

Маја В. Радивојевић Славковић¹
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ИНКОНГРУЕНЦИЈА КАО ЈЕДНО ОД СРЕДСТАВА ТУМАЧЕЊА ХУМОРА У МУЗИЦИ

Изучавање елемената хумора у музичкој уметности тесно је повезано са приступима музичких теоретичара који су се претежно бавили питањима значења у музици. Чак је музика изазвала велику пажњу и код филозофа и естетичара у оквиру истраживања емотивних својстава уметности уопштено, будући да се служи специфичним средствима изражаја која нису увек утврђена јасним системом „декодирања”. Самим тим, хумористични моменти у музици постављају се кроз њихово испитивање у различитим теоријско-аналитичким приступима. Ти се приступи заснивају на два основна премисама и то: хумор се манифестује кроз могућа специфична својства музике и, са друге стране, хумор настаје искључиво у домену перцепције и когниције слушаоца/аналитичара.

Циљ овог рада јесте представљање основа „читања” хумора и хумористичких тренутака у музичком тексту, односно постављање базичне апаратуре која би могла допринети лакшем и детаљнијем приступу значења у музици.

Кључне речи: хумор, кодирање, инконгруенција, значење, интертекстуалност

Када говоримо о тумачењу музике, односно музичког текста, углавном се очекује велики број питања везаних за комуникацију, језик и статус знака унутар музичке уметности. На сва ова питања у различитим музичко-теоријским разматрањима и истраживањима можемо, али истовремено и не можемо, доћи до конкретног одговора. Зашто је то тако? Зато што је поље музичке уметности још увек недовољно семиотички истражено, нису успостављена јасна и општеважећа правила у тумачењу датих дискурзивних елемената, него често долазимо у додир са „недовршеним” истраживањима која једва да су примењива и на одабраном аналитичком узорку. То наравно не значи да су сва та истраживања нужно мањкава, већ да у теоријским истраживањима треба тежити успостављању једног општијег система декодирања музичког „језика” који ће обезбедити приступ значењу како спољних тако и унутрашњих елемената.

У том смислу, принципи тумачења музике за коју можемо рећи да носи хумористична својства (у било ком смислу), у различитим теоријама и методологијама углавном се односе само на препознавање елемената: композиторове намере (коју препознајемо путем наслова или коментара у композицији), чисто-музичког текста (музичког израза) или као продукта

1 maja@filum.kg.ac.rs

перцепције слушаоца/аналитичара. Мањкавост таквих приступа огледа се у неуспостављању везе спољашњег (манифестованог кроз поменути продукт перцепције) и унутрашњег (композиторове намере). Заправо, конкретизовано читање једног музичког текста који носи одлике хумора мора се одвијати путем сталног уодношавања обе поменуте визуре – читање одлика само једне не може довести до уочљивих резултата.

Питање термилошких одредница које се односе на елементе хумора у музици, попут *пародије* или *сатири*, чврсто је везано за теорију интертекстуалности у музичкој теорији. Како је ова теорија директно произашла из лингвистичких студија, њена примена у оквиру „страног” поља за резултат је дала вишеструка тумачења, те се код различитих аутора често истоветни термини тумаче потпуно различито. Треба нагласити да је адаптација лингвистичких теоријских приступа унутар музичко-теоријске мисли обухватила више термина који се односе и примењују приликом детерминације интертекстуалних односа унутар музичког дела, али ћемо се у овом раду фокусирати само на оне термилошке одреднице које имплицирају хуморозне моменте, односно указују на инконгруентне односе. Међутим, недостаци постојећих студија односе се на недоследну адаптацију лингвистичких студија, при чему се (већином) преузети термини прилично слободно користе и то без већег заустављања на њиховом објашњењу.

