

Адриана Сабо¹

ДРУГО ЗА ДРУГОГ – ЦЕЗ МУЗИКА И ДАРИЈУС МИЈО²

САЖЕТАК: Даријус Мијо (Darius Milhaud), као композитор јеврејског порекла који је у свом опусу, између осталог, користио елементе популарне музике и џеза, заузима особену позицију у оквиру француске културе током периода између два светска рата. Поред тога, узимајући у обзир специфичан однос Француза према осталим народима, као главна теза текста намеће се проблематика Другог. У том смислу, Мијоова Другост је двојака. Код њега је, са једне стране присутно јеврејско порекло као Друго у односу на француску културу и националност, док са друге имамо џез, који у Мијоовом стваралаштву игра улогу Другог у француској музици. Кроз призму ових односа, у овом раду биће размотрен феномен Другости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: француска музика и култура периода између два светска рата, неокласицизам, популарна музика, џез, антисемитизам, *Француска шесторка*, Даријус Мијо, дискурс Другости.

Увод

У овом раду ћу се бавити проблематиком Другости и њеном конкретизацијом у контексту француске државе и културе, те односом Француза према другим народима и њиховој музици. За пример, преко којег сам покушала да истражим овај проблем, изабрала сам живот и стваралаштво Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892–1974). Његова специфична позиција у оквиру француског друштва и однос овог композитора према популарној музици, односно џезу чини се, позивају на овакву проблематизацију. У раду ћу се осврнути на различите чиниоце који су кључни за разматрање Мијоа као Другог³ и његовог односа према Другом. Тако,

¹ imeprezime259@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ван. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

³ У раду ћу, под термином Друго (писаним великим словом у складу са праксом постколонијалних студија) подразумевати оно (народ, културу, музику) што постоји изван хегемоне француске културе, а према чему се припадници те културе односе као према егзотичном, новом и другачијем и што теже да асимилију. Такође, оно што сматрам битним за проблематику Другости јесте и чињеница да Французи, односећи се према Другом на овај начин, заправо дефинишу своју културу и нацију као хегемону и, условно речено „прву“. Важно је такође нагласити, да се у стручној литератури термин „Друго“ употребљава како би означило: „(...) 1. популарно ‘друго’, 2. ‘друго’ ниже класе, 3. црначко ‘друго’, 4. ‘друго’ трећег света’, 5. женско ‘друго’, 6. национално или етничко ‘друго’, 7. потиснуте делове субјективности као ‘друго’, 8. ‘негде другде’ у смислу ‘другог’ (места)“. Philip Tagg, *Popular Music Studies versus the ‘Other’*, paper delivered on 14 December 1996 at symposium ‘Music and Life-world. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century’, 2; Ова многострукоост појава на коју се „Друго“ може односити, сведочи управо о сложености самог термина и проблематике коју са собом носи.

У литератури посвећеној стваралаштву Даријуса Мијоа, његова Другост се поставља као чињеница која је сама по себи разумљива, те се Друго, као појам или чешће, проблем, не дефинише. Мишко Шуваковић дефинише Друго као „појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне логоцентричне метафизике субјекта умјетности“. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 153. За разлику од традиционалног становишта које подразумева постојање „надређеног субјекта“ који ствара уметничко дело, „постмодернистичка теорија(...) показује да је субјект хипотеза која настаје у језику, а да би се (она) прихватила као субјект, мора постојати Други(...) којем је она упућена“. Miško Šuvaković, нав. дело, 153. Овај

пажњу ћу посветити друштвено-политичкој ситуацији у Француској током прве половине XX века, дискурсима који су обележили овај период француске историје – међу којима је, за разумевање Мијоове позиције, најзначајнији антисемитистички – ситуацији на уметничкој и музичкој сцени тог времена као и џезу, који је током двадесетих година прошлог века био изузетно популаран, а чије елементе је Мијо преузимао и често укључивао у своја дела. Мој циљ је дакле, да укажем на сличност која постоји између начина на који су Французи посматрали Јевреје и начина на који су се композитори „високе“ музике, конкретно Даријус Мијо, односили према популарној. Ова веза је, у мени доступној литератури, увек подразумевана или се на њу само местимично указује, те сматрам да је важно детаљније се осврнути на њу и дубље је преиспитати.

С обзиром на то да се од краја седамдесетих година XX века пишу „(...)различити теоријски и емпиријски оријентирани студији повјести и културе некадашњих колонизираних и колонизирајућих друштава(...)“⁴ који спадају у област постколонијалних студија, овај рад јесте и нека врста постколонијалног методолошког погледа на важне аспекте Мијоовог стваралаштва.

Друштвено-политичка ситуација у Француској

Године 1871, након завршетка француско-пруског рата, започиње период који је у француској историји познат као Трећа република. Тада успостављена републиканска влада остаје на власти све до учвршћивања такозваног вишијевског режима (1940–1944). У овом периоду, Французи су били „окупирани“ проналажењем начина за што бржи и ефикаснији опоравак како од Француско-пруског, тако и Првог светског рата. У Француској тада, као што је то случај у земљама које често учествују у оружаним сукобима, јача идеологија деснице (у случају Француске, монархистички оријентисане деснице) чији припадници пропагирају идеје обнове и опоравка земље, а посебно прочишћења француске културе од страних утицаја према којима је, посебно у XIX веку, према њиховом мишљењу, била одвећ отворена. Снажно залагање за националистичке идеје, које је нужно водило ксенофобији, а самим тим и антисемитизму, своју „прву“⁵ кулминацију доживљава средином деведесетих година XIX века афером Драјфус. Неоснована и скандалозна осуда Алфреда Драјфуса (Alfred Dreyfus), капетана француске војске јеврејског порекла и откривање намештеног суђења је, како истиче Естер Бенбаса (Esther Benbassa), „(...)поделило Франуску на два тора, Драјфусовце и анти-Драјфусовце“.⁶ Дакле, „(...)сукобиле су се све политичке идеологије: демократија, брањена од стране Драјфусоваца и ауторитарна влада коју су подржавали анти-Драјфусовци“.⁷

