, poglede na svet, socijalne grupe i pojedince.<sup>67</sup> Heterogenost muzičkih referenci ogleda se kroz fuziju elemenata istorijskih stilskih perioda i individualnih stilova umetničke muzike (baroka, klasicizma, *fin de siècle*-a, moderne, avangarde, poljske škole, novomoderne, postmoderne, kao i referiranja na muziku Baha, Betovena [Ludwig van Beethoven], Malera [Gustav Mahler], Bartoka [Béla Viktor János Bartók], Šostakoviča [Дмитрий Дмитриевич Шостакович], Lutoslavskog, Šnitkea [Альфред Гарриевич Шнитке] i drugih), zatim, elemenata stilova, žanrova i formi popularne muzike (*rock* i *metal-rock* muzike, tanga, akustične i električne gitare, bandeona i drugog) kao i elemenata tradicionalne etničke muzike (muslimanske makam tradicije, indijske rage, jevrejske religije i jermenskog duduka).<sup>68</sup>

Oblici humora u instrumentalnim žanrovima, otkrivaju se pomoću „metamuzičkog“ i „metareferentnog“ („metareferencijalnog“) aparata koji uključuje „samoreferencu“ i „samorefleksiju“. Teoretsko razmatranje metoda „samoreferiranja“ i „samorefleksije“ kao „metareferencijalnog“ aparata, može svoju praktičnu primenu naći u kompozicijama instrumentalnog žanra kao što je, na primer, slučaj s Mocartovim sekstetom. Upravo na ovom primeru se može videti u kojoj meri su „metareferenca“, „samoreferenca“ i „samorefleksija“ važne za potrebe uspostavljanja intertekstualnih relacija u instrumentalnim žanrovima.

Drugi nivo otkrivanja (inter)tekstualne produktivnosti muzičkog teksta instrumentalnog žanra predstavlja razotkrivanje elemenata muzičko-scenskih

<sup>67</sup> Cf. Tijana Popović Mladenović, “Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through it”, u: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladenović (ur.), *Identities: The World of Music in relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 44.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 43.



(opera) ili scensko-muzičkih (*komedija del arte*) formi gde se ponovo mogu koristiti elementi i oblici humora u muzici. Na ovaj način se može raslojiti nekoliko nivoa koji donose humor: donji (noseći) sloj koji čine *komedija del arte* i opera *Don Đovani* i krovni koji čini sekstet *Muzička šala*.

Upravo se na ovakav način otvara novi metodološki okvir za nove pristupe intertekstualnosti i intermedijarnosti među žanrovima (instrumentalnim i operskim) i medijima (muzičkim, književnim i pozorišnim). Namera je uspostavljanje novih pokazatelja i kriterijuma koji bi bili u funkciji žanrovskog približavanja/umrežavanja, a sve to prevashodno u cilju sveobuhvatnijeg sagledavanja interpretacije instrumentalne muzike. Isto kao književna intertekstualnost, 'intermuzičke' reference mogu se pojaviti u različitim funkcionalnim varijantama, te mogu biti kritičke ili nekritičke (kao „metareference“), ili se mogu fokusirati na 'pre-tekst', ili na delo u kojem se citat pojavljuje.<sup>69</sup> Zato se može postaviti pitanje da li bi scensko-dramaturško načelo *komedije del arte* moglo odrediti intertekstualnu dimenziju i *Muzičke šale*!?

---

<sup>69</sup> Koncept „metamuzike“, prema rečima Vernera Vulfa, označava muziku koja „samorefleksivno“ referira na sebe, bilo kao medij, bilo kao artefakt, odnosno kao umetničko delo. Cf. Werner Wolf, „Metamusic? Potentials and Limits of 'Metareference' in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart's Ein musicalischer Spaß*)“, u: Werner, Wolf, Walter, Bernhart (ur.), *Self-Reference in Literature and Music*, Word and Music Studies, 11, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 2.

### 3. AGON – RAĐANJE I RAZVOJ KOMEDIJE DEL ARTE I NJEN ZNAČAJ ZA MUZIKU

#### 3.1. Muzički žanrovi u intertekstualnom ukrštanju i oblici humora kao potencijalne ‘intermedijalne karike’

Osnovno polazište ove studije tiče se ispitivanja intertekstualnih i intermedijalnih pojava<sup>1</sup> koje se odvijaju na polju umetnosti, s posebnim naglaskom na muzičku umetnost, gde dolazi do ukrštanja, preplitanja ili migriranja umetničkih oblika, motiva, tema, žanrova i modela iz(među) književnih, scenskih i likovnih umetnosti u(i) muzički(h) oblik(a). Time je glavni predmet orijentisan na uočavanje i eksplikaciju intertekstualnih veza koje se ostvaruju ukrštanjem muzike i drugih umetnosti sa fokusom na preplitanje tekstova scensko-muzičkih i muzičkih žanrova. U ovom poglavlju će, iz tog aspekta, biti razmotren žanr scensko-muzičkog oblika *komedije del arte* i vokalno-instrumentalni (muzičko-scenski) žanr opere.

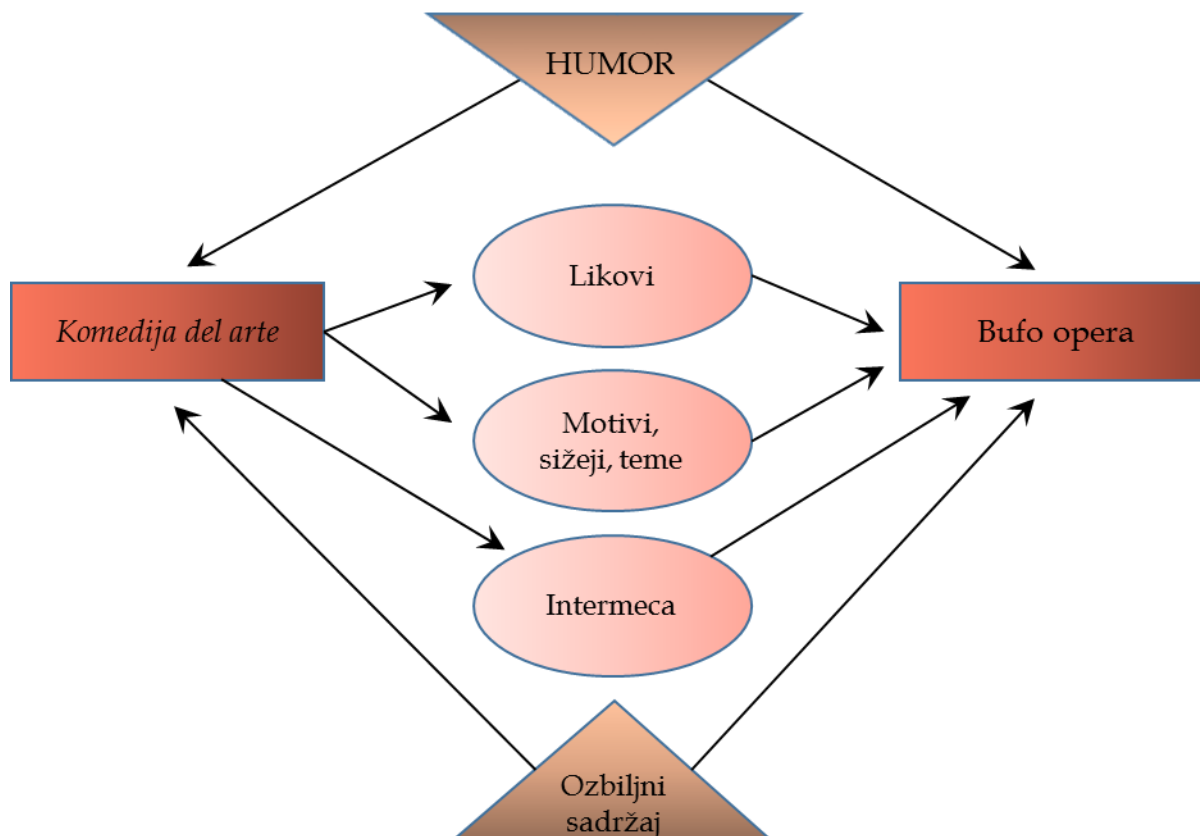
Teorija intertekstualnosti otkriva putokaz za umrežavanje muzičkog teksta na njegove gradivne (tekstualne) elemente. Može se reći da se verbalizacija muzičkog teksta kao lingvističkog ili semiotičkog modela postiže transformacijom zvučnih u diskurzivne strukture sa tim da svaki od zvučnih modela teksta može da se transponuje u analogni jezički model. Pristupi interpretiranju intertekstualnih pojava zavise od konteksta u kojem se muzički tekst nalazi i od toga kakva je veza koja je uspostavljena između njega i drugih muzičkih tekstova, odnosno, tekstova koji dolaze iz drugih naučnih disciplina i umetnosti. Time dolazimo do toga da se različitim durbinom intertekstualnog interpretiranja uodnošavaju žanrovi, i to na neki od sledećih načina – žanr instrumentalne muzike u odnosu na operски žanr, žanr instrumentalne muzike u odnosu na pozorišni žanr, kao i žanr instrumentalne

---

<sup>1</sup> Koncept intermedijalnosti, koji je uz teoriju intertekstualnosti za ovu studiju takođe važna alatka za interpretiranje pojava u umetnosti, a koji je posebno pogodan kod ispitivanja transpozicije teksta iz jednog u drugi umetnički medij, osobito je danas živ i veoma zanimljiv u estetskim i muzikološkim raspravama. Upravo je zato važno razumeti da naše vreme nije ni prvo ni jedino koje se dosetilo da koristi metode intermedijalnosti, već da ono ima veoma dugu i bogatu tradiciju, još pre ozvaničenja tradicionalne umetnosti kao takve. Pa premda u toj tradiciji ne figuriraju mnoga od onih sredstava kojima mi danas raspolazemo, isto proučavanje i razumevanje te tradicije može nas osposobiti da shvatimo ono što se zbiva u savremenim okolnostima. Cf. Pavao Pavličić, “Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled”, u: Zvonko Maković i dr. (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988, 188.

muzike u odnosu na druge instrumentalne žanrove. Na isti način moguće je uspostaviti žanrovske relacije između operskog žanra i scensko-muzičkih žanrova kakav je i žanr *komedije del arte*.

Dijagram 1, Žanrovske relacije između *komedije del arte* i bufo opera



Zajednički imenitelj, preko kojeg se odvija komunikacija žanrova i njihovo međusobno prožimanje na vremenskoj i geografskoj udaljenosti, pripao je humoru u svim oblicima njegove pojavnosti. Za razliku od određivanja/prepoznavanja elemenata i oblika humora u muzičko-scenskom žanru kakav je opera, gde se muzički i vanmuzički tekst lakše povezuje (preko teksta, radnje, scene, glume, igre i drugog), određivanje humora u instrumentalnim žanrovima je otežano, pa se u pomoć prizivaju određene konvencije muzičkog značenja koje su se uspostavile kroz istoriju muzike. Takve konvencije ukazuju na prepoznatljivi muzički jezik koji se ogleda u vidu figura, orkestracije, karaktera, muzičkog oblika i slično. Ovi muzički 'objekti' su vremenom zauzeli referentne tačke koje su postale nosioci ispoljavanja oblika humora, pri čemu je u muzici otvoren prostor za deskripciju.

Žanr *komedije del arte* vremenom je zadobio transistorijsku kategoriju svog postojanja kako u operском stvaralaštvu, tako i u žanrovima instrumentalne muzike. Elementi *komedije del arte* su u novom kontekstu postali sredstvo za kritički odnos društvenih, političkih, kulturnih i drugih sistema. Formiranjem specifičnog scensko-muzičkog jezika kojim je govorila *komedija del arte*, stvoren je temelj za stvaranje bufo opere koja je jednim delom pronalazila inspiraciju u njenim tipiziranim likovima. Za razliku od vokalno-instrumentalne muzike, instrumentalni žanrovi takođe prisvajaju elemente *komedije del arte*, ali je otkrivanje njihovog prisustva nešto složenije s obzirom na to da se vrši posredno, bilo putem verbalnih znakova u notnom pismu, bilo putem elemenata humora u instrumentalnoj muzici.

### 3.2. Nastanak i razvoj *komedije del arte* i njena transpozicija u medij muzike

Sagledavanje svakog muzičko-scenskog žanra zahteva interdisciplinarni pristup, i to sa jedne strane, prilaženjem njegovoj unutrašnjoj konstelaciji od koje je satkan (unutrašnjem sadržaju), a sa druge, ispitivanjem okruženja u kojem egzistira i ambijenta u kojem je nastao. *Komedija del arte*, zbog svoje kompleksnosti, odgovara onim žanrovima čije problematizovanje zahteva mikroskopsko sagledavanje svih okolnosti pod kojima su nastali i razvijali se.

Sam nastanak i geneza žanra *komedije del arte* povezani su intertekstualnim nitima sa drugim scenskim, književnim, muzičkim i drugim umetničkim žanrovima. Vremenom su se te niti proširile toliko da su elementi ovog žanra postali 'ideja vodilja' umetničke intertekstualne produktivnosti, kakav je slučaj u slikarstvu, književnosti ili instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici. Zato je neophodno ispitati početak nastanka *komedije del arte* kao i njene pravce razvoja i uticaje koje je izvršila na muzičku umetnost: ispitivanje nje kao (tematskog, sižejnog ili strukturalnog) izvora olakšalo bi prepoznavanje (intertekstualne) pojavnosti u muzičkim delima.

*Komedija del arte*, pozorišni žanr koji je rođen u Italiji pre gotovo više od pet vekova, ne prestaje da provocira naučnu i umetničku misao čak i početkom XXI

veka.<sup>2</sup> Pozorište u epohi visoke renesanse (ćinkvećento/*cinquecento*), dobilo je značajno mesto u kulturnom i umetničkom razvoju Italije, te je baš na tom području *komedija del arte* dostigla vrhunac svog razvoja. Dramski sadržaj zastupljen u ovom pozorišnom žanru, kretao se od bogato obojene popularne farse, preko tema sa ljubavnom i pastoralnom lirikom do onih tema koje su propagirale visoki moralitet i etiku, dok je sve to bilo oslanjeno na klasično pozorišno nasleđe iz perioda antičke Grčke i Rimskog carstva i njene poznate predstavnike poput Aristofana (Ἀριστοφάνης), Plauta (Titus Maccius Plautus), Vergilija (Publius Vergilius Maro), Seneke (Lucius Annaeus Seneca) i drugih.<sup>3</sup> Pored navedenog, neposredni izvori dramske radnje koji se mogu dovesti u vezu sa sadržajima *komedije del arte*, mogu se pronaći i u brojnim srednjovekovnim muzičkim i muzičko-scenskim oblicima, poput: srednjovekovne drame, liturgijske drame (mirakula ili misterija), pastorage, mimske tradicije, i najzad komedije, kao forme koja je bila možda i najuspešnija sinteza klasičnog i savremenog stila. Sve ovo govori u prilog tome da je nastanak *komedije del arte* duboko bio zahvaćen intertekstualnom mrežom drugih umetničkih žanrova i praksi koji su joj prethodili.

---

<sup>2</sup> Iako još uvek postoje brojne nedoumice koje se, pre svega, odnose na tačan trenutak rođenja *komedije del arte*, ipak se, na osnovu relevantnih kulturno-geografskih i istorijsko-hronoloških odrednica o ovom pozorišnom žanru, danas mogu izvesti pojedini zaključci o njenom nastajanju. Cf. *Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills“*, na linku:

<http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic>

<sup>3</sup> Cf. Smith Winifried, *The Commedia dell'arte – A Study in Italian Popular Comedy*, New York, Columbia University Press, 1912, 2.

Ilustracija 1, Purbus Mlađi (Frans Pourbus le Jeune), „Izvođenje komedije del arte“, ulje na platnu, 83 x 85 cm



**Izvor:** M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 360

Generacije dramskih pisaca koji su nakon Baldasarea Kastiljonea (Baldassare Castiglione), Đovanija Bokača (Giovanni Boccaccio) i Nikola Makijavelija (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli), stupili na književno i dramsko postolje, a među kojima su bili neki od najplodnijih pisaca tog vremena – Torkvato Taso (Torquato Tasso), Ludoviko Ariosto (Ludovico Ariosto), Pjetro Bembo (Pietro Bembo), Flamino Skala (Flaminio Scala), Anđelo Beolko (Angelo Beolco, Il Ruzzante) – doveli su na području Italije dramsku radnju i scensko izvođenje do obnove, dok se vremenom eho njihovog rada osetio i u drugim evropskim zemljama, a posebno u Francuskoj i Engleskoj.

S područja Italije, *komedija del arte* se prenela na ostali deo Evrope, utičući na plejadu pisaca i izvođača, a pre svega na Vilijama Šekspira, njegovog sledbenika Bena Džonsona (Benjamin Ben Jonson), kao i na jednog od najvećih majstora komedije u zapadnoevropskoj književnosti, dramskog pisca, glumca i reditelja – Molijera (Jean-Baptiste Poquelin, Moliere). Sticanje popularnosti ovog žanra za kratko vreme, može se pripisati i multitalentovanim profesionalnim umetnicima,

odnosno, glumcima koji su ujedno bili akrobate, plesači, muzičari i dobri govornici. Treba dodati i to da su ovi glumci, pored izuzetnog dara koji im je bio dat da iskažu kreativnost i dosetljivost, vladali izuzetno dobrim smislom za humor, istovremeno posedujući jedno šire saznanje o psihologiji čovečije prirode. To im je omogućilo da vešto i prirodno 'upravljaju' ljudskim emocijama i time dopru do senzibiliteta šire publike.<sup>4</sup>

*Komedija del arte* je u osnovi negovala popularne teme i teme iz svakodnevnog života, koje su često bile obrađene i izgovarane na lokalnom dijalektu. Dijaloška forma je bila zasnovana na improvizaciji, odnosno, bila je prepuštena slobodi izvođača, dok je jedino zaplet dramske radnje, putem određenog dogovorenog (okvirnog) scenarija, bio unapred koncipiran.<sup>5</sup> To je razlog zbog kojeg je tok dramske radnje bio živ i dinamičan, sa mnoštvom brzih i neočekivanih preokreta.

I pored odbacivanja strogog formalizma, treba naglasiti da improvizacija nije bila potpuno slobodna. Svaki glumac je veoma dobro poznao karakterne osobine lika kojeg je tumačio, negujući veoma opsežan i raznovrstan repertoar karakternih govora, fraza i reakcija (govornih ili nemuštih, odnosno čujnih ili onih izraženih gestikulacijom). Zato, kadgod bi se ukazala povoljna prilika, glumac bi izabrao najpogodnije 'lično oruđe' koje bi aktivirao u cilju stizanja od tačke A do tačke B, odnosno iz jedne situacije u drugu. Međutim, gluma i improvizacija su ipak morale biti vezane za nacrt radnje koji je diktirao destinacije (tačke A, B, C...), ali se može smatrati da je takav nacrt dozvoljavao samovoljni izbor puteva/trasa između destinacija. Ono što se može istaći kao jedna od prednosti *komedije del arte* je to što je dozvoljavala mogućnost posebnog načina izražavanja, čestih preokreta u iskazivanju osećanja, kao i ambivalentno iskazivanje afektivnog stanja, što je predstavljalo poseban izazov za talentovane glumce bez obzira koliko su vladali izuzetnom glumačkom intuicijom. S obzirom na to da sâm literarni predložak nije imao veliku umetničku vrednost, komičari su imali za cilj jedino da zabave publiku.

---

<sup>4</sup> Nasuprot tome, književna komedija renesanse, u kojoj su glavne uloge bile namenjene amaterskim igračima, bila je zasnovana na prethodno propisanim pravilima interpretiranja pisanog teksta koja su umetnici morali strogo da poštuju. Za razliku od renesansne književne (*eruditne*) komedije, u kojoj su izvođači bili amateri i u kojoj je tekst apsolutno dominirao nad radnjom, u *komediji del arte* izvođači su bili profesionalni glumci koji su bili angažovani u dobro organizovanim trupama.

<sup>5</sup> Cf. Nino Pirrotta, "Commedia dell' Arte and Opera", *The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 3, 1955, 306.

Pored toga što je bila jedan od važnih aktera koji je podržavao dramski tok i improvizacione tačke likova, muzika je u *komediji del arte* često imala funkciju buđenja publike i održavanja njene pažnje. Međutim, u istoriji muzike, što nije tako retko, znanje se širi 'difuzno', te se popularišu one činjenice kojima su istoričari i muzikolozi više naklonjeniji, dok se zanemaruju ona saznanja koja nisu u velikoj meri javno dostupna.<sup>6</sup> Ovoj oblasti pripada i muzički sadržaj *komedija del arte*, koji, uz opravdane poteškoće i barijere, ima naučno-eksplikativnu pukotinu, ali koja u poslednje vreme pokušava da se, koliko god je to moguće, prevaziđe i popuni.

Na osnovu temeljne studije Ane Meknil (Anne MacNeil) *Muzika i žene u komediji del arte* ("Music and Woman of the Commedia dell'Arte"), koja je na jedinstven način, istorijski i analitički pristupila fenomenu *komedije del arte* i istraživanju sačuvanih scenarija, može se videti da su pojedine teme bile tragične, neke melodramatične, pojedine su imale muzički sadržaj, ali najveći broj njih je bio komičnog karaktera i zasnovan na ljubavnim aferama, spletkama i intrigama, prikriivanju i prerušavanju, a ponekad i namernom ili spontanom nerazumevanju.<sup>7</sup>

Međutim, za sticanje popularnosti ovog žanra kod svih društvenih slojeva, bilo je potrebno i vreme. Pre nego što je stigla do dvora i do viših društvenih slojeva, *komedija del arte* je bila izvođena na otvorenom prostoru i trgovima, koristeći privremeno napravljene bine, bez preterane scenografije u kojoj su glumci prvenstveno bili oslonjeni na pomoćne rekvizite. Venecija, Verona, Padova, Mantova, Ferara, Bolonja, Firenca, Rim, Đenova, Napulj i Torino bili su žarišta *komedije del arte* u Italiji u periodu između sredine XVI i ranog XVII veka. Kako su karnevali imali oduvek jako uporište u gradovima Italije, posebno u Veneciji, trupe su često menjale mesto boravka, što im je, i pored napora oko preseljavanja, ipak donosilo brojne pogodnosti. Za izvođače to je značilo da konstantno vežbaju nove veštine improvizacije, plesa, pričanja viceva i izvođenja komičnih kraćih tačaka –

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Oscar Brockett, Robert J. Ball, *The Essential Theatre*, 8th Edition, Boston, Wadsworth Publishing, 2004, 118.



lacija (*lazzi*)<sup>8</sup> i muzičkih tačaka, sve adaptirajući lokalnom području u kojem bi se našli.<sup>9</sup>

Presedan u istoriji *komedije del arte* predstavlja uključivanje žena u izvođaštvo i u osmišljavanje dramske koncepcije, kao i njihova uloga u organizaciji i upravljanju trupom. Participacija žena u izvođačkoj ili organizacionoj delatnosti, podigla je značajno njihovo mesto u pozorišnom životu, dok je pojedinim glumicama, ili čak upravicama sopstvenih pozorišnih trupa, omogućila sticanje neuobičajeno velike popularnosti širom Evrope. Najistaknutiji primer predstavlja Izabela Andreini (Isabella Andreini), koja je i pored svog nejasnog porekla (što je bilo prava retkost u to vreme), postala vodeća dama kompanije *Gelosi (Ljubomorni)*. Izabela Andreini, koja je ostala upamćena po svojoj ulozi mlade zaljubljene žene - ljubavnice (inamorate), tokom improvizovanja u okviru pisanih scenarija kreirala je smišljeno jedan novi tip inamorate - ne samo dopadljive 'žene zavodnice', već sada jedne učene i elokventne osobe koja se borila za sticanje novog statusa u društvenom i porodičnom okruženju.<sup>10</sup>

Intelektualna aktivnost Andreinijeve na različitim poljima dokazuje da je *komedija del arte* činila integralni deo uzvišenijeg renesansnog stvaralačko-izvođačkog miljea koji je ostvario značajne umetničke rezultate.<sup>11</sup> Takođe treba

---

<sup>8</sup> Laci (*lazzi*) su bili komični fragmenti, stilizovane, tradicionalne šale ili dosetke, metafore koje se iskazuju rečima ili nekim činom. Većina likova imala je svoje tipične lacije koji bi bili aktivirani u pauzama koje su prekidale tok zbivanja, ali i u momentima u kojima su se unosili novi elementi kojima se menjala arhitektura dramske radnje - plota.

<sup>9</sup> Vremenom su bolje trupe dobile pokroviteljstvo plemstva, ali su i dalje učestvovala na karnevalima i vašarima putujući po gradovima, čime su sticale dodatna finansijska sredstva. Kasnije su trupe postajale uspešnije pa su dobijale imućne zaštitnike koji bi ponekad obezbedili i pozorišta za njihove nastupe.

<sup>10</sup> Trijumf ženske inteligencije, oštroomnosti i pronicljivosti nad muškom snagom, preokret je u tradicionalnim ulogama koje od tada nemaju samo ono čisto pastoralno odvijanje radnje, već dobijaju jednu novu teatralnu (pozorišnu) konvenciju. *Laciji*, koji su u nastupima Izabele Andreini bili obavijeni posebnom retoričkom veštinom, sadržali su scene nasilja nad ženama, i to: čupanje za kosu ili uvrtnje njenih ruku, kao i neke vidove psihološkog zlostavljanja i drugih neprijatnih radnji koje od tog vremena počinju da izazivaju društvenu osudu i moralni prezir.

<sup>11</sup> Pored Izabele Andreini, mnoge istaknute žene koje su pripadale krugu slobodnih mislilaca ili koje su uspele da se predstave kroz svoju kreativnu stranu i poseban talenat, identifikovane se kao prethodnice pokreta koji je skoro pet vekova kasnije ozvaničen kao feminizam. Cf. Sarah Gwyneth Ross, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, 193-194. Novije otkriveni tekstovi koji obelodanjuju ove aktivnosti, arbitriraju kod rasprava koje se bave načinom na koji su žene imale svoju 'renesansu', koju su ostvarile delovanjem u umetnosti renesanse. Cf. Joan K. Gadol, "Did Woman Have a Renaissance", u: Renate

dodati i to da je *komedija del arte* imala tendenciju da pojača socijalne običaje koji su u vezi sa brakom i reprodukcijom kao čestim temama, zatim ponekad bi protestovala protiv nekih 'devijantnih' ponašanja, kao što su ona koja uključuju neobuzdanu seksualnu požudu i za to vreme nekonvencionalne forme upražnjavanja seksualnog zadovoljstva. Trijumf ženske inteligencije, oštroumnosti i pronicljivosti nad muškom snagom, preokret je u tradicionalnim ulogama koje od tada nemaju samo ono čisto pastoralno odvijanje radnje, već dobijaju jednu novu teatralnu (pozorišnu) konvenciju. *Laciji*, koji su u nastupima Izabele Andreini bili obavijeni posebnom retoričkom veštinom, sadržali su scene nasilja nad ženama, i to: čupanje za kosu ili uvrtnje njenih ruku, kao i neke vidove psihološkog zlostavljanja i drugih neprijatnih radnji koje od tog vremena počinju da izazivaju društvenu osudu i moralni prezir.

Glumci su stvarali likove bliske onima iz svakodnevnog života, a vremenom se autentičnost likova prepoznavala u bilo kom manjem gradu ili selu. Maske koje su nosili glumci, povezale su ih sa mimičarima i komičarima iz doba klasičnog perioda. Bile su napravljene od tanke i elastične kože kako bi pratile i podržavale mimiku lica. Maske su jednako predstavljale i sredstvo za klasifikaciju i unifikaciju likova, što je pomagalo publici da odmah identifikuje ulogu i tip karaktera maske. S obzirom na to da su glumci i izvođači imali samo jedan deo lica prekriven maskom, njihova pažnja bila je usmerena ka podsticanju teatralne slobode glasa i većeg isticanja i aktivnog delovanja tela, jer je svojevrsna diskrecija zagarantovana skrivanjem ispod maske stimulisala veću interpretativnu slobodu i frivolnost, posebno kod izvođenja tačaka na dvorovima i ispred velikaša.

Tipizirani/karakterni likovi *komedije del arte* (*stock characters*) mogu se podeliti u tri velike grupe, a one, dalje, u podgrupe sa zajedničkim fizičkim (spoljnim) i karakternim osobinama likova. Osnovne grupe bile su: starci (*Il Vecchi*), zatim zani – sluge (*Il zanni*) i ljubavnici (*Gli innamorati*). Starci su pokušavali da razdvoje ljubavnike što dalje jedne od drugih, dok su zani inklinirali ka jednoj ili drugoj strani. Neki od najpoznatijih predstavnika ovih grupa uvek su nalazili mesto u

*komediji del arte*. Upravo će ovi tipizirani likovi kasnije migrirati u operu (pre svega bufo operu) i tako uspostaviti intertekstualne veze među žanrovima.

U grupi staraca nalaze se: Pantalone (*Pantalone*) – imućna, stara škrtica (cicija), obično razvratan i pohotljiv, odnosno onaj koji je unosio nemir među mlade, Doktor (*Il Dottore*) – uobraženi doktor, profesor sveznalica koji, u stvari, ne zna ništa i Kapetan (*Il Capitano*) – hvalisavi i razmetljivi mačo vojnik koji je u suštini kukavica. Zani slugama pripadaju: Arlekin (*Arlecchino*) – pronicljivi akrobata i lukavi sluga, onaj koji je najčešće detinjastog ponašanja, ali koji najčešće izlazi kao pobednik iz raznih nezgoda, Brigela (*Brighella*) – svađalica, uvredljivac, kostolomac i onaj koji je uvek spreman za tuču, Kolombina (*Colombina*) – mala koketna golubica, duhovita i živahna sobarica, obično veoma inteligentna, ona koja je Arlekinova devojka (poznata i kao Arlekina) i koja bi često bila najbolja prijateljica vodeće dame, Pulčinelina (*Pulcinella*) – glupi tip sluge, koji na momente podseća na inteligentnog čoveka, i to obično na čoveka iz naroda i Pedrolino (*Pedrolino*) – onaj koji je uvek spreman na zbijanje šala, posebno onih koje su bile bazirane na njegovom kukavičluku, ali koji nikada ne gubi dostojanstvo.<sup>12</sup> Inamorati su poznati po raznim imenima, a najpopularnija među njima bila su Flavio za momke i Izabela za devojke. Mladi, graciozni i atraktivni, obučeni po poslednjoj modi, ovi zaljubljeni mladi ljudi nisu imali potrebu da nose maske. Blago uobraženi i ne uvek vedri, ponekad opsesivno zaljubljeni, oni su ipak predstavljali časne i iskrene ličnosti.<sup>13</sup>

Ovako široka paleta tipiziranih likova, iz čijih su međusobnih odnosa proizašli različiti dramski događaji – kako oni u nacrtu teksta radnje, tako i oni koji su spontano nastajali kroz improvizaciju likova – postaće značajan izvor kasnijim umetničkim stvaraočima, posebno libretistima i kompozitorima. Ponovo probuđeni i nastanjeni u odajama libreta i partiturnih stranica opera, ovi likovi su zadržali svoje karakterne osobine koje su doneli iz svoje (pra)postojbine (*komedije del arte*), čime su,

---

<sup>12</sup> Pojedini likovi mogli su igrati različite uloge, tako je Pedrolino, koji je obično bio sluga, mogao ponekad da se nađe, recimo, u ulozi mladog ljubavnika ili gostioničara. Kasnije je Molijer preuzeo Pedrolina i dodelio mu ulogu u svom komadu, nazvavši ga francuskim ekvivalentom – Pjerom (Pierrot).

<sup>13</sup> Za nešto detaljnije upoznavanje sa važnijim tipiziranim likovima *komedije del arte*, njihovim statusom, prepoznatljivom maskom i najčešćom odećom, autentičnom ulogom, karakterističnim pokretima i drugim karakteristikama, pogledati na linku: <http://www.tim-shane.com/commedia-stock-characters.htm>

u novom dramskom okruženju, 'ljubomorno' čuvali svoju primarnu funkciju. Njihov funkcionalni značaj, kao integralni strukturalni element koji je ostao upisan u prethodnom žanru, predstavlja upravo onu kariku (*ideologemu*) na osnovu koje su se uspostavile veza sa funkcionalnim celinama, likovima i elementima u novom dramskom prostoru, na kojem je formiran novi intertekstualnim slojevima satkan svet. Tako su u pojedinim operama – poput Pergolezijeve (Giovanni Battista Pergolesi) *Služavke gospodarice* („La Serva Padrona“, 1733), Mocartove *Figarove ženidbe* („Le nozze di Figaro“, K. 492, 1786) i Rosinijevog (Gioacchino Rossini) *Seviljskog berberina* („Il barbiere di Siviglia o la Precauzione inutile“, 1816) – karakterne osobine likova *komedije del arte* dodeljene upravo vodećim likovima: u Mocartovoj operi – Figaru, čiji je lik inspirisan karakterom Brigele i Arlekina, kao i služavki, čiji karakter nedvosmisleno referira na Kolombinu.

Većina likova *komedije del arte* stvorena je na području Italije, međutim, bilo je i takvih koji su rođeni u okviru drugih nacionalnih 'formacija'.<sup>14</sup> Prvo zapisano izvođenje *komedije del arte* odigralo se u Padovi 1545. godine. U to vreme razvoj italijanskog društva, koji je bio pospešen literarnom delatnošću, dodatno je unapređen otvaranjem naučnih i stručnih akademija.<sup>15</sup>

U kontekstu političkih procesa, *komedija del arte* je takođe imala značajan angažman. Od mnoštva pisanih dokumenata koji datiraju iz perioda kasne renesanse, mnogi ukazuju na njenu funkciju u mirovnim pregovorima, često kao 'protivotrov' ratu i sukobima oko prevlasti nad teritorijama, ili kao 'sedativ' za umirenje neprijatelja. Zatim, *komedija del arte* je korišćena i u vreme vanrednog stanja i pobune stanovništva, a takođe ona je bila aktivirana i kod održavanja važnih internacionalnih i međudržavnih procesija, kao što su bile ženidbe, pregovori, održavanje saveta i drugo. Ipak, njena samostalnost kao žanra nije mogla biti odmah

<sup>14</sup> Identifikovanje autonomnih likova koji su nastali van italijanskog područja, moguće je učiniti tek u nešto kasnijem periodu. Tako Virdžinija Skot (Virginia Scott) označava 1644. godinu kao važnu za *komediju del arte*, jer je tada glumac Tiberio Fiorili (Tiberio Fiorili) stvorio popularni lik Skaramuša (*Scaramouc*) na području Francuske. Cf. Jeffrey S. Ravel, "Review of Virginia Scott's *The Commedia Dell' Arte in Paris 1644-1697*.", *Theatre Journal*, Vol. 44, No. 4, 1992, 563.

