

СЛАВИСТИЧКИ СПИСИ

Мина Ђурић • ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈА ТЕКСТА
МУЗИКА СРПСКЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Мина Ђурић

ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈА
ТЕКСТА
МУЗИКА СРПСКЕ
МОДЕРНИСТИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ



Београд • 2022

Едиција
СЛАВИСТИЧКИ СПИСИ

Уредник
Проф. др Рајна Драгићевић

Мина Ђурић
ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈА ТЕКСТА
МУЗИКА СРПСКЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Рецензенти
Проф. др Предраг Петровић
Проф. др Сања Париповић Крчмар
Др Бојан Чолак

ISBN 978-86-81622-09-4

Мами. Међу мей̄рикама медицине и музике. Мина

САДРЖАЈ

Уводна реч	13
----------------------	----

I. Основе трансмузикализације текста

1. Шта је трансмузикализација текста и зашто се истражује?	17
2. Правци испитивања процеса трансмузикализације текста	20
3. Историја компаративних студија књижевности и музике	23
3.1. Интердисциплинарна научна интересовања: од музике књижевности и књижевности музике до музичке вербализације и музикализоване фикције	25
3.2. Историја музиколошких испитивања аутора светске књижевности	29
3.3. Историја упоредних изучавања музике српске књижевности	35

II. Важност музике у књижевно-естетичким поставкама Богдана Поповића

1. Музиколошке опсервације Богдана Поповића	45
2. Принцип <i>осећајног тона</i> као Поповићев трансмузиколошки концепт	48
3. Музичка структура <i>Анџиологије новије српске лирике</i>	53
3.1. Трансмузиколошки критеријуми антологичарског избора	53
3.1.1. Естетички оквири трансмузиколошких изборних критеријума	54
3.1.2. Статус стихова тактног ритма и тонске версификације у виђењима Богдана Поповића	56
3.1.3. Да ли су компоноване песме и антологијске песме?	60
3.2. Трансмузикализован <i>склад Анџиологије новије српске лирике</i>	63

III. Јован Скерлић и музика

1. Време музике Скерлићеве књижевне критике	71
2. Скерлићева импресионистичка критика Станковићеве <i>Кошћане</i> као заснивање интегралног књижевно-музичког есеја	73

2.1. (Не)могућа трансмузиколошка релација у дефиницији књижевне критике: Скерлићева читања Хелмхолца . . .	73
2.2. Како пева Коштана? Од Скерлићевих до Коњовићевих тумачења музике Станковићевог текста	75
3. Музика Скерлићеве <i>Историје нове српске књижевности</i> и књижевних критика	80

IV. Релације поетског и музичког у стваралаштву Војислава Илића

1. По чему је Илићев опус музикалан?	89
2. Порекло музичког у раном периоду Илићевог стваралаштва	90
2.1. Колико се Илић образује и музиком?	90
2.2. Тома Модун – Илићев наставник певања	91
2.3. <i>Теорија поезије</i> Ђорђа Малетића као Илићева лектира	92
2.4. Руски утицаји на заснивање односа поезије и музике у Илићевом делу: салон породице Илић 1876. године	94
2.5. Значај формирања Друштва за уметност: интермедиијална контекстуализација Илићевих дела . .	98
3. Композиторске трансмузикализације Илићеве версификације	102
3.1. Трансмузиколошки дијалози Илића и Маринковића .	103
3.2. Христићеве и Милојевићеве композиторски приступи Илићевој поезији	108
3.2.1. Кантабилност дистиха Илићевих симетричних осмераца у Христићевој соло песми	109
3.2.2. Милојевићеве трансмузикализације асиметричности Илићевог осмерца	111
3.2.3. Како звучи Илићева полиметрија песама?	116

V. Концепти Шантићевих музикализација

1. Како се музицира у Шантићевој поезији?	125
1.1. Шантићеве трубадурско певање	126
1.2. Назнаке поетичких промена у оквирима камерне оркестралности Шантићеве поезије	131
2. Ноктурнална музика динамике поетичких токова у српској модернистичкој књижевности	134
2.1. Музикализација поетичких преплета у Илићевом стваралаштву	135

2.2. Трансфигурације од парнаса до симболизма: дисторзија звукова у Дучићевом делу	138
2.3. Како свирају слике Шантићеве поезије?	142
3. Трансмузикализација хроместезије: од сребрног до металног звука модернистичких текстова	145
3.1. Сребрни лирски тон Илићевих стихова	146
3.2. Златност хајнеовске цитре у Шантићевом стиху	151
3.3. Од бронзаних акцената у Дучићевим делима до металног звука Бојићевих стихова	154

VI. Шта за Јована Дучића и његово дело значи музика?

1. Дучићева музичка епистемологија	161
1.1. Музичке теме Дучићевих есеја као основе интердисциплинарности књижевних огледа	161
1.2. Коју је музику Дучић слушао? Од оперета до Бетовена и Шопена у Дучићевим есејима	167
2. Хармонија у поимањима Јована Дучића	173
2.1. Полазишта за генезу трансмузиколошког приступа хармонији: имплицитни поетички дијалог Јована Дучића и Лазе Костића	173
2.2. Музика у Костићевим поимањима као основа за трансмузиколошки приступ хармонији	175
2.3. Хомерске и гусларске рапсодије у схватањима Лазе Костића и Јована Дучића: истоветна порекла дефиниције хармоничног	178
2.4. Музичка хармонија као Дучићево поетичко начело	183
3. Трансмузикализација каденце у стваралаштву Јована Дучића	188
3.1. Дефиниција и порекло каденце у Дучићевим делима	188
3.2. Дучићева поетска остварења у токовима генезе модернистичке каденце	193
3.3. Рефлекси каденцирања мелодије слободног стиха у стваралаштву Јована Дучића	199

VII. Ракићева музичка катарза: ка реконструкцији улоге музике у раду Милана Ракића

1. Портрет пијанисте од младости	209
2. Бетовен српске модернистичке књижевности	214
2.1. Трансмузиколошке анализе кроз стваралачке критике Бранка Лазаревића у контексту поетичких сабеседника	216

2.2. Бетовенове партитуре под Ракићевим прстима: успостављање музичко-књижевних аналогја	219
2.3. Ракићева поетска тумачења симфоничара: трансмузиколошка реконтекстуализација српске културне баштине у компаративним оквирима	223
2.3.1. Музиколошке алтернативе Милана Ракића	226
2.3.2. Симфоније транскрибоване за четири руке као трансмузиколошка феноменологија релација у Ракићевом стваралаштву	231
3. Синкопирани ритам Ракићеве поезије	237
3.1. (Не)уритмованост Ракићевих стихова	237
3.2. Синкопа Ракићевог песништва	240
4. Феноменологија плеса у виђењима Милана Ракића, Јована Дучића и Јелене Димитријевић	247
4.1. Феномени плеса као трансмузиколошки рефлексии књижевног текста	247
4.2. Шта је то <i>дансинг</i> ? Ракићево стваралачко дефинисање плесног феномена	249
4.3. Зашто је <i>дансинг</i> опасан? Дучићева критика плеса	258
4.4. Амерички или александријски <i>дансинг</i> ? Имаголошка проматрања <i>дансинга</i> у путопису Јелене Димитријевић	266

VIII. Музикалност Дисове поезије

1. Да ли је Дис најмузикалнији модернистички песник?	275
2. Музика успаванке у Дисовој поезији	276
2.1. <i>Можда арија сјава</i> ?	276
2.2. Музикализација Дисовог тринаестерца	281
3. Инструментаријум српског модернистичког песништва: поетизација трубе у Илићевим, Дисовим, Бојићевим и Настасијевићевим делима	285
3.1. Културно-историјска трансвокализација трубе у Илићевом стваралаштву	286
3.2. Дисова поезија трубе као метамузички одговор на Скерлићеву критику	290
3.3. Библијски тон трубе у Бојићевој рефлексии епопеје	291
3.4. Каква је труба опела у Настасијевићевој поезији?	295

IX. Музика у опусу Милутина Бојића

1. Мелодијска или ритмичка звонкост Бојићевог стиха?	299
2. Трансмузикализација звучности Бојићеве поетске ритмизације	302

2.1. Ритам марша Бојићевог стиха	304
2.2. Трансфигурација корачнице у Бојићевој поезији	307
2.3. Идејне основе трансмузикализованог марша у Бојићевом песништву	309
3. Бојићева и Вајлдова Саломе	312
3.1. Вајлдова <i>Саломе</i> као покретач трансмузикализације Бојићевог певања	312
3.2. Трансмузиколошке пројекције језичко-политичких питања: Бојићева и Предићева полемика поводом Вајлдове <i>Саломе</i>	313
3.3. Чија ли је Бојићева „Саломе”? Музички утицаји на Бојићево остварење	320
3.3.1. Прва година трансмузикализација Бојићеве Саломе	320
3.3.2. Листове игре Бојићеве Саломе	322
3.3.3. Бојићева Саломе – од Вајлда и Вунта до Вагнера, Ничеа и Штрауса	326
3.3.4. Шта свира <i>сосан</i> Бојићеве Саломе?	332

X. Музиколошка разматрања Исидоре Секулић

1. <i>Сойсџивена</i> музичка <i>соба</i> : клавирска књижевност Исидоре Секулић	341
2. Свира ли Север? Музичке представе другог/Другог у путописном дискурсу Исидоре Секулић и Јована Дучића	345
3. Између Моцарта и Грига: музичке рефлексije Исидоре Секулић	350
3.1. (Не)европеизована аутентичност Грига у <i>Писмима из Норвешке</i> Исидоре Секулић	352
3.2. Виолинска раса између виртуозности виолончела и клавира: увиди Исидоре Секулић поводом концертних извођења од Манена до Мењухина	360
3.3. Полемике око Моцарта – Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Војислав Вучковић и Исидора Секулић	370

XI. Музиколошка винаверологија

1. Хипермодернизам Винаверових музичких тема	383
1.1. Двојац у процесима есејистичких трансмузикализација: Манојловић и Винавер	384
1.2. Винавер као шоовац и шенберговац у музичким критикама	388
2. Трансмузиколошка дефиниција експресионизма: Винаверове поставке између Баха и Скрјабина	394

3. Цезни прелудијум поетичких промена	399
3.1. Цез дадаистичког бунта	400
3.2. Да ли је цез прогресиван? (Анти)адорновска нит имплицитног дијалога између Дучића и Винавера . . .	402
3.3. Од Коњовића до Винавера: западна култура цеза или словенске музике	405
XII. Трансмузикализација текста у опусу Момчила Настасијевића	
1. Чији је кључ трансмузикализације <i>искона</i> ? Настасијевићи између Винавера и Милојевића	411
2. Музичко дефинисање <i>мајерње мелодије</i>	416
2.1. Однос музичких интервала и језичких акцената у Настасијевићевом делу	418
2.2. Политика интервала <i>мајерње мелодије</i> : како Настасијевић тумачи Славенског?	425
2.3. Настасијевићево музичко описивање акцената <i>мајерње мелодије</i>	430
2.4. Поетска трансмузикализација интервала <i>мајерње мелодије</i>	436
3. Вагнеријада Настасијевићевих музичких драма	442
3.1. (Не)савршенство речитатива музичке драме	443
3.2. Може ли да се оствари <i>целовитио уметничко дело</i> у музичкој драми?	445
XIII. У глосарију трансмузикализације текста	
1. Трансмузиколошки појмовник књижевног текста као упориште будућих интердисциплинарних тумачења	451
XIV. Библиографија	455
XV. Индекс имена	515
XVI. <i>Transmusicalization of the Text: The Music of Serbian Modernist Literature (Summary)</i>	537
Белешка о аутору	541

УВОДНА РЕЧ

Од школске 2020/2021. године на мастер академским студијама Српска књижевност Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, у оквирима акредитованог предмета посвећеног истраживањима књижевности и музике који водим, имала сам прилике да, уз наставу из области Српске књижевности 20. века на основним академским студијама, сусретнем колегинице и колеге веома заинтересоване и за ову сферу интермедијалних анализа литерарних дела. У том, ранијим и потоњим периодима, разноврсни увиди поводом назначеног поља испитивања развијали су се у мојим сагледавањима и кроз научне сусрете и дискусије како са тумачима књижевности, тако и са бројним изучаваоцима музикологије у земљи и иностранству. Са поверењем у будућност даљих интердисциплинарних проматрања књижевности, остајем свима бескрајно захвална и прилажем монографију *Трансмјузикализација шекспира: музика српске модерности* као, надам се, својеврсно полазиште за нове разговоре.

Најискренија захвалност Савезу славистичких друштава Србије, издавачу ове књиге, проф. др Рајни Драгићевић и проф. др Далибору Соколовићу. Неизмерно сам захвална рецензентима ове монографије – проф. др Предрагу Петровићу, проф. др Сањи Париповић Крчмар и др Бојану Чолаку. Дубока захвалност проф. др Јовану Делићу, дописном члану Српске академије наука и уметности, проф. др Александру Јеркову, проф. др Бошку Сувајдићу и свим колегиницама и колегама са Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима и Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Београд, 30. 3. 2022. године

Мина Ђурић

I

ОСНОВЕ ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈЕ ТЕКСТА

1. Шта је трансмузикализација текста и зашто се истражује?

Да би монографија о трансмузикализацији текста и музици српске модерњистичке књижевности уопште и почела, вероватно би било добро да се евоцира и нека музика. Али која је музика одговарајућа, када постоји и читава плејада нумера које су слушали, свирали или и стварали модерњистички писци? Безмало свака која може да учини да се, и кроз странице што следе, траје у ономе што дисциплине надописује, рекреира и преиначава, пантеистички нудећи идеје обновљене хеременеутичке заједнице, овога пута на границама музике књижевности и књижевности музике, као свепрожимајућих ентитета тумачења.

Стога се у оквиру ове књиге уводи и постепено, кроз појединачна поглавља и примере српске модерњистичке књижевности у контексту музичке уметности и светске културне баштине, образлаже појам *трансмузикализације текста*. Циљ актуелизације овог појма јесте покушај да се објасне изузетно сложене интердисциплинарне релације које се успостављају између књижевности и музике, и то посебно кроз истицања начина на које се у инкорпорирању одређених музичких концепата књижевни текст мења, уз тумачење улоге музикализације књижевних дела као једног од аспеката њихове модернизације, односно разматрања претпоставке која се тиче и удела музичког у контексту динамизације литерарних токова и наслуђивања извесних поетичких промена.

У том смислу се представљају и основни циљеви овог истраживања, међу којима је и тежња да се кроз разматрања стваралаштва одабраних аутора српске модерњистичке књижевности анализира колико су били наклоњени и

праћењима музичких прилика краја 19. и првих деценија 20. века и колико су свестрано, уз разноврсна интердисциплинарна знања, а понекад и праксу музицирања, владали и могућностима музиколошких приступа тексту. У тим оквирима, а на основу изучавања постојаних дијалога и сарадњи књижевних и музичких стваралаца, проучавалаца историје и теорије књижевности, књижевних критичара и музиколога последњих деценија 19. и првих декада 20. века, једно од основних настојања ове књиге јесте и да се још јасније артикулише позиција модернизма у књижевности и уметностима као изузетно подстицајног поља интердисциплинарних поетичких укрштаја, који су на различите начине били подржавани и међуинституционалним сарадњама.

Једно од исходишта овог истраживања тиче се и залагања да се основе теорије *трансмукликализације* *текста* успоставе као предлошци потенцијалне методологије интердисциплинарних студија књижевности, које могу даље да послуже за конституисање других међудисциплинарних промишљања о везама књижевности и сликарства, кроз, на пример, *транскњижевност* књижевности, филма и сродних уметности, кроз *транскњижевност* књижевности, и сл., односно за проматрање чина *транскњижевности* у другим уметностима: архитектури, скулптури, плесу.¹ С тим у вези се и дефинишу основе онога што представља разматрање трансмузикализације текста као потенцијалне методологије интердисциплинарних студија књижевности, чији је предмет истраживања процес транслације одређеног музичког феномена у књижевно дело или пак начин на који књижевни текст подстиче стваралачку рецепцију и аутохтоне креативне одговоре у доменима других уметности, а у овом случају музике.²

Како се трансмузикализација одређује пре свега као врста међудисциплинарног транслатолошког процеса, питања која се у овом истраживању покрећу тичу се и избора фено-

¹ За могућности интерпретације плеса и као уметности која представља „transverbaln[i] čin” в. и: Huber 2011: 104.

² Поводом истраживања стваралачке рецепције аутора одређеног културног простора у другој средини, сагледавања динамизације проистеклих поетичких промена и испитивања перспектива токова модернизације књижевности изабраног ареала након аутентичних одговора циљне литературе, који имају извесне улоге и у посредовању или и у промени канона, в. и: Ђурић 2017.

мена који су обема областима и припадајућим остварењима подстицајни за анализу транслацијског потенцијала, начина његовог инкорпорирања у текстолошке, наратолошке, стилистичке оквири друге дисциплине и перспектива утицаја на формирање одређених стваралачких одговора, те сагледавања разлика које се успостављају у односу на доминирајући поетички оквир у контексту музичких и књижевних дела претходника, савременика или у границама једног ауторског опуса, проматрано и из угла модернизације књижевних токова у канону изабране културе. Тако анализиран, процес трансмузикализације утиче на формирање засебног типа репертоара појмова који подстичу различите могућности интердисциплинарних испитивања, те из интерпретације појединачних примера у оквиру одабране грађе, на основу посебности које мотивишу чин трансмузикализације, имплицитно произилази и својеврсни глосариј онога што на нивоу лексиконских одредница може да, и у контурама појмовника, буде корисно и за нека даља интердисциплинарна истраживања.

Уз то, један од исхода истраживања јесте и да се допринесе конципирању интегралне интердисциплинарне историје одабраних уметничких и научних области као неопходног контекста за разматрање и српске књижевности 20. века и 21. века.³ У том домену од изузетне су драгоцености они увиди стваралаца што показују на које су све начине књижевни и музички посленици представљали актанте умрежавања спојних упоришта међу дисциплинама, односно доприносили креирању погодног културног оквира за успостављање контекста трансмузикализације. Из тога проистиче да проучавања у контурама трансмузикализације текста, постављена из интермедијалне, теоријске, историјске, књижевнокритичке и компаративне перспективе, реактуелизују и контекст који је био, у ствари, самоподразумевано полазиште многих релација међу уметницима модернистичке поетичке парадигме.

³ У односу на потенцијалне врсте примера који би водили и таквом типу остварења, при чему се књижевна дела словенских литература, настајала током 19, 20. и 21. века, проматрају из перспектива различитих уметности (филма, позоришта, других визуелних и аудитивних артистичких дисциплина), као и наука (физике, информатике, математике и сл.) и утицаја технолошких промена на одређена књижевнопоетичка опредељења, в. и: Đurić 2021: 83–146.

У тим оквирима трансмузикализацију текста и испитивање српске модернистичке књижевности треба схватити и као један од херменеутичких кључева за интердисциплинарна истраживања назначених области, без тежње да се и овом приликом евидентирају све постојуће релације музике и књижевности модернизма већ да се, пре свега, опцртају најкарактеристичнија исходишта процеса трансмузикализације текста као својеврсне методолошке парадигме потенцијалних смерова и будућих интермедијалних анализа.

2. Правци испитивања процеса трансмузикализације текста

Како се потенцијални правци истраживања механизма трансмузикализације текста, издвајани на примерима светске и српске модернистичке књижевности, позиционирају као изузетно разноврсни и комплексни, наредни сегмент ове монографије биће посвећен расветљавању изабраних парадигматичних аспеката изучавања интердисциплинарности трансмузиколошких процеса.

Проматрање интермедијалних веза књижевности и музике подразумева, између осталог, и дискусије које се тичу сложених аспеката музикализације стиха, посебно крајем 19. и почетком 20. века. Праћењем начина на које се извесни музички елементи инкорпорирају у поетске текстове многа се показује колико музички чиниоци кроз интердисциплинарни трансферзалу доминантно утичу на одређене поетичке промене и доприносе динамизацијама на плану версификацијске структуре, а посредно и питањима модернизације стиха проистеклим из његове музикализације. У том контексту једна од главних хипотеза која се у овој књизи проверава тиче се и констатација у вези са тим колико мелодијске основе стиха (попут каденце) или ритмичке карактеристике (попут синкопе) утичу на промене у оквирима структуре стиха, од силабичко-тонске ка доминантно тонској версификацији, односно у примерима од везаног до слободног стиха.

Засебни сегменти истраживања трансмузикализације текста додирују питање редефинисања корпуса заједничких појмова који припадају и књижевности и музици, као и тумачења модела превођења одређених феномена, нарочито

структуралности и семантике њихових концепата, из система музике у књижевност и обрнуто. На основу чега се неки појам поставља као потенцијално заједнички музици и књижевности, какав је тип транспозиције међу дисциплинама, на који начин се и у каквим све спојевима, преносом одређеног појма у поља друге дисциплине, трансформишу њени оквири, шта значи слој међудисциплинарне цитатности и интермедијалних референтности, а посебно репетиција и ресемантизација одређених музичких или књижевних предложака у различитим формама од текста до партитуре и у супротном смеру или у оквирима других медија и уметничких области, нека су од полазишта којима се ова књига бави.

Ово истраживање следи и на примерима српске културе развија упоришта бројних претходних испитивања посвећених интермедијалности у студијама књижевности и музике или пак теза о потенцијалној музичкој организацији текста, посебно када је неко књижевно дело одређено као симфонија, соната, прелудијум или fuga (уп., нпр., Wolf 1999; Wolf 2011), док сагледава и како трансмузиколошки чин заснивања аналошких континуитета између текста и партитуре подразумева и проучавање поља разноврсних вербалних експеримената у тексту, елемената звучних фигура, као примера вербализације музике (Scher, Bernhart, Wolf 2004: 188 и даље). У обрнутом смеру, отварају се и проматрају и питања како текст који је инкорпорирао музичке елементе бива подстицајан композиторима, каква уметничка дела настају из таквог артистичког дијалога и колико остварења проистекла из вишесегментарности контекста трансмузикализације утичу на иновативност композиторских приступа и динамику потенцијалних поетичких промена, односно модернизацију која се не тиче само књижевне него и музичке уметности, и њихових тумачења у оквирима целокупне културе.

Овај оглед отвара и сложене претпоставке у вези са поетичким упориштима генеалогична одређених трансмузиколошких одабира у српској књижевности у оквирима светске, а посебно у покушају да се реконструишу токови трансмузиколошких приступа неком феномену у музици и књижевности од периода антиципације модернизма до његове зреле фазе, кроз примере и граничних сусрета поетичких парадигми. Дискусије се активирају и поводом приказа музичких до-

гађаја, елаборација музичких прилика и дискурса музичких есеја које су писали књижевни ствараоци, а нарочито када су у њима представљали и мотиве за полемике са музиколозима поводом извесних друштвено-културолошких околности. Анализа приступа књижевних стваралаца одређеној музичкој теми подразумева сагледавање честе супституције музиколошке терминологије метафоризацијом књижевног текста, која би могла да се поима и у виду аутохтоног креативног одговора у домену међудисциплинарне стваралачке рецепције, односно попут примера литерарних транслација музичког дискурса који у алтернативи дају другачији тон у односу на доминирајући приступ, а често и промењен угао уобичајених проматрања као већ карактеристичан знак неког периода или парадигме. У том смислу се покрећу и питања о разлозима због којих се анализиран феномен образлаже и мимо примарног поља потенцијалног теоријског и интерпретативног инкорпорирања, а активирају се и претпоставке поводом тога каква је пројекција рефлекса културолошких импликација, када се провери где је и како у књижевном тексту концептуализован елемент који припада области музичких уметности, не би ли, у ствари, посредовао идеју и феномен који оригинално одговара другачијем медијалном склопу.

Интермедијалност назначених приступа књижевности и музици индукује и питање продубљених проматрања књижевности и из перспектива других дисциплина, посебно ако се има у виду свестраност могућих релација књижевног текста и уметничког дела, односно чињеница да у процесу трансмузикализације проговор кроз музичку метафоризацију може да буде врло често назнака измештања одређене области у друге артистичке сфере не би ли се управо из те позиције проговорило о нечему што би у другачијој форми или намењено одабраном кругу рецепијената морало да остане неисказано. У том смислу се утврђује и колико музички дискурс књижевног текста често претпоставља антиципацијски оквир многих поетичких, културолошких, историјских или друштвених промена. Простор међуартистичког дискурса, а посебно онај који происходи из процеса трансмузикализације, неретко рефлектује бравуру херменеутичке лакуне, која, на прави начин приказана, може да посредује другачију врсту погледа на друштвено-хуманистичке дисциплине и уметности

како у динамизацији промена међу разним наукама, тако и у ширим социјалним позицијама и околностима.

Имајући у виду и претходно назначено, у доменима музичког дискурса у оквирима књижевног текста посебно се издваја функција музичких метафора кроз полифонију могућих конотирања вишеструких интердисциплинарних транслација, међу којима су и оне што припадају сферама културне дипломатије. У том контексту, сусрет дисциплина и трансмузиколошко посредство у књижевном тексту може да буде и простор геопоетичких растерећења сваког вануметничког утицаја, при чему се управо нагласцима на међуобласним транспозицијама поетског, прозног, драмског и музичког измешта оно што је уметничко од потенцијалног утилитаристичког читања у сферама друштвене сврховитости.

Уз континуиране интердисциплинарне сусрете испитивања, значајним се утврђује и контекст трансмузиколошких перспектива, посебно када се назначени примери деловања српских културних посленика поставе у оквире рецепције и књижевних и музичких уметника који припадају корпусу светске баштине, при чему се уочава изузетна обавештеност, продубљеност и међумедијална свестраност приступа ствараоца српске књижевности. Све наговештено отвара бројне примере посредоване како из визуре непрекидних редефинисања оквира трансмузикализације текста, тако и претходних истраживања области књижевности и музике, а омогућује и широко постављене домene неких будућих бављења интердисциплинарним студијама књижевне компаратистике.

3. Историја компаративних студија књижевности и музике

Мада је упоредна сагледавања поетичких релација књижевности и музике у контексту филозофије и других дисциплина могуће пратити у њиховим преплитањима још од античког периода (уп. Đurić 1955; Moutsopoulos 1959), извесније је да се за 20. век, а посебно његову другу половину, знатно јасније везују институционална и едиционална интердисциплинарна проматрања књижевних и музичких

области, и то нарочито модернијих периода.⁴ У том смислу се активније методолошко позиционирање компаративних студија књижевности и музике истиче у времену процвата теорије нове критике, нарочито половином 20. века, у институцијама високошколске наставе и научних истраживања у Сједињеним Америчким Државама, при чему се упоредне анализе развијају у оквирима промишљања о правцима компаратистике, која не представља искључиво изучавање књижевних дела већ и слеђења континуираних дијалога које књижевност успоставља са другим уметностима, међу којима је и музика.

Један од ранијих целовитијих приступа методолошким питањима која отварају поређења књижевности и музике актуелизовао је 1948. године Келвин С. Браун, покушавајући да маркира могућа места сусрета интересних сфера ових уметничких поља и научних постулата који их прате (Brown 1948). Имајући у виду да су Браунову студију непосредно следили одједи како у доменима музиколошких приказа, тако и ширих естетичких интересовања, назначене околности умногоме сведоче и о директној препознатости теоријско-методолошке новине ове компаративне поставке у разноврсним уметничким и научним круговима (уп. Gauss 1949: 132; Kinkeldey 1949: 52–54). Колико је покренуто упоредно сагледавање аспеката музике и књижевности и у наредним деценијама непрестано подстицало нове позиције испитивања, посебно из перспектива увиђања многих модернизованих елемената у сферама ових уметности и наука, показују, на пример, и нека италијанска истраживања вођена између 50-их и 70-их година 20. века, а која су, имплицитно и начелно, следила и типологију Браунове методолошке поставке (уп. Brown 1948; Berio 1957: 427–437; Berio 1959: 98–111; Paratore 1975).

Стога, ако би Браунова књига (Brown 1948) могла да се сматра својеврсним методолошким миљоказом у оквирима токова изучавања интердисциплинарности књижевности и музике, који се и данас интензивно развијају, чини се да су године и подухвати обухваћени деценијама друге половине 20. столећа и почетка 21. века означили неколике кључне тачке у етапама

⁴ Поводом могућности приступа систематизацијама вишедеценијских проучавања књижевности и музике у контекстима српске научне баштине и других светских култура дискутовано је и у: Ђурић 2021a: 185–198.

промена у доменима ове генеалогичке интермедијалних студија, што се уочава како на плану теоријских поставки научних истраживања, тако и њихове примене у интерпретацијама музике у књижевним делима аутора светске и српске литературе.

3.1. Интердисциплинарна научна интересовања: од музике књижевности и књижевности музике до музичке вербализације и музикализоване фикције

Осим знатних рефлексија поводом покренутих питања у непосредним рецепцијама Браунове књиге, снага њеног домета на пољима анализа књижевности и музике отворила је мноштво разноврсних сфера истраживања могућих веза двеју уметности, како се примећује и у установљавању читаве интердисциплинарне библиотеке текстова који су били подстакнути Брауновим полазиштима (Brown 1948). Од Браунових научних упоришта сежу и шири институционализовани оквири ових интермедијалних студија и настојање да се новим публикацијама, међу којима је и зборничка књига која истиче значај Браунових остварења и показује посебно стручно уважавање његових увида, обележе и нови периоди у упоредним проучавањима дисциплина које повезују студије речи и музике (Supers, Weisstein 2000). У Брауновим истраживањима је и пре половине 20. века дат покушај дефинисања феномена који припадају обема дисциплинама, како на примерима поетских, тако и прозних текстова, а подстицала су се и бројна питања у вези са тим шта све у књижевности представљају музички концепти симултаности, контрапункта, хармоније, ритма и сл. (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). Од такве врсте сагледавања онога што би књижевност музике и музика књижевности могле да означавају (Brown 1948; Supers, Weisstein 2000), друга половина 20. века је постепено развијала и појединачна питања која су подразумевала дефинисање области сусрета и поетичких преплета ових дисциплина.

Колико су упоредна проучавања књижевности и музике била подстицајна и за укључивања других научних приступа, посебно филозофских, социолошких или психолошких, показује и чињеница да је уз Браунов концепт међуобласних аналогичности (Brown 1948), у непосредности половине 20. века, и Теодор Адорно промишљао о променама које су захватиле читаве културолошке и идеолошке системе, а одсликава-

ле су се и у музици, и то посебно кроз изузетну динамику која је обележавала период првих деценија 20. века (Adorno 1949). У опредељењу за грађење дијалектичких констелација између Шенберга и Стравинског, као антиномија *ïпрогреса* и *реститурације*, Адорно, кроз извесна хегеловска упоришта, дубоко проблематизује позиционираност уметности у односу на друштвене условности, везујући примесе материјалистичких обриса за покретања питања употребне вредности артистичког коју умногоме превазилазе експерименти шенберговске линије музичких поимања (Adorno 1949). У том смислу, Адорно се уврежава и као својеврсно финале токова германске музичко-филозофске мисли, чију границу промена претпоставља Кант и његов начин сагледавања естетике музичке експресивности (Dahlhaus 1953; Matherne 2014: 129–145), док се надовезују и Шлајермахова разумевања музичких концептуализација као дубоко религиозних (Blackwell 2011: 439–448), Хегелова и Хансликова виђења музичког формализма (Eldridge 2007: 119–145), Шелингове опозиције према Канту у доживљајима музичких система (Schueller 1957: 461–476), платонистичка устројства музичких увида Шопенхауера (Asmuth 1999: 111–125), перспективе према којима, између дионизијског и аполонијског, Ниче перципира музику и као ауторефлексивно позиционирану у погледу субјекта и дисциплина (Higgins 1986: 663–672), што прате и питања утопије у Блоховим схватањима филозофије музике (Korstvedt 2010), токови Хајдегерових интерпретација различитих врста музике, међу којима је и електронска (Rentmeester, Warren 2022) или пак Гадамерова поимања феноменологије извођења музике на старим инструментима (Thomas 2018: 365–384; уп. Sorgner, Fürbeth 2010; Davies 2003). Диференцираност приступа, а сродност интердисциплинарности оквира, управо сведоче о плодотворној грађи и идејама које су посебно од средине 20. века, ка новом столећу, добијале разноврсне обрисе херменевтичких постулата у истраживањима односа филозофије, музике и књижевности (уп. Donà 2006), што нуди и подстицаје за многа будућа промишљања у вези са начинима развоја заједничких научних и наставних студија књижевности и музике (уп. Волкова, Син 2020: 192–198).

У односу на начине тумачења музике и књижевности половином 20. века, следећа етапа знаковитијих промена обе-

лежена је, између осталог, и Шеровим заснивањем концепта вербалне музике, који је 1968. године представљен на примерима немачке књижевности (Scher 1968). Колико је оваква врста иновативних теоријских упоришта, као и одређења заједничких феномена обеју уметничких области, била важан маркер у динамизацији изучавалачких перспектива назначених дисциплина, показује и то што су и деценије након ове књиге биле усмерене ка поштовању и ревалоризацији одређених Шерових достигнућа. У том смислу је и почетак 21. века обележен двама обимнијим публикацијама које афирмишу примат Шеровог рада у теоријском, интерпретативном и методолошком смислу – једна од њих, и према теми односа културног идентитета и музичке сцене, утврђује водеће домете остваривања релација артистичке индивидуе у оквирима култура и уметничких реализација предвиђеног колектива (Lodato, Aspden, Bernhart 2002), док друга сведочи и о томе колико су настављачи ове дисциплине умногоме посвећени прикупљањима Шерових најважнијих текстова, не би ли се, и кроз библиотеку сабраних радова, такође установила незаобилазност Шерових достигнућа, у чијем се средишту налази и у књижевности теоријски елабориран концепт вербалне музике (Scher, Bernhart, Wolf 2004).

Управо су тумачи Шеровог дела крајем 20. столећа и на почетку 21. века они који су у оквирима потребе својеврсне институционализације назначених интердисциплинарних студија књижевности и музике означили следећу етапу у доменима изучавања ове међууметничке области. Тако су Валтер Бернхарт и Вернер Волф у контексту разноврсних деловања на пољу упоредних проматрања књижевности и музике умногоме допринели и позиционирању ових истраживања у делатностима читаве Интернационалне асоцијације за студије речи и музике, која од 1997. године постоји у Грацу.⁵ Обимна библиотека текстова, која сеже од засебног издања усмереног ка дефинисању спектра елемената преплета међу дисциплинама и конституисању упоришта упоредних деловања у књижевности и музици (Bernhart, Scher, Wolf 1999), подразумевала је бројне аспекте развоја гране, мапирања међусобно сродних истраживачких одређења проучавалаца, која су

⁵ В.: The International Association for Word and Music Studies (WMA): <http://www.wordmusicstudies.net/index.html>; приступљено 30. 3. 2021. године.

пре свега била усредсређена ка периодичним научним скуповима и богатој колекцији зборника радова.⁶ Колико су се интензивно ова међуобласна истраживања развијала, показују и колективна остварења која су обухватала, између осталог, и филозофске перспективе постструктуралистичких прилаза питањима о, нпр., елементима аутореференцијалности у дијалозима музичких и књижевних дела (Bernhart, Wolf 2010) или пак разматрања односа тишине као одсуства у књижевности и музици (Wolf, Bernhart 2016), на основу чега се и закључује колико и ова интердисциплинарна изучавања бивају отворена према променама водећих теоријских постулата одређених периода.

Као што се из назначеног већ и запажа, једну од одређујућих улога у смеровима интермедјалних истраживања књижевности, посебно крајем 20. столећа и у првим деценијама 21. века, има и Вернер Волф, чији се рад нераскидиво везује и за области студија речи и музике (Wolf 2011). Волфове поставке о музикализацији фикције (Wolf 1999) умногоме су и имплицитно утицале на вишемедјалне контексте нараторских студија, не само текста или музике већ и покретних слика (Bernhart, Urrows 2019; Grabocz 2021), као и на аспекте интерпретација бројних медјалних промена, које су сезале од одређених упоришта теорије адаптације (Hutcheon 2006), па до питања перформативности, односно начина њених деловања и проучавања у оквирима обеју уметности (Bernhart 2011). У назначеном следу, управо су континуирана развијања међудисциплинарне научне сарадње кроз стварање кохезивне, интернационално распрострањене стручне заједнице, која је усмерена ка теоријски и интерпретативно поткрепљеним истраживањима студија речи и музике, нека од доминантних карактеристика последњих декада рада у оквирима ове области.

Како се ова интердисциплинарна групација научника сродних интересовања и у трећој деценији 21. века проширује и усавршава аспекте међусобних повезивања ради систематичнијег деловања, евидентно је да ће и у будућности могућност њене (де)централизације кроз различите националне баштине, које би онда сагледавале и историју приступа

⁶ Уп.: Current Volumes in the Word and Music, Studies book series published by Brill/Rodopi: http://www.wordmusicstudies.net/wma_book_series.html; приступљено 30. 3. 2021. године.