Како примећује Џејн Фалчер (Jane F. Fulcher), „(...)расправа око Драјфуса је покренула и питање француског идентитета(...)“.⁸ Са завршетком афере, чинило се да је „(...)питање 'Шта је Француска, макар са правне стране, (...) решено у корист револуције и Драјфуса“.⁹ Дакле, због „пораза“ деснице и рехабилитације Алфреда Драјфуса, конзервативци се „окрећу“ култури као пољу у чијим оквирима ће наставити да пропагирају своју идеологију. У том смислу, посебно у предратним годинама, све интензивније се „води кампања“ за прочишћење

појам је разрађен у теорији Жака Лакана (Jacques Lacan), Ролана Барта (Roland Barthes), Јулије Кристеве (Julia Kristeva), Жака Дериде (Jacques Derrida) итд. а укључивање њихових теорија у оквире овог текста, отвара сасвим нови круг проблема који за ову расправу нису кључни.

⁴ Мишко Шувковић, нав. дело, 474.

⁵ Под „другом“ кулминацијом антисемитизма би се свакако могла подразумевати све снажнија присутност говора мржње усмереног против Јевреја која се може уочити у периоду пред Други светски рат.

⁶ Esther Benbassa, *The Jews of France*, New Jersey, Princeton University Press, 1999, 142.

⁷ Исто, 142. Битно је, такође, истаћи да Драјфус афера „(...)не може бити посматрана искључиво кроз призму јеврејског питања, с обзиром на то да „(...)поједине присталице Драјфуса нису стале у његову одбрану како би се одрекле свог антисемитизма“. Исто, 144.

⁸ Jane F. Fulcher, „Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War“, *The Journal of Musicology*, 1995, XIII, 4, 460.

⁹ Исто, 460.

француске културе и посебно музике од утицаја „страних“ композитора (нарочито оних са германског говорног подручја, као и аутора јеврејског порекла). Нетрпељивост према свим не-француским ауторима водила је и све већој присутности антисемитизма у француским културним круговима. Ксенофобија се, након завршетка Првог светског рата интензивирала, а француски националисти су се концентрисали на „одбрану“ аутентичне културе од „домаћих непријатеља“, конкретно, од француских композитора јеврејског порекла.

Антисемитистички дискурс је производ етноцентристичких, националистичких те колонијалних дискурса који су одиграли значајну (чак пресудну) улогу у креирању француске унутрашње, спољашње, па и културне политике. У том смислу, може се рећи да је етноцентризам, који се према мишљењу Цветана Тодорова може дефинисати као „(...)неоправдано настојање да се особине друштва којем припадамо издигну на ниво универзалних вредности“,¹⁰ кључан за схватање „француског“ погледа на свет. Затим, национализам би могао бити дефинисан као тежња да се „(...)свом народу приписују најбоље особине, не трудећи се при том да се то вредновање образложи“. ¹¹ Такође, треба истаћи и важност колонијалног дискурса, који на веома добар начин осликава однос Француза према Другом.

Француска се, као колонијална сила, успоставља још у XVII веку, а последње колоније добиле су (само формалну) независност тек средином XX века. Дакле, идеја ширења Француске на друге, ваневропске територије ради, између осталог, експлоатације природних доbara и радне снаге и успостављања политичке контроле над њима, дубоко је укореењена не само у француску, већ и у западно-европску, културу. У том смислу, „(...)треба констатовати да постоји једна универзалистичка идеологија колонизације“,¹² која своје корене има у просветитељским идејама. Наиме, утопистичка „идеја водила“ колонизаторских сила, подразумевала је ширење европске цивилизације по читавом свету, те је сам чин колонизације, у идеалном смислу, требало да представља „подизање дивљака“ на виши ступањ развоја и њихову асимилацију, што је у основи став просветитељства.¹³ Овакав став даље подразумева постојање својеврсне цивилизацијске лествице на чијем врху се налазе они који колонизују, односно становници западне Европе, у овом случају Французи, док су на њеном дну народи који насељавају друге континенте, углавном афрички и амерички. Дакле, „уклањање дивљаштва са лица земље представља узвишену мисију европских нација“. ¹⁴ Управо овај поступак асимилације Другог, које се сматра мање вредним, може се уочити и приликом разматрања односа између класичне и популарне музике, о чему ће више речи бити у наредним поглављима текста.

Антисемитистички дискурс

Како је већ напоменуто на почетку текста, француска јавност је, почетком 20. века, била заокупљена тражењем одговора на питање: „које су француске културне вредности?“¹⁵ „Померајући“ поље деловања са политике на културу и уметност, а посебно на музику, припадници конзервативних организација попут *Ligue de l'Action Française*, на чијем је челу био истакнути композитор Венсан Денди (Vincent d'Indy), желели су да дефинишу „аутентичну“ француску уметност. У том смислу, било је битно „ослободити“ Француску „штетних“ утицаја страних композитора, а чини се да су члановима ове и сличних лига, посебан „трн у оку“ представљали композитори јеврејског порекла који су се декларисали као Французи. Они су „(...)у реторици *l'Action Française*, (...) непрестано оптуживани за подривање Француске из-

¹⁰ Cvetan Todorov, *Mi i drugi, francuska misao u ljudskoj raznolikosti*, prev. Branko Jelić, Mira Perić, Mirjana Zdravković, Beograd, Biblioteka XX vek, 1994, 19.