<sup>15</sup> Neke od najvažnijih akademija bile su: *Prosvećeni (Illuminati)*, *Neustrašivi (Intrepidi)*, *Animirani/Zanimljivi (Animosi)*. Slično tome, trupe su dobijale zvučna imena, kao što su: *Gelosi (Ljubomorni)*, *Confidenti (Pouzdanji)*, *Accesi (Vatreni)*, *Uniti (Složni, Ujedinjeni)*, *Affezionati (Odani)*, *Fedeli (Verni)*, *Intronati*, *Compagnia dei Desiosi* i tome slično.

postignuta i to najpre jer su kontinuitet njenog održavanja i 'profitabilnost', kao uostalom i održivost drugih scensko-muzičkih oblika, u mnogome zavisili od patronatstva i finansijske potpore dvora. U vezi sa tim, može se napraviti paralela sa funkcijom prvih operских ostvarenja. Naime, na početku svog razvoja, opera je bila samo jedan među brojnim događajima šireg ceremonijala koji su bili organizovani da uveličaju proslavu kraljevskog venčanja ili rođendana, obeleže važne diplomatske posete i druge svečanosti, te se može reći da ona u početku nikako nije predstavljala autonomni događaj.<sup>16</sup> Na sličan način je i *komedija del arte* zauzimala mesto u okviru različitog tipa dvorskih svečanosti.

Neki od najznačajnijih istorijskih događaja, u kojima je *komedija del arte* bila uključena u program ceremonija, odigrali su se povodom sklapanja primirja između Francuske i Toskane što je učvršćeno venčanjem 1589. godine između Ferdinanda Medičija i Kristine Loren, kao i Marije Mediči i Anrija IV 1600. godine. Muzika je bila sastavni deo ovakvih ceremonija o čemu svedoče pojedini izvori na osnovu kojih se stiče uvid u dela koja su izvođena i komponovana za ove prilike.

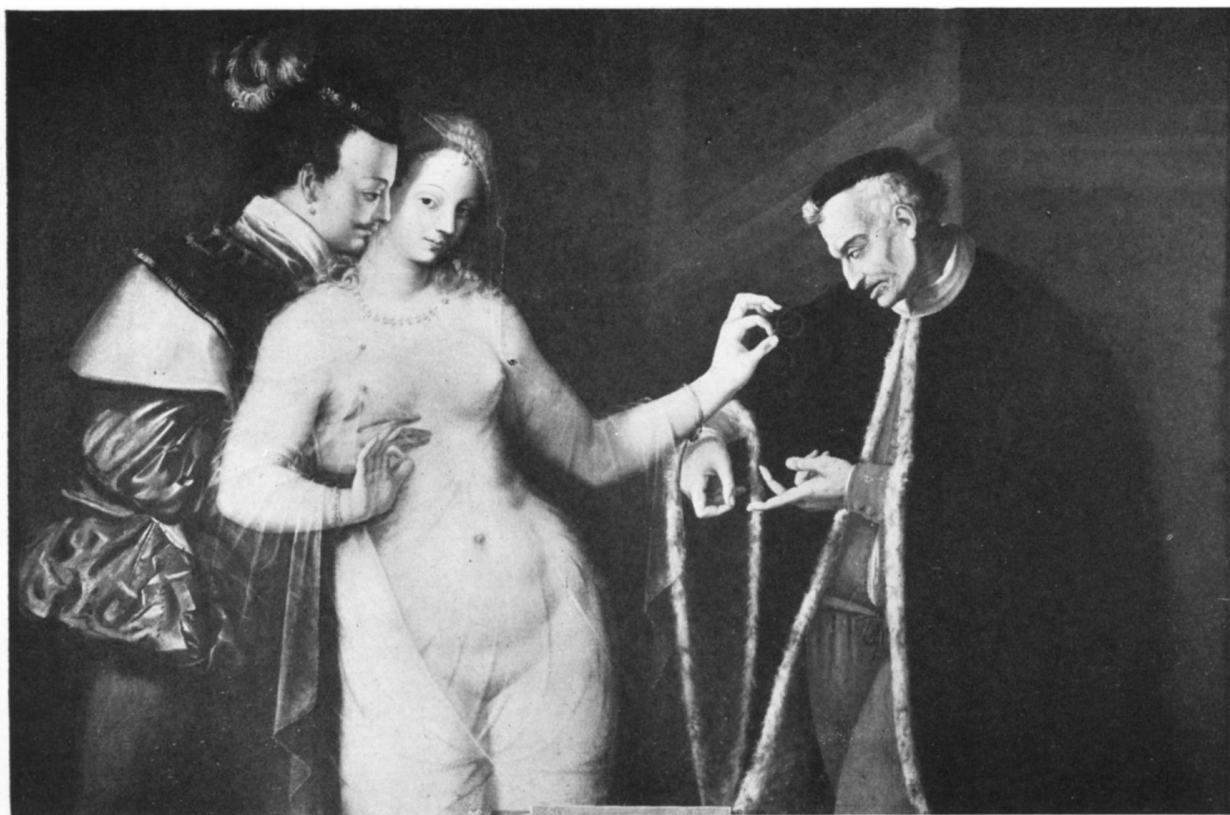
Pored glavne uloge da zabavi, *komedija del arte* imala je i onu sekundarnu, indirektnu funkciju da prenese didaktičku poruku koja se najviše odnosila na moralne vrednosti. Zapravo, svi likovi bili su 'realističke kopije' običnih ljudi, te se može reći da je *komedija del arte* bila jedna živa slika različitih karaktera, čiji se odraz ogledao u ogledalima ljudskih duša. Te večne teme koje su se prožimale kroz *komediju del arte*, a koje potiču još iz antičkog doba, odnosile su se na čovekova osećanja, odnosno njegove vrline i mane, poput ljubavi, mržnje, patnje, ljubomore, žrtvovanja, sujete, superiornosti, gramzivosti, pohlepe ili alavosti.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Michael F. Robinson, *Opera pre Mocarta*, preveo: D. Ilić, Beograd, Studio Lirica, 2004, 19.

<sup>17</sup> Publika je bila naviknuta na tradicionalne akcije i likove, što je na jednoj strani stvorilo klasifikaciju radnji i zapleta, a samim tim i tipizaciju likova, pa je otuda stvoren niz individualnih komičnih likova koje nije odredila akcija već su oni predodredili nju. Zato ne čudi što je tematika *komedije del arte* bila uglavnom zasnovana na radnji između ljubavnika koji su bili slabo individualizovani, i oko kojih su se pojavili muške i ženske sluge, pedanti, kapetan, starci, paraziti i drugi, koji su svi zajedno uporno nastojali da unesu nemir i pokret u zaplet dramske radnje. Cf. Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell'Arte*, preveo: Frano Čile, Zagreb, Centar za kulturnu delatnost, 1985, 53.

Ilustracija 2, Francuski slikar, *Dama u izboru između mladosti i starosti* – scena iz komedije *del arte*, oko 1570-1580.



**Izvor:** Charles Sterling, „Early Paintings of the Commedia Dell’Arte in France“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 1, 1943, 13.

Iz svega navedenog može se reći da su pojedini likovi svojim postupcima iskazivali onu skrivenu istinu ili neku drugu prećutnu i društveno neprihvatljivu poruku, koja se van teatra najčešće nije mogla javno ispoljiti. Nasuprot tome, vladari bi ponekad poželeti da iz ‘prve ruke’ čuju opoziciono mišljenje koje je vladalo u narodu, što bi im pomoglo da eventualno koriguju način svog vladanja i time zadrže pozicije u vlasti. Zato se s pravom može reći da je *komedija del arte* personifikovala glas naroda, upravo onaj glas kojeg će nešto kasnije zastupati bufo opera.

Iako je bila celoviti sistem zasnovan na sistematizaciji fabule i tradiciji likova, publika je u *komediji del arte* najviše bila usmerena na pojedinačne smešne prizore, očekivane ili nove kraće fragmente koji nisu zaustavljali kinetički tok dramske radnje. Ovi fragmenti, koji su bili veoma učestali, izgradili su mnoštvo pojedinačnih situacija koje bi izneli određeni likovi, čime je na još jedan način uslovljena tipizacija

tih likova koja je kasnije pospešila intertekstualnu produktivnost u okviru muzičkog stvaralaštva. Daljim razmatranjem pitanja o uticaju koji je *komedija del arte* izvršila na razvoj bufo opere na području Italije u XVII veku, razumeće se i interakcije i umrežavanja ova dva žanra čime će se otvoriti vrata strategiji intertekstualnog čitanja operuskog žanra, odnosno konkretno, Mocartovog *Don Đovanija*.

S obzirom na to da je bufo opera jednim delom inspiraciju pronašla u tipiziranim likovima *komedije del arte*, moglo bi se uopšteno reći da se srodnost likova ova dva žanra ogleda u njihovom preplitanju karakternih osobina koje su uglavnom obojene jakom moralnom konotacijom (didaktičkim i vaspitnim porukama) ili označene akcentom stavljenim na čovekove mane, slabosti i postupke, među kojima su najvažniji: uobraženost, nadmenost, sujeta, škrtičarenje, laž, prevara, površnost, lakomislenost. Sve ove osobine potiču upravo iz *komedije del arte* koja je filtrirana i presvučena u novi spoljni ambijent (scenski eksterijer i enterijer) i unutrašnji sadržaj (muziku, tekst, glumu).<sup>18</sup>

Čitava italijanska bufo opera XVIII veka bila je preplavljena komičnim likovima koji svoj pandan pronalaze u starijim komičnim scenskim oblicima. Većina italijanskih bufo opera sadržala je komične scene (epizode) s igračkim pesmama i malim arijama (arijetama) u kanconeta stilu koje su bile heterogeno raspoređene kroz činove opere. Preko ovih epizoda, komične sluge iz *komedije del arte* bile su uključene u operu. Izvođenje čitavih pevanih odseka u parlando stilu kroz frivolni dijalog, nagovestilo je potpunu jasnoću 'tona' buduće bufo opere. Brzim parlando efektima koje je posebno isticao kompozitor Stefano Landi (Stefano Landi), bili su postignuti komični efekti koji su kasnije postali tipični za bufo operu.<sup>19</sup> Ove inovacije koje su uvedene u bufo operu odgovaraju deklamacionom stilu i osobenim retoričkim veštinama koje su bile karakteristične za *komediju del arte*.

---

<sup>18</sup> Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *The History of Western Music*, VI edition, New York, W. W. Norton, 2001, 432.

<sup>19</sup> Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Company inc., 1947, 62.





### Ilustracija 3, Arlekin i Pjero u likovnoj umetnosti



1. Feretti (Giovanni Domenico Ferretti) *Arlekin i Kolombina*, XVIII vek;

2. Vato (Antoine Watteau) *Arlekin, Pjero i Skapino*, 1716;

3. de Nitis (Giuseppe de Nittis) *Sara Bernar kao Pjero*, XIX vek;

4. Sezan (Paul Cezanne) *Pjero i Arlekin (Mardi Gras)*, 1888;

5. Ensor (James Ensor) *Pjero u očaju (druga verzija)*, 1910;

6. Somov (Константин Андреевич Сомов) *Arlekin i smrt*, 1907;

7. Pikaso (Pablo Picasso) *Arlekin*, 1918;

8. Gris (Juan Gris) *Arlekin sa gitarom*, 1918;

9. Pikaso *Arlekinova porodica*, 1905.

I najzad, žanr *komedije del arte* i njeni elementi odigrali su važnu ulogu u razvoju umetnosti tokom čitavog perioda XX veka, zakoračivši čak i u komične žanrove i digitalne medije XXI veka. Veliki broj umetnika ovog perioda bio je opčinjen karakterima iz *komedije del arte* (u likovnim umetnostima, poeziji, prozi, filmskoj komediji, pantomimi, slepstik komediji, muzici, sitkomu, stand-up komediji i tako dalje).

Francuska kreacija Arlekina, Pedrolinovog potomka koji je u Francuskoj nazvan Pjero, postala je ikona XX veka od kada je Pjeroovo belo lice, sa tihim i pomalo stidljivim gestovima i pojavljivanjem u nemim filmovima, okupiralo televizijske ekrane. Komičari, poput Bastera Kitona (Buster Keaton), Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) ili Harolda Lojda (Harold Lloyd), formirali su nove tipove komičnih likova u kojima su se nalazile stilizovane karakterne crte likova iz *komedije del arte* ili neke od veština po kojima su oni bili poznati (poput lakrdijaštva, spletkarenja, škrtičarenja, akrobatike ili pantomime).<sup>20</sup> Prenošanjem nekadašnjih događaja koji su se izvodili na pozornici na umetničko platno uz njihovu muzičku adaptaciju, obeležena je epoha nemog filma i neme komedije. Zatim, zbog svoje internacionalne atraktivnosti, elementi *komedija del arte* su uveženi i na Američki kontinent. Tako su se još od prvih godina XIX veka, zabavljači poput Arlekina, Kolombine, Skaramuša i Pantalonea često pojavljivali u američkom klovnovskim i minstrel predstavama, u kojima su protagonisti (uglavnom belci) farbali lica crnom šminkom (lice poznato kao *blackface*).<sup>21</sup>

Na polju muzičke umetnosti došlo je do buđenja interesovanja evropskih kompozitora za ovaj scensko-muzički žanr i njene likove, pa su tada nastala neka od danas veoma poznatih dela koja, na izvestan način (u samom naslovu dela ili u naslovu nekog stava), aludiraju na *komediju del arte* ili neke njene elemente (likove, sižee i slično). Neka od najznačajnijih muzičkih ostvarenja jesu: *Pjero mesečar* („Pierrot Lunaire“, op. 21, 1912) Arnolda Šenbergera (Arnold Schoenberg), baleti

---

<sup>20</sup> Dok se prefinjeno lakrdijaštvo, vešta pantomima i izuzetna sposobnost za improvizaciju koji su karakterisali su Čarlija Čaplina mogu pronaći kod nekoliko likova iz *komedije del arte*, Kitonov maestralni talenat za akrobaciju može se shvatiti kao spoj Brigele i Arlekina.

<sup>21</sup> Denise Perrino, Vanessa Buono, Matthew R. Wilson, *Commedia dell'Arte: Curriculum Guide, Fiction of Fools Theatre Company of Washington DC*, 2011, 5.

*Petruška* („*Petrushka*“, 1911), *Pulčinel* („*Pulchinella*“, 1919/20), scensko delo *Priča o vojniku* („*Histoire du Soldat*“, 1918) i kamerno delo *Italijanska svita* za violinu i klavir („*Suite Italienne*“, 1925/34) Igora Stravinskog (Игорь Фёдорович Стравинский), *Skaramuš*, za dva klavira („*Scaramouche*“, op. 165b, 1937) Darijusa Mijoa (Darius Milhaud), *Maske* („*Masques*“, 1904), *Svita Bergamaske* („*Suite Bergamasque*“, 1905), *Sonata* za violončelo i klavir (*Pjero u svadi sa Mesecom*/ „*Pierrot Fâché Avec La Lune*“, 1915) Kloda Debisija (Claude Debussy), svita *Maske i bergamaske* („*Masques et Bergamaques*“, op. 112, 1920) Gabrijela Forea (Gabriel Urbain Fauré), opera *Arijadna na Naksosu* („*Ariadne auf Naxos*“, op. 60, 1912/16) Riharda Štrausa, opere *Vocek* („*Wozzeck*“, op. 7, 1914–22) i *Lulu* („*Lulu*“, op. 3, 1929–1935) Albana Berga (Alban Berg), opera *Arlekin* („*Arlecchino*“ 1916) Feruča Buzonija (Ferruccio Busoni), balet *Drveni princ* („*Wooden Prince*“, op. 13, 1914–1916) i pantomima *Čudesni mandarin* („*The Miraculous Mandarin*“, op. 19, 1919/31) Bele Bartoka, *Fantastični komadi* („*Morceaux de Fantaisie*“, op. 3, 1940) Sergeja Rahmanjinova (Сергей Васильевич Рахманинов), baleti *Mandragora* („*Mandragora*“, op. 43, 1920) i *Maske* („*Masques*“) Karola Šimanovskog (Karol Maciej Szymanowski), kao i *Skapino* („*Scapino: A Comedy Overture*“, 1940/50) Vilijama Voltona (Sir William Walton).

Sitkom („*situation comedy*“) pripada komičnom žanru i podrazumeva komične serije koje su nekada zauzimale radio i televizijske programe, a koje se danas sve više prenose i putem interneta. Priče sitkoma su najčešće zasnovane na uobičajenim dnevnim situacijama u kojima se nalaze likovi i okruženju poput radnog mesta, kuće, škole i slično. Neki od likova iz popularnih sitkoma pokazuju svoj odraz u tipiziranim likovima iz *komedije del arte*, poput:

- Zaljubljenih: Džim i Pem iz američke televizijske serije *Kancelarija* („*The Office*“);
- Staraca: Mister Brns iz Simpsonovih („*The Simpsons*“) koji ima karakteristike Pantalonea; Robert Boba Kelzo iz *Stožista* („*Scrubs*“) kao doktor (*Il Dottore*); Evelin Harper iz *Dva i po muškarca* („*Two and a Half Men*“) ili Snežana Nikolajević iz poznate domaće televizijske serije *Pozorišta u kući* koje takođe poprimaju manire koje su karakteristične za grupu staraca iz *komedije del arte*;

- Sluga i lakrdijaša: Bart Simpson iz *Simpsonovih* („The Simpsons“) koji zbija šale sa svima oko njega poput Arlekina; Amande iz *Ružne Beti* („Ugly Betty“), Karle Espinoze iz *Stožista* („Scrubs“) ili Peni iz *Štrebera* („The Big Bang Theory“) koje dostojanstveno flertuju sa svojim simpatijama poput Kolombine u *komediji del arte*; Barni Stinson iz serije *Kako sam upoznao vašu mamu* („How I Met Your Mother“) kao Brigela; Alan Harper iz *Dva i po muškarca* („Two and a Half Men“) kao Pulčinelu; Đorđe Čvarkov iz televizijskog i YouTube sitkoma nazvanog *Državni posao*, koji je u sebe istovremeno ‘apsorbovao’ nekoliko tipiziranih likova iz *komedije de arte*, čime se prema potrebi može klasifikovati u svakoj od tri velike grupe likova.

#### Lazzi 2

Đorđe Čvarkov je jedan od trojice likova iz televizijskog i YouTube humorističkog sitkoma *Državni posao*, koji sa svojim kolegama u kancelariji javnog preduzeća pokreće razgovore o svakodnevnim temama iz politike, ekonomije, kulture, sporta, sveta zabave i o čemu se najčešće iznose lični stavovi dati u obliku satire, parodije, ironije, sarkazma... Kao najstariji i po funkciji najviši službenik arhivskog odeljenja, ‘čika’ Đorđe predstavlja karikaturu svih onih državnih službenika koji su u svojim karijerama opstali kroz najrazličitije političke i upravne sisteme, prebrodivši uspešno sve moguće revolucije, ali koji se i na samom kraju radnog veka, svom snagom bore kako bi do poslednjeg momenta zadržali funkciju (Ep.759: *Pištaljke*, od 24.06.2016.). Pored toga što je na samom zamahu karijere, ova škrtica poput Pantalonea iz *komedije del arte*, koja često pokreće lukavo smišljene intrige kako bi svog mlađeg kolegu Boškića odvojio od njegovih izabranica, ne preza ni od ozbiljnog prestupa u kojem se prurušava kako bi ostvario odštetu na radu za pretrpljene teške telesne povrede (Ep.714: *Teške telesne povrede*, od 08.04.2016.).

Iako „star i zanemoćao“, Čvarkov sve vreme usiljeno ističe svoj ponos koji je u najvećoj meri pospešen autonomaškim pretenzijama i omalovažavanjem došljaka (posebno svog kolege ‘dođoša’ Torbice), istovremeno negujući lik prefinjenog lakrdijaša (zanija), koji nastoji da nadmudri svoje kolege i ‘učari’ im koji dinar. Kao

što je to bio slučaj u *komediji del arte*, oblik pantomime ovde takođe dobija važnu funkciju i to posebno u karikiranju i parodiranju pojedinih životnih situacija (Ep.554: *Ćutanje*, od 06.05.2015.). Na kraju treba reći da Čvarkov, iako još uvek deli krov sa svojom babom, često pripoveda o svojim ljubavnim podvizima iz prošlosti, da bi u jednom momentu (iako primarno iz materijalnih razloga), pokazao znake zaljubljenosti prema svojoj kolegini iz preduzeća, i time zadobio status tipiziranog lika *komedije del arte* iz grupe zaljubljenih (*Arhivator s ružom: Požuda*, od 16.02.2016.).

Iako je sadržaj epizoda *Državnog posla* u velikoj meri zasnovan na temama koje razmatraju ozbiljna pitanja iz svakodnevnice (poput važnih političkih dešavanja, kulturnih i sportskih događaja), a koja se elementima humora (ironijom, satirom, groteskom, karikaturom i parodijom) 'rastaču' i kritički promatraju, ponekad je upliv ozbiljnog toliko snažan, da ga je potpuno nepotrebno staviti u mašinu humora. U ovakvim epizodama prave se omaži nekadašnjim velikanima iz sveta kulture, umetnosti, sporta, politike i slično.

Takođe, ono što je važno istaći jeste to da su ovakve epizode nastale kao plod intertekstualnog povezivanja događaja i ljudi, gde se aktuelni događaj, kao aktuelni tekst, povezuje sa srodnim referencama iz prošlosti. Skrivena aluzija se često upotrebljavaju kod davanja omaža izabranim ličnostima, gde se koriste raznovrsni izvori iz prošlosti povezani sa tom ličnošću, a kojima se 'oživljava' njegov/njen lik i delo, što dovodi gledaoce na prag dubljeg traganja za preuzetim referencama, kako bi najispravnije mogli da interpretiraju i razumeju scenario i strateške postupke intertekstualnog povezivanja koji se u scenariju kriju. Jedan od takvih omaža posvećen je velikom srpskom književniku Branku Ćopiću (Ep.626: *Branja*, od 06.11.2015.). Najzad, muzika i muzička intermeca ponekad predstavljaju važno mesto na/u državnom poslu, ne samo putem promocije muzičke kulture i umetnika iz sveta muzike (poput Ep.706: *Predgrupa*, od 29.03.2016.), već i kao sredstvo za slanje kritičke oštrice, poput one u kojoj Torbica, uz podršku benda *Dubioza Kolektiv*, oslikava sadašnje stanje Srbije i posebno ono sa kojim se mladi u Srbiji susreću (Muzička numera iz Ep.986: *Sindikalna tromeđa*, od 13.12.2017).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Sve epizode *Državnog posla* mogu se pogledati na njihovom zvaničnom kanalu na linku: [https://www.youtube.com/channel/UCj7hXPeXEg6rbc4y\\_IuhLaw](https://www.youtube.com/channel/UCj7hXPeXEg6rbc4y_IuhLaw)

### 3.3. Muzika kao prateća komponenta *komedije del arte*

Likovni i grafički izvori u kao što su slike, gravure, ili neki značajni predmeti (zlatnici, plakete, itd), nesumnjivo potvrđuju prisutnost muzike u *komediji del arte*. Čak i u fazi pre uspostavljanja ovog žanra, prikazane su neke pojedinačne grupe varalica i šarlatana koji su pravili spektakle na otvorenom, često bez pomoći bilo koje vrste scenskog dekora.<sup>23</sup> Pored instrumentarijuma koji je dat na slikama i gravurama, često se mogu pronaći i samostalne slike sa likovima koji su prikazani kako plešu i igraju, na osnovu čega se može zaključiti da je u takvim scenama, postojao i izvor zvuka, odnosno neko ko je proizvodio zvuk na instrumentu.

Ilustracija 4 Nepoznati autor, *Muzički duo između dvoje sluga iz komedije del arte*, ulje na platnu, XVI vek



Izvor: M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 360

<sup>23</sup> Takve su na primer gravure francuskog grafičara Žaka Kaloa (Jacques [Callot](#), 1592–1635).

Izvori pokazuju da je kostur scenarija sadržao i muzičku komponentu u koju su činili pevani i plesni fragmenti, a među kojima su se nalazile komične ili ljubavne pesme, serenade, pesme posvećene bogu Bahusu, pesme za piće kao i pesme na stranom jeziku, drugom (regionalno različitom) dijalektu i u (lokalnom) autentičnom žargonu. Kraj čina ili intermecca (*intermezzo*) među činovima, najčešće je bio obeležen pesmom i igrom. Među plesovima, koja su bila praćena bučnim veseljem komičara, izvodili su se pavana, galjarda, španjoleta, folija, matasen, čakona, sarabanda i mnoge druge igre. Matasen (bufon), najmanje poznati ples koji prema karakteru podseća na moresku, često je bio umetnut u balet,<sup>24</sup> pa se može pretpostaviti da je ova igra bila sastavni deo *komedije del arte*. Karakterističnim plesnim figurama ovaj ples je oponašao ratničke scene i dvoboje koji su se izvodili uz muziku, a koja je bila zabeležena tabulaturama. Postoji nekoliko podtipova matasena, a u jednom od njih se vešto simulira borba mladih plemića koji su koristili mačeve izvodeći ritualni ples pred aristokratskom publikom.<sup>25</sup>

Veoma koristan materijal za istraživanje uloge koju je muzika imala u *komediji del arte*, pruža prepiska između komičara i muzičara, među kojima se posebno izdvajaju one koje su se odvijale na dvoru u Mantovi. Tako pojedini pisani tragovi potvrđuju saradnju koju su ostvarili Đovani Batista Andreini (Giovan Battista Andreini) i Virdžinija Andreini (Virginia Ramponi Andreini) sa kompozitorom Klaudijem Monteverdijem (Claudio Monteverdi) i njegovim bratom Đulijem Cezarom (Giulio Cesare Monteverdi). Jedan od projekata zajedničke saradnje uključivao je i izvođenje *Arijadne* („Arianna“) i *Bala nezahvalnica* („Il Ballo Delle

<sup>24</sup> Cf. Julia Sutton, "Matachin (Les Bouffons)", u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 1399.

<sup>25</sup> Mario Apollonio, *Povijest...*, op. cit., 116. Melodije, koje su se pojavljivale od sredine XVI do sredine XVIII veka u ovoj igri, bile su bliske poznatoj englesko-škotskoj pesmi i himni *Dođi, Džone, i poljubi me* („John Come Kiss me Now“), a najčešće su bile praćene pasameco modernim basom (*passamezzo moderno bass*). Ova veoma jednostavna melodija praćena je izraženim perkusivnim ritmom koji je postignut udaranjem i zveckanjem mačevima, uz brze igračke pokrete nogu na koje su bila okačena zvona, a što je sve dovodilo do povećanja dramskog naboja. Cf. Julia Sutton, "Matachin...", op. cit., 1399.

Ingrate“), *Otmicu Proserpine* („Il Rapimento di Proserpina“) i *Magdalenu* („La Maddalena“).<sup>26</sup>

Mnoga izvođenja *komedija del arte* održala su se za vreme političkih dijaloga između Francuske i Firence. Dvor u Mantovi je postao centar za produkciju ostvarenja koja su pripadala žanru *komedije del arte*, i to posebno nakon venčanja Eleonore Mediči i Vinćenca I Goncage 1584. godine.<sup>27</sup>

Saradnju sa glumcima i muzičarima *komedije del arte* ostvarili su i kompozitori Klaudio Merulo (Claudio Merulo) i Đozefo Carlino (Giuseppe Zarlino). To potvrđuje i činjenica prema kojoj se vidi da su *Ljubomorni* (*Gelosi*), pored toga što su izvodili tragične tekstove uz pratnju muzike, oni su pevali i pesme za solo glas i pratnju, a koje je komponovao Merulo. Njihov stil pevanja odgovarao je antičkom grčkom stilu i maniru koji je bio omiljen kod renesansnih humanista kao što je to bio Đovani Bardi (Giovanni de Bardi) u Firenci, čija je kamerata sedamdesetih godina XVI veka počela imitirati antički manir tako što je kombinovala i usklađivala muziku sa retorikom i deklamacijom.

Pored pomenutih kompozitora značajan udeo imali su i stvaraoci kao što su: Salomone Rosi (Salomone Rossi), Mucio Efrem (Muzio Effrem), Alesandro Givicani (Alessandro Ghivizzani), Alesandro Striđo (Alessandro Striggio) i Kristofano Malveci (Cristofano Malvezzi). Ovi kompozitori su se posebno isticali u komponovanju muzike u intermecima koji su bili veoma spektakularni i raskošni i koji su bili predviđeni naročito za državne prilike i procesije. Po formi, intermeca su najčešće bili madrigali ili kancone sa tekstom, a ovi oblici su naročito bili negovani u Firenci. Alesandro Striđo je bio vrsni kompozitor muzike za intermeca kojih danas ima samo nekoliko sačuvanih, ali koji najbolje reprezentuju njegovu muzičku invenciju i podlogu na kojoj su bili smešteni tekstovi sa pastoralnim i idiličnim

---

<sup>26</sup> Anne MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell' Arte in the Late Sixteenth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005, 7.

<sup>27</sup> Treba dodati i to da je sin i naslednik Vinćenca I Goncage, Vićenco II Goncaga bio vladar koji je preokrenuo Mantovu u živahan umetnički kulturni centar, dok su na njegovom dvoru među najpoznatijim umetnicima toga doba bili angažovani slikar Rubens (Peter Paul Rubens) i kompozitor Klaudio Monteverdi.



scenama. U ovim tekstovima se često slavilo rođenje Afrodite, čime se stvarala alizija na mlade princeze iz firentinske porodice Mediči.<sup>28</sup>

### Primer 2

Malveci i Kavalijeri: *O srećni danu* („O Fortunato Giorno a 30“), t. 1-6

The image shows a complex musical score for a madrigal. It consists of 12 systems, each with 5 staves. The staves are labeled with voice parts (C1, C3, C4, F4) and instrument parts (C1, C3, C4, F4). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The lyrics are written below the vocal staves: "O for - tu - na - to gio - re - no." The score is a prime example of the complexity and grandeur of the Venetian madrigal tradition.

ciklusu od šest intermeća), podeljen u sedam horova („O Fortunato Giorno a 30“). Njegova kompleksnost se ogleda u neuobičajenoj harmonskoj progresiji i promeni

Muzika koju je 1591. godine u Veneciji komponovao Malveci, stilski se pružala u opsegu od one muzike koja je pisana za (ornamentirane) solo pesme koje su se izvodile u pratnji kitaronea pa sve do muzike koja je bila pisana u duhu višehorskog madrigala masivnog zvuka, kakav je, na primer, bio madrigal za 60 pevača i 24 instrumenta.<sup>29</sup> Kuriozitet predstavlja Malvecijev i Kavalijerijev (Emilio de Cavalieri) grandiozni intermecc (poslednji u

<sup>28</sup> Cf. David Nutter, "Intermedio (intromessa, introdotto, tramezza, tramezzo, intermezzo)", u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 880-895.

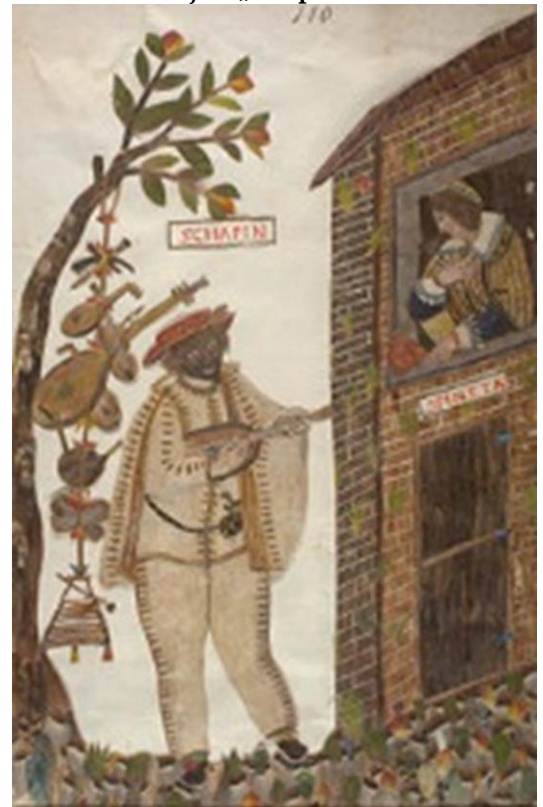
<sup>29</sup> Ibid., 890.

metra i ritma, međutim i pored takve masivnosti zvuka koja je proizvedena gustinom horskih glasova, delo se sastoji od svega šest horskih sekcija.<sup>30</sup>

Virdžinija Andreini, ponekad članica trupe *Ljubomorni*, zajedno sa Izabelom Andreini i njenim prethodnicama Vinćencom Armani (Vincenza Armani) i Vitoriom Pisimi (Vittoria Piisimi), dobila je potvrdu za svoje muzičke veštine. Ona je naročito bila poznata kao izvanredna pevačica, ali i virtuoz na petožičanoj španskoj gitari.<sup>31</sup> Španska gitara je bila često upotrebljivan instrument u drugoj polovini XVI i prvoj polovini XVII veka, a posebno su je koristili glumci i muzičari u *komediji del arte*. Na to ukazuju i slike koje datiraju iz tog perioda. Jedan od istaknutih likova koji je dobro vladao ovim instrumentom bio je Brigela. Kasnije, špansku gitaru koristio je i Skaramuš.<sup>32</sup> Na osnovu raspoloživih izvora može se smatrati da su ove pesme bile zaokružene po svom obliku (*forms fixes*). Među njima dominirali su virle, rondo i balade i u njima su tekst i muzika imali poseban šablon ponavljanja koji je zavisio od poetske strukture teksta. Ove monodijske pesme oslanjale su se na srednjovekovne truverske i trubadurske melodije kao i na šesnaesto-vekovni španski viljansiko (*villancico*).

Zatim, muzika koja se izvodila uz tekst obuhvatala je repertoar komada i strofičnih pesama kao što su: vilanela (viljaneska), barzeleto i skerco.<sup>33</sup> Skapino, koji je

Ilustracija 5 „Skapino i Pineta“



Izvor: Dionisio Minaggio, *Feather Book*, folio 110, Schapin and Spineta, - McGill University Library, na linku: <http://digital.library.mcgill.ca/featherbook/images/tavola110.JPG>

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Anne MacNeil, *Music and...*, op. cit., 4.

<sup>32</sup> Cory M. Gavito, *Carlo Mailanuzzi's Quarto Scherzo and Climate of Venetian Popular Music in the 1620s*, Thesis prepared for the Degree of Master of Music, Denton, Texas, University of North Texas, 2001, 75.

<sup>33</sup> Anne MacNeil, "Commedia...", op. cit., 2721.

pripadao grupi sluga, bio je naročito poznat po svom muzičkom talentu.<sup>34</sup> *Scapinova arija* („Aria di Scapino“), je najpoznatija Gabrielijeva (Francesco Gabrielli) kanconeta, jedna od onih koje su preživele u njegovim objavljenim delima *Scapinove vilanele* („Villanelle di Scapino“), kao i *Nemoć, volja i smrt* („Infermita, Testamento, e Morte di Francesco Gabrielli Detto Scapino“).

Lirika i ljubavna motivika koje su krasile renesansnu frotolu (solo pesmu praćenu lautom), sada su dobile jednu novu afirmaciju. Pored toga, integralne delove intermeca *komedije del arte* činile se i raznovrsne horske kanconete i madrigali, od kojih su mnogobrojni pripadali Perijevim (Jacopo Peri) pastoralama, a u kojima je za razliku od melodioznih solističkih arija, dominirao monodijski stil.<sup>35</sup> Pored horskih, zastupljene su bile i strofične kanconete, dok je karakter ovog žanra ponekad zavisio i od načina njegovog izvođenja na bini. U vezi sa tim, treba istaći i to da je ovaj žanr važan za istoriju opere sa obzirom na to da je u dramaturškom smislu postao veoma važno i istaknuto mesto donoseći vrhunac dramskog naboja u sceni u kojoj je prikazivan način psiho-fiziološkog poremećaja ličnosti, a koja će nešto kasnije biti poznata kao scena *ludila u muzici* i koja će postati veoma važan dramski punkt u dramaturškom luku opere. Ovaj autentičan stil izvođenja u *komediji del arte* izvanredno je demonstrirala Izabela Andreini izvodeći čuvenu scenu *Izabelinog ludila* („La pazzia d'Isabella“), što će postati 'prototip' za stvaranje dramatičnih scena ludila u kasnijim operama i muzičko-scenskim delima. Ovakve scene su izazivale emfatične afekte pobuđujući najdublje emocije kod publike.

