

Jelena Jovanović*Muzikološki institut SANU, Beograd*

jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

***Kameni cvijet* Nikole Borote i natpisi na stećcima kao inspiracija: semantička i poetska ravan^{*1}**

Apstrakt: Teme umetnosti u kamenu i simbolike samog kamena aktuelizovane su u sferi poezije, likovnih umetnosti i umetničke muzike u SFR Jugoslaviji u drugoj polovini XX veka, s jedne strane verovatno pod uticajem pojačanog interesovanja za ove teme u SSSR neposredno pre i u periodu posle Drugog svetskog rata i, s druge strane, kao rezultat naučne i umetničke fascinacije srednjovekovnim nadgrobnim spomenicima, stećcima (pretežno sa prostora Hercegovine i Bosne). Opšte teme kamena, sa simboličkom večnog života i vrline, otpora prolaznosti i zaboravu, prevladavanja smrti, ostavile su traga i u delima popularne muzike tog doba – ranim jugoslovenskim reprezentima (poli)žanra *world music*. Balada *Kameni cvijet* sarajevskog kompozitora i producenta Nikole Borote zasnovana je na južnoslovenskim folklornim muzičkim predlošcima i na aranžmanskim i produkcijskim principima britanskog sastava Procol Harum. Studija je posvećena temi intertekstualnosti na relaciji simbolike kamena, muzičko-folklornih modela i popularne muzike u ovoj kompoziciji, o čemu svedoče rezultati analize muzičko-strukturnih komponenata.

Ključne reči: stećci, jugoslovenska popularna muzika, balada, folklorni motivi, *world music*, kameni cvet, Nikola Borota, *art rock*, Procol Harum, *scriptura continua*

Uvod

Simbolika kamena i stvaralaštva u kamenu prisutni su u mitovima mnoštvom tema i motiva, kao i u tradicionalnom verovanju i tradicionalnoj umetnosti širom sveta (v. Chevalier i Gheerbrant 1983, 245-250). Razumljivo je da su umetnička tumačenja različitih nivoa ove simbolike različita; stvaralačka mašta

* Tekst je rezultat rada na naučnom projektu „Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi“ (br. 177004) kojeg finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ Autor studije izražava srdačnu zahvalnost prof. dr Sonji Petrović, filologu, i Ivani Komadini, muzikologu. Rad je predstavljen na nacionalnom naučnom skupu „Antropologija muzike“, održanom na Filozofskom fakultetu u Beogradu u organizaciji Odeljenja i Instituta za etnologiju i antropologiju 23. 03. 2018. godine.

umetnika najčešće samo delimično sledi principe i motive prisutne u mitovima i mnoštvu tema koje se u njima nalaze. Zbog toga su i dela koja su nastajala kao plod inspiracije semantikom kamena međusobno različita u značenjskom smislu, a u interpretacijama ovih dela stvaralačka odstupanja od mitskih predstava i tumačenja tretiraju se kao očekivana i legitimna.

Interesantno je da su teme vezane za simboliku kamena doživele različite obrade i interpretacije u umetničkim delima druge polovine XX veka u Sovjetskom Savezu i u SFR Jugoslaviji. Hronološki najstarija poznata umetnička obrada pojma i teme *kamenog cveta*, koliko je poznato, jeste istovetno naslovljena umetnička bajka slična folklornoj, ruskog i sovjetskog autora Pavela Bažova (1939).² Štaviše, ova tema je obrađena u nekoliko umetničkih dela druge polovine XX veka u Sovjetskom Savezu: baleti *Каменный цветок* Aleksandra Fridlendera (postavljen 1944), *Сказ о каменном цветке* Sergeja Prokofjeva (post. 1954) i opera Kirila Molčanova *Сказы / Каменный цветок* (post. 1950). Ova bajka je postala popularna i u Jugoslaviji putem dečjih knjiga (v. npr. Kotevska 1963, 5-46) i igranog filma *Каменный цветок* reditelja Aleksandra Ptuška iz 1946. godine, prikazivanog najpre u okviru dečjih bioskopskih, a kasnije i televizijskih programa. U decenijama koje su usledile, i u Jugoslaviji su nastala umetnička dela inspirisana temom/pojmom *kamenog cveta* i srodnim temama; to interesovanje svakako se makar delimično može objasniti višestrukim uticajima iz tadašnjeg Sovjetskog Saveza,³ u čemu ključnu ulogu ima sličan društveno-politički, a delom i kulturološki kontekst⁴ u dvema zemljama.

No, uticaj, koji je bio od presudnog značaja za oblikovanje specifičnosti dominantnog umetničkog doživljaja kamena kao nosioca određene simbolike kod jugoslovenskih stvaralaca, imao je u to vreme u Jugoslaviji aktuelizovan interes za fenomen srednjovekovnih kamenih spomenika – stećaka, sa teritorije Hercegovine, Bosne i, u manjoj meri, drugih (susednih) krajeva tadašnje Jugoslavije.⁵

² Reč je o umetničkoj obradi folklornih motiva „kolhozno-radničkog folkloru Urala“, sakupljenih na terenu tridesetih godina XX veka i objedinjenih u zbirci *Малахитная икатулка* (Kovčeg od malahita; v. Bažov 1939). Ova bajka je postala popularna i u Jugoslaviji putem dečjih knjiga (v. npr. Kotevska 1963, 5–46) i igranog filma *Каменный цветок* reditelja Aleksandra Ptuška (Александр Птушко) iz 1946. godine, prikazivanog najpre u okviru dečjih bioskopskih, a kasnije i televizijskih programa

³ Zanimljivo je da je 1955. godine u SSSR-u proizveden i parfem *Kamennyi Tsvetok*, pakovan u kutiju dizajniranu po ugledu na građu malahita i na cvetove od kamena (<http://dess0us.blogspot.rs/2014/10/blog-post.html>; <https://www.fragrantica.ru/perfume/Novaya-Zarya/Kamennyi-Tsvetok--34244.html>) i to, prema raspoloživim podacima, ne za široku komercijalnu prodaju.

