

PREGLEDNI ČLANAK

Diana GRGURIĆ (Rijeka)

INTERMEDIJALNOST GLAZBE I KNJIŽEVNOSTI

UDK 82.0:78.01

U ovom se radu razmatra intermedijalna teorija književnosti i glazbe. Posebno se obraća pozornost na intermedijalni fenomen glazbe u književnosti kroz prizmu metafore kao oznake manirističkog duha žudnje i njezina (s)kretanja prema iregularnosti. Intermedijalna ostvarenja književnosti i glazbe smatraju se vidovima posebnih težnji prema apstraktnim svjetovima. Prema teorijskim sumiranjima, iskristalizirale su se tri varijante odnosa: književnost i glazba; književnosti u glazbi; glazba u književnosti. Glazbeno zaposjedanje književnog prostora rezultira monomedijalnosti, koja je osobito zanimljiva u pogledu fikcionalnog pomicanja književnih granica. Teorijski plan rada podržavaju literarni primjeri europskih i hrvatskih pisaca u historijskom presjeku. U cjelini gledano, izviđanje intermedijalnih aspekata otvara mogućnosti za kompleksnije iščitavanje književnih poetika.

241

TEORIJSKI PRISTUP INTERMEDIJALNOSTI

S dvadesetim stoljećem umjetnost je poprimila izrazite i na nov način zamjetne intermedijalne odlike, što se izravno odrazilo i na načine njezina proučavanja. Teorija intertekstualnosti proizišla iz okrilja izučavanja književnosti potaknula je traganje i za intermedijalnim relacijama. Iz perspektive teorije intertekstualnosti tekstovi se motre kao prakse označivanja,¹ čime se ruši teza o autonomiji djela. Otvaranjem uvida u umreženost tekstova počinje

¹ Prema poststrukturalističkoj teoriji, svako je djelo sastavljeno od »mreže razlikovnih odnosa s ranijim djelima tako i s neknjiževnim sistemima značenja«. U Barthesovoj *Teoriji o tekstu* (1973) aspektiran je semantički problem, koji sada, nasuprot klasicističkom shvaćanju teksta kao čvrstog znaka, predviđa tekstu označiteljsko iskliznuće, uslijed čega i nove mogućnosti značenja s obzirom na novi kontekst. Tekst je tako iz razine konstativa iskoračio na razinu performativa. U daljnjem izostravanju pojma interteksta Michel Riffaterre definira ga kao »korpus tekstova, tekstovnih fragmenata ili segmenata poput teksta, sociolektu koji dijeli leksikon i, u manjoj mjeri sintaksu s tekstom koji (izravno ili neizravno) čitamo, u formi sinonima ili, obratno, u formi autonima« (cit. prema: Beker 1988, str. 16).

se razabirati i prepletenost njihovih neposrednih i posrednih značenja. Za razumijevanje procesa sveopće intertekstualiziranosti nužno je provesti rekonstrukciju naslijeđenih oblika u novim djelima. Iz takve mreže tekstova i glazba se može iščitati kao tekst posebna statusa.

»Glazba kao tekst je metafora posebne vrste« (Gligo, str. 166), odnosno takva metafora koja ostaje izvan mogućnosti prijevoda na verbalni jezik. No ona jest svojevrsan jezik koji proizlazi iz suodnosa sa svojim zapisom prerastajući u tekst beskrajnih mogućnosti čitanja.² Utoliko problem glazbenog značenja i njegove nereferencijalnosti izdvaja glazbu iz intertekstualne mreže kao osobit oblik označavanja. S druge strane, svaki verbalni tekst o glazbi, osim možda verbalne interpretacije nalaza tehničkih analiza,³ predstavlja objektivno neprovjerljiv tekst recepcijskih (re)konstrukata. Unatoč tome, ili možda upravo zato, glazba je kao jedinstvena praksa označavanja vrlo angažirana u intermedijalnim kombinacijama.⁴

Strukturalisti su među prvima upozorili na potrebu tumačenja umjetničkog djela izvan polja umjetničkog roda, odnosno izučavanja djela u širem umjetničkom kontekstu koji uključuje odnose između različitih umjetničkih rodova određene epohe. Prema Romanu Jakobsonu, takav zahvat omogućuje pogled na iskustvo umjetnosti, odnosno širu perspektivu iz koje se razabiru

242

² U glazbi se smisao nameće značenju. Prema Karbusickome, »tonska konstrukcija (glazba) ima malo 'značenja', ali zato ima 'smisao'«. Naime, problem značenja u glazbi rastvara odnos znaka i značenja. Značenje se ne oslanja na referencijalne znakove, već na spoznaju glazbene strukture »koja više posjeduje kakav konstruktivistički 'smisao' nego kakvo 'značenje'« (Gligo, str. 167).

³ Verbalne interpretacije tehničkih analiza jesu analize u najužem smislu riječi koje se, iako »znanstveno neukročene«, smatraju najbližom »nadgradnjom odnosa između preskripcije i deskripcije«. Prema tumačenju Charlesa Seegera, izloženo pisanje o glazbi zapinje o nemogućnost »razlikovanja između preskriptivnog i deskriptivnog pisanja, tj. zvučanja i izvještaja« (isto, str. 165). U tom su pogledu interpretacije tehničkih analiza najviša razina odnosa verbalnog jezika i glazbe.

⁴ Pojam intermedijalnosti prvi upotrebljava Samuel Taylor Coleridge 1812. Imao je značenje »biti između nečeg« i ustvari se odnosio na alegoriju (»the proper intermedium between person and personification«), nikako na medij u modernom smislu. U poetologijama i estetikama romantike umnožavanje i preklapanje različitih umjetničkih medija propagiralo se kao jedan od novih estetskih postupaka, međutim, kod Coleridgea intermedij još ne označava konceptualnu fuziju različitih medija već naratološki fenomen. Termin, dakle, cilja na svojstva i narativne funkcije alegorije koja se ugurava kao intermedij između osobe i personifikacije. »Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory.« (cit. prema: Müller, str. 31)

dominantni umjetnički oblici po epohama.⁵ Tako je moguće ustvrditi da se dominacija glazbe, mjerljiva stupnjem blizine s ostalim umjetničkim rodovima epohe, ostvaruje u romantizmu.

Iščitavanje dominantnih momenata u polju umjetničkih sklopova ne uključuje samo razumijevanje mogućih korelacija među umjetničkim rodovima već i razumijevanje heterogenosti njihove strukture te mogućih izmjena u glavnim naglascima pojedinog roda. Prema tome, intermedijalne veze između heterogenih rodova sagledive su samo na razini posredovanja (korelacija) trenutačno dominantnog oblika, a nikako iz neposredne »kauzalno-genetičke relacije«. Specifičnosti pojedinih kodnih sustava umjetničkih rodova tvore ograničavajuće faktore pri uspostavi mogućih presjeka kao epicentara intermedijalnog djelovanja. Nespojivost književne umjetnosti i glazbe na osnovi samoga koda u monomedijalnim oblicima doznajuće pitanje intermedijalnosti sferi ideje, zasnovanoj na prihvaćanju analogijskog razmišljanja. Isti se proces odvija i izvan umjetnosti, odnosno zahvaća označiteljske prakse u širem kulturnom prostoru.

GLAZBENO-LITERARNA ISTRAŽIVANJA (WMA)⁶

Glazbeno-literarnim istraživanjima tradicionalno su se bavili književni kritičari ponajviše zbog čvrstih veza s književnosti. Njihova su istraživanja

⁵ Prema Jakobsonu, umjetnički oblici svake epohe tvore sustav koji nadilazi red pojedinačnih rodova, a njegovu funkcionalnu i vrijednosnu hijerarhiju strukturira »dominantni« umjetnički oblik. Dominanta se može definirati kao središnja komponenta umjetničkog djela: ona usmjerava, određuje i preobražava ostale komponente. Dominanta jamči cjelovitost strukture. »Dominantu možemo tražiti ne samo u pesničkom delu jednog umetnika ili u pesničkom kanonu, skupu normi date pesničke škole, već i u umetnosti datog razdoblja, posmatranoj u celini. Na primer, očigledno je da u renesansnoj umetnosti takvu dominantu, vrhovno estetsko merilo vremena, predstavljaju likovne umetnosti. [...] Nasuprot tome, u romantičarskoj umetnosti vrhovna vrednost preispisivana je u muzici. [...] Ispitivanje dominante imalo je važne posledice po formalističko shvatanje književne evolucije. [...] S daljnjim razvojem formalizma, javilo se tačno shvatanje pesničkog dela kao strukturiranog sistema, pravilno organizovanog hijerarhijskog skupa umetničkih postupaka.« (Cit. prema: Jakobson, str. 120–126)