Žanr koji je tesno povezan sa *komedijom del arte* bio je dramski madrigal. Nino Pirota (Nino Pirrota) je smestio dramski madrigal u kontekst istorijsko-umetničke povezanosti između tradicije *komedije del arte* i porasta operskog idioma.<sup>36</sup> Pored Vekija (Orazio Vecchi), jedan od važnih kompozitora venecijanske škole koji se posebno istakao u pisanju kanconeta i dramskih madrigala bio je kompozitor, pesnik i sveštenik Đovani Kroče (Giovan Croce), inače Carlinov učenik. Njegov ciklus

<sup>34</sup> Paolo Fabbri, *Monteverdi*, preveo: Tim Carter, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, 201.

<sup>35</sup> Claude V. Palisca, *Barokna glazba*, preveo: S. Tuksar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 39.

<sup>36</sup> Wayne A. Glass, *The Renaissance Italian Comedy: A Handbook for Performance*, Tucson, Arizona, The University of Arizona, 2006, 13.

kanconeta u dijalektima pod nazivom *Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale* i madrigal komedija *Triaca Musicale* opisuju različite strane i likove u karnevalskim zabavama u Veneciji. Ova dela, koja plene duhovitošću i humorom i koja predstavljaju pravi venecijanski madrigalski stil, prožeta su elementima muzike popularnih tradicionalnih uličnih melodija. Njihov sadržaj proširen je i likovima *komedije del arte*, među kojima se nalaze pompezni Pantalone i nespretni profesor Bolonjeze (dr. Graciano). Njihova komična deklamacija, akcentovanje i izgovor pojedinih reči, bili su rezultat grubo načinjenih 'gafova' koji su nastajali tokom improviziranja.

Između ovih pesama nalaze se interludiji koji su predviđeni da se izvedu na lauti, kitaroneu, gitari, mandolini ili na nekom instrumentu sa dirkama (klavsenu, spinetu i tako dalje).<sup>37</sup> Kročeova zbirka sastoji se iz madrigalskih komedija koje sadrže likove iz *komedije del arte*, dok je muzički materijal u najvećoj meri zasnovan na oponašanju i imitiranju zvukova iz prirode (lajanje pasa, zvuk mačaka, sova, vrevu na trgu i pijaci, ambijent lova i slično). Opravdano je pretpostaviti da je postizanje realističkog zvukovnog ambijenta i oponašanja zvukova iz prirode i čovekove sredine, zahtevalo vrsne pevače i interpretatore koji su vladali ne samo izuzetnim tehničkim sposobnostima, već su i bili vešti pevači improvizatori i glumci.<sup>38</sup>

Snažne atletske igre, akrobacije, pogrdne pesme i sviranje na egzotičnim instrumentima bila je karakteristika zanija, i to likova poput Skapina, Arlekina i Pedrolina, a čije su uloge bile ekscentrične i veoma komične. Prefinjen stil pevanja koji se izvodio *a cappella* ili uz pratnju laute, blok flaute ili španske gitare, a koji je bio praćen umerenim i nepretencioznim igrama i bio je manir zaljubljenih (*Innamorati*), odnosno glumaca i glumica koji su igrali zavodnice i udvarače.<sup>39</sup>

Na osnovu izveštaja u kojem Kavalijeri govori o Pedrolinovom milanskom nastupu iz 1594. godine nakon organizovane zabave povodom krštenja sina

---

<sup>37</sup> Ova muzička dela objavio je 2001. godine "Chandos", u: Croce Giovanni (1557-1609), *Carnevale Veneziano: Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale & Triaca Musicale*, Il Fagiolini, CHANDOS.

<sup>38</sup> Howard M. Brown, Louise K. Stein, *Glazba u Renesansi*, preveo: S. Tuksar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 370.

<sup>39</sup> Cf. Anne MacNeil, *Music and...*, op. cit., 22.

Ferdinanda Medičija, može se uočiti da se posebna pažnja ukazivala igri kanario (*canario*) koja je u potpunosti odgovarala živahnom Pedrolinu, liku koji je i načinio ovu igru široko rasprostranjenom. Sam kanario je mogao biti ili posebna igra koja se sastojala od serije varijacija, ili poslednja igra baletske svite, a karakterisao ga je sled jedinstvenih skokovitih pokreta (*battuti*) izvedenih u kratkom i jednostavnom ili trodelnom ili dvodelnom metru sa odvojenim isprekidanim ritmovima.

U Italiji, posebno u Napulju, čakone (*ciaccona*) su često bile uključene u pozorišna izvođenja, a naročito u *komediji del arte*, a ponekad zbog vulgarnosti koje su donosile, bile bi zabranjene da se izvode na bini. Lik lakrdijaša Arlekina se posebno isticao u izvođenju čakona, i zahvaljujući njemu, ova igra se za kratko vreme trajno raširila po čitavoj Evropi.<sup>40</sup> Na osnovu analize „Aria di Scapino“ Ane Meknil, može se zaključiti da ova arija u formi čakone sadrži istovremeno tragični sadržaj koji je oličen u tekstu (28 stihova koji govore o tragičnom Skapinovom izdisaju), i komične elemente koji su dati na muzičkom nivou (mnoštvo sinkopiranog ritma što je tipična odlika španskih igara, a posebno čakone).

Na ovom muzičkom primeru se može videti kako muzički sloj u potpunosti poriče žalosnu liriku teksta Skapinove pesme.<sup>41</sup> Upravo navedeni slučaj predstavlja jedan od paradigmatičnih momenata u kojima se spajaju tragika i komika i gde sloj muzičkog nagrizava sloj književnog sadržaja, a što će posebno biti slučaj kod Mocartove opere *Don Đovani*. Na taj način postoji osnov za uspostavljanje intertekstualnih veza između sižea *komedije del arte* i načina na koji se prožimaju tragika i komika, ali sad i u novom muzičko-scenskom vidu kakav je bufo opera ili, u Mocartovom slučaju, *drama đokoza*.<sup>42</sup> Ovo takođe predstavlja i prekretnicu daljeg razvoja scensko-muzičkih žanrova, posebno rađanjem novog žanra pastoralne

<sup>40</sup> Alexander Silbiger, „Chaconne“, u: Sadie Stanley (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, Macmillan, 2006, 1353.

<sup>41</sup> Cf. Anne MacNeil, *Music and...*, op. cit., 27.

<sup>42</sup> Sličan primer u kojem je ostvaren konflikt između razdragane muzike sa tragičnom lirikom teksta očigledan je i u *Krunisanju Popeje* („L'incoronazione di poppea“, 1642–3) Klaudija Monteverdija, gde je takođe prisutna jukstapozicija opozitnih tema – života i smrti, posebno u scenama u kojima je tragični sloj prožet patetičnim humorom i oštrom ironijom, a što se metaforično može shvatiti kao momenat u kojem se „publika smeje nad svojom sopstvenom smrću“. Ibid.

tragikomedije koja je nesumnjivo morala imati uticaja na *komediju del arte*.<sup>43</sup> Trebalo bi istaći i to da formalna organizacija *komedije del arte* na izvestan način bila prisvojena u operском žanru, u kojem su se takođe nalazili monolozi, dijalozi, ansambli, ali i intermeca između činova, kao i plesovi i igre, ljubavne pesme, serenade i drugo.

Sve navedeno nedvosmisleno ukazuje na to da je *komedija del arte* bila veoma složeni umetnički fenomen koji je sistematizovao različita stilska i žanrovska stremljenja, kako bi dalje primarno uticao na razvoj budućih muzičko-scenskih žanrova, među kojima se posebno izdvaja bufo opera. Tako je, nakon porasta interesovanja za operom u periodu XVII veka, *komedija del arte* poput senke nastavila svoj život, prvenstveno jer je operi pozajmljivala likove i događaje svojstvene svojim scenarijima. Ponekad bi se, a kao što je slučaj sa Štrausovom operom *Arijadna na Naksosu*, eksploatisao ceo žanr *komedije del arte* uz propagiranje njenog egzistiranja, uloge i organizacije, i to posebno u domenu njenog izvođenja, u kojem je deo prostora dat improvizaciji kao slobodnoj umetničkoj aktivnosti.<sup>44</sup>

#### Intermezzo 2

Prisvojeni elementi iz prostorno i vremenski različitih središta književnosti, scenskih umetnosti i likovne i muzičke umetnosti, predstavljaju intertekstualne prozore koji se otvaraju šetnjom kroz lavirint Arijadnine palate. Veoma je interesantna i provokativna pojava trostruke intertekstualnosti gde dolazi do istovremenog ukrštanja (najmanje) tri različita teksta (književnog, mitološkog i pozorišnog) koja su istorijski međusobno udaljena, funkcionalno u potpunosti različita i stilski jasno izdiferencirana. Drugim rečima, intertekstualni konstrukt opere *Arijadna na Naksosu* upio je u sebe mitološki, književni i pozorišni sadržaj. Tako su Molijerov *Građaninom plemić* („Le Bourgeois gentilhomme“, 1670), mit o Arijadni na Naksosu i elementi

<sup>43</sup> Novi stil koji je nastupio na početku XVII veka u muzičkoj umetnosti, doneo je i novi vid izražavanja mišljenja i zastupanja stavova o muzici, ali i zastupanja i predstavljanja svoje lične poetike, stila i estetike od strane samih kompozitora.

<sup>44</sup> Predrag I. Kovačević, „Ples mitova. Arijadna i Don Juan u plesu za život. Opera u operi i tonska poema Richarda Straussa“, *Muzika - časopis za muzičku kulturu*, godina XVIII, broj 2, Sarajevo, 2014, 14.

komedije del arte istovremeno migrirali u Štrausovu operu *Arijadna na Naksosu*. Ovako različiti 'migranti/svetovi' obiluju subjektima i značenjima njihovih mnogostrukih identiteta koje pojedinačno ili kao intertekstovi zastupaju. U muzičkom smislu, opera *Arijadna na Naksosu* sastavljena je od pluraliteta (muzičkih) tekstova – operskog, koncertantnog, teksta kamernih muzičkih žanrova kao i stilski heterogenih tekstova – koje gledalac/slušalac (potencijalno) može postaviti u međusobne korespondentne odnose sa svim drugim tekstovima, „stavljajući ih u 'igru' i oblikujući jedan od mogućih 'vrtova/lavirinata' kroz koji se kreću kao kroz hipertekst“.<sup>45</sup>

Interpretirajući Štrausovo operско ostvarenje kroz otklopljeno dvostruko ogledalce uočavamo različite vidove prožimanja muzike i pozorišta ali i razne intertekstualne slojeve koji su utkani unutar ove dve umetnosti. Tako se ovde prepoznaju: mit o Arijadni u XIX i XX veku i to sada reinterpretiran kroz nemačku književnost; *teatar afekta*, kao novi žanr moderne melodrame u Nemačkoj u drugoj polovini XVIII veka; adaptirana Molijerova komedija *Građanin plemić* (u kojoj se u prvoj verziji opere na mestu scene *Turska ceremonija* nalazila opera *Arijadna na Naksosu*, kao opera u operi); likovi herojske opere (*opere serie*); likovi igrane maskarade (likovi *komedije del arte*); likovi iz društvenih slojeva i klasna podela Beča u periodu XVIII veka; simboli ikoničke tradicije oličene u Botičelijevim (Sandro Botticelli) platnima (poput tri nimfe kao tri gracije), Kirikovim (Giorgio de Chirico) slikarskim i Miroovim (Joan Miró i Ferrà) skulptorskim predstavama figure Arijadne, odnosno u Beklinovom (Arnold Böcklin) simbolističkom doživljaju misterioznog ostrva kao scenskog rešenja za Arijadninu pećinu (slika *Ostrovo smrti*, 1880); Vagnerova tradicija i stil herojske opere; bečka kabaretska muzika; francuska barokna opera kao i Mocartovska, Belinijevska (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini), Donicetijevska (Domenico Gaetano Maria Donizetti) i Verdijevska (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi) rešenja na koja se u operi referira.<sup>46</sup>

Pored pomenutih tekstualnih odraza, važan element u operi zauzima i publika koja

<sup>45</sup> Cf. Тијана Поповић Млађеновић, Леон Стефанија, “Музички текст као полифони траг другости”, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 54, 2016, 59.

<sup>46</sup> Cf. *ibid.*, 63-65.

percipira operu unutar opere i koja je pozvana da zauzme svoju poziciju u intertekstualnoj produkciji same opere kao i u intertekstualnoj recepciji/interpretaciji od strane prave publike. Zato publika u operi u operi dobija dvostruku ulogu u intertekstualnoj mreži: kao (kvazi)publika koja učestvuje u tekstovnoj (samo)produkciji i kao element intertekstualne recepcije od strane prave publike (naše recepcije).

Na sličan način kao u *Arijadni na Naksosu*, (multi)intertekstualnost karakteriše i Mocartovu operu *Don Đovani* u kojoj intertekstualni prostor nastanjuju književni/mitološki tekst libreta (priča o Don Žuanu), tekstovi pozorišnih žanrova (smenjivanje elemenata komedije i tragedije), kao i ambivalentnost unutar muzičkog teksta u kojem balansiraju bufo opera i opera serija. Iz tog razloga, u narednom delu studije će se ukazati na sve one elemente koji 'ispunjavaju' intertekstualni 'vakuum' opere *Don Đovani*, uz stavljanje posebnog akcenta na pluralitet elemenata muzičkog jezika.

Nakon predstavljanja analitičkih sredstava kojima se mogu identifikovati, locirati i iščitavati/interpretirati činioци (subjekti) koji na intertekstualnom poligonu zastupaju svoje sopstvene diskurse tvoreći istovremeno sa drugim diskursima jedinstveni kolektivni diskurs, pristupiće se implementaciji analitičkog alata na dva (inter)tekstualna poligona – prvom, koji pripada žanru opere, i drugom, koji pripada žanru instrumentalne muzike.

Tabela 1, Vremenska osa *komedija del arte*

	<b>Godina</b>	
Prvo zabeleženo izvođenje <i>komedije del arte</i> u Padovi (Italija)	<b>1545</b>	
	<b>1558</b>	Elizabeta I postaje kraljica Engleske
	<b>1564</b>	Rođen je Vilijam Šekspir
Trupa <i>Gelosi (Ljubomorni)</i> beleži svoje prvo javno izvođenje <i>komedije</i>	<b>1568</b>	



*del arte*

<i>Gelosi</i> putuju u Pariz	<b>1571</b>	
<i>Gelosi</i> nastupaju pred Anrijem III; Prvo registrovano izvođenje trupe <i>Confidenti</i> (Pouzdati);	<b>1574</b>	
<i>Komedija del arte</i> se izvodi u Engleskoj;		
Prvo izvođenje Pedrolinove trupe; Anri III ponovo poziva <i>Gelose</i> da nastupe u Parizu	<b>1576</b>	
Trupa <i>komedije del arte</i> izvodi performans na venčanju u Firenci	<b>1589</b>	Izveden Šekspirov komad <i>Romeo i Julija</i>
	<b>1603</b>	Umire Elizabeta I
<i>Gelosi</i> prestaju sa radom	<b>1604</b>	
	<b>1616</b>	Umire Vilijam Šekspir
	<b>1642</b>	Engleski parlament zatvara pozorišta
	<b>1653</b>	Povratak Čarlsa II Stjuarta na tron Engleske kada se ponovo otvaraju pozorišta
	<b>1666</b>	Veliki požar u Londonu
Italijanski izvođači izbačeni iz Pariza zbog ismevanja ljubavnice Luja XIV	<b>1697</b>	
Umire Luj XIV; Italijanske trupe opet pozvane u Pariz;	<b>1715</b>	
Luj XV daje pozorište italijanskoj trupi pod vođstvom Luiđija Rikoboni		

Antonio Saki, koji je poznat po izvođenju Arlekina, osniva svoju kompaniju **1742**

Dramski pisac Karlo Goldoni piše delo *Sluga Arlekin sa dva gospodara* („Arlecchino servitore di due padroni“) **1753**

**1756**      Rođen Wolfgang Amadeus Mocart

Dramski pisac grof Karlo Goci oživljava interes za *komediju del art*, koji je izbledeo do tog vremena **1760**

**1787**      29. oktobra 1787. godine izveden *Don Đovani*

**Izvor:** Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills“, 5, na linku: <http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic>

4. PARABAZA – RAZLIČITI PRISTUPI TUMAČENJU INTERTEKSTUALNIH  
POJAVA U OPERI *DON ĐOVANI* I SEKSTETU MUZIČKA ŠALA VOLFGANGA  
AMADEUSA MOCARTA

**4.1. Retorička uloga muzike i humor kao (intertekstualna) karika između žanrova**

Misaoni procesi koji se tiču tumačenja umetničkog dela predstavljaju jednu od najinspirativnijih i najprovokativnijih radnji koje se odvijaju u svesti čoveka. Tumačiti umetničko delo znači približiti ga svesti, ali i 'izdvojiti ga' od drugih percipirano-pojmovnih objekata. Njegovo razumevanje varira od onog subjektivnog, pa do opšte usvojenog, 'univerzalnog' interpretiranja umetničkog dela.

O objektivnom *vs.* subjektivnom tumačenju teksta pisali su, između ostalih, Fridrih Šlajermaher (Friedrich Schleiermacher) i Vilhelm Diltaj (Wilhelm Dilthey). Tako je tumačenje pomenutog (muzičkog) teksta, kao nečega što pripada polju hermeneutike, Diltaj video u zaobilaženju metafizičkog konstruktivizma.<sup>1</sup> Koliki je stepen subjektivnog u odnosu na opšte (objektivno) prihvatanje u zavisnosti je od mnogih faktora (individualnih ali i opštih kulturnih, socijalnih, ekonomskih i drugih) dok je taj stepen umnogome određen interakcijom koje se ostvaruju između umetničkog dela i recipijenta kao subjekta koji percipira i interpretira određeno delo svojim čulima i intelektualnim kapacitetima koje poseduje. Pored faktora koji utiču na formiranje misaonog aparata i usvojenih stavova recipijenta i koji determinišu kriterijume na osnovu kojih se vrši subjektivna valorizacija jednog umetničkog, pa i muzičkog dela, nalaze se još: istorijski trenutak i kulturni ambijent 'postavljanja' dela u svet, vremenski period njegovog egzistiranja, subjektivna predispozicija i estetsko iskustvo recipijenta, stepen bliskosti i mogućnost prepoznavanja pojmova i njihovog značenja unutar dela, kao i psihološki i intelektualni profil samog primaoca i njegova opšta sposobnost razumevanja.

Kada se govori o razumevanju i tumačenju muzičkog dela važno je uzeti u obzir njeno razgranato dejstvo koje se reflektuje ka čulima recipijenta, prolazeći putanju od čujnog do emocionalnog. Može se zato reći da je emitovanje zvučnih

---

<sup>1</sup> Cf. Erwin Hufnagel, *Uvod u hermeneutiku*, preveo: Filip Grgić, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1993, 47.

vibracija u celokupni prostor u kojem se nalazi slušalac, upravo uzdiglo muziku u odnosu na sve druge umetnosti, dajući joj višestruke pravce prostiranja i njenog okupiranja (čula sluha, emocija, pa čak i čula vida – slušajući tonove kao boje). Takođe, muzika poseduje sposobnost komunikacije, gde se kroz nju iskazuju različita osećanja ali i poruke, kritike i drugi komunikacijski aspekti. Ovde dolazimo do problematizovanja retoričke strane muzike i muzike kao diskursa, na osnovu čega je prethodno potrebno razmotriti uslove koji muzici potvrđuju njenu retoričku ulogu.<sup>2</sup> Razmatrajući muzički diskurs klasicizma, Ratner (Leonard Ratner) potvrđuje prethodne konstatacije smatrajući da su „i jezik i muzika u XVII i XVIII veku imali svoj vokabular, sintaksu i raspored formalnih struktura, što se sve može podvesti pod zajedničkim imenom *retorika*.”<sup>3</sup> Iz svega prethodnog se može zaključiti da su kompozitori XVIII veka „koristili“ izvesne znakove kao muzičke retoričke figure, koje su prenosile određenu afektivnu poruku, jasno 'čitljivu' za slušaoca. To znači da su se na osnovu komunikacionih kodova, koje su poznavali i kompozitor i slušalac, formirali (ustalili) označitelji (znakovi), pomoću kojih su se sporazumevali kompozitor i slušalac.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Razmatranje srodnosti između muzike i jezika nalazilo se još u filozofskim raspravama antičke Grčke, da bi u XVII i XVIII veku ove veze bile često prihvatane i potvrđivane putem teorijskog promišljanja (na primer rukovodeći se teorijom retorike na osnovu koje su ustanovljena pravila o lepom govoru/besedništvu). Sa druge strane, tokom muzičke istorije je činjen veliki napor da se verbalni principi primene na muziku, te da se tako formira jedan vid muzičke retorike. Jedinstvo muzike i retorike je posebno bilo izraženo u epohi baroka, gde su muzičke figure predstavljale jedno od najznačajnijih sredstava za podsticanje afekata, odnosno emocionalne reakcije kod slušaoca. Cf. Предраг И. Ковачевић: „Интертекстуалност и елементи комедије дел арте у музици”, у: Гордана Каран (ур.), *Музиколошке студије – Зборници радова студената музикологије. Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2017, 12, на линку:

[https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske\\_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evropska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evropska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf)

<sup>3</sup> Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, XIV.

<sup>4</sup> Važan doprinos razvoju retorike muzike u XVIII veku dala je teorijska misao muzičkog teoretičara i muzikologa Forkela (Johann Nikolaus Forkel, 1749–1818), koji je, nasuprot ranijem shvatanju, prema kojem je muzičkim sredstvima definisan afekt kao ideja, muzičke figure tumačio kao sredstva kojima su se iskazivale muzičke ideje, formirane kao iskaz kompozitora i koje su postale subjektivne i veoma lične. I pored toga što pripadaju površinskom sloju muzičkog diskursa, figure ne predstavljaju samo puke ukrase, već reprezentuju elemente harmonske i melodijske strukture dela. Samim tim, spontano je došlo do formalizovanja površinskog sloja muzičkog diskursa na osnovu čega su se u klasicizmu formirala „opšta (prepoznatljiva) muzička mesta“ – konvencijom utvrđeni modeli koji su u diskursu muzičke semiotike nazvani toposima. S obzirom na to da je interpretacija značenja u muzici putem toposa najprihvatljivija u muzici klasicizma, teorija muzičkih toposa je uglavnom orijentisana ka ovo

Pitanja koja se tiču retoričke uloge muzike zalaze u različita naučna polja, poput onih koja pripadaju semiotici, hermeneutici, esteticima i drugim. Prema Hermanu Krečmaru (Hermann Kretzschmar), osnovni zadatak hermeneutike u muzici jeste da osećanja ekstrahuje iz tonova i da verbalnim putem naznači okvir njihovog razvoja. Tako se, prodiranjem u smisao i zamišljajni sadržaj umetničkog dela koji je zatvoren u formama (čisto jezgro misli), potom 'oslobađa' i verbalizuje njegov mentalni sadržaj, njegovo duhovno svojstvo, predstavljeno osećanjima.<sup>5</sup> Ovakav stav govori u prilog tome da muzičko delo predstavlja živi organizam koji diše, misli i kazuje, nastao kao produkt intelekta i osećanja umetnika. Treba dodati i to da se taj organizam ne kreće prema strogo definisanoj putanji.

Međutim, muzikološko-analitičku relevantnost tumačenja te putanje u mnogome potkrepljuje uspostavljanje relacije između zvučnog sadržaja i njegovog značenja tako da se ta relacija otkriva pomoću znak(ov)a.<sup>6</sup> Znak predstavlja određeno muzičko rešenje koje tek po uspostavljanju relacije sa vanmuzičkim sadržajem – kada znak postane nosilac značenjskog sadržaja – dobija ulogu simbola tog sadržaja. Ovim se hermeneutički pristup razumevanju smisla i značenja u muzici potpomaže iskustvom teorije muzičkih simbola i semiotike koja je utvrdila metodološke paradigme prepoznavanja, utvrđivanja i valorizovanja simbola na osnovu kojih se može pristupiti interpretaciji jednog muzičkog dela. Razvojem muzičkog jezika, koji je bio praćen i neprestanim razvojem muzičke gramatike, došlo je do utvrđivanja određenih simbola u muzici koji su postali stvar konvencije u okviru jednog kulturološkog, istorijskog muzičkog miljea.<sup>7</sup> Ipak, uvek treba imati na umu da je traganje za značenjima najotvorenija i najneuhvatljivija hermeneutička kategorija muzičkog dela, a put koji vodi ka središtu dela, uvek je asimptotske prirode.<sup>8</sup>

---

stilske epohe, odnosno njena aplikativna uloga se pokazala kao najpodobnija u kompozitorskoj praksi kasnog XVIII veka. Cf. Предраг И. Ковачевић, "Поигравање...", op. cit., 11.

<sup>5</sup> Cf. Edward A. Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader, The Twentieth Century, Aesthetic in Music Series, No. 4 Vol. III*, Stuyvesant/New York, Pendragon Press, 1990, 6, citirano prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, op. cit., 155.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., 156.

<sup>8</sup> Ibid., 163.

Spajanje dva koncepta, muzičkog i značenjskog predstavlja veoma riskantan zadatak, koji je s razlogom bio predmet oštih debata.<sup>9</sup> No, to je samo dodatno učvrstilo interdisciplinarnost muzikologije, kao naučne discipline koja u ovom slučaju koristi znanja i tekovine iz sfera drugih humanističkih i društvenih nauka i naučnih disciplina (filozofskih disciplina, estetike, teorije i analize muzičkog dela, teorije umetnosti, teorije književnosti, psihologije, sociologije, istorije, fenomenologije i mnogih drugih). Hermeneutička vizura otkrivanja i tumačenja značenja u dva izabrana Mocartova ostvarenja će se pružati ka onim elementima koji su u intertestualnoj korelaciji sa muzičkim i vanmuzičkim sadržajem, od kojih su najvažniji elementi *komedije del arte*, a koji će biti interpretirani kroz elemente humora u muzici. Ovi elementi prožimaju jedni druge, ali se njima priključuju i oni elemenata koji su od manjeg značaja za ove potrebe, ali koji se takođe mogu intertekstualno iščitavati. Takvi su elementi mita, književnosti, turske muzike, karnevala, fantazije i drugih. Zato je najpre potrebno locirati prisustvo naizgled skrivenih i potisnutih značenja ovih dela, a zatim, pomoću hermeneutičke metodologije i posredstvom intertekstualnog ukrštanja, uspostaviti relacije između sadržaja i značenja i time 'dešifrovati' značenja na osnovu čega bi se ponudili novi pristupi njihovog interpretiranja.

Namera kompozitora da kroz svoje delo manifestuje misao, pošalje poruku ili iskaže lični odnos prema određenim pojavama spada u oblast intencionalne muzike,<sup>10</sup> dok se intencionalnost može ispoljiti kroz tri sistemski različite forme.<sup>11</sup> Prva je *eksplicitna forma* koja se razotkriva uz pomoć lingvističkih (jezičkih) ekspresija kao sastavnog dela muzičke partiture. Zatim, na drugom mestu nalazi se *implicitna forma*, koja se može iščitati iz notnog zapisa, odnosno koja se detektuje direktno iz muzičkog jezika. Treća forma, koja se naziva *sinkretička*, podrazumeva

<sup>9</sup> Cf. Rossana Dalmonte, "Towards a Semiology of Humour in Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 2, 1995, 167.

<sup>10</sup> Celokupna muzika, bez obzira na vrstu, odnosno žanr, može se, smatra Dušan Plavša, podeliti u dve glavne kategorije: intencionalna muzika (ovde se jasno pravi razlika između ekspresivne i sinkretičke intencionalnosti), i neintencionalna muzika, kao produkt čistog umetnikovog stvaralačkog dodira sa zvučnim materijalom u formi iskorišćavanja njegovog potencijala. Cf. Dušan Plavša, "Intentionality in Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 1, 1981, 65.

<sup>11</sup> Cf. Rossana Dalmonte, "Towards...", op. cit., 169.

intencionalnost izražavanja koja nastaje pri sjedinjavanju različitih umetničkih formi i muzičkog teksta – poput pozorišta i muzike u operi, pokreta i muzike u baletu, poezije i muzike u pesmi i tako dalje – i ova forma intencionalnosti je posebno važna iz aspekta intertekstualne produktivnosti značenja u vokalno-instrumentalnim žanrovima (operi, oratorijumu, misi i slično). Tumačenje intencionalnosti u muzici formama koje je predložio Dušan Plavša, moguće je izvršiti i kroz interpretiranje specifičnih strateških svojstava koje je ponudio i razradio Umberto Eko – strategijom čitanja muzičkog dela koja uključuje „metanarativnost“, „dijalogizam“, „dvostruko kodiranje“ i „intertekstualnu ironiju“.

Izabrana muzička dela (*Don Đovani* i *Muzička šala*), srodna su prevashodno po tome što je u njima široko eksploatisana uloga humora kao društvenog fenomena, i to posredstvom posebnih jezičko-muzičkih struktura i metoda semantičko-auditivne prirode. To znači da ova dela imaju intencionalno socijalni karakter i značaj za društvo, koji se odvija paralelno uz njihovu estetsko-vizuelnu i emocionalnu funkciju. Ponekad umetnik ne ističe humor u prvi plan, već se on, pošto je svesno skriven, očitava posredno – putem simbola. Nekada se humor izražava direktnim referiranjem na već postojeće i prepoznatljive vidove i elemente njegovog manifestovanja iz prošlosti, a koje danas nose epitet komičnog. Tada se najčešće uzimaju neki karakteristični događaji, značajne pojave ili prepoznatljivi profili kao nekadašnji nosioci humora.

Razne umetničke forme su svojim elementima i sadržajem propagirale humor, ali nijedna nije postigla takav efekat kao *komedija del arte*. Iako je nagli porast interesovanja za operom tokom XVII veka doprineo da *komedija del arte* postepeno izgubi dominantnu poziciju među scenskim žanrovima, njeno prisustvo, kao samostalni oblik ili oblik u okviru drugih scenskih i muzičkih žanrova, nikada nije iščezlo. Poput senke, *komedija del arte* je nastavljala svoj život tako što je operi pozajmljivala likove i događaje svojstvene njenim scenarijima. Samim tim, transpozicija njenih elemenata u druge umetničke forme otvorila je vrata intertekstualnim ukrštanjima gde su sada ove forme postale plodonosno interpretativno polje na kojem su se sučeljavali različiti tekstovi poput scenskog, muzičkog (vokalnog, vokalno-instrumentalnog, instrumentalnog, medija

elektronske muzike i drugo), slikarskog, arhitektonskog i filmskog. Ipak, kod instrumentalnih muzičkih žanrova postavlja pitanje o tome da li i kako se može sprovesti strategija intertekstualnog interpretativnog čitanja jedne instrumentalne kompozicije.

U nastojanju da se pruži jedan od potencijalnih odgovora na ovo pitanje, u ovoj studiji će se implementirati određeni metodološki koncepti, poput intencionalnosti u muzici, na osnovu koje će se pristupiti tumačenju značenja muzičkog dela pomoću eksplicitnih i implicitnih formi, a zatim i posredstvom nekog od izabranih strateških postupaka pisanja/čitanja/tumačenja književnog romana koje je predložio Umberto Eko, a od kojih su za muzičku umetnost posebno značajni „metanarativnost“ i strategija „dvostrukog kodiranja“, na osnovu kojih se može strateški pristupiti i komponovanju/slušanju/interpretiranju jednog muzičkog dela.

Dok je „metanarativnost“ kao strateško svojstvo posebno pogodna za interpretaciju *Muzičke šale* – gde kompozitor upliće svoj autorski glas dok promišlja o muzici, pozivajući ujedno i interpreatore i slušaoce da mu se pridruže u razmišljanju, kao i samog teksta koji razmišlja o sebi i svojoj prirodi – strategija „dvostrukog kodiranja“ pruža izvanredan metodološki okvir za intertekstualnu interpretaciju i seksteta i opere – posebno u vidu dvosmislenih lingvističkih odrednica i to ne samo onih koje su date u naslovu i podnaslovu kompozicija koje muzičko delo prikazuju na dva ili više nivoa, već i onih koje se nalaze u partiturnom zapisu kao verbalne ekspresije. Treba dodati i to da neke od pomenutih strateških metoda pogodnih za intertekstualnu interpretaciju raznih umetničkih i muzičkih tekstova imaju analogiju sa drugim metodološkim rešenjima koje su teorijski razradili drugi autori. Tako, strateško svojstvo „metanarativnosti“ u muzikološko-teorijskom konstrukturu dobija svoj pandan u konceptu na osnovu kojeg se mogu identifikovati meta nivoi unutar muzike. Ovaj koncept i terminološke odrednice kao što su „metamuzika“, „samoreferenca“, „samorefleksija“ i „metareferenca“, detaljno je teorijski razradio Verner Vulf.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Pojava meta nivoa u umetnostima predstavlja sasvim provokativno pitanje i može se locirati još u rane faze umetničkog stvaralaštva u kojem su se umetnici osvrtni na nasleđeno stvaralaštvo, ali se ipak kao prepoznati postupak umetnika smešta u vreme klasicizma. Važan događaj u istoriji „samoreferencijalnosti“ u književnosti i muzici se vezuje za 1786. godinu, kada su za festival pod



Uočavanje potencijalnih skrivenih značenja nameće pitanja: kome se umetnik svojim delom obraća ili kakvi su njegova reakcija i stav na izvesnu pojavu koju kroz to delo iznosi? Na ova pitanja može se odgovoriti uz teoretske i praktične predstave o humoru kao fenomenološkoj kategoriji (što će prethodno biti objašnjeno u ovom poglavlju), ali i uz sposobnost razumevanja i tumačenja muzičkog jezika i notnog zapisa, posebno kada se radi o instrumentalnoj muzici. Dok je kod vokalno-instrumentalnih i muzičko-scenskih oblika ili kod instrumentalne muzike sa programskim predloškom, elemente humora jednostavnije locirati, referiranje na vanmuzičke (lingvistički prevodive) koncepte, objekte i afekte u apsolutnoj muzici zahteva dodatne metodološke postupke. Zato je sasvim opravdano reći da prepoznavanje elemenata humora u instrumentalnoj muzici sadrži 'hazardne pravce' njenog tumačenja,<sup>13</sup> čime tom prilikom stupamo na polje mimezisa u muzici. S obzirom na to da elementi *komedije del arte* predstavljaju poseban vid provokacije u delima koja nemaju tekstualni predložak, u nastavku studije će se dublje zaći u

---

nazivom *Prolećni festival za vreme zimskih dana* koji se održavao u Bečkoj palati Šenbrun, napisana dva dela. Prvo delo bila je komedija u jednom činu *Impresario (Der Schauspieldirektor)*, K 486, 1786), koju je napisao poznati bečki dramski pisac i libretista Johan Gotlib Štefani mlađi (Johann Gottlieb Stephanie), za koju je Mocart komponovao uvertiru, dve arije, trio i vodvilj. Drugo delo bila je Salijerijeva (Antonio Salieri) opera bufa *Proo muzika, a posle reči (Prima la musica e poi le parole)*, 1786), za koju je libreto napisao Đambatista Kasti (Giambattista Casti). U oba ova dela, u kojima se na satiričan način raspravlja o umetnosti toga doba, vrši se kritika pozorišne prakse gde se ironiziraju žalosno stanje u pozorištu i afere kojima je izložen pozorišni život. Problemi koji su ovom prilikom istaknuti tiču se odnosa prema kompozitoru, rivaliteta između libretiste i kompozitora, netrpeljivosti koja vlada između pevača ozbiljnih i bufo opera, ogromnog i neizbežnog uticaja i pritiska plemića (patrona) i podređenosti i poltronizma kompozitora prema njima. Cf. Frieder von Ammon, „Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre“, u: Walter Bernhart, Werner Wolf (ur.), *Self-Reference in Literature and Music*, Amsterdam/New York, Rodopi, 65. Da je ovde samo reč o „samoreferencijalnosti“ koja se pojavljuje unutar ovih dela, onda bi za ovu studiju ona bila registrovana samo kao važan datum i uporište u istorijskom razvoju metakomunikacije u muzici; međutim, pomenuti primeri su samo inicijatori prepoznavanja prepoznavanja strategije „samoreferiranja“, ali ovoga puta ne u operском, već u instrumentalnom žanru kome pripada *Muzička šala*.