Главни проблем настаје у комуникацији методолошких приступа који се сегментирано баве питањем успостављања значења у музици, те деле релацију спољашњег и унутрашњег означавања, а један адекватан приступ једноставно би морао да обухвати више различитих методолошких „решења” за дати проблем како се нека визура не би запоставила. Једна од ретких студија у којој се јавља јасна теоријска поставка хумора и хумористичког у музичкој уметности пружањем детаљног приказа значења преузетих термина јесте „Иронија, сатира, пародија и гротеска у музици Шостаковича” Ести Шајнберг (Esti Sheinberg, „Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the music of Shostakovich”, 2000). Иако се ауторка у овој студији бави различитим аспектима Шостаковичевог музичког израза, све четири поменуте појаве заправо произлазе из суштинске семантичке „производње” хумора и комедије у музици (Вуксановић 2015: 56). Шајнберг своје „решење” проблема око дефинисања методолошког приступа хумору у музици поставља на темељима изучавања односа ванмузичких елемената, као и музичког тока. Препознавање елемената теорије која би водила ка „декодирању” емотивне репрезентације у музици Шајнберг види управо кроз ставове Мејера (Leonard B. Meyer) и Натјеа (Jean-Jacques Nattiez): „Мејер се креће напред ка јаком истицању синтаксичке анализе, ограничавајући се референцијалним значењем базираном на социјалним и стилским конвенцијама, док Натје, у његовој „Музици и дискурсу” (1990) признаје значај референцијалног уписа у музици” (Шајнберг 2000: 5). Различити методолошки приступи музичком значењу (самим тим и хумору у музици), са једне стране, односе се на студије које се заснивају на већ успостављеним

конвенцијама помоћу којих се одређује то значење, а са друге на оне које се баве конкретним уписом. Ослањање на теоријске постулате Умберта Ека (Umberto Eco) о културалним јединицама, Гремасову (Algirdas Julien Greimas) семиотику и примену семиотичког квадрата, музичке корелације код Хатена (Robert Hatten), музичко значење код Монела (Raymond Monelle) или музички знак Агавуа (Kofi Agawu), чини добар „рецепт” за детаљан теоријски приступ комплексном проблему кодирања и декодирања хумора у музици, што и Шајнберг свакако користи при поставци сопственог приступа.

Међутим, да би се нешто поставило или разумело као хумористично, неопходно је поставити га у одређени контекст – комуникацију музичког израза и слушаоца. Правила комуникације почивају на дефинисању културалних јединица помоћу којих се успостављају елементи за тумачење кодова, а јединице се могу даље комбиновати у комплексе или пак разрадити на мање субјединице. Дефинисање кода започиње се од Ековог модела који подразумева посматрање овог термина као распрострањене логике путем које распознајемо значења одређених знакова, па се тако омогућава и свеопшта комуникација (Еко 1976). Међутим, одредница код може понети и вишеструко значење обухватањем више различитих области, а сви прикази кода коегзистирају и међусобно се преплићу – код постоји унутар различитих домена који представљају различите видове означавања и читања означеног у текстовима (Еко 1984: 164–188). Комуникациони нивои и успостављање адекватног читања кодова неопходни су зарад разумевања уписаног значења и од велике је важности када приступамо читању неподударних елемената којима се постиже хумористички ефекат.

Када се основе уписивања значења путем културалних јединица и њихових односа пренесу у домен музичке уметности настају нови проблеми, будући да се музика не служи истим референцијалним вредностима које су омогућене унутар говорног језика, те да сами комуникациони системи (не може се рећи језици, јер музика нема тај статус) не производе исте вредности и не базирају се на истим равнима. Музички дискурс често се посматра као „првенствено симбол, њене иконичке или индексичке особености су вођене према конвенцији и стога, правилу” (Монел 2000: 17), а означени музичког знака је „одређен конвенционалним ознакама” (Агаву 1991: 49). Стога, увек је на снази питање конвенционалности знака, што опет говори о важности слагања културалних јединица.

Појава хумора или смеха у директној је вези са питањем неподударности приликом слагања културалних јединица. Како Шајнберг тврди: „Осећај инконгруенције ће бити у корелацији са свим звуцима који се налазе изван подручја удобног и просечног звука” (Шајнберг 2000: 24), односно поремећај приликом уодношавања културалних јединица и неподударност са успостављеним кодом резултира хумором, а врста семантичке двосмислености одређује његов тип.² Хумор

2 Шајнберг их разваја на четири типа које именује као: иронију, сатиру, пародију и гротеску (Шајнберг 2000: 27–28).