⁶ WMA je kratica za »Word and Music Studies«, odnosno za studije riječi i glazbe. Uz Wenera Wolfa i Waltera Bernharda, jedan od glavnih osnivača WMA bio je književni teoretičar Steven Paul Scher (1936–2004), profesor germanistike i komparativne književnosti, autor knjige *Verbal Music in German Literature* (1968). Studiji riječi i glazbe osnovani su 1997. godine u Grazu kao projekt međunarodne asocijacije »International Association for Word and Music Studies« s ciljem promoviranja transdisciplinarnih diskurza, proučavanja relacija između literature, verbalnog teksta, jezika i glazbe, te koordiniranja i aktiviranja humanističkih područja koja podržavaju internacionalna prelaženja kulturnih granica.

mahom bila zaokupljena prikupljanjem dokaza o glazbenim momentima unutar konkretnih književnih predložaka te rasvjetljavanjem tehnologija intermedijalnih primjena i konkretnih funkcija u tim djelima. Za povijest glazbeno-literarnih *interart*-studija svakako su neizostavno važni komparativni studiji o glazbi i literaturi Calvina S. Browna, usredotočeni na analogiju struktura. Međutim, posebno sustavno zanimanje za ovo područje pokazuju relativno mladi studiji riječi i glazbe (WMA) osnivač kojih je Steven Paul Scher; on je među prvima iznio rezultate istraživanja verbalne glazbe književnougumjetničkog karaktera. Njegov se doprinos u pogledu sistematiziranja polja intermedijalnosti književnosti i glazbe pokazuje temeljnim. Scherova trijadna tipologija iz 1968. godine o oblicima glazbeno-literarnih veza (literatura u glazbi; glazba i literatura; glazba u literaturi) učvrstila se upravo u ovoj domeni istraživanja. Osim toga, pokazala se plauzibilnom za daljnje teorijske modifikacije glazbeno-literarnih veza koje su predstavili A. Gier i W. Wolf. U tom je smislu zanimljivo Wolfovo istraživanje izvankompozicijske intermedijalnosti.

244

Kritička orijentacija studija riječi i glazbe zacrtala je i smjer novih istraživačkih interesa koji obuhvaćaju teme općih subjekata, teorijskih konstrukcija i glazbene narativnosti koju je među prvima istraživao muzikolog J. Neubauer. Tako je ambivalentnost intermedijalnog oblika privukla i glazbene stručnjake. To su L. Kramer, D. Lewin, C. Hamm i drugi koji, osim polja glazbene naracije, proučavaju opću svrhu efekata i vrijednosti glazbe i literature u njihovim povijesnim kontekstima, uspostavljajući metodu tzv. tandemskeg čitanja glazbenih i literarnih djela. Osim ovih najranijih doprinosa muzikologa, zanimljiva su i istraživanja M. Halliwella o transpoziciji romana u operu.

Interdisciplinarna progresija istraživanja glazbe i literarnih diskurza dovela je do velikog zaokreta u pogledu percepcije važnosti posrednih i neposrednih funkcija glazbe unutar kulturnog identiteta. Kao što je rečeno, Scherova trijadna tipologija smatra se polaznom točkom razvoja opće tipologije intermedijalnih oblika. Temeljnu značajku tipologije čini fokusiranje na intermedijalne relacije književnosti i glazbe. Tako je programna glazba vrsta književnosti u glazbi (»literature in music«); vokalna je glazba primjer književnosti i glazbe (»literature and music«); a glazba riječi (»word music«) ili strukturne analogije s glazbom (»structural analogies to music«) instance su glazbe u literaturi koje se nazivaju muzikalizacijama fikcije. Scherova tipologija – intrakompozicijska intermedijalnost (»intracompositional intermediality«) – prihvaćena je u radovima mnogih istraživača, među kojima je neki, primjerice Wolf, drže tipologijom intermedijalnosti u užem smislu.

Naposljetku, tipologija omogućava shvaćanje neposrednog ili posrednog sudjelovanja više od jednog medija u značenju i/ili semiotičkoj strukturi djela ili kakva semiotičkog kompleksa tako što je involviranje potvrđeno na razini semiotičkog entiteta.

Integracijom Wolfova prijedloga koji se odnosi na izvankompozicijsku intermedijalnost kao dijela općeg koncepta intermedijalnosti objašnjava se monomedijalni oblik koji ionako ima specifično mjesto u Scherovoj tipologiji. Dakle, riječ je o širem smislu pojma intermedijalnosti koji prihvaća i transgresije granica konvencionalno različitih medijskih komunikacija. Prema tome, takva transgresija ne uključuje zbivanja unutar jednog djela ili semiotičkog kompleksa nego i relacije i/ili usporedbe između različitih djela i semiotičkih kompleksa. Takav širi smisao intermedijalnosti naročito je poželjan za shvaćanje istraživanja intermedijalnosti koja nije intrakompozicijski fenomen i ne može se promatrati unutar individualne kompozicije djela, nego samo kao izvankompozicijski fenomen koji proizlazi iz usporedbe između određenih djela ili signifikantnosti fenomena. U Kramerovoj terminologiji ovo bi uključivalo i manifestne analogije između različitih medija i konvergencije u dubinskoj strukturi. Svakako valja voditi računa o tome da prihvaćanje intermedijalnosti u ovom širem smislu dodatno iziskuje uključivanje komparativističke dimenzije interdisciplinarnog rada.

MONOMEDIJALNI OBLIK SPECIFIČNOG ODNOSA GLAZBE U KNJIŽEVNOSTI

Likovne umjetnosti s književnim tekstovima ostvaruju suživot već u renesansi. Tada je likovna umjetnost bila dominantni umjetnički oblik epohe, pa je u korelaciji s književnosti ostvarivala intermedijalne rodove. Iako je likovna umjetnost ranije stupila u korelaciju s književnim tekstovima, intermedijalno polje književnosti i glazbe uvelike premašuje ono književno-likovno. Književnost i glazba ostvarile su čvrstu intermedijalnu povezanost koja je povijesno neodrediva zbog raznolikosti pojavnih oblika toga odnosa.

Jedan plan intermedijalnog odnosa čine oblici vokalno-scenske glazbe (opere, oratoriji, kantate) kao eksplicitni primjeri pomaka dominantnog umjetničkog oblika. Među njima se ističe multimedijalna prezentacija – opera. Drugi plan odnosa čini programna glazba, u kojoj se literarnost izražava glazbenim sredstvima tako što se izvanglazbeni sadržaj pokušava opisati

tonovima.⁷ Taj se odnos razlikuje od intermedijalnog odnosa u kategoriji 'glazba u književnosti' koji, zapinjanjem o kodovne sustave oprimjeruje ograničenu integraciju. Riječ je dakako o monomedijalnosti, razvidnoj u verbaliziranim (pripovjednim) diskurzima o glazbi. Monomedijalni oblik relativno je rijedak zbog toga što pretpostavlja visoke uvjete koji se odnose na »fiktionalno hipostaziranje autonomnog teksta u njegovoj reprezentativnosti« (Hansen-Löve: str. 32). Monomedijalni oblik odnosa glazbe u književnosti ostvaruje se na dva načina: u obliku eksplicitnog tematiziranja, odnosno kazivanja (»telling«), npr. evokacije glazbenih pojmova u naslovima, opisa glazbenog doživljaja ili komentara glazbenih djela, i u obliku inscenacije glazbe, odnosno pokazivanja (»showing«), tj. implicitnog upozoravanja na glazbu kroz prisvajanje glazbene strukture (analogije s formom, strukturom ili tehnikama imitacije, varijacije, fuge, sonate i dr.)⁸ Insceniranje glazbe tretira se kao muzikalizacija, a ona se intenzivno počela razvijati u drugoj polovici 18. stoljeća. Problem muzikalizacije je istovremeno i problem monomedijalnih oblika, jer oštre prirodne granice medija neprijeporno utječu na njihove međusobne veze. Zbog toga su monomedijalni oblici izrazito artifičijelni i često »neuhvatljivi«, ali nikako i manje važni »jer i onda kada su to neuspjeli pokušaji oni su za povijest književnosti i estetike zanimljivi primjeri – simptomi transgresije – nadilaženja tradicionalnih granica« (Wolf, 1998, str. 134).

Osvrtom na povijesnu sliku muzikalizacije fikcije vidljivo je da je lirika zbog etimološke blizine u relaciji s glazbom. Taj vid monomedijalnosti ujedno je i onaj ekstremni muzikalizacijski oblik koji Scher u svojoj podjeli određuje pojmom »glazbe riječi«. Na dubinsku narav te povezanosti upućuje činjenica da se sve do 18. stoljeća smatralo da je poezija jedina književna vrsta spojiva s glazbom. Tek tijekom 18. stoljeća glazbi se približila narativna umjetnost kroz praksu opisivanja zvuka. Unatoč dereferencijaciji i desemantizaciji kao ograničavajućim faktorima samoga romanesknog žanra, glazbeno-literarna prožimanja s vremenom su zaposjela i roman, intermedijalno progresivni žanr koji već krajem 18. stoljeća ugošćuje i slikarske opise pejzaža. Tako je intermedijalno suočavanje narativne umjetnosti sa slikarstvom i glazbom u 18. stoljeću bilo najzamjetnije u preuzimanju funkcija glazbenog oblikovanja za konstituiranje organizacijske forme koja je trebala iskoračiti iz okvira tradicionalnog pripovijedanja.