¹¹ Исто, 210.

¹² Исто, 246.

¹³ Исто, 247.

¹⁴ Исто, 248.

¹⁵ Jane F. Fulcher, "The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars", *The Journal of Musicology*, 1995, XIII, 4, 460.

нутра (...)“,¹⁶ а сам Денди је, у свом говору приликом отварања нове зграде намењене *Схоли Канторум (Schola Cantorum)* „(...)јавно оптужио јеврејску уметност (подвукла А. С.) за нарушавање логичног ланца прошлости; тврдио је да је ‘јеврејска школа’ на тај начин уназадила ‘аутентични’ напредак уметности кроз готово читав XIX век, стварајући површна дела која ће, као и она сама, нестати“.¹⁷

Претпоставка да постоји уметност која би се могла означити као препознатљиво јеврејска, незаобилазна је у (сваком) анти-јеврејском дискурсу. Наиме, може се рећи да су становници доминантно хришћанских земаља Европе, од тренутка када су се први Јевреји, у средњем веку доселили на овај континент, били преокупирани утврђивањем „типично“ јеврејских карактеристика што би омогућило боље распознавање и разликовање Јевреја од европских „староседелаца“. У том смислу, током векова су стварани бројни стереотипи о Јеврејима.

На првом месту, треба поменути чињеницу да су посматрани као „народ без земље“, који је осуђен на вечито лутање и сталну позицију Другог,¹⁸ те се јавио и својеврстан мит о Јеврејину-луталици. Такође, због чињенице да „нигде не припадају“, Јеврејима су додељиване особине странаца који се веома брзо и ефикасно асимилију у сваку средину у којој се нађу,¹⁹ али чија асимилација ни у ком случају не може бити потпуна, с обзиром на то да ће увек, у хришћанском друштву,²⁰ бити посматрани као културно и религијско Друго. Другим речима, увек ће им бити додељена улога „(...)Јеврејина-као-прототипног инсајдер-аутсајдера“.²¹ Поред ова два најзначајнија „логички“ повезана стереотипа о јеврејском народу као „народу без домовине“ који је због тога генерацијама развијао способност асимилације, постојало је и безброј других карактеристика које су посматране као „типично јеврејске“.

Тако су Јевреји често повезивани са сексуално девијантним, хомосексуалним и перверзним, а описивани су као народ склон пороку, неурозама, психичкој нестабилности, као и похлепи која их је учинила веома богатим и, самим тим, ситничавим.²² У научним, или у овом случају можда прикладније – квази-научним, дискурсима медицине, психијатрије, етнологије и антропологије, могу се уочити покушаји утврђивања разлога за, на пример, дуговечност припадника јеврејске заједнице, или истраживања њиховог психичког здравља у циљу добијања одговора на питање да ли су склонили лудилу него други народи. Оваква квази-научна истраживања, чак су се спроводила и у циљу утврђивања да ли су Јевреји генетски склонили астигматизму од других народа. Такође, утврђене су и бројне физичке особине „просечног“ Јеврејина, попут „(...)кукастог носа, погрбљених рамена, мртвачког тела (cadaverous body) итд.“,²³ затим немирних очију пуних сумње, великих, лоше обликованих

¹⁶ Исто, 461.

¹⁷ Исто, 461.

¹⁸ Битно је, такође, истаћи да су, приликом говора о Јеврејима, они означавани као народ, религијска група, култура и веома често као раса. У том смислу, другост Јевреја је специфична јер подразумева све ове, не увек јасно дефинисане категорије. Однос становника западне Европе према Јеврејима је веома специфичан и сложен, те ћу у овом раду навести само поједине чињенице које су кључне за поставку овог проблема.

¹⁹ Jan Goldstein, "The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France", *Journal of Contemporary History*, 1985, XX, 4, 529.

²⁰ Чини се вероватним да је негативан однос хришћана према Јеврејима повезан и са "обележавањем" Јевреја као Христуубица. У том смислу, у оквиру хришћанског дискурса је интересантно и повезивање Јевреја и жена као група које су се огрешиле о бога, те с тога заслужују презир. Карл Јунг (Carl Jung) је тако сматрао да између Јевреја и жена постоји сличност и у виду недостатка физичке снаге, те да се Јевреји могу препознати и по изразито "феминизираним телима". За детаљније о овој Јунговој тези видети: Carl Jung, *Collected Works*, Herbert Read (ed.), London, Princeton University Press, 1957–1979.

²¹ Jonathan Freedman, *Klezmer America, Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008, 10.

²² Исто, 45.

²³ Исто, 47.

ушију попут ушију слепог миша, дебелих усана и пацовских зуба, заобљених колена, ниског чела, дугих влажних прстију и равних табана.²⁴

Уочавање ових заиста бесмислених и често увредљивих карактеристика и њихово повезивање са припадницима јеврејског народа је, иако у потпуности неосновано, ипак представљало доминантни начин на који је Јеврејин могао бити перципиран у тадашњем друштву. Можда се најпроблематичнијим, у овом контексту, чини то што је овакав начин размишљања био у потпуности прихваћен као „нормалан“ и „природан“ од стране већине становника Европе и што веома дуго није сматран нимало лошим нити погрешним.²⁵

У оваквом друштву, препуном предрасуда, као „инсајдер-аутсајдер“ живи и ствара Даријус Мијо. Позиција овог аутора, у све ксенофобичнијим француским културним круговима, веома је специфична. Наиме, иако се несумњиво јесте сусретао са оштрим антисемитизмом, Мијо је био поштован члан француског друштва, те композитор који је сматран „лидером“ генерације младих композитора која је „избила у први план“ након завршетка Првог светског рата. Осим тога, може се рећи да је Мијо, део поштовања и угледа који је уживао у француским културним круговима, стекао и захваљујући чињеници да је његова породица припадала високој буржоазији.