наведеним истраживањима у оквирима властитих традиција, и то анализирале према посебности књижевних дела и музичких прилика у доменима одабране културне вертикале, те њиховог односа и начина позиционирања у међународном миљеу, отворити и перспективе за разноврсне музичке приступе књижевном делу и активирати потенцијал развоја одређених теоријских претпоставки националних специфичности изучавања књижевности и музике у контекстима светске уметничке и научне сцене.

У том смислу нека од досадашњих испитивања музиколошких основа текстова светске књижевности начинила су и знатне доприносе у модернизацији студија речи и музике, те ће се у наредном одељку књиге и из теоријских визура остварења енглеског, немачког, руског, француског, италијанског и других културних ареала представити и прокоментарисати одабрани примери интердисциплинарних утицаја музике и књижевности не би ли се сагледала досадашња теоријска постигнућа и уврежиле парадигме и за будуће интерпретативне пројекције.

3.2. Историја музиколошких испитивања аутора светске књижевности

Проматрања у вези са тим који аутори светске књижевности посебно привлаче истраживачку пажњу музиколошких испитивања, те како то отвара извесна теоријска упоришта у конституисању поља међуобласних преплета књижевности и музике, могу да се прате кроз многе динамичне промене приступа интердисциплинарним изучавањима током деценија 20. и 21. века. Имајући у виду, између осталог, и разноврсна музичка интересовања књижевних стваралаца, а међу њима и Дантеа, Раблеа, Сервантеса, Шекспира, Гетеа, Хофмана, Флобера, Малармеа, Верлена, Валерија, Пруста, Мана, Џојса, Елиота, Пастернака, Хакслија, Ракића, Винавера, Настасијевића, Павића, Киша, Тишме, Албахарија и других, не чуди што су протекле декаде 20. и 21. столећа кроз бројна бављења обема областима са позиције проучавалаца различитих интересовања (историчара и теоретичара књижевности, књижевних критичара, естетичара, филозофа, музиколога и др.) у настојању да се систематизују одређена истраживачка питања, мапирала и удео музике у структури неких литерар-

них дела, односно интензивирала сагледавања програмског заснивања музичких композиција подстакнутих књижевним текстовима, те мотивисала читаву генеалогiju истраживачких поља која зачињу интердисциплинарне аналогije и паралеле између књижевности и музике.⁷

Једна од европских култура која је посебно подстакла и ранија двадесетовековна проучавања књижевности и музике, где припадају и она што су се током 30-их година 20. столећа публиковала у Београду, била је немачка, те је тако и приликом обележавања прве деценије часописа *Музички гласник* објављен текст посвећен улози музике у Гетеовом опусу (Рибникар 1932: 65–71), што следи и време Роланових промишљања о теми (Rolland 1931: 157–194), а претходи и неким од истраживања овог типа која су се на светској позорници појавила крајем 40-их година 20. века (Heller 1949: 205–208). Назначене околности су прилично утицале и на то да *Музички гласник* током 30-их година 20. века буде знатније усмерен ка интердисциплинарним сагледавањима потенцијалних веза између филозофских поставки немачке школе и удела музике у њима (Данић 1934а: 129–142), и то посебно ка проматрањима укрштаја литерарног и музичког у естетичким списима Едуарда Ханслика (Данић 1934б: 167–173). Контекстуализације испитивања историје филозофије музике, током 20. и 21. века, и у дискусијама о начинима на које су, на пример, Кант, Шлајермахер, Хегел, Шелинг, Шопенхауер, Ниче, Блох, Хајдегер, Гадамер или Адорно приступали музици и постављали је у оквиру филозофских система (уп. Sorgner, Fürbeth 2010), умногоме су поспешивала поља интердисциплинарних проучавања релација музике и књижевности, нарочито у оквирима историје сагледавања немачких литерарно-музичких токова.

У том домену, када се има у виду колико је међу ауторима светске књижевности 20. века, на пример, и Томас Ман полагао на удео музике у свом стваралаштву (уп. Ман 1980), Браунова студија упоредних сагледавања књижевности и музике је 1948. године претпоставила једну врсту прекретнице у

⁷ Поводом потенцијалних начина опцртавања поља интермедиијалних изучавања релација књижевности и музике в., нпр., и: Scher 1984; Wolf 2002: 13–34; Rajewsky 2002; Глушчевић 2006: 169–181; Дојчиновић 2018: 133–152 и др.

заснивању упоришта музиколошке манологије, и то пре свега у праћењима начина компоновања Манове прозе и проматрања колико у тим оквирима има и трагова инкорпорираних музичких елемената (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). Мада је и пре средине 20. века Маново дело било у фокусу сусрета истраживача који су са проучавалачким интересовањем пратили спојне трагове књижевности и музике (уп. Reschke, Pollack 1992), методологија којом је Шер 1968. године актуелизовао карактеристике „вербалне партитуре” у сагледавању Мановог романа *Доктор Фаустус* (Mann 1947) одисала је незаобилазном и иновативном херменеутиком упоредне анализе текста у односу на музичку форму Вагнерових дела, и то посебно са акцентом на „Прелудијум” у трећем чину *Мајстора њевача из Нирнберга* (Scher 1968: 106–142). Узимајући то у обзир, очито је колико је између два система већ у овом периоду методолошке модернизације дисциплине отворено потенцијалних аналогича, примамљивих за прикупљање и анализирање нове грађе која указује на могућности упоредних интермедијалних сагледавања примера из једне и друге области.

Библиотеку текстова посвећених музичким анализама Манових остварења крајем 50-их година 20. века обogaђује и комплексно истраживање потекло са јужнословенских простора, из пера Виктора Жмегача (на немачком језику публиковано 1959. године), са продубљенијим интермедијалним контекстуализацијама које обухватају и проматрање књижевности и музике Манових дела у доменима промена у идеолошким и друштвено-политичким приликама прве половине 20. века (Žmegač 1959; уп. Schoolfield 1962: 136–138). Таква перспектива утврдила је и будућа вишедеценијска проучавања Мановог опуса управо са аспекта виђења начина на које постулати наведене интердисциплинарности могу да се усавршавају, при чему је посебно значајно да музиколошка проматрања Мановог текста добијају и одређену синтетичку перцепцију из визуре других култура (уп. Žmegač 1959), што показује колико је музиколошка манологија, у ствари, потенцијална универзална основа и многих других музиколошких испитивања светске књижевности.

Од 60-их година 20. века и континуираних прегледа питања у вези са обрасцима инкорпорирања музичких слојева у делима Томаса Мана и могућностима њихових проучавања

(уп. Wachowicz 1961: 90–100; Димитријевић 1974: 69–74), до начина на које промене у засебним теоријским разматрањима књижевности и музике доприносе иновативнијим приступима у неким од конкретнијих примера сусрета међу дисциплинама, као што је и заснивање унутрашње структуре дела на основу лајтмотивске прожетости (уп. Wirtz 1975: 64–78), или сагледавање феномена додекафоније и начина њеног остваривања на композиционом плану Манових текстова (Dahlhaus 1982: 33–49), а затим и вид успостављања мреже аналогича које се рекреирају у односу математике, музике, семантике и семиотике у Мановом делу, посебно када су у фокусу стваралачке рецепције Дирера и значења меланхолије у међудисциплинарним оквирима пресликавања одређених симбола и њихових рефлексија (Puschmann 1983), бројна истраживања музике Мановог стваралаштва крајем 20. века воде и ка преиспитивањима релација музике и мита у Мановим романима (Scaff 1998), што је све условило да 21. век још додатно умножи упоришта упоредних проучавања књижевности и музике у Мановом опусу.

Иако је роман *Доктор Фаустус* (Mann 1947) умногоме закупуља пажњу и у проверама конституисања неких нових појмова студија речи и музике, попут утемељивања постулата који би и примерима из Мановог дела поткрепили шта је то *музичка њоеџика* или *џријоведна музика* (Danuser 2001: 293–320), или пак установили како се колаж и монтажа узимају као основни принципи изградње наратива који се заснива на компонентама додекафоније и лајтмотива (Kropfinger 2001: 345–367), Манов опус се непрекидно контекстуализовао и у домене изучавања који повезују блиске филозофске поставке и међусобне интерпоетичке дијалоге, између осталог, и поводом питања музичких тема које додирују национално, и то од Вагнера, Штрауса до Адорна (Vaget 2006), док је као једна од доминантних веза музиколошке и литерарне интердисциплинарне пројекције Манових дела представљена и архитектура полифоније која се образлагала на различитим нивоима и равнима Манових текстова (уп. Górný 2017). Како је музиколошка манологија значајне аспекте интересовања актуелизовала у односу на прозу, тим поводима су се мотивисала сагледавања и других концепата у вези са полифонијом, коју је раније, управо кроз оквире интермедијалности, и Бахтин у

књижевнотеоријском смислу дефинисао на примерима дела Фјодора Достојевског (Бахтин 1929), при чему су се на разноврсним нивоима, током деценија постављале и одржавале континуиране недоумице у вези са тим шта је заправо симултаност у књижевном тексту (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132). Пошто се међу елементима полифоније налазе и аспекти који се тичу претпоставки у вези са тим како се дефинише контрапункт (уп. Brown 1948; Gauss 1949: 132), у том контексту се отворило и питање колико је могуће у међуобласним оквирима филма, књижевности и музике приступити концепту разлике утицаја у истовремености сфера интермедијално диференцираних уметничких деловања (уп. Александров, Пудовкин, Эйзенштајн 1928: 5), што је, у дијалогу слике, речи и тона, са семиотичких становишта деценијама касније било занимљиво и Бартовим дискусијама (Coste, Douche 2018). Тиме се заправо и потврђује колико се у широким правцима експертизе током времена непрекидно развијају, а и даље мењају могућности интердисциплинарних изучавања студија речи и музике.

Када је интермедијални приступ књижевности овако разгранат, како је то приказано и у опцртаним контурама музиколошке манологије, могло би да се, у поређењу и са другим ауторима, прате и продубљују одређени феномени упоредних истраживања књижевности и музике, какав је и поменути контрапункт, који је један од кључних структурних постулата и Хакслијевог романа (Huxley 1928), као и значајна интертекстуална референца која повезује музичке ствараоце попут Баха и/или Бетовена са филозофијом романескних актера Хакслијевог остварења, и то посебно кроз начине удела музичких поетика у овом књижевном тексту (Рабинович, Бабкина 2017: 90–96). Шта је све на плану мултилингвизма могуће да се одреди контрапунктуалним, запажа се и у анализи фугалних карактеристика „Сирена”, једанаесте епизоде Џојсовог *Уликса* (Joyce 1922; уп. Rogers 1990: 15–20), а колико контрапункт не остаје само на нивоу изучавања хроно-топских или наративних упоришта него и временског плана (Górný 2017), може да се утврди и у Пастерниковом опусу, на примерима анализе романа *Доктор Живаго* (Пастернак 1959; уп. Гаспаров 1990: 223–242), што све поспешује и изузетну поливалентност овог феномена како у музичким, тако

и у књижевним остварењима. Управо је Едвард Саид, нудећи обресе контрапунктуалне методологије читања (Said 1991; уп. Telmissany, Schwartz 2010), умногоме допринео осликавању диспропорција културних позиција којима је нужна визура холистичке структуре симултаности полифонијских делова целине, чиме је и трансфером феномена контрапункта указао на могућности трансмузиколошког тумачења друштвених и идеолошких релација.

Уз конкретан музиколошки појам и његове рефлексije у књижевном тексту, засебне етапе истраживања односа поезије и музике, у доменима, на пример, заснивања музиколошке верленологије, тицале су се опсега тумачења музичких опредељења у жанровима, техникама и стиловима путем којих су композитори посезали ка Верленовим стиховима и претакали их у нотне партитуре (White 1992), те елаборација у вези са тим како су се ослањали на деонице релација значења и њихових трансформација у музичке облике кроз афирмацију примера којима је и Верлен представљао поетичка одређења музике своје поезије (Baudot 1968: 31–54). На сродан начин, имајући у виду музичку образованост и музиколошку поткованост Бориса Пастернака, истраживаче је посебно занимало и питање како академска упућеност ка пољима композиције утиче на стварање књижевних текстова у опусу овог аутора (Barnes 1976: 317–335). Уз то, испитивале су се и интертекстуалне релације књижевности према музичким делима, као и литерарне функције упоришта музичких мотива у Пастернаковим романима (Pomorska 1975), што је све доприносило и принципима непрекидних гранања истраживачких интересовања у сагледавањима музике и књижевности.

Посебна сфера међудисциплинарних занимања тицала се и чињенице да су попришта музичких алузивности, активирана као интерреференцијални слој романеског текста, једна од основних карактеристика ишчитавања и музиколошке џојсологије (Bowen 1975; Knowles 1999), што такође има поткрепљење у подацима о значају музике у Џојсовом породичном окружењу, образовању, раду, културним делатностима, нарочито у периоду боравка у Трсту (Smyth 2020), при чему бројни примери могућих музичких перспектива у Џојсовим романима подразумевају и извесне карактеристике апсолутне музике (Witen 2018), а то све сведочи и о разно-

врсности могућих приступа музиколошких изучавања дела светске књижевности. И док и нека будућа испитивања рефлексивна студија речи и музике у остварењима Шоа и Хакслија или Џојса и Пастернака и других буду у околностима да (ре)контекстуализују и све оно што припада потенцијалним смеровима музичких чланака и есејистике (уп. Allis 2013), остаје велики број дела светске књижевности који је веома подобан за овакав тип истраживања, а ту су, између осталих, и Апдајкови романи (уп., нпр., Updike 1963), пошто се у њима и на плану композиције показују упливи многих музичких елемената, где је нарочито истакнута и транспозиција контрапункта. Такав корпус грађе и интердисциплинарних испитивања проширује, на пример, и фигурација лирске нарације у дијалогичности односа текста ка музичким делима, и то посебно према моцартовским опредељењима у прози Петера Хандкеа (уп., нпр., Handke 2004), а уз назначено константно се зазивају и нови поводи за проматрања интермедијалних студија савремене књижевности и музике.

Тако постављена интердисциплинарност изучавања књижевности и музике на примерима светске литературе, која следи, са једне стране, свест о музичкој образованости књижевника као потенцијалној основи оваквих међуобласних релација, а, са друге стране, подразумева и музичаре и музикологе који се током 20. и 21. века све чешће окрећу извесним литерарно-херменеутичким опредељењима у научном раду, увиђа се и као доминантна парадигма истраживања музикологије књижевности у виду потенцијалног приступа и примерима сагледавања историје развоја ове дисциплине у оквирима националних баштина, од којих ће се у наредном делу књиге опцртати неки од праваца досадашњих анализа међудисциплинарних релација српске књижевности и музике.

3.3. Историја упоредних изучавања музике српске књижевности

У поређењима са начинима музиколошких изучавања писаца светске књижевности, запажа се колико је и у динамици студија српске књижевности и музике и пре средине 20. века постојан континуитет развоја упоредних испитивања, и то пре свега кроз сагледавања опуса одређеног аутора и из перспективе његових опредељења ка музичким култура-

ма и пракси музицирања. Таква врста приступа пресудно је утицала и на разгранате могућности интензивнијег развоја књижевно-музичке компаратистике у српској култури друге половине 20. века.

Нарочито од 1947. године, па током наредних деценија, трајна одређења интердисциплинарно постављених студија српске књижевности и музике бивају усмерена и ка испитивањима релација ових уметности у Вуковом делу, од праћења Вукових савременика међу композиторима, а посебно начина на које се утицај вуковских виђења ширио ка музичким делатностима, и то, на пример, и ка стваралаштву Корнелија Станковића (Ђурић Клајн 1947: 259–267), до проучавања у вези са тим како је, осим у националним оквирима, овај тип истраживања добио и европске контекстуализације у тумачењима, што све показује и колико је, захваљујући и запаженом уделу музичких посредништава и српска народна књижевност имала обезбеђену рецепцију изван граница земље (Стефановић 2015: 581–583; Томић Д. 2019).

Осим ка Вуку, интердисциплинарна разматрања била су усмеравана и ка другим ауторима и уделу музике у њиховом раду, те су стога и у облику засебних монографских издања или студија могле да се профилишу анализе и музичких примера у Његошевим остварењима (Радовић 2001), translације Радичевићеве поезије у музичке нумере, намењене вокалном и/или инструменталном извођењу (Зечевић 1999), дискусије поводом улоге музике, нарочито песама у опусу Борисава Станковића (Станисављевић 1985: 63–158), са нагласком на њиховој заступљености у *Кошћани* (Марјановић 1994: 171–184), начини на које је поезија Десанке Максимовић била трансформисана у музичко рухо, а посебно у облик соло песме (Недељковић 1982: 35–52; Јовановић 2003), док су уз то и више истраживања о музици у текстовима иницирали својим стваралаштвом и аутори попут Михаила Петровића Аласа (Думнић 2018: 113–118), Лазе Костића (Марјановић 2020: 153–171), Богдана Поповића (Пено 2011: 45–58), Алексе Шантића (Зечевић 2000: 181–189; Петровић, Антовић 2018: 205–222), Станислава Винавера (Томашевић 2018: 554–565), Милоша Црњанског (Бркић 1972: 398–419), Иве Андрића (Тошовић 2016: 161–173), Ивана В. Лалића (Петровић 2016: 155–170) и др. У том смеру може да се истакне колико су

неки од аутора, попут, на пример, Момчила Настасијевића, посебно због вишемедијалне сарадње и заједничког рада на књижевним делима у породичном дому и ширем окриљу пријатељског кружока, мотивисали и разгранатији корпус научних прилога који су приступали упоредним истраживањима књижевности и музике (Поповић Млађеновић, Стефановић, Петковић Лозо, Радета 2021), што може да се проматра и као једна од потенцијалних интердисциплинарних вертикала и будућих тумачења усмерених ка ауторима чији су опуси по интермедијалним разгранатостима блиски Настасијевићевом.

Имајући назначено у виду запажа се колико би и други аутори српске књижевности 20. и 21. века могли да буду подстицајни за подробнија проучавања музичких елемената у књижевним делима, посебно када се узме у обзир колико су били ослоњени и на извесне музичке реалије, што се примећује како у Павићевим и Кишовим текстовима, тако и у опусима других стваралаца у чијим идејама музичка компонента има знаковито упориште – од Светлане Велмар Јанковић, Коље Мићевића, Слободана Тишме, преко Давида Албахарија, Михајла Пантића, до Бошка Сувајдића, Драгана Бошковића, Срђана Срдиха, Соње Веселиновић и др. Поред тога, мотивишу се и бројна проматрања поводом читавих парадигми музичко-књижевних претпоставки и одређења, на пример, и у вези са тим како рокенрол утиче на поетичке одабире у књижевним текстовима (Pantić, Albahari 1990; Бошковић, Николић 2016; Рауновић 2018), да ли култура хип-хопа може да делује на литерарне правце (Ђорђевић 2016) или пак да ли се у одређеним периодима 20. или 21. века кроз преплете филма, књижевности и музике, уз интердисциплинарне споне међу уметничким областима и успостављање одређених феномена међусобних укрштаја, као што је „музслик[а]” (Радета, Поповић Млађеновић 2019: 11), опцртавају и идеолошке премисе конкретног периода (Vasiljević 2016) и др. Уз бројна питања у вези са променама поетичких парадигми кроз 20. и 21. век, очито је да и музиколошка упоришта у тумачењима отварају продубљене сфере дискусија поводом модернизације књижевног текста, међусобних додирова двеју дисциплина, те начина на које процеси поетичких токова и динамизација могу да се изучавају у знатно широј научној, културној и уметничкој контекстуализацији.

Веома значајно поље у историји развоја интердисциплинарних оквира проучавања књижевности и музике представља питање музичких садејстава у метричкој анализи стиха и начину сагледавања промена које се тичу елемената версификације. Посвећени формалистички и структуралистички приступи проучавањима поезије (уп. Эйхенбаум 1922; Жирмунский 1921; Жирмунский 1923; Томашевский 1923; Тынъянов 1924; Якобсон 1923) подупирали су бројне анализе версификације српског песништва, проматране у контексту других европских народа, на шта, из различитих перспектива, упућују и радови Светозара Матића, Радована Кошутића, Кирила Тарановског, Драгише Живковића, Жарка Ружића, Светозара Петровића, Новице Петковића, Леона Којена, Милосава Чаркића, Николе Грдинића, Сање Париповић Крчмар и др. (уп. Којен 1996). Пошто је стиху истраживачки прилажено како из књижевних, тако и из музиколошких визура, проистекли резултати испитивања обележили су читаву плејаду потенцијалних сагледавања транспонована поетског текста у мелодијску нит, при чему је подстицајно за проматрање било и праћење начина преноса акцената у одређене музичке жанрове, а посебно соло песму, и то у подвлачењима идеја усмерених ка преиспитивању адекватности мелодијских образаца који су пратили транслацију дужина и висина акцената српског стиха и у односу на композиторске одабире (Петровић М. 2014). У том контексту је евидентно колико ће и неки од будућих тренутака испитивања покренути дискусије и о музичкој карактеризацији стиха савременије поезије (уп. Париповић Крчмар 2017), као и моделе његове (не)зависности од парадигми електонских музичких образаца 21. века.

Како је вишеструко потврђено колико су интертекстуалне релације између дела која трансмедијално могу да се рефлектују у форме различитих дисциплина важна основа изучавања и књижевности и музике (Braun 2017: 57–69), запајају се и засебна истраживачка поља што обухватају идеје од поставке програмске музике надахнуте књижевним делима до постулата који маркирају варијанте музичке драме, у основама дубоко повезане са жанром опере, неретко са упориштима управо у литерарним остварењима (Dahlhaus 1983). У том домену су и изучавања система транспозиције либрета у оквиру музичких композиција нека од тежишних места

успостављања паралела између књижевности и музике (уп. Halliwell, Bernhart 2005). У контексту односа књижевности и оперских остварења, а посебно промишљања поводом сврхе њихових извођења на српској музичкој сцени, у бројним полемикама током 20. века, као и у каснијим анализама, актуелизовано је и питање конституисања националног идентитета кроз перцепције посредних улога жанра опере у датој репрезентацији (Milanović 2019: 231–251), што је деценијама представљало како основу сусрета, тако и сукоба уметника и проучавалаца различитих дисциплина (уп. Milojković-Đurić 1988: 687–701).

Значај испитивања преплета двеју области у оквиру одабраног жанра или периода показује се, на пример, и кроз истраживања односа музике и речи у неким од ранијих епоха српске културе, као што је усмена народна баштина, те у запажањима неумитног утиска свеопште повезаности мелодијског и вербалног (Лажичић Михајловић 2003: 9–28), или укрштаја дисциплина у сусретима уметничких ефеката које уланчава химнографски жанр (Перковић 2013: 42–53), као и у моделима мемоарске грађе у 19. веку, која маркира колико су уметници посвећени музици или књижевности били усмерени једни на друге и при томе свесни важности упоредних развоја обеју дисциплина у конституисању онога што значи целина српске културе у датом тренутку (Марјановић 2019). С обзиром на то, слеђење назначеног типа истраживања умногоме проширује и опсеге проматрања плејаде књижевних стваралаца и културних посленика који музицирају, посебно кроз интерпретације у вези са, на пример, чињеницом да је и Коста Трифковић свирао, између осталог, и клавир и виолину (Савић 2010: 40; Марјановић 2019: 49), да се Милан Савић обучавао у свирању клавира (Савић 1902: 24; Марјановић 2019: 36), као и да је Полит Десанчић у пратњи Корнелија Станковића свирао виолину (Полит Десанчић 2006: 50; Марјановић 2019: 75), те тумачења теза како су те околности утицале на стваралаштво наведених аутора и могућности интердисциплинарних приступа анализи веза књижевности и музике у културном миљеу у коме су суделовали, као и који је потенцијал да се такав тип испитивања аутобиографских извора прошири и на неке друге периоде и епохе. У том смеру, међудисциплинарна изучавања културе 20. века осветлила су и релације прожимања модерни-

зованих и традиционалнијих укрштаја разумевања позиција и карактеристика уметности у временима између два светска рата (Весић 2018), нарочито питања како су се ситуације у друштву преламале у литерарним одликама жанра музичког есеја у назначеном периоду (Пејовић 2009а), али су и илустровала како су о интермедијално комплексним правцима, попут авангарде, сведочиле не само књижевне него и музичке перспективе, посебно у периодици опцртаног доба (Милин 1996: 479–492). Имајући у виду овако постављене обресе епохе, праваца или поетика српске књижевности у контексту светске, одређена истраживања би могла да се актуелизују и из сфере питања музикализацијских концепција конкретних жанрова, међу којима је и романескни, који би, у односу на доминирајућу структуру, на пример, лиричности израза и обреса, могао да се тумачи као лајтмотивски организован, док би у полифонији наративних гласова и богатства фокализација, преовладавајући трансмузиколошки елемент читања био управо контрапунктуални. Тако би могла да се успостави и музиколошка диференцијација романа по лајтмотивској структури, попут оне коју имају *Бесиуће* (Милићевић 1912) или *Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1921) у односу на контрапунктуалну композицију романа, коју на различите начине репрезентују *Дан шессти* (Петровић 1961) или *Пешчаник* (Киш 1972), док би, на пример, *Сеобе* (Црњански 1929) биле могући прототип романа који би удруживао и унутрашњу структуру лајтмотивске асоцијативности уз контрапунктуалне елементе компонованости целине (уп. Николић 1980: 23–27; Глушчевић 2006: 169–170). То заправо сведочи колико би трансмузиколошка перспектива проматрања могла да услови и вид типолошких истраживања жанра, периода, поетике, опуса и сл., што неоспорно утврђује њену методолошку и теоријску вредност.

Потенцијална сабирања грађе и стварање корпуса књижевних текстова који су отворени ка многобројним музичким темама, односно реализација извесне потребе за формирањем одређене музичке читанке, која би представила базу података за даља истраживања, могли би да буду праћени и креирањем библиографије интердисциплинарне научне области студија српске књижевности и музике. Неки кораци су у различитим културама на тим пољима међудисциплинарних

повезивања већ начињени, те се тако као вредан пример институционализованог прибирања грађе из више традиција показује и Архив „Дон Жуан” у Бечу,⁸ где се окупљају како материјали, тако и радови експерата који су усмерени ка делима уметности усредсређеним на интерпретацију фигуре Дон Жуана, што умногоме актуелизује питања транслација међу областима, односно праћење процеса трансмузикализације, трансвербализације, трансвизуелизације текста и сл. У смеру библиографских сагледавања већ су изведена и истраживања одређених периодичних публикација (уп., нпр., Марјановић 2013: 57–76), међу којима је и *Српски књижевни гласник*, који је у засебним сегментима посвећеним приказима уметничких остварења подвлачио управо оно што је умногоме карактеристично за повезивање дисциплина међу којима су и књижевност и музика, као и за осликавање јединства културног простора којем припадају (Васић 2004а; Васић 2004б: 39–59; Васић 2005: 213–224).

Имајући све назначено у виду, чини се да би о актуелном тренутку и неким наредним периодима могло да се говори и као о новој етапи интердисциплинарних позиција изучавања и предавања књижевности и музике, и то посебно кроз отварања и реконтекстуализацију типологије основа ове међумедијалне научне области и у оквирима других уметничких ареала. Како музички елементи мотивишу књижевне ствараоце на промене текста, шта сачињава идеју преплета музичких и књижевних облика, како стваралачке рецепције тековина једне уметничке области у другој подстичу аутохтоне одговоре, претпоставке су које покрећу читав спектар промишљања у вези са феноменологијом процеса трансмузикализације текста и рефлексима те парадигме у различитим уметностима. Интерпретација тако постављеног оквира умногоме расветљава постулате за упоредну, интердисциплинарну перспективу изучавања усмерену ка сагледавању онога што представљају историје анализиране књижевности и културе у контекстима целокупне светске баштине.

⁸ Уп.: Don Juan Archiv Wien: <http://www.donjuanarchiv.at/>; приступљено 30. 3. 2021. године.

II

**ВАЖНОСТ МУЗИКЕ
У КЊИЖЕВНО-ЕСТЕТИЧКИМ
ПОСТАВКАМА БОГДАНА ПОПОВИЋА**

1. Музиколошке опсервације Богдана Поповића

„[...] да су се посвећени људи једног истог доба подједнако дивили истом уметничком делу из поезије или музике [...]”
(Дучић 1932: 293–294).

Када је 1922. године основан првенац у музичкој периодици, чије је уредништво сачињавало више композитора, одлука да на почетним страницама првог броја *Музичког гласника* управо Богдан Поповић понуди инаугурални текст умногоме сведочи како о уважавању које је међу припадницима различитих уметничких области завређивао Богдан Поповић, тако и о имплицитној тежњи да се концепција *Музичког гласника* надовеже на уређивачке постулате *Српског књижевног гласника* (Поповић 1922: 1; Васић 2009: 97). Назначеним се неумитно истиче и то колико су били утицајни неки од основних принципа теоријско-естетичких критеријума универзитетског професора, усредсређеног на питања књижевности, али и на интермедијалне аспекате истраживања „васпитањ[а] укуса” (Поповић 1914: 1–45), као и колико је, у етапама знаковитих поетичких промена, уређивачки савет новооснованог музичког часописа желео да има ослонац у арбитру раније модерничке парадигме, оспољене у књижевном стваралаштву, и тиме у бурним временима имплицитно укаже на пут којим ће се часопис кретати (уп. Васић 2009: 97–98). У сваком случају, ексклузивност присуства Богдана Поповића у оквирима корица *Музичког гласника* потврђена је и чињеницом да није велики број књижевних стваралаца био кроз текстове заступљен у овом часопису, а међу њима се издвајају, на пример, Драгутин Илић и Станислав Винавер, што је у друштву датог времена

ипак продуковало и опречна виђења поводом (не)могућности удела књижевних посленика као посредника публикованих музиколошких опсервација (Митровић 1922: 3; Васић 2009: 100, 104).

Са позиције председника ансамбла „Collegium musicum”, Богдан Поповић је 20-их година 20. века, управо у плодотворној сарадњи са Милојем Милојевићем,⁹ здушно настојао да креира и контекст који би допринео продубљенијој сарадњи књижевних критичара и музичких стваралаца (Поповић 1927: 335–348), а чиме би се омогућиле и знатније основе за развој разгранатих процеса трансмузикализације текста. Индикативан пример за то како је Милојевић прихватио општија естетичка начела Богдана Поповића увиђа се и при почеку текста „Гостовање оперске трупе Краљевско Земалског Хрватског Казалишта у Загребу”, објављеног у години у којој се појавила и *Анџологија новије српске лирике* Богдана Поповића (Роровић 1911а), а који се отвара управо констатацијом о томе да поменута опера „није дошла са намером да васпитава музички укус наше публике” (Милојевић 1911а: 62), што наглашава и континуирану освешћеност потребе праћења начелних естетичких домета „васпитањ[а] укуса” (Роровић 1911б: XIX), који су и пре ширих теоријских елаборација непрекидно проматрани у потенцијалним остварењима и кроз различите облике културних послеништава.

Мада је управо Милоје Милојевић постао пионирски носилац титуле доктора музиколошких наука у земљи, одбравивши дисертацију у Прагу (Милојевић 1926а), непостојање недоумице да ли је Богдан Поповић одговарајући зналац за челно место у оквиру музичког ансамбла „Collegium musicum”, као и уважавање које је Поповићу, као поштоваоцу Бетовена и Менделсона, у више наврата упућивао његов ученик Милоје Милојевић (Поповић 1927: 335–348; Милојевић 1929а: 31; Пено 2011: 46), непоречиво казују о интердисциплинарним поверењима у статус културолошког оквира који је, посебно крајем 19. и у првим деценијама 20. века, подразумевао сараднички врло блиско, а у неким тренуцима скоро и симбиотичко деловање музичких и књижевних прегалаца. Назначени интермедијални преплети подстицали су и то да

⁹ У вези са улогом Милоја Милојевића у ансамблу „Collegium musicum” в. и: Турлаков 1986: 93–132.

књижевни посленици промишљају свеобухватније о тексту, посебно узимајући у разматрања и музиколошке поставке и аргументације, као и да музиколози, захваљујући својим свестранијим истраживањима, али и стилским квалитетима списалачког рада, буду одређени и „музичк[им] писц[има]” (Коњовић 1954).

Један од разлога за назначену констелацију међудисциплинарних деловања, а посебно Поповићевих и Милојевићевих поетичких саговорништава, могао би да се пронађе и у чињеници да је неколико година пре стицања титуле доктора музиколошких наука Милојевић већ био запослен као сарадник на предмету који се тичао историје музике, прво у доменима Семинара за старокласичну археологију и историју уметности, а затим и Семинара за упоредну књижевност и теорију књижевности, којим је руководио Богдан Поповић, и Српског семинара, под руководством Павла Поповића, а предмет је имао различите варијације и у односу на статусе предавача Филозофског факултета Универзитета у Београду, све до конституисања засебне катедре на Музичкој академији 1948. године, па чак и након тога (Васић 2012: 145, 146; Marinković 2018: 6).¹⁰ Међу Милојевићевим студентима из области историје музике са Катедре за упоредну књижевност и теорију књижевности био је, на пример, и Бранко Драгутиновић (Васић 2013а: 84; Васић 2020: 55–79), један од плодотворнијих аналитичара музичких прилика крајем 20-их година 20. века, о којима је редовно извештавао и у *Летопису Мајнице српске* (уп., нпр., Драгутиновић 1928а: 86–91; Драгутиновић 1928б: 423–434 и др.), док су се његова интерпретативна интересовања широко гранала од проматрања изведби дела иностраних композитора (Драгутиновић 1930: 175–179), конкретније и аутора словенских земаља (Драгутиновић 1929: 280–283), до неких општијих питања третирања улоге музике у друштву 60-их година 20. века (уп. Пејовић 2009б). Ово заправо сведочи и о међудисциплинарној свестраности Поповићевих катедарских поставки које су у више уметничких сфера, током деценија, давале неке од најангажованијих мислилаца књижевности, културе и уметности 20. века.

¹⁰ Поводом предавачких делатности Милоја Милојевића у оквирима Катедре коју је водио Богдан Поповић в. и: Живановић 1989: 230–234; Живановић 1990: 325–348.

Уз претходно наведено, узмајући у обзир и запажање да су „први историчари српске музике ценили литерарна сведочанства као изворе за историју музике” (Васић 2012: 155–156), те имајући у виду и развијање институционализоване основе контекста трансмузикализације, чини се да би засновано могла да се проматра и разноврсност склопова и теза које су и у сагледавањима Богдана Поповића доприносили како успостављањима трансмузиколошких концепата са јасним усмерењима ка тумачењима књижевних текстова, тако и мотивисању креирања интегралних естетичких теорија, као темеља поверења у музикализоване структуре *склада* књижевних остварења (Поповић 1932: 156), што ће у виду трансмузиколошких упоришта Поповићевих текстова бити разматрано и у поглављима која следе.

2. Принцип *осећајног ѿона* као Поповићев трансмузиколошки концепт

У тексту изговореном са позиције председника новопокренутог вокално-инструменталног универзитетског ансамбла „Collegium musicum”, а пре уступања речи свом ученику Милоју Милојевићу, кога је, иначе, оцењивао као „оснивача музичке критике у нас” и као некога код кога је посебно вредновао „његово знање, његово велико прегалаштво, и одличне књижевне особине његових написа” (Поповић 1926: XI), Богдан Поповић, цитирајући Шопенхауера, музички израз именује као „свети, тајанствени, дубоки језик тонова” (Шопенхауер према Поповић 1932: 155), музику као „једну од најмоћнијих и најплеменитијих међу уметностима” (Поповић 1932: 155), а властито време посвећено рецепирању музике „најсрећниј[им] часов[има] у [...] животу” (Поповић 1932: 155). Већ и на основу оваквих квалификација могло би да се претпостави колико је Поповићев однос према музичкој уметности доминантно импресионистички, као и како се уклапа у широко постављене естетичке идеје „[о] васпитању укуса” (Поповић 1914: 1–45), при којима и музика има веома важан удео. С тим у вези не изненађује да је као један од кључних феномена у Поповићевом тексту о новом уметничком академском друштву издвојен управо *осећај*, и то кроз синестетиčnost формулисања трансмузиколошког кода *осећајног ѿона*

(уп. Поповић 1932: 156 и даље). Шта значи овај Поповићев интердисциплинарни концепт у упоредним сагледавањима књижевности и музике и како доприноси поставкама интегралних естетичких теорија?