⁷ I u jednom i u drugom slučaju intermedijalnost se ostvaruje tako što se glazba kao vremenski medij utječe fabuli.

⁸ Usp. Wolf 1998, str. 144, 134.

Intenzivnije intermedijalno zblizavanje glazbe i književnosti dogodilo se u romantizmu eksplicitnim prijelazom medijskih granica, dok su se izmjene estetskih funkcija osjetile u moderni i postmoderni. Književno približavanje glazbi gotovo je uvijek povezano s aktualizacijom mimetičkog stanja narativne umjetnosti, točnije s procesom distanciranja koji se začinje u romantizmu, nastavlja u modernizmu i konačno realizira u postmodernizmu. A razlozi distanciranja varirali su u skladu s estetskim zahtjevima vremena.⁹ Na primjer, zahtjevi za produblivanjem značenja psihičkih procesa i autoreferencijacije učinili su glazbu na neki način kulturnom umjetnošću, jer jednako je tako predstavljala 'izraz duše' i 'čistu umjetnost'. Pored toga, jaki motiv za obraćanje glazbi postojao je u književnoj potrebi za panoramskim prikazivanjem svijeta. Kompenzacijske vrijednosti muzikalizacije prihvaćalo je i eksperimentalno pripovijedanje, koje je napose bilo osjetljivo na stare glazbene forme kao što su fuga ili simfonija. Jedna je od funkcija muzikalizacije prisutna i u glazbenom eksperimentiranju J. Joycea s govornim jezikom, u kontekstu čega je narativna proza – (»made to behave like music«) – zabavna igra jezika.

Kasnije je inscenacija glazbe donijela još jednu prednost. Ispunila je funkciju usklađivanja svjetonazora tako što je postala korelat u shvaćanju harmonije kozmosa, ili u postmodernističkoj književnosti korelat za shvaćanje svijeta bez razvoja i odsutnosti smisla. Inscenacija glazbe kao metonimije umjetnosti, a time i umjetnosti temeljene na riječima, može, nadalje, imati metaestetičko značenje, posebice za pitanje uloge umjetnosti u svijetu. Pri tome se umjetnost često prikazuje kao prostor rezidencijalnog, estetički iskustvenog pozitiviteta u kontekstu svjetonazorne skepse.

⁹ Razvoj su poticali sljedeći motivi: težnja za obnavljanjem prapovijesne sjedinjenosti glazbe i poezije kao 'idealnog' umjetničkog stanja; prisvajanje eufonske karakterističnosti glazbe koja omogućava odražavanje harmonije reda u kozmosu; prisvajanje emocionalnog djelovanja koji kod glazbe zauzima privilegirani položaj zahvaljujući njezinoj iskonskoj prirodности izraza (utoliko glazba kao medijalni interizbor uzdiže ekspresivnost u kojoj se nazire začetak estetike amimetičnosti); prisvajanje glazbe kao medija psihičke ekspresije za izražavanje stanja svijesti; prisvajanje (instrumentalne) glazbe kao one koja je posebno 'čista', tj. desemantizirana, autoreferencijalna i prema tome savršena umjetnost. Posljednji je motiv u znaku 'formalne estetike', odnosno interesa za objektivizirano shvaćanje umjetnosti, prema kojemu stvarnost ne kreira umjetnost, nego umjetnost kreira stvarnost.

MONOMEDIJALNI PRIMJERI EUROPSKE KNJIŽEVNOSTI (MANIRISTIČKI PRISTUP)

Posebna vrsta intermedijalne komunikacije monomedijalnog odnosa postoji u pjesništvu.¹⁰ Zasniva se na planu zamisli o zajedničkoj generičkoj osnovi poezije i glazbe i o objektivnom planu samog jezika.¹¹ Naime, razina suodnosa glazbe i riječi u velikoj mjeri determinira pjesnički izraz.¹² Prema Wolfu, riječ je o manifestaciji plurimedijalnosti, medijalnoj fuziji čije su komponente nerazdvojive na razini značenja djela.¹³ Tako na tragu pjesničkog u/osvajanja harmonija sfera u Pitagorinu smislu,¹⁴ zapravo dolazimo do metafore koja kao supstanca prijenosa preuzima funkciju prikazivanja iregularnosti i disharmoničnosti.¹⁵ Metaforički duh žudnje primarno se vezuje uz

¹⁰ Aaga A. Hansen-Löve upozorava da je supstitucija jednog umjetničkog oblika drugim često krila »u sebi pogibao od prikriivanja medijalne i konstruktivne autonomije umjetonosnih oblika«. Upravo je, naime, svijest o autonomiji i specifičnosti svakog medija bila glavni razlog za »preuređenje sustava umjetonosnih oblika u postsimboličkoj avangardi« (Hansen-Löve, str. 32–33). Ideja o obratu, glazba kao poezija (iz značenja poezije kao mimetičke umjetnosti), razvidna je u madrigalizmima, tj. u postupcima tonskih realističnih slikanja.

¹¹ Zašto je glazbenost kao medij interesantna poeziji leži u odgovoru koji se tiče dimenzija njezina jezika. »Dakle, pjesnički se znak s dimenzijom auditivnosti, kao konkretne sastavnice koju nosi ili proizvodi, susreće tek putem teorijskog mišljenja o svojem prvotnom materijalu – jeziku. Tek se u teoriji realiziranih, odnosno glasovno artikuliranih jezičnih znakova, nalazi podatak koji omogućuje mišljenje o pjesničkom znaku kao mjestu kakve distribucije glasovnosti i/ili zvučnosti. U tom je smislu zaliha zvučnosti, raspoređena u pjesničkom znaku, spoznatljiva kao recepcijska kategorija.« (Rem, str. 34) Ta se zaliha kodnog iskustva svaki put aktivira kada se »poezija ponaša kao čitatelj, primatelj poruke iz nekog drugog medija« (isto, str. 30).

¹² Zvučnosti u pjesmi naglašavaju pjesničku figuru, one pak »eufonično ili kakofonično, harmonično ili disharmonično podcrtavaju kakvu deskripciju slike« (isto, str. 34). Igra glazbenom stranom pjesništva i propitivanjem zvučnog s vizualnim zaokupljala je posebice simboliste i avangardiste.

¹³ Slična je situacija i s operom, koja se također smatra medijalnom fuzijom, jer »izvedba opere konstituira medijalnu fuziju čije se komponente ne mogu razdvajati bez značajnijih posljedica« (Wolf 1998, str. 22).

¹⁴ Riječ je o Pitagorinu konceptu, u kojemu glazba kao »prajezik prirode« proizlazi iz ideje o harmoniji sfera.

¹⁵ Ovdje valja istaknuti da istraživanja intermedijalnosti WMA imaju dva smjera. Jedan se odnosi na strukturalna analogiziranja, a drugi na metaforu. Drugom se naročito priklanja E. Prieto, koji tvrdi da rezultati proučavanja strukturalnih konvergencija nemaju težinu dokaznog materijala. Zato se zalaže za razvoj teorije o ljudskoj ekspresiji, koja zbog utemeljenosti na metafori pruža okvir za sagledavanje glazbeno-tekstualne analogije.

manirističke težnje u užem i širem smislu, važne za raslojavanje verbalnih intermedijalnih spojeva. Naime, širi smisao pojma manirizma uključuje »maniristička umijeća svake vrsti, bilo to u umjetnosti riječi, slike ili zvuka, zaokupljena u prvom redu *ljudskim naponskim silama*«¹⁶ (Hocke, str. 263). Stoga svjetlo manirizma kao duha žudnje neposredno vodi morfologiji iregularnosti intermedijalnog polja.

Duh žudnje napose je pokretao moderne liričare simboliste.¹⁷ Zbog toga su ostvarili široku lepezu monomedijalnih kreacija, svojevrsnih praoblika čistih metafora, slikarskih metamorfoza, po mnogočemu preduvjeta za stvaranje predodžbe o apsolutnom kretanju. Dakako, sve u duhu dijalektičkog moderniteta vremena prema kojemu je razorena realnost bila znak nedovoljnosti i nedokučivosti.