у музици настаје као резултат неслагања, изневерених очекивања и изненадних спојева који нису „у стилу”, а тек се у оквиру семантичког тумачења он и манифестује. Да ли то онда подразумева да изостају уписани знакови хумора (при чему се термин знак у овом тренутку поставља изузетно широко), него се хумор посматра искључиво кроз семантику? Ту се сада јавља проблем дефинисања самог хумористичког знака у музици – он не може функционисати на нивоу јединице, те се подразумева комплексније одређење.

Манифестација хумора заснована на изневереном очекивању које се базира на претпоставци слушаоца, а услед деловања неподударности једна је од главних претпоставки многих музичких теоретичара. Такав поступак подразумева да је слушалац у овом случају под утицајем инконгруенције приморан да напусти очекивану/жељену интерпретацију наратива који прима, а као продукт добија ону неочекивану (Вил 2004: 421). Самим тим, сваки неочекивани резултат у тумачењу одређеног наратива подстиче емотивну реакцију, а емотивна реакција ствара у свести реципијента одговарајуће емотивно стање. Дакле, појавност инконгруенције може бити узрок појавности хумора. Однос очекиваног и неочекиваног како при самом слушању тако и при тумачењу музичког дела дефинише појавност емотивног набоја. Свако неслагање и неочекивани догађај даје емоцију као реакцију, јер узбуђује слушаочеву свест (Мејер 1986: 339–348). Наравно, у зависности од нивоа неподударања или неочекиваног, мења се и „врста” емоције која је на снази, те различите појаве дају различита осликавања емотивних стања.

Од посебне је важности моменат неподударности који резултира хумором, јер неочекивани спој и самим тим неочекивани ток музичког дискурса изненађује реципијента, при чему се то стање изненађења тумачи као шала: „Психолози нам кажу да је наш осећај за комику произашао из неочекиваних, инконгруентних догађаја; од стране необичних и наглих прекида природног или очекиваног реда ствари. Дати шок нашег осећаја за оно што би природно могло да се деси, уколико није претеран, подстиче нас да се насмејемо или даје више подстицаја нашој забави.” (Гилберт 1926: 41) Овакви се догађаји у музици свODE на неподударујуће равни музичког израза – прекинути очекивани токови уз упливе „страних” елемената који не служе „у корист” постојећем реду, те се у том случају хумор у музици препознаје као неподударност на нивоу стила (епохе или личног композиторовог) уколико не говоримо о оним нешто очигледнијим у виду „ишчашених” гестова – наглих, кратких и неочекиваних уплива страних музичких гестова. Међутим, ту залазимо и у поље трансстилистичких односа, при чему треба јасно нагласити да спојеви различитих стилистичких израза не морају нужно резултирати хуморозним ефектом. Поред тих поменутих ситуација у којима се неслагање истиче, могуће је и сасвим различите стилиске карактеристике на извесан начин помирити при чему је нужно извршити неки вид асимилације. Оно што се пак дефинитивно тумачи као хумор у музици јесу места на којима се јавља намерна непомирљивост стилских

норми. Намерно супротстављање различитих елемената и изостављање било какве врсте њихове асимилације додатно истиче моменат када се тај судар јави, чиме се динамизира изневерено очекивање и таква ситуација резултира хумором. Спајање различитих текстова, па и стилова, дубоко залази у домен теорије интертекстуалности. Унутар ове области, срећу се многа истраживања у којима се могу срести термини који се повезују са хумором – попут пародије, али нису у свим студијама истоветно представљени.

Уодношавање и спајање два различита текста (термин текст овде се користи у широком смислу) може бити спроведено на више начина: *паратекстуалности* – однос текста и спољног контекста (налова, белешке, посвете, коментара); *интертекстуалности* – присуство елемената једног текста у другом (цитата, алузија или чак и плагијат); *хипертекстуалности* – однос два различита текста или два стила (адаптације); *архитекстуалности* – однос текста и жанровског одређења (класификација или категоризација текста); *метатекстуалности* – однос текста и сопственог коментара (аутореференцијалност; Женет 1997: 1–7).