Подсећајући се снажних импресија пред остварењима изузетне вредности из различитих уметничких области, Поповић у тексту о новооснованој музичкој организацији наводи и следећи опис утисака проистеклих након читања *Ифигеније* Јохана Волфганга фон Гетеа: „Гетеова *Ифигенија*, баш као *осећај*, независно од песничких мисли, сва је *склад* и танано благо-моћно треперење, а њен крај *звони чудесно као тџонов* *најчистије симфоније*” (Поповић 1932: 156; подвлачења, осим *осећај*, М. Ђ.).¹¹ Дакле, примање врхунског књижевног дела, према становиштима Богдана Поповића, перципира се као „*осећај*”, и то као тип осећаја који може да буде синестетички и трансмузиколошки упоређен са оним који је проузрокован „*тонов[има]* *најчистије симфоније*” (Поповић 1932: 156). У том смислу проистиче да је *осећајан тџон* Богдана Поповића (уп. Поповић 1932: 156) заправо једно од кључних одређења, а у овом случају, и трансмузиколошких кодова Поповићевих упоришта интегралних простора „уметничке критике”, о чијим развојима сведоче и засебне рубрике *Српског књижевног гласника* посвећене ликовним, музичким, позоришним уметностима, као и идејама свеобухватних естетичких поставки које би синергетски повезале трансдисциплинарно сагледавање различитих артистичких области, што је Поповић настојао да потврди како својим истраживањима, тако и институционалним основама проучавања и предавања уметности у оквирима универзитет-

¹¹ Ако се има у виду да је о Гетеовим одређењима као о унеколико немусикалним, посебно у поређењима са начинима на које је пак његова књижевност била подстицајна Бетовену, писао Бранко Лазаревић (Лазаревић [19??]: 64), а да ни Исидора Секулић, нудећи одређење „потпун[ог] човек[а]” за Гетеову стваралачку личност, не придаје пажњу Гетеовом односу према музици (уп. Секулић 1941а: 204–209), претходни трансмузиколошки увид Богдана Поповића чини се још знаковитијим (Поповић 1932: 156), и то нарочито ако се сагледа из перспективе чињенице да је у временски блиским музиколошким анализама светске и српске културе (Rolland 1931: 157–194; Рибникар 1932: 65–71), као и у неким наредним иностраним интерпретацијама, знатнија пажња посвећивана управо улози музике у Гетеовом стасавању и уметничким формирањима (уп., нпр., Heller 1949: 205–208).

ске наставе и интермедијалном свестраношћу гласила које је уређивао (Алексић 2014: 263).

У том контексту, Богдан Поповић је већ у „Уводн[ој] реч[и]”, одржаној „на првом јавном часу [...] универзитетског друштва за неговање музике” јасно контекстуализовао препознавање квалитета музичке уметности у односу на „њен положај међу осталим уметностима” (Поповић 1932: 154), уз потребу да се нагласи колико специфичност такве позиције у уметничким подстицајима знатно утиче и на посебан систем конституисања интердисциплинарног лексикона, а у овом случају трансмузиколошког глосарија, у коме је *осећајни тџон* једна од доминантних одредница:

„Сваки се утисак од уметничког дела, својим највећим делом, своди на *осећајне тџонове* који се буде гредом у нама, и своди се на крају на *један укујни осећајни тџон који осџане у човеку џошџо је џрочиџао књигу, видео слику и сџаџуу, чуо музички комад*. То је као неко 'клучче' осећања, како сам га једном назвао, у којем се налазе збијени сви појединачни, посебно нанизани и нагомилани, ситни, расути наши осећаји. О томе даље не могу говорити; доста је рећи, да се, у крајњој линији, свако уметничко дело цени по том укупном осећајном тону који у нама остане, и да од *квалиџеџа* и *инџенсџеџа* тога *осећајнога тџона зависи вредностџ, леџоџа уметничког дела које га је изазвало*. Критика, оцена уметничког дела и његове вредности, није, узгред буди речено, ништа друго *до џравилна и џошџуна анализа тџога тџона*” (Поповић 1932: 157–158; сва подвлачења, осим *квалиџеџа* и *инџенсџеџа*, М. Ђ.).

Издвајање „једн[ог] укупн[ог] осећајн[ог] тон[а] који остане у човеку пошто је прочитао књигу, видео слику и статуу, чуо музички комад” (Поповић 1932: 157) евидентно указује на преклапање естетичких утисака различитог уметничког порекла чија је позиција посебно важна у оквиру „васпитн[е] стран[е]”, а која пак треба да утиче на „практично повећање нашег естетичког задовољства” (Поповић 1926: XI).¹² Док концепту „осећајн[ог] тон[а]” (Поповић 1932: 158)

¹² Колико се примећивало да трансмузиколошки концепт *осећајног тџона* има упоришта као једна од основа Поповићевих разматрања како

Поповић приступа као оном што подстиче „емпиријски начин посматрања”, који је понекад „сувише сумаран, интуитиван, и свестан је, у главном, само целокупног утиска, у коме се те појединости губе” (Поповић 1926: XI), дотле се упоредо разазнаје и Поповићево становиште поводом улоге „[к]ритик[е]”, која треба да буде „правилна и потпуна анализа тога тона” (Поповић 1932: 158). Из тога следи, како је то Поповић декларисао у „Предговор[у]” књизи *Музичке студије и чланци* Милоја Милојевића, да теоријска експликација „естетичк[е] критик[е]” треба да буде „чиста наука” (Поповић 1926: XI), те да „аналише уметничко дело у његовим појединостима”, да га „разлучује [...] у његове састојке” (Поповић 1926: XII), из чега проистиче да је и у књижевности и у музици научни приступ интегралности *осећајног тџона*¹³ управо одређен у сродности онога што представљају начела Поповићеве „Теорије ’реда-по-ред’” (Поповић 1970: 125).¹⁴

естетичких становиштава, тако и у оквирима визије шта треба да подразумева *васићийње укуса*, сведочи и следећи увид Слободана Јовановића о улогама Богдана Поповића у односу на статус естетике у друштву: „Презреној естетичкици углед је био њовраћен, и почело се говорити поново о *неговању осећајности* и *васићийању укуса* као о неизбежним потребама културна човека” (Јовановић 1929: 23; подвлачења М. Ђ.).

¹³ Сагледавањем целине опуса Богдана Поповића могло би да се запази да постоји и нека врста генезе овог концепта. У том смислу је значајно да се маркира како се, кроз увиде Богдана Поповића, постепено приближавају саставни елементи ове синтагме, односно на које начине се континуирано извија известан аспект синестетичности појмова какви су *осећање* и *тџон*, што се истиче већ у другом сегменту Поповићевог „Предговор[а]” *Антиологији новије српске лирике*: „Pod ’lirskom’ pesmom urednik je razumevao pesmu u kojoj preovlađuje *osećanje*, ili ga u njoj dovoljno ima da je razlikuje od čisto opisnih, didaktičnih i pripovednih pesama, hladnijih, nižih u tonu” (Popović 1911b: VI). Дакле, основа *високог тџона*, који је аналоган *осећању*, а налази се у поставци *лиричности* песме, мимо било које њене пригодности или потенцијала наративности, те конституише антологичарске изборне одлуке, упориште је естетичког мерила (уп. Popović 1911b: VI). То управо показује и начине на које сраста интердисциплинарни концепт интегралних Поповићевих приступа, односно како се постепено врши трансмузикализација одређеног феномена, уз формирање темеља интермедиијалности естетичких теорија и књижевно-музичких анализа текста.

¹⁴ У вези са дискусијама и сумњама поводом тога да ли је у потенцијалним музиколошким погледима оваква Поповићева теорија уопште могућа в. и: Пено 2011: 45–58. Иако и, када пише о музици, Богдан Поповић репрезентује становиште које, са једне стране, гради и развија естетичка мерила и укус публике – „Публика може научити дубоко уживати у Бетхо-

Почетком 20-их година 20. века трансдисциплинарни осврти Богдана Поповића на догађаје у сфери музике и сликарства били су критиковани у *Пуџевима*, очито из перспективе млађих авангардних генерација, чији су поетички увиди били умногоме другачији (уп. *Пуџеви* 1922: 32). Међутим, чак се и у тим негативним вредновањима уочава тежња да се трансмузиколошки концепт *осећајног ѿона* Богдана Поповића (Поповић 1932: 157–158) научно приближи публици, односно да се кроз актуелизовану анализу и на когнитивном плану укаже на релевантности искуствених приступа (уп. *Пуџеви* 1922: 32). У том смислу, у забелешкама *Пуџева*, које се тичу „Музик[е] и г. Богдан[а] Поповић[а]”, подвлачи се да је у намери да музика буде „’сваком разумљива’”, а нарочито да се прецизира и објасни „’[...] шта чини лепоту у посебном случају’”, Богдан Поповић одлучио да уз концерте постоје и практичне информације које доприносе продубљењем поимању, односно „’листићи од две до четири стране у којима поред програма имају обавештења која ће публици помоћи да боље разуме композиције програма’” (*Пуџеви* 1922: 32). Мада је уредништво *Пуџева* помало амбивалентно у оцени, па је, у једном смеру, ово Поповићево поступање вредновано као „добро и инструктивно”, у другом, већ виђено „на страни”, а у трећем под акцентом да „лепота музике *није у анализи*”, да није „лепота чисто материална смеса за испитивање”, односно

вену или Вагнеру или Цезару Франку, а да и не погледа у листове науке коју је исписао тај део теорије” (Поповић 1926: XI), а, са друге, настоји да аналитички минуциозним приступом објасни методе којима се осветљавају научне импликације одређених погледа – „У књизи коју читалац има пред собом, он ће наћи читав низ теоријских напомена врсте о којој говоримо, о ритму, мелодијској линији, хармонији, и тако даље – и зато ће ова књига добро доћи свакоме који, преко теорије, жели да дође до пуног сазнања музичке уметности” (Поповић 1926: XIV), евидентно је да Поповићеви увиди поводом Милојевићеве књиге *Музичке студије и чланци* показују превагу другог становишта (Поповић 1926: XI–XIV; Милојевић 1926б). Ипак, у Поповићевим маркирањима списалачких особина Милоја Милојевића, као некога код кога је на својеврсни пиједестал Поповић постављао „његово знање, његово велико прегалаштво, и одличне књижевне особине његових написа” (Поповић 1926: XI), важна су запажања поводом Милојевићевих критика која се тичу жанровског позиционирања музичких есеја као трансмузиколошке алтернативе књижевнокритичког дискурса, и то посебно кроз Поповићево наглашавање литерарних преимућстава таквог текста (уп. Поповић 1926: XI).

да не може по прототипу књижевне теорије да се и „музичко уживање испитује и доживљује ’нота по ноти’” (*Путићев* 1922: 32), Поповић и овако препознатим типом деловања управо оснажује и са искуственог и са научног аспекта рецептивни приступ *осећајном тџону*, што умногоме поспешује непрекидну протежност у академским развојима укуса и шире публике, као и доследност постулата интегралистичке критике у којој трансмузиколошки аспект *осећајног тџона* (уп. Поповић 1932: 157–158) треба да буде подстакнут управо текстом који ће имати и карактеристике одређеног књижевноуметничког, али и популарног прилога.

Таква врста мултиестетичког, трансмузиколошког концепта који је идеја *осећајног тџона* прокламовала (уп. Поповић 1932: 157–158), на различите начине антиципирана и континуирано анализирана, утврђивала је и поткрепљивала основе Поповићевог деловања како у оквиру универзитетских предавачких подухвата, тако и теоријских постулата, уредничког рада, приређивања *Анџологије новије српске лирике* (Роровић 1911а), о чему ће бити дискутовано у наредним сегментима књиге.

3. Музичка структура

Анџологије новије српске лирике

3.1. Трансмузиколошки критеријуми антологичарског избора

Ако се има у виду да су критеријуми избора у „Предговор[у]” *Анџологији новије српске лирике* Богдана Поповића засновани „по *meritima čisto estetičkim*” (Роровић 1911b: III), а из Поповићевих континуираних, свестраних одређења може да се закључи колико је позиција *есџетичког* у његовим увидима интердисциплинарно разграната (уп., нпр., Поповић 1932: 155), поставља се питање на које начине су и одређени музички елементи били одређујући за одабир песама, односно у којој је мери присутан и трансмузиколошки критеријум овог антологичарског избора и у чему је његова улога. У том смислу се и у читањима Поповићевог „Предговор[а]” учествује колико су уз друге антологичарске услове непрекидно заступљени и осврти на музикализацију стихова као значајан

критеријум избора, док се чини да је у сегментирању у оквиру „Предговор[а]” Поповић понудио чак и неколико основних дефиниција процеса трансмузикализације текста, које су имплицитно представиле и упоришне критеријуме за избор у овој Поповићевој књизи (уп. Роровић 1911b: III–XX).

Из назначене перспективе издваја се и интердисциплинарни значај Поповићевог „Предговор[а]” *Анџиологији новије српске лирике* (Роровић 1911b: III–XX), која би могла да се тумачи и као својеврсна (транс)музиколошка читанка окупљених примера, и то оних који потврђују артистичке свепрожетости и могућности додира различитих уметности, утичу на успостављање контекста за процесе трансмузикализације, установљавају однос музикализације стихова у доменима модернизације поезије, реактивирају питања међусобних сарадњи уметника диференцираних области на истим књижевним делима, чинећи и базу Поповићевих интегралних естетичких одређења (уп. Поповић 1927: 335–348 и др.).

3.1.1. Естетички оквири трансмузиколошких изборних критеријума

На то колико су били драгоцене аспекти конституисања упоредних естетичких оквира како за антологичарске изборе Богдана Поповића, тако и за непрекидна интердисциплинарна преиспитивања поезије, као и за континуирана проматрања концепта међубласних приступа, указује и чињеница да су били препознати и код других уметника који су се у том смеру изузетно повољно изражавали и о раду Богдана Поповића. Тако, на пример, Иван Мештровић, јављајући се писмом поводом приређивања *Зборника у часті Богдану Појовићу*, а до појаве *Зборника* и испуњеним настојањем да „израд[и] Г. Богданову бисту”, истиче дубоке и снажно интермедијално прожете елементе сусрета уметности у остварењима Богдана Поповића: „Специјално ми умјетници, без разлике које гране, имадемо у Г. Појовићу њвог и јединог човјека у нашем народу, који је својим умом, својом културом и својим даром за осјећајності ушао у све суптилности умјетничког настојања” (Мештровић 1929: 27; подвлачења М. Ђ.). Оваква врста интегралног сагледавања уметничких удруживања и начина препознавања артистички свепрожимајућих поставки и у раду Богдана Поповића (уп. Мештровић 1929: 27), умногоме

подвлачи и основу креативног простора где се формирају и Поповићева естетичка мерила,¹⁵ међу којима се, у извесном броју текстова, издвајају и она трансмузиколошка.

Запажања о томе како је Богдан Поповић „поново повратио углед т. зв. естетици” (Јовановић 1929: 22), умногоме су потврђивана од времена „Предговор[а]” *Анџологији новије српске лирике*, када је у фокус постављено пре свега вишеслојно проматрање међууметничких повезивања. У том смислу, одређена констатација из домена књижевности неретко код Богдана Поповића задобија паралелу у погледима на друге уметности, попут музичких или ликовних, а нуди се и као посредство сродних виђења: „’Svaki dan treba videti po jednu lepu sliku, čuti po jedan lep muzički komad, i pročitati po jednu lepu pesmu...’” (Роровић 1911b: XIX). О томе колико је овај тип трансмедијалне, а у оквирима тога и трансмузиколошке поставке Богдана Поповића био уврежен и темељно поткрепљен конкретним примерима који су показивали и дубоко познавање одређених музичких дела, сведочи и запис Милоја Милојевића о учесталостима музичких цитата Богдана Поповића:

„Још нам у ушима звоне звуци гласа Г. Богдана Поповића, и његови врло пробрани цитати из дела Бетховена, Шуберта, Моцарта, Вагнера, Рејера. Јер је Богдан Поповић проникао у суштину музике са истом оном великом озбиљношћу и свестраношћу са којом прониче и све остале манифестације човечје душе и духа, и односе у којима људи живе, и познао је, и заволео је” (Милојевић 1929а: 31–32).

Ако се има у виду оваква оцена Милоја Милојевића, која, са једне стране, високо вредује Поповићево музиколошко образовање, а, са друге, не пренебрегава важност ширег естетичког оквира којим се пружају увиди у потребу симултаности спознања целине мерила различитих уметности (уп. Милојевић 1929а: 31–32), са правом може да се упоредно раз-

¹⁵ У вези са Поповићевим антологичарским критеријумима као примерима „класичне естетике” в. и: Шутић 1997: 323–332; а поводом контекстуализације Поповићеве *Анџологије* у оквирима других двадесетовековних антологија песништва и постулата књижевног стваралаштва в. и: Стојановић Пантовић 2009: 297–316; Алексић 2011: 313–343.

матра и типологија ових ставова блиских исказу и из сегментата „Предговор[a]” *Анџологији новије српске лирике*, у вези са тим да „nema velikoga umetnika čiji *stil* nije besprekoran, potpuno korektan, pa zvao se taj umetnik Goethe, Beethoven, ili Rodin” (Popović 1911b: X). Оваквим типом поставке вишеструко се утиче на то да се незаобилазно у фокусу интердисциплинарних проматрања актуелизује оквир могућих преплета разнородних естетичких запажања као стални контекст Поповићевих антологичарских увида.

Узимајући назначено у обзир, може да се примети и колико тако изграђен оквир из Поповићевог „Предговор[a]” (Popović 1911b: III–XX) управо даје значајан простор да се критичарски и антологичарски избори сагледају из позиције трансмузиколошких процеса, о чему, између осталог, сведочи и начин третирања музикализације стихова као критеријума одабира песама у Поповићевом антологичарском делу.

3.1.2. Статус стихова тактног ритма и тонске версификације у виђењима Богдана Поповића

У трећем сегменту „Предговор[a]” *Анџологији новије српске лирике*, где се објашњава одабир корпуса према питањима његовог почетка, односно прецизира шта је то што се подразумева „[p]od ’novijom’ srpskom lirikom” (Popović 1911b: VI), Поповић нуди једну врсту трансмузиколошки значајног прегледа разумевања промена које се догађају, посебно у погледу версификације, и то од Радичевића, па све до најмлађих песника у *Анџологији новије српске лирике* (уп. Popović 1911b: VII–VIII). У том смислу, дефиницију свог избора који чини „zasebnu organsku celinu, zaokrugljenu i potpunu” (Popović 1911b: VIII), Поповић у ствари даје пратећи промене на плану музикализације стиха од романтизма до раног модернизма, што се јасно уочава и у следећем сегменту „Предговор[a]”:

„Ista neprekidnost i pravilnost razvoja i u drugim pojedinstinama: stih Radičevićev, strogo pravilan, najčešće kratak, bez ’opkoračenja’ ili ’prenosa’, – *enjambements, rejets*, – još blizak muzičkim i plesачkim ritmima narodnim, razvija se postepeno u široki, rečiti, besednički stih dvanaesterac, – stih ljudi koji su naučili ’besediti’, obilato i ’mnogorečivo’.

Упореда се јављају 'prenosi' из полустиха у полустих, из стиха у стих, из kitice у kiticu. Међу правилне стихове почињу се мешати стихови неправилни, често *protivnoga* рода, у истој песми; док најзад ти преноси и то мешање разнородних стихова не постану правило. – Тако се и слик из својих примитивних, понекад само асонујућих облика развио у pun, redak, zvučni slik наших последњих песника" (Popović 1911b: VII–VIII).

Међу првим констатацијама у одломку издваја се уочавање Радичевићевог стиха као оног који је „još blizak музичким i плесачким ритмима народним" (Popović 1911b: VII). Имајући у виду да је Богдан Поповић и после Првог светског рата веома скептично проматрао улогу плеса међу другим уметничким областима – „плесачка [’уметност’ – прим. М. Ђ.] стоји знатно ниже у јерархији уметности" (Поповић 1927: 343), претходна констатација би, на једној страни, могла да укаже на извесну једноставност Радичевићевог песничког израза (уп. Popović 1911b: VII). Ипак, са друге стране, наглашавање *ритмичке* вредности Радичевићевог стиха, његове *сирогосији* и *јравилности* (уп. Popović 1911b: VII) истиче и значајну музиколошку карактеристику проматрања поезије која се оваквим Поповићевим становиштима имплицитно индукује.¹⁶

У том смислу могло би да се разматра колико на овим примерима анализе Радичевићевог стиха Богдан Поповић расветљава и један од аспеката теорије такта у поезији, односно тактног типа версификације, који је уз силабичку, силабичко-тонску, стопну, акценатску версификацију касније развијао и Кристоф Кипер (Küper 1988; Küper 2003: 17–41). Уколико би се, имајући у виду распоред јаког и слабог дела музичког такта, што је један од релевантних образаца посматрања узуса тактне версификације, пратила позиција акценатованог слога у Радичевићевим стиховима (Küper 1988; Küper 2003: 17–41), а уз то, следом датих упоришта, на пример, анализирао и Пачуова трансмузикализација одломка из Радичевићевог дела „Ђачки растанак", а посебно сегменти који су подржани и играчком ритмизацијом кола

¹⁶ У вези са сагледавањима ритмизације стиха као аспекта који подвлачи промене у поетским опредељењима од Бранка Радичевића до Алексе Шантића в. и: Живковић 1962.

(Пачу [19??]),¹⁷ као један од доминантних закључака могао би да проистекне и увид сродан Поповићевом становишту у вези са тим да је Радичевићев стих „*strogo pravilan*” (Роровић 1911b: VII). То значи да је улога трансмузиколошки интонираних коментара на овом месту у Поповићевом „Предговор[у]” (Роровић 1911b: VII) постављена како би се модернизацијске промене у поезији и границе прелаза поетичких парадигми уочавале и у односу на повећавање елемената мелодизације стиха.

Динамизацију у погледу стиховних промена у „Предговор[у]” Богдана Поповића показује и анализа улоге музичких елемената у конституисању дужег стиха, а посебно његових *йреноса*, који, између осталог, умногоме почивају на средствима музичке каденце, чије присуство нарочито подстиче карактеристику коју Поповић назива *беседничком*, односно речитативно-вокализујућом, и као таквом, доминатно тонском и оном која стиховни облик води ка граници форме песме у прози (Роровић 1911b: VII–VIII; уп. Jerkov 2010: 183–184, 213, 220; Stojanović Pantović 2012: 87). Тиме се управо маркира колико усложњавање музичких одлика стиха утиче на његове промене, модернизацију и постепено отварање ка стихованој прози, односно ка слободном стиху, што Богдан Поповић имплицитно наговештава у „Предговор[у]”, на ове начине формулишући и извесне трансмузиколошке увиде (уп. Роровић 1911b: VII–VIII). Колико су они *Анџологијом* експлицитно и потврђени, показује и чињеница да Поповић Дучићеве песме у прози распоређује при финалу „Друг[ог] доба” (Роровић 1911a: 149–150), из чега проистиче и то да Поповићев поступак, оивичен трансмузиколошким знаком модернизације, уочене на плану *беседничке* интонације, која

¹⁷ Колико је тактни ритам игре био значајан у Радичевићевим поимањима трансмузиколошких основа поетског и музичког, сведочи и један запис Савке Суботић из 1849. године: „У курсалону у Рајичу био је клавир. Једном после ручка, кад обично није било никога у сали, ја сам свирала кола. Одједном, дојури неко унутра кличући: ’Живела!’ Ја се тргнем, кад тамо Бранко, па све подскакује играјући коло и певајући подскокице. У том повуче моју матер да поигра са њиме, пун одушевљења: ’Сад ћемо играти бачвански, па онда редом.’ Моја мати се одупирала говорећи: ’Та, није мени до играња, маните ме!’ – ’Али, молим Вас, госпођо, само још ово’, и онда поче певати своје: ’Коло, коло, наколо, виловито, плаховито...’ Тада сам га први и последњи пут видела” (Суботић 2001: 99; Марјановић 2019: 49–50).

је проистекла из мелодијско-речитативних деоница текста (Popović 1911b: VII–VIII), суптилно наговештава колико је извесна поетичка граница ка знатнијим (хипер)модернистичким одређењима, у стиховним варијететима, такође суштински музикализацијска.

Имплицитно разматрајући и удео музикализације стиха у његовој модернизацији, Богдан Поповић уз то указује и на посебно развијање звучности у односу на типологију поетичких парадигми, као и на потенцијални аспект промена у оквирима стиха: „*Tako se i slik iz svojih primitivnih, ponekad samo asonujućih oblika razvio u pun, redak, zvučni slik naših poslednjih pesnika*” (Popović 1911b: VIII), где се маркира шта значи разлика између еуфоније риме која почива на имитацијама вокалних конструкција, на једној страни, и иновативнијих звучних матрица, на другој. У том контексту, када наговештава да није по сваку цену разумљиво у стиху „*[n]e misliti po stvarnim asocijacijama misli*”, осим ако се не долази до „*stvarne lepote ritma i slika*” (Popović 1911b: IV), делује да Поповић није нужно несклон да и у слободнијим облицима стиха уочи карактеристике врхунско естетског као суштински и музичког, о чему сведочи и Поповићево проматрање песника из „*Трећег доба*”, за које скоро амбивалентно тврди да поседују „*rastočenu, vrlo rogobatnu, nepravilnu, suviše naprednu versifikaciju*” (Popović 1911b: XI). Таква версификација је *мимо њавила* и (хипер)модернистичка, знатно измењена у односу на пређашње, па и *сѝрого њавилну* Радичевићеву, што је у сваком случају маркирања различитих поетичких граница код Поповића обележено из перспективе музичких сагледавања типа версификације, и то у променама од тактног до тонског одређења доминирајуће версификацијске парадигме, чије трансформације умногоме омеђују поделе и утичу на распоред песама (Popović 1911b: XI, VII).

Проматрањем и претходно наведеног, утврђује се колико је у „Предговор[у]” *Анџологији новије српске лирике* Богдана Поповића (Popović 1911b: III–XX) значајно присутан и трансмузиколошки поглед на стих, и то као један од кључних имплицитних критеријума избора и формирања антологичарске целине.

3.1.3. Да ли су компоноване песме и антологијске песме?

Ако би се, имајући у виду све до сада изложено поводом односа антологичарског избора и проматрања музичких одређења инкорпорираних у поетски миље, помислило да би, ценећи музичке утиске, Богдан Поповић засигурно као један од критеријума за *Антологију новије српске лирике* поставио и мерило да су незаобилазни стихови који су композиторе инспирисали на стварање, те посебно они који су већ и током времена рада на *Антологији* постојали и у мелодијској форми, недвосмислено би изненадио Поповићев став изнет већ у првом сегменту „Предговор[a]” (уп. Поповић 1911b: III). Наиме, антологичар већ на почетку наглашава да „[u] ovoj zbirci čitalac neće naći nijedne pesme od Šarčanina” (Поповић 1911b: III), од којих су многе биле извођене и уз музичку пратњу, што, заправо, показује да Поповић заступа значајно другачије погледе на музикалност и значај интермедијалне, музичке пројекције одређене песме у односу на Јована Скерлића, изражене како у појединачним критикама, тако и у *Историји нове српске књижевности* (уп. Скерлић 1914a), о чему ће бити речи у наредним сегментима књиге.

Наиме, Богдан Поповић врло експлицитно обележава какве би ризике за антологичара могле да узрокују песме са извесном заступљеношћу и у музичком руху:

„Urednik se, najzad, čuvaо jedne posebne opasnosti, koju je, radeći ovaj naročiti posao, zapazio jače no dosada: ima pesama koje pod naročitim uslovima i uglovima *izgledaju* lepše no što su u stvari, i mogu tako prevariti i dobroga sudiju u književnim poslovima. Takve su, između ostalih, pesme stavljene u muziku: blagodareći lepoj melodiji s kojom su vezane u našem osećanju, one *izgledaju* lepše i same: tim lakše što su one obično doista lepe pesmice (zbog toga su ih komponisti i komponovali): one međutim ne dosežu određenu visinu. Šarčaninova pesma 'U Ponoći' i Aberdarova 'Spavaš li, zlato moje?' *izgledaće* onome koji nije na oprezu uvek lepše no što su u stvari” (Поповић 1911b: XV).

Мада је оцењено као нешто што није утицало на антологичарске изборе (уп. Поповић 1911b: XV), ипак може да се сматра да је „Предговор[ом]” *Антологији новије српске*

лирике начињен значајан корак у правцу дефинисања једног од аспеката трансмузикализације текста који подразумева проналажење поетских узуса богате мелодијске линије, који се уз то потврђују и подобним за транспоновање у медијум музичке партитуре. Тако се и оно што је маркирано као музикализујуће у оквирима поетског дела враћа музичком наративу, односно у смеру од текста ка инкорпорирању у нотне партитуре представља се као оно што је у пољу креативне рецепције интригантно и другим ствараоцима, тј. музичким композиторима. Како такве околности компоновања и музичких изведби чине несигурним упоришта антологичарских избора, постављајући их под „*naročitim uslovima i uglovima*” (Роровић 1911b: XV), из наведеног сегмента „Предговор[a]” делује да је Поповићева негација оваког критеријума непорочива и непроменљива.

Међутим, пре претходне констатације која је дата у петом сегменту, у коме су се додатно образлагала мерила за формирање целовитости корпуса антологичарске пројекције и посебно питања одређених контекстуализација (Роровић 1911b: XI и даље), нешто раније, у четвртм одељку „Предговор[a]”, где је основна тема била утврђивање услова за одабир појединачних песама (Роровић 1911b: IX и даље), у прецизирањима шта је то *осећајна њесма*, Поповић наводи следећи пример:

„Heineova pesmica (da i jedan primer navedem) *Du bist wie eine Blume* jedna je od njegovih najkraćih, tehnički najslabijih, najgore slikovanih, izrazom najsiromašnijih, pa čak i najmanje eufoničnih pesama; ali je pri svoj toj svojoj 'ubogosti' beskrajno lepa, plemenita tonom i osećanjem (i mišlju) iznad svake hvale, duboko osećajna, i u isto vreme atički uzdržana; – tako da, kad ne bi bilo naivno odredjivati takve 'kanone', ja bih je nazvao tipičnim obrascem lirske pesme. *Osećanje* peva lirske pesme, one najlepše, ne mašta, ni veština” (Роровић 1911b: IX).

Дакле, „типичним обрасцем лirsке песме” која је „beskrajno lepa, plemenita tonom i osećanjem (i mišlju) iznad svake hvale, duboko osećajna” у четвртм одељку Поповићевог „Предговор[a]” *Анџологији новије српске лирике* представља се Хајнеова песма „*Du bist wie eine Blume*” [„Ти си по-

пут цвета”] (Роровић 1911b: IX). Ова романтичарска песма, састављена од два катрена, која припада Хајнеовој збирци *Поврајтак у домовину*, настајала између 1823. и 1824. године (Heine 1837: 217), подстакла је Роберта Шумана 1840. године на стварање музичке композиције, и то соло песме са клавирском пратњом (ор. 25, по. 24), што је и из перспективе промарања Шумановог рада значајна прекретница, јер од назначеног тренутка подразумева и интензивније окретање композитора песничким опусима, те отварање разноврсног простора за варијантност њихове ресемантизације у музичким формама (Schnapp, Baker 1925: 599). Оваква врста стваралачких дијалога у контексту ширих анализа Шуманових приступа Хајнеу вреднована је у историјама интермедијалних тумачења назначене типологије релација као модел једне од најбољих интерпретација Хајнеове поезије, са свешћу да није потекла од других песника или књижевних критичара, већ да је изражена управо кроз други медијум (Schnitzler 1998: 167), што у овом случају значи да може да се поима и као предложак који сведочи о посебном доприносу уметничких третирања процеса трансмузикализације текста.

Како Поповић узима пример Хајнеових катрена као меру онога што *осећајна њесма* треба да отелотвори, а ти Хајнеови стихови су били инспиративни и за компоновање (Роровић 1911b: IX), показује се колико је изузетан изазов да се одабрани антологичарски критеријум у односу на незаступљеност песама које имају музичку пратњу остави непомеривим (уп. Роровић 1911b: XV). При томе се увиђа да у назначену врсту пројекције (уп. Роровић 1911b: XV) не мора да се уврежи само музичко пресликавање речи у нотне записе већ и начини на које долази до трансмузиколошке трансформације која подразумева херменеутичко надописивање дела уз непрекидност сведочења о степену задржавања истинске осећајности прилагодљиве изражавању различитим уметничким средствима и медијима.

Узимајући у обзир разумевање слојевитости Поповићевих сагледавања аспеката интердисциплинарних релација односа књижевног текста као подлоге музичким делима, запажа се да су поједине песме које су током времена задобиле рухо музичких композиција биле и саставни део *Антиологије новије српске лирике* (Роровић 1911a), да је неким од тих му-

зичких трансферзала допринела управо и складност овако сачињеног антологичарског избора, нарочито истицањем блиске поставке поетских остварења која собом оживљавају музикалне елементе, док је и у целини *Анџологија* представљала засебан хармонски склоп (Петровић 2019: 273–274). Шта у том смислу дефинише *акордско у Анџологији новије српске лирике* Богдана Поповића и какво значење има *складности* антологичарског избора као пример остварења процеса трансмузикализације текста (Роровић 1911b: XVII), показаће наредни одељак истраживања у овој књизи.

3.2. Трансмузикализован склад *Анџологије новије српске лирике*

Већ се у „Предговор[у]” *Анџологији новије српске лирике* Богдана Поповића, на више места истичу аспекти интердисциплинарних сагледавања књижевности и музике који отварају простор за дискусије у вези са оним што се деценијама касније у теорији интермедијалних анализа позиционирало и као питање музикализације фикције (уп. Wolf 1999), а чини се да је, разматрајући структуру свог дела, Богдан Поповић типологију тог начела имплицитно већ представио и као композициону основу *Анџологије* (уп. Роровић 1911b: XVI). Наиме, у шестом сегменту „Предговор[а]” *Анџологији новије српске лирике*, у коме се прецизира начин на који су песме „rasporedene” (Роровић 1911b: XVI), Поповић подвлачи неколико интердисциплинарних упоришта, посебно сведочећи да је перспектива „sklop[a]” она која одговара „[d]osledno osnovnom, estetičkom načelu”, односно да је *Анџологија* „i sama ’zaokrugljeno umetničko delo’” (Роровић 1911b: XVII). Како би то постигао, Богдан Поповић се одлучио за параметар који подразумева откривање иманентног принципа у редоследу песама, односно за модел који опцртава структуралне механизме и, у организовању песама, показује „kako će svaka najskladnije stajati pored druge” (Роровић 1911b: XVII). У том контексту се посебно издваја и проматрање претпоставке да ли и како у дефинисању онога што се подразумева под „sklad[om]” (Роровић 1911b: XVII) Поповић користи и образложења која припадају музиколошким перспективама, те колико према томе може да се утврди да је *Анџологија*

новије српске лирике заправо дело проистекло и из увида који обухватају и процесе трансмузикализације текста.

Подвлачећи колико је ипак „[t]eško [...] kratko reći bliže kriterije po kojima su u pojedinim slučajevima pesme raspoređivane” (Popović 1911b: XVII), Поповић наводи скупину елемената од којих многи на нивоу структуре, версификацијских компонената или репрезентације Поповићевог интегралног схватања онога што треба да обухвати *oseћајносћ*, имају у свом полазишту интермедиијални карактер, тј. уписану и одређену одлику музикалности: „Načela sklada i kontrasta, priroda pesme, ukupan utisak svih njenih osobina, motivi, stil, vrlo često osećajni ton, pogdekad metrika, dužina, prikladnost za početak ili kraj pojedinih doba – sve su to elementi koji su kako u kom slučaju uticali na red kojim su pesme složene” (Popović 1911b: XVII). У поређењу са одређеним музиколошким сферама разумевања онога што је *oseћај за складносћ*, које је и поводом рада Богдана Поповића делио Милоје Милојевић, запажа се колико из претходних Поповићевих констатација проиходи сродност са образлагањима начина постизања хармоничних додира целине и делова у дефиницијама и проучавањима из области музикологије: „Уметничко дело има високи ранг само онда када у њему постоји *ајсолутини склад између њојединосћи које га сачињавају*” (Милојевић 1929а: 33; подвлачење М. Ђ.).

У том смислу је и као врхунску перспективу естетичке интегралности новог књижевноуметничког дела Богдан Поповић и назначавао наредни корак у интеракцији међу дисциплинама, односно у процесу који је трансмузиколошки, постављајући паралелу својеврсног стваралачког и херемнеутичког добитка, у виду структуре музичког *акорда*, којој целина *Антиологије новије српске лирике* и тежи: „Najteža je bila ta što je trebalo složiti 'u akord' pesme koje za taj akord nisu birane, no su bile probране ranije i nezavisno; urednik ni u jednom slučaju nije hteo uneti pesmu ranije odbačenu samo zato da bi ispunio neku prazninu ili napravio prelaz” (Popović 1911b: XVII–XVIII). И док је употребу термина „prelaz” Поповић образлагао из визуре ликовних уметности (Popović 1911b: XVIII), начин исписа музичког појма и формирање његове рефлексije у „Предговор[y]” – „složiti 'u akord' pesme” (Popović 1911b: XVII), очито претпоставља извесну задршку

у транслацији феномена међу дисциплинама, односно врсту трансмузикализацијске паузе која указује на начине на које текст једне области прима појмове друге и како контекстом актуелизује њихову стваралачку рецепцију.