<sup>13</sup> U studiji *Humor u srpskoj muzici XX veka*, Ivana Vuksanović, razmatrajući potencijalne uporišne tačke elemenata humora u instrumentalnoj muzici, obrazlaže dva različita koncepta koja se mogu koristiti prilikom analitičke interpretacije. Dok apsolutistička koncepcija uvažava iskustvo slušaoca koji locira i upisuje muzičko značenje kroz kognitivno procesuiranje muzičkog toka dela, čime je to značenje određeno kao strogo sintaksičko - što odgovara formalno-kognitivističkim lingvističkim modelima koji ne uključuju socijalne aspekte muzičkog značenja), referencijalistička pozicija, suprotno, zastupa stav da muzika uvek referira na vanmuzičke simbole, objekte, afekte i slično, a koji su lingvistički prevodivi. Cf. Ивана Вуксановић, *Хумор у српској музици 20. века*, Музиколошке студије - Монографије, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2015, 155-183.

otkrivanje skrivenih misaono-jezičkih interpretacija jedne sasvim nove (*apstraktnije*) forme umetničkog izražavanja koja je u ovom delu ostvarena kroz metajezik muzike.

Takođe, termini stilskih figura iz književnosti, poput aluzije, personifikacije i metafore, interpretaciji muzike dobijaju opravdano mesto kao interpretativne oznake. Ipak, presudnu ulogu kod opažanja i zaključivanja u muzici ima subjektivna strana slušaoca, koja uključuje poznavanje stilskih zakonitosti jedne epohe, stvaralaštva i prakse određenog vremena, uz sve one utvrđene konvencije koje vladaju u muzičkom ali i u kulturnom ambijentu u kojem je određeno muzičko delo nastalo. Pored toga, značajan preduslov za uočavanje i razumevanje prikrivenih nivoa značenja koje sadrži jedno muzičko delo pripada upoznatosti slušaoca sa stilskim orijentacijama samog kompozitora kao i sa biografskim činjenicama iz njegovog života.

S obzirom na to da je u literaturi hermeneutičke, ontološke i semiološke osnove posvećena velika pažnja objašnjavanju retoričkog diskursa kroz humor, kao i teorijskom promišljanju njegove filozofske, sociološke, psihološke i druge funkcije i značaja za umetnost, ovde će ukratko biti navedene najvažnije osobine humora – kao što su mnogostranost, varijabilnost i protivrečnost, a koje mogu činiti više ili manje utvrđenu konvenciju njegovog postojanja i funkcije u društvu, umetnosti i muzici.<sup>14</sup> Neki uglovi sagledavanja i manifestovanja humora mogu se sažeti u sledećim stavovima koje u svojoj studiji o humoru navodi Marija Koren-Bergamo. Prema ovoj autorki „humor se prostire na relaciji suprotnih polova, te pored toga što zabavlja, zasmehava i oslobađa, on može da plače i da tuguje“.<sup>15</sup> Zatim, pomoću humora može da se maskira realnost, razotkrije ili prikrije stvarnost, da se uspostavi ravnoteža, ali i da se kritikuje, zatim da se ismeje nečija mana ili da se uzdigne vrlina. Uz pomoć ovog retoričkog sredstva, takođe može da se izrazi samokritika, prezir i osuda, saopšti sumnja ili negodovanje, jednom rečju, kroz diskurs humora isplivava

---

<sup>14</sup> Humorom su se, sa lingvističkog i estetičkog stanovišta, u novije doba bavili mnogi autori, a neki od njih su: Umberto Eko, Rodžer Skruton (Roger Scruton), Artur Danto (Arthur Danto) i drugi, dok su humor u muzici, iz sasvim specifičnih uglova, problematizovali: Leonard Mejer (Leonard B. Meyer), Aleksandar Smit (Alexander Brent-Smith), Rozana Dalmonte (Rossana Dalmonte), a kod nas Marija Koren-Bergamo i Ivana Vuksanović.

<sup>15</sup> Cf. Marija Bergamo-Koren, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*, magistarski radovi, knjiga 3, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 1985, 10.

slobodan govor čovekovog uma, to jest bilo šta što okupira umetnikovu svest i maštu, a što kao lični utisak teži da bude saopšteno i podeljeno s drugima.<sup>16</sup>

Dakle, humor ne obuhvata samo komičnu estetsku kategoriju, već i onu drugu stranu životnog puta koja nosi breme tuge i bola, jecaja i plača. U tom smislu, humor je moguće sagledavati i kao egzotičnu, odnosno, neuniverzalnu kategoriju koja se kreće na relaciji ozbiljnost–komičnost. U vezi sa tim, ovaj deo studije nastoji da osvetli mesto konfrontacije dve emotivno-psihološke suprotnosti (komičnog i tragičnog), i to preko svojih sastavnih elemenata (kao što su karikatura i groteska u operi *Don Đovani*), dok će se u nastavku studije na primeru *Muzičke šale*, predstaviti one druge forme ispoljavanja humora, poput parodije, ironije i satire. Takođe, dok će se u sekstetu *Muzička šala* ispitati načini na osnovu kojih se mogu locirati potencijalni nosioci humora kao i ispitati mogućnosti prepoznavanja karikature i groteske, u operi *Don Đovani* će se pristupiti intertekstualnom iščitavanju likova koji dišu u ovoj operi, a koji su intermedijalno uvedeni iz drugih scensko-muzičkih formi.

S obzirom na to da je teorijski elaborirana relacija između razvoja *komedije del arte* kao scensko-muzičke forme i etape u razvoju opere (prvenstveno komične opere),<sup>17</sup> u nastavku studije će se ukazati na potencijalna mesta i elemente unutar ovog operiskog žanra (žanra komične opere) koji na nju (*komediju del arte*) direktno referiraju. Da je *komedija del arte* nepresušni izvor humora pokazuje i to da su tokom XX veka brojni kompozitori u svoja dela apsorbovali (aproprisali) njoj svojstvene elemente i likove i to pre svega na polju instrumentalne i vokalno-instrumentalne muzike. Kao što je u prethodnom poglavlju već istaknuto, naka od muzičkih dela XX veka u kojima se nalaze elementi i likovi ovog žanra pripadaju kompozitorima poput Arnolda Šenberga, Riharda Štrausa, Darijusa Mijoa, Igora Stravinskog, Feruča Buzonija, Vilijema Voltona i mnogih drugih kompozitora.

Pre nego što se krene u potragu za elementima humora i identifikovanje nekih od vidova njegovog ispoljavanja, potrebno je ukazati i na izvesne razlike u njihovoj pojavnosti i formama u kojima se humor iskazuje. Tako se humorom u formi ironije

---

<sup>16</sup> Cf. Ibid.

<sup>17</sup> Nino Pirrotta, "Commedia...", op. cit., 319.

u muzici stvara značenjska dvosmislenost,<sup>18</sup> budući da ona prema Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) predstavlja način da se saopšti jedno dok se zapravo misli na nešto sasvim drugo.<sup>19</sup> Za razliku od muzičke satire, koja je podvrsta ironije u pravom smislu - ona operiše na dva nivoa značenja, od kojih je, prema Šajnbergovoj, skriveno značenje ono „pravo“, a na njega ukazuje nekakva „anomalija“ u površinskom, očiglednom značenju<sup>20</sup> - muzička parodija podrazumeva dva semantička elementa (imitaciju i nepodudarnost) i ona uvek aktivira kritičku ili polemičku vrstu dijaloga.<sup>21</sup> I najzad, muzička groteska predstavlja nerazrešivu kontradiktornost u kojoj su zajedno stopljeni nešto što je zastrašujuće i nešto što je smešno. Zato groteska zastupa ono što je neprijatno, neprirodno, iskrivljeno i strano, a što se predstavlja na nivou muzičkog materijala kroz njegovo postepeno transformisanje iz prvobitno izloženog u groteskno,<sup>22</sup> ili kroz postepeno transformisanje ličnosti u vidu promene ponašanja i raspoloženja (iz normalnog u groteskno ponašanje).

Za razliku od muzičko-scenskih dela u kojem se humor može nalaziti u muzičkim ili u vanmuzičkim slojevima, anomalije, iskrivljenja, neočekivane

---

<sup>18</sup> Dvosmislenost je posebno istaknuta prilikom koegzistiranja različitih kodova koji se čitaju kod kombinacije različitih stilova muzičkog jezika ili kod istovremene pojave normiranog muzičkog jezika i onog jezika koji poseduje određenu anomaliju. Vrlo je teško definisati šta je to što određenu muzičku, verbalnu ili vizuelnu poruku čini dvosmislenom s obzirom na to da u teoriji svaka poruka može biti shvaćena u odnosu na kontekst u kojem je saopštena, ali i u odnosu na ukupno iskustvo primaoca poruke. Cf. Ivana H. Medić, "Иронија, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа", у: Сања Пајић, Валерија Каначки (ур.), *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*, Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Српски језик, књижевност, уметност, књига 3, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 2014, 76.

<sup>19</sup> U vezi sa tim, ironija može imati dve funkcije: prvu, koja ima cilj da trenutno zbuni ili ismeje dok se traga za 'tačnim rešenjem', i drugu, koja predstavlja nerazrešiv paradoks. Kriterijume za pronalaženje muzičke ironije definisali su Robert Hatten (Robert S. Hatten), Lorens Kremer (Lawrence Kramer) i Kerolin Abate (Carolyn Abbate) i svi oni su u prvi plan istakli nepodudarnost i neusaglašenost, i to kako nekompatibilnost unutar čisto muzičkog jezika, tako i između verbalnog teksta i muzičkog jezika. Ove nepodudarnosti mogu biti melodijske, harmonske, ritmičke, metričke, temporalne, strukturne, kolorističke i druge. Cf. Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitry Shostakovich*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2000, 69, citirano prema: Ivana H. Medić, "Иронија...", op. cit., 77.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Prema Lindi Hačion (Linda Hutcheon), parodija je ponavljanje koje se vrši sa kritičkom distancom koja konotira razliku, a ne sličnost. Ibid., 178. Istovremeno, Bahtin neophodnim elementom svake parodije smatra inverziju, to jest, polemičku opoziciju ili nepodudarnost između objekta reference i dela koje na njega referira. Ibid., 177.

<sup>22</sup> Ibid., 208-209.

nepravilnosti, nerazrešive kontradiktornosti i drugo se u muzičkom jeziku jednog instrumentalnog dela ogledaju isključivo na nivou muzičkih parametara, jednog ili istovremenog aktiviranja više njih. Tako se oblici humora koje Šajnberg navodi u instrumentalnoj muzici mogu prepoznati na nivou muzičkog materijala, kompozicionog postupka, specifične orkestracije, dok su istovremeno determinisani slušalačkim iskustvom i utvrđenim normiranim sistemom muzičke gramatike koja je definisana nataloženim 'kodovima' muzičke istorije. Iz tog razloga je prepoznavanje elemenata humora u instrumentalnim delima – na primer Mocarta, Betovena, Šumana (Robert Schumann), Bramsa (Johannes Brahms), Lista (Franz Liszt), Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев) ili Stravinskog – određeno u odnosu na njihov individualni stilski proseg ali i u odnosu na univerzalni muzički jezik po kojem se određena epoha prepoznaje.

Ono što je važna karakteristika humora u muzičko-scenskim delima kao što je to opera, jeste to da se on u izvesnoj meri može biti sadržan u unutrašnjim slojevima teksta kako muzičkog, tako i vanmuzičkog. U vezi sa tim, ono što je posebno značajno kod čitanja elemenata *komedije del arte* u muzičko-scenskim delima, odnosi se na uočavanje svog onog neverbalnog potencijala koji ona u sebi sadrži, i koji je kao, takav postao, deo vanmuzičkog sadržaja unutar novog okruženja. Tako, u operama koje su u sebe inkorporirale elemente *komedije del arte*, važne vanmuzičke slojeve predstavljaju oblici, poput improvizacije, pantomime, glume i igre, a koji, zajedno sa muzičkim jezikom, utiču na dramaturgiju ovih opera. Dobar primer za to predstavlja opera *Zaljubljen u tri narandže* („Любовь к трём апельсинам“ / „L'amour des trois oranges“, 1921) Sergeja Prokofjeva koja se, prema komentaru jednog britanskog kritičara, a čije reči prenosi Ričard Taruskin (Richard Taruskin), može razumeti tek ukoliko se čuje i vidi.

Ono što Prokofjevljevu operu razlikuje od, prema žanrovskom određenju srodnih opera, jeste njen avangardni eksperimentalni zahvat, koji je na savremenu scenu uveo italijansko improvizaciono renesansno pozorište, u kojem je dominirao oblik *komedije del arte*. I upravo su jednim dobrim delom likovi i sižeji iz ovog improvizacionog renesansnog žanra, izvršili dramaturšku uslovljenost humora u

operi *Zaljubljen u tri narandže*<sup>23</sup>, gde „Prokofjev vrši još jedno referiranje na ‘tragove prošlosti’, uvodeći u ovom momentu sudbinski motiv iz Betovenove *Pete simfonije*, čime je ostvario istovremenu dvoslojnu intertekstualnu relaciju“.<sup>24</sup>

Na sličan način kao što je u Prokofjevljevoj operi istovremenim uspostavljanjem više intertekstualnih relacija na jednom mestu stvoren (poli)intertekstualni prostor ukrštenih staza po kojima se interpretator susreće sa različitim referencama iz istorije muzike, pozorišta i nezaobilaznog sveta fantastike, u operi *Don Đovani* ne samo što je izvršeno direktno prizivanje mita o Don Žuanu, odnosno muzičko otelotvorenje lika iz književnosti, već ovde interpretator nailazi na mnogobrojne tragove iz istorije opere, pozorišta, izvođačkih muzičkih praksi, kao i na autoreference kojima se Mocart osvrće na svoja prethodna ostvarenja stvarajući time višestruku intertekstualno povezanu muzičku celinu.

## 4.2. Intertekstualno čitanje elemenata *komedije del arte* u operi *Don Đovani*

### 4.2.1 Odnos komične opere i *komedije del arte* i lik Don Đovanija na preseku mita, književnosti, muzike i filozofije

I pored toga što poreklo scenskih i scensko-muzičkih oblika seže daleko u prošlost (u period antičke Grčke), nastanak i razvoj komične opere krajem XVI i tokom XVII veka, dobrim delom oslonac pronalazi u nešto starijem pozorišnom obliku – *komediji del arte*. Pored toga, komična opera uporište za nastanak i razvoj pronalazi i u dramskom madrigalu, intermecima, interludijumima, liturgijskoj drami, misterijima i drugim oblicima. Međutim, opšta analogija u koncepciji opere i *komedije del arte* uočava se u pogledu elemenata formalne strukture, vrsti zapleta kao i izboru komičnih likova. Takođe, analogija se objašnjava i činjenicom da su pomenuti žanrovi izrazi određenih društvenih slojeva, i da imaju dosta sličnosti u načinu shvatanja i realizaciji teatarskog spektakla. U vezi sa tim, Nino Pirota tvrdi da je: “I *komedija del arte*, bez obzira na njen naslov koji sadrži u sebi reč *komedija*, mogla je uz

---

<sup>23</sup> Марија Масникова, „Драматуршка условљеност хумора у опери *Залубљен у три наранџе*“, *Музички талас*, 4, 1996, 64.

<sup>24</sup> Cf. Предраг И. Ковачевић: “Интертекстуалност и елементи...”, op. cit., 270.

dominantni komičan, sadržavati i tragičan izraz, ali ono što se podrazumevalo jeste to da je uvek imala srećan kraj.“<sup>25</sup>

Snaga uticaja *komedije del arte* u periodu između 1545. i 1625. godine ležala je u velikoj sposobnosti da apsorbuje pojedine nezavisne umetničke forme (glumu, muziku, recitaciju, akrobaciju), zatim tradiciju i običaje (regionalno/lokalno različite), ali povrh svega, karakteristike nejednakih i često opozicionih, kulturnih i društvenih slojeva. Iz svega toga se zaključuje da je žanr *komedije del arte* komičnoj operi prokrčio put za jedan novi vid umetničkog govora, najviše kroz apropijaciju njenih likova, njihovih karakternih osobina i komičnih scena u kojima su se ovi likovi kretali, čime su u operi proširena i obogaćena sredstva obraćanja široj društvenoj zajednici, a koja tek potpuno mogu doći do izražaja kroz intertekstualno čitanje elemenata koje je opera integrisala u sebe.

Međutim, trebalo bi ostati još malo u predmocarovskom vremenu, kako bi se pojasnila evolucija samog libreta, neodvojivog segmenta u stvaranju dramaturškog toka opere i jednog od najbitnijih činilaca intertekstualnog povezivanja žanrova i medija. Jedan libretista, koji je bitno uticao na osmišljavanje i artikulaciju sižea komičnih opera – praveći jedan vid reminiscencije na *komediju del arte* – bio je italijanski dramski pisac Karlo Goldoni (Carlo Goldoni). Goldoni je zamenio ustaljena maskirana lica realističnim likovima, dok je ponavljanje trivijalnih scena, što je bilo uobičajeno u *komediji del arte*, transformisao u čvrst i koherentno povezan sistem.

Nijedan libretista pre Goldonija, nije se tako predano posvetio karakterizaciji likova, posebno predstavljajući na sceni društvene odnose i klasne sukobe. Goldoni je kultivisao mnoštvo tipiziranih likova i strukturalnih delova komedije, ali se jedan deo posebno izdvojio, vršeći kasnije ogroman uticaj na oblikovanje i artikulaciju finala bufo opere. Goldoni je, u saradnji sa kompozitorom Baldazareom Galupijem (Baldassare Galuppi), promenio strukturalni i formalni plan italijanske opere. Promene završnih delova većih strukturalnih celina i finala činova opere dovele su i

---

<sup>25</sup> Nino Pirrotta, "Commedia...", op. cit., 305.

do toga da su sada ansambli, istovremenim nastupom više likova, zaključivali poslednje scene ili grupu prethodnih vezanih scena.<sup>26</sup>

Goldoni je u svoje komične komade 'uselio' karakteristične likove iz *komedije del arte*, a najčešće su među njima bili ljubavnici plemićkog porekla zajedno sa prepredenim slugama ili seljaci i seljanke koji egzistiraju između njih, kao i drugi komični likovi. Njima je ponekad dodavao uloge koje su u sebi nosile spoj dve različite ličnosti, poznate pod nazivom *di mezzo carattere*. „Ovakav amalgam komičnog i ozbiljnog u sebi, izrodio je novi oblik, nazvan *drama đokoza* (*drama giocoso*/šaljiva drama, *prim. aut*), koji se od 1748. godine može kontinuirano pratiti“.<sup>27</sup> Tome treba dodati i to da je *Don Đovani* jedina među Mocartovim zrelim operama koja nosi upravo podnaslov *drama đokoza*.

*Drama đokoza* je u Mocartovom operskom ostvarenju *Don Đovani* postala istinska *igrana drama* u muzici, spajajući istovremeno dve suprotne strane, ozbiljnost izraženu preko moralističkog vrednovanja života, na jednoj strani, i 'golu' životnu neposrednost u vidu hedonističkog uživanja i ostvarenja svega dostižnog i nedostižnog, na drugoj. I upravo ovaj podnaslov predstavlja kompozitorov 'mig' koji ukazuje na postojanje dualnog karaktera opere i konflikt između tragedije i komedije koji se odvija u njoj.<sup>28</sup> Tako se može reći da, ukoliko je slušalac upoznat sa činjenicom da je Goldoni u *drami đokozi*, koju je utvrdio nešto ranije, ustalio likove koji su imali karakter dvostruke ličnosti (kombinujući one likove iz opere serije i bufo opere),<sup>29</sup> razumeće i karakter, ne samo glavnog Mocartovog lika (*Don Đovanija*), već i ostalih likova opere kod kojih se pronalazi podvojenost karaktera. Upravo ovakvim intertekstualnim upućivanjem, kompozitor navodi svog slušaoca

---

<sup>26</sup> Tako se, na primer, u komičnoj drami *Arkadia u Brenti* (*L'Arcadia in Brenta*, 1749), drugi čin završava veličanstvenom maskaradom, u kojoj se pet učesnika preoblači u kostime pet odabranih ličnosti iz *komedije del arte*, uz scenski ambijent kakav u potpunosti odgovara ovom žanru, stvarajući na taj način dramu unutar drame. Cf. Daniel Hertz, "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 104, 1977, 70. Do tada, činovi su se završavali kraćim horovima ili ansamblima, da bi složenije razrađena i obimnija finala, kakva uvode Galupi i njegov libretista, postala uzor i obrazac koji će slediti Hajdn (Franz Joseph Haydn) i Mocart. Cf. *Ibid.*, 75.

<sup>27</sup> Daniel Hertz, "Goldoni, Don Giovanni and the *Dramma Giocoso*", *The Musical Times*, Vol. 120, 1979, 993.

<sup>28</sup> Misli se na pripovedački 'glas'/'mig', kojim Eko objašnjava metaforično upućivanje čitaoca na određene izvore, kao što je to slučaj sa jednim naslovom teksta „Naravno, rukopis“ u romanu *Ime ruže*).

<sup>29</sup> *Ibid.*



na željeni smer slušanja muzičkog dela, a interpretatora na jedan od mogućih vidova njegovog čitanja i interpretacije.

Težnja ka idealu, kao kvalitativna kategorija životnog opredeljenja, ispunjava ovaj dvodimenzionalni prostor: dok u prvoj dimenziji ideal biva nametnut od strane društva, u drugoj njegov vlasnik postaje individua/pojedinac. Otuda se ovde može govoriti o 'životu unutar života', ali i 'životu izvan Života'. Prva sintagma se vezuje za nastojanja libretiste i kompozitora da predstave život uz sve njegove transformacije i fluktuacije i to preko totaliteta odnosa u kojem je svaki od likova (Don Đovani, Leporelo, Dona Ana i Dona Elvira) ima zasebnu funkciju/ulogu u 'životu života'. Upravo ove fluktuacije kojima individue variraju prema svom karakteru, mešajući tekstove sa kulturnim i socijalnim kontekstima, mogu se tumačiti na način intertekstualnog hermeneutičkog čitanja različitih elemenata koji zajedno koegzistiraju u muzičkom (inter)tekstualnom prostoru ove opere. Ipak, lik Don Đovanija je natopljen romanesknim dogodovštinama Don Žuana iz romanâ u kojima je njegov lik bio predstavljen na različite načine. Mocartov protagonista odnosi se i na istorijski zabeležene i prepričavane pustolovine poznatog venecijanskog avanturiste Đakoma Kazanove (Giacomo Girolamo Casanova Chevalier De Seingalt). Kako su vremenom priče o Don Žuanu i Kazanovi bile na različite načine interpretirane i reinterpetirane, tako je i Mocartov Don Đovani zadobio status mitske ličnosti i svoj 'život iznad Života'.

Prva intertekstualna nit koja se nameće/otkriva kod ispitivanja autentičnog izvora glavnog lika Mocartove opere ujedno otvara višepredmetnu raspravu kojoj se može prići iz nekoliko pravaca. Jedna od do sada najsveobuhvatnijih i najkompleksnijih studija posvećenih Don Žuanu napisana je perom Žana Rusea (Jean Rousset), gde se odmah na početku studije opravdava pripadnost Don Žuana kategoriji mita (uz navođenje kriterijuma neophodnih za takvu odluku), uz uvažavanje vremenske kategorije i književnog izvora u kojem je on rođen – Don Žuan je nastao 1630. godine u komadu *Seviljski zavodnik i kameni gost* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1616/1630) Tirsoa de Moline (Tirso de Molina).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Činjenica je da je Tirsov *Burlador* zaboravljen, ali je njegov Don Žuan ostao besmrtn. On je nastavio da živi nezavisnim životom, da se konstantno razvija u zavisnosti od vremensko-geografskih

Smeštanje umetničke tvorevine Don Žuana u kategoriju mita dobilo je snažnu potporu u neizostavnoj filozofskoj raspravi *Ili Ili* Serena Kjerkegora, u kojoj je na primeru Mocartove opere *Don Đovani* obrazložena i razgraničena moć čulnog od duhovnog principa, i na osnovu čega je Don Đovani/Žuan ovekovečen kao 'hrišćanski junak', junak čiste demonske čulnosti koju je moguće izraziti samo muzikom.<sup>31</sup> Kjerkegor je ponudio dva aspekta Don Đovanijeve ličnosti, i to:

- aspekt koji se tiče promene gledišta ka Don Žuanu od vremena posle Mocarta, i to kroz negiranje postojanja etike i morala, gde je utvrđen jedan novi sistem, sistem univerzalne ljubavi, ili sistem koji je formirao 'manični eros' – sistem otvoren svima i propustljiv za sve; i
- onaj koji nosi provocirajuću, ali veoma važnu Kjerkegorovu konstataciju koja glasi da samo opera može otelotvoriti ideju muzike, koja je ujedno i ideja samog lika Don Žuana – „s obzirom na to da je moć Don Đovanija u samom njegovom dejstvu, onda ovo dejstvo zahteva scensko izvođenje“.<sup>32</sup>

U vezi sa svim prethodno izloženim, ukazala se mogućnost uočavanja mnogobrojnih intertekstualnih veza Mocartovog Don Đovanija sa tekstovima koje je lik u sebe upio, i to, ne samo sa književnim izvorom, već i sa univerzalnom besmrtnom (mitskom) figurom Don Žuana kao i svim njegovim naslednicima čija večnost leži upravo u njihovoj intermitentnoj (nikada dovršenoj) reviziji. Na osnovu toga, može se reći da je gledaocima/slušaoocima/interpretatorima data mogućnost da svaku od tih figura postavljaju u korespondentne odnose sa Mocartovim Don

---

i kulturno-civilizacijskih uslova prema kojima se ovaj mit neprekidno rađa i preporuča. I pored metamorfoze koju zbog pomenutih faktora ovaj lik doživljava, njegov identitet ostaje prepoznatljiv i autentičan, kao „zajednička imovina koju svi prisvajaju nikada je ne iscrpljujući“. Cf. Жан Русе, *Мит о Дон Жуану*, Сремски Карловци/Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. Dok su Tirso, Molijer i Mocart utvrdili prototip ovog lika kroz književno, odnosno muzičko-scensko delo, i time otvorili perspektive njegovih spoljnih i unutrašnjih transformacija, varijacija i oscilacija u preispitivanju njegove istorije, kasniji autori poput Hofmana (E.T.A. Hoffmann), Bajrona (George Gordon Byron), Puškina (Александр Сергеевич Пушкин), Dargomižskog (Александр Сергеевич Даргомыжский), Lenaua (Nikolaus Lenau), Friša (Max Rudolf Frisch), Šoa (George Bernard Shaw) i mnogih drugih, nadovezujući se na perspektive svojih prethodnika, menjali su tačku gledišta prilagođavajući je duhu vremena, a koncept idealizovanog, premeštali na polja realnog i čulno opipljivog.

<sup>31</sup> Soren Kierkegaard, *Ili Ili*, Sarajevo, Veselin Masleša, 197, 96; Daniel Herwitz, "Kierkegaard Writes His Opera", u: Lydia, Goehr, Daniel Herwitz (ur.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*, New York, Columbia University Press, 123.

<sup>32</sup> Soren Kierkegaard, op. cit., 114.

Dovanijem čime je stvoren jedan beskonačni prostor otkrivanja relacija i potraga za asocijacijama u kojem se kretanje odvija na način šetnje po virtuelnom 'hipertekstualnom univerzumu'.<sup>33</sup>

Iz vizure intertekstualnog povezivanja, veoma je važno to da u hipertekstu svako stiže (delimično ograničenu) slobodu da kreira i percipira međusobne (inter)tekstualne veze, a zatim i da formira lične i intertekstualne kontekste. Hipertekst je omogućio svakom zainteresovanom 'konzumentu'/'korisniku' da samostalno ispituje potencijale (inter)tekstualnih veza između umetničkih dela i svih drugih tekstova koji to delo okružuju. To je i jedan od najvećih kvalitativnih vrednosti hiperteksta jer omogućava edukaciju i informisanost kako profesionalnom, tako i širem krugu korisnika. S obzirom na njenu mnogostranu otvorenost ka raznim tekstovima (mitološkom, književnom, operском ili pozorišnom), opera *Don Đovani* može metaforično da se okarakteriše kao hipertekstualni prostor u kojem gledalac/slušalac/interpretator šeta od jednog do drugog punkta pronalazeći poznate i otkrivajući nove 'linkove' koji svi zajedno stvaraju (nepreglednu) intertekstualnu mrežu.

---

<sup>33</sup> Filozofija hiperteksta zasniva se na postojanju beskonačnog broja veza, onih istraženih, kao i onih koje još uvek nismo istražili. Iz tog razloga se može reći da se 'surfovanje' kroz hipertekstualni prostor praktično nikada ne završava. Otkrivanje koegzistencije više tekstova unutar jednog teksta može biti često težak zadatak te zahteva posebna upućivanja, referiranja i pojašnjenja. Napredak tehnologije omogućio je stvaranje jedinstvene globalne virtuelne mreže - interneta, koja povezuje beskonačno mnogo tačaka u prostoru u kojem se korisnik šeta preko virtuelnih punktova - linkova, kao izvora koji nude informaciju, ali i vezu sa nekim narednim linkom sa kojeg se takođe nastavlja pravac kretanja. U svojoj potencijalno radikalnoj transformaciji načina pisanja, hipertekst je očigledno u srodstvu sa Deridinim shvatanjem *pisanja*. Idući od tačke do tačke neutvrđenom putanjom, značenje hiperteksta ne narasta u reči, već između reči. Značenje teksta manje leži u onome što je autor hteo da kaže, već sada više zavisi od načina na koji se tekst čita i od onoga što se kroz njegovo čitanje ponovo ispisuje. Distribuirana putem telefonskih linija i elektronskih oglasnih tabli, elektronska reč nema autora, nema poreklo, nema značenje osim sopstvenog prenošenja i odanosti mogućnostima samog distribuiranja. Cf. Rita, Wilson, "The Space(s) of Hypertext Fiction", *Alternation* 9, 2, 2002, 38. Ono što je najvažnije jeste da hipertekst olakšava i automatizuje zadatke čitaoca u kretanju kroz kompleksan, „nelinearan“ dokument, gde su 'srušene' granice koje povezuju taj sa drugim dokumentima. Ibid., 39. Hipertekst je iz korena izmenio pristup čitanju/pisanju jer je, biblioteku koja se permanentno ažurira, doveo pred prag čitaoca-pisca. Ipak, postavljanje ograničenja na internetu u vidu zaštićenih linkova/punktova za koje je neophodna dozvola za pristup, demantuje slobodu hiperteksta i stavlja ga u delimično kontrolisani tekstualni prostor. Surfovanjem po informaciono-komunikacionim saobraćajnicama hipertekstualnog 'lavirinta', korisnik dobija šansu da 'klikom na dugme' stekne, prisvaja, preispituje, revidira i menja (pred)znanja iz različitih oblasti društvene i kulturne produkcije. Odlazak u muzej, bioskop, pozorište, ili na operu, koncert, izložbu, reviju, sportsku manifestaciju, konferenciju, tribinu, simpozijum i slično, putem hiperteksta, obezbeđuje pripremu i osposobljava korisnika za ono što ga tamo očekuje. Takođe, hipertekst predstavlja dinamičan i otvoreni proces u kojem svaki korisnik ima mogućnost participacije i upisivanja i svog 'sopstvenog' teksta koji zastupa.

#### 4.2.2 Likovi i formalna organizacija kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Don Đovaniju*

Opera *Don Đovani*, pisana u dva čina, sadrži 27 numera od kojih njih 15 čine arije. Ansambli, među kojima se nalaze dueti, terceti, kvarteti, seksteti i jedan septet, imaju ulogu da pospešuju i intenziviraju prilike diktirane samom dramskom radnjom, zasnovanom na zapletu između protagonista. Tako ansambli čine izvanrednu osnovu na kojoj kompozitor na najrazličitije načine prikazuje reakcije likova u zavisnosti od složenosti situacije u kojoj se nalaze.

Mocart je uočio ogroman potencijal koji u sebi nosi ansambl, zbog čega ga u *Don Đovaniju* postavlja kao centralni strukturalni elemenat, koji ostale strukturalne celine opere prevazilazi u pogledu složenosti korišćenih muzičko-izražajnih sredstava i načina oblikovanja forme, istovremeno unapređujući ulogu pokretača radnje koju je ranije imao rečitativ. Na taj način, finala, u kojima ansambli zauzimaju centralno mesto, postaju opere u malom – vid *opere u operi* – mesto gde se svi (ili nekoliko likova) međusobno suočavaju, istovremeno zadržavajući sopstveni identitet, kako u karakternom (osobenom), tako i u muzičkom smislu. Muzičke prepoznatljivosti (individualnosti) osobenih melodijskih i ritmičkih linija koje pripadaju protagonistima, postaju integralni delovi celine, dok se radnja intenzivira, tempo ubrzava, a dinamika razvija u skladu sa raspletom dramske radnje.<sup>34</sup> Ipak, pre nego što se ukaže na potencijal humora koji u sebi nosi ansambl, važno je objasniti njegovu primarnu funkciju, bez koje on ne bi imao toliki značaj.

U ansamblima je Mocart imao otvoren prostor za intenziviranje dramske radnje, ali i za muzičko-dramaturško kombinovanje, pa čak i preklapanje delova jedne scene koji se istovremeno odvijaju na različitim fonovima. Tu se prikazuju različiti socijalni slojevi i to preko toposa igre, odnosno preko istovremenog nastupanja različitih igara čiji su bogatstvo i raznovrsnost igračkih ritmova proizvodili simultane ekspresivne slojeve, konotirajući istovremeno na pojavu određenih socijalnih kategorija kao vanmuzičkih referenci. Tako je socijalni ambijent kasnog XVIII veka genijalno predstavljen u balskoj dvorani u finalu prvog čina gde

---

<sup>34</sup> Cf. Mladen Dolar, "If music be food of love", II deo, prevela: T. Marković, *TkH - Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 6, 2003, 83.

se simultano i poliritmički naslojavaju tri igre, odnosno, gde se istovremeno prožimaju tri toposa u okviru jedne scene:

- plemeniti aristokratski menuet u laganom tempu 3/4 takta (u kojem plešu Dona Ana, Dona Elvira i Don Otavio);
- kontradanca, igra 2/4 takta, koja je pripadala istovremeno i građanstvu i aristokratiji i preko koje se u delu prevazilaze socijalne granice (za to vreme na sceni plešu Don Đovani i Cerlina); i
- alemanda, nazvana još i *teitsch* od nemačke reči *deutsche*; živahna nemačka igra koja se izvodila u taktu 3/8 - (gde igraju Leporelo i Mazeto).