Koliko je maniristički kombinatorni labirint prenapregnuo umjetnike liričare, toliko je zapravo bio (jedina) diskurzna razina na kojoj su se vršila pretakanja verbalnog jezika i glazbe.¹⁸ Proizvod pretakanja jest Mallarméova nad-knjiga, labirint umjetničke transcendencije koji iskazuje kako pjesništvo

¹⁶ Gustav René Hocke ne promatra manirizam samo kao 'način' izražavanja koji se ograničava samo na usko omeđenu manirističku stilsku epohu nego i paradigmu antiklasične i antinaturalističke »europske duhovne povijesti«. Dakle, manirizam je u širem smislu primjenljiv na sve umjetnosti od likovne, glazbene do književnosti i moguće ga je »prepoznati prvenstveno po njegovim formalnim svojstvima«, po težnji prema »raz-ugodavanju« koja stalno titra na riskantnom razmeđu dosade i senzacije, uzvišenosti i smiješnosti. Manirizam je upravo zbog svoje oštre dijalektičnosti kontinuitet koji se »osobito jasno očituje u književnosti« (usp. Hocke, str. 260–264).

¹⁷ Simbolistička intermedijalnost više je težila ujednačavanju umjetničkih oblika. Ruski formalisti (A. Belyj) čak razlikuju dva intermedijalna vida: mehanističku kombinaciju koja je označila početak simbolizma i organsko ujediničenje ostvareno na kraju simbolizma. Općenito se u oba slučaja žele poništiti »medijske razlikovne kakvoće« i stvoriti metaforičko jedinstvo umjetničkih oblika. Taj princip lišavanja granica pretpostavlja »vertikalnu hijerarhiju oblika bitka i umjetnosti«. Već se situacija u avangardi bitno mijenja. Avangarda uspostavlja »kolažno mišljenje« kao konstruktivno-metodsku projekciju medijski specifičnih postupaka unutar umjetničkih oblika. Ona priznaje homologno načelo intermedijalnosti na »principu metonimijske varijacije strukturalnih oblika« koje »fungira kao dijalektička potvrda tih granica (umjetničkih oblika odnosno roda), kao afirmacija autonomije dotičnih poredaka« (Hansen-Löve, str. 34–35).

¹⁸ Pojam manirizama ima značenje univerzalne konstante, eksperimentalne i ludističke linije u europskoj umjetnosti uopće. Manirizam je kao stil napetosti izraz «problematike, napregnut način izražavanja [...] za razliku od opuštene načina izražavanja tradicionalistički sputana«, koji se prvenstveno (o)gleda u metafori. Metafora postaje »glavno sredstvo pripočavanja svijetu bez strukture«, magičnog nadrelativnog svijeta, pokrenuta duhom (agudeza) i oštroumljem (ingenio), temeljnim pojmovima manirističke književnosti (usp. Hocke, str. 61, 90).

može »zazvučati«, štoviše postati kozmičko-organski ritam ljudske psihe. Zaodijevanje poezije glazbom bio je krajnji cilj većine pjesnika, npr. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Joyce i dr. Monomedijalnost poezije kodno označena »ekstremni[m] duktus[om] manirističkog izražavanja« (Hocke, str. 199) bila je najpovoljniji obrazac po kojemu je »svaka pjesma teži[la] biti slobodnom, nesvrhovitom, motivički već nevezanom igrom jezičnih likova [...] lirski izraz svih poetičkih umjetnih oblika, i u najbližem [...] susjedstvu s čistom oblikovnošću glazbe«. ¹⁹ Glazbeni letrizam predstavlja krajnji izraz lirsko-glazbenog »muzicizma«. Između ostalog – i u pokušaju kombiniranja samih glasova jezika. ²⁰

Za razliku od pjesništva, prozu najčešće oprimiraju opisi glazbe. Značajnije prozne literarizacije nastale su u romantizmu, kada uznapredovali umjetnički sinkretizam dolazi do novih estetičkih pogleda na glazbenu apstraktnost, ponajprije kao mogućnost izlaza iz mimetizma. ²¹ U tom su smislu svi glazbeni fenomeni postali osobiti izazovi. Umjetnici su težili prozračnosti oblika po uzoru na tonske čistoće. ²²

Iako ni jedan od romantičara nije potanje izložio na koji način i kojim sredstvima treba provoditi 'muzikalizaciju' književnog stvaralaštva, ipak nema sumnje da je riječ o postupcima koji treba da naglase autonomiju stvaralačkih komponenti – i piščeve fantazije i samog jezika – u odnosu na mimetičke principe koje programska poetika ponekad nameće autorima. (Žmegač 1991, str. 99)

250

¹⁹ Cit. prema: Hocke, str. 158.

²⁰ Isidore Osoué je u svojoj glasovnoj simfoniji rasporeo abecedu koja je »stoljećima čučila u svoja ovapnjela dvadeset i četiri slova, pa su joj u trbuh uvalili devetnaest novih slova (udisaj, izdisaj, šapat itd.)«. Puki glas postao je glazba i obrnuto. (Hocke, str. 169–170)

²¹ U doba romantizma ideja glazbe kao »prajezika prirode« hipostazira ideju o glazbi kao »simbolu najčistije prirodne glazbe«. Na primjer, Novalisu se »glazbeni odnosi« čine odrazima temeljnih odnosa prirode, a E. A. Poe čuje u glazbi »from an earthly harp«, zvučnu harmoniju blisku anđelima, i zato »nema sumnje da u jedinstvu poezije i glazbe [...] postoji široko polje za razvoj poezije« (Wolf, str. 135–136).

²² Prema tumačenju Lévi-Straussa shvaćamo zašto je glazba u romantizmu bila dominantni umjetnički oblik. Naime, on smatra da je mitološko mišljenje posrednik između binarnih odnosa među kojima ne postoji artikulacijska razina. U tom slučaju glazba je posrednik, homologon koji se ne može transponirati u druge oblike osim u sebe samu, pa je poistovjećena s mitom. Potom, mit i glazba postaju međusobno supstitutivni, što se potvrđuje u književnoj praksi 19. stoljeća kada se mit »romanesknim pripovijedanjem« demitologizira i zamjenjuje glazbom (usp. Hansen-Löve, str. 36).

Smjer književnog kretanja prema glazbi definirao se prema estetičkim raspravama Fichtea, Schellinga, Hegela i dr. Zapravo, književnost se oplodila filozofskom dimenzijom i usputno oslobađala empirijske strogoće, široko zahvaćena napisima o napuštanju iskustvene mimetičke obveze i otvaranju novim izvorima inspiracija: bajki, mitu, povijesti i sličnim sadržajima. Naime, prema Novalisu, bajka je svojevrni kanon poezije, »niz slika koji se ravna prema nekoj svojoj umjetničkoj zakonitosti, podsjećajući time na nizove zvukova u glazbenim kompozicijama« (isto, str. 98).

Pojam svekolikog umjetničkog djela – *Gesamtkunstwerk* – koji se pojavljuje u Wagnerovim spisima nastavlja se na romantičarsku ideju proširivanja estetskih učinaka medijalnim prekoračivanjima granica. Prema Wagneru se duboki emocionalni prodor i dovođenje gledatelja u ekstazu može postići samo putem funkcionalne reintegracije kroz povijest razdvojenih umjetnosti i medija, odnosno konstruiranjem novih umjetničkih oblika, pri čemu se integracija nikako ne smije poistovjetiti s mehaničkim dodavanjem. Umjetničko djelo budućnosti koje se vraća korijenima svih umjetnosti sastoji se od triju komponenti uskog i međusobno promjenljivog odnosa, a to su: društveno-politička, antropološka i estetska komponenta. U neku ruku radi se o nadomještanju, jer novo svekoliko djelo treba oživjeti izgubljene funkcije antičke drame. Iz ove je perspektive manje relevantno podređuje li se glazba smislu napisane ili izrečene riječi, ili pak obrnuto. Mnogo je važnije da se tradicionalni mediji i tradicionalni, već postojeći umjetnički spojevi, oslobode u prostranosti intermedijalne drame – umjetnosti rime, glazbe i scenske umjetnosti – istovremeno oslobađajući samu svijest recipijenta. Konačno, prema Wagneru, takva je dinamičnost igre upravo pogodna za stvaranje novih spoznaja o/u umjetnosti.²³

Romantičarska osebnost opisivanja glazbe ponajprije je oprimjerena u literaturi E. T. A. Hoffmanna, autora bajki i glazbenog stručnjaka. Njegova je glazbena poetika utemeljena na vizualnim metaforama, verbalnim rezultatima spoznajnih fenomena asocijacija i sinestezija. U tome se glazbeno obrazovanje čini posredno važno. Ono se više reflektira u načinu nego u sadržaju, prije svega u spontanosti piščeva literarno-glazbenog komuniciranja. Ozbiljniji muzikalizacijski pomaci ostvareni su u djelu *Kater Murr* iz 1819–1921. Upletanje stručnosti (objektivnog) u umjetničku fikciju (subjektivno) za romantičare nije bilo odveć privlačno. O glazbi u romantičarskoj literaturi najbolje govori citat iz pisma Rudolpha Theila upućena udovici

²³ V. Müller, str. 31–40.

Maxa Regera u povodu objavljivanja skladateljeve romansirane biografije *Raspjevane violine*. Iz njega se razabire stav o »neracionalnom pristupu« literarnog uvijanja glazbe.