⁴ Ovdje se misli na kulturni uticaj Sovjetskog Saveza čija je priroda temeljno obrazložena u Subotić 2013, 11–14.

⁵ Iako se regionom rasprostranjenosti stećaka uglavnom smatraju Hercegovina i Bosna, u kojima su oni najbrojniji, ne treba zanemariti činjenicu da se oni nalaze i u

Njihova likovna i književna poetika bili su u to doba uveliko tema intenzivnih naučnih istraživanja, čiji su rezultati objavljeni u brojnim publikacijama (v. npr. *Srednjovjekovni nadgrobni spomenici Bosne i Hercegovine* 1950–1962; Solovjev 1956; Miletić i Benac 1965; Wencel 1965; Benac 1967). Naučna saznanja o stećcima imala su velikog značaja i u kontekstu istraživanja folklora tog vremena – u etnokoreologiji i etnologiji (v. npr. Dopuda 1953; Zečević 1964), a privlače pažnju stručnjaka i u savremeno doba (Vasić 2006; Dunin 2011).

Stećci su u istom ovom periodu bili i inspiracija jugoslovenskih umetnika i intelektualaca. Iste godine kada je istaknuti predstavnik ovog umetničkog usmerenja u poeziji, sarajevski pesnik Mak Dizdar, objavio zbirku pesama *Kameni spavač* (1966),⁶ nastalo je i značajno vajarsko delo: spomenik žrtvama koncentracionog logora u Jasenovcu pod nazivom *Kameni cvijet* autora Bogdana Bogdanovića. Na polju umetničke muzike, tokom istog vremenskog perioda, dela inspirisana stećcima stvorili su kompozitori Ljubica Marić (kantatu *Pesme prostora*, 1956), Vlado Milošević (poemu *Kameni spavač* za gudački kvartet i recitatora, 1968) i Vojin Komadina (koreografsku svitu *Ruka do ruke*, 1969, i balet *Satana*, 1972).⁷

Ti naučni i umetnički dometi odjeknuli su i u sferi jugoslovenske popularne muzike. Pojam *kamenog cveta* je tokom 1974. godine u ovoj oblasti doživeo svoju primenu u dva maha, u Srbiji i u Bosni i Hercegovini.⁸ Najpre, na njega direktno referira ime akustičarskog sastava Kameni cvet iz Smedereva.⁹ S druge strane, idejni i umetnički krug u Sarajevu tog vremena i aktuelnost teme umetnosti stećaka odrazili su se na rad Nikole Borote Radovana¹⁰,

susednim oblastima koje danas dele državne granice: Crnoj Gori, južnoj Dalmaciji i zapadnoj Srbiji; v. Benac 1967, VII; Dunin 2011.

⁶ Nekoliko decenija kasnije, srednjovekovnim spomenicima u kamenu posvetio je svoje stvaralaštvo i pesnik Rajko Petrov Nogo (v. Suvajdžić 2012).

⁷ Sva ova umetnička dela imaju jako idejno uporište u simbolici i shvatanju kamenih spomenika, uključujući stećke, kao objekata kulta mrtvih: staništa duša pokojnika i prenosilaca njihovih poruka sa onog sveta živima, koji spomenike posmatraju (v. Bešlagić 2004, 15); kad je reč o kompoziciji *Kameni cvijet*, može se reći da je, štaviše, prisutan i motiv vaskrsenja (upor. Bešlagić 2004).

⁸ Mnogo kasnije, 1999., sarajevska grupa Indexi objavila je album pod naslovom *Kameni cvjetovi* (v. https://hr.wikipedia.org/wiki/Kameni_cvjetovi, pristupljeno 19. 5. 2016.); u naslovnoj kompoziciji prisutno je značenje ovog pojma koje odgovara onome u pomenutoj bajci.

⁹ Ovaj ansambl je, sa kompozicijom tradicionalnog folklornog naslova i teksta Oj devojko dušo moja / Najlepši miris, nastupio na Večeri šansona u okviru festivala „Beogradsko proleće“ (v. <https://www.youtube.com/watch?v=-WVSthVNgu0>).

¹⁰ Borota je bio član Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije (od 1969. do 1992), a danas je član APRA (Writer Full Member, od 2005). Svoja novija autorska muzička ostvarenja potpisuje kao Nikola Alexander Borota. Potpunije podatke iz

kompozitora, tekstopisca, producenta i izvođača (vokaliste i multiinstrumentaliste)¹¹, pa i na njegove generalne stvaralačke principe (koji u njegovom radu važe i danas)¹². Nastanku kompozicije *Kameni cvijet*¹³ pogodovali su, dakle, umetnički i misaoni kontekst stvaralačke fascinacije temama umetnosti stećaka i umetnosti u kamenu uopšte, a posebno dela Dizdara, Bogdanovića i Komadine.¹⁴

Cilj ovog rada jeste da uz pomoć rezultata melopoetske¹⁵ i diskurzivne analize ukaže na postojanje organske veze između muzičke strukture ovog ostvarenja jugoslovenske popularne muzike sedamdesetih godina XX veka s jedne strane, i poetike srednjovekovnih natpisa, u prvom redu natpisa na stećcima, s druge strane. Analiza izložena u ovoj studiji rezultat je saradnje autorke studije i autora kompozicije, u pogledu muzičke strukture, muzičke percepcije, doživljaja i ličnih, individualnih tumačenja. Iako je veći deo refleksija u radu plod autorinih analitičkih metoda i razmatranja, kompozitorov generalni odnos prema njenom radu je pozitivan i pun podsticaja. U studiji je dato vrlo malo direktnih citata autorovih reči u vezi sa tumačenjima same muzike i njenih značenja, tako da ona gotovo da i nisu eksplicitno izrečena. Ipak, kompozitor svoj generalan stav prema ovoj saradnji i zadovoljstvo njome iskazuje sledećim rečima: „S obzirom na to da smo o svemu razgovarali na prilično emotivan način, smatram da je ovaj tekst simbioza zajedničkih stavova“ (N. Borota, citat iz prepiske, aprila 2018). Otuda, može se konstatovati da su etski i emski pristup, u smislu istraživačke i umetnikove interakcije u tretmanu ove teme, u potpunom saglasju; drugim rečima, ova studija je nastala i kao rezultat uspešne estetske komunikacije kompozitora i istraživača, kroz razmenu estetskih iskustava, utisaka, opažanja i tumačenja različitih aspekata same kompozicije.