Intenziviranje dramske radnje i postizanje najefektnijih psiholoških progresija u ansamblima najčešće je izvedeno iznenadnim dramskim preokretima koji su praćeni intenzivnim i neočekivanim promenama u muzičkom toku, što dokazuju i prve tri scene koje se, u vidu spontanog smenjivanja, preklapaju jedna preko druge. Naime, nakon Leporelovog duhovitog monologa (*Noite i giorno faticar*), Dona Ana traga za maskiranim Don Đovanijem, nakon čega sledi dvoboj između njega i Komandanta, uz njegove potresne poslednje reči. Zatim sledi dijalog u šaptaju između Don Đovanija i Leporela, da bi se na kraju, nakon ponovnog dolaska Dona Ane, koja otkriva mrtvo telo svoga oca, pojavio Don Otavio tražeći osvetu.

Mocart postavlja ovaj blok događaja kao veliki *concertato* stil koji se sastoji od smene solo epizoda (u kojem učestvuju jedan, dva ili tri glasa) i instrumentalnog interludijuma koji prati pomenuti dvoboj, nakon čega slede tri epizode za tri glasa - „Ah soccorso! ... Son tradito“. U muzičkom toku, zatim, slede dva kratka seko rečitativa („Leporello, ove sei? i „Ah! del padre in periglio“), dvoglasni akompanjato rečitativ („Ma qual mai s'offre, o Dei“) i duet segmentiran u dva odseka odeljena pojavom novog rečitativa. Zahvaljujući ovako osmišljenom dramskom toku punom unutrašnjih kontrasta, libretista Lorenzo da Ponte (Lorenzo Da Ponte) je Mocartu pružio šansu da celu scenu objedini preko serije tesno povezanih dinamičnih događaja. Dramaturški princip, po kome se odvijaju ove tri scene, predstavlja realističku interpretaciju svakodnevnog života. Međutim, scena smrti ne prikazuje samo jedan iznenadni i tragičan događaj koji je proistekao iz pokušaja Komandanta

da zaštiti svoju ćerku, već ova scena ima dodatnu funkciju, a to je da predstavi karakterne crte samog izvršioca ove radnje – Don Đovanija. Ali, našta sve još ukazuje ova scena?

Najbolje je postaviti nekoliko retoričkih pitanja. Šta ukazuje na to da je Don Đovani želeo Komandantovu smrt? Da li je Don Đovani prvi izazvao suparnika na dvoboj? Vidi li se nekakva uplašenost ubice nakon tragičnog ishoda dvoboja? Ima li ikakve sreće u Don Đovanijevoj pobedi? Izražava li on na bilo koji način znake pokajanja za postupak koji je imao smrtonosne posledice? Sva ova pitanja, i pored odričnog odgovora, otvaraju posebnu debatu o karakteru protagonista. Ipak, ono što iz ovih događaja isijava, jeste Don Đovanijeva indiferentnost ali i neustrašivost.

Don Đovaniju ne ponestaje hrabrosti, niti on na bilo koji način pokazuje znake uznemirenosti nakon razotkrivanja prljavih planova zavodjenja lukave seljančice Cerline, čiji je mladoženja Mazeto, lukavim i perfidnim činom Leporela, na trenutak ostao bez svoje verenice. Dok se Cerlina odupire Don Đovaniju, u prethodno zaključanu prostoriju iznenada ulaze prurušeni Dona Elvira, Dona Ana i Don Otavio, oštro osuđujući prestupnika. Ovo mesto u operi je jedinstveno zbog još jedne stvari koja se nameće da bude postavljena kao zasebno problemsko pitanje. Naime, ovim gestom – u kojem glavni protagonista kao ljubavnik demonskog nagona, pred svima nama ne uspeva da izvrši svoj cilj zavodjenja – nestaje ona do tada natprirodna onipotentnost Don Đovanija. Iako on i dalje ostaje van konkurencije, ipak su sada svi svesni njegove (potencijalne) ranjivosti. Iz tog razloga, ovde se mogu postaviti provokativna pitanja o tome da li veličina ovog zavodnika leži upravo u činjenici da on 'nikada do sad' nije bio ostavljen i da li je svetu uopšte poznato kako izgleda Don Đovani 'slomljenog srca'. I najzad, da li bi porazom muškosti bila dovedena u sumnju i bezvremenost/besmrtost ovog 'mitološkog' junaka?<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Ipak, u susretu sa kasnijim delima u kojima se pojavljuje Don Žuan može se konstatovati da je od vremena romantizma, Don Žuanova ličnost potpuno transformisana. Tako, romantičarski Don Žuan, iako je 'rođen slavan', kroz životni put postaje senzitivan, pa i nezadovoljan, i prema njemu se često gaji istovremeno i simpatija i sažaljenje. Njegova demonska sila sada postaje podređena prirodnim i zemaljskim silama i realnim životnim uslovima. Lenauov Don Žuan, iako još uvek nije prikovan potpuno za materijalni svet (kao kod Maksa Friša), postaje trivijalizovana figura koja sobom nosi visoki potencijal i smeha i plača. Štrausov Don Žuan ispoljava izraženu vitalnost, kao i snažnu čežnju i želju, koje je uostalom i Kjerkegor pronašao u Mocartovom junaku, ali, Štraus sledi Lenauovu romantičarku nameru da prikaže da se nakon traganja za idealnom ženom, to traganje završava

Od ovog trenutka (koji, zapravo, predstavlja sam početak drame), pa sve do samog kraja opere, mi samo dopunjujemo našu predstavu o ovom neustrašivom gospodaru, što nam pomaže da detaljnije obrazložimo prethodne odgovore. Ono što se takođe postavlja kao ovde važno, jeste lokacija elemenata i formi humora i načina na koji ih Don Đovani, u svojoj indiferentnosti, propagira.

Scena ubistva Komandanta je zapravo početak kraja. Svi postupci govore u prilog tome da Don Đovani beskompromisno sledi princip užitka kojeg se nikada i nipošto ne odriče. On se nepokolebljivo pridržava načela koja ga odvede do ekstrema u kojima pokazuje spremnost da čak žrtvuje i svoj život zarad ostvarenih ciljeva zavođenja. Don Đovani, kao pripadnik više socijalne klase, razlikuje se od drugih aristokrata ne činjenicom da je imao veliki broj žena – što i ne bi bilo iznenađujuće za jednog aristokratu – već time što je svoje zadovoljavanje nagona uzdigao do nivoa etičkog principa prema kojem bi pre dao svoj život nego što bi ga se odrekao.<sup>36</sup> Te principe lika Mocart predstavlja već na početku opere, da bi na samom kraju, odbijanjem da se pokaje i pokuša da se iskupi, Don Đovani samo potvrdio da je ostao apsolutno dosledan svojoj jedinstvenoj i neprikosnovenj verij, verij bez posrednika i verij u samovoljno nametnut zakon koji dosledno sprovodi. Tako je on i svako i niko. Svojim postupcima on je borac protiv jednakosti i ideologije prosvetiteljstva, buntovnik koji želi da povrati stari sistem u kojem je superiorni položaj pojedinca u odnosu na druge unapred određen.

Međutim, da li Mocart 'kažnjava' Don Đovanija time što je on jedini lik kojem nedostaje muzički identitet? Dok je nedostatak uvodne arije ostavio muzički 'neodevenog' Don Đovanija (da u ekspoziciji likova predstavi svoj karakter i svoj glas), njegova 'pevačka darovitost', koja mu omogućava da se veoma lako prilagođava kako pevačkom stilu opere serije tako i bufo opere, postavlja ovog protagonistu u sam centar zbivanja, odnosno u tačku ka kojoj sve gravitira, ali i od koje se sve odbija. On je karikatura koja svojom grimasom progovara, koja negoduje i protestuje, ali koja se istovremeno ruga i podsmeva.

---

neuspehom, razočaranjem i rezigniranošću junaka. Cf. Sylvia W. Utterback, "Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness", *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 47, No. 4, 1979, 640.

<sup>36</sup> Cf. Mladen Dolar, "If music...", op. cit., 92.

Interpretiranje *Don Đovanija* na način intertekstualnog iščitavanja elemenata *komedije del arte* koji se nalaze unutar ove opere, može se sprovesti na nekoliko nivoa, od kojih se neki vezuju za određene likove i njihove karaktere, zatim za međusobne odnose u koje likovi iz opere stupaju i za određene situacije u kojima se likovi nalaze. I dok je slugu Leporela mnogo lakše intertekstualno locirati unutar *komedije del arte*, njegovog gospodara je, zbog karakterne heterogenosti i učestale promenljivosti, gotovo nemoguće približiti nekom od likova italijanskog renesansnog pozorišnog žanra. Zato se Don Đovani može čitati kao karikatura koja oponaša sva tri oblika tipiziranih likova *komedije del arte*,<sup>37</sup> i to kao:

- predstavnika zaljubljenih, ili u ovom slučaju 'pseudozaljubljenih';
- nekoga ko reprezentuje starce, i to kao da to čini 'u ogledalu', rekonstruišući njihovu prošlost. Tako se, na primer, Don Đovani predstavlja u ulozi kapetana iz *komedije del arte*, koji više nije samo puki hvalisavac (kao kapetan Spaventa koji se neprestano šepurio svojim podvizima), već neko čiji je poziv da započinje pravu borbu i predstavlja se kao 'razmetljivac';<sup>38</sup>
- lika sluga – nekadašnjeg zanija iz *komedije del arte*. Napokon, maskiranjem u svog slugu, a u cilju ostvarivanja interesa, Don Đovani se, 'silazenjem' sa klasne lestvice, skriva iza nižeg društvenog staleža.

Na osnovu predstavljenih modela ponašanja putem kojih se prilagođava određenim ulogama, prisvajajući klasne identitete kako bi pristupio različitim klasnim slojevima, može se metaforično reći da Don Đovani na sceni čini specifične vidove intertekstualnog i kulturno-tekstualnog 'presvlačenja', oblačeći i svlačeći na/sa sebe, brojne 'tekstualne' odore.

---

<sup>37</sup> Više o tipiziranim likovima iz *komedije del arte* videti u potpoglavlju „Nastanak i razvoj *komedije del arte* i njena transpozicija u medij muzike“. Podsećanja radi, karakterni likovi mogu se podeliti u tri velike grupe – starci (*Il Vecchi*), zatim zani – sluge (*Il Zanni*), i ljubavnici – inamorati (*Innamorati*), koje se dalje dele u podgrupe sa zajedničkim spoljnim (fizičkim) i unutrašnjim osobinama likova.

<sup>38</sup> Kapetan (*Il Capitano*), koji je bio uniformisano lice, a koji je pripadao grupi staraca, predstavljao se u ulozi hvalisavca i razmetljivca, a koji je u suštini bio kukavica.



Tabela 1, Nastup Don Đovanija u operi

	Ukupan broj	I čin	II čin
<b>Numere</b>	11	5	6
<b>Arije</b>	3	1	2
1. <i>Šampanj arija</i> („Fin ch'han dal vino“) - Numera 11, I Čin, Peta scena			
2. <i>Oh, dođi do prozora</i> („Deh, vieni alla finestra“) - Numera 16, Canconeta, II Čin, Prva scena			
3. <i>Polovina vas ide ovamo</i> („Meta di voi qua vadano“) - Numera 17, II čin, Prva scena			
<b>Dueti</b>	3	1	2
<b>Terceti</b>	2	1	1
<b>Kvartet</b>	1	1	
<b>Finale</b>	2	1	1

Don Đovani se u operi pojavljuje u 12 numera (po šest u oba čina), i to u tri arije, tri dueta, dva terceta i u kvartetu. Od tri arije, jedna se nalazi u prvom, a dve u drugom činu. Učestale promene njegovih melodijskih linija i njihova atraktivnost za slušaoca, ukazuju na konstantnu nestalnost ovog ljubavnika i na njegov nemirni duh. Takve promene muzičkog jezika Don Đovanija, Noske (Frits Noske) objašnjava kao „Donovu kaleidoskopsku sliku koja predstavlja ništa drugo no negativni princip njegove individualne karakterizacije. Našem junaku nedostaje homogenost drugih pošto se suptilno prilagođava svakoj situaciji.“<sup>39</sup>

Njegovu prilagodljivost svim situacijama Mocart je predstavio muzičkim jezikom. Primer za to je muzičko rešenje *Šampanj arije* („Finch' han dal vino“), prema kojem se vokalna deonica i deonice prve violine i flaute kreću unisono uz potpunu podređenost jasno profilisanoj i ujednačenoj muzičkoj pratnji.<sup>40</sup> Ako bi se violina i

<sup>39</sup> Frits Noske, "Don Giovanni: Musical Affinities and Dramatic Structure," 169.

<sup>40</sup> *Šampanj arija* je vrlo kratka i brza arija, koja metaforično podseća na šampanjac i njegove penušave mehure koji nestaju i 'lebde' u munjevitom zanosu. Cf. Ibid., 92. Neuobičajena sonornost, 'opsesivni' ritam i harmonsko siromaštvo – koji inače predstavljaju obeležja toposa turske muzike, krase ovu ariju, koja je inače jedna od najpoznatijih arija koje je Mocart napisao. Pored nedostatka prefinjenosti, prisustva 'hrapavosti' u zvuku, ritmičke monotonije i nesofisticirane harmonije, Bendžamin Perl

flauta tretirali kao subjekti koji zastupaju ženski princip, onda bi se moglo reći da je Don Đovanijev identitet u potpunosti prilagođen tom principu. To potvrđuje i tekst arije u kojem se on predstavlja kao 'zakleti' hedonista, uživatelj žene i vina, koji je spreman da učini sve, kako bi dodao još lepotica u svoj spisak („Dall'altro canto, Con questa e quella, Vo' amoreggiar. Ah! la mia lista, Doman mattina, D'una decina, Devi aumentar!“). Ovakvom interpretacijom se potvrđuju prethodno izneti stavovi o Don Đovanijevoj adaptaciji svakoj od svojih žrtava što je pokazano i u sceni *muzike za sto*, odnosno u plesovima iz finala prvog čina. Drugi vid kojim bi se moglo tumačiti ovo kompoziciono rešenje bio bi zasnovan na ideji da je Mocart sve druge solističke instrumente i ritmičku pratnju potčinio deonici protagoniste, što dodatno samo potvrđuje Don Đovanijevu 'centričnost' da oko sebe formira snažno 'magnetno polje' privlačne sile koju je nemoguće odoleti (primer broj 3).

### Primer 1

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 11 *Šampanj arija* („Finch' handal vino“), prva Don Đovanijeva arija, t. 9–18, klavirski izvod

Od preostale dve Don Đovanijeve arije, jedna je serenada („Canzonetta – Deh, vieni alla finestra“), koju on peva maskiran u Leporela, a u kojoj se na dva nivoa uočava humor, i to preuzimanjem uloge sluga na jednoj strani, a zatim i gestom kojim parodira zavođenje, na drugoj (primeri 4 i 5). Pored toga što nosi masku na

---

(Benjamin Perl) smatra da je „tekst ove arije sve, samo ne ono što bi trebalo da probudi neko osećanje kod slušaoca“. Cf. Benjamin Perl, „Mozart in Turkey“, *Cambridge Opera Journal*, 12, 3, 2000, 221. Zatim, pojedine osobine glavnog junaka odgovaraju onim kakve su pokazivali Turci u to vreme, što potvrđuje i teza da model ponašanja Don Đovanija odgovara onom modelu koji je, prema zapadnoevropskom shvatanju, bio karakterističan za Turske osvajače i koji je kao takav predstavljao ne samo „pretnju uspostavljenom redu“, već i oličjenje bezobzirne požude i seksualnog zadovoljstva. Ibid.

sebi dok se udvara, a što direktno referira na maske iz *komediju del arte*, ovde se, posredstvom likova koji ga okružuju, može iščitati i dodatna veza sa drugim žanrom. Naime, prefinjen stil pevanja (*a capella* ili uz pratnju laute, blok flaute ili španske gitare) u *komediji del arte* je bio manir zaljubljenih (*Innamorati*), ali i likova koji su pripadali grupi sluga – zanjima, među kojima su bili Skapino (*Scapino*), Mezetino (*Mezzettino*) i Kovijelo (*Coviello*) koji je svirao mandolinu.

Serenada je mesto u operi koje pobuđuje dublju polemiku. Estetika jednostavnosti kanconete dovodi nas u dilemu da li je jednostavnost njene muzičke podloge namerno izabrana, s obzirom na to da Don Đovani pokušava da zavede služavku? Na ovo pitanje odgovor daje Fric Noske, koji na osnovu poređenja muzičkog jezika numere koja je prethodila kanconeti (iz terceta u kojem nastupaju Dona Elvira, Don Đovani i Leporelo) pokazuje drastičnu razliku, čime je Mocart muzičkim sredstvima istakao klasne razlike.<sup>41</sup> Tako Noske na primeru samo jednog fragmenta iz terceta u *Ce duru* pokazuje izvesne nepravilnosti u muzičkom toku, gde dolazi do menjanja akcenta i kontrakcije na slogovima reči *bel-la* (lepa) u 37. taktu, potom i do sinkopiranog fraziranja na slogovima reči *o gio-ja* (ili šala), a zatim i petostrukog ponavljanja nota *ce i ha* (t. 39-43) kojima se stvara poseban užurbani puls. Svaki detalj ovde ukazuje na pokušaj Don Đovanija da umiri Dona Elvirino raspoloženje i pridobije njenu ljubav.<sup>42</sup> Suprotno tome, kanconeta ima u potpunosti konvencionalnu formu, gde je jednostavna melodija vokalne deonice uz pratnju mandoline, dočaravaju ambijent u kojem zavodnik, bez mnogo intelektualnog napinjanja, nastoji da zadobije srce služavke. Takođe, ovde treba dodati i to da bi, uprkos svojoj jednostavnosti, kanconeta sigurno bila jednako efikasna kao i prethodno zavodljiva melodija upućena Dona Elviri.<sup>43</sup>

Pored sasvim jednostavne i sladunjave melodije kanconete, njen tekst, iako natopljen ljubavnom lirikom, izražava nesnonu patnju kroz koju prolazi ljubavnik u iščekivanju povratne reakcije svoje simpatije. Ipak, publika dobro zna da Don do sada nije pokazao znake samilosti već je prelazio preko svih prepreka kako bi se

<sup>41</sup> Frits Noske, *The Signifier and the Signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, 64-65.

<sup>42</sup> Ibid., 65.

<sup>43</sup> Ibid.

dočepao plena. Upravo se tu krije dualni karakter ove numere u kojoj se zajedno nalaze ozbiljnost i komičnost. Ambijent ove numere i posebno izvođenje kanconete kao sredstva kojim je pojačana scena udvaranja, upravo podsećaju na one segmente *komedije del arte* koji su takođe sadržali ovaj muzički oblik ili neke pesme i arije, a koje su takođe istovremeno sadržavale ljubavnu tematiku i njenu trivijalizovanu stranu.

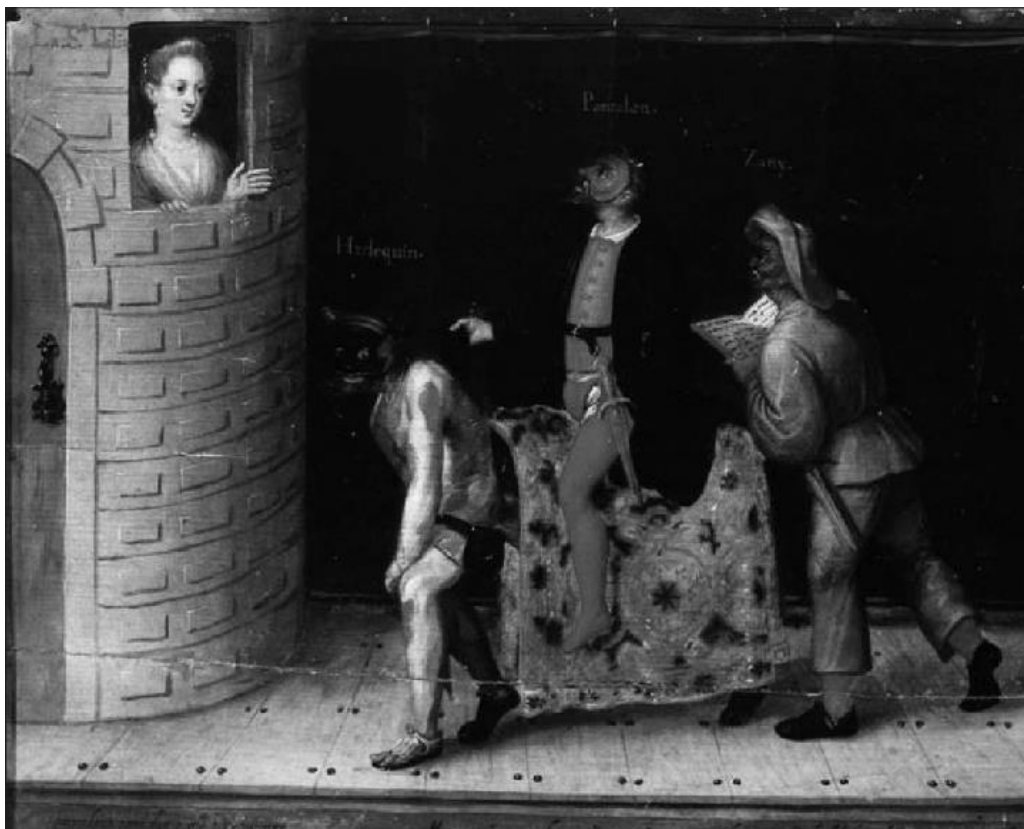
Često su stihovi takvih pesama i arija sadržale i tragični fon, odnosno vrstu humora koja se ispoljavala u obliku tragične karikature. Tako je Ana Meknil, analizirajući jedinu štampanu Skapinovu čakonu („Aria di Scapino“), u koju je dodala moderne akordske šifre naspram onih zapisanih *alfabet* notacijom za špansku gitaru, došla do veoma zanimljivih zapažanja. Na osnovu njene analize može se konstatovati da ova arija, čiji je muzički tok zasnovan na principu čakone, sadrži harmonsku progresiju I–IV–V–I i modulaciju u dominantni tonalitet.<sup>44</sup> Zatim, iz aspekta identifikovanja i tumačenja elemenata humora, može se reći da u ovoj ariji, pored raznovrsnih harmonskih varijacija i 28 stihova koji govore o tragičnom Skapinovom izdisaju, a gde se sa puno melanholijske ističu svi gradovi u kojima je on ostavio po jedan instrument, dominira sinkopirani ritam, na osnovu čega je u potpunosti poreknuta žalosna lirika teksta tragične pesme i Skapinov izdisaj koji se u njoj opisuje.<sup>45</sup> Kao da pod prozorom Cerline gledamo Skapina koji, uz pratnju mandoline, peva strofičnu serenadu sa lamentoznim tekstom, a koja se takođe odvija na jednostavnoj harmonskoj podlozi (I–IV–V) i u dvodelnoj formi (abab). Jedina razlika između Don Đovanijeve i Skapinove arije je u tome što muzički tok odseka b prve arije ne modulira u dominantni tonalitet (kao što se dešava u Skapinovoj ariji), već sada odlazi u subdominantni tonalitet (Ge dur).

---

<sup>44</sup> Cf. Anne MacNeil. Ibid., 27.

<sup>45</sup> Ibid. Za Skapinove instrumente, koje je stvarao Gabrijeli (tvorac Skapina), veoma se interesovao Klaudio Monteverdi koji je pisao svom dopisniku Doniju (Giovanni Battista Doni) u Rim, da mu opiše ove instrumente o kojima je želeo da sazna nešto više. Široku popularnost Skapinovih instrumenata potvrđuje i gravura Frančeska Gabrijelija slikara i gravera Karla Bifija (Carlo Biffi) u Bolonjskoj biblioteci. Cf. Ibid., 26.

Ilustracija 1 „Serenada“, ulje na platnu, 38 x 47.5 cm.



**Izvor:** M. A. Katritzky, "The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents", *Early Theatre, A Journal Associated with the Records of Early English Drama*, vol. 11/2, 2008, 142.

## Primer 2

Tekst kanconete „Deh vieni alla finestra“ („Oh, dođi do prozora“)

*Deh, Vieni alla Finestra*

*Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro,  
deh, vieni a consolar il pianto mio.  
Se neghi a me di dar qualche ristoro,  
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.*

*Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,  
tu che il zucchero porti in mezzo al core,  
non esser, gioia mia, con me crudele,  
lasciati almen veder, mio bell'amore!*

*Oh, dođi do prozora*

*Oh, Dođi do prozora, dušo moja,  
Dođi da utešiš jade moje.  
Ako odbiješ utehu mi pružiti,  
Pred očima tvojim, želim da umrem.*

*Ti, čije su usne slađe od meda,  
Ti, čija duša nosi svu radost,  
Nemoj biti okrutna prema meni, ljubljena moja,  
Dopusti da te vidim, voljena moja!*

### Primer 3

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 16, Canzonetta, *Deh vieni alla finestra* („Dođi do prozora“), t. 1-8, klavirski izvod

The image shows a musical score for the Canzonetta 'Deh vieni alla finestra' from Mozart's opera Don Giovanni. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes markings for 'staccato', 'Mordente', and 'p' (piano). The vocal line has lyrics in Italian and English: 'vie-nial-la fi-ne-stra, o mio te-so-ro, deh out- thy casement glanc-ing, Oh smile up-on me, With'.

Koliko je Don Đovani brz i spretan u promeni identiteta i prilagođavanju različitim situacijama, pokazuje scena u kojoj on, nakon pevanja serenade (kanconete) ispod Dona Elvirinog prozora, biva presretnut od strane Mazeta i drugih suparnika, međutim, kako je maskiran u slugu, on pronalazi način da ih nasamari. Upravo postupci za kojima je posegnuo kako bi izvršio prevaru, nedvosmisleno ukazuju na one koje su vrlo često primenjivali pojedini likovi *komedije del arte*. Naime, radi se o igri reči koju su koristili zaljubljeni (*Innamorati*) tokom udvaranja, poznatijoj kao retorička figura nabiranja reči istog ili sličnog korena, ali različitog značenja. Ta igra nazvana je „paronomazija“.

Ova elegantna igra 'dvosmislenih' reči bila je često upotrebljavano sredstvo zaljubljenih ali i staraca. Ova retorička figura je morala da se koristi vrlo diskretno, kako ne bi narušila književni integritet predstave. Od svih likova *komedije del arte*, ovu igru je na sceni posebno praktikovao *Dottore*.<sup>46</sup> Don Đovani u svojoj trećoj, i poslednjoj ariji *Polovina vas ide ovamo* („Metà di voi qua vadano“), upravo upotrebljava ovu stilsku figuru, čime uspeva da ostvari svoju prevaru. Na taj način je retorika, kao nauka o besedništvu, muzičkim i scensko-muzičkim žanrovima

<sup>46</sup> Cf. Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 227.

pozajmila svoja stilsko-lingvistička sredstva pomoću kojih se osvetljavaju novi uglovi dramaturškog sloja: u ovom slučaju, razumevanje postupka i načina na koji je Don Đovani želeo da ostvari svoju nameru. Pored ove intertekstualne relacije na nivou diskursa izražavanja (muzičkog i književnog/poetskog), na nivou lingvistike i nauke o književnosti, može se takođe na ovom primeru pokrenuti pitanje o tome kako se, uz pomoć muzičkih sredstava, jezik odnosi o jeziku, odnosno, kako jezik stvara meta nivo – metajezik.

#### Primer 4

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 17, arija, Don Đovani, *Polovina vas ide ovamo* („Metà di voi qua vadano“), t. 1-3, klavirski izvod

Andante con moto.  
Don Giovanni. (to the peasants.)

Me-tà di voi qua va-da-no, e gli altri va-dan là!  
Go half to left, and half to right, The road to pi-o-neer,

*Corni & Vln.*  
*p*  
*str.*

Konstelacija likova u ansamblima *per se* proizvodi konfrontaciju i prožimanje različitih ('nasleđenih') priroda pojedinaca i novonastalih združenih sastava. Humor u ovakvim situacijama ima vrlo važnu i neizostavnu ulogu. Kroz mnogostrukost humora, ispoljavaju se karakteristike likova, posebno u trenucima u kojima se rasplamsano ukrštaju njihova uverenja, a time i različita (suprotna) životna načela. Groteska, kao izražajno sredstvo konfrontiranja dve emotivno-psihološke suprotnosti, dolazi do izražaja u triju iz prve scene („Ah soccorso!... Son tradito“), gde nakon čina ubistva nastupa osećanje žaljenja. Od svih likova u ovom triju, Leporelo je najjasnije psihološki individualizovan.

Iako nedvosmisleno vodi poreklo iz *komedije del arte* kao tipizirani lik sluge koji ima 'nasleđeni' talenat, ali i 'sirovu' inteligenciju, u pomenutom mestu razvoja dramske radnje, Leporelo na trenutak sazreva u jednu senzibilni osobu, koja

doživljava emotivni šok i istinski biva zaprepašćena tragičnim prizorom koji se odigrao pred njom.<sup>47</sup> Leporelo je zadržao sve one mane koje su sluge imale u *komediji del arte* (kukavičluk, sebičnost, ironiju, dvoličnost, pobožnost, površnost, nedoslednost, lakrdijaštvo), ali ga sada na trenutke krasi vrlina čestitosti. Leporelo se iz Prvog zanija<sup>48</sup> transformisao u čoveka iz naroda ali istovremeno čoveka za svako doba, čoveka, koji zastupanjem ličnog interesa i priklanjanjem vladajućim normama i razmišljanjima, opstaje u svakom okruženju. Leporelo je konformista. On je i komičar i političar. Čak je i glasnik.

Ovde treba navesti postupak kojim Leporelo publici najavljuje predstojeće pojavljivanje 'poznatih' muzičkih referenci. Tako na početku pojavljivanja prvog citata, Leporelo objavljuje naslove dve numere iz poznatih opera: prvo uz usklik izgovara naziv prve opere: *Bravo! „Retka stvar“* („Bravi! *Cosa rara*“) u 53. taktu (primer broj 7), a zatim kasnije i *Dug život onima koji su u sporu* („Evvivano i Litiganti“) u 123. taktu (primer broj 8), kao najavljivanje nastupa druge poznate opere. Na kraju, kada se pojavi citat iz poznate Figarove arije iz prvog čina opere *Figarova ženidba - Više nećeš odlaziti* („Non pili andrai“), umesto prethodnih aludiranja na naslove opera, Leporelo od 164. do 166. takta izgovara tekst *Ovo je ona koju ja poznajem vrlo dobro* („Questa poi la conosco pur troppo“, primer broj 9). Na ovaj način Leporelov glas predstavlja (skrivenu) kariku u intertekstualnom povezivanju različitih muzičkih izvora i njihovog spajanja u jednu dramaturški povezanu celinu. Ako se ipak uzme u obzir činjenica da je današnji slušalac mnogo manje upoznat sa prve dve muzičke reference u odnosu na prosečnog slušaoca iz

---

<sup>47</sup> Ovakvo dvostruko preklapanje i osciliranje unutar jedne ličnosti, a što korespondira Goldonijevom *di mezzo carattere*, pronalazimo i u drugim Mocartovim operama, kakav je, na primer, slučaj sa Pašom Selimom (u operi *Otmica iz Saraja* („*Die Entführung aus dem Serail*“), K. 384, 1781). Paša Selim je lik u kojem se istovremeno susreću dva krajnja pola, surovi despotizam i osećanje sažaljenja i spremnost na oproštaj. Mehanizam milosti, zauzimao je centralno mesto u ranoj operi, prikazujući sliku *Drugog* iznad zakona, koji je psihoanalitičkim imenom nazvan *superego*. Cf. Mladen Dolar, „If music...“, op. cit., 163. U *Figarovoj ženidbi*, portret grofa Almavive predstavljen je na jednoj strani plemenitim, a na drugoj, komičnim konturama (humorom u vidu karikature), između kojih oscilira uravnotežen plemić i osujećen ljubavnik, pružajući mogućnost bogatoj muzičkoj paleti da izrazi brojne unutrašnje (psihološke) promene upotrebom glasa/baritona. Cf. Paolo Gallarati, Anna Herklotz, „Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos“, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 3, 1989, 225.

<sup>48</sup> Dok je prvobitno u *komediji del arte* Prvi zani (*I zanni*) bio lukavi sluga koji je smišljao trikove i nosio tok dramske radnje, drugi zani (*II zanni*) bio je ne mnogo inteligentni čovek, od koga se očekivalo da svojim ispadima i iznenadnim prekidima glavne radnje (podvalama, kreveljenjem), nasmeje i zabavi publiku.



perioda kada je nastao *Don Đovani* – treba imati u vidu da je, na primer, Martin bio treći najizvođeniji kompozitor u Beču i da je opera *Retka stvar* bila druga opera po izvođenju u njegovom opusu – onda bi u sadašnjem vremenu, aluzije na koje upućuje Leporelo mogle s pravom okarakterisati kao „intertekstualna ironija”, to jest, kao visoki „kodovi” koje izuzetno naslušanom i dobro upoznatom slušaocu muzike mogu poslužiti kao znak za uočavanje postojećih referenci.

### Primer 5

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („Già la mensa è preparata”), materijal iz Solerove opere *Retka stvar* (t. 47-54), klavirski izvod

Allegretto. Leporello.

tir. end. (The private band begins the first piece. melody from Martin's *Una cosa rara*.)

Bravi! "Cosa rara!,"  
Bravi! "Cosa rara!"

*ob.*

(Music on stage: 2 Ob., Clar., Bassoons, Horns.) *p*

### Primer 6

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („Già la mensa è preparata”), materijal iz Sartijeve opere *Dok se dvoje svađaju, treći uživa* (t. 121-127), klavirski izvod

Leporello. Don Giovanni.

Ev - vi - va - noi li - ti - ganti. Ver - sa il vi - no!  
Long life to "i li - ti - ganti!" Fill my goblet!

**Primer 7**

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, Finale, numera br. 24, II čin, Don Đovani i Leporelo: *Kantina je već spremna* („Già la mensa è preparata“), materijal iz *Figarove ženidbe* (t. 161-166), klavirski izvod

The image shows a musical score for the aria 'Kantina je već spremna' from Mozart's opera Don Giovanni. The score is written for voice and piano. The vocal line is in bass clef and 3/4 time. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score includes the text 'Leporello.', '(Private band begins the 3d. piece, Questo That's a', and 'Moderato. from Mozart's Figaro.)'. The piano accompaniment features dynamic markings 'f' and 'p'.