Када се ова полазишта из „Предговор[а]” сагледају и у оквиру Поповићевих антологичарских узора, а посебно *Златне ризнице енглеске лирике* Френсиса Тарнера Полгрејва (Palgrave 1867), на коју се Поповић и позива (Popović 1911b: XVII), запажа се да и у том погледу може да се говори о извесној генези музичких елемената. Наиме, у знатно краћем „Предговор[у]” својој антологији Полгрејв, уз образложења властитих узуса, од којих бројне Поповић управо преузима и разрађује (уп. Palgrave 1867; Popović 1911b: III–XX), јасно указује на немогућности праћења хронологије ако се има у виду естетички угођај читања дела и додаје управо музички принцип као антологичарско начело градње, позиционирајући поетске сегментираниости изабраних текстова у паралели у односу на вишеставачност симфонијских дела: „Узором се овде сматра развој Моцартових и Бетовенових симфонија, те ништа није распоређено без пажљивог проматрања. Са надом да ће садржај ове Антологије бити сагледан у представи извесног јединства, ’попут епизода’, према племенитом Шелијевом језику, ’ка тој великој Песми коју су сви песници, као сарадничке мисли једног великог ума, градили од почетка света’” (Palgrave 1867).¹⁸ Оваквим типом констатација Полгрејв већ у уводу свог антологичарског избора показује начине на које већу целину књижевних текстова анализира поређењем кроз трансмузиколошке референце са уметничким композицијама класичних одређења, и у једном и у другом случају издвајајући архитектонски конститутивне односе саставних елемената и значај склопа који успостављају делови и целина (Palgrave 1867). При томе је кључно да се принципи свеобухватне хармоније узимају као незаобилазни у

¹⁸ Уколико у списку коришћених референци није другачије назначено, превод је за ову прилику начинио аутор књиге; уп. и оригинал: „The development of the symphonies of Mozart and Beethoven has been here thought of as a model, and nothing placed without careful consideration. And it is hoped that the contents of this Anthology will thus be found to present a certain unity, ’as episodes,’ in the noble language of Shelley, ’to that great Poem which all poets, like the cooperating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world’” (Palgrave 1867).

поређењима са остварењима очекиваних појединачних складности, што као музиколошке основе свог текста следи и Богдан Поповић (Palgrave 1867; Popović 1911b: XVII– XVIII).¹⁹

Опредељењем да први стадијум избора песама буде „samo po njihoj apsolutnoj lepoti”, а да онда, у оквиру већ строгог одабира буде примењен и критеријум „skladnog slaganja” (Popović 1911b: XVII), Поповић мерило музикалности имплицитно издваја као додатно начело, односно као условност одлуке о распореду већ одабраних изузетних песама, које иманентном музикалношћу формирају ново врхунско уметничко дело. У томе се као посебно вредна представља и чињеница да је управо музичко-структурална подела основни узус који се узима као меритум добре компонованости целине, јер „u pojedinim dobima nijednu pesmu nije moguće premestiti, a da taj premeštaj ne povuče za sobom izmenu dugog reda pesama” (Popović 1911b: XVIII). У слопу организације коју чини промишљено уланчавање поетских остварења, са уводном и завршном песмом у улози прелудијума и коде, могло би да се промишља о томе да *Анџологија новије српске лирике* Богдана Поповића (Popović 1911a) одражава и неке одлике вишеставачног, цикличног музичког облика енглеске свите (уп. Михајловић 1998: 90). Поповић музикализацију *Анџологије* (Popović 1911a) изводи по обличју сличном свити пре свега у полифоном надовезивању појединачних делова, чија полиструктуралност указује на првенство холистичког позиционирања сегмената, при чему се периоди поетских секвенци ојачавају честим задржавањем у основи сродног тоналитета, али покаткад са извесним изменама на плану стиховне ритмизације или форме (уп. Михајловић 1998: 89–90, 92).

Тако се, на пример, када се погледа почетак „Друг[ог] доб[а]”, запажа да је, између осталих, блискост Дучићевих

¹⁹ Индикативно за тумачења Поповићевог поимања принципа хармоније као начина организације књижевних дела може да буде и чињеница да је таква врста уређености примећена и у његовом раду, што је и Милан Грол дефинисао као један од кључних утисака Поповићевог деловања и у оквиру „Књижевно-Уметничког Одбора Народног Позоришта” (Грол 1929: 24): „Јер ако су се обавештења о појединим стварима могла наћи у књигама, нигде се у њима нису могла наћи тако поуздана мерила о размери, о складу ефеката, као у човека чија је способност изнад свих других била од увек у необичној осетљивости за размеру и склад, за оно што условљава утисак лепога” (Грол 1929: 26–27).

песама „Залазак сунца” и „Бдење”, осим кроз бројне сродне мотиве и позицију песничког субјекта, остварена и на плану мелодизације стиха, и то пре свега истанчаном употребом каденце, не би ли се та музикализација оспољила директно на примеру мотива у Ракићевој „Љубавн[ој] песм[и]”, која за Дучићем следи, односно у првом сегменту Ракићеве „Серенад[е]”, која је дата кроз акцентовање ставова и музичких одређења, чиме се на почетку овог сегмента књиге гради нераскидивост иманентне уникатности читаве музичке деонице *Анѿологије* (Дучић, Ракић према Роровић 1911a: 73–78). Колико Поповић имплицитно запажа и сложеност мелодије Илићевих полиметричних песама, увиђа се такође у музичком атрибуту структуре *Анѿологије*: док до Дучићеве песме „Моја поезија” према сродној аудитивности стиха уланчава Илићеву песму „Анђео мира”, дотле за њен дванаестерац везује Илићеву песму сагласну по мотиву, а полиметричног стиха – „Анђео туге”, после чега, и као остварење метапоетичког и метамузичког принципа прокламованог тим стиховима, од песме „Вече” до песме „Грм”, следи читав став Илићевих полиметричних остварења, опет повезаних по јединственој музичкој препознатљивости (Дучић, Илић према Роровић 1911a: 120–126), чиме се и потврђује трансмузикализована структура *Анѿологије новије срѿске лирике* као вишеставачно свитна (Роровић 1911a; уп. Михајловић 1998: 90). Тако се већ „Предговор[ом]” *Анѿологији*, огледаним потом и у њеној композицији (Роровић 1911b: III–XX; Роровић 1911b), као финални захтев прокламовала њена музичка структура,²⁰ при чему је Богдан Поповић универзалност естетичких мерила *Анѿологије* потврдио и снагом њиховог преноса у критеријуме друге уметничке дисциплине који у овом

²⁰ У том смислу уп. и следеће запажање Предрага Петровића, које је настало поводом тумачења статуса песника „Трећ[ег] доба” у *Анѿологији новије срѿске лирике* (Роровић 1911a: 154 и даље), а карактерише га и употреба музичког термина који припада композиторским приступима изградње полифоних нотних партитура: „Не треба занемарити ни музичко начело распоређивања и компоновања књиге, што аутор истиче у предговору. У том смислу ’Треће доба’ је онај завршни акорд *Анѿологије* у којој су песме слагане по ’начелима склада и контраста’ (Поповић 1911: XVII [Роровић 1911b]). Завршна песничка целина је зато и својеврсни смисаони и музички контрапункт оној метричкој виртуозности ’Другог доба’” (Петровић 2019: 273–274).

случају подразумевају да врхунски естетички квалитет бива и трансмузиколошки препознат у протежности кроз одабрани интермедиијални облик и његове сегментности.²¹

Чињеница да је деценијама пре директних теоријских елаборација у оквирима студија књижевности и музике у начинима грађења своје *Анџологије* и заснивања антологичарског избора Богдан Поповић, у контексту властитих интегралних књижевно-естетичких упоришта, заправо применио принципе који могу да буду сагледани из перспективе теорија вербалне музике (Scher, Bernhart, Wolf 2004) и музикализације фикције (Wolf 1999), чије је постулате Поповић имплицитно истицао и препознавањем музичких атрибута песама који су у распореду допринели хармоничности дела (Porović 1911a), одређује Богдана Поповића као једног од врхунских првих теоретичара и естетичара трансмузиклизације текста, тумачења и представљања потенцијала музике српске (модернистичке) књижевности.

²¹ У том контексту делује као да Богдан Поповић већ у „Предговор[у]” *Анџологији новије српске лирике* наговештава трансферзале из деоница доминација једне врсте чулних перцепција ка другим, што су на различите начине и касније тематизовала нека истраживања проистекла из авангардних поставки Оскара Давича (уп. Davičo 1974: 21, 23–24, 26) и Душана Матића (уп. Матић према Матић, Ристић, Вучо 2007: 4) или постмодерних виђења Милорада Павића, како је, на пример, то метафорички представљено и у одредници о прстореду жичаног инструмента у *Хазарском речнику*: „За ’Шејтанов прстOMET’ неки веле да је првобитно значио нешто сасвим друго – да је откривао ред поступака приликом прављења злата, или ред којим треба садити воће у врту да би се имало увек свежих плодова од пролећа до јесени, а да је тек накнадно примењивањем на музику претворен у прстOMET и тако су у њему једне мудрости сахраниле и заклониле друге, старије мудрости. Његова тајна, дакле, може се преводити са једног на други језик човечијих чула, а притом не губи ништа од своје делотворности” (Павић 1996: 202). Та идеја да се „тајна [...] може [...] преводити са једног на други језик човечијих чула, а [да] притом не губи ништа од своје делотворности” (Павић 1996: 202), метафорички потврђује како и у *Анџологији новије српске лирике* Богдана Поповића *складности* распореда песама (Porović 1911b: XVII–XVIII) у „музику претворен[а]” (Павић 1996: 202), доприноси делотворном интердисциплинарном спајању које означава прожетост књижевности и музике, односно осликава пример евидентних естетичких упоришта трансмузикализације текста, у тежњи једне књиге да обухвати и представи скоро све.

III

ЈОВАН СКЕРЛИЋ И МУЗИКА

1. Време музике Скерлићеве књижевне критике

Један од најактивнијих књижевних критичара свога времена и многих других периода српске културе деловао је у добу када су се на јавној сцени умногоме постављале основе институционалног рада бројних значајних установа науке и уметности овог поднебља,²² те је неретко при неколиким имао и извесну врсту улоге, а у такве спадају и Београдски универзитет (1905),²³ *Српски књижевни гласник* (1901),²⁴ Друштво за српски језик и књижевност Србије (1910)²⁵ и др. Ако се узме у обзир да је у питању епоха у којој су се зачињале или интензивније развијале и музичке институције и удружења која су оставила немерљив допринос читавој култури,²⁶ а ту припадају и делатности Првог београдског певачког друштва (1853),²⁷ Српске музичке школе (1899),²⁸ Певачког друштва

²² Интегрални поглед на динамику која је пратила књижевне, музичке и ликовне уметности времена до Првог светског рата, обележеног и личностима попут Јована Скерлића, Стевана Стојановића Мокрањца, Паје Јовановића или Надежде Петровић, в. у: Милојковић-Ђурић 2008.

²³ Поводом историје Београдског универзитета, у променама од Велике школе преко Лицеја, в. и: Бојовић 2008.

²⁴ У вези са проматрањем прве серије *Српског књижевног гласника* и улоге Јована Скерлића у оквиру ње уп. и: Витошевић 1990; Тутњевић, Неђић 2003.

²⁵ О деловању Јована Скерлића као једног од оснивача Друштва за српски језик и књижевност Србије в. и: Марковић 2011.

²⁶ Како је изгледала динамика промена у оквирима знаменитих српских музичких институција од њиховог покретања, а нарочито на које је начине било организовано функционисање првих оркестара, в. у: Ђурић-Клајн 1971; Ђурић-Клајн 1981: 128–154.

²⁷ За проучавање улоге Првог београдског певачког друштва у историји српске културе в. и: Петровић, Ђаковић, Марковић 2004.

²⁸ Ретроспектива рада првих деценија ове школе може да се сагледа и кроз прилоге Косте Манојловића (Манојловић 1924), док је о методоло-

„Станковић” (1881), Музичке школе „Станковић” (1911)²⁹ и др., засновано би било да се постави питање да ли су и на које начине те околности утицале и на интердисциплинарност Скерлићевих промишљања о књижевности, односно да ли би могла да се прати нека врста трансмузикализованог трага оваквих интермедијалних преплета времена у његовим исписима.

Пошто се 1914. година због почетка Првог светског рата, али и због тренутка који је обележен и смрћу тројице великана тадашње културе – Стевана Стојановића Мокрањца, Даворина Јенка и Јована Скерлића – често и у периодизацијском смислу речи на пољима различитих уметности проматра као извесна граница,³⁰ са ње се и покрећу разматрања у вези са тим колико се и удео опште идеје повезивања међу јужнословенским народима, коју су унеколико и наведени културни посленици заступали, паралелно остварује у областима њихових професионалних занимања, те који утицај у томе на уметнике других сфера имају и становишта Јована Скерлића (уп. Томашевић 2017: 39–55).³¹ С тим у вези се активира и питање од каквог је значаја успостављање интердисциплинарних преплета музике и књижевности у опусима који се унеколико временски и, у начелима, идејно додирују (уп. Томашевић 2017: 39–55), као и релација међу ствараоцима који их репрезентују, односно тумачима који их анализирају.

шко-дидактичким упориштима наставе у овој музичкој школи промишљала Зорислава Васиљевић (Васиљевић 1999: 75–81).

²⁹ Како се настанак ових организација везује за обележавање годишњица рођења Корнелија Станковића в. и: Крајачић 1981.

³⁰ Колико су сложена периодизацијска питања српске модерничке музике, посебно прве половине 20. века, и како би могла да се контекстуализују у односу на књижевне и шире културолошке прилике тога времена, в. у: Милин 2006: 93–116.

³¹ У паралелним сагледавањима уз Мокрањца и Јенка, кроз проматрања музиколога, подвлачили су се одређене релације у односу на рад Јована Скерлића: „Suma njihovih [?Davorina Jenka i Stevana Mokranjca? – прим. М. Ђ.] ujedinjenih doprinosa tokovima [...] muzičke kulture predratnog doba može se s razumnom dozom opreza i uslovno (bez mogućnosti boljih analogija!), samo uporediti sa doprinosima koje je u istoriji srpske književnosti istog doba ostvario Jovan Skerlić” (Томашевић 2017: 41). Таква врста контекстуализације показује колико и музиколошке позиције истраживања упућују на потребу успостављања сфера интердисциплинарних проматрања стваралачких дијалога између књижевних и музичких посленика у одређеним периодима.

Управо је из перспективе таквих међуобласних зазива нарочито упутно и да се увиди колико је музика присутна у Скерлићевим књижевнокритичким текстовима и белешкама или пак исписима усмереним ка конципирању историје књижевности, као и какву улогу имају Скерлићева трансмузиколошка запажања у прилозима који припадају тумачењима друге (не)музиколошке дисциплине.

2. Скерлићева импресионистичка критика Станковићеве *Кошћане* као заснивање интегралног књижевно-музичког есеја

2.1. (Не)могућа трансмузиколошка релација у дефиницији књижевне критике: Скерлићева читања Хелмхолца

Представљајући својства *догматичког* и *импресионистичког* у оквирима одређења онога што књижевна критика треба да буде, Скерлић подвлачи колико би књижевнокритички дискурс морао да „стоји на среди између уметности и науке”, да се „у исти мах ослања и на разум и на осећање”, што кроз маркирање потребе за „приемљивост утисака” (Скерлић 1909: 2) поспешује и разматрања колико су овакве Скерлићеве квалификације онога што књижевна критика може да буде засноване и на отворености ка другим дисциплинама и уметностима, а међу њима и ка музици. Како „критичареву осетљивост у додиру са књижевним делима” поспешује близина музичког у тексту или у непосредности критичаревих увида, односно да ли се и на који начин у таквој симбиози естетичких утисака мотивише или нивелише „социјалн[а] стран[а] уметности” (Скерлић 1909: 15), нека су од питања која се актуелизују и поводом Скерлићеве импресионистичке рецепције Станковићевог текста (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114), а у светлу заснивања и његових теоријских промишљања о природи књижевне критике.

У четвртм сегменту Скерлићевог текста „Догматичка и импресионистичка критика”, недоумицу може ли књижевна критика да се позиционира између ова два одређења Скерлић разрешава позивајући се, између осталог, и на интердисциплинарно постављена истраживања Хермана Хелмхолца: „Хелм-

холц, доводећи у везу физиологију слуха и музику, оптику и сликарство, јасно је показао нужно и природно прожимање науке са уметношћу и обратно” (Скерлић 1909: 17). Мада се Скерлић даље не надовезује на Хелмхолцова изучавања музике (Helmholtz 1877), већ пре свега на начине на које Хелмхолц користи примере из домена сликарства и оптике (Скерлић 1909: 17), може да се претпостави да се Скерлићево дефинисање *догматичког* и *импресионистичког* као иманентно релационог у односу на очекиване поставке књижевне критике заснива управо на томе како је Хелмхолц осветлио везе уметности и науке (Јакшић 1985: 181–186; уп. Скерлић 1909: 17).

Пишући и о Светозару Марковићу, Скерлић је на неколико места подвлачио Хелмхолцова гледишта у оквиру деветнаестовековне претежности природних наука:

„То је доба примене паре и електрицитета, изналаска железница и пароброда, машинизма у индустрији, фотографије, телеграфије, спектралне анализе; доба Хелмхолца, Вирхова, Клода Бернара, Пастера, Либига, Фарадија, Хекслија, Дарвина, Хекела и толиких других. Током 60-их година успех егзактних наука био је такав да су оне почеле владати над свима осталим наукама и наметати им и свој правац и своје методе” (Скерлић 1910: 218–219).

Имајући у виду овакве перспективе природних наука, које је и у тексту „Догматичка и импресионистичка критика” Скерлић засновао на потреби надовезивања књижевне критике на поштовање чињеница да се и „експериментална естетика ослања [...] и на психологију и на физиологију, па чак и на социологију” (Скерлић 1909: 18), може да се закључи колико је и преко типологије интердисциплинарних Хелмхолцових бављења музиком (Helmholtz 1877), Скерлић имао у виду синестетичке преплете и повезаности уметничких дисциплина и њихових истраживања, које је могао да претпостави као мериве и одредиве у контексту егзактних знања. У том домену је било могуће да се разматрају и Хелмхолцова интердисциплинарна истраживања физике (Јакшић 1987), перцепције као основе фокуса психолошких сагледавања уметности (Warren and Warren 1968), принципа музичке хармоније (Матић 1877), односно Хелмхолцова испитивања *осећљивости тона*, а посебно

но феномена *буке*, која су ситуирана и у оквире технолошких достигнућа, кроз допринос развоју машина које приступају музичким мерењима, а на различите начине постављена и као ранија упоришта за футуристичке и друге технолошке везе између музике и авангардних промена (Heumans 2009: 16–36; Melillo 2020). Назначено активира и интригантан поглед на наведена Скерлићева промишљања како поводом Хелмхолцових виђења, тако и у трансмузикализацији Хелмхолцове типологије међу дисциплинама (Helmholtz 1877) и успостављању властите перцепције односа књижевне критике према музичким слојевима литерарног дела у етапама надолазећих поетичких промена (Скерлић 1909: 17).

Како кроз дискусије о природи књижевне критике Скерлићева уверења мотивишу и оваква питања (Скерлић 1909: 18), отвара се простор за проверу да ли у оквирима анализе која је одређена као импресионистичка, у испису о *Кошћани* Борисава Станковића, Скерлић, антиципирајући одјеке и претходно назначене типологије интердисциплинарности промишљања о књижевној критици, следи неке трагове нотних егзактности у вези са начинима сагледавања трансмузиколошке улоге мелодија у поставци овог Станковићевог комада на подијуму или пак на друге начине приказује изузетност сценичности Станковићевог текста (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114), те да ли тиме икако утиче на неке интермедиијалне стваралачке рецепције Станковићевог дела (Станковић 1902а) у 20. веку.

2.2. Како пева Коштана? Од Скерлићевих до Коњовићевих тумачења музике Станковићевог текста

Потребу да о тексту Борисава Станковића пише Скерлић има и у оном тренутку када је био у прилици да се увери у импресивност сценског извођења *Кошћане* на подијуму Народног позоришта, што јасно наглашава колико је управо препозната интермедиијалност овог Станковићевог остварења представљала кључну мотивацију за Скерлићев рад, тј. колико су процеси трансмузикализације рефлектовани у Станковићевом комаду постављеном на сцени, као и Станковићев трансмузикализован текст у сценској изведби (уп. Vlatković 1979; Мосусова 1995: 10), били нарочите потпоре за Скерлићеву критику (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114).

Свој запис о *Кошћани* Борисава Станковића (уп. Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106) Јован Скерлић посвећује Стевану Луковићу, песнику чија је дела у различитим приликама, како у засебним разматрањима (уп. Скерлић 1913а: 93), тако и у *Историји нове српске књижевности* (уп. Скерлић 1914а: 461), анализирао из перспективе присуства мелодијских елемената и оцењивао као посебно музикалне, те и доводио у везу са Верленовим остварењима (Скерлић 1913а: 93), која припадају разгранатој грађи у генеалогјама упоредних изучавања књижевности и музике (White 1992; Baudot 1968: 31–54). Очито да је, с тим у вези и овде, поводом дискусије о Станковићевом тексту, Скерлић маркирао и простор за проматрања музике и књижевности која су се у његовим погледима развијала кроз више перспектива, околности и оквира (уп., нпр., Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106; Скерлић 1913а: 93; Скерлић 1914а: 461). Таква врста контекстуализације паратекстуалних елемената који сачињавају и извесне трансмузиколошке рефлексије индукује Скерлићево тумачење *Кошћане* (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114) паралелно са његовим сагледавањима других жанрова, такође наклоњених процеси-ма трансмузикализације, међу којима се посебно истиче поетски, чиме се потенцијално наговештава и аспект својеврсне жанровске хибридности Станковићевог остварења (Станковић 1902а), али и могућности његовог ситуирања у оквиру неких перспектива литерарних тековина европског симболизма.

Како већ прво издање Станковићеве *Кошћане* у поднаслову садржи трагове интермедијалних жанровских одређења („*комад из врањског животоа у четири чина с љевањем*”; Станковић 1902а), не изненађује што се и Скерлићев текст поводом изведбе *Кошћане* отвара наглашеним хоризонтом трансмузиколошких очекивања и претпоставком колико је управо сценско извођење Станковићевог текста могло да се упореди са неким од најпознатијих комада с певањем из назначеног периода: „Шалваре су зашуптале, дукати зазвектали, и запевало се *Шано, душо Шано*... Ја помислих да ћемо имати да гледамо нешто као *Ђида, Риђокоса, Појтера*, низ шарених слика из народнога живота, са много песама и игара, и са обавезном свадбом на крају. Али, у колико се радња развијала, трагични карактер се све више испољавао [...]” (Скерлић 1907а: 106; уп. Скерлић 1901: 317). Имајући

у виду учесталост сценских приказа поменутих комада, међу којима је *Бидо*, и чињеницу да је у периоду од двадесет једне године (од 1892. па до године пред Први светски рат) био најизвођеније дело у позоришту, приказано чак осамдесет један пут, док у односу на то *Кошћану*, након 1900. године, а до Првог светског рата, уз музику Покорног и Крстића бележи педесет изведби (Милановић 2012: 53), разумљиво је назначено Скерлићево очекивање које неумитно подвлачи и значај међудисциплинарних веза књижевности и музике, вишеструко истакнутих управо и као посебност како у тексту, тако и у изведбама Станковићеве *Кошћане* (уп. Станковић 1902а).³²

Констатујући каква је типологија певања у Станковићевом делу и запажајући последицу својеврсног оксиморона певања без радости песме – „Они много певају, али то су лабудске песме” (Скерлић 1907а: 107; уп. Скерлић 1901: 317), Скерлић наговештава читаву библиотеку будућих деценија проучавања функције музике у Станковићевом делу – од питања која се постављају у односу на фолклорно наслеђе и упоришта Коштаниних песама (Пешикан-Љуштановић 2009: 7–16), недоумица у вези са начином на који је Петар Крстић дошао до тринаест мелодија које су дате у сценској поставци, међу којима се посебно издвајају и „’Шано, душо’, ’Јоване, сине Јоване’, ’Дуде, море дуде’, ’Џанум на сред село’, ’Да знајеш мори моме’, ’Отвори ми, бело Ленче’”, с обзиром на то да Крстић, највероватније, није вршио теренска истраживања, при чему је могуће и покретање дискусија о моделима којима их је учинио доступним и у публикацији збирке клавирских музикалија (уп. Крстић [19??]; Матовић 1995: 163), до претпоставки у вези са функцијом лирских песама које се изводе у Станковићевим делима (Јовичић 1969: 545–554) или теза у вези са начинима сценских и музичких транслација *Кошћане* (Златановић 2009: 51–69), као и отварања поља ка упоређивањима музике *Кошћане* са музиком *Ташане*, коју је компоновао Бинички (Бинички [б. г.] и др. Разгранатост трансмузиколошких праваца истраживања *Кошћане* који сежу управо од Скерлићевог текста (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114) сведоче о Скерлићевом раду

³² Поводом питања у вези са тим како се *Кошћану* односи према традицији комада с певањем в. и: Марјановић 1994: 171–184.

као неминовном упоришту поставки интердисциплинарних изучавања књижевности, позоришта и музике.

Колико Скерлићу *Кошћана* измиче у односу на типологију Хелмхолцове наглашено материјалистичке мерне визууре (уп. Скерлић 1909: 17), утврђује се у подвлачењу извесног несagleдивог тоталитета другости, симболистичког поимања чудновате жанровске и целокупне поетичке разлике коју управо *Кошћана* нуди: „Сем лепоте, сем *царскога грла*, како вели наша народна песма, сем оних чудних, опојних песама, има она нечега вишег. Та мала Циганка има немирну, осетљиву, упечатљиву душу уметника, неодређену потребу нечега лепшег, заједницу душе са великим Све” (Скерлић 1907а: 108; уп. Скерлић 1901: 317). Уколико се увиди да Скерлић има потребу да обележи Коштану као уметника који тежи ка властитој независности (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 108), актуелизује се читаво поље могућности изучавања овога текста и његове сценске поставке и као књижевног дела о (не)могућности постанка ствараоцем, које онда умногоме усложњава и перспективу разумевања судбине појединца, али и питања на који начин песма преображава у Коштани оно што је артистичко ка ономе што је *Све* (Скерлић 1907а: 108; уп. Скерлић 1901: 317) или пак „*оно*, вечито *оно*” (Скерлић 1907а: 109; уп. Скерлић 1901: 317) ка претрајавању тог никад потпуног прихватања трагичке неумитности свеколиког измицања.

Вокално-инструментални звук који Скерлић подвлачи код изведбе Станковићевог текста концентрише се на то да „’[...] грнета свире, дајре се чује и песна... не песна, глас само, и тој мек, пун глас... [...]” (Станковић према Скерлић 1907а: 111; уп. Скерлић 1901: 317), што треба скоро магијским дејством да утиче да се „’врне” „’младост” (Станковић према Скерлић 1907а: 112; уп. Скерлић 1901: 317). Бирање да се у фокус постави дрвени дувачки инструмент, покрајинског карактера, чији је звук заправо сродан аудитивној боји кларинета (РСАНУ; Станковић према Скерлић 1907а: 112; уп. Скерлић 1901: 317), у средишту Скерлићевог интересовања нуди звучну имагинацију Станковићеве атмосфере као ону која је са једне стране веома чулна, „[ч]удна [...] носталгична поезија” (Скерлић 1907а: 113; уп. Скерлић 1901: 317), оријентална,³³

³³ Поводом начина тумачења уплива оријенталних елемената у српску модернистичку музику прве половине 20. века в. и: Milanović 2008: 103–114.

повезана управо дувачким инструментом облог звука или индивидуалном гласном деоницом са нечим што је исконско, а што је декадама касније, управо кроз промишљања о музици Станковићевог Врања приликом потенцијалног рада на филму, Живојин Павловић одредио „балканск[им] цез[ом]” (Павловић 1983: 240–252). Шта значи то што је Станковић, према Скерлићевим читањима, заправо кроз Коштану, и пре ерупције цеза на светску сцену, управо у српској књижевности и култури наговестио једну од највећих балканских *блузерки* (уп. Скерлић 1907а: 112; Скерлић 1901: 317; Павловић 1983: 240–252)?

Препознајући у типу песама на које је Станковић алудирао слојеве сродне „босанским севдалинкама” (Скерлић 1907а: 113; уп. Скерлић 1901: 317),³⁴ Скерлић подвлачи колико се у томе осећају и рефлексије „осетљиве расе словенске” (Скерлић 1907а: 113; уп. Скерлић 1901: 317), које ће касније Петар Коњовић, и као композитор *Кошћане* (Коњовић 1968), индукујући вољу за потенцијалним продором словенске музике управо у ефекту који је претходно начинио цез, истицати као оне које треба да добију шири простор препознавања на светској сцени (Коњовић 1954: 129). Одлучујући се за сложеније оркестарске поставке које поразумевају утисак продужавања звука „педалом тимпана” или пак употребом „контрабаса, кроз тремола гудачких инструмената”, „у звуцима обое и соло виолине постављених иза сцене (од 4. такта после броја 310)” (Веселиновић 1989: 54), Коњовић песме *Кошћане* нуди као нови тип ревитализације Скерлићевих трансмузиколошких увида о Станковићевом делу с почетка 20. века (уп. Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114; Коњовић 1968). У прилог томе сведоче и позитивни коментари Милоја Милојевића и у вези са начинима третирања фолклорне грађе у делу ради потврде елемената националног стила, које је дело завредело и по извођењу 1931. године у другачијој друштвеној и идеолошкој структури (уп. Милојевић 1921а: 2–3; Милојковић-Ђурић 1989: 159). Тиме се од Скерлића до Коњовића (уп. Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114; Коњовић 1968), кроз деценије прве половине 20. века, подвлаче актуелности слојевитих трансмузикализација текста које континуирано подстичу

³⁴ За историјат изучавања севдалинке као жанра в. и: Шкиљевић 2017.

нове могућности интердисциплинарне стваралачке рецепције Станковићевог дела (Станковић 1902а), као и третирања питања позиционирања фолклорног миљеа у контекстима (хипер)модернистичких промена.

Примери трансмузикализације текста *Кошћане* Борисава Станковића, како у Скерлићевој критици (Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114), тако и у сценско-музичким поставкама или транскрипцијама од, на пример, Крстића до Коњовића (Крстић [19??]; Коњовић 1968), показују колико препозната музика дела српске модернистичке културе још у раном периоду рецепције може да допринесе стварању интегралног књижевно-музичког есеја чија се снага идеја, поетичких упоришта и ширих друштвених импликација и годинама касније препознаје у бројним трансмузикализацијама не само у Станковићевом опусу (уп. Станковић 1902а; Станковић 1902б; Станковић 1910), или пак као транслација музичких елемената Станковићеве *Кошћане* у контуре Скерлићевих проматрања (уп. Скерлић 1901: 317; Скерлић 1907а: 106–114), већ и у виду заједничке реконтекстуализације наведених поставки у оквирима других уметничких остварења током прве половине 20. века и даље.

3. Музика Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* и књижевних критика

Као историчар српске књижевности, Јован Скерлић је очито био свестан значаја уплива друге уметничке области у оквиру књижевног стваралаштва, као и аспеката модернизације књижевних дела који су резултат извесних интердисциплинарних прожимања. Тако већ пишући о карактеристикама версификације Бранка Радичевића у *Историји нове српске књижевности*, Скерлић издваја промене на метричком плану у односу на подлогу наслеђа од ког Радичевић полази, представљајући и звуковно транспоноване стихова и мелодијске прераде као једну од основних карактеристика процеса трансмузикализације: „Мелодичност његових [Радичевићевих – прим. М. Ђ.] стихова је тако велика да је читалац у искушењу да их запева, и није случајност што је готово трећина његових песама стављена у музике и што је он не

само најчитанији но и најпеванији српски песник” (Скерлић 1914а: 286).

Осим за Бранка Радићевића посебну вредност компонованих стихова, који обилују „својом музикалношћу”, Скерлић примећује и код Милорада Петровића, што је поред *Историје нове српске књижевности* (Скерлић 1914а: 424), било издвојено и у засебном тексту који је Скерлић посветио поезији Милорада Петровића (Скерлић 1926а: 104). У том смислу може да се утврди да трансмузиколошки аспекти уплива мелодиозних елемената у романтичарске стихове у Скерлићевим одређењима, са једне стране, представљају извесно одаљавање од претходне парадигме и нарочито њене метрике, а, са друге стране, према Скерлићевим тумачењима, трансмузикализација текста ка мелодијским партитурама јесте међу примерима који делују на јачу присутност одређеног опуса, што управо проистиче из интегралистичких схватања сфера интердисциплинарних преплета, које Скерлић и у својој *Историји* наглашава, осветљавајући на тај начин и токове рецепције проматраног дела (уп. Скерлић 1914а: 285, 286).

У дискусијама о аспектима реторичности остварења Ђуре Јакшића, Скерлић у фокус поставља свестраност Јакшићевих интердисциплинарних ангажмана, који онда, трансмузикализовани у извесне поетске оквире, претежно утичу на међумедијалну снагу вербализације дела, што Скерлић амбивалентно вреднује, подвлачећи да је важно и какав је однос музичко-текстовног елемента према идеји коју преноси:

„Реч за њега [Ђуру Јакшића – прим. М. Ђ.] није само обележје смисла, спољни израз једне представе; реч за њега има своју боју, свој тон, своју музику, своје биће независно од спољњег света. Он воли лепе речи као лепо цвеће и лепе мелодије; оне га заносе и опијају. Он слика речима, често и мисли речима, сав се предаје ређању лепих, звонких речи. Дикција, то је његова и добра и рђава страна. Он крепким, звучним, громким, сликовитим, патетичним речима, од којих прави читаву оркестрацију, у стању је да постигне велике реторске и музичке ефекте. Али то ређање хучних и блескавих речи прелазило му је у манир, и због те љубави према речи као према речи, он је падао у вербализам, и лепоти

и музици речи, реторским ефектима, често жртвовао смисао” (Скерлић 1914а: 318).

Оваквим сагледавањима „тон[а]”, „музик[е]” речи и њихове „оркестрациј[е]” у поезији Ђуре Јакшића, чак и када негативно оцењује доминантну посвећеност стилским ефектима у односу на семантичност одређених делова, Скерлић у својој *Историји* знатно утиче и на приказивање реторике као оне која инкорпорира и извесну дозу трансмузиколошких преплета у речима (Скерлић 1914а: 318). Ипак, музикалност на посебном поетичком пиједесталу у Скерлићевој *Историји нове српске књижевности* бива вреднована при анализама модернистичке поезије (уп. Скерлић 1914а).

Музичке паралеле у Скерлићевој *Историји* у представљању песништва Војислава Илића следе из перспективе подвлачења ауторових ослањања на аспекте чулности, међу којима је и доживљај музике транспонован у поезију, што је кроз Скерлићева виђења оцењено и као гарант увреженијег дескриптивног момента у делу:

„Његова поезија, која има нечега нематеријалнога, прозрачнога, флуидног, сва је у мери и у складу, поред тога са живим, финим и тачним осећањем природе. Његови описи, веристички, често реалистички, јесу мала савршенства у своме роду. Војислав Илић има и чисто декоративних особина. Духовни живот, у опште, код њега је мање развијен но осећајан, и он као уметник осећа свет чулима, види у првом реду боје, чује прво музику. Декорација код њега заузима толико важно место да има пуно песама које су написане само ради описа, ради живог и ефективног описа којим се код њега све свршава” (Скерлић 1914а: 413).

Иако делује да је у неким тренуцима анализе Скерлић на корак да представи синестезијску чулност као пример симболистичког у Илићевој поезији, ипак се очито опредељује у тумачењу да таква врста чулне симбиозе буде рефлексија света у књижевности (уп. Скерлић 1914а: 413), чиме се заправо показује колико музичко бива присутно од романтичарски до реалистички опцртане књижевне парадигме у Скерлићевој *Историји нове српске књижевности*, али не и безрезервно имплицитно симболистичке у поезији Војислава Илића. Про-

мотрена веза поетског и музичког у виду нешто другачије поетичке процене Илићевог стваралаштва, као и сагледавање колико је присуство музике отелотворило извесну близину симболистичке евокације у поезији Војислава Илића, уочава се у засебној Скерлићевој студији посвећеној овом песнику:

„Сва звучност нашега језика нашла је највишега израза у њима, и поједине песме његове имају сву чар ритма и музике, и буде често она суптилна осећања која само музика рађа. Та је поезија на прелазу између речи и музике, материјалног и нематеријалног. Као што има песника, који се обраћају на разум, рефлексивних песника или песника који се обраћају оку, песника сликара као Готје, тако има песника који се обраћају уву, који постизавају аудитивне ефекте, и то су песници ритма, музике и хармоније, као што је случај са Војиславом Илићем” (Скерлић 1926б: 70–71).