njegove biografije, analizu njegovog autorskog doprinosa u korišćenju muzičko-folklornih motiva, kao i analizu doprinosa na polju stvaranja u formi koncept albuma u domenu popularne muzike u Jugoslaviji videti u: Jovanović 2014a; 2014b.

¹¹ Borota je kao kompozitor i izvođač u saradnji sa stvaraocima različitih profila učestvovao u kreiranju više sinkretički osmišljenih televizijskih projekata ranih sedamdesetih godina: televizijskog serijala *Na ti* Televizije Sarajevo (scenario: R. P. Nogo i V. Stojanović; režija: M. Bilbija) v. Jovanović 2014a, 181, a zatim i televizijskog filma *Na početku svega* u produkciji Televizije Beograd (u saradnji Noga, Bilbije i Borote i u redakciji J. Ristića).

¹² Ova poetika je delom imala uticaja i na naziv ansambla i istovremeno dugogodišnjeg stvaralačkog projekta Kamen na kamen čiji je Borota idejni osnivač i rukovodilac; o pojmu projekta u ovom kontekstu videti više u: Jovanović 2014a, 179.

¹³ Kompozicija je dostupna na internet adresi: <https://youtu.be/zLMIFdRgLSM>.

¹⁴ Podatak preuzet iz razgovora autorke studije sa Nikolom Borotom.

¹⁵ Metod analize muzičkog oblika, kao i korišćena terminologija, preuzeti su iz metodologije formalne analize klasičnih muzičkih formi.

Analiza kompozicije *Kameni cvijet*

Ekskluzivnost rezultata analize predstavljenih u ovoj studiji potvrđuje odgovor autora kompozicije na postavljena pitanja u vezi s recepcijom i odje- kom same kompozicije u doba njenog nastanka u Sarajevu, ili, šire, u Bosni i Hercegovini, kao i o eventualnoj svesti stvaralaca-savremenika i/ili publike o analogiji strukturnih elemenata kompozicije s pisanim predstavama na steć- cima. Autor je, naime, na ova pitanja odgovorio: „Ne bih rekao da je tadašnja muzička javnost imala pojma o uticaju stećaka na popularnu muziku – svijest o tome preovlađivala je u ekskluzivnom domenu historičara i naprednih ‘kamenih pjesnika’ poput MAKA i, u godinama prije njega, ĆAMILA SIJARIĆA, koji je u svojim proznim djelima citirao zapise sa stećaka, što sam ja kao dečak imao prilike da čujem u emisijama Radio Sarajeva; u moje stvaralaštvo to je moglo da uđe samo u nekakvom podsvjesnom obliku – baš kao i ideja projekta KAMEN NA KAMEN“ (N. Borota, citat iz prepiske i razgovora, aprila i maja 2018).

Kompozicija *Kameni cvijet* je publikovana na B strani singl ploče u izdanju diskografske kuće Jugoton (SY 22592)¹⁶. Snimljena je u izvođenju vokalnog soliste Hamdije Ćustovića, u to vreme mladog sarajevskog pevača¹⁷; instrumen- talisti koji su svirali na snimku činili su, kako je napisano na omotu ploče, „mali instrumentalni sastav“¹⁸.

Reč je o kompoziciji koja po opštim karakteristikama pripada kategoriji la- ganih, lirskih radova (balada) popularne muzike svog vremena. Odlikuju je: izražena melodioznost uz diskretnu, a sugestivnu ornamentiku solističke deo- nice (Notni primer 1); vodeća uloga Hammond orgulja (Notni primeri 2 i 3) u gustoj akordskoj fakturi;¹⁹ najzad, melodijska i harmonska gradacija, podrža- na deonicom bubnjeva, naročito kroz efektno citirane motive i karakter *gluhog*

¹⁶ Naslovna numera na ploči je kompozicija *Hop-cup* Gorana Bregovića.

¹⁷ Ćustović je kao početnik u Sarajevu bio cenjen po uspešnom izvođenju repertoara britanskog pevača (velškog porekla) Toma Džonsa (Tom Jones). Pre snimanja *Kamenog cvijeta* bio je pevač u Borotinom ansamblu *Special Factor*. Borota mu je kao kompozitor i producent pomagao da ostvari solističku karijeru (svi ovi podaci su dobijeni ljubaznošću N. Borote).

¹⁸ Interesantno je da se upravo njihovo učešće u stvaranju ovog snimka kasnije pokazalo značajnim za istoriju jugoslovenske popularne muzike. Okolnosti u kojima je ovaj singl nastao vezuju se za prve studijske radove grupe koja će kasnije biti poznata pod imenom *Bijelo dugme*; samim tim, osvetljava se i veza ovog sastava sa Nikolom Borotom, koji je bio njen inauguralni producent; o tome više u: Borota 2014, 174–177.