Takođe, ono što je veoma važno istaći kada se govori o vezi likova *komedije del arte*, ali i načina na koji oni glume, plešu i muziciraju sa likovima iz Mocartove opere, važno je ukazati na značaj improvizacije, koja je transponovana iz jednog u drugi medij, prenoseći sa sobom i svoje performativne elemente. Među svim likovima iz *Don Đovanija*, Leporelu je u najvećoj meri ostavljen prostor za improvizaciju. U pojedinim scenama njegov govor lica ili tela, odnosno gluma i mimika koje izvodi nad muzičkom osnovom, mogu dodatno pojačavati dramski efekat. Na primer, nakon dvoboja između *Don Đovanija* i Komandanta, njegova ekspresija lica može pokazivati osećaj zgrožavanja, uplašenosti ili pokajanja. S obzirom na to da se radi o dijaloškoj improvizacionoj formi, na ovakav način je stvorena još jedna dodirna intertekstualna tačka *Don Đovanija* i *komedije del arte*. Ne treba zaboraviti da je improvizacija u *komediji del arte* bila prepuštena slobodi izvođača i njegovom 'spontanom' činu izvođenja, dok je jedino zaplet dramske radnje, putem određenog dogovorenog okvira/ scenarija, bio koncipiran unapred.

Slično je i sa drugim likovima. Dok je portret zaljubljene inamorate iz *komedije del arte* u *Don Đovaniju* prikazan kroz lik Dona Elvire, subreta Kolombina sada je 'oživljena' u liku Cerline. Zatim, Leporelo se može prepoznati i kao sluga koji uživa ulogu da bude prenosilac poruka, ali i posrednik u odvijanju dramske radnje. On, kao i svaki sluga u komičnoj operi, ima vitalnu funkciju u povezivanju komičnih s

ozbiljnim scenama/akcijama. Ipak, humor se kod Leporela manifestuje na nekoliko vidljivih načina, ali najčešće on poprima formu i karakteristike ironije.

Humor je posebno muzički uočljiv u triju iz drugog čina, kada se uz zajedljiv podsmech zbog Dona Aninog protesta Don Đovanijevom neverstvu, muzički tok vodeće deonice koju donosi Don Đovani, nakon skoka septime, prenosi u deonicu Leporela, oponašajući njegov prasak u smeh (primer broj 10).<sup>49</sup>

### Primer 8

V. A. Mocart, *Don Đovani*, opera u dva čina, numera br. 15, tercet, II čin, Dona Elvira, Don Đovani i Leporelo: „Ah taci, ingiusto core“ (t. 48-50)

Andantino

Ah, cre-di-mi o m'uc-ci-do  
Oh, trust in me or I per-ish  
Se se-gui-ta-te io ri-do  
If this keeps on, I'll chuckle

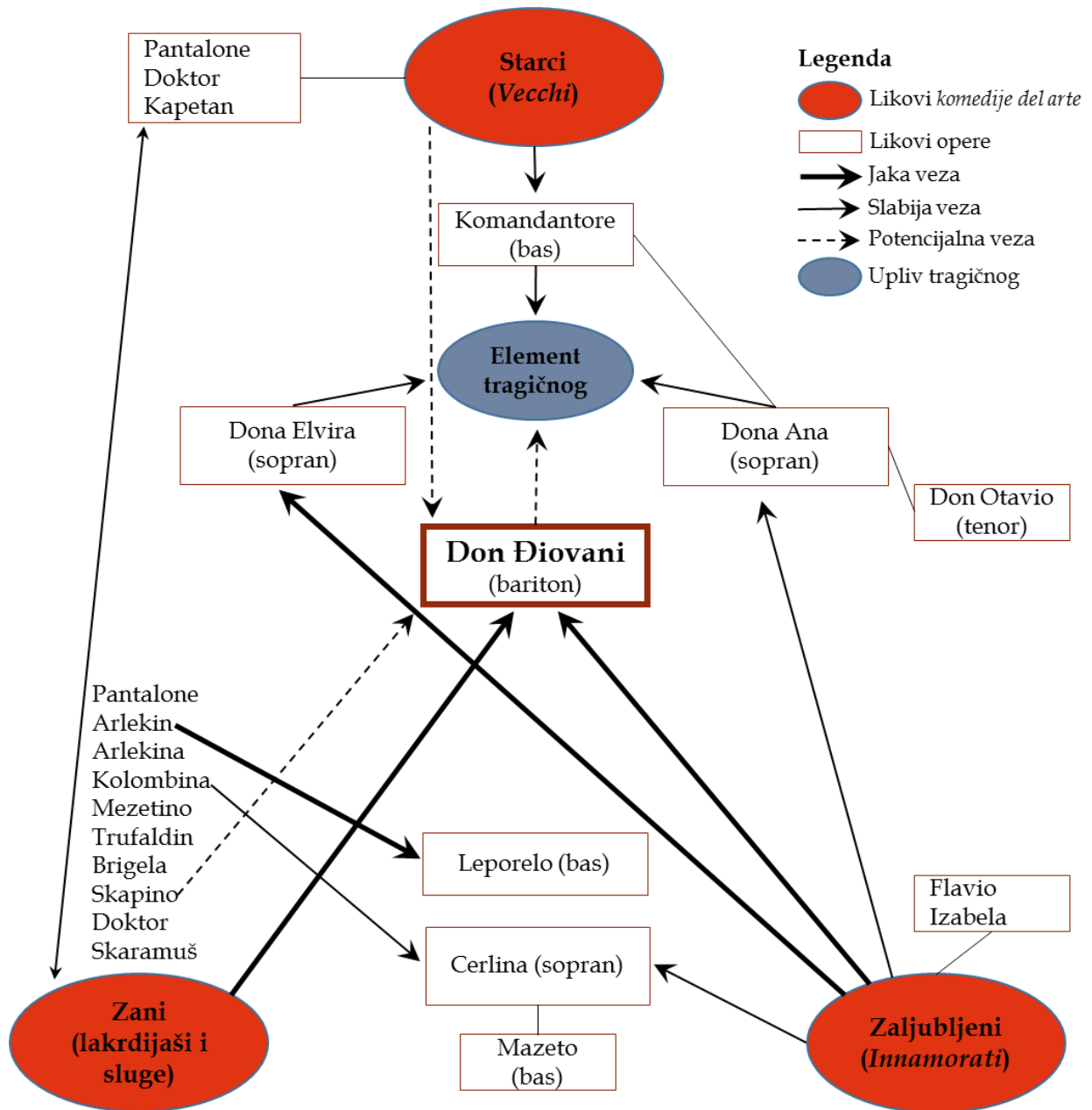
Zatim, dvostruka ličnost (*di mezzo carattere*), koja kao pojam vodi poreklo iz Goldonijeve *drame đokoze*, može se identifikovati i kod ostalih likova opere *Don Đovani*. Dona Ana, koja s razlogom željno iščekuje osvetu, pokazuje momente nežnosti i svoja plemenita osećanja u rondu *Nemoj mi reći, moj prelepi idolu* („Non mi dir, bell'idol mio“). Slično je i sa Dona Elvirom, kod koje naviru tužna osećanja zbog neuzvraćene ljubavi, a koja su potisnuta snažnom uvredom i povredom svog ponosa. Dona Elvirina uloga pripada izazovnijim karakterima opere, posebno iz razloga što ovaj karakter balansira između lika *komedije del arte* i tragičnog lika, a što se kao krajnji rezultat naginjanju jednom od ova dva karaktera, upisuje kroz izraz sopranske uloge.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Cf. Abram Loft, "The Comic Servant in Mozart's Operas", *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 3, 1946, 385.

<sup>50</sup> Trevor Gillis, "Don Giovanni @ Metropolitan Opera, Live in HD", *In Review*, post od 25. oktobra 2016, na linku:

<https://www.operasense.com/don-giovanni-review-metropolitan-opera/>

Dijagram 1, Intertekstualno 'čitanje' likova opere *Don Đovani* posredstvom likova iz komedije *del arte*



Scena *Poslednje večere* (gde Don Đovani obavlja svoj poslednji obrok pred smrt) nosi u sebi mnoštvo skrivenih potencijala, koji se na osnovu analize muzičkih rešenja, a pre svega tumačenjem muzičkih citata, mogu tek shvatiti kao izuzetno važno mesto u dramskom razvoju cele opere. Prvo je važno ukazati na povezanost muzičkog segmenta finala drugog čina i *muzikom za sto* u kojem se javljaju muzičke reference sa segmentom iz finala prvog čina i smenom plesova, gde se sada upisuju

nova značenja koja se stavljaju u kontekst njihovih intertekstualnih veza, uspostavljenih sa muzičkim i vanmuzičkim referencama.

I pored toga što mnogi autori smatraju da se muzički materijal, izabran za scenu u kojoj Don Đovani jede svoju poslednju večeru (uz orkestar koji izvodi *muziku za sto*), može shvatiti ili kao želja kompozitora da inkorporira popularne arije i time obogati svoju muziku ili samo kao puka pošalica sa svojim muzičkim savremenima, postoje i drugačija mišljenja koja muzički materijal iz ove tri igre stavljaju u širi kontekst, funkcionalizujući ih u skladu sa dramaturškim planom opere.<sup>51</sup> Naime, grupa ovih plesova se može posmatrati i kao anticipacija segmenta opere u kojoj orkestar za vreme Don Đovanijeve opere izvodi *muziku za sto*. Zato se, prema mišljenju Alanbrukove, može reći da „plesovi i *muzika za sto* obuhvataju dve realne životne radnje koje su stavljene u kontekst opere i koje su njome [operom] interno uokvirene kao dramsko sredstvo, poput komada u komadu“.<sup>52</sup> Zatim, Alanbrukova (Wye Jamison Allanbrook) navodi da se svaki citat iz *muzike za sto* može povezati sa jednim od plesova iz prvog čina, čak i ako se metrički ne pojavljuju u istom redu.<sup>53</sup>

Sličnost muzičkog materijala ova dva segmenta očitava se i na nivou metra gde igrački ritam plesova prati ritam instrumentalnih numera preuzetih iz drugih muzičkih izvora, ali i na tonalnom planu gde je došlo do izvesnih harmonska odstupanja od originala preuzetih numera – prvi citat je u istom De dur tonalitetu kao i originalna arija, dok su druge dve arije promenile osnovni tonalitet, ali je u njima sačuvana logika harmonskog plana.<sup>54</sup> Na osnovu ovakvih pokazatelja može reći da su muzički citati koje je Mocart inkorporirao u operu, uticali na njen dramaturški plan organski povezujući oba čina.

<sup>51</sup> Cf. Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 12.

<sup>52</sup> Barbara R. Barry, "The Spider's Strategem: The motif of Masking in *Don Giovanni*", *Opera Journal* 29, no. 2, 1996, 48

<sup>53</sup> Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, 378.

<sup>54</sup> Daniel Hertz, "Don Giovanni: Conception and Creation", u: Thomas Bauman (ur.), *Mozart's Operas*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, 169, prema: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 15.

Tabela 2, Paralele između plesova finala I čina i muzike za sto iz finala II čina

Finale I čina Plesovi	Finale II čina Muzika za sto
Prvi ples - Menuet (takt 3/4)	Citat iz <i>Fra i due litiganti il terzo gode</i> (takt 3/4)
Drugi ples - kontradanca (takt 2/4)	Citat iz <i>Figara - Non piu andrai</i> (takt 2/2)
Treći ples - Alemanda/ <i>Teitsch</i> (takt 3/8)	Citat iz <i>Cosa Rara</i> (takt 6/8)

Izvor: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 13.

Ipak, ono što je iz aspekta intertekstualnosti najvažnije jeste značaj preuzetih izvora i (spoljašnje) veze koje se uspostavljaju između originala i *Don Đovanija*. Prvo treba imati u vidu to da su sve tri opere komičnog karaktera sa tim što opere *Retka stvar* ili *Lepota i Poštenje* i *Dok se dvoje svađaju, treći uživa*, pripadaju drami đokozi (isto kao i *Don Đovani*), dok *Figarova ženidba* pripada žanru komične opere. S obzirom na to da u bufo operi „pronalazimo gestove i scene iz opere serije i lirske tragedije (*tragedie lyrique*), kao i citate iz drugih bufo opera ili referiranja na njih“,<sup>55</sup> veoma važno pitanje se odnosi na značaj intertekstualnih značenja u bufo operi, te bi u tom kontekstu trebalo tretirati pojavu *muzike za sto* u finalu *Don Đovanija*. Naime, upravo je scena sa *muzikom za sto* uokvirena dvema ozbiljnim scenama (ulaz Dona Elvire i susret sa statuom mrtvog oca, a zatim i smrt Don Đovanija), što govori o tome da se „komedija ovde upadljivo suprotstavlja tragediji“.<sup>56</sup> Kako je *smisao muzike za sto* da razonodi slušaoce (što je uostalom i funkcija *divertimenta*), kao i to da je Mocart izabrao materijale iz u ono vreme poznatih opera (dve u kojima se susreću komično i tragično i jedne komične opere), nema sumnje u to da je kompozitor ovde želeo da napravi jasnu strukturalnu granicu i time postavi splet ove tri scene (sa *divertimentom* i citatima) kao centralne za konstrukciju opere.

<sup>55</sup> Mary Hunter, "Some Representations of *Opera seria* in *Opera Buffa*", *Cambridge Opera Journal* 3, no. 2, 1991, 89-108, prema: Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 15.

<sup>56</sup> Nicholas Junkai Chong, "Music for the...", op. cit., 29.

Čong takođe ističe još jedan važan aspekt unošenja poznatih muzičkih referenci. Prepoznavanjem izabranih muzičkih referenci, publici je data šansa da učestvuju u intertekstualnoj komuniciraju i da otkrivanjem značenja koje te reference imaju u novom kontekstu. Pošto „citat ili aluzija postoje u više od jednog muzičkog dela, onda slušalac smešta različita dela u međusobnu komunikaciju. Zato treba istaći da se ova komunikacija nužno odvija u svetu slušaoca.“<sup>57</sup> Tako je slušalac taj koji opaža intertekstualnu komunikaciju. On je medij kroz koji se ta komunikacija odvija. Na ovaj način, Čong pokušava da problematizuje *muziku za sto* u *Don Đovaniju* kao mesto gde se ukida zavesa između umetnika (pevača/glumca) i publike, naglašavajući da je ovaj Mocartov postupak ništa drugo nego preteča Brehtovog zahvata u teatru u kojem je uklonjen zid koji deli publiku od glumca.<sup>58</sup>

Jedan od najautentičnijih momenata u celokupnoj istoriji opere jeste početak *Don Đovanija*. U operi koja je gotovo u celosti napisana u vedrom durskom tonalitetu, harmonska veza I i VII stupnja de mola data već u prvim taktovima opere u startu izaziva nemir. Iako je, ubrzo zatim, uznemiravajući mol zamenjen De durom, tonični akord de mola je dao znak svog prisustva, objavivši da je predodređen da se ponovo pojavi u trenutku dramskog raspleta opere. Ovaj početak tonikom de mola u Čehovljevske-Lotmanovskom (Антон Павлович Чехов; Юрий Михайлович Лотман) smislu, asocira na pušku koja se na početku neke drame, pripovetke ili filma prikazuje na zidu, i koja će do kraja morati i da opali.<sup>59</sup> Upravo je dolazak kamenog gosta praćen akordom de mola koji će zatim ostati trajno urezan u podsvesti gledaoca/slušaoća, kao večno saznanje o događaju koji se zbio pred njima i izvan domašaja njihovih želja ali i kao znak predskazanja neizbežne tragedije.

Upravo ovaj akordski 'blesak', kao skriveni okidač, repetiraće se samo još dva puta u operi, i to: 1) prilikom pojave Komandanta, odnosno u sceni dvoboja, i 2) kao

---

<sup>57</sup> Ibid., 34.

<sup>58</sup> Ibid., 30-32.

<sup>59</sup> Ovu čuvenu preporuku razmatra i Umberto Eko, tvrdeći da nije pravi problem u tome hoće li puška stvarno da opali, već to što upravo ne znamo hoće li pucnja i biti, te zbog toga zaplet dramske radnje dobija na težini. Eko smatra da otkriće da li je do pucnja do kraja došlo, i nije toliko vredan podatak, već da je potrebnije staviti glavni akcenat na „saznanje otkrića da se nešto dogodilo“, i to „zauvek, na jedan određeni način, izvan domašaja čitaočevih želja“. Cf. Umberto Eko, „O nekim funkcijama književnosti“, u: *O književnosti*, Beograd, prevela: Milana Piletić, Beograd, Vulkan, 2015, 19.

vrhunac dramske radnje na samom kraju opere, uz dolazak kamenog gosta, kada najavljuje smrt protagoniste. Kroz 'motiv' de mola, koji je postao Don Đovanijev simbol (nazvan *don-đovanijevski akord*), publika 'proživljava' prethodnu uzburkanost dramskog toka.<sup>60</sup> Zato se sa pravom može postaviti pitanje o tome da li se kroz ovaj motiv emituje moralizatorska poruka koja potražuje ponovnu introdukciju moraliteta, ili je prikazani (zahtevani) moralitet samo banalna konvencionalnost kojoj se Don Đovani odupire<sup>61</sup> i čime 'trijumfalno', po poslednji put, upire prst u lice celokupnoj društvenoj zajednici?

Pre davanja odgovora na ovo pitanje, trebalo bi da se razmotri i značaj poslednjeg ansambla finala opere – scena koja nastupa nakon smrti Don Đovanija – a čije uključivanje u operu zavisi od aspiracija/interpretacije samog dirigenta; ukoliko dirigent odluči da izostavi ovaj deo, opera se onda završava smrću Don Đovanija. Alternativna rešenja kojima se može završiti *Don Đovani* ostavljaju operu otvorenom za različita izvođenja, a samim tim i za drugačije interpretacije opšte poruke/pouke. Na primer, u postavci Kraljevske opere kuće (The Royal Opera House) iz Londona iz 2015. godine, *Don Đovani* se završava smrću protagoniste – „Don Đovani odlazi u pakao i opera se završava“.<sup>62</sup> Ovo odgovara Mocartovoj adaptaciji opere za bečku premijeru, održanu 1788. godine, kada je bila isključena celokupna finalna scena. Međutim, verzija koja je krajem oktobra 1787. godine izvedena na premijeri u Pragu, uključila je poslednju scenu koja, iako u dramaturškom smislu umanjuje naboj tragičnog događaja koji joj je prethodio, donosi snažnu moralističku kritiku od strane

---

<sup>60</sup> De mol je takođe najčešće upotrebljavani tonalitet duhovnog žanra rekvijema, koji predstavlja jedan od toposa smrti, poniznosti i stradanja. Ovaj topos je veoma upečatljiv kod žanra rekvijema i posebno je razmatran na primeru Mocartovog *Rekvijema* u de molu (K.626). Cf. Јана Димитријевић, "У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта", *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи*, Музиколошке студије – зборници радова студената музикологије, св. 5/2014, Београд, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 86. Ovo je još jedan od načina gde dolazi do prepoznavanja istog toposa u okviru različitih žanrova, ali uz zadržavanje njegovog važećeg statusa koji ima za interpretaciju. Tako je de mol, kao glavni tonalitet *Rekvijema*, a kojem je pripisan simbol smrti i tuge – koji je predstavljen retoričkim figurama kojima se aludira na stradanje i strah – prisutan još i u *Klavirskom koncertu* br. 20 u de molu (K.466) ali i u brojnim Mocartovim delima, među kojima se nalazi i *Don Đovani*.

<sup>61</sup> Ingrid Rowland, "Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?", u: Lydia Goehr, Daniel Herwitz (ur.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*, New York, Columbia University Press, 2006, 16.

<sup>62</sup> Rachel Beaumont, "The finale mystery: Ending Don Giovanni. Mozart's masterpiece has more than its fair share of alternative endings.", post od 11. juna 2015, na linku: <http://www.roh.org.uk/news/the-finale-mystery-ending-don-giovanni>



zajednice, koja, nakon što se oslobodi od opasnosti kojoj je bila izložena, nastavlja svoj 'bezbrižan' život. Mocart je izvanredno muzički rešio smenu ove dve scene, te je putem harmonskog jezika potpuno promenio dramski ambijent i kraj opere odveo u potpuno suprotnom smeru: iz tragičnog u veselo raspoloženje. Tako je tonika de mola, nad kojim se odvija Don Đovanijev 'odlazak' u plamenu, preinačena u dominantu Ge dura, na čijem svetlom fonu, okupljena i najzad bezbrižna zajednica, započinje moralizatorsku horsku numeru.

Otpadnik je ekskomuniciran, zajednica je sačuvana, drama postaje đokoza!

Ilustracija 2, Aleksandar Evarist Fragonar (Alexandre-Évariste Fragonard, 1780-1850), *Don Đovani se suočava sa kamenim gostom*, 1830-35 (Muzej lepih umetnosti, Strazbur)



### 4.3. Intertekstualno čitanje elemenata komedije *del arte* u sekstetu *Muzička šala*

#### 4.3.1 Metajezik kao sredstvo intertekstualnog čitanja instrumentalne muzike

Otkrivanje intencionalnosti u 'čistoj'/instrumentalnoj muzici omogućilo je nove vidove interpretiranja muzičkog dela. Sam pristup, shvatanje i analiziranje ekspresije humora u svim njegovim implicitnim formama, značajno se razlikuje od onog u eksplicitnim formama, prvenstveno zbog tekstualne podloge koju ove druge sadrže. Taj pristup se oslanja na:

- sam naslov kompozicije (ukoliko je on, naravno, prisutan), a kroz koji kompozitor odmah na početku ukazuje na pojavu intencionalnosti i potencijalnih skrivenih strana interpretiranja, ali i na
- tehnički aspekt kompozicije, odnosno pokazatelje koji utiču na karakter i estetski doživljaj muzičkog dela.<sup>63</sup>

Prepoznavanje elemenata humora u neverbalnoj komunikaciji, u kojoj je, na primer, glavno sredstvo komuniciranja muzički jezik u kojem komuniciraju kompozitor i slušalac preko muzičkog dela, može se shvatiti i na način prepoznavanja tih elemenata u verbalnoj komunikaciji u kojoj verbalni (govorni) jezik predstavlja glavno sredstvo sporazumevanja. Tako se smatra da upotreba neočekivanih reči u književnosti izaziva začuđujuću ili, čak, smešnu reakciju, međutim, „u muzici, neočekivan akord proizvodi bilo divljenje, bilo odbojnost, ali nikada smeh“.<sup>64</sup> Prethodna konstatacija se ipak treba uzeti sa rezervom, jer upravo ono što je začuđujuće – odnosno ono što ruši stereotipe ili zaobilazi nešto našta je uvo 'naviknuto', a što je kognitivni aparat spreman da obradi – može izazvati komične predstave (doživljaje). Na primer, muzički 'galimatijas', zastupljen u bilo kojoj muzičkoj komponenti, ali najpre u melodijsko-ritmičkoj, može proizvesti različite vrste humora, što će se u nastavku teksta upravo pokazati. Zato se postavlja pitanje kakve to karakteristike treba da ima instrumentalna muzika da bi se smatrala humorističkom? Na osnovu jedne od premisa Mejerove teorije humora u instrumentalnoj muzici, a koju su dalje sledili i drugi autori, humor podrazumeva

<sup>63</sup> Cf. Randal Moore, David Johnson, "Effects...", op. cit., 31.

<sup>64</sup> Alexander Brent-Smith, "Humour and Music", *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1007, 1927, 21.

iznenadnu promenu očekivanog *pravca* kretanja muzičkog toka i prepoznatljivih modela po kojima su organizovane muzičke komponente (melodija, harmonija, ritam, boja i drugo). To znači da humor nastupa kao posledica nagle promene očekivanog sleda događaja.<sup>65</sup>

Zatim, elementi humora mogu biti locirani i unutar „metamuzičkih“ slojeva, to jest, mogu se otkrivati tek uz pomoć „metamuzičkog“ i „metareferentnog“ („metareferencijalnog“) aparata koji uključuje „samoreferencu“ i „samorefleksiju“ u muzici. Najintrigantnije, a ujedno i najzanemarenije polje muzičkog „metareferiranja“ nalazi se u instrumentalnoj muzici. Upravo će ova platforma, koja svoje korene ima u teoriji književnosti, biti teorijski razmotrena u nastavku, a zatim i praktično primenjena na primeru Mocartovog seksteta – *Muzičke šale*. Tako će se na ovom primeru videti u kojoj meri su „metareferenca“, „samoreferenca“ i „samorefleksija“ važne za instrumentalnu muziku, i kakva je svrha identifikacije „metamuzike“ u implicitnim muzičkim formama, odnosno onoga što bi se u Ekovom smislu nalazilo u okviru strategije „metanarativnosti“.

Pored toga, u fokusu ovog dela studije se takođe nalazi i potencijalno prepoznavanje i tumačenje ukrštanja implicitnih sa eksplicitnim formama, odnosno nečega što otvara nove mogućnosti intertekstualnog tumačenja humora u instrumentalnoj muzici, i to kroz prizmu muzičko-scenskih (opere) ili scensko-muzičkih (*komedije del arte*) žanrova. Zahvaljujući ovakvom ukrštanju, izvršiće se jedno višeslojno intertekstualno i intermedijalno 'čitanje' humora, sa donjim, nosećim slojevima koje čine *komedija del arte* i opera *Don Đovani*, i krovnim nivoom, oličenim u sekstetu *Muzička šala*. Time se nastoji prokrciti put jednom novom metodološkom okviru – novom pristupu tumačenja humora, koji bi sada integrisao tri žanrovsko-interpretativna nivoa, horizontalno (vremenski i žanrovski) različita, ali vertikalno (sadržajno i interpretativno) koherentna. Namera je uspostavljanje novih pokazatelja i kriterijuma u funkciji žanrovskog intertekstualnog umrežavanja i intermedijalnog ukrštanja, odnosno utemeljenje sveobuhvatnijih pristupa interpretacije instrumentalne muzike.

---

<sup>65</sup> Cf. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, 32.

Koncept „metamuzike“ označava muziku koja je „samorefleksivna“, bilo kao medij, artefakt ili kao umetničko delo.<sup>66</sup> Postoje dva vida implicitne manifestacije „metareference“ koje se suštinski razlikuju u pogledu kompozicionog postupka ili u pogledu izvođenja te muzike. Kada se govori o kompoziciono-tehničkim postupcima i formi, implicitna „metareferenca“ može biti realizovana putem:

- procesa preosmišljavanja standardizovane prakse posredstvom ‘iznenađenja’, odnosno, iznenadnim i neočekivanim pojavama, u smislu iskoraka od tih standarda, bilo preko upadljivog nedostatka i/ili zaostajanja za standardnim modelom;
- ‘intermuzičke reference’, bilo u formi individualnih kompozicija ili u formi ‘sistema reference’ – referiranjem na istorijski ili kompozicioni stil ili referiranjem na individualne muzičke žanrove ili kompozicione tehnike i slično.<sup>67</sup>

Isto kao književna intertekstualnost, ‘intermuzičke’ reference mogu se pojaviti u različitim funkcionalnim varijantama: mogu biti kritičke ili nekritičke (kao „metareferenca“), ili se mogu fokusirati na ‘pre-tekst’ ili na delo u kojem se citat pojavljuje.<sup>68</sup> Međutim, ne mogu se sve ‘devijacije’ koje se uočavaju u muzičkom delu ili izvođenju smatrati „metareferencama“; one, kao ‘akcidenti’, mogu proizilaziti iz nespretnog poteza kompozitora. Sve ove ‘devijacije’ zavise od kulturnog, socijalnog i istorijskog okruženja i konteksta, kao i slušaočeve svesti o njima.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Muzikološka istraživanja novijeg datuma pokazuju tendenciju ka izjednačavanju termina „metamuzika“ sa terminima kao što su „muzika o muzici“, ili „muzička samorefleksivnost“. Tako se prema pojedinim shvatanjima Betovenova klavirska sonata op. 31. br. 3 u Es duru može tumačiti kao sonata o sonati, dok se prema Mitmanu (Jörg-Peter Mittmann) termin „samorefleksivnost“ može primeniti na Kagelovu (Mauricio Kagel) kompoziciju pod nazivom *Metakomad* („Metapiece“, 1961). Cf. Werner Wolf, „Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference“, u: Winfried Nöth, Nina Bishara (ur.), *Self-Reference in the Media – Approaches to Applied Semiotics*, 6. Berlin, De Gruyter, 2007, 318.

<sup>67</sup> Ibid., 14.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., 16.

#### 4.3.2. Muzički parametri kao elementi intertekstualnog interpretiranja značenja u *Muzičkoj šali*

Neobičan naslov Mocartovog seksteta *Muzička šala*, koji je inače pisan u žanru serenade ili divertimenta, u prvi plan istura potencijalnu „metamuziku“. Taj potencijal dodatno pojačavaju pridodati podnaslovi kao što su *Sekstet za seoske muzičare*, *Muzika rudara* ili *Seoska simfonija*.<sup>70</sup> Sam naslov i podnaslovi samo su otvorili put daljem ispitivanju kompoziciono-tehničkih aspekata ovog dela, a tek sa njihovom analizom može se pokazati u kojem stepenu je sadržan humor, koji su izvesni pravci njegovog pružanja, na koga se humor odnosi i kome je namenjen. Konačni cilj ovakvog, naizgled hermeneutičkog tumačenja, jeste uspostavljanje intertekstualnih relacija između elemenata humora koji se čitaju unutar muzičkog sadržaja koga čine verbalni i neverbalni znakovi.

Specifičnim humorističkim naslovom i podnaslovima seksteta, autor, pored toga što ukazuje na princip igre/šale sa muzičkim jezikom, zauzima jedan specifičan ironizirajući stav u kojim upire satiričnu oštricu ka muzičarima, publici, stilu i ukusu. Ovim, više nego očiglednim 'migom', autor sam pokreće raspravu sa svetom u kojem se pojavljuje i egzistira muzičko delo i sa svakim interpretiranjem seksteta koji će nastupiti. Alfred Ajnštajn (Alfred Einstein) govori o *Muzičkoj šali* kao o izvanrednoj satiri na račun neveštog/neukog komponovanja, kojom je Mocart svesno uznemirio kosmički sistem 'perfekcije',<sup>71</sup> da bi nešto kasnije Folker Kališ (Volker Kalisch) kritički razmatrao isto delo u kontekstu između savršenstva i kiča u umetnosti.<sup>72</sup> Sekstet je dovršen 14. juna 1787. godine, samo par meseci pre održavanja premijere opere *Don Đovani* u Pragu 29. oktobra 1787, a Mocart ga je označio kao muzički divertimento za dve violine, violu, dve horne i kontrabas, koji se sastoji od četiri stava, i to: 1. *Allegro*, 2. *Menuetto*, 3. *Adagio cantabile* i 4. *Presto*.

Na ironičan način i kroz postojanje izvesnih 'devijacija', *Muzička šala* aludira na neuke kompozitore, istovremeno se obraćajući i izvođačima, ali i publici, kritikujući opšti ukus toga vremena. Time kompozitor predstavlja razmišljanje

<sup>70</sup> Irving Godt, "Mozart's Real Joke", *College Music Symposium*, Vol. 26, 1986, 28.

<sup>71</sup> Алфред Ајнштајн, *Моцарт - личност и дело*, Београд, Полит, 1990, 271.

<sup>72</sup> Volker Kalisch, "Mozart und Kitsch: 'Ein musikalischer Spaß'?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1, 1992, 60.

samog muzičkog teksta o sebi i svojoj prirodi, te time upliće svoj autorski glas putem „metanarativnosti“. Iz pozicije Ekovih strategija interpretiranja, može se reći da se ovde preklapaju čak tri strateška svojstva - „metanarativnost“, „dvostruko kodiranje“ i „intertekstualna ironija“. Dok se strategija „metanarativnosti“ očitava isključivo na nivou muzičkog jezika (kompozicione tehnike i specifičnog orkestracionog rada) i muzičke forme, „dvostruko kodiranje“ i „intertekstualna ironija“ se kao strateške igre pojavljuju kako u verbalnoj ekspresiji, tako i u vidu neverbalnih znakova u partiturnom zapisu.

Muzički jezik seksteta prepun je upadljivih situacija koje nisu u skladu sa opšteprihvaćenim konvencijama kompozicione tehnike, orkestracije i forme toga vremena. Sama struktura dela ima nesvakidašnji raspored, gde je drugi stav pripao *Menuetu*, nakon kojeg sledi lagani *Adagio*. Svaki stav sadrži neke osobenosti koje mu daju „metamuzički“ značaj, ali da li svaka „metamuzika“ u instrumentalnoj formi mora biti humoristička? Odgovor na ovo pitanje je 'da', ali samo ukoliko je kritički funkcionalizovana. U suprotnom, ona može ležati na ozbiljnoj 'metasferi', posebno ako ima epistemološki ili didaktički značaj; zatim, ako se njom referira na neke određene situacije koje nemaju bezazlene posledice (na primer, na nemile događaje), ili na ljude iz prošlosti kojima se daje omaž. Pored muzički nerazvijene misli prve teme, banalne i istovetne ritmičke pratnje prvog stava, u ostalim stavovima su takođe prisutna nesvakidašnja kompoziciona rešenja i elementi koji pripadaju „duhu popularne muzike sa ulice, muzike sa repertoara seoskih i kafanskih bandi“.<sup>73</sup>

Dalje, muzička „intertekstualna ironija“ očitava se u vidu različitih kompoziciono-tehničkih, tematskih, strukturalnih i drugih referenci koje muzički jezik povezuju sa vanmuzičkim sadržajem, dok se istovremeno vrše intertekstualna i intermedijalna povezanost, ne samo sa elementima *komedije del arte*, već i sa turskom muzikom. Ova poslednja (muzička) referenca je posebno manifestovana u četvrtom stavu seksteta. Dok se u drugom stavu istovremeno javljaju groteska na herojsku fanfarnu muziku, zatim satira na (ne)vešto napisanu etidu za 'solo' violinu od strane

---

<sup>73</sup> Cf. Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Muzikološke studije - disertacije, sveska 2, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 426.

*quasi* kompozitora, treći i četvrti stav predstavljaju parodiju na nespretnu kompozitore ili stariju i početničku praksu muziciranja, koji se manifestuju u vidu nerazvijenog fugata i neusklađenog dvostrukog kontrapunkta.<sup>74</sup> Svakako, ne treba zaboraviti činjenicu da je poznavanje muzičkih tehnika i prepoznavanje stilskih karakteristika najznačajnije za prepoznavanje „intertekstualne ironije“ i interpretaciju intertekstualnih muzičkih slojeva koji se očitavaju kroz tehnike, prakse i stilove), a preko kojih je moguće iščitavanje intertekstualnih relacija muzičkog sadržaja i značenja.

Uočavanje uličnog ambijenta i vreve koja dopire iz 'krčme', ovde nije samo puki subjektivni doživljaj, već sada dobija jedan daleko dublji kontekst. *Muzička šala* više nije samo jedna apstraktno zamišljena 'pobuna', već je to Mocartova živa tvorevina – zajednica neraskidivo povezanih i isprepletenih, a opet nezavisnih individua. Ovde instrument nije instrument, on se ne tretira samo kao izvor koji proizvodi zvuk, već postaje 'živa slika' koja diše, misli i kazuje. Slike koje nam se obraćaju, nalik su na scene u kojima su se nekada nadmudrivali Don Đovani, Leporelo, Dona Ana, Dona Elvira, Komandant i drugi likovi iz *Don Đovanija*, odnosno Flavio, Izabela, Pantalone, Arlekin, Kapetan Spaventa, Kolombina i drugi stanovnici *komedije del arte*.