Међу овим категоријама, за постављање основа истраживања односа текстова који резултира хумором од посебне је важности *хипертекстуалности*, али и *транстекстуалности* која уодношава текст и жанровске односе. Истраживање питања инконгруенције и сусретања страног утицаја унутар новог дела подразумева даље одређење типа релације тих текстова/стилова чиме се могу постићи различити ефекти у зависности од примењене „функције” (фра. *fonction*) / „режима” (фра. *régime*) уколико се послужимо Женетовим терминима (Gérard Genette; Женет 1982: 39–47). Управо се у Женетовој студији „Палимпсести” („Palimpsestes”, 1982) могу наћи детаљна објашњења релација унутар евидентних спојева два текста-стила. Разматрањем интертекстуалних односа и принципа подударана и неподударана израза у (уметничком) делу аутор изводи категорије попут *пародије* (фра. *parodie*), *шарже* (фра. *charge*), *пастича* (фра. *pastiche*), *шравестисије* (фра. *travestissement*), *форжериије* (фра. *forgerie*) и других, а које се културолошки подразумевају као категорије хумора. Женет на темељима општеприхваћених термина попут *пародије* гради читаву мрежу односа и значења и истиче неколико термина који се (сви) код неких других аутора срећу често у вези са хумором. Дакле питање инконгруенције увек је присутно, а термини које он представља само означавају различите нивое тих неподударана. *Пародија* се код Женета тумачи као минимална трансформација оригиналног текста (у сусрету са новим текстом), *шравестисија* као стилистичка трансформација са подругљивим тоном, *пастича* као имитација стила лишена сатиричне, а *шаржу* подругљиве функције. Функционално, аутор изводи чак и терминолошки круг, постављајући категорије: хумористично, озбиљно, полемичко, сатирично, иронијско и лудичко (Женет 1997: 19–30). Заправо, елемент игре са материјалима који су у супротстављеним односима увек постоји, а хумористично у њиховим односима зависи од начина поставке: од лудичког до подругљивог. Стога,

у поменутој теорији *пародија* није термилошки увек паралела смешном, односно хуморозном. Иако поменути термини највећу примену налазе управо у посматрању суочавања два истородна текста (књижевни у књижевном тексту или музички у музичком), овај теоријски принцип врло се лако примењује у ситуацијама *параптекстуалности*, када у музици долази до уписа књижевног текста – у виду вокалне музике или програмске музике. Заправо, применом Женетове студије може се изместити из ограничавајућих оквира теорије цитатности која углавном влада унутар музичко-теоријске мисли.

У музичкој уметности, судар текстова/стилова, када се врши асимилација преузетог стила трансформацијом или имитацијом уз примену лудичке или сатиричне функције, производи ефекат хумора. У том смислу, канон из Шостаковичевог циклуса „Афоризми” (Dmitri Shostakovich, Aphorisms, Op. 13, 1927) представља се као озбиљна имитација стила – макар у почетку. Имитација је евидентна, расписан је у трогласном систему, али неподударање настаје на неколико нивоа. Шостакович овим ставом као да исмева контрапунктски стил – вероватно Вебернов, будући да су његове Варијације за клавир оп. 27 настале исте године (поготово уколико се подсетимо да је други став Варијација писан у форми канона). Канон не почиње очекиваном/стандардном темом, обликованом тако да је упечатљива и препознатљива у сваком погледу, већ усамљеним тоном након ког тек после дуже паузе следи пуна и повезана мелодија теме канона, што представља удаљавање од главне карактеристике канонске имитације. Дата тема за имитацију сама је по себи фрагментисана тако да се њено уочавање врло отежава због поменуте паузе, с обзиром на очекивани наступ контраструкта. Уз то, реперкусија је са намером постављена неправилно: дискант, бас, па на крају средњи глас, што није технички пожељно у имитативним формама, а имитација која је предуслов за формирање канона полако се растура већ након пар тактова од уласка трећег гласа. Почетна имитација теме спроведена је уз велику доследност, с тим што структура мелодије теме увелико отежава њено распознавање (на пример, укључење прве респосте ритмички се допуњава контраструктом, једино разлика у регистру омогућава њено распознавање, а слична се ситуација понавља и при наступу друге респосте). Контраструкт ритмички допуњава тему, а у односу на паузе у теми успоставља комплементарност, што је у складу са типом канона. Највеће иступање у односу на утврђену стилско-жанровску норму огледа се у напуштању доследне имитације, прво постепено, а затим је имитациона техника задржана само у обрисима, како би се сачувала „идеја” о канону, те се деформацијом врши удаљење од традиције, а остаје само Шостаковичев коментар, те је у питању *пастичи*.