¹⁹ Ovom prilikom notni zapisi donose samo melodijske linije, a ne i zapis celokupne akordske fakture uvodnog i centralnog orguljskog sola. Skica deonice bubnjeva priložena je radi uvida u gradaciju koja je postignuta njihovom ulogom. Na orguljama je svirao Vlado Pravdić.

kola (Notni primer 2, kraj 4. takta) koji su okarakterisani kao elementi Borotinovog autorskog stila (Jovanović 2014a, 173, 184, 186). U ovoj kompoziciji, u pogledu sinteze produkcijskog i aranžerskog pristupa, ogleda se i uticaj jedne od najznačajnijih balada na svetskoj sceni popularne muzike, *A Whiter Shade of Pale*, kao i kompozicije *Homburg* (1967) britanskog *art rock* sastava Procol Harum, za kojeg je karakterističan spoj zvuka modernih električnih i klasičnih orgulja (pod uticajem muzike J. S. Baha). To je u *Kamenom cvijetu* ostvareno u specifičnom aranžerskom postupku kojeg sâm Borota objašnjava kao „primjenjeni kombinovani aranžersko-produkcijski 'citat'“ u tretmanu koncertnog klavira i crkvenih orgulja.²⁰ Autorski uticaj *A Whiter Shade of Pale* na *Kameni cvijet* sastoji se u prisustvu sola na orguljama, a produkcijski – u obradi dominantnog zvuka Hammond orgulja propuštanjem „kroz Leslie rotating speaker cabinet“; istovetni princip je primenjen i u tretmanu deonice bubnjeva.²¹

Za temu *kamenog cveta* iz istoimene bajke (uz osnovnu – temu žene koja traži izgubljenog muža, može se reći da su to još i tema ljubavi koja pobeđuje magiju,²² ili tema umetničkog stvaralaštva vrhunske veštine, ali lišene ljubavi) Borotina kompozicija se vezuje samo svojim naslovom. Tematska osnova bajke ne može se dovesti u direktnu vezu ni sa tematikom natpisa na stećcima: ne sledi značenjsku oblast koju oni obuhvataju, ne sadrži eksplicitne iskaze u prvom licu jednine sa pojedinostima iz ličnog i porodičnog života, i drugo (prema: Trifunović 1990, 181). Ipak, postoje argumenti da se o vezi tekstualnog sadržaja kompozicije sa zapisima na stećcima može govoriti: pre svega, pomen *cveta* u kompoziciji može se tumačiti kao nosilac simbolike vrline iz davnih vremena, zapretene mnoštvom iskušenja, koja su metaforično predstavljena slikom „stjenja“ u tekstu pesme. Nadalje, analogija s elementima biografije na stećcima uspostavlja se u navodima određenih momenata iz biografije junaka u tekstu kompozicije (momenti iz biografije, u prvom licu, karakteristični su za natpise na stećcima; v. Sujvdžić 2005); identitet tog junaka, međutim, ostaje neotkriven, a on se pominje u trećem licu (videti tekst kompozicije u okviru Analize muzičkog oblika). Iako neeksplicitno (bitno drugačije nego na stećcima), iskazi o cvetu od kamena koji je „još uvek živ ispod stjenja tog“ postavljeni su u direktnu vezu sa momentima u biografiji neidentifikovanog junaka – pre njegovog rođenja – „al' tada njega nije bilo“, i u trenucima njegove želje za odlaskom, „baš kad je on htio poč' svijetu svom“ (v. tekst kompozicije u Analizi muzičkog oblika).

²⁰ O kompoziciji *A Whiter Shade of Pale* (Brooker – Fisher) v. <http://www.songfacts.com/detail.php?id=1131> (pristupljeno 20. 5. 2016).

²¹ Kompozicija *Homburg* iste grupe imala je uticaja na Borotu prevashodno u tretmanu dominirajućeg koncertnog klavira. Podaci i navodi o produkcijskim pojedinostima dati u ovom radu preuzeti su iz prepiske sa N. Borotom, na čemu mu srdačno zahvaljujem.

²² O mitskom okviru bajke *Zmija maldoženja* o ženi koja traži izgubljenog muža v. Antonijević 1991, 154. Koleginici Antonijević izražavam zahvalnost za pomoć u tumačenju drugih navedenih mogućnosti razumevanja ove bajke.

Tekstualna/sadržajna komponenta obuhvata dve dimenzije: jednu, mitsku, vanvremensku, koja govori o „malom cvijetu“ procvetalom u „vatri stvaranja svijeta“, okamenjenog, ali večito živog, i drugu, merljivu, koja se odnosi na ograničeno vreme trajanja i težnji ljudskog života. Te dve značenjske ravni povezane su u tekstu refrena, ali je indikativno da eksplicitna veza među njima izostaje. Izostanak konkretnog narativa (u kompoziciji nije ponuđeno doslovno značenje vezano za ovozemaljski ljudski život) čini da na ovom nivou postoji svojevrsno „zamašćenje“ u značenjskom smislu. Stihovi se nižu utopljeni u melodijski tok, a katkad između raznorodnih muzičkih odeljaka (jedinu) sponu čini značenje teksta. Zbog toga ova kompozicija u međuodnosu muzičkih i tekstualnih komponenata sadrži i aspekt svojevrsne zagonetne poruke (što se u izvesnom smislu može reći i za likovne i pisane motive na stećcima); jedno takvo mesto u tekstu nalazi se, na primer, u obe pojave Refrena: „Priča ta još nešto kaže o tom cvijetu, / žar i plam bilo je sve, / baš kad je on htio poč“ (v. tekst pesme u Analizi muzičkog oblika).