Evo, mogu Vam konačno odgovoriti da sam na kraju ovog osmogodišnjeg rada napisao 'finis'. Učestvovali ste pri tom i više nego što možda slutite. Od muzičko-teoretskih studija, koje ste u ono najteže doba tako pripravno podupirali, ostao je doduše samo osnovni bas ovih biografija, no on je ostao upravo zato što sam se neprestano sjećao Vašega tako toploga pripovijedanja o djelima Vašeg muža – kako ste ih doživljavali samo osjećajem, bez pravoga racionalnog odnosa prema umjetnosti, i upravo ste zato postali njegovim najboljim slušaocem, njegovim najboljim kritičarom.

Pisao sam za one prijatelje muzike koji su takvi kao Vi. Potrošio sam gotovo onoliko snage da svoje znanje zaboravim koliko sam je trebao da ga steknem. Ovo kolo muzičara pričinjać će Vam se iz dana u dan sve ljudskije, sve živahnije, sve sličnije nekom romanu. (Theil, str. 7)

Sličan stav literarno-umjetničkog obraćanja glazbi pokazuje veliki francuski muzikolog i književnik Romain Rolland. Njegov najuspjeliji roman *Jean Christophe* o životu jednog skladatelja nastao je na historiografskim činjenicama. Prema glazbi je metaforički raspoložen bez većih muzikalizacijskih pretenzija.

252

U vrijeme antinaturalizma koje bitno formira filozofska misao, putovi intermedijalnosti vode prema romanu.²⁴ Roman preuzima stanovitu funkciju znanstvenog medija »ali i njegove ciljeve, tako da ti, 'znanstveni' dijelovi književnog teksta mogu figurirati kao nešto posebno, pa se čak mogu – pod stanovitim uvjetima – smatrati dijelovima drugog medija a ne više književnosti« (Pavličić, str.178). Kroz manirističku prizmu intelektualni roman »s obzirom na svoju neposrednu pripovjednu funkciju« je »jednako malo maniristička vrsta koliko i ep i opera« (Hocke, str. 194). Međutim, razlozi izdvajanja romana nalaze se u intelektualizaciji koja je u duhu manirističkih razgraničenja, pa na primjerima Kafke, Prousta, Joycea, Brocha i dr. govorimo o *pararomanu* koji savijen u psihogram napušta prikazivanje

²⁴ Prema teoriji A. Belyja o mehanicističkoj intermedijalnosti i organskoj intermedijalnosti shvaćamo da je književni romantizam ostvarivao mehanicističke oblike sintezom (kôd pojedinačnog teksta primarno realizira kod rôda), dok je organska intermedijalnost (organsko sjedinjenje u novu cjelinu) spajanja »tekstova života« i »tekstova umjetnosti« ostvarena u intelektualnom romanu. Prije svega u poetičkom romanu »koji je između ostalog obilježen metatekstualnim elementom« i »markantno zastupljen u Gideovu stvaralaštvu, modificirano u Huxleyja, Musila i Brocha« (Žmegač 1991, str. 258).

tradicionalne mimeze u korist kozmičke i/realnosti i/ili mimeze svijesti.²⁵ U tome je Proustov roman *U potrazi za izgubljenim vremenom* paradigmat-ski. Transcendencija verbalnog jezika upire se o amorfnost glazbe, stoga roman ne daje drugih značenja osim vremenske kategorije o vremenu (u nama) kao metafori.

Glazbeni diskurz u romanu *Kontrapunkt* Aldousa Huxleyja zanimljiv je ponajprije zbog glazbenih konotacija na planu tvorbe književnog djela.²⁶ *Kontrapunkt* je, naime, posuđeni glazbeni pojam koji romanu priskrbuje pomoć u konstruiranju metamultiplicirane slike preplitanja ljudskih sudbina. Zato se Huxley služi Bachovim djelima i narativizira ih u cilju naglašavanja njihovih glazbeno-konstruktivističkih principa kao principa komponiranja romana. Usporedno razvija i analogiju glazbenog i ljudskog svijeta. Huxley u svom djelu ostvaruje muzikalizaciju tipa pokazivanja (»showing«), budući da glazbene epizode imaju i funkciju estetiziranja, te uključuju velik broj aspekata i perspektiva koje rastvaraju mimetičnost prikaza u korist pano-ramske neodređenosti.

U uvodnom largu [...] Johann Sebastian Bach dao je izjavu: Postoje velike stvari na svijetu, plemenite stvari; postoje ljudi kraljevski rođeni, postoje zbiljski osvajači, istinski gospodari svijeta. Ali jednog svijeta koji je, avaj!, zamršen i mnogovrstan, nastavio je razmišljati u fugalnom allegro. Čini ti se da si našao istinu; jasnu, određenu, očiglednu, najavile su je violine; imaš je, trijumfalno je držiš. No ona isklizne iz tvog sjećanja da bi se prikazala u novom vidu među čelima. [...] Dijelovi žive svojim odvojenim životom; [...] da bi na časak stvorili prividno konačnu i savršenu harmoniju, samo zato da bi se opet razdvojili. Svaki je uvijek sam i odvojen i zaseban. 'Ja sam ja', tvrdi violina; 'svijet se okreće oko mene', doziva čelo. 'Oko mene' inzistira flauta. I svi su jednako u pravu i jednako u krivu; i ni jedno neće slušati druge. U

²⁵ Hockeovo tumačenje ove problematike iz manirističkog kuta potpuno je u suglasju s muzikalizacijskim ispitivanjima W. Wolfa. Naime, Wolf primjećuje da Joyceov *Ulysses* napose u *Poglavlju o sireni* donosi visokoeksperimentalnu muzikalizaciju. Uz Joycea spominje i Virginiju Woolf i njezine muzikalizacije u djelima *The Waves* (1931) i *The String Quartet* (1921).

²⁶ Predodžba o »kontrapunktu« proizašla je iz ideje simultaneizma, utemeljene na modernitetu vremena, »ljudske svijesti koja u epohi modernih medija i prometnih strojeva doživljava senzorijskim reakcijama vrijeme i prostor na nov način« (Zmegač 1991, str. 280). U kontekstu književnog simultaneizma glazbena se fuga nametnula kao idealna matrica za proizvodnju »višeglasnih rezultata«. Međutim, neki književni teoretičari upozoravaju da se radi isključivo o umjetničkim težnjama jer se književni rezultati ne mogu odvojiti od objektivne prema kojoj je »književno djelo, upućeno na jezično« zbog čega je uvjetovano sukcesivnim izlaganjem (isto, str. 282).

Ljudskoj fugi ima milijardu i osamsto milijuna dijelova. Rezultirajuća buka znači možda nešto statističaru, ali ništa umjetniku. (Huxley, str. 514)

Roman Hermanna Hessea *Igra staklenih perli* također je primjer osobite muzikalizacije. Glazba je u funkciji shvaćanja nadživota koji se ostvaruje u kombinatoričkoj igri njegova svladavanja.

Ljudsko držanje čiji je izraz klasična muzika uvijek je isto – ono uvijek počiva na istoj vrsti životnog saznanja i teži istoj vrsti superiornosti nad slučajem. Izgled klasične muzike znači: znanje o tragediji čovječanstva, potvrda ljudske sudbine, hrabrost, veselost! Bilo da je to gracija nekog Händelovog ili pak Couperinovog menueta ili čulnost sublimiranja u nježni izgled kao kod mnogih Talijana ili kod Mozarta, ili tiha izražena spremnost da se umre, kao kod Bacha, to je uvijek neki prkos, hrabrost umiranja, viteštvo i zvuk nadčovječanskog smijeha, besmrtna veselosti. To treba da zvuči i u našim igrama staklenih perli i u cijelom našem životu, radu i trpljenju. (Hesse, str. 44)

254

Neprijeporno je najveće dosege manirističke prenapregnutosti i potpunu muzikalizaciju tipa »kazivanja« i »pokazivanja« ostvario Thomas Mann u svojim djelima, prije svega u *Doktoru Faustusu*, prvom »skladanom« romanu. Jedinstvena atribucija prolazi iz višeslojne muzikalizacije koja se tiče planova romana. Prije svega, diskurzna točka romana generira glazbeno značenje, a riječ je o dvanaesttotskom nizu (novi tekst) i tonalitetu (stari tekst) kao subjektima u procesu demitologizacije.²⁷ Muzikalizacijski tretman moguće je razabrati na tri plana: rekonstrukcija (idejni plan), verbalne konstrukcije glazbe (jezični plan) i verbalne konstrukcije glazbene rekonstrukcije (semiotički plan).