Пример 1

Дмитриј Шостакович, „Афоризми”, став „Канон”, т. 1–24

Са друге стране, постојање неподударности само по себи не може умногоме произвести хуморозни ефекат у тумачењу самог наратива уколико сам реципијент исту појаву не дозволи: реципијент инстинктивно бира алтернативно тумачење баш због тога што оно даје хуморозни ефекат (Вил 2004: 422). Дакле, није довољно да постоји иницијални догађај уписан у сам музички (уметнички) текст, већ је неопходно да се од стране слушаоца перципира. Ова тврдња покреће питање како компетенције слушаоца (и његову способност уопште да препозна одређена дискурзивна средства) тако и тренутног стања ума и отворености ка хумору. Затим, поставља се питање: уколико постоји намера композитора да упише хуморозну ситуацију у свој музички ток, да ли се њено препознавање може анулирати уколико слушалац, на пример, није тог тренутка расположен за хумор? Или пак то значи да се на извесан начин намеће избор у тумачењу инконгруентних ситуација? Да ли се, пошто многи људи имају различит смисао за хумор и различито реагују на испричани виц, исти тај смисао за хумор преноси и при слушању музике, па неке ситуације неће извести очекивани резултат? Сва ова питања додатно шире обим истраживања које ова тема тражи.

Хумористички ефекат, међутим, може настати и под утицајем синтаксичке двосмислености, а свака двосмисленост крајње резултира измењеним значењем. Бавећи се овим питањем (истраживањима у оквиру штампе), Кјара Букариа (Chiara Bucaria) наводи три „категорије двосмислености”: лексичку, синтаксичку и фонолошку. Прва се категорија односи на двоструко значење поједине речи (именице, глагола), друга се категорија даље дели према семантичким сменама насталим

између граматичких категорија и фразичних додатака или елиптичних феномена, а трећа се категорија, међутим, заснива на чисто звучним асоцијацијама које се препознају као сличне сасвим другом значењу, те се претпостављено значење извлачи из контекста (Букарија 2004: 281).

Ове су категорије примењиве и на музичку уметност. Под лексиком двосмислености условно можемо подразумевати појаву музичких топика које за многе музичке теоретичаре имају управо ту поменути улогу у музичком току. Синтаксичка појава може се поистоветити са појавом геста у музици у Хатеновом смислу – било као конвенционални (стилски, они који су очекивани) или стратешки (спонтани – део индивидуалног стила композитора, тематски – интервалско/мелодијске који понављањем стичу статус мотива, дијалогски – контрастно/односне који функционишу по принципу питања и одговора, реторички – оне које карактеришу изненадни прекиди и промене дискурса које воде ка промени значења и трополошки – у којима се комбинују два или више гестова у једном; Хатен 2004: 93–176). Фонолошка двосмисленост у музици били би звучно препознатљиви кодови у виду асоцијативне могућности (тембра или артикулације).

Препознавање појавности хумора и хумористичног у делу пред нама, наравно, постаје једноставније у случају вокалних композиција које садрже и литерарну поставку у виду певаног текста или је у питању програмска музика, те дело има неку врсту одреднице у наслову или карактеру (паратекст). У тим случајевима, композиторове намере постају јасније и такве појаве хумора препознајемо без тешкоћа. Међутим, значајно је теже поступити дешифровању чисто музичког текста. У крајњој линији треба утврдити и корелацију карактера назначеног у наслову композиције са музичким садржајем који је пред нама.