Kompoziciju *Kameni cvijet* karakteriše specifičan muzički, tekstualni i vremenski tok, uslovljen sledećim elementima:

- 1) muzičkom metrikom, koja se uglavnom opire pravilnosti „kvadratne“ metrike: broj taktova u delovima oblika ($3\frac{1}{2}$, 5 ili 9) odudara od uobičajenih parnih mera (2, 4 ili 8), i kao takva, stvarajući unutrašnju dinamiku na formalnom planu kompozicije, ona je u službi specifičnog muzičkog oblika; u međuzavisnosti je sa
- 2) dinamikom niza smisaonih i metričkih tekstualnih celina, na kojoj počiva dinamika muzičkih fraza;
- 3) semantikom teksta, kojoj izvođački pristup vokalnog soliste doprinosi i na izražajnom i na poetskom planu;
- 4) neujednačenom versifikacijom stihova, na granici sa prozom: uglavnom su u pitanju šesterici, ali ne dosledno – smenjuju se sa sedmercima ili petercima;
- 5) karakteristikama muzičkog oblika, u čijoj izgradnji učestvuju i nesimetrične i simetrične celine i fragmenti, a opštem formalnom planu doprinose i čine ga specifičnim melodijski, ritmički i harmonski akcenti, pauze, produžeci trajanja pojedinih tonova u *poco rubato* ritmu i povremeno nepoklapanje tekstualnih sa melodijskim celinama;
- 6) dvostrukom funkcijom koju u pogledu melodije i forme imaju određene reči na krajevima i na počecima fraza.

Sva ova sredstva u sadejstvu učestvuju u stvaranju dvostrukog slušnog utiska: na semantičkoj i na poetskoj ravni, on je komplementaran sa sadržajem teksta.

Melodija dveju strofa kompozicije započinje citatom prvog melostiha tradicionalne makedonske pesme *'Ajde, slušaj, slušaj, kaleš bre Anđo* (v. 1. red Notnog primera br. 1; priložena transkripcija vokalne deonice u ovom primeru obuhvata Strofu I, Refren I do pojave Strofe II i, najzad, završnu frazu i kadicu), iz kojeg se razvijaju dve velike muzičke rečenice povezane u lancu.

Melodija strofa (Strofe I i Strofe II, Notni primer 1) zasnovana je na durskom pentatonskom nizu (s malim odstupanjem uvođenjem prolaznim IV stupnjem dura), u niskom glasovnom registru i u *piano* dinamici. Melodija refrena i njena varijacija (Refren I Refren II, Notni primer 1) donose kontrast u pogledu registra i dinamike: premeštanje melodije u visoki registar praćeno je *mezzoforte*, a melodijski vrhunac *forte* dinamikom. Takođe u refrenu, melodijski tok preuzima obrte tipične za mediteransku melodiku (Bezić 1981, 36; Dević 1997, 219), a nepravilne male rečenice ostavljaju slušni utisak fragmenata nejednakih dužina, oba puta sa spoljašnjim proširenjem od po dve dobe, uz efektnu gradaciju u deonici bubnjeva (diskretnom asocijacijom na ritam *gluhog kola*, ne samo svojom ritmičkom figurom, već i podražavanjem gradacije u toku tradicionalne igre, donete „u duhu“ folklornog predloška; Notni primer 4)²³.

Vokalna solo partija je nosilac glavne ideje/etosa tekstualnog sadržaja pesme. Hamdija Ćustović je pevač velikih glasovnih – izražajnih i dinamičkih mogućnosti, što pogoduje zahtevima kompozicije. O samom radu s pevačem, autor kompozicije i istovremeno producent kaže: „I to ti je došlo nekako onako spontano – ĆUSTA je imao izuzetno ‘elastičan’ (h)avaz [glas; prim. J.J.] s kojim se moglo la(h)ko poigravati – dočim su određene atmosfere pjevanja proizašle isključivo iz proaktivne interpretacije teksta i melodije uz moj intenzivan produkcijski *effort!*“ (N. Borota, citat iz prepiske, april 2018). Strofe su pevane u niskom registru i gotovo šapatom, s izrazitim a nežnim vibratom, na način tihog, smirenog pripovedanja. Fraza je relativno često i u nepredvidljivim vremenskim razmacima prekidana uzimanjem daha; štaviše, mesta za dah nisu ni u kakvom (vidljivom) međuodnosu sa fragmentima melodije – reklo bi se da je ekspresivnosti laganog, a sugestivnog pripovedanja data prevaga nad isključivom logikom muzičkog teksta. Uz to, lagana ritmička odstupanja u solo deonici (*poco rubato*) od utvrđenog ritmičkog sleda doprinose utisku spontanog, poverljivog, emotivnog kazivanja.

Refren je, nasuprot tome, u gornjem registru, u punoj glasovnoj boji i dinamici. Pri svojoj poslednjoj pojavi, on donosi završnu kadencu na gornjoj kvinti toničnog trozvuka, koja je istovremeno i melodijski vrhunac. Time je donet karakter snažnog melodijskog proboja, ali se on, svojim udaljenjem u dinamici *decrescendo*, može shvatiti i kao proboj i postepeni prelaz u sferu tišine, sveobuhvatnog (bez)zvučnog entiteta koji prethodi kompoziciji i koja nastupa po njenom završetku.

Iz priloženog Notnog primera br. 1 sa harmonskim planom i iz Analize oblika mogu se uočiti svi elementi koji učestvuju u izgradnji ovakvog efekta. U Analizi oblika, uspravne crte (|) u zapisu teksta predstavljaju taktice, date u svrhu lakšeg praćenja metričke organizacije kompozicije.

²³ Na bubnjevima je svirao Goran Ipe Ivandić.

Notni primer 1

$\text{♩} = \text{cca } 70$

Poco rubato

p Sta - ra pri-ča go-vo-ri, da - vno bi-lo je to,
 da - vno, pri-je lju - di, kad se stva - ra-o svijet, je-dan ma - li
 cvijet iz o-gnja pro-cvje-ta, ža - rom o-č-a-sjan sav,
 tra - ve ni-gdje ne - ma, sa-mo sjaj va-tre stva-ra-nja svije - ta.
mf Pri - ča ta još ne-što ka - že o tom cvije - tu,
 žar i plam bi - lo je *f* sve, baš kad je on hti-o poč'
 svije - tu svom, aš ta-da nje-ga ni-je bi - lo, žar i plam
 bi - lo je *f* sve. *p* Kad je svijet sam u o-gnja..
Završna fraza i kadencia:
 bi - lo je sve, baš kad je on hti-o poč'.