Иако се чини мало вероватним да током живота Мијо није доживљавао инциденте узроковане антисемитизмом, сам композитор није оставио писани траг о непријатностима које је сасвим извесно доживљавао.²⁶ Ипак, симптоматична је чињеница да је Мијо „(...)покушавао да помири француску културу са својим јеврејским веровањима(...)“.²⁷ Ово настојање је веома јасно изражено већ у првој реченици његове аутобиографије у којој изјављује: „Ја сам Француз из Провансе израелске религије“.²⁸ Како истиче Фалчерова, његов случај је заиста битан, као репрезент континуираног и трагично оптимистичног покушаја Јевреја да се асимилују у француско друштво.²⁹ Чини се да је, „заједничког претка“ јеврејског и хришћанског народа,

²⁴ Вероватно најпознатији пример оваквог похлепног и девијантног Јеврејина јесте лик Шайлока (Shylock) из Шекспирове (William Shakespeare) драме *Млетачки трговац* (*Merchant of Venice*). С обзиром на то да дело настаје крајем XVI века, а да се овакве стереотипне репрезентације засигурно јављају још много раније, дуговечност и стална актуелност стереотипа о Јеврејима је заиста фасцинантна.

²⁵ Значајно је указати на чињеницу да су ови стереотипи мање или више још увек присутни у данашњем друштву. Стереотипни Јеврејин-тврдица нашао је свој пут и у популарну културу (нарочито америчку), те се данас тешко може „пронаћи“ ситком у коме не постоји барем један овакав лик. Занимљиво је истаћи и чињеницу да су творци америчке популарне културе у значајном броју заправо припадници јеврејске вероисповести, те да управо они својим деловањем учвршћују стереотипе о Јеврејима. Чини се вероватним да ово својеврсно прихватање старих стереотипа може бити и „тактика“ којом се Јевреји на позицијама моћи служе како би их уклонили односно умањили њихов значај. За детаљнији приказ односа Американаца према Јеврејима видети: Jonathan Freedman, *Klezmer America, Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008.

²⁶ Како Џејн Фалчер истиче, значајно је да је „(...)у периоду Мијоове сарадње са Клоделом, песник често био нападан од стране припадника екстремне француске деснице“ због сарадње са јеврејским уметницима те наводних симпатија које је гајио према немачкој романтичарској књижевности. Jane F. Fulcher, „The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars“, нав. дело, 470. Извесно је да је један од „проблематичних“ Јевреја био и Мијо, те је вероватно да ни он није био поштеђен напада изузетно десничарски оријентисаних Француза.

²⁷ Исто, 470.

²⁸ Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949, 9. Важно је указати и на чињеницу да Мијо аутобиографију пише 1949. године у Америци, дакле након завршетка Другог светског рата, ужаса Холокауста, те само годину дана након што је Израел проглашен независном државом. У том контексту се ова изјава може тумачити и као својеврстан манифест – попут његове друге, „чувене“ реченице, „Доле с Вагнером!“. Наиме, у годинама након Другог светског рата, посебно на територији САД, „постаје могуће“ јавно се декларисати као Јеврејин, односно, опасност коју би са собом носила оваква изјава у предратној Француској, у том тренутку (дакле, 1939. године), више не постоји. Такође, захваљујући настанку јеврејске државе, јудаизам, и са правне тачке гледишта, добија на легитимности.

²⁹ Jane F. Fulcher, нав. дело, 469–470.

Мијо „пронашао“ у античкој грчкој и римској цивилизацији.³⁰ Дакле, „(...) класични свет и античка историја су представљале плодног пут ка жарко жељеној асимилацији у (француску) културу“.³¹ Чини се вероватним да је „заједничког претка“ о коме говори Фалчерова, Мијоу „открио“ његов добар пријатељ, песник Пол Клодел (Paul Claudel), који је композитору омогућио и упознавање са културом Бразила. Наиме, познато је да је Клодел објавио истакнути превод Есхилове (Aeschylus) *Орестује (Oresteia)*, те да је био заинтересован за проучавање како античке грчке, тако и средњевековне, латинске културе (као посвећени католик).³²

Дакле, Мијоов покушај да укаже на чињеницу да, упркос својој вероисповести, јесте Француз, битан је за разумевање његове позиције у друштву и његовог односа према музици и уметности уопште. У првом поглављу *Бележака без музике (Notes sans musique)*, композитор, говорећи о свом пореклу и прецима, веома инсистира на чињеници да јеврејски народ вековима живи на територији данашње Француске, те да (иако то у аутобиографији нигде експлицитно није изречено), самим тим нема смисла посматрати их као странце. Тако, Мијо каже како су „(...) шест стотина година пре Христа, (...) Фокејци, Грци и Јевреји отворили трговине на обалама Медитерана; тамо су се населили као трговци, а не као емигранти“, као и да је „(...) јеврејска религија (...) била једина монотеистичка, (те ју је) прихватио велики број Гала“.³³