Пример који би захтевао способност уочавања намерних неподударности, при чему слушалац треба и да дозволи хуморозни ефекат који се постиже под утицајем синтаксичке двосмислености, налазимо у трећем ставу кантате „Два града” Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, „Les Deux cites” Op. 170, 1937, став „Јерусалем”) у виду имитације жанра барокне кантате, као и барокне полифоније. Барокна „идеја” овде се нарушава увођењем изузетно необичних вертикалних и хоризонталних интервала за имитацију, као и несвакидашњи однос почетних имитационих интервала применом алтерације, чиме се динамизује читав музички ток, а стилски се више приближава самом XX веку. Овим се поступком остварује *форжерија* у комбинацији са *шаржом*:

Пример 2

Даријус Мијо, кантата „Два града”, став „Јерусалем”, т. 1–5

The image shows a musical score for the cantata 'Two Cities' by Darius Milhaud, specifically the 'Jerusalem' movement, measures 1-5. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are in French. The Soprano part begins with a rest followed by a forte (f) dynamic. The Alto part also begins with a rest and a forte dynamic. The Tenor and Bass parts begin with a forte dynamic. The lyrics are: Soprano: Et moi Jean je vis la ci-té Sain - te la Jérusalem non; Alto: Et moi Jean je vis la ci-té Sain - te; Tenor: Et moi Jean je vis la ci-té Sain - te la Jérusalem non - vel - le qui descendait du ciel; Bass: Et moi Jean je vis la ci-té Sain - te la Jérusalem non - vel - le.

Контекст је од велике важности за тумачење хуморозних момената у музици, углавном је везан за појаву паратекстуалности. Појава хумора како у музици, тако и ван ње (у чисто лингвистичком окружењу), може се сматрати и да без одређеног расположења или контекста (као шала) не постоји, а контекст је у многим случајевима везан за поменути појаву инконгруенције – да би се уопште и препознала шала као таква (не припада природном окружењу). Како Грунеберг (Gruneberg) наводи у истраживању о хумору у музици („Humor in Music”, 1969): „Уобичајени аргумент против постојања правог музичког хумора је у томе што се у свим случајевима који изазивају осмех или смех у музици не представљају као лажи, већ у асоцијативним књижевним идејама” (Грунеберг 1969: 122). Заправо, овде се инсистира на сталној комуникацији између музичког израза и језичке структуре (јер музика не представља језик на нивоу комплексног система нити самостално може денотирати одређено осећање, те је у сталној зависности од језичке/говорне структуре).

Повезаност контекста и појавности хумора у музици испитивана је и у неколико истраживања. Једно од њих извео је Хелен Мул (Helen K. Mull), а које је објављено као студија о хумору под истим називом – „Студија о хумору у музици” („A Study of Humor in Music”) 1949. године. Ово истраживање спроведено је тако што су студенти добили задате композиције, те на основу њиховог слушања и анализе спровели закључке о присуству хумора у њима. Као задате композиције послужиле су: Штраусова поема *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Штраусова песма *Ständchen* и Рамоов комад *La Poule* написан за чембало. Након више-етапне анализе датих композиција (кроз слушања, анализе порекла, наслова, садржаја итд.), студенти су дошли до закључка да је хумор у овим композицијама евидентан, те да се заснива на појавности контраста и инконгруенција, имитацији људских, животињских и механичких звукова и јављању фантазматских појава попут имагинарних ликова, виловњака и животиња (Мул 1949: 560–563). Испоставља се да персонификација у музици није пресудна за манифестацију комичних елемената/хумора – музика може да представи хумор у смислу његовог подражавања. Стога, хумор

готово увек настаје као „унија две идеје које укључују неку врсту контрадикције или инконгруенције” (цитирано у раду према Вилману), те и „да је та унија постигнута или путем ’заједничких елемената’, ’закључивања’ или ’заједничке појавности две идеје’ – цела ситуација се манифестује игром или индиференцијом” (Мул 1949: 565–566).