Notni primer 2

Uvod / *Intro*: HAMMOND i bubnjevi

$\text{♩} = \text{cca } 70$

Notni primer 3

Središnji deo / *Interlude*: HAMMOND i bubnjevi

Notni primer 4

Bubnjevi, deo b u Refrenu

Kameni cvijet – Stone flower
 Music & Lyrics by Nikola A Borota

ANALIZA MUZIČKOG OBLIKA
A B a1 B1

Makroforma:	Tekst kompozicije:	Mikroforma:	Broj taktova:
Strofa I: A (a a1) Dve velike rečenice u lancu	<i>Stara priča govori, davno bilo je to, Davno, prije ljudi, kad se stvarao svijet, Jedan mali [cvijet] cvijet iz ognja procvjeta, žarom obasjan sav. Trave nigdje nema, samo žar vatre stvaranja svijet – ta.</i>	a a1	9 (4+5) 9 (4+5)
Refren I: B (b b1 b b2) Dve male rečenice u nizu, u celini ponovljene, druga je sa spoljnim proširenjem	<i>Priča ta još nešto kaže o tom cvijetu, (+2 dobe, bubnjevi) Žar i plam ' bilo je sve, Baš kad je on hito poč' : svijetu svom, al' tada njega nije bilo, (+2 dobe, bubnjevi) Žar i plam bilo je sve. Kad je cvijet [sam]</i>	b b1 b b2	3 ½ 5 3 ½ 5 (odn. 6: lanac)
Strofa II: a1 Velika rečenica	<i>sam u ognju nestao, žar je spalila sve. Tu je sada kamen, cvijet je još uvijek živ ispod stijenja tog.</i>	a1	9 (4+5)
Refren II: B1 (b b1 b b3 b b4) Dve male rečenice u nizu (kao u delu B), obe ponovljene dva puta sa variranjem i završnom kadencom	<i>Priča ta još nešto kaže o tom cvijetu, (+2 dobe, bubnjevi) Žar i plam ' bilo je sve, Baš kad je on hito poč' svijetu svom, al' tada njega nije bilo, (+2 dobe, bubnjevi) Žar i plam ' bilo je sve. — Priča ta još nešto kaže o tom cvijetu, (+2 dobe, bubnjevi) Žar i plam ' bilo je sve, Baš kad je on hito poč' :</i>	b b1 b b3 b b4	3 ½ 5 3 ½ 4 3 ½ 6

Kao što se vidi, forma je izgrađena kombinovanjem principa lanca (vezom proširenih velikih rečenica u strofama, kao i vezom Refrena I sa pojavom Strofe II) i principa fragmentarnosti (niz malih rečenica u refrenu, katkad sa proširenjem, u ovom kontekstu ima ulogu funkcionalnih melodijskih fragmenata). Kao što je već ranije rečeno, metrika ne odražava princip simetrije; iz nje upadljivo odsustvuje dominacija klasične periodinosti, karakteristična za popularnu muziku anglo-američke provenijencije, i bliža je metrici koja preovlađuje u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena i, šire, Balkana. U saglasju s ovim je i način izvođenja vokalne solo deonice: neočekivana vremena uzimanja daha – skoro uvek u toku fraze, pa i usred reči – jeste princip koji ima analogiju u staroj obrednoj (južno) slovenskoj muzičkoj tradiciji (Zemcovski 1964), koji zadobija svoju specifičnu ulogu u kontekstu ovakve organizacije forme i ima uticaja na poetski plan kompozicije. Mesta u melodiji/tekstu na kojima se uzima dah svojom neočekivanošću „zamagljuju“ sadržaj i u poetskom smislu time postavljaju u drugi plan (potencijalno čak i otežavaju njegovo razumevanje), kao da zahtevaju od slušaoca sasvim specifičnu vrstu pažnje i koncentracije. Sve pobrojano je u službi slushnog utiska koji pokazuje da svi parametri – od forme, razmere delova oblika, njihove građe i međusobnih odnosa, do načina saopštavanja teksta u vokalnoj deonici – podležu specifičnoj vrsti stvaralačkog principa, koji se značajno razlikuje od principa uobičajenog i preovlađujućeg u angloameričkoj popularnoj muzici (čiji uticaj dominira na domaćoj sceni).

Na taj način objedinjena muzička sredstva (ponovimo ih ukratko još jednom): lanac kao oblikotvorni princip; asimetričnost delova oblika; izmenjivanje stihova različite versifikacije; smena dužih i kraćih melodijskih odseka, periodične ili fragmentarne građe; njihova produženja u cilju postizanja muzičke gradacije – daju ukupan efekat čiji istovremeni tok prilikom slušanja asocira na tok iščitavanja natpisa na srednjovekovnim spomenicima, pa i na stećcima. U istoj ovoj funkciji je izbor mesta uzimanja daha u solo deonici, odabranih proizvoljno, u službi prisnosti kazivanja, a možda i utiska određene distanciranosti pripovedača u odnosu na sam sadržaj. Štaviše, način artikulisanja odnosa među slogovima ostavlja utisak njihove međusobne nezavisnosti, tj. nepovezanosti u reči, a time i u njihova konkretna značenja (kao da se time formira svojevrsni „metajezik“ kojim se paralelno saopštava neki drugi sadržaj).