Управо позиционирајући Илићево песништво ван Готјеовог, као једног од могућих примера и визуелности која је била значајна парнасовцима, Скерлић врло рано, захваљујући проницљивом послушковању музичког у Илићевом делу, упућује на обресе симболистичког у његовом опусу (Скерлић 1926б: 70–71). Имајући ово у виду више је него јасно колико се смене поетичких парадигми у поезији осликавају кроз *Историју нове српске књижевности* и књижевнокритичке текстове Јована Скерлића (уп., нпр., Скерлић 1914а; Скерлић 1926б: 70–71) управо у односу на перспективу музикализације песништва која је једна од сигурних ознака промена између романтичарског, реалистичког, симболистичког и (хипер)модернистичког поетског израза.

Још један аспект музикалности Скерлић актуелизује у *Историји нове српске књижевности* када је у питању стваралаштво Војислава Илића, и то управо кроз Илићев стих, што отвара простор да се према начинима третирања музике стиха у Скерлићевој *Историји* два пута покаже уочавање битног метричког реза: код Радичевића у односу на стихове народне традиције и код Илића у односу на романтичарску, али и (псеудо)класицистичку парадигму (Скерлић 1914а: 285, 286, 413). Говорећи о томе како је Илић „врло брзо савладао све тешкоће версификације”, Скерлић његове стихове описује

као „нежн[е] и грациозн[е], или озбиљн[е] и свечан[е]”, што представља са версификацијског становишта као „одсудан корак у напред”, чему су посебно допринела и одређења „[л]епот[е] и мелодичност[и] стихова, савршеност[и] метрике, нов[ог] ритм[а]”, а томе се придружују и Скерлићеве оцене суштине Илићевог стиха који је „по преваходству музикалан”, односно Скерлићеви увиди да је „Илић [...] дао најбоље, најмузикалније и најритмичније стихове који су до њега на српском језику написани” (Скерлић 1914а: 414, 416). Нудећи овај аспект Илићевог рада као један од кључних момената оцене књижевноисторијског деловања, Скерлић је примере музичких елемената транспонованих у стихове показао као трагове посебне модерности (Скерлић 1914а: 414, 416). Када је у оквирима сагледавања резултата „[д]анашњ[е] књижевност[и]” описивао и достигнућа „главн[их] модерн[их] песник[а]”, Скерлић је истакао колико су „подигли [...] српску лирску поезију готово до ступња савршености”, чему је пре свега допринела и чињеница да „ова поезија живописношћу и музикалношћу задовољава и око и ухо” (Скерлић 1914а: 452), што све сведочи о Скерлићевом изузетно високом вредновању музичких елемената и њихове улоге у раном модернистичком песништву.

Од песника краја 19. и почетка 20. века осим Илића, према „велик[им] музичк[им] ефект[има]”, Скерлић је нарочито издвајао и поезију Стевана Луковића, експлицитно сведочећи да „[н]еколико његових песама симболичких и музикалних, иду у најоригиналније и најбоље ствари модерне српске поезије” (Скерлић 1914а: 461). Посвећујући поезији Стевана Луковића и засебан текст, Скерлић и ту у анализи стихова, међу којима оне што чине „Јесењ[у] кишн[у] песм[у]” одређује као „симфонију”, уочава трансмузиколошку спону између форме, начина певања и теме, уз оцену да је у питању песма која је „јединствен[а] у целој српској књижевности по својој музичности и срећном складу ритма са предметом који се пева” (Скерлић 1913а: 93). Неретко Скерлић овакве примере трансмузиколошких веза и имплицитно карактеризује као верленовске, што се запажа како у тексту о поезији Стевана Луковића (Скерлић 1913а: 93), тако и, као што је раније поменуто, када се Верлен цитира на почетку Скерлићевог текста о *Кошћани*, у коме се посебна пажња усмерава и ка

музичким елементима у овом комаду, док је текст посвећен управо Стевану Луковићу (Скерлић 1907а: 106; уп. Скерлић 1901: 317), што све сведочи о значајним трансмузиколошким релацијама које се и на метапоетичком нивоу успостављају међу Скерлићевим текстовима. Овакви примери показују сложености музикализације стиха и његове модернизације у песништву друге половине 19. и почетка 20. века, што делује да Скерлић понекад чак и пренаглашава (уп. Скерлић 1913а: 93), а све пак недвосмислено осветљава критичареву освешћеност када је у питању праћење модела према којима трансмузиколошки ефекти инкорпорирани у поезију утичу на аспекте поетичких промена и успостављање начина према којима то *Историја нове српске књижевности* прати (Скерлић 1914а).

У непрекидном проматрању елемената трансмузикализације, који кроз мелодиозност стиха певљивошћу поспешују његову актуелност и рецепцију, утичу на аспекте реторичности песништва, у синестезијским елементима доприносе извесној декоративности или кључно делују на динамике поетичких промена од романтизма до симболизма, док се од Радичевића и Јакшића до Илића и Луковића музикализација стиха издваја као једна од основних одлика модерности поезије, може да се закључи да је у својој *Историји нове српске књижевности*, као и у бројним критикама, Јован Скерлић заправо понудио и платформу паралелне историје интердисциплинарних, трансмузиколошких спрега књижевности и музике и могућности анализа таквих интермедијалних додира и утицаја (Скерлић 1914а). Имајући у виду и назначене смерове, од Илића ка другим ауторима ће се и у овој књизи кретати и неке од наредних интерпретација сложених процеса трансмузикализације текста и тумачења музике српске модернистичке књижевности.

IV

**РЕЛАЦИЈЕ ПОЕТСКОГ И МУЗИЧКОГ
У СТВАРАЛАШТВУ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА**

1. По чему је Илићев опус музикалан?

„[...] као нико до њега он је осетио и изразио музикалност српскога језика”
(Скерлић 1914а: 414).

У *Историји нове српске књижевности* Јован Скерлић највећи број музичких одређења везује управо за песништво Војислава Илића, представљајући га као „нову поезију складну, углађену, грациозну, чистих линија, одабраног речника, хармоничнога ритма, у којој се, боље но икада пре тога, показивала сва гипкост, живописност, музикалност и уметничка усавршљивост српскога језика”, што проистиче из увида да Војислав Илић „као уметник осећа свет чулима, види у првом реду боје, чује *прво музику*”, док је „[њ]егов *стих* [...] *по њевасходству музикалан*, и као нико до њега он је осетио и изразио музикалност српскога језика”, те врхуни већ истакнутом Скерлићевом оценом да је „Илић [...] дао најбоље, најмузикалније и најритмичније *стихове* који су до њега на српском језику *написани*” (Скерлић 1914а: 416, 413, 414, 416; подвлачења М. Ђ.). Пре тога, Љубомир Недић, говорећи о Илићевом „вештом слагању речи”, оно што представља као „тајн[у] његове поетске вештине” види остварено кроз „најлепше ефекте”, који су, између осталог, и „у музици стихова” (Недић 1893: 224–225). Одакле толика музикалност Илићевог стиха, коју Недић и Скерлић истичу (уп. Недић 1893: 224–225; Скерлић 1914а: 416, 413, 414, 416) и шта је сачињава? Колико она проиходи из периода Илићевог образовног формирања или пак произилази из утицаја уметности других култура? Да ли израста из релација према музичким остварењима која су настајала паралелно уз Илићеве стихо-

ве или више утиче на формалне и поетичке аспекте многих музичких композиција које су Илићевим опусом подстакнуте? Колико доприноси версификацијским променама како у Илићевом песништву, тако и ширем контексту поезије пре и после Војислава Илића?

Ово су само нека од питања чија анализа у наредном сегменту књиге показује сложеност аспеката трансмузикализације текста, узимајући у обзир релације поетског и музичког у Илићевом опусу, и то кроз сагледавање разгранатости транспозиција ритмичко-мелодијских компонената у сфери стиховног или пак транслација текстуалног у музичке партитуре.

2. Порекло музичког у раном периоду Илићевог стваралаштва

2.1. Колико се Илић образује и музиком?

Како би се разматрало у вези са могућом заснованошћу деловања музичких компонената на извесне промене у оквиру Илићевог песничког опуса, требало би узети у обзир на који начин је контекст Илићевог образовног, уметничког и социјалног стасавања континуирано омогућавао прилике за развој оваквих врста интермедијалних веза, те колико је био пресудан и за ранији период Илићевог стваралаштва. Иако је услед Илићевог кратког живота (1860–1894) и времена стварања (од 1872. године) изузетно тешко разделити одређене етапе у оквиру његовог рада, чини се да, ако је период од 1892. године означен као онај који указује на појаву извесних симболистичких аспеката у доменима Илићевог опуса (уп. Павић 1961а: 163), онда би доба до 1880. године могло да се, и према времену школског стасавања, али и појави првих превода, препева и заснивања стваралачких одабира према одређеним узусима (уп. Илић 1961а; Павић 1961а), поима као ранији период Илићевог стваралаштва.

У том смислу посебно је интригантно испитати и да ли су потенцијални утицаји рецепције одређене лектирне грађе, као и околности уметничких окупљања и других културних посредништава у времену Илићевих уметничких и образовних стасавања током 70-их година 19. века имали изванредан

допринос и у конституисању интермедијалног контекста, а нарочито музичког миљеа песничке стваралачке радионице.

2.2. Тома Модун – Илићев наставник певања

Кроз подробна биографска истраживања Илићевог образовног стасавања, које је у оном аспекту званичног школског тока услед комплексних здравствених и других организационих околности било несистематско, запажа се да је познавање нота и певање према нотним записима Илић усвојио у данима ондашњих гимназијских учења од Томе Модуна (Вукићевић 1900: 99; Скерлић 1914а: 406; Павић 1961а: 22). У ширим друштвеним контекстима, Модунов положај је пре свега запажен кроз спис *Нек смо на чисто са рачунима* из 1881. године (Модун 1881), док се у сфери познатих Модунових деловања посебно истиче „Књижевни позив” из октобра 1874. године, у коме Модун наводи своја настојања да кроз скупљање познатих речи из књижевних извора и Вукових издања понуди њихов превод на италијански језик, при чему моли „ljubitelje i naučnjake našega jezika” да пошаљу речи које су и они прибрали (Modun 1874: 4). Док тип овог позива показује важност лексикографских деловања у историји језика, као и на пољима састављања двојезичних речника, где се у конкретном примеру наглашава романско језичко подручје као циљно, докле и Модунов потпис на назначеном месту („nastavnik jezika latinskoga na vel. gimn.”; Modun 1874: 4), очито претпоставља доминацију језичких интересовања над другим делатностима којима се предавачки бавио.

Имајући у виду да је уз музички предмет Модун у тадашњој гимназији предавао и физичко и латински језик (Вукићевић 1900: 99; Павић 1961а: 22), може да се претпостави да музички утицаји из ранијих школских дана нису начинили стубне темеље на које би се ослонило даље прилежније музичко формирање Илићевих интердисциплинарних деловања. Тако постављену тезу потврђује и чињеница да Илић тек након две деценије од овог периода школовања своју пажњу посвећује изучавању свирања на једном инструменту, и то, чини се, из извесне пасије (уп. Илић 1961б: 378). Наиме, у писму које 23. јула 1893. године из Приштине шаље Кости Андрејевићу, Илић сведочи да престаје са проучавањима језика и да се посвећује свирању: „Решио сам се да бата-

лим француски *ја да јочнем да учим да свирам у шамбуру. То је много занимљивије и 'хоће се мање времена'*” (Илић 1961б: 378; подвлачење М. Ђ.). Истицање инструменталног извођаштва као покушаја успостављања евентуалне и тренутне музичке олакшице у изузетно тешким историјским околностима у Приштини 1893. године (уп. Илић 1961б: 377–378) подразумева и потенцијални аспект односа који је Илић према музици стварао и током година мењао.

Управо ће се и у наредним проматрањима динамичног тока релација које је Илић кроз деценије између музичког и књижевног текста успостављао приметити колико та интермедијална, трансмузиколошка позиционираност није ни по чему једнообразна нити лако предвидљива.

2.3. *Теорија њезије Ђорђа Малетића* као Илићева лектира

На основу пописа књига које су прикупљане за ђаке слабијег материјалног стања током 1875. године и биле намењене узрасту средње школе у којој је био и Војислав Илић, сазнаје се да је Коста Црногорац у оквиру припремљеног списка уврстио и *Теорију њезије Ђорђа Малетића* (Малетић 1854; Малетић 1868), те да је и Војислав Илић већ у овом периоду образовног стасавања могао да је користи (Црногорац према Павић 1961а: 23, 673). У том смислу се отвара и питање колико је Малетићев теоријски приступ поезији, објављен први пут шест година пре Илићевог рођења (Малетић 1854), а прештампан поново 1868. године (Малетић 1868),³⁵ и његово потенцијално позиционирање поетског текста у назначеном интермедијалном светлу релација књижевног и музичког додира, могао да утиче на Илићево разумевање улоге музичких елемената у конституисању стиха и тумачењу поезије.

Када се размотри разноврсност стваралачког, проучавалачког и ширег професионалног деловања Ђорђа Малетића, које је подразумевало и публикување песничких и преводилачких радова, посвећивање обликовању позоришних комада и студија намењених театролошким испитивањима или пак деловање у оквирима Српског ученог друштва, као и у

³⁵ У вези са разликом између два издања књиге Ђорђа Малетића в. и: Јелић 2000: 166.

многим активностима поводом организације наставе и других остварења у доменима културе (уп. Скерлић 1914а: 192; Војиновић 1938: 154, 157–158; Милићевић 1956: 33–53), разумљива је и усмереност Малетићеве *Теорије њоезије* (Малетић 1854) ка широким и разгранатим приступима, који досежу и одређене интердисциплинарне формате. Истицањем аспеката звучности у књижевном стваралаштву, ритмичности у лирској поезији, заједничких феномена музике и књижевности који се везују за уметничке творевине, опере као поља сусрета двеју дисциплина или пак изучавања облика различитих музичких подражавања у стиховима, очевидно је да се у Малетићевој *Теорији њоезије* непрекидно успостављају вишемедијалне везе двеју уметности и њима посвећених наука (уп. Малетић 1854). Вишеструко истицана естетичка перспектива Малетићевих премиса, посебно у контексту европских паралела коришћених књижевних и филозофских извора (уп. Варас 1938: 203–204), као и начини музиколошког приступа хексаметру (уп. Малетић 1854: 153), умногоме су могли да утичу и на песнички рад Војислава Илића.

Иако је Скерлић замерао Малетићевим књижевнотеоријским текстовима извесну превагу „догматичк[их] естетичк[их] начела” и захтеве да се у књижевности ствара „по правилима” (Скерлић 1914а: 194), и у таквим доменима може да се подстакне следеће промишљање: ако су те Малетићеве тезе унеколико и музичке (уп. Малетић 1854: 154–155), и с тим у вези оне које подразумевају и одређени систем правилности, али систем који је донекле другачији у односу на онај доминирајући у медијуму парадигматског поетског текста, не долази ли онда до теоријских елаборирања у Малетићевим радовима која, изван Скерлићеве дефиниције *догматичког* оквира (уп. Скерлић 1914а: 194), ипак могу да делују и на поезију, нарочито кроз примене запажаних музичких елемената у промени и модернизацији стиха? Имајући у виду да и Скерлић истиче Илићево наслањање на теоријско наслеђе које оставља Ђорђе Малетић (уп. Скерлић 1914а: 408–409),³⁶ а уз то узимајући у обзир и наведену чињеницу

³⁶ Уп. следећу Скерлићеву оцену поводом дијалога песничтва Војислава Илића са претходним књижевним парадигмама: „Он напушта реторичну, емфатичну и претерано субјективну поезију романтичара шездесетих година, и у неколико враћа се одмереној, њоукласичарској,

да је у Малетићевом приступу теорији стиха изразито присутно сагледавање поезије и из музиколошких позиција (уп. Малетић 1854: 154–155), може да се претпостави да се извесни трагови музичког у версификацијским аспектима Илићевог стиха наслањају на Малетићеве погледе, који су још од раног периода образовања Илићу били познати (уп. Црногорац према Павић 1961а: 23).

Следећи назначене закључке, у сегменту ове књиге који се бави и музиколошким тумачењима Илићеве версификације и аспектима музикализације његовог стиха као важним упутиштима промена у метричкој парадигми српске поезије истаћи ће се на које начине се кроз трансмузикализацију Илићевих стихова препознају иновативни елементи који покрећу питања модернизације српског песништва, али и композиторских приступа који су стваралачки рецепирали Илићево дело.

2.4. Руски утицаји на заснивање односа поезије и музике у Илићевом делу: салон породице Илић 1876. године

Ако се узме у обзир Павићево виђење „развиј[ог] пут[а]” у оквирима опуса Војислава Илића, те могућности његовог „компаративн[ог] проучавањ[а]”, и то у односу на „Илићево наслањање на западне литературе”, али и „степен повезаности са руском књижевношћу” (Павић 1961а: 7), у интердисциплинарним и интермедијалним сферама може да се постави и питање колико су извесни музички елементи, посебно они који према пореклу припадају западноевропском или словенском културном кругу, били рецепирани и у образовном периоду Илићевог стасавања и остављали трага у доменима Илићевог песништва.

Поред тога, далекосежан одјек који се код Илића уочава, и то нарочито у поезији настајалој након 1876. године, поред античке, чине и словенске књижевности,³⁷ чему доприноси и

'објективної лирици' четирдесетих година, којој је Ђорђе Малетић био теоретичар, Јован Ст. Поповић најбољи песник, и којој је у почетку свога књижевног рада припадао и његов отац Јован Илић' (Скерлић 1914а: 408–409; подвлачења М. Ђ.).

³⁷ Уз потенцијални руски утицај на Илићево стваралаштво, који је доминантан у периоду краја 70-их година 19. века, пишући о покретању Друштва за уметност 1883. године, Илић указује и на значај извесних па-

предани рад Јована Илића на том пољу (Павић 1961а: 30–32). Додатни импулс за то стварају и друштвено-историјске околности: добровољна учешћа руске војске у сукобима Србије и Турске у периоду између 1876. и 1877. године, при чему је извесно да су војници долазили и у кућу Илићевих, и нарочито поговали томе да Војислав Илић током наредних година изучава руски језик, као и да чита дела од Пушкина,³⁸ Љермонтова до Жуковског и Державина, и сусреће се са антологијским изборима Гербела, у улози вишекултурног посредника, док су назначеној атмосфери и раније допринесли преводи књижевности са руског језика објављивани и у периодичној публикацији *Побратимство* (уп. Пуљевић 1932; Илић 1923: 508; Илић 1900; Илић 1907; Скерлић 1914а: 409; Вуковић 1956: 309; Павић 1961а: 34–36, 42).

Као творевине које проистичу из оваквог стваралачког амбијента,³⁹ а везане су и за раније стадијуме Илићевог формирања, запажају се и Илићеви преводи два прозна састава из 1879. године – „Несрећа у жаркој пустари” и „Деда и унук”, у чијим поднасловима стоји назнака „[с] руског”

ралела са чешким књижевним организацијама, а исте 1883. године пише и о пољском аутору Крашевском, што све указује и на заступљеност међусловенског културног и вишеуметничког посредништва у назначеном времену (Илић 1961б: 257–263; Павић 1961а: 30–32).

³⁸ О томе колико је Пушкин континуирано присутан као стални саговорник Илићевих промишљања сведоче и одломци Илићевог писма из Турн-Северина, упућеног Аксентију Рујанцу Бацети, 18. јануара 1892. године: „Ја сам страшно нерасположен и пријатно ми је што ма и у овако лудој форми, могу пред тобом искалити свој гњев и тугу. *Падају ми на памет они стихови Пушкинови: 'Дольгол мнѣ гулять на свѣтѣ?'... и 'Гдѣ мнѣ смерть пошлет судбина?'...* Ово, можда, није правилно написано, али ја сам Србин...” (Илић 1961б: 370; подвлачење М. Ђ.). У том смислу је у претходним истраживањима и истакнут лук Илићевих интересовања за руске ауторе који сеже од младалачког периода, а изнова се појачава око 1893. године (Павић 1961а: 168). За ову прилику посебно интересовање се усредсређује и на питање колико је такво културно посредништво доприносило и вишемедијалним транспозицијама музичког и текстуалног материјала у Илићевим сагледавањима руских остварења ауторске и народне уметности.

³⁹ Поводом улоге салона у српској култури као незаобилазних попришта сусрета уметника, у преко стогодишњем периоду од 1830. године, в. и: Чолак-Антић 1994: 57–66. Истаживања стваралачке рецепције салонске музике и књижевности од Илића, преко Дучића до Турчина, Винаверових пародија и даље нуде широке могућности увида поводом корпуса у коме су садржани бројни културолошки упливи трансмузикализованих елемената.

(Илић 1879а: 154–156; Илић 1879б: 181–186; Илић 1961б: 207–214). Иако невелик према обиму, и један и други пример превода руских прозних остварења, за које Павић сматра и да су извесне прераде (Павић 1961б: 457), представљају граничне животне ситуације у отежаним околностима природних окружења, уз доминацију изузетно дирљивог тона и скоро параболичне симболике, са наглашеним религијским обртом, што уз топос „*сїей[а]*” (Илић 1961б: 214)⁴⁰ подразумева евидентно присуство словенског и руског културног круга и његове транспозиције у Илићевом опусу. Стога посебно интересовање подстиче и могућност проматрања у вези са тим колико је дејство уметничког посредништва руске књижевности могло да начини и потенцијални простор за музичке аспекте који потичу из руске културе, те да кроз процесе трансмузикализације активира њихово деловање на рано поетско стваралаштво Војислава Илића.

Руски утицаји у Илићевом песништву сагледавали су се кроз више различитих перспектива – од проматрања генезе Илићеве патриотске поезије постављене и у релацијама према панславистичким оквирима, уз анализу словенизованих елемената у Илићевом опусу (Мирковић 1938: 475; Хамовић 2020: 43–44, 47), до тумачења одређених руских текстова као предложака за Илићево песништво, међу којима је, на пример, и интерпретација како је стваралаштво Тјутчева поредстављало својеврсни предлошак за Илићеву песму „Грм” (Павић 1971: 269; Хамовић 2020: 37). Пошто је у истраживањима више пута истицан Илићев ангажман у раду на преводима и препевима руске поезије управо и у другој половини 1879. године и током 1880. године, о чему сведоче и стихови „Гичица (Тумански)”, „Вече на селу (по руском)”, „Завет (М. Ј. Љермонтов)” (Илић 1961а: 183, 186, 192–193; уп. Вуковић 1956: 310; Сибиновић 1971: 189–190), или је пак анализирано Илићево ослањање и на Љермонтова током рада на *Рибару* 1880. године (упр., нпр.,

⁴⁰ У овом преводу из 1879. године, као и у, нпр., другом делу *Слика из Србије* („Мој сапутник”) из 1886. године, Илић пише речи преузете из руског језика или курзивом „*сїей[а]*” (Илић 1961б: 214) или под наводницима „’шињел” (Илић 1961б: 228). Ова врста нагласка интеркултурног посредништва важна је и за сагледавања улоге мелодијског курзива у примерима Илићевих стихова који се наслањају на руску вокалну традицију (уп. Илић 1961а: 184).

Ђоровић 1906: 26; Вуковић 1956: 311; Сибиновић 1971: 172–174; Милошевић 1983: 240), не изненађује податак да написана већ првог дана 1880. године Илићева „Разбојничка песма” у поднаслову садржи напомену да је у питању „Подражавање руској народној песми” (Илић 1961а: 184). Узимајући у обзир да је примећено колико је, следећи Љермонтова као основу, Илић „често с мотивом прихватао и мелодију оригинала”, преносећи тако, на пример, и музику амфибраха (Сибиновић 1971: 189), поставља се питање по чему се уочава препознатљивост музичке транспозиције у овој песми и да ли се у томе запажају и неки аспекти Илићеве интеркултурне музичке транслације.

Ефекти процеса трансмузикализације у Илићевим стиховима „Разбојничк[е] песм[е]” засновани су на, са једне стране, отвореним крајевима, са посебно ефектним резонирањима певајућих вокала, а, са друге стране, и на снажним ударима једносложних речи при завршецима стихова (Илић 1961а: 184). Како је песма писана у комбинацијама дванаестераца и једанаестераца, на крајевима дванаестераца се, услед доминације вокала, стиче утисак продужавања песме, односно својеврсног аудитивног одјека вокализа, које су у непрекидној динамици са пулсирајућим утиском прекида, услед цезуре на средини стиха, што пак, на неким местима, као да дозива извесне аспекте каденцирања (Илић 1961а: 184). Ритмизација једанаестераца постиже се једносложним речима при завршецима, од којих је само на једном месту слог отворен, и то је средишња, трећа строфа која је, вероватно, и врхунац мелодијског концепта ове песме:

„А ја ћу му рећи: – царе, круно сјајна!
 Казаћу ти право што ме питаш ти:
 Осим горе *ивоје* и деснице *моје*,
 Имао сам, царе, верна друга три” (Илић 1961а: 184).

Од тога да почетак и крај строфе креирају утисак извесне цикличности резонирајућих елемената каденце, преко начина на које се у једном стиху, али и дијагонално кроз строфу остварују асонантна повезивања, до коначно трећег стиха строфе, са подвученим заменицама, које су тако истакнуте и приликом публиковања песме у листу *Јавор* (Илић 1880: 7), а које стварају ефекат својеврсног музичког курзива, јасно

је да је у песми доминантно транспоноване мелодијског устројства стиха на различитим нивоима. Како је у питању тематизовање разбојника пред царском истрагом, додатно појачан певајући елемент у градативном тону остварења указује и на аутопоетичко и метапоетичко разумевање слободе што се и парадоксално прокламује вокално-кликтајућим слојем стихова, који се супротставља транспонованој неминовности коначне затворености слога у ритму суђења, чиме се песма и завршава, у репетицији прве строфе као последње, односно одзвањањем стиха као финалног – „Да ме води цару – на потоњи суд” (Илић 1961а: 184). То је допринело и могућностима трансмузиколошког укрштаја онтолошки маркираних опозита мелодијског и ритмичког у песми, нарочито кроз вокалне транспуституције тона и сугласничке трансферзале утиска удара, чиме се, на извесне начине, маркира и интермедијални карактер потенцијалне рефлексивности музичког „[п]одражавањ[а]” словенског, односно руског начина певања (Илић 1961а: 184) у књижевном тексту.

Уз подвлачење процеса трансмузикализације као оних који су видљиви како на тематском и мотивском плану, тако и у пренетој атмосфери дела, а са освртом и на чест синкретизам певаног и говореног текста, нарочито и у вокализацијама мелодије, примери оваквих Илићевих стихова (уп. Илић 1961а: 184) показују и колико тип анализе аспеката трансмузикализације у поезији Војислава Илића може да буде значајан и као рефлекс перспективе вишемедијалних интеркултурних посредништава.

2.5. Значај формирања Друштва за уметност: интермедијална контекстуализација Илићевих дела

Потенцијалним аспектима интермедијалних прожимања књижевности и музике у Илићевом делу чини се да су умногоме погодивале и прилике непосреднијих сусрета уметника и изучавалаца различитих дисциплина, окупљених у оквирима Друштва за уметност, које је формирано 1883. године, да би касније, по свом обустављању, допринело и конституисању упоришта за Књижевно-уметничку заједницу, која је од 1892. године наставила са сродним делатностима (уп. Драгутин Илић према Павић 1961а: 53, 682; Митровић 1975: 251). У години оснивања Друштва Војислав Илић је

написао текст „Друштво за уметност у Београду”, који је посветио начелима његовог конституисања, потенцијалним релацијама у односу на сличне примере окупљања уметничке елите других словенских народа, као и извесним изазовима са којима се Друштво у назначеном добу сусрело (уп. Илић 1961б: 257–259).

У доменима рада Друштва за уметност 1884. године покренут је и часопис *Преодница: листи за уметности, забаву и љоуку*, који су прво уређивали Бранислав Нушић и Војислав Илић, а касније препустили уређивачку позицију Драгутину Илићу (уп. писмо Војислава Илића Милану Савићу, Драгутина Илића Јовану Грчићу, Војислава Илића и Бранислава Нушића упућено читалачком публикуму *Преоднице* у Илић 1961б: 362–364; Павић 1961б: 457–458). У првом броју овог часописа из 1884. године објављен је „Записник ’Друштва за уметност’” са почетних окупљања, а исте године је у *Српским новинама* одштампано и двадесет осам чланова у оквиру „Правила ’Друштва за уметност’”, у чијим се доменима, између осталог, истиче и ослањање на „обавештавањ[а] у свима гранама уметности”, као и то да ће одговорни преузети старање о „инвентар[у]”, у који је предвиђено да спадају и „намештај, књиг[е], слик[е], инструмент[и], музикалиј[е]” („Правила ’Друштва за уметност’” према Митровић 1975: 252, 254, 256). Већ овакав приступ основама Друштва за уметност сведочи о интермедијалним могућностима артистичких сусрета и прожимања који подстичу знатно сложеније аспекте интердисциплинарних стваралачких деловања, што се интензивира у назначеном периоду и у песништву Војислава Илића.

И делимичан списак оних који су се убрајали у чланство овог удружења показује изузетну разноврсност културних посленика који су подржавали интердисциплинарно широко постављену идеју уметничких повезаности:

„[...] С. В. Каћански (претседник), Јован Илић, Светомир Николајевић, Јосиф Маринковић, Милош Цветић, Мита Андрејевић, Драгутин Ј. Илић, Војислав Ј. Илић, г-ђа Марија Цветићка, Милка Гргурова, Ђура Рајковић, Јован Бошковић, Милорад Гавриловић, Ст. М. Мокрањац, д-р Радмило Лазаревић, Даворин Јенко, Све-

тислав Вуловић, Светислав Динуловић, Ђорђе Крстић, Ђока Драгутиновић, Милан Кујунџић, Драгомир Брзак, д-р Лаза Лазаревић и П. Суботић” (Павић 1961а: 53).

Приликом прегледа побројаних чланова уочава се и најнепосреднија прилика за Војислава Илића да буде у окружењу, између осталих, и Стевана Мокрањца и Даворина Јенка, док се на основу доступног материјала који сведочи о програму првог уметничког сусрета чланова овог удружења издваја и белешка о томе како су „певали композиције Јосифа Маринковића” (Павић 1961а: 53).⁴¹ Према члану 13 „Правила ’Друштва за уметност’”, сусрети саговорника су били и замишљени да повезују више различитих стваралачких области: „Радови на састанцима састоје се: а, у популарним литерарним предавањима; б, у читању или декламавању песничких радова; в, у малим представама или одломцима из драмске књижевности; г, у музици и певању; д, у излагању уметничких радова из сликарства, неимарства и вајарства” („Правила ’Друштва за уметност’” према Митровић 1975: 255). Потенцијални списак оних чије је присуство планирано за први састанак такође показује истакнуту присутност угледних представника различитих грана уметности и наука:

„[...] Јован Илић, Светомир Николајевић, Матија Бан, Милан Кујунџић, Стеван Тодоровић, Ђорђе Малетић, Јован Бошковић, Милорад Шапчанин, Јован Драгашевић, Ђорђе Поповић, секр. министарства, др Радмило Лазаревић, Драгутин Чижек, диригент, Даворин Јенко, Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Лаза Костић, Светозар Ивачковић, архитекта, Драгомир Брзак, Ђока Рајковић, редитељ, Тоша Јовановић, Мита Живковић, Јосиф Маринковић, Стеван Шрам, музичар, Милош Тенковић, сликар, Димитрије Андрејевић, сликар, Драгутин Ј. Илић, Владислав Тителбах, Војислав Ј. Илић, Доминико Д. Андреја и четири жене – Полексија (Пола)

⁴¹ Колико је и за проучавање одређених стилских праваца у оквиру историје музике важан податак о окупљању уметника различитих стваралачких преокупација у доменима деловања Друштва за уметност, које укључује и музичаре, в. и: Марковић 2007: 151.

Тодоровићка, Драга Миловановићка, Милка Гргурова и Марија Цвитићка” (Митровић 1975: 253).

И док Павић околности Илићевих сусрета са сликарима у оквирима Друштва узима као потенцијално пресудан утицај и за појаву многих пиктуралних елемената у Илићевој поезији, проматрајући је и у виду поетске рецепције одређених сликарских и скулптуралних остварења (Павић 1961а: 53–54), према наведеном може да се закључи колико би основана таква претпоставка била и у вези са кореспонденцијом Илићевог песништва са одређеним музичким концептуализацијама, као миље трансмузикализације текста у Илићевом опусу.⁴²

Имајући у виду све наведене особености и ранијег периода Илићевог стваралаштва као и примера његових подстицаја за музичке ауторе, наредни сегмент истраживања у оквиру ове књиге, посвећен изучавањима трансмузикализације Илићевих стихова и одговора на те процесе у остварењима врских композитора, сугерише колико су и музички прегаоци проосећали новине Илићеве версификације и како су одабраним музичким средствима подупирали те стиховне иновације у контексту поетичких промена, те доприносили и динамизацији поетика у оквирима музичких прилика. Назначене претпоставке управо поспешују и упоредна проучавања у вези са тим колико освешћеност разноврсних могућности музичке стваралачке рецепције бива и иманентно утиснута у Илићеве стихове, а потом и као трансмузикализована препозната у руху композиторских дела.

⁴² У тумачењима је примећена, а посебном врстом метафора и обележена та представа синестетичких додира ликовног, књижевног и музичког у Илићевим стиховима, уп., нпр.: „Илићева *йоейиска сценичносй* имплицира поетику простора и, у њему, *синкрейшизам речи, йокрейша, звука, облика*, на начин у коме се људско дотиче божанског, а демонско људског. Његове *контйрайункйине йеме* се на *симфоничан начин*, укрштају и сударају, чиме и издвојени, изазвани и оспоравани дух, добија изглед узвишене трагичности” (Огњановић 1995: 70; подвлачења М. Ђ.). Очевидно је да Огњановић и свесно употребљава и подвлачи улогу музичке метафоре у анализи Илићевог текста: „Његов смирујући елегични *йон* у песми ‘У тешком часу’ удара *йоследње акорде йайејичне симфоније (метйафора П. И. Чајковског)*, оно бранковско ‘Кад млидија умрети’” (Огњановић 1995: 73; подвлачења М. Ђ.), што указује и на то колико су разгранати исходи процеса трансмузикализације текста у Илићевом стваралачком раду.

3. Композиторске трансмузикализације Илићеве версификације

„А када сам написао своју прву песму
у такозваном слободном стиху [...],
чију сам музику наслутио у мелодији стиха Војислава Илића,
осећао сам се као да сам управо измислио
тај 'слободни стих'”
(Лалић 1997: 279).

Многим композиторима крајем 19. и током 20. века у промишљањима о могућностима музичких транспозиција Илићевих остварења посебну пажњу привлачила је и интригантност стиха. Имајући у виду специфичност распона од Илићевих краћих стихова до сложенијих стиховних варијација, композитори су се сусретали са бројним изазовима у вези са питањима како да полиметрију песама, дужину и распоред акценатских целина или пак дикцијске комплексности извесних елемената дескриптивних и наративних деоница Илићевог песништва пренесу у одређене музичке жанрове и облике. С тим у вези и не изненађује што су Илићеве песме постале основа како хорских партитура, тако и облика соло песме, као и што су интересовале композиторе попут Јосифа Маринковића (Маринковић 1981), Милоја Милојевића (Милојевић 1911б; Милојевић 1933а) или Стевана Христића (Христић 1911; Христић 1920) и других.

С обзиром на то да су, као што се и кроз претходне анализе Илићевог стиха показало, управо извесни аспекти мелодијског и ритмичног доприносили музикализацији стиха, која би понекад, у превази тонских над силабичким особеностима версификације, утицала и на поспешивање флуидности границе везаног стиха и његово отварање ка слободном стиху, може да се постави питање како су се те музичке основе Илићеве версификације транспоновале у композиције, како се у њима препознају специфичност и модерност Илићеве метрике, на који начин одабир Илићевог песништва као полазишта за композиторско остварење делује на промене и модернизацију музичких парадигми, односно како се динамичка упоришта трансмузикализације текста активирају у дијалогу композиторских и песничких дела, а посебно

остварења Јосифа Маринковића (Маринковић 1981), Милоја Милојевића (Милојевић 1911б; Милојевић 1933а) и Стевана Христића (Христић 1911; Христић 1920), који и приступају Илићевој поезији.