Слично истраживање спровели су Мур (Randall Moore) и Џонсон (David Johnson) где је истраживана могућа разлика у перцепцији хумористичких елемената у западној уметничкој музици од стране музичара и немусичара. Ова два истраживача теоријски су поставили свој „експеримент” на већ поменути теоријама попут Мејерове, а посебно је интересантна чињеница да је идеја за ово истраживање донекле произашла из истраживања Мулове (горепоменуто)³.

Дакле, као закључак, о појавности хумора у музици могу се издвојити следеће ставке: хумор у музици се манифестује као евоцирање одређене емоције (будући да музика *per se* не може да пренесе дату емоцију), а емоција која резултира комиком настаје оног тренутка када се догоди нешто неочекивано у музичком току. Хумор настаје у моменту неподударности/инконгруенције, односно у тренутку изневереног очекиваног резултата/догађаја. Стога, свака нагла промена ствара емотивно стање које,

3 Истраживачи су поставили експеримент међу студентима, како наводе „универзитета средње величине”. Међу 202 испитаника, њих 106 су били музичари, а 96 немусичари. Процес испитивања објашњен је на следећи начин: пре слушања су испитаници били упознати са „демографским информацијама” и музичким пореклом западне уметничке музике, а током слушања испитаници су имали задатак да оцене ниво хумора у датом делу тако што су заокруживали одговор на скали од 1 до 7 и „чекирали” поље свиђати се / не свиђати се (Мур 2001: 32). Композиције које су биле део истраживања јесу следеће:

1. Сен Санс *Le Carnaval Des Animaux: V. L'Éléphant*,
2. Сен Санс *Le Rouet d'Omphale*,
3. Берлиоз *Symphonie fantastique, Songe d'une nuit du sabbat*,
4. Стравински *Petrushka, Valse, Mocart, Ein musikalischer Spaß, Sati, Parade – Andantino*,
5. Хајдн, *Symphony No. 94, Andante*,
6. Пуланк, *Les Biches*,
7. Сати, *Parade – Mazurka*, Berlioz, *Symphonie fantastique, Scène aux champs*,
8. Штраус, *Tod und Verklärung*,
9. Штраус, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Мијо, *Le Bouef sur le Toit* и
10. Моцарт, *Gallimathias Musicum*.

Закључак студије био је да је перцепција хумора заправо слична међу музичарима и немусичарима, с тим да музичари ипак нешто боље реагују на манифестацију хумора у „неодлучним” моментима (што се показало на примеру Хајднове симфоније; Мур 2001: 33–35). Међутим, генерално посматрано, резултати студије показали су да је мала разлика између ове две групе испитаника, што нам говори да је перцепција хумористичких елемената строго везана за „природни” осећај, те да психолошке процене „очекиваног” и „неочекиваног” делују на све испитанике, односно, у оваквим случајевима инконгруенција долази на површину, није неопходно бити „стручно лице” за начелно препознавање оваквих неслагања. Такође, треба имати у виду да су сви испитаници били упознати са основним информацијама о делу које слушају, те да се појам „контекста” дефинитивно истиче као битна чињеница у аналитичком приступу хумору у музици, што је можда још један од „изједначавајућих” фактора између ове две групе испитаника (обе групе су добиле неопходне информације, те немусичари нису били у знатно „инфериорнијем” положају у односу на музичаре).

у зависности од интензитета, може бити окарактерисано као комично. Међутим, да би било и тумачено као комично, потребан је контекст, јер опет, музика сама по себи не представља виши систем комуникационих нивоа, те музика увек у комбинацији са језиком ствара одговарајући контекст у оквиру ког се тумачи. Тај контекст може бити директно створен уколико се ради о музици са сталним присуством текста у виду вокалне или вокално-инструменталне композиције, а може настати и под утицајем наслова композиције или одређених карактерних ознака.