Zajedno s ostalim muzičkim sredstvima, to proizvodi slušni utisak neprekidnosti, kontinuiteta, kroz smenjivanje (može se reći i: kontrapunktski odnos) akcenata na različitim planovima (melodijskom, tekstualnom, ritmičkom, vokalnom, formalnom, značenjskom), pa i utisak konstantnog strukturnog nastajanja i uviranja – nalik na doživljaj pri posmatranju likovnih i pisanih elemenata na stećcima. Ovaj slušni efekat mogao bi biti analogan vizuelnom efektu reljefnih prepleta u kamenu (upor. Wencel 1965, 41, 43, 45, 47, 49, 50, 51), a u

doživljajnom smislu ona bi mogla odgovarati principu *scriptura continua*, gde pojedine reči u natpisima nisu grafički odvojene ni u samim redovima ni na njihovim završecima (Bešlagić 2004, 141), tako da ceo pisani/muzički iskaz u vizuelnom/auditivnom pogledu ima formu jedinstvene grafičke/muzičke celine; drugim rečima, reklo bi se da se muzička celina ovde pojavljuje na isti način, u vremenskoj umesto u prostornoj dimenziji. Tome u prilog govori i činjenica da na stećcima ponekad sâm skučeni fizički prostor na kojem se nalazi natpis diktira njegovu dužinu, tako da se nailazi na različite varijante i kombinacije (Suvajdžić 2005, 187), što predstavlja prirodu stvaralačke slobode analogne prirodi tretmana teksta, melodije i forme u kompoziciji *Kameni cvijet*. Slušni doživljaj odsustva monotonije, usled sadejstva svih opisanih elemenata, analogan je vizuelnom i pojmovnom doživljaju pri posmatranju stećaka (upor. Benac 1967, XXV).

Vratimo se sada naslovu i sadržaju kompozicije. Motiv kamena u tradicionalnoj umetnosti, generalno, simboliše (između ostalog): obnavljanje duše, „transmutacije [...], u duhovnom smislu, tmine u svetlo, nesavršenosti u savršenstvo”, kao i mudrost (Chevalier i Gheerbrant 1983, 247, 249, 250), a motiv cveta – sliku „duševnih vrlina“, model „razvitka pojavnog svijeta“, „razvitka spontane, neizvještačene, ali ipak savršene umjetnosti“, ili je pak „arhetipski lik duše“ i simbol duhovnog središta (Chevalier i Gheerbrant 1983, 81, 83). Sintagma *kameni cv(ij)et* je u Borotinoj kompoziciji tumačena s autorskom slobodom: ona nema, kao u istoimenoj bajci, značenje savršene lepote lišene ljubavi, već pozitivnu konotaciju u kamenu zarobljene vrline, preživjele u vremenu uprkos nedaćama. Pobjeda je oličena muzičkim sredstvom – ranije opisanom završnom kadencom, nosiocem katarze, koja simulira „proboj kroza stijenje“ (N. Borota), a ovaj opis je analogan opisu „krik[a] za trajanjem i pretrajavanjem svog vremena“, kako su okarakterisani zapisi/epitafi na srednjovekovnim stećcima (Suvajdžić 2012, 348).

Nameće se utisak da je do slušaoca, baš kao i posmatrača/putnika namernika pored stećaka, da slušajući/posmatrajući nasluti, a možda i razume smisao poruke koja je pred njim. U Borotinoj kompoziciji *Kameni cvijet* poruka je postavljena u ravan poetike (i estetike) vanvremenskog zvučnog belega, analogno onoj koja se iščitava i iz pisanog i likovnog svedočanstva na stećku. Reklo bi se da je autor intuitivno, muzičkim jezikom, dosegao dejstvo stvaralačkih – poetskih i likovnih motiva koje nalazimo na kamenim spomenicima. Na taj način se kompozicija *Kameni cvijet* Nikole Borote pridružuje kompozitorskom opusu jednog vremena obeleženog umetničkom fascinacijom zagonetnošću i simbolikom stećaka. Ovo delo se u okviru žanra popularne muzike nekadašnje Jugoslavije odaziva mnoštvu asocijacija i doživljaja značenja spomenika u kamenu, koji iznova pokreću potrebu za stvaralaštvom u svim sferama umetnosti.

Literatura

- Antonijević, Dragana. 1991. *Značenje srpskih bajki*. Beograd: Etnografski institut SANU. Izdanja Etnografskog instituta, Posebna izdanja, knjiga 33.
- Bažov, Pavel. 1939. *Malahitovaya shkatulka. Skazy starogo Urala*. Sverdlovsk: Sverdlovskoe oblastnoe izdatel'stvo.
- Benac, Alojz. 1967. *Stećci*. Beograd: Jugoslavija.
- Bešlagić, Šefik. 2004. *Leksikon stećaka*. Sarajevo: Svjetlost.
- Bezić, Jerko. 1981. Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji. *Zvuk* 3: 33-50.
- Borota, Nikola Alexander alias Radovan. 2014. „Noć u kojoj smo tražili blues (Svjedočanstvo iz prve ruke)“. U *Knjiga Bijelo dugme 1974–1988*, Želimir Babogredac, 174-177. Zagreb: Croatia Records.
- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain. 1983. „Kamen“. U *Rječnik simbola – mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Branimir Donat, ur. 245-250. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Dević, Dragoslav. 1997. „Stilsko-genetska osobitost tonalnog odnosa u srpskim narodnim pjesmama“. U *Izuzetnost i sapostojanje – V međunarodni simpozijum Folklor – muzika – delo*, ur. Miško Šuvaković, 216-244. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Dopuđa, Jelena. 1953. *Narodne igre Kupreškog Polja*. Sarajevo [s.n.].
- Dunin, Elsie Ivancich. 2011. “In Search of Continuity: Tombstones and Dance in the Dubrovnik Area”. In *Imaging Dance. Visual Representations of Dancers and Dancing*, Eds. Barbara Sparti and Judy Van Zile with Elsie Ivancich Dunin, Nancy G. Heller & Adrienne L. Kaeppler, 53-76. Hildesheim – Zürich – New York: Olms – Weidmann.
- Jovanović, Jelena. 2014a. Folklorni motivi u ranim kompozicijama Nikole Borote Radovana. *Muzikologija* 16: 173-192.
- Jovanović, Jelena. 2014b. Pojava koncept albuma u popularnoj muzici Jugoslavije: LP ploče Kamen na kamen. *Muzikologija* 17: 167-194.
- Kotevska, Cveta (ur.) 1963. *Uralske narodne bajke*. Beograd: Narodna knjiga. Biseri 27.
- Miletić, Nada i Benac, Alojz. 1965. *Umjetnost stećaka*. Sarajevo: Zemaljski muzej Sarajevo.
- Solovjev, Aleksandar. 1956. Simbolika srednjovekovnih grobnih spomenika u Bosni i Hercegovini. *Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine* VIII: 5-67 + table. *Srednjovjekovni nadgrobni spomenici Bosne i Hercegovine* I – VII. (1950, 1951, 1952, 1954, 1962), ur. Alojz Benac, Sarajevo [s.n.].
- Subotić, Milan. 2013. *Ruske teme. Mesijanstvo, inteligencija, nacija*. Beograd: Logos.
- Suvajdžić, Boško. 2005. „Na baštini, na plemenitoj – biografije na stećcima“. U *Junaci i maske – tumačenja srpske usmene epike*, ur. Zona Mrkalj, Bosiljka Milić, Veljko Brborić, 185-200. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Suvajdžić, Boško. 2012. „Od kamena nikom ni kamena. Reči u kamenu Rajka Petrova Noga“. U *Dnovidе vode. Folklorni elementi u srpskoj književnosti*, ur. Aleksandra Vraneš i Selimir Radulović, 335-358. Novi Sad – Beograd: ORPHEUS – Filološki fakultet. Biblioteka „Kolesa“.
- Trifunović, Đorđe. 1990. *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*. Beograd: Nolit.