To mi je omogućilo da nazrem magični kvadrat jednoga stila ili tehnike koja izgradiva, čvrsta po njegovoj istovjetnosti, razvija najveću raznolikost, u kojoj nema više ničeg netematskog, ničega što se ne bi moglo iskazati kao varijacija nečeg uvijek istog. Taj stil, ta tehnika, tako je govorio, ne dopušta nikakav ton, baš ni jedan, koji u ukupnoj konstrukciji ne bi ispunjavao svoju motivičku funkciju – više ne bi bilo slobodnih nota. (Mann, str. 624)

²⁷ Rekonstrukcija tonalitetnog sustava je svojevrsna demitologizacija, ali i stvaranje novog mita – koji će biti sveobuhvatniji posrednik između arhetipskog zvuka i umjetničkog sistema: »Ovdje moram zahvatiti nešto šire: svi znamo da se prvi posao i najranija tekovina tonskoga umijeća sastojahu u tome da se denaturira zvuk i da se pjevanje, koje je zacijelo iskonski moralo biti neko praljudsko zavijanje u nekoliko tonskih ljestvica, zadrži na jednoj ljestvici i da se tako iz kaosa dobije tonski sustav« (Mann, str. 482).

Uglavljenost dijalektičkog odnosa gradnje i razgradnje u vidu novog i starog glazbenog teksta, praoblika i oblika, glazbe i verbalnog jezika kao neznačenja i značenja, diktira i organsko građenje koje umnogome učvršćuje intermedijalnu fuziju. Osim organske snage, manirističku prenapregnutost podržavaju polemički tonovi između Arnolda Schönberga i Thomasa Manna, koji se u prenesenom (manirističkom) značenju odnose na razgraničavanje bijele i crne magije.²⁸ Sukus rezultata verbalne partiture *Doktora Faustusa* može se sagledati u sljedećem: »artistička njega logističkog oštroumlja i demonski, vitalni nagon za ekspresijom, mučno, kadšto i odviše mučno intelektualno traženje i nervozna pomutnja u metaforičkim nizovima asocijacija, proračun i halucinacija, subjektivizam i oportunistički odnosu na (antiklasične) konvencije« (isto, str. 262).

Milan Kundera u romanu *Šala* drži glazbu predmetom esejiističke refleksije i smatra jednom od rijetkih vrijednosti u vremenu u kojemu živi. Međutim, paradigmatičan esej *Iznevjerene oporuke* u kronološkom slijedu komparacijski prati razvoj glazbe i romana i donosi zanimljive obrate gledanja na sudbine raznorodnih umjetničkih fenomena. U tekstu se usporedno s estetičkim produblivanjima razvijaju izrazito stručni dijelovi (tekstovi i rasprave poglavito o Stravinskom i Adornu) koji zasjenjuju stupanj muzikalizacije u korist povijesnih rezultata.²⁹ Zanimljivo je što autor o životu razmišlja kroz glazbu. Zaključuje da se njezina struktura i smisao ogledaju u antropološko-psihološkim diskurzima ljudskog života, pa su tako umjetnička djela činovi osvješćivanja života i oporučnog upisivanja. Međutim, Kundera osjeća da je umjetnost iznevjerena jer oporuke u djelima ostaju neodgonetnute. Pesimističko raspoloženje zbog osjećanja svršetka umjetnosti odnosi se na autorovu svjetonazornu skepsu i metaestetičko određenje umjetnosti koje je pozitivno označeno.

Postmodernistička težnja muzikalizaciji književnih tekstova sadrži u sebi vjerovanje u umjetnost kao jedini izlaz iz vremena krize smisla. U tom je pogledu paradigmatična priča Gabriela Josipovičija *Fuga*. Glazba, odnosno struktura glazbene forme fuge, podržava statičnost obiteljske situacije u kojoj se ponavljaju neuspješni pokušaji izmjene načina života.³⁰ Priča se iščitava na

²⁸ Značenje ima veze sa Schönbergovom ekspresionističkom fazom, tzv. »bijelom« magijom, i kasnijom fazom, tzv. »crnom« magijom, u kojoj se prema manirističkim pojmovima ogledaju dedalski elementi (usp. Hocke, str. 175).

²⁹ Izdvajamo analize Hemingwayevih i Janačekovih umjetničkih djela potkrijepljene notnim primjerima. (Usp. Kundera, str. 100–101)

³⁰ Priča je nastala 1984. godine i objavljena je u zbirci priča *In the Fertile Land* (1987).

razini postmodernističke inscenacije radikalnog negativiteta, kao filozofska alegorija apsurdnog svijeta, spoznaje nužnosti i prihvaćanje beznađa. S druge strane, umjetničko oblikovanje (bratov naum da nakon spoznaje beznađa portretira sestru) usmjereno je prema metafikciji. Metaestetično određenje funkcije umjetnosti koje u znaku negativiteta govori da su se stvari radikalno promijenile. Umjetnost nije više estetska kompenzacija negativiteta kao što je to bila u modernizmu, već je njegova inscenacija. Na tragu je Josipovicijeve *Fuge* kao postmodernističke paradigme muzikalizacije i Fabrijeva *Berenikina kosa*, gdje je fuga također u funkciji spoznaje nužnosti.

Iz ovog je pregleda vidljivo da se radi o rasponu muzikaliziranih literarnih primjera od visoko eksperimentalnog pokazivanja, glazbenog prožimanja teksta u svrhu njegova ozvučivanja, do pokušaja glazbeno strukturalnih analogiziranja. Muzikalizacija je povezana i s težnjom za originalnosti, za postizanjem samorefleksije umjetnosti kao i s iskušavanjem (medijskih) granica, a sve to u znaku eksperimenta i igre nadilazi mimetičku realnost. Muzikalizacija jednako tako rješava i estetički problem zahvaćanja vanjske i unutarnje (psihicke) stvarnosti koja svojom kompleksnošću i nepreglednošću izlazi iz tradicionalnih prikazivačkih okvira osjetilnog svijeta. Iz pregleda uvjeta izdižu se dva važna rezultata muzikalizacije: posljedice eksperimentalne devijacije znakovi su otežane recepcije (metafiktionalnost jezika i pripovijedanja kao izravni rezultati odstupanja od mimetički koherentnog zbivanja) i estetika nove stvarnosti kao posljedica estetskog povezivanja heterogene i raznovrsne stvarnosti.

256

GLAZBENI DISKURZI HRVATSKE LITERATURE S NAGLASKOM NA MONOMEDIJALNE OBLIKE

Glazbeni su diskurzi u djelima hrvatskih književnika skromnijih rezultata, naročito u pogledu muzikalizacijskih načina. Povijesni presjek moguće je započeti s *Planinama* Petra Zoranića, jednim od vrhunaca hrvatske književnosti XVI. stoljeća, te djelom Petra Hektorovića *Ribanje i ribarsko prigovaranje*. Prvi tiskani hrvatski roman *Planine*, pisan u prozi i stihovima, glazbeno je prožet »opisima pjevanja i sviranja pastira, njihovim tužbalicama, 'gankama' (zagonetkama), recitiranjem narodnih pjesama uz pratnju gusala i drugih folklornih instrumenata« (Stipčević, str. 55). U romanu su opisane konkretne glazbene situacije, bez popratnih notnih zapisa koje »nerijetko (autor) upotrebljava kao pjesnički *topos*« (isto). Za razliku od Zoranićeva romana,

književni predložak Petra Hektorovića donosi notno pismo i verbalni tekst narodnih pjesama bugarštica koji predstavljaju eksplicitne glazbene citate i oblik izravne intermedijalne konkretizacije.

Prve ozbiljnije intermedijalne prakse moguće je pratiti u XIX. stoljeću, prije svega u djelima Augusta Šenoa. Njegovo je profesionalno bavljenje glazbom ostavilo znatna traga ponajprije na planu glazbene reprodukcije i publicistike. Ipak, dublje interakcije glazbe i književno-umjetničkih radova nisu ostvarene. Zaustavljene su na planu opisa glazbe i njezina ugođaja. Međutim, neprijeporno je njegova poezija osobita medijalna fuzija budući da je inspirirala mnoge hrvatske skladatelje.

Hrvatski stvaratelj *Gesamtkunstwerka* Ivo Vojnović, prema muzikologu Lovri Županoviću,³¹ ponajprije se potvrdio kao glazbeni kritičar, kasnije kao književnik. Takav put sigurno je vodio ozbiljnim umjetničkim tretmanima glazbe. Prve glazbeno-literarne dodire ostvaruje u noveli *U magli*, na planu karakterizacije likova: pijanist (možda i sam autor!) izvodi polifone skladbe koje se na ugodajnoj razini priče sučeljavaju s profaniziranom glazbom uličnog svirača vergla. Iz kontrastiranih ugođaja razvijaju se konotativna značenja koja u konačnici pridonose shvaćanju totaliteta života. Slična fikcionalna operacija prepoznaje se i u noveli *Čemu?* Kroz opise dijalozizacije violine i ljudskog glasa dopire se do značenja života dvoje supružnika glazbenika. Vojnovićeva je poezija također opčinjena glazbom.³² Međutim, u njegovu je književnom stvaralaštvu najimpresivnija scenska primjena glazbe. Primjerice u *Ekvinociju* su simfonički intermezzo (između 2. i 3. čina) i orguljska glazba (na početku 4. čina) ključni za djelo »u smislu (njegova, op. a.) kretanja prema psihološko-dramatskoj katarzi« i »prema njezinu opuštajućem smirenju« (Županović, str.189). Naime, učinci glazbe rezultati su pomno smišljena Vojnovićeva glazbeno-scenskog koncepta koji je nastao izravnim utjecajem Wagnerove umjetnosti, a samim time i *interart*-modelima.