Такође, говорећи о историји своје породице и, повремено о историји Јевреја који су живели на територији Француске, Мијо не пропушта прилику да укаже и на чињеницу како је јеврејски народ „одувек“ у миру коегзистирао са хришћанима, односно припадницима других народа и вероисповести. Тако, истиче како је у библиотеци у Карпентрасу пронашао податке о својим прецима који су ту живели у XVI веку и, између осталог, наводи и чињеницу како су „сматрали папу за шефа државе, држали његов портрет на свом зиду, прекопута традиционалне гравире на којој је представљен „Мојсије са таблицама закона“ и молили се за њега (папу) у синагогама“.³⁴ Даље, вероватно у намери да прикаже јеврејски народ као миран и „безопасан“, Мијо, помало наивно пише и да су се многи Јевреји у Провансу доселили након другог уништења храма, где су се придружили својим сународницима, те да им је „одједном (подвукла А.С.), на почетку XII века, краљ Рене (le Roi René), провансалски гроф, запретио прогоном уколико не прихвате хришћанство“.³⁵

Упркос ксенофобичној „клими“ која је вадала у Француској, Мијо је, нарочито двадесетих година XX века, „(...) отворено подржавао немачке и аустријске Јевреје, одлазећи, у раним двадесетим, да посети, између осталих, и Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg)“.³⁶ Осим тога, ангажовао се и у пројектима и програмима Народног фронта (који се залагао и за борбу против фашизма) компонујући, заједно са Ориком (George Auric), Ибером (Jacques François Antoine Ibert), Руселом (Albert Charles Paul Marie Roussel), Кехлином (Charles Louis Eugène Koechlin) и Лазаријем (Daniel Lazarus), дело *14. јул (Le 14 juillet)* или „(...) једну од двадесет партитура наручених поводом *Славља светлости и воде (Fete de Lumiere et d'Eau)* на Светској изложби 1937. године“.³⁷

Оно што је такође веома важно за схватање Мијоове Другости и његовог односа према Другом, јесте и чињеница да је „(...) био светан расних импликација везаних за амерички

³⁰ Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 176–177.

³¹ Исто, 176.

³² За више детаља о Полу Клоделу и његовој преводилачкој активности видети: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/traducteur>

³³ Darius Milhaud, нав. дело, 9.

³⁴ Исто, 11.

³⁵ Исто, 10.

³⁶ Jane F. Fulcher, „The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars“, нав. дело, 471.

³⁷ Исто, 471.

џез и опажао дубоку блискост између црнаца и Јевреја као расно прогоњених групација³⁸. Ово интересовање за џез односно популарну музику има веома значајно место у поетикама групе младих аутора које је критичар Анри Коле (Henri Collet) почетком двадесетих година „крстио“ именом *Француска шесторка (Les Six)*. Укључивање Другог, односно популарне музике у оквиру класичног канона јесте модернистички поступак и, може се рећи, својеврстан потпис припадника ове групе. С обзиром на то да се џез или неки други облик популарне музике одликују пре свега прегледном формом и јасном фактуром подељеном на мелодију и пратњу, ово својеврсно „колонизовање“ Другог је у складу и са Коктоовим (Jean Cocteau) идејама средњег пута, повратка реду, укоренености у традицији, као и захтевима за јасноћом, једноставношћу и прегледношћу.

Џез и Даријус Мијо

„Свет“ популарне музике и џеза је, за Мијоа представљао оно далеко, егзотично и неистражено, баш као што су далеки исток и друге не-европске културе представљале занемљивост француској буржоаској класи. На сличан начин на који се француска култура поставља као хегемона у односу на друге не-европске културе, поставља се и „висока“, класична музика према музикама других народа, те према популарној музици намењеној кафетинама, кабареима или мјузик холовима. Конкретно, Мијо је, као припадник јеврејске културе током читавог живота био Друго у односу на становнике земље у којој је рођен. С обзиром на то да је породица Мијо била припадница високе буржоазије, чини се да је њихова асимилација у француско друштво била готово потпуна. Тако, може се рећи да је на Мијоа снажнији утицај имало његово буржоаско него јеврејско порекло. Као музичар који је образован у оквиру класичног музичког канона, Мијо је џез музику из кабареа, може се рећи, „колонизовао“, преузимајући одређене композиционо-техничке поступке које је затим инкорпорирао у дискурс класичне музике.

Џез је, након Првог светског рата, изазвао енормно одушевљење међу становницима Париза. Како Карин Пере (Carine Perret) истиче, џез „моду“ која је захватила Француску у такозваним лудим годинама (*années folles*), треба схватити као „(...)знак емпатије према Сједињеним Америчким Државама (...)“³⁹ чија је култура постала нека врста симбола либерализације на емоционалном и физичком плану.⁴⁰ Ова *dancing* музика, како су је у то време називали, била је музика која се слушала али и гледала, и која је пре свега представљала спектакл.⁴¹ Џез певачице, углавном црнкиње, су својим ласцивним наступима и „слободним“ понашањем привлачиле публику и џез вечери чиниле спектакуларним. Дакле, како Переова исправно уочава „(...)француско друштво је џез сматрало егзотичним аксесоаром (подвукла А.С.). Његов позитиван став према црној уметности, свакако је био у вези (и) са снажним колонизаторским (подвукла А.С.) духом (...)“⁴² Најпознатији и најизразитији пример овакве „колонизације“ џеза, јесте Мијоов балет *Стварање света (La Création du Monde)* чије му је компоновање, како каже „(...)коначно пружило прилику да употреби(м) елементе џеза које (је) тако озбиљно проучавао“⁴³ Осим у случају овог дела које је у целости директно инспирирано „афричким фолклором“⁴⁴ елементи џеза се у другим Мијоовим делима заиста јесу употребљени као егзотични аксесоари, понекад једва приметна „исклизнућа“ из музичког језика

³⁸ Исто, 471.