Scenario *Muzičke šale* ima sve elemente da postane scenario *drame đokoze* ili *komedije del arte*. To pokazuje razvoj njegovog dramskog toka, sa vrlo jednostavnom i nepretencioznom temom, u kojoj se, ekspozicijom motiva od tri takta, na sceni odmah pojavljuju svi učesnici. Još uvek niko od učesnika ne preuzima primat, a tek nakon ponovljenog motiva (datog u trotaktu), počinje postepeno izdvajanje uloga, i naziranje, reklo bi se, svih karakterističnih likova *komedije del arte*. Celokupnim prvim stavom, koji je sonatnog oblika i znatno manjih dimenzija od uobičajenih dimenzija prvog stava, dominira prva tema asimetrične strukture od sedam taktova izvajana u kružnom (cikličnom) obliku, gde je njen početak ujedno i njen kraj. Nastup prve teme Irvin Got (Irving Godt) naziva „pratnjom bez melodije“,<sup>75</sup> koja je

---

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Cf. Irving Godt, "Mozart's Real...", op. cit., 29.

organizovana kao svojevrсни beskrajni kanon na principu 'lošeg' fraziranja (primer broj 11).

### Primer 9

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, prvi stav (t. 1-7)

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's 'Ein musikalischer Spaß', K. 522. The score is for a string quartet and includes parts for Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Allegro.' The score shows the first seven measures of the piece.

Ako bi se ekspozicija prvog stava intertekstualno tumačila u kontekstu *komedije del arte*, onda bi ona mogla da se tumači kao 'muzička scena' na kojoj se predstavljaju likovi koje zastupaju instrumenti u ansamblu. Već od motivskog razvoja prve teme (takt 7), a posebno u mostu (takt 12-16), instrumenti, ili u ovom slučaju likovi, počinju da se izdvajaju. Nastup druge teme (takt 20) donosi dijalog između prve i druge violine, u kojem prva violina započinje udvaranje kroz istrajnu figuru albertinskog basa (što je neobično za najviši instrument), naspram prateće druge violine koja joj se postepeno približava. Za Mocarta dve violine postaju par – poput dueta saglasnosti u operi, a priča koju oni proživljavaju predstavlja glavnu okosnicu prema kojoj su svi drugi likovi podređeni. Ovo nisu samo zaljubljeni Flavio (solo violina), koji se nameće kao centar kome sve gravitira, i Izabela (prateća violina), koja mu se, još uvek nesigurna i naivna u ljubavi, postupno približava, već se ovde uspostavlja odnos između dominantnog ljubavnika (Don Đovanija) i svih onih dama koje konstantno ka njemu gravitiraju (Dona Ane, Dona Elvire i Cerline).

I, kakva bi to društvena zajednica bila kada se pored ovih centralnih ličnosti ne bi nalazio neki sluga (kontrabas) i subreta Kolombina (viola) iz *komedije del arte*, odnosno Leporelo i Cerlina iz opere *Don Đovani*, što ovoj sceni omogućava specifičan vid interpretiranja, i to, u Dženkovom i Ekovom smislu reči, preko strateškog



svojsva „dvostrukog kodiranja“. Na način „dvostrukog kodiranja“, ova scena ima dualnu prirodu, gde se na jednoj strani obraća manjinskoj publici koja raspoznaje kodove koji otkrivaju elemente *komedije del arte* i opere *Don Đovani*, ali i one kodove, koji zadovoljavaju potrebe šire slušalačke publike.

Svi likovi koje je moguće tumačiti posredstvom intertekstualnog čitanja se na veoma karakterističan način predstavljaju, uz izbor muzičko-izražajnih sredstava koja ih realistički dočaravaju. Viola ovde ima jedan jedini ton koji je ornamentiran kroz četiri takta, da bi se zatim nešto slobodnije, u vidu kontrapunkta, približila glavnim instrumentima koji prezentuju zaljubljenе. I kako bi dramski tok postao dinamičniji, na scenu stupaju horne, i to u registru koji razdvaja i širi opseg između dve violine, odnosno sa tendencijom remećenja i udaljavanja zaljubljenih. Ova scena bi mogla predstavljati reminiscenciju na scenu iz *Don Đovanija* u kojoj se pojavljuje Komandant, otac Dona Ane, u želji da zaštiti svoju ćerku i ukloni je od okrutne požude njenog ljubavnika.

### Primer 10

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, prvi stav, početak 2. teme (t. 20–28)

Likovi komedije del arte

Allegro.

Kapetan Spaventa → Corni in F.  
 Flavio → Violino I.  
 Izabela → Violino II.  
 Kolombina → Viola.  
 Arlekin → Basso.

Sam izbor instrumenata sa dve horne, i kontrabasom umesto violončela, potvrđuje nameru da se ova društvena zajednica proširi. Upravo ovi instrumenti na najbolji način parodiraju i slikaju pojedine likove, odnosno njihove karaktere. Tu je Arlekin/Leporelo, koji je na momente upečatljivo psihološki individualizovan, ali i jedan od onih likova koji, kao u *komediji del arte*, imaju najveći prostor za improvizaciju. Bas koji peva Leporelo, ponekad brbljivo negoduje svome gospodaru (nalik deonici bufo basa), kao u triju drugog stava. U ovakvim slučajevima, bas sledi

deklamacioni stil pevanja, koji u *Muzičkoj šali*, aktiviranjem muzičke komponente artikulacije ili skokovitošću melodijske linije, imitira kontrabas. Parodijski tretman instrumenta i humorističnost ove scene pojačavaju i stakato tonovi violine (primer broj 13).

**Primer 11**

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, *Trio* iz drugog stava, (t. 20–28)

**Likovi / Instrumenti Trio.**

**Maestoso.**

**Corni in F.**

**Don Đovani** → **Violino I.**

**Violino II.**

**Viola.**

**Leporelo** → **Basso.**

Horne tokom cele kompozicije imaju posebnu ulogu u iskazivanju dosetki, i to pre svega u atipičnim harmonskim i melodijskim konstelacijama. Tako se odmah u mostu ekspozicije prvog stava javljaju sazvučja oktave (t. 17–19), ali i sazvučja umanjениh intervala (umanjena terca i umanjena kvinta – t. 18–20), a neretko se, kao što je to slučaj u *Menuetu* drugog stava, hromatskim pokretima na rastojanju terci između prve i druge horne, upućuje na problem intonativne (ne)sinhronizacije sa drugim instrumentima, kao i između njih samih (primer 14).<sup>76</sup> I kao da ova kratka, intonativno ‘poremećena’ i strukturalno nezavisna scena, predstavlja jedan laci koji

<sup>76</sup> U finalu seksteta, horne imaju lovački topos sa izrazitim ritmom što nalikuje na Kapetana Spaventu koji se pravi važan sećajući se svojih podviga iz prošlosti.

izvode brbljivi starci u disonantnom saglasju i u nameri da razdvoje ljubavnike što dalje jedne od drugih.

### Primer 12

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, *Menuet* iz drugog stava (t. 16–20)



Duhovitost, a ne kič unutar seksteta, dolazi do izražaja tek kada ovo delo posmatramo kao Mocartovu fikciju, odnosno kao nešto što nije napisao on, već neko drugi. To je izmišljeni 'preambiciozni' heroj, kapelmajstor malog gradskog orkestra – prva violina, koji izvodi svoj sopstveni divertimento, ali od prevelike želje i radosti, potpuno je nesvestan ukusa koji očekuju prosvećeni i istančani aristokratski pokrovitelji.<sup>77</sup> Neuspeh kompozitora, izvođača ili muzičkog dela u smislu ispunjenja očekivanih rezultata, ovde čini samu srž humora.<sup>78</sup>

Dispozicijom muzičara (kompozitora i izvođača) i publike toga vremena, Mocart nije samo ilustrovao tadašnje vreme, već je poslao dalekosežniju poruku u budućnost. Ova poruka danas poprima dvosmisleni konotaciju. Zato se može postaviti pitanje o tome da li je Mocart uputio ironiju parodiranjem na neuvežbane i nesposobne kompozitore/izvođače, ili se satirično podsmevao ukusu toga vremena, odnosno publici koja je bila u stanju sve da prihvati. Na taj način, „metareferenca“ ovde dobija funkcionalni značaj, kao kritika savremene prakse ili kao kritika 'bezlične' publike. Ovim se otvara još jedna strana tumačenja intertekstualne produktivnosti i to kao strateško svojstvo „dijalogizma“ u kojem kompozitor poziva

<sup>77</sup> Na sličan način kritiku opšteg ukusa publike na satiričan i ironizirajući način koriste Hugo fon Hofmanstal i Rihard Štraus u *Arijadni na Naksosu*, pokazujući da viši bečki građanski stalež baš i nema senzibilitet, niti strpljenja za visoku umetnost i uvažavanje muzike i kompozitora, što potvrđuje i *ad hoc* zamena programa i neumesni zahtev kompozitoru od skorojevića – bečkog građanina-plemića. Cf. Predrag, I. Kovačević, "Ples mitova...", op. cit., 14.

<sup>78</sup> Cf. Irving Godt, "Mozart's Real...", op. cit., 28.

publiku (tadašnju, sadašnju i buduću) da mu se pridruži u vođenju dijaloga o muzici i muzičkom ukusu.

Humor u *Muzičkoj šali*, kao što je bio slučaj i u *Don Đovaniju*, teži da se na pojedinim mestima kreće putanjom na kojoj se susreću ozbiljnost i komičnost. Nigde nisu prisutnija međžanrovska preplitanja – „samorefleksija“, kao u trećem stavu *Adagio*. „Samorefleksija“ se ovde manifestuje dvostruko, i oba načina ispoljavanja prolaze kroz vizuru ‘ozbiljnog’, te se može reći da ovde i humor postaje ‘ozbiljan’.

U trećem stavu horne se povlače, i ostaju četiri gudačka instrumenta, čime se problematizuje svest o razvoju kamernog žanra, tačnije kvarteta, koji je tokom XVIII veka doživeo ogromnu ekspanziju i progresiju, i to u žanrovskom, stilističkom, estetskom, kompozicionom, izvođačkom, ali i socijalnom pogledu. Ovde se kvartet koristi kao medij kroz koji se šalje poruka. Treći stav je suptilna kavatina, i priprema raspleta drame. Solistički instrument, koji je u najvišoj lagi (u ovom slučaju je to prva violina), asocira na ženski lik – na sopran čija arija ‘plače’ (slično grofičinoj ariji *Gde su / „Dove sono“*) iz Figarove ženidbe ili pak ariji Dona Ane, *Nemoj mi reći* („Non mi dir“), što sve govori u prilog tome da su se ovde sudarili komičan i ozbiljan sadržaj. Da li može da se ospori tvrdnja da je Mocart svesno uneo tragične elemente u ovu ariju, kao što je to slučaj sa posmrtnim maršem i njegovim teškim ritmom, nad kojim se povijaju melodijski lukovi koje turobno iznosi ‘bolećiva’ boja soprana/prve violine. Dok u prvom slučaju („samorefleksija“ sa žanrom kvarteta), humor ima didaktičku ulogu, u drugom slučaju (referiranje na ariju) se, po uzoru na Natijeovu (Jean-Jacques Nattiez) klasifikaciju, može konstatovati postojanje estetske interpretacije humora – estetski humor.<sup>79</sup> Interesantan je i harmonski obrt koji prethodi ‘posmrtnom maršu’, gde se nakon kadence (u 34. taktu) očekuje tonika *De dura*, međutim tada nastupa promena tonskog roda: *de mol* se ubrzo utapa u *Ge dur*, čija tonika, potom, postaje dominantna *ce mola*, tonaliteta posmrtnog marša (primer broj 15).

---

<sup>79</sup> Prema Natijeovoj klasifikaciji postoje dve vrste humora: poietički humor, i estetski humor, dok se uopšteno smatra da humor nikada ne može biti neutralan. Cf. Rossana Dalmonte, „Towards...“, op. cit., 168.

**Primer 13**

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, treći stav *Adagio* (t. 34–40)

Adagio cantabile.

Nastup rečitativa, u vidu solističke kadence, koji je sve vreme bio pripreman kavatinom, još jednom samo potvrđuje intermedijalnu vezu instrumentalnog sa operskim žanrom, a što se u konceptu „metamuzike“ označava kao međužanrovska refleksija – „samorefleksija“.<sup>80</sup> Muzički tok ovog 'rečitativa' poprima virtuozni izraz i postaje neka vrsta barokne tokate za violinu (upotrebom skrivenog dvoglasa, registarskih preloma i drugog), čime Mocart parodira stare majstore i učeni stil.

**Primer 14**

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, treći stav *Adagio* (t. 63–65)

Adagio cantabile. Cadenza

Slično ansamblima u scenskim i muzičko-scenskim žanrovima, u kojima svaka ličnost ostaje dosledna svom karakteru, upravo u četvrtom stavu *Muzičke šale*,

<sup>80</sup> Sličan primer „samorefleksije“, gde kamerni žanr referira na operski, nalazimo u petom stavu Betovenovog kvarteta op. 130, gde kavatina priprema nastup *quasi* rečitativa (t. 40).

svaki instrument na način individualnog ispoljavanja muzičkog materijala, ima svoj nezavisni položaj, verno ističući svoje osobine. Sada su, kao i u finalu i raspletu dela/drame, na okupu sve ličnosti na istom mestu i u međusobnoj interakciji.

Vrhunac snage, koju poseduje implicitna muzička forma, isplivava na površinu na samom kraju seksteta, gde se, sintezom muzičko-izražajnih/harmonskih (politonalnost) i dramskih elemenata (finalni ansambl sa likovima), izlazi iz okvira očekivanog/klasičnog završetka muzičko-dramskog toka. *Don Đovanijev kraj*, koji se odigrava van klasičnih principa drame (Don Đovanijev odlazak u plamenu), u muzičkom pogledu u potpunosti je u skladu sa principima harmonsko-tonalnog mišljenja (tonalitet de mola). Međutim, mesto gde Mocart 'razgrađuje' ove principe jeste kraj *Muzičke šale*. Ovde se ispoljava specifičan vid humora u vidu kadence koja predstavlja akordski i tonalni 'galimatijas'. Pred poslednja tri takta dolazi se do promene predznaka, gde svaki instrument/'glas'/lik teži da se tonikalizuje u svom 'prirodnom' okruženju, odnosno centru kojem (tonalno) gravitira (primer broj 17). Ovakav vid 'nasilja' završne kadence, pored toga što nastoji da zbuni slušaočevu svest, naviknutu na jedan sasvim specifičan kraj muzičkog toka, može se tumačiti i kao osvajanje novog muzičkog jezika, jezika koji se tek oformio u muzici XX veka.

Na ovaj način, anticipiranjem inovatorskih ('avangardnih') kompozicionih rešenja, Mocart započinje jednu intertekstualnu igru sa budućim kompozitorima kod kojih će ovakav muzički jezik postati uobičajena kompozitorska praksa. Zatim, ovakav akordski 'galimatijas' i oslobađanje svakog tona na samom kraju kompozicije, može se posmatrati i iz aspekta karnevala i karnevalesknog, gde dolazi do suspenzije hijerarhijskih odnosa, prohibicija, privilegija, normi i svega drugoga. I upravo krajnja kadenca kompozicije koja je podržana takvom suspenzijom, referira na oblike parodije, travestije, ironije, burleske, karikature, grimase kao i na oblike ponašanja kao što su ponižavanje, ruganje, ismevanje, nipodaštavanje, imitiranje i drugo.

Raspravu o 'avangardnim' muzičkim sredstvima koje su kompozitori ranijih epoha unosili u muzički jezik, na provokativan način poveo je Teodor Adorno (Theodor W. Adorno), koji pretpostavlja da je „kompozitore već davno pre preloma

dvadesetog veka, disonanca primamljivala i da su se od nje suzdržavali samo zahvaljujući konvenciji da zvukovi budu izraz subjektivne patnje, čime sekstet *Muzička šala* dobija mnogo veći značaj nego šala u nekakvoj ekscentričnoj igrariji.<sup>81</sup>

Ukoliko bi se tekst *Muzičke šale* posmatrao iz aspekta dijaloškog 'sučeljavanja' muzičkih tekstova (što je objašnjeno u potpoglavlju "Od teksta do muzičkog (inter)teksta. Muzički 'poligoni' za igru tekstova"), moglo bi se konstatovati da on (muzički tekst), zbog svog naprednog i slobodno tretiranog muzičkog jezika, dobija status *anticipatora* kojem su, ukoliko se muzika bude progresivno razvijala, otvoreni horizonti budućeg muzičkog ('avangardnog') pisma i konteksti u kojima će on biti nastanjen.

Takođe, ceo četvrti stav seksteta predstavlja paradigmatičan primer osvajanja slobode i na planu forme, kompoziciono-tehničkih postupaka i muzičko-izražajnih sredstava, što se može potvrditi i ukoliko se poslužimo teorijom toposa u muzici. Naime, Metju Hed (Matthew Head) zauzima stav da, kroz mimikriju, lažno predstavljanje i bezličnost, Mocartova turska muzika zadobija status scenskog aktera preko kojeg se odlazi u drugi identitet, u onaj, koji odbacuje prefinjenost, i koji preko „karnevalske maske“, doživljava radost inverzije.<sup>82</sup> Topos turske muzike (stil *ala turka*) se u sekstetu *Muzička šala* reprezentuje u poslednjem stavu izobličenog marševskog ritma, gde se sintezom muzičko-izražajnih/harmonskih (politonalnost) i dramskih elemenata izlazi iz okvira očekivanog/klasičnog završetka muzičko-

<sup>81</sup> Cf. Theodor, W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, 177. Adorno podvlači Mocartovu neodoljivu strast ka disonanci, ne samo u *Muzičkoj šali*, već i u drugim delima, što je upravo dovelo do toga da njegov stil savremenicima bude čudan. Ibid. Za Adorna je disonanca od samog početka bila nosilac značenja za sve što je potpadalo pod tabu poretka, dok se njome ispoljavao nagon koji je bio cenzurisani. I pored toga što je težnja kompozitora ka emancipaciji disonance pratila sveukupnu građansku muziku počev još od Venoze (Gesualdo da Venosa) i Baha, Mocartov sekstet *Muzička šala* predstavlja 'ranu' anticipaciju upravo onog jezika koji će karakterisati avangardne kompozitore poput Stravinskog. Ibid., 178.

<sup>82</sup> Cf. Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London, Royal Musical Association, 2000, 91. Ono što potvrđuje povezanost između karnevala, maskarade i drugih oblika prikrivanja i turske muzike, jeste sižejna osnova Mocartove pantomime (K. 446/416d), koju je napisao za Bečki karneval 1783. godine. U pantomimi učestvuju četiri lika koja dolaze iz čarobnog sveta *komedije del arte*, a priča je zasnovana na borbi između trojice muškarca (Arlekina, Pjeroa i starca doktora) koji se, nadmudrujući jedan drugog, bore za osvajanje koketne Kolombine. U jednom delu skice za *Pantomimu* nazire se pretnja Turaka koja je uperena ka Kolombini (u skladu sa konkurencijom između njenih udvarača), čime *Pantomima* posredno, preko tematike i elemenata *komedije del arte*, referira na *Otmicu*, stvarajući još jednom intertekstualnu relaciju između muzičkih žanrova.

dramskog toka. Ovde, kao i u drugim stavovima seksteta, mnogobrojna ponavljanja jednostavnog muzičkog materijala izgledaju kao da se želi obesmisлити jasna i utvrđena klasičarska ravnoteža, a što se upravo nastoji uraditi putem toposa turske muzike, pri čemu se prepoznaje još jedan vid ispoljavanja intertekstualnih relacija.

Tako je žanr marša (i marševski ritam) ovog stava potpuno poremećen promenom akcenta na drugi, nenaglašeni deo takta, kao i konstantnim dinamičkim osciliranjem između forte i pijano dinamike – ne samo između fraza već i unutar njih poput naglih upada bučnog 'tutti-ja' – ili jednostavnim melodijsko-ritmičkim modelima, koji, kroz učestale promene, donose specifičnu dinamiku transformacija što intenzivira (usporava i ubrzava) harmonski ritam. Takođe, kao tipična obeležja turske muzike ovde se prepoznaju specifične melodijske linije u kojima se nalaze brojni predudari i trileri koji su nekad doneseni na violini, a ponekad zvukom horne.

#### Primer 15

V. A. Mocart, *Muzička šala* („Ein musikalischer Spaß“), K. 522, četvrti stav (t. 246-249)

**Presto.**

The image shows a musical score for five instruments: Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Presto.' and the time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the movement, with the Corni part playing a rhythmic pattern of eighth notes and the strings providing harmonic support.

Na osnovu svih pokazatelja iz prethodnog potpoglavlja, *Muzička šala* krije mnoge intertekstualne reference koje se isključivo na način intertekstualnog čitanja mogu i intertekstualno interpretirati. Pored naziva i podnaslova seksteta koji predstavlja „intertekstualnu ironiju“, u muzičkom jeziku ovog dela nalaze se „metamuzički“ nivoi koji prizivaju kamerne žanrove prošlih epoha ili otkrivaju



'manjkavosti' kompozitorske prakse, čime se Mocart kritički odnosi ka muzičkom ukusu toga doba. Ipak, ako ovaj divertimento pronalazi sličnosti sa divertimentom iz finala drugog čina *Don Đovanija*, u kojem se Don Đovaniju servira poslednja večera uz zvuke živog orkestra *muzike za sto*, onda bi ova kompozicija takođe mogla da se tumači kao jedna scena iz *komedije del arte* u kojoj su instrumenti i njihov muzički jezik zastupnici likova (poput glumaca i igrača u instrumentalnom/muzičkom teatru). Pored ovih identifikovanih intertekstualnih relacija, u *Muzičkoj šali* su locirani brojni topisi turske muzike, čime je ovde, na način interpretiranja „dijalogizma“ kao strateškog svojstva, prepoznat Mocartov dijalog sa orijentom.

## 5. EGZODA - POLIFONIJA INTERTEKSTUALNOG ČITANJA

Kako krčiti nove puteve koji se pred nama naziru, ukoliko iza sebe nismo ostavili utabane staze čije smo strmine i padove negde u nama sačuvali? O nekim stazama smo samo slušali, o nekima maštali! Jedne smo selektivno odstranili, druge trajno zadržali... Treće nostalgично dozivamo/li.

Čini se da dozivanje prošlih vremena nikada nije bilo tako glasno kao što je to danas. Jačina tog dozivanja ne zavisi samo od poznavanja prošlosti već i od mašte koja tu prošlost može da ovaploti. I kao što otkopavanjem arheoloških slojeva kopamo sve dublje (i dublje) u istoriju - uobičajeno je da ćemo ispod jednog arheološkog nalazišta pronaći drugo koje je još starije od prethodnog - tako zadiranjem u prošla vremena bivamo još više odgurnuti u ona koja su prvima prethodila.

Najčešće do ovih udaljenih svetova (i onih iza njih) možemo doći putem (pisanog) traga koji je o/za njima ostavljen. Tragovi su, kao i druge materijalne (i nematerijalne) stvari, podložne promeni, i ukoliko se ne održavaju, ne neguju i ne štite, postoji opasnost da će ostati neprimetni, zaboravljeni, pogrešno iskorišćeni ili, u najgorem slučaju, uništeni. Pisani tragovi se prenose kroz vreme i iz epohe u epohu, bivaju okupani zracima svetlosti koju na njih baca novo vreme. Na isti način, novi tragovi koji nastaju pisanjem, koriste odsjaje tragova svojih prethodnika, prisvajajući ih, ponavljajući ih i utapajući ih u svetlost kojom su obasjani.

Prateći tragove prethodnih vremena suočavamo se sa prošlošću, vodimo dijaloge sa tradicijom i preispitujemo svoju sudbinu. Oni nam takođe pokazuju 'dvosmerni' pravac na osnovu kojeg može nastati 'vremenski vakuum' u kojem obitava sav onaj nasleđeni humus ali i anticipacija svega onoga što će tek nastupiti. Smatramo da su na sličan način razmišljali i Bahtin, Kristeva, Bart, Eko i svi oni autori sa kojima smo vodili nadahnute dijaloge, od kojih smo apsorbovali kreativne ideje i pristupe, pozajmili pragmatična metodološka uputstva i čije smo aplikativne alate primenili u cilju ispitivanja mogućih intertekstualnih čitanja elemenata *komedije del arte* u 'vremenskom vakuumu' u kojem su nastali opera *Don Đovani* i sekstet *Muzička šala*.

„Divna je ljubav živih prema mrtvima.“

Ono sa čime smo ušli u igru otkrivanja tragova i elemenata prošlosti jeste to da, razgledanjem različitih površina jednog teksta podstičemo druge tekstove na komunikacijski proces, kao i da tekst ostaje uvek otvoren i nikada dovršen značenjski sistem. Pored toga što svaki tekst može voditi dijalog sa istorijom, religijom, filozofijom, kulturom ili umetničkom kreacijom, on takođe može dijalogizirati i sa receptivnom stranom subjektivnog doživljaja koji je determinisan intelektualnim, mentalnim, iskustvenim ili nekim drugim vrednostima pojedinca. Na taj način, i kontekst u kojem se struktura javlja, postaje takođe tekst koji je, iz sociološkog aspekta, kulturološki uslovljen.

Nije retko da čujemo nečiju ispovest u kojoj se muzici priznaje (moć) da upravlja njime, i to na psihološkom (mentalnom), emocionalnom ali i na somatskom nivou. Upravo je univerzalnost muzike njena najveća vrlina prema kojoj se ona ne odvija jedinstveno na individualnom planu svakog slušaoca. Zato je Muzika *Čarolija*. „U toj se Čaroliji živi slobodno, lepo ludo...“ Ispod je *Besmrtna*. „Možeš da maštaš. Izmišljaš...“

Kao i svaki drugi tekst, muzički tekst vodi dvostruki dijalog, kako sa drugim muzičkim tekstovima, tako i sa celokupnom materijalnom i nematerijalnom kulturno-duhovnom zaostavštinom. Ipak, ono što u najvećoj meri određuje muzički tekst, jeste njegova intencionalnost, koja može da se razmatra na tri nivoa. Iz intencionalne strane kompozitora, teksta ali i iz intencionalne strane slušaoca/interpretatora čija je namera (*intentio intertextualitatis*) da svoje muzičko znanje dovede u vezu sa muzičkim tekstom.

Oblici i elementi humora u muzici predstavljaju važno sredstvo u sprovođenju i realizaciji intencionalnog čina. Takođe, smatramo da je korišćenje elemenata humora prilikom interpretiranja muzičkog dela, važan vid intencionalnog čina. Ipak, intencionalnost u interpretaciji mora biti praćena argumentovano potkrepljenim iskazima i konstatacijama.

Nastojanja u ovoj studiji su se upravo odnosila na argumentovano nuđenje jedne nove interpretacije dva Mocartova ostvarenja. Tako su trasirani mogući izvori

uticaja na operu *Don Đovani*, prema kojima oni leže u pozorišno-muzičkim žanrovima prethodnih epoha od kojih je najplodonosniji resursni potencijal pružila *komedija del arte*. Na drugoj strani, identifikovanje i tumačenje elemenata iste scensko-muzičke forme u sekstetu *Muzička šala* vršeno je putem uspostavljanja jedne nove intertekstualne žanrovske korelacije koja je ovoga puta zasnovana ne samo na ukrštanju dva žanra – *komedije del arte* i seksteta - već na jednoj poližanrovskoj i polimedijalnoj komunikacionoj osnovi gde jedni žanrovi prolaze kroz filtere drugih, ostavljajući u njima svoje prepoznatljive obrise. Elementi i likovi opere *Don Đovani* su zaposeli kamerni medij, stvorivši unutar instrumentalnog žanra svojevrsnu muzičko-scensku dramu. Slikovite predstave odnosa likova koji nam se u sekstetu obraćaju „nalik su na scene u kojima su se nekada razigrano nadmudrivali Don Đovani, Leporelo, Dona Ana, Dona Elvira, Komandant i drugi likovi iz *Don Đovanija*, odnosno Flavio, Izabela, Pantalone, Arlekin, Kapetan Spaventa, Kolombina i drugi stanovnici *komedije del arte*“.

Na način intertekstualnog tumačenja elemenata i oblika humora u muzici mogli smo da prepoznamo elemente *komedije del arte* u operi *Don Đovani* i sekstetu *Muzička šala*. Tako, Mocartovo muzičko-scensko ostvarenje nije posmatrano samo kao težnja da se kroz ironiju, satiru, parodiju i druge oblike humora, uspostave novi društveni odnosi ili revidiraju stari, već da se ukaže i na prisustvo drugih (skrivenih) funkcija humora, čime su se u operi istovremeno konfrontirale i stopile napetosti koje reflektuju komično i tragično, kao dve emotivno-psihološke suprotnosti.

Sve prepoznate karakteristike, koje potiču iz *komedije del arte*, u *Don Đovaniju* su filtrirane i presvučene spoljnim (scenografijom, kostimografijom i slično), i obogaćene unutrašnjim ambijentom (muzikom, libretom, glumom, interpretacijom i drugo). Najveći upliv elemenata *komedije del arte* pronalazi se u ulozi njenih likova, koji, ponovo probuđeni, postaju glavni nosioci humora. Kompleksnost pojedinih likova, kao što je slučaj sa *Don Đovanijem*, predstavlja problemsko mesto u otkrivanju porekla njegovog karaktera. Međutim, došlo se do zaključka da su upravo promenljivost karaktera, i prilagodljivost svim situacijama i društvenim staležima, omogućili Don Đovaniju da jedini poseduje moć mimezisa svake od tri grupe tipiziranih likova iz *komedije del arte*. I pored toga što je on simbol seksualne moći,

Don Đovani se javlja i u vidu karikature koja oponaša predstavnike zaljubljenih (*Innamorati*). Iako neprestano zastupa društveno-političku provokaciju, ponekad maskiran 'rekonstruiše' prošlost, izazivajući tada preostale dve grupe likova (starce i sluge).

„Samo ga nisi još otkrio.“

I kao što u *Don Đovaniju* nedvosmisleno čujemo eho *komedije del arte*, *Muzička šala* je u operском жанру, a posredno i u *komediji del arte*, pronašla nepresušno vrelo izražajnih sredstva, koja su na transparentan, ali i skriven način, manifestovana u spoljašnjem svetu. *Muzička šala* je Šala oštra kao britva, drska kao preteća bolest, repetirana poput puške (pogledati fusnotu 157, *prim. aut*), ona je simfonija toplog seoskoga doma koja je likovima opere i *komedije del arte* srdačno otvorila vrata. Jer da nije njih, ni ona ne bi bila ekstravagantna i intertekstualno ironična. Ulaznica za nju je odlazak u udaljenu prošlost. Iz nje dopiru zvuci sa venecijanske karnevalske ulice. Ona ispušta mirise koji podstiču otvaranje naše senzualnosti egzotičnom 'putovanju' po Orijentu. Sav taj intertekstualni vakuum koji tvori, stvara osećaj da nam je u isto vreme privlačna i odbojna.

.... izlazak hora sa scene!

Mogu da pretpostavim da ste već negde čuli da se „većina nas više identifikuje sa epohom renesanse, nego sa današnjicom, što je naše jednokratno bekstvo u bolji svet“!?

Ipak, ubeđen sam da je najveći deo vas, čitajući ovaj moto, makar i na trenutak, osetio duh zajedništva i Veru u (naše) zajedničko putovanje! Rekao bih da se po ovom geslu prepoznamo, razumemo, cenimo, želimo, volimo...

A Vama, koji želite samostalno da se ukrcate na kruzer koji će zaploviti u neka druga (prošla ili buduća) vremena, dajem u ruke Vremeplov, uveren da je on upravo stvoren za Vas i da je čekao sve ovo vreme da ga upotrebite.

Vama posebno želim svu sreću na izabranom putovanju! Malo je takvih kao Vi! Gotovo da sam siguran da sam samo jedanput imao priliku da se sretnem sa Vama! Sa Vama, sa kim se opraštam uz prvi akord de mola!

## 6. LITERATURA

- Adorno**, Theodor, W.: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit. 1968.
- Ајнштајн**, Алфред: *Моцарт – личност и дело*. Београд: Полит. 1945/1990.
- Allanbrook**, Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press. 1983.
- Ammon**, Frieder von: "Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre". У: Bernhart, Walter, Wolf, (ур.). *Werner Self-Reference in Literature and Music*. Word and Music Studies. Amsterdam/New York: Rodopi. 2010, 65-85.
- Apollonio**, Mario: *Povijest Komedije dell' Arte*. Preveo: Čile, Frano. Zagreb: Centar za kulturnu delatnost. 1985.
- Арнаутовић**, Јелена: "Фантазијски принцип у карневалима". *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. IX. број 21. 2012, 125-138.
- Barry**, Barbara R.: "The Spider's Strategem: The motif of Masking in Don Giovanni". *Opera Journal* 29. No. 2. 1996, 38-55.
- Barthes**, Roland: "The Death of the Author". У: *Image – Music – Texte*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press. 1977.
- Beaumont**, Rachel: "The finale mystery: Ending Don Giovanni. Mozart's masterpiece has more than its fair share of alternative endings.". Post od 11. juna 2015, na linku:  
<http://www.roh.org.uk/news/the-finale-mystery-ending-don-giovanni>
- Brent-Smith**, Alexander: "Humour and Music". *The Musical Times*. Vol. 68. No. 1007. 1927, 20-23.
- Brockett**, Oscar, Ball, Robert J.: *The Essential Theatre*. 8th Edition. Boston MA. Boston: Wadsworth Publishing. 2004.
- Brown**, Howard M., Stein, Louise K.: *Glazba u Renesansi*. Preveo: S. Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 2005.
- Bukofzer**, Manfred F.: *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company inc. 1947.
- Bužinjska**, Ana, Markovski, Mihal, Pavel: *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik. 2009.

**Chandos Booklet:** *Croce Giovanni (1557–1609). Carnevale Veneziano: Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale & Triaca Musicale*. Il Fagiolini. CHAN 0665.

**Chong**, Nicholas Junkai: "Music for the Last Supper: The Dramatic Significance of Mozart's Musical Quotations in the Tafelmusik of Don Giovanni". *Current Musicology*. No. 92. 2011, 7-52.

Commedia dell'arte – a study guide for students for the improvisational theater style „Comedy of skills“. На линку:

<http://fliphtml5.com/fhye/uouh/basic>

**Culler**, Jonathan: *The Pursuit of Signs: Semiotics. Literature. Deconstruction*. Ithaca/New York: Cornell University Press. 1981.

**Dalhaus**, Karl: "Muzička estetika". *Treći program*. Zima. 1972, 419-508.

**Dalmonte**, Rossana: "Towards a Semiology of Humour in Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 26. No. 2. Zagreb: Croatian Musicological Society. 1995, 167-187.

**De Sosir**, Ferdinand: *Kurs opšte lingvistikе*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 1996.

**Derrida**, Jaques: *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press. 1997/1967.

**Димитријевић**, Јана: "У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта". *Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи*. Музиколошке студије – зборници радова студената музикологије. Св. 5/2014. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности.

**Dolar**, Mladen: "If music be food of love". I deo. Prevela: T. Marković. *TkH. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Broj 4. Beograd. 2002, 152-168.

**Dolar**, Mladen: "If music be food of love". II deo. Prevela: T. Marković. *TkH. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. Broj 6. Beograd. 2003, 82-98.

**Eco**, Umberto: *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. The Tanner Lectures On Human Values. Delivered at Clare Hall. Cambridge University. March 7 and 8. 1990.

**Eko**, Umberto: "Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja". *У: О књижевности*. Prevela: Milana Piletić. Beograd: Vulkan. 2015.

**Eko**, Umberto: "O nekim funkcijama književnosti". Y: *O književnosti*. Prevela: Milana Piletić. Beograd: Vulkan. 2015.

**Fabbi**, Paolo: *Monteverdi*. Cambridge/New York: Cambridge University Press. 1994.

**Farahat**, Martha: "On the staging of Madrigal Comedies". *Early music History*. Vol. 10. 1991, 123-143.

**Farahat**, Martha: "Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'Arte". *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 2. 1990.