Инконгруенција настаје најчешће кроз стилско неслагање или кроз јављање страног музичког геста. Али, оно што је пресудно јесте и препознавање истих тих појава, јер без икаквог познавања макар основних „културалних јединица” стилске неподударности готово је немогуће одредити. Стога, уз макар минимално познавање контекста није тешко приметити да „нешто нечему не припада”, као што је показала студија Мура и Џонсона. Са друге стране, чак ни различити спроведени експерименти нису постављали потпуне опозиције међу испитаницима, те није засигурно да немузичари могу у потпуности да препознају музички хумор уколико им се не укаже на одређене елементе контекста. Психолошка истраживања хумора генерално истичу како је питање инконгруенције могуће природно перципирати, те да се свако измештање из очекиваног тока (наратива у лингвистичког шали или унутар музичког тога) осети на основу Мејеровог система очекивања/изневерености, али треба поставити онда питање: У којој је мери могуће препознати музички хумор ван познавања свих елемената датог контекста?

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Agavu 1991: K. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton – New York: Princeton University Press.
- Bukaria 2004: C. Bucaria, Lexical and syntactic ambiguity as a source of humor: The case of newspaper headlines, *Humor-International Journal of Humor Research* 17–3, Berlin: Walter de Gruyter, 279–309.
- Vil 2004: T. Veale, Incongruity in humor: Root cause or epiphenomenon?, *Humor-International Journal of Humor Research* 17–4, Berlin: Walter de Gruyter, 419–428.
- Vuksanović 2015: I. Vuksanović, *Humor u srpskoj muzici 20. veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Gilbert 1926: H. Gilbert, Humor in Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 12, No. 1 (Jan., 1926), New York: Oxford University Press, 40–55.
- Gruneberg 1969: R Gruneberg, Humor in Music, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, No. 1 (Sep., 1969), Malden: International Phenomenological Society, 122–125.
- Eko 1976: U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- Eko 1984: U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ženet 1982: G. Genette, *Palimpseste: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

- Ženet 1997: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (transl. Channa Newman and Claude Doubinsky), Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Mejer 1986: L. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd: Nolit.
- Monel 2000: R. Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton – New York: Princeton University Press.
- Mul 1949: H. Mull, A Study of Humor in Music, *The American Journal of Psychology*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 1949), Chicago: University of Illinois Press, 560–566.
- Mur 2001: R. Moore & D. Johnson, Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western Art Music, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 149, *Pioneering Inquiry in the New Century: Exemplars of Music Research, Part II* (Spring, 2001), Chicago: University of Illinois Press on behalf of the Council for Research in Music Education, 31–37.
- Haten 2004: R. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Šajnberg 2000: E. Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the music of Shostakovich*, University of Michigan: Ashgate.

Maja V. Radivojević Slavković

INCONGRUENCY AS ONE OF THE MEANS OF INTERPRETING HUMOR IN MUSIC

Summary

The study of humor elements in the art of music is closely connected with the approaches of the theorists who have been focused on meaning in music. Therefore, music has aroused great attention also among philosophers and aestheticians in the research of emotional properties of art in general, since it uses specific means of expression that are not always determined by a clear system of „decoding”. Thus, humorous moments in music are set through their determination in different theoretical-analytical approaches. These approaches are based on two basic premises: humor is manifested through possible specific properties of music itself and, on the other hand, humor arises exclusively in the domain of perception and cognition of the listener/analyst.

The results of many studies present that the appearance of humor in music refers to a phenomenon that occurs by evoking a certain emotion (since music cannot convey the emotion). Those emotions result in humor when something unexpected happens in the musical flow. Humor, therefore, arises at the moment of discrepancy/incongruence, i.e. at the moment of betrayed expected result/event. Therefore, any sudden change creates an emotional state that, depending on the intensity, can be characterized as humor. However, in order to be interpreted as humor, context is needed, because again, music itself does not represent a higher system of communication levels, and music always, combined with language, creates an appropriate context interpreted within.

The aim of this paper is to present the basics of „reading” humor and humorous moments in a musical text, i.e. to set the basic methodology that could contribute to an easier and more detailed approach of meaning in music.

Keywords: Humor, coding, incongruence, meaning, intertextuality.

Примљен: 18. октобар 2021. године
Прихваћен: 1. новембар 2022. године