³⁹ Carine Perret, „L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: L'esprit plus que la lettre“, *Revue de Musicologie*, 2003, LXXIX, 2, 313.

⁴⁰ Исто, 313.

⁴¹ Исто, 313.

⁴² Исто, 314.

⁴³ Darius Milhaud, нав. дело, 167.

⁴⁴ Исто, 165. Овакво директно повезивање џеза са Африком, а нарочито употреба термина 'фолклор' под којим Мијо заправо подразумева џез, сведочи о погрешном схватању ове врсте музике и културе коју она подразумева. Наиме, џез је, у облику у ком су га познавали композитори Мијоовог времена, настао својеврсном транс-

„високе“ музике. Тако се утицај џеза уочава између осталог и у третману дувачких инструмената, повећавању улоге ударачких инструмената, затим у употреби сложених ритмичких фигура те синкопираног ритма и изградњи мелодије по принципима импровизације.

У Европу, па тако и у Француску и затим у барове Монмартра,⁴⁵ џез је донела 92. јединица 369. пука америчке војске на челу са Џејмс-Рисом Јуропом (James-Reese Europe), вођом црначког војног оркестра. Наиме, с обзиром на то да је расистички дискурс у Америци у то време још био увек доминантан, амерички црнци нису имали иста права као белци приликом пријављивања у војску – америчка влада им није обезбеђивала униформе и оружје, нити војну обуку,⁴⁶ да наведем само неке од проблема са којима су се сусретали. У том смислу, Јуропов задатак је био да састави џез-оркестар чији би циљ био да заврбује још Афро-американаца за прикључење војсци. Тако је овај пук из Њујорка, коме је наденут надимак „Harlem Hellfighters“, осим војне подршке, Француској и њеном становништву пружио и први сусрет са џезом.⁴⁷ Како истиче Барбара Мајстер (Barbara Meister), ништа осим маршевског ритма музике коју је оркестар свирао није било карактеристично за војничку музику.

Битно је истаћи, да је оно што се двадесетих година сматрало џезом, заправо музика за плес са њеним различитим жанровима попут регтајма, кејквока, фокстрота итд. Све ове „врсте џеза“ су веома сродне и препознатљиве примарно по специфичном ритму, а затим и по начину свирања. Тако је овај најранији џез, извођен углавном на клавиру, подразумевао равномеран пулс у такту 4/4 и јасну поделу на пратњу у левој и мелодију у десној руци. Пратња је била акордска – на тезама је свиран басов тон, а на арзама акорд, свиран најчешће за октаву више, те је лева рука свирача „скакутала“ по клавијатури - а мелодија изузетно сложена и синкопирана, углавном импровизаторског карактера.⁴⁸ Осим тога, за џез је (и тада) био карактеристичан посебан третман инструмената који је резултирао специфичним џез звуком. Тако су се, на наступима, нпр. Јуроповог бенда, могли чути „(...)wah-wah ефекти на труби, sweep и swoop ефекти на тромбону, удараљке које су имитирале звук степ играча, bent-note, blue-note(...)“⁴⁹ итд. Може се дакле закључити да су, када је у питању џез музика, „(...)ритмички аспект и начини свирања могли, да шокирају публику и да инспиришу композиторе“⁵⁰ У том смислу, под термином ‘џез’, француски музичари и публика су углавном подразумевали управо музику чија је мелодија синкопирана, темпо бржи, а карактер играчки, те су овакве музичке параметре композитори најчешће и користили у својим делима када су желели да их „обогате“, „егзотичним“ звуком „црначке музике“.

Осим публике и композитора, за џез су се веома интересовали и критичари и музички писци, те током двадесетих година прошлог века, настаје велики број чланака и студија о новој „моди“ која је захватила Париз. Управо у овом периоду и Даријус Мијо почиње своју критичарску активност, те пише бројне чланке и студије о џезу објављиване у француским музичким часописима попут *La Revue Musicale* или *Courier Musicale*, или у појединим америчким часописима као што су *Living Age*, *Metronome*, или *Modern Music*.

формацијом песама које су певали робови, те је много чвршће повезан са културом америчких црнаца него са културом и традицијом Африке.

⁴⁵ Најпознатији међу њима био је бар „Гаја“ (Gaya) који је 1921. године преименован у „Во на крову“. Наиме, власник овог бара је пожелео да га преуреди те је од Коктоа и Мијоа тражио дозволу да га именује према истоименом балету који је настао у сарадњи ова два уметника. Darius Milhaud, нав. дело, 144.

⁴⁶ Barbara Meister, *French & American Piano Composition in the Jazz Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 93.

⁴⁷ Carine Perret, нав. дело, 316.

⁴⁸ Исто, 318.

⁴⁹ У овом случају се под wah-wah ефектом подразумева специфичан начин свирања приликом кога се пригушивач наизменично ставља односно склања са трубе и који је специфичан за најранији период у развоју џеза. Данас се под wah-wah ефектом најчешће подразумева ефекат на електричној гитари који се добија употребом тзв. Wah-wah педала. Barbara Meister, нав. дело, 93.

⁵⁰ Carine Perret, нав. дело, 318.