Pjesnik i violončelist Antun Gustav Matoš imao je tri dodirne točke s glazbom. Prva točka je sviračka, druga je kritičko-literarna, a treća umjetničko-literarna. Matoševi glazbeno-publicistički radovi diskurzno se kreću od kritika, portreta domaćih i stranih skladatelja, polemičkih članaka i obavijesti o glazbenim zbivanjima. Međutim, Lovro Županović upozorava da je Matoševa »prava strana« u brojnim radovima koji tematiziraju izvanglazbene diskurze, a u kojima je glazba tek usputno dotaknuta. Zanimljivo je da

³¹ Županović je atribucijom istaknuo značenje Vojnovićevih napora oko sveumjetničkog koncepta u glazbeno-scenskim djelima.

³² *Pjesma bez riječi* nadahnuto eksplicira doživljaj glazbe Claudea Debussyja.

upravo oni čuvaju maestralni govor o glazbi koji Županović naziva govorom »blistavih misli«. U Matoševoj prozi glazba je gotovo u pravilu estetizirani opis razvidan i u poeziji.³³ Slučaj pitanja muzikalizacijskog tretmana glazbe kristalizira se iz složenosti odnosa sa stručnim glazbenim djelovanjem. Stoga zaključujemo da brojnost programskih tekstova i kritika o glazbi ide u prilog stručne literature, neumjetničkih oblika i kazivačkih načina, što nedvojbeno daje prednost publicističkoj građi u sagledavanju intermedijalne slike Matoševe književnosti.

Kao što je vidljivo, interes za glazbu upošljavao je literarne sposobnosti književnika i u pisanju glazbenih kritika. S obzirom na to da je njihova intermedijalna vrijednost s aspekta neumjetničkog izražavanja ponajviše dokumentaristička, prednost je dana historiografskom motrenju. Tako se na književnike, glazbene kritičare, A. Šenou, A. G. Matoša, N. Polića i druge, nastavlja Milutin Cihlar Nehajev. Njegovi kritički tekstovi o glazbi idu tragom impresionističke kritike fokusirane na skladatelja. Iz njih proizlazi da u njima ima malo mjesta za samu glazbu, jer je pisanje o glazbi u pravilu dolazilo naknadno, po opisu same geneze djela proizašle iz simptomatičnosti ideološkog duha vremena *fin de siècle*. U drugim djelima Cihlara Nehajeva glazba je kao diskurz zanemariva.

258

Književnost i glazba združile su se u djelovanju Vjenceslava Novaka slično kao i kod Matoša. S jedne strane postoji vrlo ozbiljan dio njegova opusa o glazbi i primarno glazbeno zvanje, a s druge književno-umjetnička literatura. Ovo drugo oprimjeruje roman nejasne nakane *Dva svijeta* u kojemu Novak dotiče glazbu kroz lik crkvenog orguljaša Jahode i njegova pulena Amadeja Zlatanića. U duhu realističkog promatrača društva Novak romansirano dokumentira »da je glavna zadaća umjetnosti upiranje prstom u rane društva« (Nemec, str. 237–238). Novakov književni rukopis pokazuje neambicioznost u pogledu glazbeno-dekorativnih opisa koliko u stvari pokazuje ambicioznost u stručnim radovima.

Jahoda je ostavio ogorčen župni dvor, ogorčen i žalostan. Kako onda javno dokazuje, – mislio on u sebi, – da narod, koji se ne može zanijeti za pravu umjetnost, propada – i nema izgleda za bolju budućnost, jer nema idealnoga zanosa, koji čovjeka diže u viši život, jer zagrezne u baruštinu niskih materijalnih briga i troši se sav u borbi, koja je često nedostojna čovjeka. (Novak, str. 27)

³³ U noveli *Camao*, primjerice, glazba je simbol ženske ljepote putem koje »Kamenski prepoznaje svoju nevidljivu dragu«. Karakteristično je i Matoševo opisivanje glazbe »preko simbolične imaginacije« (Oraić Tolić, str. 103).

Književnost Milana Begovića najsvjetliji je primjer hrvatske muzikalizacije tipa pokazivanja ostvarene u noveli *Kvartet*. Likovi su već na antropološkom planu muzikalizirani, uslijed čega se ljudski život značenjski pretace u život glazbe.

Svirali su jedan Haydnov kvartet. Prvi potez pao je kao prvi zajednički korak kakve zanosne čete koja gleda pred sobom samo jedan cilj. Teme i tempi rasipali se poput vodopada u kome je Primova violina bila najpoletniji i najkapriciozniji slap. Šum ostalih prilagođuje se sad u nižem ili višem repetiranju motiva, sad u pratnji, u mirnom natjecanju. Ritam i oduševljenje vezali su se međusobno: ona četiri ljudska stvorenja vibrirala su u jednakim talasima i da ih je tkogod mogao vidjeti i, neviden, motriti, opazio bi nepojmljivi fenomen: gdje četiri različita čovječja lica dobivaju isti izraz, raskidana od sličnih linija i oživljena od jednakih pogleda. I ne bi ih razaznavao – osim po instrumentima – sve dotle dok se ne bi svršio stavak. (Begović: str. 146)

Višeznačenjski preokreti metafikcije kao neposredni rezultati muzikalizacije, rezoniraju zamislama o koegzistenciji fizičkog i metafizičkog svijeta, tj. jednog novog shvaćanja svijeta.³⁴ Uz tekstove koji su oživjeli u eksplicitnom dominantnom obliku intermedijalnosti, tj. uglazbljenim djelima, na primjer: *Uz glasovir* (solo pjesma), *Hrvatska pjesma* (kantata), *Impromptu* (solo pjesma) i *Menuet* (solo pjesma) jest i čuveni libreto opere *Ero s onoga svijeta*. U svemu tomu je znakovito što Milan Begović poznaje glazbu iz vlastitih doživljaja.³⁵

Spisateljsku preokupiranost glazbom kod Nedjeljka Fabrija moguće je razabrati na dva plana: na planu izravna kazivanja, odnosno opisa, i na planu neizravna unošenja glazbenoga senzibiliteta u književni izričaj. Oba plana su konstitutivna u formiranju Fabrijeve intermedijalne poetike, a za ovaj drugi bi se moglo reći da proizlazi iz prvoga.³⁶ Intermedijalnost kao

³⁴ Zanimljiva je misao Philipa Quarlesa koji je na primjeru Huxleyjeve muzikalizacije *Kontrapunkta* rekao da pisca ne zanimaju individuumi, već situacije, iako su i one, samo jedna vrsta »isprike« za novi način pogleda na stvari. »the essence of the new way of looking is multiplicity. Multiplicity of eyes and multiplicity of aspects seen. [...] Each sees [...] a different aspect of the event, a different layer of reality«. (Cit. prema: Wolf 1998, str. 144)

³⁵ Begovićevu »skromnu edukativno-emotivnu razinu« otkriva L. Županović na primjeru notnog citata s početka romana *Dunja u kovčegu* (u izdanju *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 75, Zagreb 1964, str. 7). Zamjećuje da citat u glazbenom smislu nije potpun jer nedostaje posljednji (četvrti) takt (usp. Županović, str. 209).

³⁶ Plan opisivanja Fabrija je razvio u glazbenim kronikama objavljivanim u književnom časopisu »Republika« od 1986. do 1993. godine. Kasnije su kronike spojene pod naslovom *Maestro i njegov šegrt* i tiskane u izdanju Matice hrvatske 1997. Glazbena orijentacija kronika

posebna umjetnička kvaliteta Fabrijeve književnosti najočiglednija je u romanu *Berenikina kosa*. Svojim podnaslovom *Familienfuge* upozorava na obilježja svoje strukturne organizacije izvedene iz suodnosa djela s glazbenom fugom. Igra glazbene supstitucije razvija se na planu kompozicije romana, međutim, neprijeporno se efekti intermedijalnog savijanja medijskih granica objektivnije sabiru na planu refleksivnih rezultata, ponajviše u pogledu emocionalnog i afektivnog djelovanja pripovijedanja. Ono se u imaginiranoj formi fuge oslobodilo tradicionalnih uzusa i stoga primaklo kozmičkoj slici svijeta ne/predvidljivih i univerzalnih ljudskih sudbina. Intermedijalni prijenos uključio je 'zvučanje' kontrapunkta ljudskih sudbina.