3.1. Трансмузиколошки дијалози Илића и Маринковића

Неколико месеци по оснивању Друштва за уметност 1883. године кум на венчању Војислава Илића и Тијане Јакшић био је управо Јосиф Маринковић, који је следеће године и крстио њихову ћерку (Павић 1961а: 53, 64, 69). Наведене чињенице у вези са блиским односом Маринковића и Илића, поткрепљене и сусретима у оквиру Друштва за уметност, могу да сведоче и о још неким потенцијалним релацијама између књижевног и музичког приступа тексту, што поткрепљење добија и у подацима да је у години оснивања Друштва за уметност, и месецу првог кумствовања, Јосиф Маринковић⁴³ сачинио музику за песму „Грм” Војислава Илића, док је шест година касније, када је Маринковић деловао у својству диригента радничког хора, управо Илић саставио стихове „Радничке песме”, чији су улога и карактер постали химнични у сферама овог удружења (Павић 1961а: 64, 102, 117).

Веома посвећен и препознатљив по изградњи парадигме романтичарске соло песме уз клавирску пратњу, за коју су погодовали, на пример, и стихови Јована Грчића Миленка (уп. Милојевић 1938а: 638–653), Јосиф Маринковић се континуирано, током више деценија усредсређивао на проматрања могућности музичких транспозиција Илићевих песма, попут „Молитв[е]” из 1880. године (Илић 1961а: 194), којој се Маринковић посветио прво 1889, а други пут при поновној обради непосредно пре смрти 1931. године, када је у композиторској радионици добила и примесе модернијих обриса, посебно у знатнијим интервалским скоковима и сазвучјима грађеним скоро попут контрапунктских деоница између гласа и клавирске пратње (Маринковић 1981: 79–84; 85–91; уп. Стефановић 2007: 361–362). Назначено управо указује и на то колико су и у опусу једног аутора, у

⁴³ У вези са прегледом рада Јосифа Маринковића и тумачењима његовог стваралачког доприноса в. и: Милојевић 1933: 39–47; Перичић 1967.

сагледавањима током декада, Илићеви стихови погодовали и извесним аспектима модернизација поетичких опредељења.

Очито је да је, и од тренутка оснивања Друштва за уметност и јачања пријатељства између Маринковића и Илића, њихово уметничко саговорништво било подстицајно и за остварење „Грм”, песму Војислава Илића, коју је 1883. године музички обликовао Јосиф Маринковић (уп. Павић 1961а: 53, 64, 102). Коментаришући сложеност назначеног времена пропасти Тимочке буне 1. новембра 1883. године, Павић истиче Илићеву хитру поетску реакцију, која подразумева и песму „Грм”, написану врло брзо након угушења буне (Павић 1961а: 48–49). Међутим, још нешто сведочи о важности Илићевог текста и очито имплицитне оцене о потреби интермедијално уобличене реакције, која је тако могла да има и вишеструки утицај: „Песма [’Грм’] показује један велики лични и грађански оптимизам у једном тако тешком тренутку. Одмах је и компонована” (Павић 1961а: 49). Тиме је наглашена и Маринковићева потреба да се Илићева песма додатно озвучи (уп. Павић 1961а: 49), вишемедијално раслоји и умножи, не би ли утисак који дело производи, можда, био и снажнији или далекосежнији. У односу на наведено, могло би да се актуелизује и питање шта значи *компоновати* „оптимизам” (Павић 1961: 49), који елементи *ојтимистичког* из стихова добијају своје транспозиције у музичком контексту, односно на који начин се то превођење реализује и који сегменти музичког језика одговарају ономе што ти процеси трансмузикализације подразумевају.

Начини на које је Јосиф Маринковић кроз композиторске транслације и облике соло песме са клавирском пратњом приступио Илићевом поетском остварењу „Грм” (Илић 1961а: 310; Маринковић 1981: 76–78) у многоме сведоче колико је кроз адекватност трансмузикализације текста настојао да сачува речитативну ноту Илићеве поезије, коју, у овом случају, посебно истичу и позиције везника „и” у стиховима, што неретко обележавају и деоницу која формира каденцу (Илић 1961а: 310). Бирајући шестоосмински такт, Маринковић је музичку транспозицију прилично усредредио на план примереног текстуалног преноса, нарочито јампских квалитета за које је определио крајеве тактова, при чему је каденциране

сегменте, попут почетка Илићевог другог стиха – „Кô црн и мрачан див. [...]”, нагласио и јасном вокалном паузом (Илић 1961а: 310; Маринковић 1981: 76–78).

Колико је тако трансмузикализована релација везничке напоредности Илићевих деоница стихова била Маринковићу подстицајна, сведочи и чињеница да уместо везника „[а]л” на почетку претпоследњег стиха песме – „Ал’ многа зима још са хладним ветром ће доћи” (Илић 1961а: 310), Маринковић и ту своју музичку реченицу креира везником „и” – „И многа зима још са хладним ветром ће доћи”, чувајући везник „[а]л” за последњи опозит својих секвенци које чак два пута понавља – „Ал’ он ће бити ту” (Маринковић 1981: 78), што је још једна промена у односу на Илићев последњи стих, дат у песми без репетиција: „А он ће бити ту” (Илић 1961а: 310). Такви примери указују којим је интонационо-речитативним средствима, рефлектујући непрекидна надовезивања утисака реторски повишених наноса у делу и њихове трансмузиколошке симболике непосусталости, Маринковић настојао да успостави адекватан пренос Илићевих дужих стихова полиметричне песме (уп. Илић 1961а: 310; Маринковић 1981: 76–78), што је и другим композиторима отварало бројна трансмузиколошка питања чија су проматрања имплицитно увек потцртавала модерност Илићевих остварења која су провоцирала изазове оригиналности музичких опредељења.

Неколико година касније су се још једном повезала Илићева и Маринковићева деловања (уп. Павић 1961а: 102, 117), и то када је 1889. године Маринковић био у својству диригента радничког хора, за чију је званичну песму од Илића потражен текст, који је обликован као „Радничка песма” (Илић 1961а: 540; Павић 1961а: 102, 117), што се поклапало са временом јачања Илићевих наклоности ка извесним социјалистичким идејама, те је узроковало да Војислав Илић по наруџбини, уз „Радничку песму” Драгутина Илића, створи и своју верзију (уп. Павић 1961а: 101–102). Од „велик[ог] личн[ог] и грађанск[ог] оптимизм[а]” Илићеве песме „Грм”, из 1883. године, чији су стихови исте године добили и Маринковићеву музичку подлогу (Павић 1961а: 49), до јачања основа социјалистичких идеја, кроз Илићеву и Маринковићеву сарадњу у оквиру склапања текста и музике за „Радничку пе-

сму” 1889. године (уп. Павић 1961а: 101–102, 117), поставља се питање и да ли може да се разматра потенцијални друштвени значај трансмузикализације текста, односно може ли трансмузиколошки код дела да посредује и извесне трагове идеолошког опредељења.

Када се сагледају одређене карактеристике Илићеве „Радничке песме”, уочава се да се у пет катрена јавља смењена осмераца и седмераца, у укрштеној рими, која је мушка у седмерцима, а који би могли да се тумаче и као каталектички осмерци, што се посебно евидентним чини и у другом стиху другог катрена: „Чекић куца, песма лети, | с нашим трудом спојен над, | с надањем се иде мети, | пева стар и пева млад” (Илић 1961а: 540). Ритмичност једносложних рима другог и четвртог стиха сваког катрена, еуфонија њихових завршетка кроз струјно „с” („глас”, „нас”), праскаво „д” („над”, „млад”, „град”, „рад”), певајуће „и” („ври”, „ми”) (Илић 1961а: 540), сачињавају неке од основних фонетских аспеката музикалности ове Илићеве песме и отварају могућности за њено музичко транспоноване. Уз то, идентично поновљена два последња стиха из првог катрена као два заршна стиха у песми: „и по долу и по гори, | куд год живот води нас”, уз варијацију првих стихова првог катрена на позицији првих стихова последњег катрена (Илић 1961а: 540), и кроз извесне утиске непрекидне поновљивости у цикличном подражавању стварају могућности одређених подобних околности за музичке транспозиције песме у колективну, хорску нумеру (Маринковић [19??]а).

Још једна контекстуализација Маринковићеве партитуре „Радничке песме” можда може да претпостави неке (не)очекиване позиције идеолошких погледа које се везују за назначену сарадњу Илића и Маринковића:

„Илићев пријатељ и сродник композитор Јосиф Маринковић, који је компоновао неке од најбољих песама Илићевих (на пример ’Грм’), био је 1889. диригент радничког хора који је основан у Београду. Том радничком хору била је потребна нека врста симболичне песме која би се стално певала. Илић је за такву песму написао речи, а Јосиф Маринковић музику; тако је настала Илићева ’Радничка песма’, која је постала нека врста химне рад-

ничког хора, да је касније преузме друштво *Абрашевић*. Није штампана и сачувала се у партитури Јосифа Маринковића, са којом ју је објавио Милан Бајшански 1948. године у издању *Рада*, Београд” (Павић 1961а: 102).

Издавачко предузеће „Рад” имало је и посебна издања ове Маринковићеве музичке партитуре (Маринковић [19??]а), а ово на које Павић алудира (Павић 1961а: 102) представља нарочиту врсту ситуирања Илићевог и Маринковићевог дела у оквир збирке хорских партитура после Другог светског рата, које на другачије начине приступају одређеним социјалним идејама (уп. Вајшански 1948). Та збирка позиционира Илићево и Маринковићево остварење у другачије домене, у које су сврстане, између осталих, и следеће партитуре – „Братској армији”, „Нашој армији” Николе Херцигоње, „Петољетка зове” Боривоја Симића, „Црвена Звијезда”, „Републико здраво”, „Посмртни марш” Јосипа Хацеа, „Песма о петогодишњем плану” Саше Бизетића, „Пјесма радости” Оскара Данона, „Пјесма Београду”, „Трактор”, „Железница” Миховила Логара, „Муха и комарац” Милоја Милојевића, „Истарски морнари” Јована Бандура, „Козар” Стевана Ст. Мокрањца, „Марика”, „Наджњева се” Војислава Вучковића, „Задругарска” Маријана Бурића, „Наш пут” Константина Михајловића и др. (Вајшански 1948). Начини на које је идејно и музичко упуриште, препознато у Илићевим стиховима и Маринковићевим музичким транспонованима, дато у аналогијама ситуирања у оквиру оваквог миљеа, представља окоснице које указују на успостављане паралеле што су се у потоњој културној свести чиниле између краја 19. века и времена после Другог светског рата, а то донекле сведочи и о одређеним аспектима реконтекстуализације стваралачких и трансмузиколошких рецепција Илићевих дела током 20. века које су отворене за дискусије и даља разматрања.

Колико су пак различити композиторски приступи, у транслацијама Илићевих текстова, утицали на динамизације уметничких парадигми током деценија 20. века, показаће и следећи одељци тумачења Христићевих и Милојевићевих креативних читања Илићевих текстова.

3.2. Христићеви и Милојевићеви композиторски приступи Илићевој поезији

Колико је уплив извесних музичких елемената у Илићев стих, међу којима је и начин инкорпорирања тонских карактеристика версификације који понекад доприноси и својеврсном ослобађању од строжих оквира силабичких симетрија (уп. Кошутих 1941), па и промени структуре стиха у односу на претходне познате парадигме, био значајан у етапама динамичких токова у поезији краја 19. века и касније, сведочи, на пример, и један коментар Милана Ракића, формулисан у разговору са Бранимиром Ћосићем из 1929. године, поводом стваралачких приступа одређеним стиховима, при чему трансмузиколошку потврду Ракић налази у паралели са солистичким деоницама виолинског инструментаријума:

„Што се тиче Дучића и мене, ми смо усавршили два стиха, два српска стиха, једанаестерац и дванаестерац. *Може нам се њребаццији да смо српску књижевност свели свега на два сти́ха... Али, молим вас, једна виолина има свега чејџири жице! Наравно, да бисмо извукли све њонско, ритмичко и мелодијско богајствиво, њреба бији вирџуоз.* Или, узмите да је цела наша дубровачка књижевност написана у осмерцу” (Ракић, Ћосић 1929: 180; подвлачење М. Ћ.).

Мада се у одељку *Сабраних дела* који је посвећен „Критиц[и], публицистиц[и], дневник[у]” не проналазе експлицитна сведочанства Војислава Илића о потенцијалном утицају музике на његово књижевно дело (уп. Илић 1961б: 243–383), чини се да је у последњим деценијама 19. века управо Илић био истанчани „виртуоз” стиха, чије је музикализацијске флуидности осетио и утврђивао, између осталог, и на примерима осмерца (Ракић, Ћосић 1929: 180).

Како су музички аспекти изосилабичности осмерца Војислава Илића препознати као моменти његове модернизације, утврђује се и на примерима суптилних композиторских разлика у трансмузикализацијама Илићевог осмерца које су понудили Стеван Христић (Христић 1920) и Милоје Милојевић (Милојевић 1911б). Уз то, нарочиту истраживачку пажњу у наредном одељку књиге привлачи и питање колико музички

елементи бивају уписани и препознати у начинима компози-
торских транспонованја Илићевих музикализацијских промена
између релација симетричних и асиметричних стихова.

3.2.1. Кантабилност дистиха Илићевих симетричних осмераца у Христићевој соло песни

Како је Стеван Христић композитор са једноцифреним
бројем соло песама, од изузетне је знаковитости и опредељење
да међу корицама које су 1920. године садржале свега *Че-
тири њесме*, уз једну Митровићеву и Шантићеву, буду и две
Војислава Илића – „Елегија” из 1880. и „Ластавице” из 1884.
године (Илић 1961а: 199, 340; Христић 1920; Стефановић
2007: 375). Иако није настала у најранијем периоду Илићевог
стваралаштва, делује да песма „Ластавице” у симетри-
чним осмерцима, организованим у шест дистиха, умногоме
успоставља релације према романтичарској традицији, како
по доминантном лексичком, тако и версификацијском слоју, и
то посебно у односу на поезију Бранка Радичевића:

„– Ластавице, тицо мила,
Куда пружаш лака крила?

Зар је зима страшна тако,
Те развијаш крила јάко?

– За пољима, за горама,
Јарко сунце сија нама.

Росно тамо цвета цвеће,
Не одлази премалеће.

Тамо, где се ласта спрема,
Нема зиме, мраза нема.

Ал’ кад лето сине само,
Доћи ћемо и ми амо” (Илић 1961а: 340).

Мада је наслов песме Војислава Илића „Ластавице” (Илић
1961а: 340), Христићева соло песма је насловљена обликом
номинатива јединине – „Ластавица” (Христић 1920), што није
међу најређим опредељењима композитора у потенцијалним

променама наслова. Како су музиколошка истраживања ове Христићеве соло песме показала, у питању је усмеравање ка „прототипу раноромантичарског *Lied-a* – по класичном тоналитету, форми (комбинација строфичне и развијене песме), фактури, с истакнутом деоницом гласа удвојеном у дисканту клавира”, док „до пуног изражаја долази композиторова упечатљива, кантабилна мелодија, главна црта његовог вокално-лирског стила до најкаснијих остварења” (Стефановић 2007: 376). У том контексту може да се потврди и да изузетна певљивост дурски интониране мелодије Христићеве композиције (уп. Христић 1920; Стефановић 2007: 376) умногост своја поетичка опредељења дугује управо стабилном метричком обрасцу Илићеве песме (уп. Илић 1961а: 340). Удео немачког „*Lied-a*”, са „прозодиј[ом] словенск[ог] језика”, извесним „алузиј[ама] на далматински мелос” и „мелодик[ом] градске песме” оставља доминантан утисак „романс[е]” (Стефановић 2007: 375, 359, 376), што претпоставља и јасан смер музичке стваралачке рецепције Илићевог поетског текста. Таквим Христићевим одабирима очигледно је допринео и симетричан осмерац Илићеве поезије, са сталним местом цезуре после четвртог слога, који је условио изузетно логичну мелодијску пријемчивост поетске трансмузикализације у Христићевом композиторском остварењу (уп. Илић 1961а: 340; Христић 1920).

Иначе, колико осмерац Војислава Илића осликава плејаду метричких и поетичких сложености показује се и у поређењу, на пример, претходно наведених Илићевих стихова (Илић 1961а: 340) са осмерцима из песме „На Нову годину”, датиране 1. јануаром 1891. године (Илић 1961а: 590),⁴⁴ која подвлачи како и поред симетричности одређеног стиха, на плану односа метрике и значења ипак долази до својеврсног оксиморона између равнотеже у формалном склопу и дисбаланса активираниог из перспективе хоризонта очекивања подстакнутог насловом, који се помера семантиком стихова, како се уочава, на пример, и из првих двеју строфа ове песме:

⁴⁴ Поводом анализа комплексности овог и других стихова Илићевог песништва, попут деветерца или хексаметра, в. и: Ђоровић 1906; Матић 1922: 261–263; Стевановић 1959; Живковић 1962: 7–28; Тријић 2013: 713–720; Марковић 2014: 142–146.

„Срећно нек је ново лето,
Срећан празник свима вама,
Што трајете мучни живот
У невољи и сузама;

Што за кору сува хлеба
Под теретом умирате;
Ал’ што васкрс чисте правде
Веровати ипак смете!” (Илић 1961а: 590).

Саркастичан тон песме „На Нову годину” утиче на њен карактер без обзира на доминирајућу симетричност осмерца (Илић 1961а: 590), што у потенцијалној музичкој транспозицији не би нужно допринело кантабилности која би била у домену романсираних испевавања, како се то везивало за Христићеву трансмузикализацију Илићевог осмерца из песме „Ластавице” (Илић 1961а: 340; Христић 1920; Стефановић 2007: 376).

Из претходног проистиче и колико скривени аспекти сложености Илићевог осмерца, од којих се претпостављају и они музичког карактера, препознати и у композиторским трансмузикализацијама, подвлаче и природу постепених промена, међу којима је и антиципација следа од везаних стихова ка слободнијим стиховним формама, а на извесне обресе наговештаја динамизација стиховних структура суптилно је указала и Милојевићева музичка транслација Илићевог осмерца песме „Увео цвет” (уп. Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б), о чему ће бити речи у наредном сегменту књиге.

3.2.2. Милојевићеве трансмузикализације асиметричности Илићевог осмерца

Полифоничност Илићевог поетског израза, која показује суптилна одступања и у односу на симетрију у контексту осмерачких стихова, врло је знаковита у процесу динамичких промена у поезији краја 19. века. То је препознао и Милоје Милојевић, први доктор музиколошких наука у српској култури, који је половином 20-их година 20. века своју тезу посвећену „хармонском стилу” Сметане одбранио у Прагу (Милојевић 1926а). Знатно пре тога, у току периода усавршавања у Минхену, крајем прве деценије 20. века, Милојевић је проучавао компоновање и музикологију, а па-

ралелно је похађао предавања из филозофије и књижевности (Коњовић 1954: 36), те помно пратећи немачку уметничку сцену, надахњивао се и многим модерним композиторским решењима, међу којима се издваја и једно из Штраусове *Саломе*, које је дефинисао као кључни мотив у сегменту писма намењеног Петру Коњовићу, где је маркирао и тренутак након кога би морале да уследе промене на српској музичкој сцени:

„Не драги моји, ја, или ћу бити 'луд' као Штраус или ћу носити самар на леђима. На мене је тако силно утицала Саломе и њена музика, да ми је жао што... Не-знам ни сам што, али ме је нешто силно жао, нешто ме силно тишти и боли, нека неодређена снага ме притиска и ја само чујем како ће они прозори и плафон у јадној Коларчевој сали да попуцају кад затрешти једно 20 Блаз-инструмената и два пут толико штрајха и још 10 Холц-блаз-инструмената. О како ће да буде та музика силна и снажна и како ће срце да ме боли кад наши ветерани рав-нодушно слегну раменима и констатују да су нам више потребни мешовити хорови него ли ова музика.

О, Боже, како ћу да пишем мешовите хорове кад ми је душа пуна фанфара и прождирућих хармонија.

О, Боже, Боже, дај ми снаге и ума да издржим тај душевни и мождани напор, да не сагорим од снаге и ва-тре моје 'бити имајуће' музике.

О, Боже” (Милојевић према Коњовић 1954: 39).

Имајући у виду овакву силину Милојевићевог ексclamаторског одушевљења након рецепције Штраусовог дела 1907. године (Милојевић према Коњовић 1954: 38–39), вероватно је било неминовно то што су уследила и одређена преиначења у оквирима Милојевићеве стваралачке радионице (Коњовић 1954: 39 и даље). У том контексту, а пре свега у односу на могућности динамизације уврежених склопова хорских композиција (Милојевић према Коњовић 1954: 39),⁴⁵

⁴⁵ Поводом статуса у оквирима рада на хорским композицијама у српској музичкој продукцији крајем 19. и почетком 20. века уп. и следеће увиде: „Током XIX столећа, као и у првим деценијама наредног века, код Срба је преовлађивала идеја о неопходности компоновања на основама народне уметности. Овдашњи услови омогућили су да се национални музички израз оствари најпре у хорској музици. Развитак музичке културе,

Милојевић своју пажњу 1909. године (Милојевић 1911б; Милојевић у Коњовић 1954: 44) усмерава ка песми „Увео цвет” Војислава Илића:

„Дуго се поље зелени,
У пољу цветак румени;
Крај њега поток ромори,
Жубором шапће, говори:

– Цветићу, тужан не био!
Зашто си стабло повио?
Што тако тужно миришеш,
А шуштиш, кô да уздишеш? –

– Поточе, бистри, хлађани!
Вѐне ми живот млађани:
Ја љубљах лепу цурицу,
Мирисну, белу ружицу.

Још синоћ моја бејаше,
Јутро је свати узбраше;
Свет ми је срећу однео,
Зато сам блеђан, увео!” (Илић 1961а: 200).

Илићева песма „Увео цвет”, настала септембра 1880. године (Илић 1961а: 200), скоро пуних тридесет година касније, 1909. године, јавља се као Милојевићева композиција за мешовити хор, са насловом изведеним из првог стиха – „Дуго се поље” (Милојевић 1911б; Коњовић 1954: 43; Милојевић у Коњовић 1954: 44). Колико је ову композицију Милојевић сматрао значајном, показује и чињеница да је ово дело, које није прво у Милојевићевом раду, ипак експлицитно означио првим у стваралаштву, тако конституишући почетак својих уметничких постигнућа (Коњовић 1954: 43). Управо и то доказује да је Милојевић, после снажних утисака долазећих промена на европској музичкој сцени, које је посведочио у

школства и установа касније је довео и до успона инструменталне и вокалноинструменталне музике” (Васић 2011а: 134). У поређењу са тим се такође запажа колико су и Милојевићеве одлуке у вези са начином трансмузикализације стихова Војислава Илића биле изузетно модерне у назначеном времену.

Немачкој (Милојевић према Коњовић 1954: 39), у изабраном тексту Војислава Илића (Илић 1961а: 200) препознао извесне потенцијале и књижевних и музичких модернизација и иновативности.

Који су то елементи Илићевог стиха које је посебно истакла музичка партитура Милојевићеве транспозиције Илићеве песме (Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б)? Милојевићеву композицију „Дуго се поље” (Милојевић 1911б; Коњовић 1954: 43; Милојевић у Коњовић 1954: 44) карактерише пажљив став према начинима испевавања текста, односно прецизна реализација идеје која подразумева схватања да „говорна мелодија” постаје скоро по правилу мелодија у правом смислу речи” (Коњовић 1954: 43). На то управо указују и Милојевићева упутства певачима, дата изнад партитура – „Не сувише брзо. Тачно декламовати” (Милојевић 1911б; Милојевић у Коњовић 1954: 44), што је тип напомене који извођачима треба додатно да скрене пажњу на текст и тиме успостави значај препознавања еквивалентне вредности мелодијске и вербалне пројекције. Уз те околности, и полиметрија у смени трочетвртинског и двочетвртинског такта, односно непрекидност комбинација троделног, дводелног, па поново троделног такта за трансмузикализацију сваког од стихова (Милојевић 1911б; Коњовић 1954: 43; Милојевић у Коњовић 1954: 44), подразумевају да је Милојевић уочио и својом композицијом подвукао одређену новину Илићевог осмерца у овој песми (Илић 1961а: 200).

Када се сагледа Милојевићева партитура, као пример трансмузикализације текста у коме су већ инкорпорирани одређени музички елементи, запажа се колико промена врсте такта у танчине прати структуру акценатских целина у оквиру Илићевог осмерца у овој песми, који није симетричан, није ни дводелан, него троделан (3+2+3), односно својим триктусним карактером укључује тонску особеност коју непо­рециво следи и Милојевићева партитура (Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б).⁴⁶ Наведено, дакле, потврђује како музи-

⁴⁶ Пре Милојевића је о музици акцената, односно о значају консолидације позиција акцентованих вербалних и вокалних деоница у делима за децу, промишљао Јован Иванишевић, око 1886. године, који је, и пре Милоја Милојевића, био на студијама у Прагу (уп. Грчић 1926: 93–108; Кокановић 2005: 249–256; Марјановић 2019: 46): „Иванишевић шаље

чки атрибути, кроз тонске квалификације, а посебно распоред акценатских целина, доприносе извесној асиметричности Илићевог стиха, а Милојевићева музичка транспозиција у употреби различитих тактова подвлачи колико је овај Илићев осмерац другачији у односу на оне из песама „Ластавице” или „На Нову годину” (уп. Илић 1961а: 200, 340, 590; Милојевић 1911б). Значајна поетичка диференцираност уочава се и поређењем Милојевићеве хорске композиције подстакнуте Илићевим асиметричним осмерцима из песме „Увео цвет” у односу, на пример, на Хорејшекове нотне записе настале према симетричним осмерцима из Радичевићеве песме „Девојка на студенцу” (Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б; Радичевић 1847: 5; Хорејшек 1888), чиме се показује колико мелодијске модернизације на плану стиха доприносе и променама на плану композиција које се заснивају на њиховим трансмузикализацијама.

Уз Коњовићеву оцену поводом Милојевићеве хорске партитуре – „Ретко је код нас када пре ове композиције песнички текст тако пластично преливен у тонски, звучни облик да се симбиоза текста и музичке линије тако савршено слива у једну артистички изразиту целину” (Коњовић 1954: 43), може да се закључи да је и према начинима полиметричних тактних транспонованња акценатских целина Илићевих стихова у Милојевићева музичка решења, звучна и ритмична логика текста у потпуности испуњена, и то променама метра у скоро сваком такту (Коњовић 1954: 43; Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б; Милојевић у Коњовић 1954: 44). Тако се начинима трансмузикализације текста у хорске партитуре заправо изнова скреће пажња на структуру стиха, његове музи-

две дечије песмице, 'Јеленче' и 'Учимо се', за објављивање у Змајевом *Невену*. Уметник истиче потребу за правилним разумевањем песничког текста и за уједначавањем мелодијских акцената с акцентуацијом српског језика, уз опаску да на ова питања 'наши компонисти уопште врло мало пазе'" (Иванишевић према Кокановић 2005: 254; Марјановић 2019: 46–47). Уочавање нарочито осетљивог подручја, где је неопходан пажљив приступ како би се и у васпитном смеру установио и поспешио дугорочан принцип рецепције и музичког и текстуалног слоја, ипак је нагласило реткост оваквог повезивања у релацијама српске музичке и књижевностваралачке праксе (уп. Кокановић 2005: 254; Марјановић 2019: 46–47), што такође истиче ексклузивност проматраних Милојевићевих трансмузикализација Илићевих осмераца (Илић 1961а: 200; Милојевић 1911б).

чке изузетности и несиметричности, које утичу на слабљења силабичких упоришта, повећавање тонских карактеристика и уочавање интермедиијалних паралела које треба да се успоставе како би акцентован део речи припао акцентованом сегменту такта, због чега су се у историји српске композиторске праксе као потребне издвајале и извесне новине у односу на начине ранијих приступа хорским транспозицијама осмерца (Милојевић према Коњовић 1954: 38, 39; уп. Küper 1988; Küper 2003: 17–41), што указује и на аналогije које се као неопходне изводе у анализама процеса модернизације поезије и музике у 20. веку.

У том контексту се још једном подвлачи колико упоредна интердисциплинарна изучавања књижевности и музике, музикализације стиха, која се уочава кроз наглашене тонске вредности и постепене промене версификацијског система од доминантно силабичког ка силабичко-тонском и тонском, те трансмузикализације текста у оквирима извођачких композиција, постављају једну од основа сагледавања особености сусрета и промена поетичких парадигми, као и модернизације књижевности и музике у 19. и 20. веку, али и у многим другим периодима.

3.2.3. Како звучи Илићева полиметрија песама?

За композиторе који су као полазиште имали Илићево стваралаштво вишеструко интригантано је било и то како је могуће да се постигне одговарајућа трансмузикализација дужих Илићевих стихова, посебно са елементима дескриптивности и наративности, у полиметричним песамама (уп. Грдинић 1995). У том контексту и поводом анализа могу да се покрену питања колико одабир жанра и облика композиција производи из одређених музичких атрибута Илићевог стиха, као и колико, опредељујући се за Илићеве песме које доносе и промене на плану версификације у српској поезији, композиторске стваралачке рецепције и трансмузикализације Илићеве полиметричне поезије утичу и на извесне токове модернизације у оквирима одабраних музичких облика.

Милојевићева композиција „Јесења елегија” пример је соло песме из 1911. године, настале на стихове Илићеве „Елегиј[е]” из 1880. године (Илић 1961а: 199; уп. Стефановић 2007: 369), а постала је део збирке *Пред величансџвом ѓриро-*

де, у којој се налазе и композиције написане према стиховима Јована Дучића, Сибета Миличића, Светислава Стефановића (Милојевић 1921). У преводу подробно развијајући италијанске назнаке за темпо и артикулацију, Милојевић и овде знатно скреће пажњу на начине изговора Илићевих стихова, сугеришући и тиме њихову важност – „Ne mnogo spogo. Širokim i tamnim tonom. Izrazito” (Milojević 1933a: 26). Како је у катренима Илићеве песме непрекидно присутна смена једанаестераца и десетераца – „Хладна је јесен; и суморно вече | Над пустим пољем разастире мрак; | А студен ветар са увелим лишћем | Таласа, сече магловити зрак” (Илић 1961a: 199), Милојевић примарно полиметрији приступа додајући везник последњем стиху прве строфе, који, на тај начин, формира мелодијско-метричко уједначење са претходним стихом – „Talasa i seče magloviti zrak” (Milojević 1933a: 27; подвлачење М. Ђ.). Очито ослањајући се на упоришта руске романсе, а посебно композиција Чајковског, Милојевић врло прецизно прилази стиху, ослушкујући речитативне деонице којима придружује елементе подигнутог патоса кроз мелизматичка испевавања у дужим музичким реченицама, при чему краћи стихови ако не додавањем слога, онда своја продужења добијају пролонгираним завршецима нотних вредности, док се рефлексивне места опкорачења стиха или преноса суптилно настављају преко ненаглашеног дела такта, не би ли се, када је потребно, сачувао јамбски ефекат, док се и атрибут каденце из првог стиха у партитури транспонује музичком паузом (Илић 1961a: 199; Милојевић 1933a: 27; Стефановић 2007: 369).⁴⁷ Разноврсност оваквих Милојевићевих поступака везаних само за једну строфу сведочи заправо о препознавању појединачних изузетности ове Илићеве песме и кроз сваки минуциозни пример транслације, при чему се издваја и извесно измештање очекиваног места цезуре у последњем стиху од десет слогова – „Таласа, сече магловити зрак” (Илић 1961a: 199), као и стварање утиска каденцирања који је у Милојевићевој композицији наглашен чак и кроз репетицију сегмента, не би ли се њом трансмузикализацијски надоместио ефекат померања наслућујуће позиције цезуре у последњем стиху наведене Илићеве строфе (уп. Илић 1961a: 199; Милојевић 1933a: 27).

⁴⁷ У вези са версолошким проматрањима опкорачења у поезији Војислава Илића в. и: Париповић Крчмар 2020: 177–197.

Проматране посебности Милојевићеве транспозиције проистичу из инкорпорираних ефеката мелодиозности у оквирима метричке комплексности Илићеве песме, који доприносе динамизацији промена познатих стиховних образаца из традиције, а трансмузиколошки су посебно препознати и истакнути као примери интердисциплинарне стваралачке рецепције у другом медијуму, који је истовремено и подстрек новим међуобласним тумачењима аспеката модернизација. При томе се умногоме запажа како се сложеност версификацијског система, маркирана тонским вредностима стиха, препознаје и кроз транспозицију у музичким партитурама и представља назнаке промена у опусу Војислава Илића, на чије песништво делују одређени атрибути музикализације, који транспоновани умногоме погодују и динамизацији композиторских поетичких парадигми.

Изазову Илићеве полиметрије песама дужег стиха кроз разрешења у партитурама мешовитог хора приступио је Стеван Христић (Христић 1911), и то компоњујући на стихове Илићеве песме „Јесен” из 1883. године (Илић 1961а: 304), која је уврштена и у *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића (Илић према Роровић 1911а: 123), а представља пример импресионистичког израза Христићевих хорских партитура (Марковић 2007: 345). Први стих ове Илићеве песме има седамнаест слогова – „Кò горда царица и бајна, са снопом златнога класја” (Илић 1961а: 304), а Христићева композиција је пак у шестоосминском такту, и уз предудар је предвиђено да се кроз два такта испева осам слогова, што се у првом делу стиха разрешава изостављањем везника „и”, те се уместо „Кò горда царица и бајна [...]” пева „Кò горда царица, бајна [...]”, чиме је композиторски избор допринео да се први део стиха по броју слогова уједначи са другим делом – „[...] са снопом златнога класја” (Илић 1961а: 304; Христић 1911). Тако се уместо поделе цезуром на сегменте 9+8 Илићевог стиха, ствара симетричан однос 8+8, при чему оба дела стиха имају структуру углавном карактеристичну за Илићеве асиметричне осмерце – 3+3+2 (Илић 1961а: 304; Христић 1911; уп. Живковић 2004: 265). Међутим, после тога у Илићевом тексту следи стих са петнаест слогова – „На пољу јесен стоји. Са њене дражесне главе”, и то структуре 7+8, што представља нови изазов за Христића у односу на претходне поставке, који

се кроз трансмузикализацију разрешава маркираном паузом, уз коју следи и промена тоналитетског центра ка паралелном молу, чиме се, заправо, кроз различите елементе музичких транслација, сугерише врло изразита полиметричност Илићеве песме (Илић 1961а: 304; Христић 1911).

После двотактне паузе у главном гласу у оквиру првог дела другог стиха – „На пољу јесен стоји [...]”, мелодија се наставља кроз следећих осам слогова другог сегмента другог стиха – „[...] Са њене дражесне главе”, након чега у тексту долази четрнаестерац структуре 6+8, као нова врста захтева композитору Илићеве полиметрије: „Лиснатих врежа сплет чаробно спушта се доле” (Илић 1961а: 304; Христић 1911). Како је само у прва три стиха имао смену седамнаестерца, петнаестерца и четрнаестерца, Христић је и овде нашао иновативно трансмузиколошко решење које јасно маркира речитативну карактеристику полиметрије Илићевих песама дужих стихова (уп. Илић 1961а: 304; Христић 1911). Наиме, ниједан од четири хорска гласа Христићеве партитуре не изговара овај текст од почетка до краја, већ је Христић прибегао решењу да се деонице гласова преклапају у својеврсном канону, те тешко слушањем може да се констатује да реч „сплет” хорски није испевана (сопран изговара – „Лиснатих врежа [...] чаробно спушта се доле”, тенор – „[...] Са њене [...] главе | [...] чаробно спушта се доле”, бас – „[...] Са њене дражесне главе | Лиснатих врежа [...] чаробно спушта се доле”, и само заправо алт у рекомбинацији сегмената стихова изговара реч „сплет”), док се, у ствари, трансмузикализацијски, на фигуралном мелодијском плану, остварио колоплет гласова чиме је испуњена и идеја полиметријског *сйлейџа* транспонована у музичку форму (уп. Илић 1961а: 304; Христић 1911).