За разумевање Мијоовог односа према џезу, значајно је најпре размотрити сегменте његове аутобиографије који се односе на ову врсту музике. Први сусрет са џезом, композитор је имао у Лондону, где је у јуну 1920. године боравио заједно са Коктоом, припремајући сценско извођење *Вола на крову* (*Le boeuf sur le Toit*, 1920). Како сам истиче, „Одлазећи често у Хамерсмит, седао сам близу музичара и покушавао да анализирам и асимилиујем (подвукла А.С.) оно што сам чуо”.⁵¹ Описујући инструменте који стварају ову „уметност тембра”,⁵² Мијо говори о саксофону као о „уништитељу снова” или о труби која је час драматична, а час нежна.⁵³ Иако први сусрет са џезом, композитор јесте имао у оквиру европске културе, за разлику од бројних других француских музичара који су у својим делима користили елементе џеза, Мијо се, приликом путовања у Америку упознао и са, може се рећи, изворним обликом џеза. Он је, наиме, 1924. године у Њујорку присуствовао концертима оркестра Билија Арнолда (Billy Arnold) за чију музику каже да се кроз њу „(...)глас Америке буди као веома свеж, животан, брилијантан, али и тежак и меланхоличан”.⁵⁴ Виђење џеза као аутентично америчке музике, представљало је типично француско становиште са којим се тадашњи амерички критичари и композитори не би сложили. Наиме, сам Мијо примећује да „(...)у том периоду, велика већина америчких музичара није схватала уметнички значај џеза и протеривали су га у *dancing*”;⁵⁵ те је, због своје наклоности ка култури америчких црнаца, стекао симпатије многих њених припадника. Током ове посете Њујорку, Мијо је често одлазио и у Харлем који „снобови и естете још увек нису открили(...)”.⁵⁶ Џез који је тамо чуо био је потпуно другачији од свега са чим се до тада сусретао и за њега је представљао „истинско откриће”.⁵⁷

Ипак, иако Мијоово интересовање за џез музика и културу свакако јесте представљало неку врсту егзотизма, значајно је истаћи и чињеницу да се употреба елемената ове музике уклапала у модернистички дискурс и одговарала захтевима за једноставношћу, приступачношћу и повезаношћу са традицијом, а истовремено је представљала и прикладан „егзотични аксесоар” музици компонованој за буржоаску класу.

Наиме, „у модернизму, однос западне културе према другима задобија нов значај”, те су „различите естетске карактеристике не-западних и популарних уметности постале извор експеримената и иновација”.⁵⁸ Према мишљењу Џорџине Борн, у музици овог периода се могу приметити две тенденције. Прва је манифестована кроз жељу композитора да „(...)оснаже садашњост реферирајући на принципе најранијих музика(...)”, а друга кроз „(...)окретање другим музикама (...) као извору новог звука и ритма, музичких форми и идеја”.⁵⁹

Како истиче Карин Пере, оно што је француске модернисте привукло џезу јесте управо и његов модернистички аспект.⁶⁰ С обзиром на то да потиче из једне од најмоћнијих индустријских земаља света, џез према њеном мишљењу, представља манифестацију идеја модерног света и човека у пољу музике. Цитирајући Андреа Шефнера (André Schaeffner) Переова истиче да је окретање џезу од стране класичних композитора заправо у складу са „револуцијом

⁵¹ Darius Milhaud, нав. дело, 134.

⁵² Исто, 134.

⁵³ Исто, 134.

⁵⁴ Исто, 145.

⁵⁵ Под овим термином, композитор подразумева музику намењену игри која није сматрана естетски вредном. Исто, 152.

⁵⁶ Исто, 154.

⁵⁷ Исто, 154.

⁵⁸ Georgina Born, “Musical Modernism, Postmodernism, and Others”, *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, Georgina Born and David Hesmondhalgh (ed.), Berkeley, University of California Press, 2000, 12. У том смислу, карактеристичан пример оваквог окретања не-европским и „примитивним” културама јесте и примитивизам који је представљао једну од основних карактеристика експресионистичког, фовистичког и кубистичког сликарства.

⁵⁹ Исто, 13.

⁶⁰ Carine Perret, нав. дело, 312.

на пољу ритма и форме" коју су, почетком века започели модернисти.⁶¹ Према мишљењу исте ауторке, „џез, својом способношћу да руши конвенције, усваја модерност (свог) времена", те је класичним композиторима који су стварали током првих деценија прошлог века, понудио нове елементе који ће унети промене у тадашњу „интелектуалну" музику.⁶²

Такође, чини се да је типична фактура раних џез композиција, сачињена од мелодије и пратње, као и прегледност форме изграђене од правилних осмотактних целина у потпуности одговарала Мијоовој личној стваралачкој поетици. Јер, како сам каже у једном интервјуу за америчке новине: „Неопходно је имати што богатију и што сложенију композициону технику. Али, ако нема осам тактова које можете отпевати без пратње, бескорисно је служити се најсавршенијом техником; јер у том случају, нисте створили музику".⁶³ Управо ово инсистирање на значају мелодије „која се може отпевати без пратње", представља својеврсну „црвену нит" која се може пратити кроз читаво стваралаштво овог аутора. Поновно окретање мелодији, те прегледној и једноставној фактури у складу је и са већ помињаним карактеристикама музике коју је Жан Кокто сматрао „аутентично" француском, а које је уочио у стваралаштву Ерика Сатија (Erik Satie) и *Шесторке*. У том светлу, као "производ" потпуног осамостаљивања мелодијског начела, може се „читати" и политоналност која у стваралаштву Даријуса Мијоа има заиста значајно место.