Dubravko Detoni glazbi se ponajprije obraća kao skladatelj i pijanist, dok je spisateljstvo vid potrebe za literariziranjem glazbenog (vlastitog) djelovanja. Mogu se navesti i eksplicitni primjeri suvremene proze koji uključuje kazivanje kao intermedijalni oblik. Međutim, karakteristični postupci stilizacije, parodije na podtekst, kreativan odnos prema stručnim diskurzima, naglašena autorefleksivnost i ludističke začinjjenost nad kojima se raskriljuju estetički i antropološko-psihološki planovi u odnosu s glazbom, otvaraju mjesta za kvalifikacije pokazivačkog tipa. Naime, Detonijev ludizam primjetan u izmiješanosti tekstova dijakronijskog i sinkronijskog kruga, referencijskog i aluzivnog, »tekstova života« i »glazbenih tekstova« zbunjuje čitatelja sve do priključenja na fikcionalni (muzikalizacijski) kanal na kojemu se s jedne strane čuje »kakofonija« života, a s druge verbalno ozvučena glazba. Ono što Detonija također obilježava suvremenim skladateljem/piscem verbalno je resemantiziranje tradicionalne glazbe kao i problematiziranje samog procesa stvaranja u duhu autorefleksije. Sorkočevićev kubizam primjer je resemantizacije tradicionalne glazbe.

Drugim riječima, Sorkočevićev nadareni poluprofesionalizam znatno kasni za Haydnovom nadmoćnom ažurnošću, ali, s druge strane, poetičnošću svoje naive često nazire neke daleke prostore koji za Haydna ostaju vječni tabu. Stoga prilazi Sorkočevićevih nezgrapnosti u osjećaju forme i vremena u tom neizbalansiranom amaterskom poskakivanju za već idealno utvrđenim kanonima svjetskog profesionalnog reda, nalazimo zamatke začuđujućih anticipacija novog suzvučja. To je, među ostalim, princip torzo-tehnike,

kretala se u dva smjera: jedan prema istraživanju hrvatske glazbene prošlosti, a drugi prema praćenju glazbene recepcije hrvatskih književnika. Potonji se proširuje na plan istraživanja intermedijalnog etimona hrvatske književnosti. Idejna platforma kroničkog glazbenog diskurza sadržana je u Fabrijevoj sintagmi – bratimstvo duša u hrvatskoj umjetnosti – koja pretpostavlja duhovne i umjetničke (intermedijalne) dodire hrvatskih umjetnika.

svjesnog poremećaja ravnoteže u dosadnoj statičnosti savršene forme. Zatim, tu je metoda kolažiranja, iznenadnog ubacivanja nelogičnih detalja. Tu je poseban odnos prema superpoziciji kontrastirajućih blokova, sa svim osnovnom karakteristikama kubizma, koji će Europu zaraziti tek dvjesto godina kasnije. (Detoni, str. 31)

Iako bi se Detonijev rukopis mogao usporediti s Kunderinim na stručnoj razini, potonji ne oprimjeruje ludističku liniju, zbog čega je i objektivniji.

Na koncu, valja zaključiti da navođenje svih autora koji su spisateljski komunicirali s glazbom iziskuje mnogo šire okvire. Međutim, za potrebe ovoga rada činilo se dovoljnim mapirati situaciju europskoga i hrvatskoga glazbeno-literarnog stanja, tj. oprimjeriti intermedijalnu praksu i pokazati da se radi o polivalentnim talentima i privrženosti glazbi koja se (ne)obvezno projicira u verbalni prostor, najčešće i primarni prostor stvaranja. Navedene iznimnosti manifestiraju stvaralačku ingenioznost i težnju za oslobođenjem od vanjskih utjecaja i stvaranjem vlastita koncepta. Osim toga, intermedijalna analiza književnih djela nudi obuhvatniju viziju stvaralaštva i životne filozofije pisaca, i omogućava spoznavanje dubljeg smisla i uzroka (ne)sporazuma i sukoba sa životom i umjetnošću. U cjelini gledano, rezultati intermedijalnih razabiranja pružaju značajne mogućnosti za jedno novo, cjelovitije i kompleksnije viđenje estetike i poetike pisaca istovremeno upozoravajući na specifična obilježja razvoja književnourjetničke misli i prakse.

U svemu tome, sadržan je i odgovor na pitanje zašto posebno mjesto u intermedijalnoj praksi pripada muzikalizaciji. Iako je ponajviše posrijedi idejna pragma, ona svojom magičnošću, proizvođenjem učinaka koji nadilaze pripovijedanu stvarnost, otvara novi prostor značenja. Govoreći o glazbi u književnosti na korpusu djela hrvatske književnosti, treba istaknuti i to da je muzikalizacija kao smislotvorni element ne samo izravno utjecala na proces sazrijevanja umjetnosti riječi nego i da ona tvori i jednu od njezinih tradicijskih osi koja se može pratiti od renesanse do suvremenosti.

PRIMARNA LITERATURA

- Begović, Milan: *Kvartet*. U: Stipčević, Augustin (ur.): *Milan Begović II*, Matica hrvatska, Zagreb 1964, str. 145–164.
- Detoni, Dubravko: *Prekrasno čudovište vremena*, Mladost, Zagreb 1989.
- Hesse, Hermann: *Igra staklenih perli*, prev. M. Smiljanić, Minerva, Subotica 1973.
- Huxley, Aldous Leonard: *Kontrapunkt*, prev. B. Plečnik-Kroflin, Alfa, Zagreb 2002.
- Kundera, Milan: *Iznevjerene oporuke*, prev. A. Prpić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1997.

- Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, prev. M. Mezulić, Naklada Ljevak, Zagreb 2000.
 Novak, Vjenceslav: *Dva svijeta*, Minerva nakladna knjižara, Zagreb 1932.
 Theil, Rudolf: *Raspjevane violine*, prev. R. L. Petelinova, Naprijed, Zagreb 1963.

SEKUNDARNA LITERATURA

- Beker, Miroslav: *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1995.
 Beker, Miroslav: *Tekst/intertekst*. U: Maković, Zvonko i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, str. 9–20.
 Bergamo, Marija: *Iznevjerene oporuke*, »Arti musices«, 1(30)/1999, str. 133–136.
 Gligo, Nikša: *Zvuk–znak–glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb 1999, str. 149–169.
 Hansen-Löve, A. Aaga: *Intermedijalnost i intertekstualnost*. U: Maković, Zvonko i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, str. 31–74.
 Hocke, Gustav René: *Manirizam u književnosti*, prev. A. Stamać, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1984.
 Jakobson, Roman: *Ogledi iz poetike*, prev. L. Kojen, Prosveta, Beograd 1978.
 Müller, E. Jürgen: *Intermedialität als poetologisches und medienbetheoretisches Konzept*. U: Helbig, Jörg (ur.): *Intermedialität*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, str. 31–40.
 Nemeč, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana*, Znanje, Zagreb 1994.
 Neubauer, John: *Music and Literature: the institutional dimensions*. U: Scher, Steven P. (ur.): *Music and Text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, str. 3–21.
 Oraić Tolić, Dubravka: *Matoševa proza*. U: Diklić, Zvonimir (ur.): *Antun Gustav Matoš*, Školska knjiga, Zagreb 1996, str. 51–140.
 Pavličić, Pavao: *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogleđ*. U: Maković, Zvonko i dr. (ur.): *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988, str. 157–196.
 Rem, Goran: *Koreografija teksta 1*, Meandar, Zagreb 2003.
 Stipčević, Ennio: *Hrvatska glazba*, Školska knjiga, Zagreb 1997.
 Wolf, Werner: *'The musicalization of fiction'. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts*. U: Helbig, Jörg (ur.): *Intermedialität*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, str. 133–155.
 Wolf, Werner: *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. U: Lodato, Suzanne M. i dr. (ur.): *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam 2002, str. 13–34.
 Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.
 Žmegač, Viktor: *Književnost i glazba. Intermedijalne studije*, Matica hrvatska, Zagreb 2003.
 Županović, Lovro: *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Matica hrvatska, Zagreb 2001.

Primljeno 24. siječnja 2008.

Summary

INTERMEDIALITY IN MUSIC AND LITERATURE

This paper examines issues of intermediality in art, specifically those between literature and music. Theoretical insights provide evidence of three variants of relevant relations: literature and music; literature within music; music within literature. Cases of literature hosting the music usually point to more abstract worlds of meaning, fulfilled on the fictional plane which does not reflect onto the code. Special attention is given to cases of music within literature, and these are viewed through the prism of metaphor acting as a sign of the manneristic spirit of yearning (desire) and its movement towards irregularity. Breakthrough of music into literature, in monomedial form, comes to attention especially because of the levelling of language and (writer's) creativity. The theoretical level of this discussion points to a historical array of examples of works of European and Croatian authors.