Ако би се Христићева композиторска опредељења тумачила и као покушај успостављања неке врсте изометрије кроз музичку фразу, она су и према томе, кроз начине мелодијских надовезивања линија различитих гласова, увођења канонских преклапања деоница, присуство политоналности и извесне уникатности мелодијске структуре везане за сваку од строфа, као посебност нагласила управо полиметрију Илићевих песама дужих стихова и изазове које она за композиторске изборе представља (уп. Илић 1961а: 304; Христић 1911). Оваквим хорским одабирима, сагледано и у контексту генеалогije жан-

ра, али и властитих одлука подстакнутих Илићевим делима, Стеван Христић показује значајне промене на плану приступа хорским партитурама управо када су оне инспирисане Илићевим дужим стиховима, уз шта се отварају и индикативни простори за уочавања разлика кроз жанровске музичке изборе, у поређењима Христићевог рада на песми „Ластавице” и опредељења за соло песму (Илић 1961а: 340; Христић 1920) и обраде песме „Јесен” у виду хорске партитуре (уп. Илић 1961а: 304; Христић 1911).

У том смислу, кроз примере из опуса Милојевића и Христића (уп. Христић 1911; Христић 1920; Милојевић 1911б; Милојевић 1933а: 27) може да се потврди сложеност трансмузикализација иницираних Илићевом поезијом, које умногоме утичу на токове различитих композиторских избора, као и на простор поетско-музичких ишчитавања Илићевог стиха и његове улоге у процесима модернизације књижевног и музичког стваралаштва. Имајући у виду наведено, скоро да би могло са поузданошћу да се посведочи и следеће: да композитори нису пратили Илићеве стихове, врло је вероватно да би и модернизација на пољу извесних облика у музици 20. века била другачија.

Очито је да претходно представљене околности конституисања и развоја Илићевих стваралачких подухвата (од година образовања, утицаја лектире до породичног салона као тачке пресека бурних културних и историјских дешавања и врсте интернационалног медијума, те развоја идеја о удруживању уметника различитих деловања и др.), покрећу нека од упоришних питања Илићеве поетике, за која је круцијално везана и релација између поетског и музичког, а тичу се проматрања музикализације Илићевог стиха и утицаја музике на доминирајуће версификацијске промене, стваралачке рецепције дела других, нарочито словенских култура, а међу њима и руске књижевне традиције, као посредника не само литерарног него и музичког елемента једне баштине, односно динамичких аспеката текстовно-музичких транспозиција и доминирајућих композиторских и поетских одређења у доменима наступајућих поетичких промена. Све ово показује и свестраност процеса трансмузикализације текста који се додирују са проучавањем версификацијских феномена, као и са широко постављеним компаративним

сагледавањима интеркултурне и интермедијалне грађе. Укрштајем стваралачкорецепцијског, интердисциплинарног и компаративног приступа у активирању тумачења процеса трансмузикализације текста на примеру Илићевог опуса и његове интермедијалне контекстуализације запажа се изузетна модерност Илићевог дела, и то посебно у отворености за комбинацију више прибежишта међуобласних упоредних изучавања.



**КОНЦЕПТИ ШАНТИЋЕВИХ
МУЗИКАЛИЗАЦИЈА**

1. Како се музицира у Шантићевој поезији?

„[...] музици је основ поезија,
поезији музика”
(Настасијевић 1991а: 235).

Школујући се до 1883. године у Трсту и Љубљани, Алекса Шантић је уз учење страних језика, а међу њима нарочито немачког и италијанског (Ненин 1998: 9), вероватно имао и прилике за континуирана упознавања са књижевном и музичком сценом других култура, које су, између осталог, посредовале и неке од одређујућих одлика међуепохалних периода стваралачких промена.⁴⁸ Отворен за дијалоге са иностраним књижевностима, како кроз стваралачку, тако и преводилачку рецепцију и поетичке ревитализације у ткиву сопственог дела (уп. Милановић 1972: 9–45; Живковић 1996: 183–197), Шантић и кроз контекстуализацију неких музичких елемената на тематско-мотивском и стилистичком плану актуелизује традицију интермедијалног тоталитета канцонијера, а посебно поетику трубадурства (Galvez 2020: 1–13). Конституишући стваралачке одговоре и у извесној матрици одлика интердисциплинарних веза поезије и музике, Шантић и посредством назначене парадигме, у преплету коришћених песничких облика и стилистичких средстава, показује раслојене одјеке библијске, неоплатонистичке, ренесансне традиције (уп. Galvez 2020: 1–13), а нарочито наслеђа поезије властите и

⁴⁸ У вези са питањима потенцијалних сродности и разлика у присуству аудитивних и визуелних елемената у Шантићевом опусу, сагледаном из перспективе поетског стваралаштва представника модернизма светске књижевности, дискутовано је и у: Ђурић 2017: 141–165.

других култура 19. столећа и његових рефлексива у песништву почетка 20. века.

Управо по томе, као и према активном посредовању музичких атрибута, рано Шантићево стваралаштво показује и вишеструке сродности са романтичарско-сентименталистичким упориштима музичких елемената које у сродном добу и опредељењима доноси и Џојсова збирка песама *Камерна музика*, првенац овог модернисте, који је највероватније настајао између 1901. и 1904. године а, после вишегодишњих немогућности да се објави, коначно и публикован 1907. године (уп. Јоусе 1907; Farnjoli, Gillespi 2006: 148; Flor 2009: 95), што се, дакле, и временски, али и типолошки поклапа са значајном етапом Шантићевог рада. Како је насловом Џојсове збирке сугерисан појам *камерности* (Јоусе 1907; Džojš 2014), који је одређујући и за перспективе у којима се успоставља амбијент извођења вокално-инструменталних, трубадурских трансмузикализација, актуелизује се читаво поље проматрања у вези са тим које су одлике поетске камерне музикалности у књижевном делу, чему тип трансмузикализације овог појма доприноси у Шантићевој поезији, те на које је начине принцип транспоновања камерности, из перспективе извесних типолошких сродности у прибирању елемената различитих култура у Шантићевом опусу, означен и у поређењу са остварењем једног од најизразитијих представника модернистичке књижевности, које репродукује и доживљај музике из поезије других европских баштина и претходних периода (Јоусе 1907; Džojš 2014).

Имајући у виду типолошке могућности таквог компаративног контекста, у наредним сегментима књиге проматра се у каквој су релацији рефлексива поетичких промена у Шантићевој поезији, сагледаваној кроз трансмузиколошко посредовање атрибута камерне музикалности, посебно изражене и остварене у концептуализацији трубадурске песме и музике Шантићеве лирике.

1.1. Шантићево трубадурско певање

Кроз представљање балканског феномена трубадурства на примерима поезије Алексе Шантића, који се имплицитно реактуелизује у Шантићевом песништву и у споју „између нашег Блиског Истока и [...] нашег балканског Запада” (уп.

Дучић 2008а: 124, 125; Ђурић 2021б: 160),⁴⁹ активирају се и питања који су то трансмузиколошки елементи трубадурског певања у Шантићевом опусу, шта претпоставља њихово значење и како они могу да се контекстуализују у оквирима компаративних испитивања интердисциплинарног концепта трубадурства у светској књижевности (Galvez 2020: 1–13).

Трансмузикализација трубадурског певања у контурама светске књижевности модернијих периода неретко подразумева читав сплет топоса (Galvez 2020: 1–13), који у Шантићевом опусу могу упоредно да се разматрају и у односу на остварења трубадурског канцонијера из Џојсове збирке (Јоусе 1907; Džojš 2014). Тако се уочава, на пример, да вокализујући зазиви из трубадурске традиције љубавних инвокација, као модели искушавања драгог и драге у поверењу природног пејзажа, повезују Шантићеву песму „Не вјеруј” из 1905. године (Шантић 1998: 44) са кумулативном четрнаестом песмом Џојсове *Камерне музике* (Džojš 2014: 20). Упоредним сагледавањем песама из Шантићевог опуса и Џојсове збирке утврђује се и колико трубадурски канцонијер у минуциозно грађеној структури лајтмотивских склопова (уп. Николић 1980: 23–27) често нуди и градацију певања о љубави, која се истиче како у позиву лирског субјекта драгој из Шантићеве песме „Прољеће”, настале 1906. године: „Немој, драга, ноћас да те сан обрва | И да склопиш очи на душеку меком! | [...] Дођи, и у башти буди ружа прва, | И на моме срцу мириши до зоре!” (Шантић 1998: 48), тако и у сродном мотиву из двадесете песме *Камерне музике*: „О u podne ovog dana, | Pod borovim lugom | I ti, mila ljubavi, | Budi sa mnom dugo” (Džojš 2014: 26). У том смислу је и очито да у феноменологији структуре поетског текста трансмузикализован концепт трубадурства претпоставља спојницу у аналогiji грађе различитих културолошких и језичких перспектива стваралаца (уп. Galvez 2020: 1–13), чија оформљавања трансмузиколошки и лајтмотивски везује аспект трубадурског канцонијера као вербално-мелодијски меритум поетске организације дела.

Узимајући у обзир степен синкретичности коју концепт трубадурства подразумева, могло би да се установи и коли-

⁴⁹ О феноменологији сусрета источног и западног, као и традиционалног и модерног у српској музици и музичкој критици између два светска рата в. и: Томашевић 2009.

ко његова пројекција у песништву покреће моделе поетског инструментаријума камерне оркестралности, неретко маркиране и у Шантићевом опусу. Колико тај феномен трубадуurstва обухвата читаву плејаду музикализованих елемената, показује и Шантићева песма „Моја комшиница” из 1901. године, која доноси локално транспонован трубадуurstки миље чежње витеза за недостижном господом (уп. Galvez 2020: 1–13), у чијој је појавности доминантна контекстуализација управо трансмузиколошке природе: „Од јутра до мрака с прозора је гледим, | Па уздишем тако, чезнем и блиједим, | А мајчино благо послује и ради, | [...] И уз ситни везак, на доксату, слаже | *Ону милу њјесму шћо је срце каже*: | ’О, сунашце јарко, свом смирају пођи! | О мој драги, ти ми под пенцере дођи!” (Шантић 1998: 28–29; подвлачење М. Ђ.). Слика недодирљиве лепотице ренесансног прототипа идеалног бића која се рекреира и у модернистичком проседеу код Шантића је остварена трансмузиколошким знаком, управо кроз тип феминилне рефлексције трубадуurstке песме која је израз перцепције жудње витеза ка драгој (уп. Galvez 2020: 11), а истовремено и назнака вербално транспоноване мелодије трубадуurstског канцонијера. Овакву Шантићеву трансмузиколошку ресемантизацију трубадуurstских топоса могуће је упоредно разматрати и уз лајтмотивску компоненту певања драге у Џојсовој збирци, што се осећа, на пример, и у атмосфери трансмузикализоване хармоније диференцираних рецепијентских околности и из пете песме *Камерне музике*: „Nek kroz prozor zlatna kosa | Pada, | *Shušam ako pevaš | Pesmu punu sklada*. || [...] Pustih knjigu, odoh || Iz te sobe moje, | Čuo sam iz tmine | *Kako pesmu poješ*” (Džojš 2014: 11; подвлачења М. Ђ.). Мелодизована тајна девојачке *њесме* (уп. Шантић 1998: 28–29; Džojš 2014: 11), у оба примера подвлачи трансмузиколошка посредства литерарно-музичког миљеа као битан комплекс у оквирима модернистичке ресемантизације трубадуurstских топоса, а посебно као меријум трајања окоснице камерног трубадуurstства које је потврда доброг и лепог у клицама памћења, подложног променама у неретко декадентним околностима које прате лирске субјекте Шантићевог и Џојсовог опуса.

Међутим, управо модернистичко превредновање и отклон од типичне музикализације трубадуurstства представља и следећи степен поетичких динамизација које су у камерности

поетског ткива најављене отуђењима од драге, у резигнацији лирског субјекта у односу на љубав (уп. Шантић 1957а: 191; Džojš 2014: 26). Непрекидно одступања лирског јунака и удаљавање певања од концептуализације идеалне драге поклапају се са аудитивним пригушењима амбијента природе, те тако Џојсову збирку музичке камерности финализују боје јесени и евокација носталгичности музичко-поетских облика који трансмузикују само утисак сећања на нека претходна доба, како се то запажа и у тридесет трећој песми *Камерне музике*: „*Sad, o, sad, u zemlji mrke boje, | Gde ljubav milu muziku stvara, | Hodaćemo pod ruku nas dvoje, | Popustljiviji zbog drugarstva stara, | Bez tuge što ljubav beše draga | I što ovde nestade bez traga.* || [...] *Pa ni lišće ne uzdiše, eto, | Kad u jesen povuče ga leto. || O, sad nema ronda da nam pruža | Ni vilanele, pesmu svog poja! | Uz poljupce nek rastanak tužan | Završi dan, o, najdraža moja, | Ne žali, draga, ni zbog čeg s tugom – | Leto sve svojim zatvara krugom*” (Džojš 2014: 39; подвлачења М. Ћ.). Маркирањем боја коначности, уз које је музика тек у одјецима заглушујуће цикличности ишчежавајућег *ронда*, док је пасторалност *виланеле* у потпуности изгубљена (Džojš 2014: 39), смањује се поетичка снага трансмузикуације трубадурског певања, што се проосећа и у музици доживљаја пролазности, којом се осликава и меланхолија бесповратности, како је то дато у Шантићевој песми „Јесен” из 1908. године: „*Прошла је бура, стишале се страсти, | [...] Друкчије сада твоје очи сјају – | У њима нема ни силе ни власти. || Ја чујем: наша срца бију тишише, | Твој стисак руке није онај први; | Хладан, без душе, без ватре и крви, | Кô да ми збори: нема љета више! || [...] Прошло је лето! Мутна јесен влада. | У срцу нашем ниједног славуља; | Ту хладан вјетар свеле руже љуља, | И мртво лишће по хумкама пада...*” (Шантић 1998: 59; подвлачења М. Ћ.). Из наведеног произилази и колико трансмузикуализован концепт трубадурства подразумева у градативном, али и антиклимаксном залету семантичко, геопоетичко, традицијско поље одређења поетског света у могућностима конституисања читаве генеалогичке међусобно повезаних дела светске књижевности (уп. Galvez 2020: 1–13), блиских по музикализацији предлошка који се карактерно оживљава у посебностима стваралачких одговора.

У том контексту, једно од поетички веома интригантних Шантићевих опредељења, представља не само трансмузиколошко грађење трубадурског концепта у песништву већ и истовременост превредновања трансмузикализације трубадурског текста. Наиме, у песми „Трубадур” из 1911. године, где би се, вероватно, очекивала подробна евокација свих сегмената трубадурског певања, музички елементи, заправо, изостају (уп. Шантић 1957а: 191). Тоталитет трубадурског „глас[а]” није више усмерен ка драгој, већ пре свега у религиозним конотацијама опредељен да, уместо у музику, „душа” буде обучена у „златни вео” (Шантић 1957а: 191). Како се и у песми „Сијачи” утврђује, метафизичку снагу небеских висина може да има само хор, чија се музика *йрелива* и версификацијски, снажним опкорачењем између строфа – „И кô да чујем: како са свих страна || Хорови звоне, и кô суза врела | Свјетлост чудесна полако се слива” (Шантић 1957а: 195).⁵⁰ Правећи заокрет у концепту трубадурства, Шантић актуелизује новину у превредновању трансмузиколошког плана трубадурског певања: ако религиозна посредства лирског субјекта, можда и због потенцијалне опасности у *гордосџи* појединца, па била она и *йтрубадурска* (уп. Шантић 1957а: 191; Слијепчевић 1966: 102), не могу мимо уланчаности гласова колектива да остваре могућу музичку епифанију у Шантићевом песништву, претежност на том плану преузима визуелизација боје и форме, о чијим ће музичким контурама хроместезије, али и сумњама у њихову потпуну остваривост као примерима изузетне Шантићеве ироније, бити речи у наставку књиге.

Елементи камерне оркестралности трубадурског певања у поезији Алексе Шантића, компаративно сагледава-

⁵⁰ На нивоу тематско-мотивског и симболичког плана, концептуализација хорског певања и звучног многогласја у књижевним делима могла би да се тумачи као једно од истакнутих упоришта приказа колективитета у плејади дела српске књижевности. Извесна паралела претходном остварењу Алексе Шантића (Шантић 1957а: 195) запажа се у текстовима Војислава Илића, као што је то формулисано, на пример, у Илићевој приповеди „Ускршњи гост” из 1886. године, где се кроз религиозну представу нуди слика хорског појања као оног које подједнаком торжествености замењује како „свечан[у] тишин[у]”, тако и „свечан[у] ведрин[у]”: „Милијуни различитих гласова испуњаваху ваздух око мене, као општа побожна и узвишена песма... Ускрс је освануо. [...] сад се одједном осетих чио, ведар, весело – готово да запевам песму миља, песму господњу...” (Илић 1961б: 220).

ни у односу на збирку која почетком 20. века као главно тематско-мотивско одређење има управо доживљај камерне музикалости (Јоусе 1907; Džojš 2014), показују, на једној страни, како се аспекти композицијског, лајтмотивског, стилистичког и версификацијско-интонативног слоја у градњи трубадурског канцонијера у Шантићевој поезији поклапају са музикализацијом концепта камерности и трубадурства, препознатом у традицији топоса светске књижевности (уп. Galvez 2020: 1–13), а, на другој, упоредним проматрањима у односу на Џојсову збирку примећује се и колико иновативности у трансмузиколошким импликацијама феноменологије трубадурства и Шантић у свом опусу претпоставља. У вези са тим како из назначене промене трансмузиколошких рефлексива трубадурског канцонијера у Шантићевом делу проистиче и смањење музичких компонената, које сугерише и извесне антиципације промена поетичких парадигми, представиће и наредна тумачења аспеката камерне оркестралности у Шантићевом песништву.

1.2. Назнаке поетичких промена у оквирима камерне оркестралности Шантићевој поезије

Шта подразумевају трагови камерне оркестралности, на које начине су повезани њени саставни елементи и како су у књижевним делима изражени, нека су од питања која мотивише претпоставка да прототип ове врсте музичке организације текста може да се пронађе у примерима Шантићевог опуса. Колико је у фокусу испитивања иманентно интердисциплинарни спој, показује се већ и на основу дефиниције поетичких карактеристика које доноси прототип Џојсове поетске збирке у тематизацији камерности (Јоусе 1907; Džojš 2014), кроз активан однос према традицији, и то посебно романтичарског и сентименталистичког наслеђа (Flog 2009: 95), које се увиђа и као утицајно дијалогско подручје у предлошцима раних Шантићевих остварења. Стога се аспекти интердисциплинарности тичу, између осталог, и питања међубласних спајања језика музике и поетских партитура у књижевним делима, и то на више нивоа у креирањима интегралног уметничког експеримента, корпуса обличних и стилистичких бравура, који произилазе из укомпонованих оркестрација аудитивних и семантичких деоница у тексту (Flog 2009: 96), што изузетно успелим

трансмусиколошки потврђује и чињеница да су и Шантићеве и Џојсове песме експликацијама своје мелодиозности послужиле као предлощи бројним музичким композицијама (уп. Слијепчевић 1966: 88; Farnjoli, Gilespi 2006: 148–149).

Како примери из различитих књижевности осликавају, концепт камерне оркестралности уочава се, пре свега, на тематско-мотивском и стилистичком плану (уп. Чолак 2019), у евоцирању интимне атмосфере канцонијера (уп. Flor 2009: 96), чији је камерни подијум актуелизован посебно у начину креирања сценичности за активирање одређених трубадурских тема (уп. Galvez 2020: 1–13). С тим у вези, када се сагледа, на пример, Шантићева песма „На потоку” из 1903. године, у директну корелацију се доводе, са једне стране, природа, која ствара камерну музичку атмосферу за појаву драге, а истовремено се, кроз трансмусиколошке одјеке, доприноси и утиску непрекидне ревитализације музичког декора природног амфитеатра: „Шуморе брезе, дршће лист до листа, | Мрмори поток испод врба стари’; | [...] Ту, гдје она сања, | Потоци шуме у дубокој сјенци | *И славуј њјева њод сводом од грања.* || Њу плава јутра умивају росом, | А вјетар трепти и лако мирисним | Чешља је крилом, и свиленом косом | Вихори дуго под брезам лисним” (Шантић 1998: 36; подвлачење М. Ђ.). Сродно интонирано јединство у камерној атмосфери природе разазнаје се и као музичка увертира за појаву драге већ у прелудијуму *Камерне музике*, чиме се имплицира и изванредан градивни квалитет суптилније оркестралности трубадурског концепта у збирци: „Kroz zemlju i vazduh lako | *Strune nose jeku;* | Gde vrba sa vrbom svakom | Sreće se uz reku. || *Jer muziku rečnim tokom* | Ljubav nosi korakom, | S bledim cvećem u kaputu, | U kosi list s mrakom” (Džojš 2014: 7; подвлачења М. Ђ.). Упоредним читањима претходних примера се и потврђује колико камерна оркестралност поезије подразумева трансмузикализацију хронотопа извођаштва који лајтмотивски окупља и повезује кључне поетолошке елементе, стварајући амбијенталност трубадурског концепта у поезији Алексе Шантића, упоредиву, очито, са начином транспонованја сродних типолошких предложака и у другим културама (уп. Džojš 2014: 7; Galvez 2020: 1–13).

Иако у примерима доминира осећај камерне опчињености и сигурности, од прве песме *Камерне музике*, посебно

у последњим стиховима друге строфе – „S bledim svećem u kaputu, | U kosi list s mrakom” (Džojis 2014: 7), као и у завршном сегменту Шантићеве песме „Ноћ”, из 1903. године – „Трепери небо, а у полумраку | Умире тужно пјесма лабудова” (Шантић 1998: 35), у претежнијим укрштајима визуелног у односу на аудитивни план, дискретно се мења претходно изграђена атмосфера, пре свега у траговима који припремају одређене наговештаје другачије поетичке парадигме, у ресемантизованим рефлексјама које сежу од домена романтичарских коби до слутње симболистичких слојева, али и конституисања обриса декадентности у неминовности неиспуњења мира транспозиције камерне оркестралности поетског хронотопа. На тај начин се постепено смањивање музичких деоница, те контрастирање суморнијих визуелних наслага, и утврђује као метапоетички знак који упућује и на извесности парадигматских промена у Шантићевој поезији, прототипски блиских решењима које нуди и контекст европске поезије датог времена.

Слабљење аудитивних и превага визуелних елемената, са наглашеним траговима естетике ружног као опозита грацијалној представи топоса драге на прозору (уп. Шантић 1998: 28–29), актуелизовано је 1911. године у Шантићевој песми „Позни часови”, где се уместо камерне оркестралности ноћи у којој „[...] светле драгуљи” претпоставља злослутност окружења слепих мишева и буљина, и амбијент у коме лирски субјекат констатује како „[...] из таме све у окна моја || Кô слепо око позни месец буљи” (Шантић 1998: 90). Уместо дебисијевског концепта трансмузикализованог обриса месечине, поетички индикативни прикази инсеката, а посебно слике слепих мишева, црва и/или лептира које се ишчитавају у неколико Шантићевих песма (уп., нпр., Шантић 1998: 77–78, 89, 90), могу да се перципирају као елементи модернистичког расапа, односно неумитне протежности онога што је у култури пре свега одлика и декадентције, чија декоративност неретко подразумева потпуну промену амбијента камерне оркестралности као видљиве мере назнака поетичких динамизација у Шантићевим делима.

Према претходно наведеном, у примерима у којима се на тематско-мотивском, симболичком и хронотопском плану камерног концепта издваја и обрнуто пропорционална вред-

ност музичких атрибута у односу на превагу поетике визуелног у Шантићевом опусу, неретко се маркирају и гранични сусрети елемената различитих поетичких опредељења, у којима се и минус присуством процеса трансмузикализације подвлачи одређени ступањ динамизације промена у токовима књижевности и културе. Колико су оне биле заступљене и у поетичким релацијама које су претходиле Шантићевим изборима и како на њих утичу, биће представљено у наредном одељку књиге.

2. Ноктурнална музика динамике поетичких токова у српској модернистичкој књижевности

„– Дркће месечина звуцима Шопена”
(Стефановић према Поповић 2011: 257).

Анализа процеса трансмузикализације подразумева и проматрање начина на које се одређени елемент музичког утискује у динамизам поетичких праваца и како и кроз различите аспекте у оквирима версификацијских система (ритма стиха, односа трохеја и јамба, симетрије и асиметрије, облика строфе – дистиха, прстенасте квинте, дужих строфа и др., до парцелација или опкорачења (уп. Делић 2008: 16)), али и на плану форме и жанрова који повезују књижевност и музику (у облицима као што су, на пример, рондо или пак посебне врсте ноктурналних песама), као и у домену концептуализација музичких метафоричности, доприноси извесној граничности поетичких опредељења. Удео музике у зазивањима поетичких промена неретко се уочавао као потенцијална паралела која везује неколике типове парадигматских сусрета, међу којима је Перо Слијепчевић моделе разумевања процеса трансмузикализације у додирима дела класицизма и романтизма транспоноваво као аналогију у начинима на које се Ракић односио према стиховним музикализацијама хипермодерниста:

„Ракићев језични идеал односи се према идеалу млађих као језик францускога класицизма према језику Романтике: први је видео идеал у пробраној тачности, у бистрој концизности, у потчињавању језика мисли; а други је уживао у нијансама нових речи, у музичком

дочаравању нових емотивних стања, макар и алогичних” (Слијепчевић 1938: 390).

Имајући у виду и овакве констатације поводом уплива мелодизације у литерарна дела, попут одраза и извесне динамике поетичких промена (Слијепчевић 1938: 390), а кроз сагледавања модернистичке књижевности као парадигме поља многобројних укрштаја, међу којима се код песника попут Илића, Шантића или Дучића сусреће више поетичких преплета, у наредном сегменту књиге ће се испитати колико је и одређивање границе парнаса и симболизма или пак симболизма и имајизма, између осталог, и питање које се контекстуализује подвлачењем присуства или одсуства музичких атрибута у тексту, и то посебно везаних за поетско наглашавање атмосфере хронотопа ноћи.

2.1. Музикализација поетичких преплета у Илићевом стваралаштву

„Кроз тајни сумрак звук се тихо вије”
(Илић 1961б: 11).

Колико је трансмузикализација текста мера и поетичких квалификација у српској књижевности краја 19. и почетка 20. века, умногоме се уочава и на примерима дела која сежу од Војислава Илића ка млађим генерацијама стваралаца. Кроз анализу знаковитости 1892. године у динамици поетичких упоришта у опусу Војислава Илића, Павић истиче интензивније присуство звучних метафора и музичких елемената од тог периода Илићевог рада, што пак сведочи о одређеном обрису промена поетичких парадигми, и то као најаву извесних симболистичких аспирација у песништву Војислава Илића:

„На сличан начин може се говорити о трагању за звуцима, о акустичкој жеђи у ’Песнику’ (1893, јануара). Почетак и завршетак пева сав је у опсесији звукова. У почетку то је симболична звоњава звона, а на завршетку то је читав низ стихова од којих скоро сваки говори о неком звучном феномену” (Павић 1961а: 160).

Павићеви трансмузиколошки појмови „акустичк[е] жеђи” и „опсесиј[е] звукова” неумитно подвлаче колико пове-

ћавање аудитивног слоја у Илићевом делу одређује и наклон ка симболистичким аспектима (Павић 1961а: 160). Уз то, Павић чини још један иступ прокламујући нарочито модерним начине на које Илић третира звучну поетску слику: „Нагиње некој симболици као уметничком средству, истурање акустичких феномена у први план, представља један од најзанимљивијих момената у Илићевом песништву” (Павић 1961а: 163). Следећи наведено могло би да се закључи да трансфер модернизације српске књижевности краја 19. века умногоме бива одређен интензивнијом присутношћу музичких атрибута, односно јачим степеном креативно реализоване и тумачене парадигме трансмузикализације текста.

Колико је наведена констатација жанровски универзална у назначеном периоду, може да се провери и сагледавањем прозних остварења Војислава Илића, посебно оних који су настајали у времену између 1884. и знаковите 1892. године (уп. Илић 1961б: 215–241). Управо како се иде ка контекстуализованој темпоралној граници поетичких преплета у Илићевом опусу (уп. Павић 1961а: 160), примећује се колико се однос према музичком слоју текста интензивира и начинима инкорпорирања разноликих аудитивних елемената, чиме се подстичу и неке врсте поетичких динамизација. Тако се, на пример, кроз градативна осматрања, у Илићевој прозној творевини „Први љубавни сан (Један листак из старачких успомена)” из 1884. године запажа тек краћа и експлицитнија констатација музичког доживљаја која је пре свега у функцији креирања атмосфере мистичног и сневаног: „Одједном забруја тиха и заносљива мелодија” (Илић 1961б: 217). Не продубљујући трансмузиколошки потенцијал коришћеног појма *мелодије* (Илић 1961б: 217), не измештајући га из релативно уобичајеног контекста, а нагињући ка извесним романтичарским експликацијама стварања тоталитета акустичног и визуелног, у овој прозној творевини Илић као да позиционира извесни оквир интермедијалног који ће наредних година постепено и усложњавати.

Извесне промене у односу на претходни пример уочавају се већ у приповеци „Ускршњи гост” из 1886. године, у којој могу да се запазе и одређени елементи симболистичких наговештаја, и то посебно у контексту близине тематизације оностраног, као што је, на пример, и осенчена „непојамна ду-

бина” у очима девојчице (Илић 1961б: 221–222). Такве врсте метафизичности симболизма убедљиво уоквирују и звучни описи природе, очито амтропоморфизовани у рефлексiji тачке гледишта приповедача: „Оштар, јесењи ветар суморно је звиждао преко пустих поља, а на високим бреговима подизаху се густе облаци магле...” (Илић 1961б: 223). Постепена звучна дезинтеграција, доминација мелодиозно недефинисаних осета, као и систематска дисперзија тона неке су од кључних одлика које од евидентности визуелизације рефлексивно-реалистичких или пак парнасовских елемената Илићевог стваралаштва (уп. Живковић 2004: 277) заокрећу доживљај у тексту ка музичком надражају, као ономе што, у антиципацији симболистичког, местимично претеже на плану амбијента и теме.

Уз уочене динамизације у уметничкој радионици, и атмосфера стваралачких деловања најближе околине Војислава Илића у другој половини 80-их година 19. века такође упућује на извесну снажнију присутност списалачких проматрања о музичким феноменима (уп. Нушић према Илић 1961б: 346–347). Наиме, иако је Нушићево писмо од 4. јуна 1887. године упућено Јовану Грчићу обликовано у тону жустре полемике поводом извесних Грчићевих негативних коментара на историју публикавања Нушићеве песме „Ћемане”, може да се закључи да је у назначеном времену, посебно између 1884. и 1887. године, и код Бранислава Нушића и код Драгутина Илића у фокусу био и изванредан музички симболизам, посебно кроз експликацију инструментаријума у насловима песамама „Ћемане” и „Мелодија” (уп. Нушићево писмо Грчићу у Илић 1961б: 346–347; Павић 1961б: 474–475). Колико то све доприноси Илићевим поетичким одлукама да се писање у потпуности конституише око музичког амбијента, показује и пример из 1890. године из Илићеве кратке приче „Страшни љубавник (Слика из живота)”:

„Њеном усколебаном душом овлада тајни страх и таман се хтеде одмаћи од прозора кад се под њиме, напољу, захори нека сејна мелодија. Звездана прислони прст на усне и застаде. Напољу цароваше бледа, безгласна ноћ. Звук ове мелодије хорио се као из неке бескрајне, мрачне дубине, тихо и несигурно, али ипак слајко и болно да је младу девојку чисто опио и приковао за њено

место. *Звуци су зајим њосијајали јачи и јачи*, разлевали се пространо и слободно а после су тихо изумирали у ноћној тишини” (Илић 1961б: 237).

Трансмусиколошка моћ текста да евидентира како нокурнални аудитивни слојеви бивају све „јачи и јачи”, уз јасно заустављање приповедне снаге да се не би ишчитало како то звуче „мрачне дубине” (Илић 1961б: 237), кроз метафоризацију музичких феномена казује о границама спознаје, субјективности перцепције и све удаљенијих рубова референтности света који окружује перспективу приповедања и јунака, нарочито када је доминантно ноћна, и у претежнијим надлежностима интроспекција које се постепено преламају кроз позиције сагледавања и наратије.

Тако се кроз претходне примере у Илићевом делу, између трагова романтичарске представе, одјека реалистичке слике, парнасовског преноса и симболистичког зазива, потврђује како се музикализованим слојем пресудно утиче на модернизовану сферу динамизације на пољу поетичких промена. Музика ноћи као панорама преврата поетика у српској књижевности тиме се ипак не зауставља.

2.2. Трансфигурације од парнаса до симболизма: дисторзија звукова у Дучићевом делу

Имајући у виду Дучићева дела, Новица Петковић сучељава поетичке основе парнаса и симболизма управо кроз упоришне концепте стваралачких опредељења једног или другог вида – доминацију визуелних или аудитивних елемената:

„Слике и музика, то нису само два основна састојка поезије него и два облика у којима нам поезија говори. Данас би се већ рекло: у којима нам поезија преноси иконично обавештење, које се разликује од концептуалног. Али то нису обичне слике, него језичке; и није обична музика, него она која нам долази из језичке прозодије. А и једно и друго више постоје за наше унутарње око и ухо него за спољње. Књижевни историчари, који воле све да класификују, подсећају нас да су парнасовци још у деветнаестом веку предност давали слици, да би затим у симболизму превагу однела музика. Као што је и Дучић – по свему судећи, нимало случајно – најпре казао да су

слике неодољиве, а онда додао да је музика свемоћна. И његов је развој управо тако и текао: од парнасовства на почетку века ка симболизму, па нешто касније од симболизма ка оним видовима постсимболистичке поезије које налазимо код тако крупних европских песника као што су Валери, Рилке и Пастернак” (Петковић 2001: 1–2).

У претходном сегменту се евидентно предочава колико је поетичка трансфигурација од претежности слике парнаса до звучних симболистичких конотација суштински трансмузиколошка и колико начини инкорпорирања и реорганизације музичких елемената у књижевном делу неретко одређују и његов карактер (Петковић 2001: 1–2). Међутим, у ширини онога што музички концепт може да обухвата, издвајају се и примери који не подразумевају експлицитно, нужно и безрезервно припадност позитивном вредновању музичког слоја симбола. Тако је, на пример, однос према претежности симболистичког звука, у шестом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини* Јована Дучића, постављен у негативнијој интонацији истицања његове неинвентивности:

„Симболи и симболизми нису нимало нови; чак су то начини људског говора можда старији него и ма који други. То је само један начин говора, али не ново осећање. Кад је француски симболизам покушао крајем XIX века да буде ново осећање, он је пао брзо исцрпен. Ни један озбиљан песник није хтео да се ограничи на само симболистичке ефекте. Његова психологија је ненормална; његове идеје и асоцијације су одвећ бизарне; [...] његово негирање непосредног проживљавања јесте сасвим погрешно; његово *прећихосћављање магловићих наговешћјаја сваком јасном и логичном изражавању, јесте лажно; и, најзад, његова музика ветра и воде пре људског говора ('музика пре свега другог'), само је једно бесциљно прецењивање сјоредних случајева. Зато је и тај покрет прошао са досадом, као и све друго што је имало несрећу да се једном назове модернизмом”* (Дучић 1932: 301; подвлачење М. Ђ.).

Супротстављајући се нехармоничној музици симболизма, дисторзији склада која долази са симболистичким

претензијама, што условљавају и дисонантност шушња „музик[е] ветра и воде пре људског говора” (Дучић 1932: 301), Дучић се очито одређује ближим музици промишљеног склопа, уравнотежене скале, односно музикалности као основног принципа лепог уређења.⁵¹ То је поткрепљено како Дучићевим оценама формалних квалификација Илићеве поезије (Дучић 1902а: 246–252), тако и примерима извесних разрешења у Илићевој прози: на тај начин се у приповеци „Ускршњи гост”, која је објављена 1886. године, потенцијалан утисак звучне неразборитости разрешава ипак неумитним путем ка успостављању хармоничне равнотеже, јер су све друге неартикулисане прилике ипак немогуће у тежњи да опстане нешто што би реметило тоталитет свечаног склада:

„Кроз отворени прозор, који гледаше у млад и густ шљивик, пиркао је свеж пролетњи поветарац, а *младо лисје шушћало је неким неразговейним звуцима*, који се час по час *преливаху у један ошћини и хармоничан глас*” (Илић 1961б: 220; подвлачења М. Ђ.).