Закључак

Положај Даријуса Мијоа у оквиру француског друштва, као композитора који је читавог живота покушавао да "помири" своје јеврејско и буржоаско порекло, посебно је интересантан за разматрање из аспекта његове Другости. Тако је, као припадник јеврејске заједнице, за Французе увек био Друго, али се истовремено, са своје позиције композитора образованог у оквиру класичног музичког канона на исти начин, дакле као према Другом, односио према популарној музици и џезу. Дошавши у контакт са овом врстом музике најпре у оквиру европске културе (у Лондону), а затим и на њеном изворишту, у Њу Орлеансу и Харлему, Мијо је веома добро упознао џез и све његове елементе које је инкорпорирао у своја дела. Окретање популарној музици, као и традицијама других народа који не живе на тлу западне Европе, представљало је „моду", посебно током двадесетих година прошлог века, те се у том смислу Мијоова фасцинација џезом треба сматрати модернистичком одликом *par excellence*.

Лик и стваралаштво Даријуса Мијоа, пример су на основу кога би се могао потврдити стереотип о еклектичном Јеврејину који, сада на модеран начин, прихвата и асимилује елементе култура са којима се сусреће. Тако се, у опусу овог композитора могу уочити својеврсне „траке" интересовања које се наслојавају и које имају подједнако значајну улогу у изградњи његовог (композиторског) идентитета. Тако, свакако треба поменути интересовање за традицију, манифестовано кроз обраћање јеврејској⁶⁴ или француској историји, те занимање за музику Бразила⁶⁵ и популарну музику (џез, мјузикхол итд.).⁶⁶ На овом месту, треба још јед-

⁶¹ Исто, 327.

⁶² Исто, 327.

⁶³ Karl Koenig, *Jazz in print (1856-1929): an anthology of selected early readings in jazz history*, New York, Pendragon Press, 2002, 235.

⁶⁴ У опусу овог композитора постоји велики број дела инспирисаних јеврејском традицијом, међу којима свакако треба поменути *Јеврејске песме* (*Poèmes juifs*, 1916), буфо оперу *Естер од Карпентраса* (*Esther de Carpentras*, 1925) и петочинну оперу *Давид* (*David*, 1954), балет *Мојсије* (*Moïse*, 1940), те вокално инструментална дела попут *Посвећене службе* (*Service Sacré*, 1947), *Чуда вере* (*Miracles de la Foi*, 1952) или *Три Давидова псалма* (*3 psaumes de David*, 1954)

⁶⁵ Најпознатији пример Мијоовог дела инспирисан Бразилом јесте балет *Во на Крову* (1919), а уз њега треба поменути и свиту за два клавира под називом *Скарамуш* (*Scaramouche*, 1937) чији последњи став носи назив Бразилеира, те свиту за клавир *Saudades do Brazil* (1920).

⁶⁶ Иако је утицај популарне музике на Мијоа био веома снажан, те се у многим његовим делима могу уочити поједини елементи, треба поменути дела у којима је овај утицај доминантан. Такве композиције су и *Caramel*

ном скренути пажњу на могућу аналогију између ових различитих „трака“ које егзистирају истовремено и концепта политоналности – постојања више мелодија које истовремено звуче у различитим тоналитетима. Ипак, испитивање могућег утицаја које су Мијоове животне околности имале на конципирање посебне композиционе технике, свакако захтева нову и озбиљну студију.

У том смислу се може закључити да је Мијоова асимилација у француско друштво, која се може сматрати успешном онолико колико је то у овом случају могуће (с обзиром на то да је био припадник високе буржоазије јеврејске вероисповести), веома утицала на његов однос према џезу и музикама које не улазе у оквир „класичне“ музике. Тако се може рећи да је, на исти начин на који је Мијо као Јеврејин „колонизован“ од стране француског друштва, он је као Француз „колонизовао“ џез и популарну музику.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Benbassa, Esther, *The Jews of France*, New Jersey, Princeton University Press, 1999.
- Born, Georgina, “Musical Modernism, Postmodernism, and Other”, *Western music and its others : difference, representation, and appropriation in music*, Georgina Born and David Hesmondhalgh (ed.), Berkeley, University of California Press, 2000.
- Freedman, Jonathan, *Klezmer America, Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Fulcher, Jane, “Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War”, *The Journal of Musicology*, 1995, XIII, 4, 425–453.
- Fulcher, Jane, “The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars”, *The Musical Quarterly*, 1995, LXXIX, 3, 458–475.
- Goldstein, Jan (1985): “The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siecle France” u: *Journal of Contemporary History*, 1985, XX, 4, 521–552.
- Koenig, Karl, *Jazz in print (1856-1929): an anthology of selected early readings in jazz history*, New York, Pandragon Press, 2002.
- Meister, Barbara, *French & American Piano Composition in the Jazz Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Katedra za muzikologiju FMU, 2009.
- Milhaud, Darius, *Notes sans musique*, Paris, René Julliard, 1949.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.

Adriana Sabo

THE OTHER FOR THE OTHER – JAZZ MUSIC AND DARIUS MILHAUD

SUMMARY: As a composer of a Jewish origin who was known, among the other, for the employment of the elements of popular music and jazz in his compositions, Darius Milhaud stands as a very characteristic figure in the realm of interwar French culture. Besides, considering the specific relation of the French people towards the other cultures and nationalities, the concept of the Other figures as a main thesis of this article. Regarding this, the Otherness of Milhaud appears to be of a twofold nature – his Jewish ancestry stands as the Other in regards to the French culture and nationality, while jazz plays a role of the Other in the world of French music. Through the prism of mentioned relations, this work represents a discussion of the phenomenon of the Other.

KEY WORDS: interwar French music and culture, neoclassicism, popular music, jazz, antisemitism, *Les Six*, Darius Milhaud, Otherness.