**Fidler**, Alison: "Montaža: poređenje Ibzen i Jelinek". Y: *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi društava*. Brošura za predstavu *Nora*. Reditelj Snežana Trišić. JDP. Sezona 14/15. 8-15.

**Frow**, John: "Intertextuality and ontology". Y: Worton, Michael, Still, Judith (yp.). *Intertextuality - Theories and Practices*. Manchester & New York: Manchester University Press. 1990, 1-44.

**Gadamer**, Hans, Georg: *Istina i metoda - osnovi filozofske hermeneutike*. Sarajevo: Veselin Masleša. 1978.

**Gadol**, Joan K.: "Did Woman Have a Renaissance". Y: Bridenthai, Renate, Koonz, Clandia (yp.). *Becoming Visible: Woman in European History*. Boston: Houghton Mifflin Co. 1977, 175-201.

**Gallarati**, Paolo, Herklotz, Anna: "Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos". *Cambridge Opera Journal*. Vol. 1. No. 3. 1989, 225-247.

**Gavito**, Cory M.: *Carlo Mailanuzzi's Quarto Scherzo and Climate of Venetian Popular Music in the 1620s*. Thesis prepared for the Degree of Master of Music. Denton. Texas: University of North Texas. 2001.

**Gillis**, Trevor: "Don Giovanni @ Metropolitan Opera, Live in HD". *In Review*. Post od 25. oktobra 2016, na linku:

<https://www.operasense.com/don-giovanni-review-metropolitan-opera/>

**Grout**, Donald J., Palisca, Claude V.: *The History of Western Music*. VI edition. New York: W. W. Norton. 2001.

**Gwyneth Ross**, Sarah: *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*. Cambridge: Harvard University Press. 2009, 193-194.



- Glass**, Wayne A.: *The Renaissance Italian Madrigal Comedy: A Handbook for Performance*. Tucson. Arizona: The University of Arizona. 2006.
- Godt**, Irving: "Mozart's Real Joke". *College Music Symposium*. Vol. 26. 1986, 27-41.
- Graham**, Allen: *Intertextuality*. London/New York: Routledge. 2000.
- Hammond**, Clare: "The relevance of Edward Said's theory of Orientalism to Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*". *Y: British Postgraduate Musicology*. Volume 8. Emmanuel College. Cambridge: University Of Cambridge. 2006. На линку: <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html>
- Head**, Matthew: *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association. 2000.
- Hertz**, Daniel: "Don Giovanni: Conception and Creation". U: Thomas Bauman (ur.). *Mozart's Operas*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1990, 157-178.
- Hertz**, Daniel: "Goldoni, Don Giovanni and the *Dramma Giocoso*". *The Musical Times*. Vol. 120. No. 1642. 1979, 993-998.
- Hertz**, Daniel: "The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera". *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 104. 1977, 67-78.
- Herwitz**, Daniel: "Kierkegaard Writes His Opera". Y: Goehr, Lydia, Herwitz, Daniel (yp.). *The Don Giovanni Moment. Essays on the legacy of an opera*. New York: Columbia University Press. 2006, 119-136.
- Henke**, Robert: *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- Hufnagel**, Erwin: *Uvod u hermeneutiku*. Preveo: Filip Grgić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. 1993.
- Hunter**, Mary: "Some Representations of *Opera Seria* in *Opera Buffa*". *Cambridge Opera Journal* 3. No. 2. 1991, 89-108.
- Jenks**, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy. 1977.
- Jenks**, Charles: *What is Post-Modernism?*. London: Art and Design, 1986.
- Jovanović**, Smiljka: *Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 2015.

**Juvan, Marko:** *History and Poetics of Intertextuality*. Indiana: Perdue University Press. 2008. Citirano prema: Sretenović, Dejan, S.: *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu. Filozofski fakultet. 2012, 8.

**Juvan, Marko:** *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga. 2013.

**Kalisch, Volker:** "Mozart und Kitsch: 'Ein musikalischer Spaß'?" . *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 23. No. 1. 1992, 43-60.

**Katritzky, M. A.:** *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam/New York: Rodopi. 2006, 360

**Katritzky, M. A.:** "The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents". *Early Theatre, A Journal Associated with the Records of Early English Drama*. Vol. 11/2. 2008, 142.

**Kennard, Joseph S.:** *Masks and Marionettes*. New York: The Macmillan Company. 1935.

**Kierkegaard, Soren:** *Ili Ili*. Sarajevo: Veselin Masleša. 1979.

**Klein, Michael L.:** *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 2005.

**Koren-Bergamo, Marija:** *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*. Magistarski radovi. knjiga 3. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. Fakultet muzičke umetnosti. 1985.

**Ковачевић, Предраг И.:** "Поигравање топосима. Значај турског топоса у интерпретацији опере Отмица из сараја". У: Каран Гордана (ур.). *Музиколошке студије – Зборници радова студената музикологије. Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију. 2017, 10-33.

На линку:

[https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske\\_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf)

**Ковачевић, Предраг И.:** "Интертекстуалност и елементи комедије дел арте у музици". У: Каран Гордана (ур.). *Музиколошке студије – Зборници радова*

студената музикологије. *Музички идентитети и европска перспектива: Интердисциплинарни приступ*. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију. 2017, 257-276. На линку: [https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske\\_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/elektronske_publicacije/Muzicki%20identiteti%20i%20evroska%20perspektiva%202%20Interdisciplinarni%20pristup%2018.12.pdf)

**Kovačević**, Predrag I.: "Ples mitova. Arijadna i Don Juan u plesu za život. Opera u operi i tonska poema Richarda Straussa". *Muzika – časopis za muzičku kulturu*. godina XVIII. broj 2. 2014, 8-36.

**Kristeva**, Julia: *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press. 1980.

**Kristeva**, Julia: *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. Points Essais. 1969.

**Kristeva**, Julija: "Problemi strukturiranja teksta". *Delo*. XVII. br. 1. januar. 1971, 23-39.

**Kvas**, Kornelije: *Intertekstualnost u poeziji*. Београд: Zavod za udžbenike. 2006, 16. Цитирано према: Лукић, Злата: "Књижевност и историја од Аристотела до историографске метафикције". *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. Година IX. број 21. 2012, 37-48.

**Lachmann**, Renate: "Intertekstualnost kao konstitucija smisla – Petrograd Andreja Belog i 'tuđi' tekstovi". У: Maković, Zvonko i dr. (yp.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 1988, 75-108.

**Lippman**, Edward A.: *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century*. Aesthetic in Music Series No. 4. Vol. III. New York: Pendragon Press. 1990.

**Loft**, Abram: "The Comic Servant in Mozart's Operas". *The Musical Quarterly*. Vol. 32. No. 3. 1946, 376-389.

**Lowenthal**, David: "Past Time, Present Place: Landscape and Memory". *Geographical Review*. Vol. 65. No. 1. 1975, 1-36.

**MacNeil**, Anne: "Commedia dell'Arte". У: Stanley, Sadie (yp.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan. 2006.

**MacNeil**, Anne: *Music and Women of the Commedia dell' Arte in the Late Sixteenth Century*. New York/Oxford: Oxford University Press. 2005.

**Масникоса**, Марија: “Драматуршка условљеност хумора у опери *Залубљен у три наранџе*”. *Музички талас*. 4. 1996, 64.

**Медић**, Ивана Н.: “Иронија, сатира, пародија и гротеска у стваралаштву Алфреда Шниткеа”. У: Пајић, Сања, Каначки, Валерија (ур.). *Паганско и хришћанско у ликовној уметности & сатира у музици*. Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Српски језик, књижевност, уметност. Књига 3. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац. 2014, 73-86.

**Meyer**, Leonard B.: *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press. 1956.

**Monelle**, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press. 2000.

**Moore**, Randal, Johnson, David: “Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic”. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. No. 149. Pioneering Inquiry in the New Century: Exemplars of Music Research. Part II. Champaign: University of Illinois Press on behalf of the Council for Research in Music Education. 2001, 31-37.

**Noske**, Frits: *The Signifier and the Signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Nijhoff. 1977.

**Palisca**, Claude V.: *Barokna glazba*. Preveo: S. Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 2005.

**Pavličić**, Pavao: “Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled”. У: Maković, Zvonko i dr. (ур.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 1988, 157-195.

**Perišić**, Periša: “Šta se dogodilo s Elfridom Jelinek ili razvojni put Nore Helmer (dramaturški intro)”. *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili stubovi društava*. Brošura za predstavu *Nora*. Reditelj Snežana Trišić. JDP. Sezona 14/15. 5-7.

**Perrino**, Denise, Buono, Vanessa, Wilson, Matthew R.: *Commedia dell'Arte: Curriculum Guide*. Fiction of Fools Theatre Company of Washington DC. 2011. На линку:

<http://www.factionoffools.org/includes/Curriculum%20Guide%202011.pdf>

**Perl**, Benjamin: "Mozart in Turkey". *Cambridge Opera Journal*. 12. 3. 2000, 219-235.

**Pirrotta**, Nino: "Commedia dell' Arte and Opera". *The Musical Quarterly*. Vol. 41. No. 3. Jul. 1955. 1995, 305-324.

**Plavša**, Dušan: "Intentionality in Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 12. No. 1. Zagreb: Croatian Musicological Society. 1981, 65-74.

**Popović Mladenović**, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 2009.

**Popović Mladenović**, Tijana: "Music has a Vision – Listening to Others and Oneself through it". U: Seebas, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana, Popović Mladenović, Tijana (ур.). *Identities: The World of Music in relation to Itself* Belgrade: Faculty of Music. 2012, 35-48.

**Popović Mladenović**, Tijana: *Muzičko pismo*. Drugo izdanje. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 2015.

**Popović Mladenović**, Tijana: "Improvisation as a call for communication". *New Sound – International Magazine for music*. 32. II / 2008, 24-31.

**Поповић Млађеновић**, Тијана, Стефанија, Леон "Музички текст као полифони траг другости". *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*. 54. Нови Сад: Матица српска. 2016, 57-79.

**Rabinowitz**, Peter, J.: "What's *Hecuba* to Us? The Audience's Experience of Literary Borrowing". U: Suleiman, Susan, R., Crosman, Inge, (ур.). *The Reader in the Text – Essays on Audiance and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press. 1980.

**Ratner**, Leonard: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books. 1980, XIV.

**Ravel**, Jeffrey S.: "Review of Virginia Scott's *The Commedia Dell' Arte in Paris 1644-1697*". *Theatre Journal*. Vol. 44. No. 4. 1992, 563-568.

**Ристивојевић**, Марија: "Бахтин о карневалу". *Етноатнрополошки проблеми*. Год. 4. Св. 3. 2009, 197-210.

- Robinson**, Michael F.: *Opera pre Mocarta*. Preveo: D. Ilić. Beograd: Studio Lirica. 2004.
- Русе, Жан: *Мит о Дон Жуану*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 1995.
- Rowrand**, Ingrid: "Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?". У: Goehr, Lydia, Herwitz, Daniel (ур.). *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*. New York: Columbia University Press. 2006, 1-19.
- Sheinberg**, Esti: *Irony, Satire, Parody and Grotesque in the Music of Dmitry Shostakovich*. Aldershot/Burlington: Ashgate. 2000.
- Silbiger**, Alexander: "Chaconne". У: Stanley, Sadie (ур.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan, 2006.
- Sretenović**, Dejan, S.: *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu. Filozofski fakultet. 2012.
- Sterling**, Charles: "Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series. Vol. 2. No. 1. 1943, 11-32.
- Šuvaković**, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art. 2011.
- Šuvaković**, Miško: *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa. 1995.
- Tylus, Jane: "Women at the Windows: 'Commedia dell'arte' and Theatrical Practice in Early Modern Italy". *Theatre Journal*. Vol. 49. No. 3. 1997, 323-342.
- Веселиновић-Хофман**, Мирјана: *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике. 2007.
- Вуксановић**, Ивана: *Хумор у српској музици 20. века*. Музиколошке студије – Монографије. Београд: Универзитет уметности у Београду. Факултет музичке уметности. 2015.
- Utterback**, Sylvia Walsh: "Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness". *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 47. No. 4. Oxford: Oxford University Press. 1979, 627-644.
- Wilson**, Rita: "The Space(s) of Hypertext Fiction". *Alternation*. 9. 2. 2002, 35-51.
- Winifried**, Smith: *The Commedia dell'arte – A Study in Italian Popular Comedy*. New York: The Columbia University Press. 1912.

**Wolf**, Werner: "Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference". Y: Nöth, Winfried, Bishara, Nina (yp.). *Self-Reference in the Media*. Approaches to Applied Semiotics 6. Berlin: De Gruyter. 2007, 303-324.

**Wolf**, Werner: "Metamusic? Potentials and Limits of 'Metareference' in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart's Ein musicalischer Spaß*)". Y:

**Wolf**, Werner, Bernhart, Walter (yp.) *Self-Reference in Literature and Music. Word and Music Studies*. 11. Amsterdam/New York: Rodopi. 2010, 1-32.

#### **Internet adresa**

<http://www.tim-shane.com/commedia-archives.htm>

<http://digital.library.mcgill.ca/featherbook/images/tavola110.JPG>

#### **Partiture i klavirski izvod**

[http://www.cpdl.org/wiki/images/7/7a/Malvezzi\\_O\\_fortunato\\_a\\_30.pdf](http://www.cpdl.org/wiki/images/7/7a/Malvezzi_O_fortunato_a_30.pdf)

**Mozart**, W. A.: *Don Giovanni. An Opera in Two Acts*. Vocal Score. Including *Secco Recitativo*. New York: G. Schirmer, Inc.

**Mozart**, W. A.: *Ein musicalischer Spaß*. für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner, Köch-Verz 522. Serie 10/13. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881.

## Indeks imena

### A

- Abate**, Kerolin (Carolyn Abbate), 89(fn)  
**Adorno**, Teodor (Theodor W. Adorno), 131, fn. 198  
**Ajnštajn**, Alfred (Alfred Einstein), 122  
**Akvinski**, Toma (Tommaso d'Aquino), 26(fn)  
**Alanbruk**, Vaja Džejmson (Wye Jamison Allanbrook), 114  
**Andreini**, Virdžinija (Virginia Ramponi Andreini), 68, 71  
**Andreini**, Đovani Batista (Giovan Battista Andreini), 68  
**Andreini**, Izabela (Isabella Andreini), 54, 55, 72  
**Anri III** od Francuske, 77, 78  
**Anri IV**, 58  
**Ariosto**, Ludoviko (Ludovico Ariosto), 51  
**Aristofan** (Ἀριστοφάνης), 50  
**Armani**, Vinčenca (Vincenza Armani), 71

### B

- Bah**, Johan Sebastijan (Johann Sebastian Bach), 34, 45, 60(fn), 132  
**Bahtin**, Mihail (Михаил Михайлович Бахтин), 15, 20, 23, 24, 27, 28, 32, 41, 135  
**Bajron**, Džordž Gordon (George Gordon Byron), 95(fn)  
**Bardi**, Đovani (Giovanni de Bardi), 69  
**Bart**, Rolan (Roland Gérard Barthes), 15, 19, 23, 135  
**Bartok**, Bela (Béla Viktor János Bartók), 45, 64  
**Beklin**, Arnold (Arnold Böcklin), 76  
**Belini**, Vinčenco (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini), 76  
**Bembo**, Pjetro (Pietro Bembo), 51  
**Beolko**, Anđelo (Angelo Beolco, Il Ruzzante), 51  
**Berg**, Alban (Alban Berg), 64  
**Beoven**, Ludvig van (Ludwig van Beethoven), 45, 90, 91, 121, 130  
**Bifi**, Karlo (Carlo Biffi), 105(fn)  
**Bokačo**, Đovani (Giovanni Boccaccio), 51  
**Botičeli**, Sandro (Sandro Botticelli), 76  
**Brams**, Johanes (Johannes Brahms), 34, 90  
**Buzoni**, Feručo (Ferruccio Busoni), 62, 88

### C

- Carlino**, Đozefo (Gioseffo Zarlino), 69, 72  
**Cezare**, Đulio (Giulio Cesare Monteverdi), 68



## Č

**Čaplin**, Čarli (Charlie Chaplin), 63

**Čarls II**, 78

**Čong**, Nikolas, 15, 116

**Čehov**, Anton Pavlovič (Антон Павлович Чехов), 116

## D

**Dalhaus**, Karl (Carl Dahlhaus), 30(fn)

**Dalmonte**, Rozana (Rossana Dalmonte), 83(fn), 87(fn), 129(fn)

**Dante**, Aligijeri (Durante degli Alighieri), 26(fn), 42(fn)

**da Ponte**, Lorenzo (Lorenzo Da Ponte), 79

**Dargomižski**, Aleksandar Sergejevič (Александр Сергеевич Даргомыжский), 80

**de Moline**, Tirso (Tirso de Molina), 94

**de Nitis**, Đuzepe (Giuseppe De Nittis), 62

**Debisi**, Klod (Claude Debussy), 64

**Derida**, Žak (Jackie Derrida), 19, 36

**Diltaj**, Vilhelm (Wilhelm Dilthey), 80

**Dišan**, Marsel (Marcel Duchamp), 37(fn)

**Doni**, Đovani Batista (Giovani Battista Doni), 105(fn)

**Doniceti**, Gaetano (Gaetano Donizetti), 76

**Dostojevski**, Fjodor Mihajlovič (Фёдор Михайлович Достоевский), 26(fn)

## Dž

**Dženks**, Čarls (Charles Jencks), 15, 41, 125

**Džojs**, Džejms (James Joyce), 26(fn)

**Džonson**, Ben (Benjamin Ben Jonson), 51

## E

**Efrem**, Mucio (Muzio Effrem), 69

**Eko**, Umberto (Umberto Eco), 15, 41, 84, 85, 87(fn), 116(fn)

**Eliot**, Tomas Sters (Thomas Stearns Eliot), 38

**Ensor**, Džejms (James Ensor), 62

## F

**Fereti**, Đovani Domeniko (Giovanni Domenico Ferretti), 62

**Fiorili**, Tiberio (Tiberio Fiorili), 57(fn)

**Fore**, Gabrijel (Gabriel Fauré), 64

**Forkel**, Johan Nikolaus (Johann Nikolaus Forkel), 81(fn)

**Fragonar**, Aleksandar Evarist (Alexandre-Évariste Fragonard), 118

**Friš**, Maks (Max Rudolf Frisch), 95(fn), 99(fn)

**Frojd**, Sigmund (Sigmund Freud), 39

## G

**Gabrijeli**, Frančesko (Francesco Gabrielli), 72, 105(fn)

**Gadamer**, Hans-Georg (Hans-Georg Gadamer), 24

**Galupi**, Baldazare (Baldassare Galuppi), 92, 93(fn)

**Givicani**, Alesandro (Alessandro Ghivizzani), 69

**Goci**, Karlo (Carlo Gozzi), 79

**Goldoni**, Karlo (Carlo Goldoni), 72, 92, 93, 109(fn), 112

**Goncaga**, Vičenco (Vincenzo II Gonzaga), 69(fn)

**Gris**, Huan (Juan Gris), 62

## H

**Hajdn**, Jozef (Franz Joseph Haydn), 93(fn)

**Hačion**, Linda (Linda Hutcheon), 89(fn)

**Haten**, Robert (Robert S. Hatten), 89(fn)

**Hed**, Metju (Matthew Head), 132

**Hegel**, Georg Vilhelm Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), 30(fn)

**Hiler**, Ferdinand fon (Ferdinand von Hiller), 34(fn)

**Hitler**, Adolf, 39

**Hofman**, Ernst Teodor Vilhelm (E.T.A. Hoffmann), 95(fn)

**Hofmanstal**, Hugo fon (Hugo von Hofmannsthal), 25(fn), 128(fn)

**Huml**, Johan Nepomuk (Johann Nepomuk Hummel), 34

## I

**Ibsen**, Henrik (Henrik Johan Ibsen), 26(fn), 27(fn), 39

**Ingarden**, Roman (Roman Ingarden), 31

## J

**Jelinek**, Elfrida (Elfriede Jelinek), 38

**Juvan**, Marko, 20(fn), 21(fn), 22(fn), 25(fn), 26(fn)

**Jusupov**, Benjamin (Benjamin Yusupov), 44

## K

**Kazanova**, Đakomo Đirolamo (Giacomo Girolamo Casanova), 94

**Kališ**, Folker (Volker Kalisch), 122

**Kavalijeri**, Emilio (Emilio de Cavalieri), 70, 73

**Kalo**, Žak (Jacques Callot), 67(fn)

**Kant**, Imanuel (Immanuel Kant), 30(fn)

**Kasti**, Đambatista (Giambatista Casti), 86(fn)

**Kastiljone**, Baldasare (Baldassare Castiglione), 51

**Kiton**, Baster (Buster Keaton), 63  
**Kvas**, Kornelije, 21  
**Kjerkegor**, Soren (Søren Kierkegaard), 15, 95  
**Kiriko**, Đorđo de (Giorgio de Chirico), 76  
**Koren-Bergamo**, Marija, 87  
**Košut**, Džozef (Joseph Kosuth), 13  
**Kremer**, Lorens (Lawrence Kramer), 89(fn)  
**Krečmar**, Herman (Hermann Kretzschmar), 82  
**Kristeva**, Julija (Julia Kristeva), 15, 19, 20, 21, 23, 22, 24, 135  
**Kroče**, Đovani (Giovanni Croce), 72, 73

## L

**Landi**, Stefano (Stefano Landi), 60, 61  
**Lenau**, Nikolaus (Nikolaus Lenau), 95(fn), 99(fn)  
**List**, Franc (Franz Liszt), 90  
**Lojd**, Harold (Harold Lloyd), 63  
**Loren**, Kristina (Christine of Lorraine), 58  
**Lotman**, Jurij (Юрий Михайлович Лотман), 116  
**Luj XIV**, 78  
**Lutoslavski**, Vitold (Witold Lutosławski), 34

## M

**Maler**, Gustav (Gustav Mahler), 45  
**Makijaveli**, Nikolo (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli), 51  
**Manconi**, Alesandro (Alessandro Francesco Tommaso Antonio Manzoni), 43(fn)  
**Mediči**, Eleonora, 69  
**Mediči**, Ferdinand, 58, 73  
**Mediči**, Marija, 58  
**Meknil**, Ana (Anne MacNeil), 53, 74, 105  
**Merulo**, Klaudio (Claudio Merulo), 69  
**Mijo**, Darijus (Darius Milhaud), 64, 88  
**Miro**, Žuan/Huan (Joan Miró i Ferrà), 76  
**Mocart**, Wolfgang Amadeus (Mozart, Wolfgang Amadeus), 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 57, 60, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137  
**Molijer**, Žan Batist Poklen (Jean-Baptiste Poquelin, Moliere), 51, 56(fn), 75, 76, 95(fn)  
**Monel**, Rejmond (Raymond Monelle), 36  
**Monteverdi**, Klaudije (Claudio Monteverdi), 60(fn), 68, 69(fn), 72(fn), 74(fn), 105(fn)  
**Mošeles**, Ignjac (Isaac Ignaz Moscheles), 34  
**Musolini**, Benito, 39

## N

**Niče** Fridrih Vilhelm (Friedrich Wilhelm Nietzsche), 26(fn)

**Noske**, Fric (Frits Noske), 102, 104

## P

**Pergolezi**, Đovani Batista (Giovanni Battista Pergolesi), 57

**Perl**, Bendžamin (Benjamin Perl), 103(fn)

**Pikaso**, Pablo (Pablo Picasso), 62

**Pirota**, Nino (Nino Pirrota), 72, 91

**Pisimi**, Vitoria (Vittoria Piisimi), 71

**Plaut** (Titus Maccius Plautus), 50

**Plavša**, Dušan, 83(fn), 84

**Prokofjev**, Sergej (Сергей Прокофьев), 90, 91

**Purbus Mlađi**, Frans (Frans Pourbus dit le Jeune), 51

**Puškin**, Aleksandar Sergejevič (Александр Пушкин), 95(fn)

## R

**Rabinovic**, Piter (Peter J. Rabinowitz), 38(fn)

**Rahmanjinov**, Sergej (Сергей Васильевич Рахманинов), 64

**Ratner**, Leonard (Leonard Ratner), 81

**Rifater**, Mišel (Michael/Michel Riffaterre), 13

**Rikoboni**, Luiđi (Luigi Riccoboni), 78

**Rosi**, Salomone (Salomone Rossi), 69

**Rosini**, Đoakino (Gioacchino Antonio Rossini), 57

**Rubens**, Peter Paul (Peter Paul Rubens), 69(fn)

**Ruse**, Žan (Jean Rousset), 94

## S

**Salijeri**, Antonio (Antonio Salieri), 86(fn)

**Sarti**, Đuzepe (Giuseppe Sarti), 40, 110

**Seneka** (Lucius Annaeus Seneca), 50

**Sezan**, Pol (Paul Cézanne), 62

**Skala**, Flamino (Flaminio Scala), 51

**Skot**, Virdžinija (Virginia Scott), 57(fn)

**Skruton**, Rodžer (Roger Scruton), 29, 87(fn)

**Soler**, Martin i (Vicente Martín y Soler), 40, 110

**Somov**, Konstantin (Константин Сомов), 62

**Sretenović**, Dejan S., 32(fn), 37(fn)

**Stravinski**, Igor (Игорь Стравинский), 64, 88, 90, 132(fn)

**Striđo**, Alesandro (Alessandro Striggio), 69

## Š

- Šajnberg, Esti (Esti Sheinberg), 89, 90  
 Šekspir, Vilijam (William Shakespeare), 26(fn), 42(fn), 51, 77, 78  
 Šenberg, Arnold (Arnold Schoenberg), 63, 88  
 Šimanovski, Karol (Karol Szymanowski), 64  
 Šlajermaher, Fridrih (Friedrich Schleiermacher), 80  
 Šnitke, Alfred (Альфред Гарриевич Шнитке), 45  
 Šo, Džordž Bernard (George Bernard Shaw), 95(fn)  
 Šopen, Frederik (Frédéric François Chopin), 33, 34  
 Šostakovič, Dmitri (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich), 45  
 Štefani, Johan Gotlib mlađi (Johann Gottlieb Stephanie), 86(fn)  
 Štraus, Rihard (Richard Strauss), 64, 75, 76, 88, 99(fn), 128(fn)  
 Šubert, Franc (Franz Schubert), 39  
 Šuman, Robert (Robert Schumann), 90

## T

- Taraskin, Ričard (Richard Taruskin), 90  
 Taso, Torkvato (Torquato Tasso), 51  
 Tinjanov, Jurij (Юрий Николаевич Насонович Тынянов), 20(fn)  
 Tjudor, Elizabeta I, 77, 78

## V

- Vagner, Rihard (Richard Wagner), 36(fn), 76  
 Vato, Antoan Žan (Antoine Jean Watteau), 62  
 Vedekind, Frank (Benjamin Franklin Wedekind), 39  
 Veki, Oracio (Orazio Vecchi), 72  
 Venoze, Đezualdo (Gesualdo da Venosa), 132(fn)  
 Verdi, Đuzepe (Giuseppe Verdi), 76  
 Vergilije (Publius Vergilius Maro), 50  
 Volton, Vilijam (William Walton), 64, 88  
 Vuksanović, Ivana, 86(fn), 87(fn)  
 Vulf, Verner (Werner Wolf), 15, 46(fn), 85

## Summary

### Intertextual 'reading' of the elements of *Commedia dell'Arte* in *Don Giovanni* and *A Musical Joke* by Wolfgang Amadeus Mozart

The principal point of this study is based on the idea that every artistic (as well as musical) creation can be seen as a text that appropriates, repeats, and absorbs other texts, i.e. the intertext is the work that is appropriated, repeated, and absorbed. Thus, intertextuality is treated as the relationship between texts in which one textual structure reads the other or is inserted into it. Given that intertextual phenomena are established through the activities of reading / listening / watching or interpreting, the study examines the intertextuality of the genre of *Commedia dell'Arte* in the two musical works by Wolfgang Amadeus Mozart – opera *Don Giovanni* (K. 527) and sextet *A Musical Joke* („Ein musikalischer Spaß“, K. 522).

The discourse of intertextual interpretation in this study is established through 'dialogues' conducted with authors who laid out the theoretical foundation of the concept of intertextuality – among which are Bakhtin, Kristeva, Barthes, Eco, Jencks, Kierkegaard – but also with authors who expanded the strategic field of intertextual interpretation through their theoretical or practical work – such as Wolf and Chong in musical art, Juvan in the theory of literature or Sretenović in the theory of art. After the 'dialoguing' with the theoretical viewpoints of the mentioned authors, the musical text is accessed through the concept of 'polyphonic' interpretation and the search for the sources, references, influences, and autonomous voices of the composer Wolfgang Amadeus Mozart. The intertextual reading of the elements of *Commedia dell'Arte* in Mozart's works is also carried out through the interpretation of the musical text which is taken from Umberto Eco who used this model of interpretation of strategic procedures on the example of a literary novel. These are „meta-narrative“, „dialogism“, „double coding“, and „intertextual irony“.

The chapter of this study, entitled *Parodos*, considers the notion of text (literary, musical or text as a cultural /con/text), both from the perspective of divergent literary theories and from the musicological point of view that through an

interdisciplinary approach includes philosophical, aesthetic, sociological and other theories. One of the hypotheses set in this chapter concerns the identification of intertextual and intermedial references in instrumental music without any programme notes (absolute music/non-programming) and recognition of potential intermedia transfers from the theatrical and stage-music genres into instrumental music. In this regard, the method of appropriation – as a specific procedure of taking elements from one art and putting them into another or from one work to another within the same art – is ‘read’ through a strategy of intertextual interpretation of Mozart’s sextet.

The third part of this study, called *Agon*, points to the socio-political and cultural environment in which *Commedia dell’Arte* appears, as well as to the importance and the role of music in the development of this genre. In the context of intertextuality, great consideration is given to the appropriation of elements and especially to the characters from *Commedia dell’Arte* in the operatic libretto and in instrumental music as well.

The central chapter, *Parabasis*, focuses on the intertextual reading of *Commedia dell’Arte* elements in two Mozart’s works. By means of humour in music (by using forms such as caricature, grotesque, parody, irony, and satire), these elements are identified in *Don Giovanni* and *A Musical Joke*, and then their role in the construction of the dramaturgy of the works is examined. Their constructive function in the formal, thematic, tonal, and structural plan is pointed out. However, *Don Giovanni* also shows other (hidden) functions of humour, where two emotional and psychological opposites are confronted and merged – the comical and the tragic.

By manifesting humour in music, which is used as a critic for social, political, and cultural relations, the interpretation of intertextual phenomena is also approached from the perspective of the phenomenon of carnival in art and music. This is done in order to point to the fact that the characters from *Commedia dell’Arte* are represented through the world of fantasy where the carnival and fantasy principles meet.

As one of the possible directions of intertextual interpretation, the discussion on the issue of quotation in music is initiated as an important strategic procedure in

the realization of intertextual connections. In particular, it is discussed about the significance of the quoted materials that can be recognized in the finale of the second act of *Don Giovanni* which Mozart took from other operas (two by others and one of his own).

Unlike vocal-instrumental genres such as opera, humour in instrumental music can be realized through the use of „meta-music concept“, that is activated by „metareference“, „self-reference“, and „self-reflection“. By analyzing and interpreting compositional procedures and the organization of the musical form of the sextet, a musicological perspective of the role of „metareference“, „self-reference“ and „self-reflection“ as intermediaries in interpreting intertextual phenomena in music is sketched.

The last chapter Exodus is written in the spirit of intertextual thinking, where, through the most concise summation of the results and the conclusions drawn from the previous chapters, some of the well-known quotations that were given to us as a ‘gift’ by famous thinkers are cited. As one of the quotations says: „It is a great love of the living to those who are dead“, emphasizing the importance and at the same time the necessity of the intertextual connection, both in art and life.



**Beleška o autoru:** Predrag I. Kovačević je rođen u Arandjelovcu 1983. godine. Nakon okončanih osnovnih studija demografije i master studija geografije na Geografskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, završio je osnovne i master studije Muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu gde je nastavio doktorske studije. Njegova master teza, pod nazivom *Intertekstualno čitanje elemenata komedije del arte u Don Đovaniju i Muzičkoj šali Wolfganga Amadeusa Mocarta*, plod je njegovog dugogodišnjeg bavljenja scenskim umetnostima i muzikom, a posebno proučavanja razvoja opere i žanra *komedije del arte*. Do sada je objavio nekoliko studija, dok je pojedina muzikološka istraživanja predstavio na međunarodnim naučnim konferencijama (Vroclavu, Solunu, Beogradu i tako dalje). Pokazujući interesovanje za savremena muzikološka i estetička pitanja i nove kompozitorske prakse, započinje istraživanje novih oblasti zvučne estetike koristeći i razrađujući koncept *Sveobuhvatnog slušanja (Deep Listening)* koji je skovala američka kompozitorka Pauline Oliveros, a čiju funkcionalnost je zatim ispitao na muzičkim delima Džona Kejdža, Filipa Glasa, *Deep Listening* benda, Jasne Veličković i drugih. Nastavljajući započetu liniju istraživanja scenskih žanrova u kojima muzika ima konstitutivnu ulogu, otvara bogatu riznicu savremenih eksperimentalnih teatarskih žanrova, fokusirajući se na žanr muzičkog teatra i predstavnike koji su ostvarili svoj doprinos u okviru njega (Kejdža, Kagela, Gebelsa, Kramba, Apergisa i mnogih drugih).

Tokom desetogodišnjeg rada, najpre u Republičkoj agenciji za prostorno planiranje, a zatim i u Ministarstva građevinarstva, saobraćaja i infrastrukture, Predrag je uzeo učešće u nekoliko međunarodnih projekata, objavljujući naučne i stručne radove iz oblasti demografskog i socioekonomskog razvoja. Bio je uključen i u organizacione poslove u okviru tima koji je organizovao muzičke događaje u Srbiji. Bavi se DJ-ingom i produkcijom elektronske muzike, a ranije je svirao klavijaturu u bendu.

**Note on the Author:** Predrag I. Kovačević was born in Arandjelovac (Serbia) in 1983. After finishing his undergraduate studies in Demography and graduate studies in Geography at the Faculty of Geography of the University of Belgrade, he completed

BSc and MA studies in musicology and continued musical education towards a Ph.D. His long-term interest in stage arts and music, and especially in the development of opera and *Commedia dell'Arte*, has resulted in the writing of his master thesis „The Intertextual Reading of Elements of *Commedia dell'Arte* in *Don Giovanni* and in the *Music Joke* of Wolfgang Amadeus Mozart“. He has already published several papers and has done a few studies that were presented at international conferences in Wroclaw (Poland), Belgrade (Serbia), Thessaloniki (Greece), etc. One of the noteworthy results is his research in the field of sound/music aesthetics, namely the *Deep Listening* concept invented by the American composer Pauline Oliveros, combining in a unique way this concept with the pieces/compositions of John Cage, Philip Glass, Deep Listening Band, Jasna Veličković and others. Continuing the research of genres in which music plays a constituent role, he opens up a treasure of contemporary experimental theater genres, with the focus on the musical theater and representatives who have made their contribution within it (Cage, Kagel, Goebbels, Crumb, Aperghis and many others).

He has been working as a demographer in state administration for the past ten years and has taken part in several international projects. Predrag has also been involved in managerial jobs as part of a team that organized music events and electronic music festivals in Serbia. As a DJ, he has recorded several mixes and had played a keyboard in a band.