- Vasić, Olivera. 2006. „Šta doznajemo sa predstava kola na stećcima i freskama“. U *Istorija i misterija muzike, u čast Roksande Pejović*, ur. Ivana Perković Radak, Dragana Stojanović-Novičić, Danka Lajić, 169-180. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju. Muzikološke studije – monografije, Sveska 2/2006.
- Wencel, Marian. 1965. *Ukrasni motivi na stećcima*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Zečević, Slobodan. 1964. Ljeljenovo kolo. *Narodno stvaralaštvo–folklor* 9-10: 702-710.
- Zemcovski, Izalij. 1964. Prilog pitanju strofike narodnih pesama (iz južnoslovensko-ruskih paralela). *Narodno stvaralaštvo – folklor* 25: 62-65.

Jelena Jovanović

Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

*Nikola Borota's Kameni cvijet (Stone flower)
and inscriptions on stećak tombstones:
Semantic and poetic level*

Themes of art in stone and the symbolism of the stone itself are actualized in the sphere of poetry, fine arts and art music in the SFR Yugoslavia in the second half of the 20th century, on the one hand probably under the influence of increased interest in these topics in the USSR, just before and after the World War Two, and, on the other hand, as a result of scientific and artistic fascination with medieval tombstones, stećci (predominantly from the territory of Herzegovina and Bosnia). General themes of stone, with the symbolic of eternal life and virtue, the resistance of transience and oblivion, the overcoming of death, left also a trace in the pieces of popular music of that era (the early Yugoslav representatives of the world music genre).

The ballade “Stone Flower”, by the Sarajevo composer and producer Nikola Borota, is based on the South Slavic folk music templates, and on the arrangement and production principles of the British art rock band Procol Harum. This composition in its structural components: musical metric, melody, versification of lines, rhythms, text treatment, accent schedules, musical form and way of interpretation, contains certain particularities that justify the connection of this musical structure and its poetics with semantics and poetics of textual inscriptions on stećci. The analysis of the musical-structural components of the composition justifies the listening impression and experience, related to the experience when observing and reading the inscriptions on these stone monuments.

Key words: stećci tombstones, Yugoslav popular music, ballad, folklore motives, world music, kameni cvet (stone flower), Nikola Borota, art rock, Procol Harum, scriptura continua

*Fleur de pierre de Nikola Borota et
les inscriptions sur les stećci:
plans sémantique et poétique*

Les thèmes de l'art dans la pierre et de la symbolique de la pierre elle-même sont actualisés dans les sphères de la poésie, des beaux-arts et de la musique artistique en RFS de Yougoslavie dans la deuxième moitié du XXe siècle, d'une part probablement sous l'influence d'un intérêt accru pour ces thèmes en l'URSS immédiatement avant et dans la période après la Deuxième Guerre mondiale, et d'autre part, comme résultat d'une fascination scientifique et artistique par les monuments funéraires médiévaux, les stećci (principalement de l'espace de la Bosnie et Herzégovine). Les thèmes généraux de la pierre, avec la symbolique de la vie éternelle et de la vertu, de la résistance à la fugacité et à l'oubli, du surpassement de la mort, ont aussi laissé des traces dans les œuvres de la musique populaire de cette époque (premiers représentants yougoslaves du genre de world music).

La ballade „Fleur de pierre“ d'un compositeur et d'un producteur de Sarajevo, Nikola Borota, est fondée sur des modèles musicaux folkloriques sudslaves et sur les principes d'arrangement et de production du groupe art rock britannique Procol Harum. Cette composition dans ses composantes structurelles: la métrique musicale, la mélodique, la versification des vers, la rythmique, le traitement du texte, la distribution des accents, la forme musicale et le mode d'interprétation, contient certaines spécificités qui justifient la mise en rapport d'une telle structure musicale et de sa poétique avec la sémantique et la poétique des inscriptions textuelles sur les stećci. L'analyse des composantes musico-structurelles de la composition justifie l'impression auditive et la sensation, proche de la sensation lors de la contemplation et de la lecture des inscriptions sur ces monuments de pierre.

Mots clés: stećci, musique yougoslave populaire, ballade, motifs folkloriques, world music, fleur de pierre, Nikola Borota, art rock, Procol Harum, scriptura continua

Primljeno / Received: 11.05.2018

Prihvaćeno / Accepted: 17.06.2018