Та поетичка воља да се успостави уштимованост сфера и питагорејска усмереност равнотеже, евидентна је у Илићевој песми „Вечита хармонија” из 1889. године, где је сликано како ноћна атмосфера, и поред извесних наговештаја поремећаја, ипак претпоставља свеопшти склад у повезаности звучним карактеристикама хармоничних прелива, уз које је подвучено колико и субјекат проосећа да треба да се адекватно сазвучи: „Мирисни ћарлија лахор под светлим небесним сводом, | Кб Еолова лира. | Светови у миру блуде. О, срце, и ти се смири! | Вечити склад и покој нек блаже немир твој; | И дух, запојен њима, да крила слободно шири | По тавној ноћи тој” (Илић 1961а: 487). Међутим, да и код Илића дисторзија хармоничног полако продира, бивајући изразит поетички знак који се, понекад и јасније наслућује у Илићевој прози, показује и

⁵¹ Тако се, на пример, идеја хармоније као визуелно-просторног склада код Дучића јавља и у оквиру путописних елаборација о природи у „Прв[ом] писм[у] из Швајцарске”: „У смислу XVIII века идеја о природи била је сва сконцентрисана у лепоту геометријских вртова, као што су их сликали Вато и Патер. То су вртови који одговарају памети а не срцу: линија, поредак, закон, пропорција” (Дучић [19??]: 16; Дучић 2008б: 12). Начинима Дучићевог поимања хармоничности биће посвећени и засебни сегменти ове књиге.

одељак из сегмента *Слика из Србије* („Крчма на друму”), настао 1886. године, где се у скоро оксиморонској комбинацији сусрећу *хармонија* и *шум*: „Само се чуо хармоничан и монотон шум зеленога лисја” (Илић 1961б: 226).

Плејада недефинисаних музичких облика, као нека врста дисторзије идеала хармоничног звука – „Тавне, игласте смреке шумиле су тајанствено у врту у коме певаше славуј” (Илић 1961б: 236), од Илића се проноси до поетске једновремености тога да „[...] шуште звезде; [...]”, док се баш „[...] у мирној љубичастој ноћи” ослушкује „[п]евање сфера [...]” (Дучић [19??]б: 8; Jerkov 2010: 195).⁵² Ако би се ова ноктурнална дисторзија звука проматрала и као известан аспект демаргинализације хармоничног устројства центра (Дучић [19??]б: 8), поставило би се питање није ли *шум* трансмузиколошка пројекција извесности (хипер)модернистичког уплива границе у Дучићевом делу. Колико су у *шуму* песништва Јована Дучића представљене и одређене аутопоетичке и метапоетичке конотације, јасно сведочи и одлука да се овом (не)музиколошком концепту посвети читава песма (Дучић [19??]б: 78–79; уп. Jerkov 2010: 194, 198), да га као врхунски пример дисторзије звука Дучић музикализује у стиховима „Јабланов[а]” (Дучић [19??]б: 16–17), односно да у концепту *шума* учини (не)могућу трансмузикализацију *еха* поезије, како је то дато у песни „Стихови”: „Ове мирне песме осенчене јадом, | То су ехо речи што се нису рекле, | [...] У дубоко вече, кад угасну стазе, | Душа мртвог дана, суморна, још ходи, | И шуми: кô тамне, искидане фразе | Музике у ветру, у грању, по води” (Дучић [19??]б: 166; уп. Jerkov 2010: 198). Тако у ноктурналној песни о песни, са изразитом транспозицијом музичког каденцирања, *шум душе дана кога нема* трансмузиколошки представља иновативнију, дисторзичнију меру склада Дучићевих симболистичких визија и показатељ модернизацијских промена Дучићевих стихова у којима су инкорпорирани музички елементи (Дучић [19??]б: 166).

Ако је звук дошао и до аспеката своје дисперзије код Дучића, може да се претпостави да ће поновна протежност слике следити као уплив другачијих особености поетичких

⁵² Поводом потенцијала тумачења дијалектике *шума* у симболистичкој књижевности в. и: Jerkov 2010: 124, 143–145, 183–195.

импликација, као што се то увиђа и у примерима Шантићевог песништва.

2.3. Како свирају слике Шантићеве поезије?

Симболистичке интенције као значајан изазов свакој наредној поетичкој импликацији понудиле су управо и потребу активног заснивања односа према музици. Чак и када је то поновни поетички импулс реинкарнације слике, евидентно је да ресемантизована концепција визуелног не може а да не садржи и трансмузикализован слој аудитивних елемената, као и постојаност шире интердисциплинарне поставке, како то, на пример, Флинт проналази у начинима на које поетика имаџизма интермедијално приступа слици:

„Једини разлог зашто је имаџизам деловао толико анархично и непознато енглеским и америчким критичарима је тај што њихови умови не дозивају у свест лако и брзо кораке којима је модерна уметност стигла до савремене позиције. Њен непосредни прототип не може бити пронађен у енглеској или америчкој књижевности, њега морамо тражити у Европи. Са Дебисијем и Стравинским у музици, Гогеном и Матисом у сликарству, требало би свакоме да буде очигледно да је уметност ушла у еру промене. [...] Имаџизам тежи да буде процењен на основу другачијих стандарда од оних који су се употребљавали у уметности деветнаестог века” (Флинт 2009: 111).

Управо је овакав однос нових поетичких импликација пропорције слике и звука могао да допринесе и знатним токовима модернизације у култури и уметностима (Флинт 2009: 111), који су посебно интригантни и када се сагледају кроз хронотоп трансмузикализације нокурналне поезије.

Претежност сликовних атрибута у ноћним имагинаријумима у српској књижевности претпоставља, између осталог, и читаву нит пројекција имаџистичких деоница које се тичу и различитих представа о нирвани у српској књижевности 20. века (уп. Негришорац 2008: 197–232). Колико је аудитивност ноћи преточена у силину визуелног, сведочи генеалогичка нирванских епифанија (уп. Негришорац 2008: 197–232), при чему се чини да верзији Дисове песме

„Нирвана” из 1905. године: „И Нирвана имала је тада | Поглед који нема људско око: | Без облика, без среће, без јада, | Поглед мртав и празан дубоко” (Dis 1905: 3–4; Dis 2003: 287; Петковић 2003: 403), у својеврсној вертикали имажистичких промена у ноктурналним песмама може да се дода и Шантићева „Ноћ” из 1906. године: „Укочила се. Ноћ, кô авет страшна, | *Зайрла ногом у земљу, а главом | У црни ѝросѝпор неба недомашина*, | Па шиба вјетром и муњом крвавом. || [...] А ноћ се цери, и све више, јаче, | Небеса хвата као црни паук” (Шантић 1998: 25; подвлачење М. Ђ.). Овакве визуелизације ноћних предела упућују на деструкцију дебисијевске или верленовске симболистичке вредности музикализације ноктурна у поезији Алексе Шантића као неминовних знакова поетички диференцираних сусрета.

То се уочава и кроз примере визуелне естетизације страха у просторима урбаног, који песму „Позни часови” Алексе Шантића из 1911. године: „[...] Изнад глуха града || Свуд слепи миши круже, и у тами | Буљина буче... [...]” (Шантић 1998: 90), уместо уз стихове Верленове „Месечин[е]” (Верлен 2005: 92), прикладније контекстуализују уз Флечерову имажистичку песму „Зора” из 1917. године: „У граду, | Улице које су последње заспале, | Још увек чувају устајале фрагменте ноћи, | Сан истиче из непокретних канти, | Сан дрема преко ђубрета на улицама | Сан спава крај флаша за млеко уз задња врата. | И затвара собе | Иза спуштених ролетни, | Изобличена бледа лица се несвесно ругају дану” (Флечер 2009: 133–134). У овом смислу се управо кроз промене односа визуелног и аудитивног слоја још једном у Шантићевом опусу потцртавају токови модернизација у сусретима поетичких парадигми и кроз евидентну улогу присуства или одсуства трансмузиколошких процеса у њима.

Како се почетком друге деценије 20. века образлажу и неки од основних концепата имајизма, увиђа се колико се кроз бројна инсистирања на објективности, прецизности, позиционирањима мимо апстрактности, претежност поставља на употреби музичке каденце која тежи границама слободног стиха и вишегласне прозе, односно структурној целини која одговара музичком фразирању (Флинт 2009: 107, 109–113; Паунд 2009: 114; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 18–25). Управо се тиме и додатно утврђује колико и трансмузиколошки квалитети претпостављају врсту визуелне имагинације

која би и на плану графичких консолидација могла да буде својеврсно транспоноване музичког знака (уп. Jones 1972: 38; Konstantinović 1983: 19).

Графички истакнута врста музичких каденцирања, као облик постојане прозодије типографије (уп. Jones 1972: 38; Konstantinović 1983: 19), примећена је у песми са једном од најснажнијих визуелизација у опусу Алексе Шатића, која се тиче управо ноктуралне атмосфере (Шантић 1998: 40). У песми „Вече на шкољу” из 1904. године делује као да се од антиципираних имажистичких карактеристика остварује узус рекреирања позиције проматрања укрштањем кадрираних простора у свакој од строфа (уп. Шантић 1998: 40; Jones 1972: 42). При томе, истовремено се чини да известан утисак секвенци проистиче и из доминантних звучних ефеката вербалне музикализације асонанци, алитерација и еуфоније стихова (Шантић 1998: 40; Scher 1968). Имајући наведено у виду, делује да је у овој Шантићевој песми остварена и, само наизглед, „paradoksaln[a] prirod[a]” *дијалектџике* „pesničk[e] slik[e]” (Врајовић 2000: 91), и то надописивањима визуелног која су начињена музичким концептима.

У прототипима *ослобађајућег имажистичког комилеска времена и њросџора*, кроз Шантићеву песму је заправо испољено време звучности вербалне музике непрекидних комбинација дугих и кратких слогова и простор имажистичке кондензованости ноктуралне слике (уп. Jones 1972: 18, 38; Scher 1968), што се експлицитно уочава, на пример, у полифонији трансмедиијалних симултаности четврте строфе – „И сан све ближе | Стиже, | Прохладни пада мрак. | Врх хриди црне | Трне | Задњи румени зрак” (Шантић 1998: 40). Изразит контрапункт звучног и визуелног, имажистичка синхронија семантичког и емоционалног надражаја, суспрегнутих сликом (Паунд према Jones 1972: 18), умногоме доприноси да ово Шантићево остварење не буде уобичајена ноктурална песма, већ управо пример њеног поетичког превредновања.

У том смислу може да се тумачи да су трансмузиколошки процеси у песми саображени са ефектима трансвизуелизације заправо понудили складишта епифанијске протежности моћи текста која је предодређена метафизичности стиха где „Ћути распети бог” (Шантић 1998: 40). Одсуство подједнаке силине преплета трансмузиколошког и трансвизуелног у том стиху

(Шантић 1998: 40) указује на то да резонантност метафизичке пуноће, у ствари, преузима текст. Поверење у поетику текста као целину синестетичке транспозиције имажистичке музике, у остварењу интермедијалних укрштаја као изврсности текстуалне пуноће, поставља се у виду (мета)поетичке алтернативе тишини трансценденталног (уп. Шантић 1998: 40). У том смислу се управо песма „Вече на шкољу” (Шантић 1998: 40) и позиционира као идеални супституент трансвизуелизације музичког, трансмузикализације метафизичког и метапоетички продубљеног транспоновања значаја поетског текста у меритуму бројних онтолошких питања.

Имајући у виду све претходно наведено, може да се закључи како се од музикализације слике ка симболистичкој непојамности звука у Илићевом делу (Илић 1961б: 220, 226), преко парнасовске јасноће хармонске геометрије ка шуму дисторзије симболистичких превредновања код Дучића (уп., нпр., Дучић [19??]б: 8, 166), до начина на које се у Шантићевом опусу имажистички обликује симултаност супституција слике и музике (уп., нпр., Шантић 1998: 40) показује колико ноктурнална поезија српског модернизма у активирању трансмузиколошких ефеката представља битну вертикалу поетичких промена и изузетну евидентност динамичких токова модернизације књижевности.

3. Трансмузикализација хроместезије: од сребрног до металног звука модернистичких текстова

„А црно, Е бело, И црвено, О плаво,
У зелено [...]”
(Рембо 2005: 118).

Питања поводом боја звукова отварају значајна поља синестетичких ресемантизација која се неретко успостављају у делима раног модернизма,⁵³ а собом доносе и значајан аспект трансмузиколошких уплива, односно праћења хроместезија и разноликих облика трансмузиколошких рефлексија које поткрепљују релације боја и звукова у књижевним тексто-

⁵³ За анализу синестезије у песништву српског и француског симболизма и модернизма в. и: Vuković 2010.

вима.⁵⁴ У том оквиру се и поставља питање шта трансмузиколошка реконтекстуализација визуелног елемента у правцу аудитивног атрибута сигнализира у књижевном тексту и да ли се значење мења у поређењима модернистичких остварења различитог периода.

Стога ће се у наредном делу књиге нарочито анализирати везе које постоје између боје метала и карактеризације звука у делима (раног) модернизма, и то, између осталог, и кроз одговоре на питања зашто лира звучи сребрно, по чему се цитра ослушкује као златна, како се то бронзано говори, а чији стих, заправо, метално одјекује, и то у контекстуализацијама аутентичних трансмузиколошких одговора Шантићевог опуса у вертикали међумедијалних стваралачких дијалога књижевности и музике од Илића до Бојића (уп. Павловић 1966).

3.1. Сребрни лирски тон Илићевих стихова

„Но увек је његова
[Димитрија Иванова Бојацијева – прим. М. Ђ.]
лира била готова да пусти
звуче сентиментализма и песимизма”
(Бојић 1911а; Бојић 1978а: 28).

„(Виолине су цвилеле као сребрни конци чекања)”
(Винавер 1921а: 72).

Повезивање слаткоће звука оних који се воле са визуелизацијом сребрне боје познато је из Ромеове реплике другог чина Шекспирове трагедије (Shakespeare 1821: 88), што је потом кроз коментаре и проматрање верзија подстицало и промишљања у вези са примером овог метонимијског преноса, који је подразумевао потенцијално порекло везивања боје сребра за пријатност звука, и то према аналогiji звука који би произвео предмет грађен од племенитог материјала, или пак у односу на новчана средства којим су плаћани музичари, односно на основу материјала од којих су израђивани инструменти, за које су одређене врсте сребра ипак биле пријемчивије од, на пример, злата (уп. Shakespeare 1821: 217).

⁵⁴ У вези са теоријским постулатима у изучавањима хроместезије в. и: Curwen 2018: 94–106.

Имајући у виду Илићево занимање за Шекспира (Илић 1961б: 251–256), не чуди што се питања сребра везују управо за представу материјала инструментаријума и квалитета звука који из складно грађене инструменталне конструкције потом проистиче. Такође, како је и међу лексикографским одређењима уврежено да се боја сребра доводи у везу са звуком, и то његовом звонкошћу, што прате и сложенице типа *среброгласан*, *среброзвонак*, *среброзвук*, које кроз боју нарочито истичу и квалитет звука (уп. РМС), запажа се да се и у раном модерничком песништву издвајају примери који отварају бројне дијалоге у односу на наведене хроместезијске феномене.⁵⁵

Неки од типова примера у Илићевој поезији везани за ову врсту трансмузикализације боје звука, вишеструко су потврђени и поменути лексикографским одређењима (уп. РМС). Тако је, на пример, нераздвојивост ове боје и племенитог материјала од кога се израђују различити типови звона приметно у стиху Илићеве песме „Лада” из 1885. године: „Сребрни *йрајорци* звоне и кола Љељова лете” (Илић 1961а: 353; РМС; подвлачење М. Ђ.), док се ресемантизација сребрног и као оно што је чисто или недирнуто уочава у песми „Госпођици Н*” из 1886. године: „И ваш *сребрни*, *јасан глас*, | Кад детињасто и весело | Ситница каква дирне вас” (Илић 1961а: 385; РМС; подвлачење М. Ђ.). У том смислу се показује и колико је Илићева поезија изузетан парадигматичан проседе из кога проистичу многи примери који интердисциплинарно повезују различите области, а доприносе фигуративним значењима одређених и лексиконски дефинисаних синестетичких феномена који су посебно усредсређени и на везе књижевности и музике (уп. РМС).

⁵⁵ У назначеним конотацијама значења и вредности сребрног звука, и позната оцена Богдана Поповића поводом Дисових стихова, формулисана у тексту „Јован Скерлић као књижевни критичар” из 1914. године, неумитно добија још снажније (ре)контекстуализације у светлу позитивних вредновања: „Ја сам му, у разговору, поменуо да тај песник – кажем ’тај песник’ да бих избегао онај немогући, неопростиви псеудоним – да тај песник има лепих стихова, меких, и као угашено светлих, боје старог сребра” (Поповић 1959: 364; Петровић 2019: 276). Гледано према тако конципираним оквирима, могло би да се претпостави колико је Поповић заправо позитивно означио звук Дисове поезије (уп. Поповић 1959: 364; Петровић 2019: 276).

Илићева раномодернистичка трансфигурација сребрности лирског инструментаријума запажа се пак и у једној звучној какофонији, и то музике смеха.⁵⁶ Тако се, на пример, 1884. године у Илићевом прозном остварењу „Први љубавни сан (Један листак из старачких успомена)”, сребрна боја везује за „смех” који се тек донекле супротставља узнемиравајућем звуку вожње и наговештају извесног губитка: „Кад сам се прибрао, чуо сам у даљини *сребрни смех и јасан шандрк њезиних кочија* – али њу нисам никад више видео” (Илић 1961б: 217; подвлачења М. Ћ.). Не нужно увек позитивним конотацијама, катарзичност смеха и нарочито иронија његове сабласности у делима раног модернизма одређују се и извесним звучним или пак музичким елементима који собом претпостављају и нешто хтонско, те се тако у Илићевој прозној творевини „Први љубавни сан (Један листак из старачких успомена)” налази и следећи пример: „Звучан смех трже ме из мога заноса” (Илић 1961б: 216), као што се у истом тексту и природа и хемисфера саображавају у односу према таквом доживљају опасног смеха, актуелизованом приповедачком позицијом: „Чинило ми се као да се звезде ђаволасто осмејују озго, а високи јабланови као страшни цини пружају им са шапутањем своје лиснате големе руке” (Илић 1961б: 217). Колико је очито да се таква музички дестабилишућа позиција смеха повећава са поетичким наносима модернизма у Илићевом стваралаштву, показује и пример из кратке приче „Страшни љубавник (Слика из живота)” из 1890. године: „Чула је чисто испрекидане звуке музике и метеж и смех по дугачким и слабо осветљеним ходницима” (Илић 1961б: 236), који истиче колико смањење сребрнате звонкости гласа и јасности слике отвара простор декаденце расапа, страха и наслућујуће тежине трајања.

У мноштву примера Илић пак детаљно разрађује метафоризацију сребра у оквирима вредности музичких инструмената, при чему се потврђује да је перцепција ове боје заправо чест транслатолошки рефлекс музичке теме у песми и антиципација могућности многих паралелних интердисциплинарних токова изучавања. Трансмузиколо-

⁵⁶ У вези са тим да ли је и на које начине речитативно и интервалски или хорски и у канону, односно оркестрално могуће да се музикализује смех како у књижевним, тако и у музичким делима, в. и: Ravoux Rallo 1994: 81–86; Ђурић 2018а: 217–234.

шка концептуализација сребра у Илићевој поезији са собом најчешће повачи теме успомена, меланхоличну и носталгичну атмосферу пролазности,⁵⁷ покушај да се музичком евокацијом кроз ехо или одјеке сачува трајност одређених доживљаја, као што се то запажа у другој строфи песме „У споменицу пријатељу Сими Ј. Аврамовићу”: „Кад јесењи ветар с непогодом дуне, | И тајни се одјек захори у миру, | Знај: то јече моје покидане струне, | *То удара њрошлосѝ у сребрну лиру*” (Илић 1961а: 459; подвлачење М. Ђ.). Мотив сребрног звука жичаног трзалачког иструмента веома је чест у Илићевој поезији, и то посебно у познијим песмама – тако се, на пример, већ на почетку песме „Анђео туге” из марта 1888. године, наглашава следећа слика меланхолије краја света: „Са распуштеном косом, под венцем од љубичица, | Спустивши блеђану главу *на звучну, сребрну лиру*, | Ја видим небеску слику. *Са њокиданих жица | Последњи акорд звони*” (Илић 1961а: 471; подвлачења М. Ђ.).⁵⁸ Одговор на питање зашто је перцепција звука жица лире у историји књижевне имагинације сачувана у боји сребра може да се повеже и са начинима откривања и рестаурирања овог инструмента, при којима је од древности, кроз музејске реконструкције, потврђена управо сребрна боја (Dumbrill 2010).⁵⁹

Књижевноисторијске пак представе орфејског свирања на лири, у генеалогiji од старих ка новијим књижевностима,

⁵⁷ Блиска трансмузикализација сете лириног тона у својеврсном градазивном климаксу сегмента рефрена, који и графичким нагласком следи тај музички акценат, актуелизована је и у Пандуровићевој „Песм[и] таме”: „Ко чује | Како ноћних сени | Сетна песма тужи им на лири?” (Пандуровић 1969: 36).

⁵⁸ Трансмузиколошки сродно позиционирана перцепција финалног епифанијског акорда гласа звучне и семантичке катарзе налази се и у завршној строфи песме „Претпразничко вече” Алексе Шантића: „*И акорд звони...* Све у сјају јачем | Кандило трепти и собу ми зари... | Из кута мукло бије сахат стари. | Ја склапам очи и од среће плачем...” (Шантић 1998: 85; подвлачење М. Ђ.). Таква врста трансмузиколошких прожетости лајтмотивским конструкцијама у књижевности модернизма јасно подстиче непрекидне саговорничко-поетичке, интермедijалне зазиве међу делима.

⁵⁹ Колико би и у назначеном контексту могао да се препозна изузетак, можда чак и као (не)хотимични траг (хипер)модернистичког изазова временима пређашње парадигме, сведочи и пример из Винаверове збирке *Приче које су изгубиле равноишежу*, где се пак јавља перцепција жица „свет[е] лир[е] златострун[е]” (Винавер 1913: 77).

и у дебатама у вези са тим да ли орфејске скале припадају дорском или фригијском модусу, односно шта значи њихова близина хроматизму (уп. Roch 2004: 137–159), имплицитно су налазиле одјеке у Илићевим поетским представама – од слике из песме „Коринтска хетера” из 1889. године, у којој „[...] бледи младић, што тако усамљен седи | На пустој тераси храма [...]”, коме „[н]а коленима *свећили сребрна и звучна лира*”, „[...] прстима својим *из њених сребрних жица*” свира „[...] чаробну песму у славу невине Хеле” (Илић 1961а: 511–512; подвлачења М. Ђ.) до песме која почиње стихом „Досада, магла и тама... На слаба колена своја” из 1890. године, и у којој се у одсутном часу представља читава драма борбе лирског субјекта са сребрном лиром: „Досада, магла и тама... На слаба колена своја | *Ја звучну узимљем лиру*, и својом уморном руком | *Додирнух сребрне жице*. И лира загрми моја | Очајним и страшним звуком – | И ја се препадох силно. Шта значи јецање боно? | [...] Ја гневно потресох лиром. И светла васкрсну младост, | И с њоме пропала вера у борби и у злу, | *И жице пукоше јасно* – и нека очајна сладост | Душу ми прожма сву” (Илић 1961а: 588; подвлачења М. Ђ.).⁶⁰ Очито је да се у наведеним Илићевим стиховима, са једне стране, евоцира и стваралачки реконтекстуализује мит о Орфејевој седмоструној лири као хармонској структури питагорејски виђеног склада сфера, а, са друге стране, и концепт орфејског лирског певања са христјанизованим ресемантизацијама призивања душе и путова њених преображења (Nock 1927: 169–170).

У завршном делу Илићеве песме која почиње стихом „Досада, магла и тама... На слаба колена своја” парадоксални спиритуални мир, односно „[...] очајна сладост | Душ[е] [...]” осваја у тренутку када „[...] жице пукоше јасно [...]”, јер се претходно уместо очекиваног лирског склада, догодило дисторзично, односно дисхармонско изневеравање акордског склопа, који је уместо спокоја допринео ситуацији у којој се лирски субјекат „[...] препад[е] силно [...]”, јер се чуло „јецање боно”, које је повезало „И онај суморни усклик и слатки онај над, | Што у акорду једном, кô тајно некакво звоно, | И сумњи и вери мојој израза даје сад?” (Илић 1961а: 588). (Не)могућ идентичан *акорд тајне сумње и вере, ускли-*

⁶⁰ О потенцијаном одјеку Љермонтовљевог стиха у овом сегменту Илићеве песме в. и: Сибиновић 1971: 163.

ка и наде у песми Војислава Илића, која као да својим каденцама на почетку првог и у последњем стиху представља цикличну конструкцију вечитог понављања лирског разрушавања света у субјекту, унишавања лирске душе света и лире као структуре архитектонске прожетости која повезује унутрашњост субјекта и тоталитет света – „Досада, магла и тама... [...] Душу ми прожма сву” (Илић 1961a: 588), један је од најдалекосежних доказа како трансмузикализован мотив хроместезије доприноси заснивањима модерности поетичких опредељења и перцепцији симболистичког доживљаја света у поезији Војислава Илића.

Семантички вишеслојни пример сребрног звука лире један је од често транспонованих музичких симбола модернистичке поезије, који пак не остаје усамљен у овом музички обојеном оркестраријуму песништва, о чему ће сведочити и истраживања у наредним сегментима књиге.

3.2. Златност хајнеовске цитре у Шантићевом стиху

„Сутра дан Скит један нашао је
скупоцени инструменат.
Расковаше га од струна, од јапије,
од грађе стопише злато,
исковаше дукате и наполеоне”
(Винавер 1913: 82–83).

Кад у једном од својих најнадахнутијих текстова, посвећених и Шантићевом Мостару, Јован Дучић описује географско и културолошко подручје у додиру са језиком, он лепоту његовог звука и усавршеност његовог облика упоређује са племенитим металом ког позиционира на најистакнутијем месту према вредностима:

„Од ове леве стране Мостара па до Ливна, на Фочу и на Дурмитор до Пријепоља, то је она велика Херцеговина, највећа српска провинција по свом хомогеном менталитету, која представља одиста једну једину моралну јединицу, и нарочитиши широки райсодски њојас, и ковницу српског језика, који је онде највише изграђиван, њречитићиван, њозлаћиван” (Дучић 2008в: 86–87; подвлачење М. Ђ.).

Златност звукова (уп. Дучић 2008в: 87), углавном ређа у Илићевој (уп. Илић 1961а; Илић 1961б), Ракићевој (уп. Ракић 1984) или Дисовој поезији (уп. Dis 2003), а повезивана са истовремено велелепним и апокалиптичним утисцима звукова победе код Бојића, у петом сегменту „Химн[е] поколења”, са насловом „Фанфаре” – „Ужежите нам пуча светлост пуну, | *Фанфаре златине славу нека груну*, | И дајте палу царску круну!” (Бојић 1978б: 156; подвлачење М. Ђ.) или са метафизичким трансферзалама звука субјекатског посланства вечности код Дучића, у „Песм[и]” из *Лирике* – „Господ ме сеја прегрштима | Пољем што вечна сунца плаве, | Да будем његов знак међ свима, | *Његова златина тируба славе*” (Дучић 1943: 40; подвлачење М. Ђ.), у Шантићевој лирици пак добија посебан смисао. У том контексту може да се и запази колико Шантићева поезија практично врви од мноштва позитивних конотираности златне боје, у оквиру којих су и, на пример – „[...] златно небо пошље туче” („Једна суза”; Шантић 1998: 75), „[...] дан златне слободе” („Бока”; Шантић 1998: 50), „класје златно” („Сијачи”; Шантић 1998: 86), до невероватно подједнако торжествене и ироничне, амбивалентно потресне и трудбеничке слике „црвоточин[е] златн[е]” („Прољетне терцине”; Шантић 1998: 78), и „златн[ог] црвић[а]” („На потоку”; Шантић 1998: 36).⁶¹ Уз то, златна боја звука у Шантићевој лирици ослања се на аудитивност жичаног трзalachког инструмента – цитре (Шантић 1957а: 352).

Мада се у неким случајевима изучаваоци из перспективе приступа одређеним тумачењима орфејског мита и његових ресемантизација одлучују да не подвлаче нужно разлике између лире и цитре, која претпоставља њену подврсту (уп. Nock 1927: 169), чини да, ако се имају у виду карактеристике цитре, која поседује много више жица (и до 45), а у поређењу са лиром подразумева другачију позицију извођача у односу на инструмент приликом свирања, са резонантном кутијом која је хоризонтално положена (Ковачевић 1974: 335–336), може да се наслути да ће у оквиру трансмузиколошке поетске контекстуализације ипак да покрене и друге мотивске склопо-

⁶¹ Поводом могућности теоријских истраживања музике инсектаријума у књижевним и композиторским остварењима, и промена контекстуализација позиције овог феномена у различитим епохама, правцима и културама в. и: Ђурић 2019: 339–353.

ве, што се већ запажа и у примеру Хајнеове песме, односно Шантићевог превода (уп. Heine 1839: 34; Шантић 1957б: 322).

При крају „Пролог[а]” Хајнеовог „Лирског интермеца”, у сањаној епифанији песничких надахнућа, показује се загрљај витеза и нимфе, у атмосфери где „Витез је женик, а нева вила; | *Ту цитре звони звук мио*. || То њене друге свирају младе, | И с песмом коло се вије” (Шантић 1957б: 322; подвлачење М. Ђ.), што се и, ако се упореди са оригиналом, барем у вези са избором инструмента, запажа као веран приказ амбијента кога красе звуци цитре: „*Der Ritter ist Bräut’gam, die Nixe ist Braut, | Ihre Jungfrau spielen die Zither*. || *Sie spielen und singen, und singen so schön, | Und heben zum Tanze die Füße*” (Heine 1839: 34; подвлачење М. Ђ.). Иако врсте цитре могу да се вежу и за далекоисточну и блискоисточну музичку традицију, што Хајне свакако има у виду у оквиру градње властите романтичарске поетике, немачко културно подручје је умногоме развило историјат конструисања и стваралаштва на овом инструменту као део своје музичке баштине, тако да се од Моцартовог *Дон Ђованија* (Da Ponte 2006: 438–467; Mozart 1900) до Хајнеових дела (Heine 1839: 34) и даље ка салонској музици друге половине 19. века (Ковачевић 1974: 336), као и у оквирима стваралаштва блиских традиција, на пример, народне мађарске музике (Király 1964: 103–139), увиђа динамичан развој различитих извођачких примена овог инструмента.

У том смислу, иако се ослања на наслеђе назначеног типа, код Шантића се истиче још једна посебност цитриног звука, и то у његовој обојености, како се издваја и у песми „Прољетња ноћ”: „Све неко куцка ти’о | На окно срца мог, | *Кô цитра дрхџи глас мио | Пун златна зориног*” (Шантић 1957а: 352; подвлачење М. Ђ.). Зашто баш цитра посредује *златно пролећног сванућа* (Шантић 1957а: 352)? Мотив *златне цитре* познат је у историји немачког песништва управо у симбиози која повезује златне боје небеских светлости транспоноване у златне боје жица цитре, које су као могуће трансмузикализовано познање метафизичке тајне доступне човеку, како се, на пример, уочава и у стиховима песме Фридриха Рикерта: „*Am Himmel stehen gold’ne Sterne, | und tönen all’ die Nacht entlang, | Damit der Mensch von ihnen lerne | Der gold’nen Zither gold’nen Klang*” (Rückert 1828: 10; подвлачење М. Ђ.).

Пошто је у Шантићевој песми „Прољетња ноћ” посредство златног звука уместо звездама (Rückert 1828: 10) дато славују (Шантић 1957а: 352), а у оба примера у преносу свести о топосу боје берићетног времена среће, које углавном остаје недостижно, Шантић у односима гласа лирског субјекта и потенцијалне златне песме славуја посредује још једну карактеристику релације солистичке мелодијске линије и њене пратње на цитри, која грађена квартно или квинтно, у звучанима што не одишу претераном пунином (Kovačević 1974: 335–336), имплицитно, скоро у двогласу, сугерише колико се и поред сјајности представљене хроместезије и њене трансмузикализације у тексту, ипак посредује и тон немогућности потпуног остварења наслућиваног односа боје и склада метафизичког и људског.

Управо таква врста имплицитне трансмузикализоване дисторзије наговештава изузетан квалитет модернистичке меланхолије у само наизглед идеалистичком проседеу обојеног звука Шантићеве песме, као и наслућену меру поетичке модерности. Читањем трансмузикализованих атрибута Шантићеве поезије неретко се открива дубоко замајан и суштински превратнички аспект модернистичке ироније и имплицитне музичке декаденце његовог песништва.

3.3. Од бронзаних акцената у Дучићевим делима до металног звука Бојићевих стихова

„И тако се показало нешто извесно јединствено у повести народа:
 земља без универзитета рађала је велике научнике;
 земља без војних академија велике војнике;
 без школа за реторику и прозодију, велике версификаторе
 и златаре речи.
 Треба добро подвући ову црту нашег творачког генија”
 (Дучић 1929а: 7; Дучић 2008в: 209–210).

Као један од лексикографских примера за значење придева *tūчан* узима се и реченица из Дучићевог „Прв[ог] писм[а] из Швајцарске”: „Моја сапутница, брбљива као ла-ста, полагао губи у гласу свој тучни акценат” (Дучић [19??]а: 23; Дучић 2008б: 20; РМС). Какав је то звук акцената бронзане боје и шта он може да означава (Дучић [19??]а: 23; Дучић 2008б: 20; РМС)? Сапутница у оквиру овог путописа говори

пољским језиком, а висине и залеђеност предела представљају затечености путника и саговорника у лепоти и страху услед којих долази до промена у говору и опсервацији звучности овог акцента (уп. Дучић [19??]а: 23; Дучић 2008б: 20; РМС). Означавајући акценат који је звонак, а чија се перцепција у односу на доживљај предела и околности постепено смањује, Дучић овде ипак не бира сребрну боју за обележје аудитивности⁶² већ бронзану (уп. РМС; Дучић [19??]а: 23; Дучић 2008б: 20), што отвара питања о могућностима трансмјузикализације ове хроместезије у Дучићевом опусу и њених семантичких потенцијала.

Ако се узме у обзир да *небеском бојом бакра* почиње опус Дучићевих *Сабраних дела* – „Још бакрено небо распаљено сија” (Дучић [19??]б: 2), као и да се једна од песама у прози („Човек”) из *Плавих легенди* отвара сликом – „На пједесталу седи мајка од бронзе и доји сина својом тешком мрком дојком” (Дучић [19??]в: 40), која је и експликација параболе о односу физичке снаге, духовне осећајности и антропозофских промишљања о томе шта (не) може да буде *бронзани човек* (Дучић [19??]в: 40), могло би да се закључи колико бронзана нит бива на повлашћеним местима у Дучићевом опусу. Када се пак контекстуализује у оквиру звучних конотација, уз ову боју је имплицитно транспонован звук цимбала или харфе, што се уочава у првој строфи песме „Радовиште” из *Царских сонета*: „Кад цар Кантакузен беше гостом цара, | С кимвала и харфа све музика веја, | С бронзаних трonoшца мириси из жара, | С млетачких зрцала одсев полилеја” (Дучић [19??]в: 22). Мада није у најдиректнијој хроместезијској вези

⁶² Ипак, мотив *сребрне лире* може да се уочи и у Дучићевим есејима, и то пре свега у повезивањима орфејске поетско-музичке силине са уметничком свестраношћу ренесансног ствараоца какав је Да Винчи, како се то издваја и у четвртом сегменту одељка „О младости и старости” *Блага цара Радована: књиге о судбини*, где пишући о Леонарду да Винчију, Дучић каже да је он „према свом сопственом законнику удешавао акустику по ломбардским црквама. На Лодовиковом двору свира у неку сребрну лиру коју је сам измислио, а по северној Италији копа канале према својим новим системима [...]” (Дучић 1932: 258). Из перспективе поређења са значењима контекстуализације сребрног звука лире као основног склада света Дучићево високо поуздање у квалитет Да Винчијеве уметности и мере (ван)системске иновативности представља једно од значајних поетичких утемељења виђења генијалности и свестраности у Дучићевим делима (уп. Дучић 1932: 258).

у песми, трансмузиколошка рефлексija бронзане боје звука ипак може да се подразумева као транспонована у односу на близину како цимбала, тако и харфе (Дучић [19??] в: 22), чиме Дучић песми, која обухвата сусрете широко постављених културолошких хронотопа, додаје још неколико потенцијалних слојева активираних путем музичког симбола, цимбала са бронзаним жицама као инструмента који евоцира атмосферу мађарских крајева, али се везује и за цркву Светог Јурја Мученика у Ловрану, у којој се налази фреска која представља анђела као свира цимбал (Ковачевић 1974: 333), или пак и трансфигурације звука бронзане харфе која припада једном од најстаријих типова јеврејских инструмената, сачуваних из римског периода, а откривених у Руану 1868. године (Fox 1988). Наведене симболичке транслације заправо показују начине на које трансмузикализација одређеног аудитивног феномена и вишеструке хроместезичности у поезији Јована Дучића могу да буду и значајне перспективе тумачења одређених културолошких визура и геопоетичких представа, евоцираних у просторима светских култура Дучићеве поезије и позиционирањем српске уметничке баштине у оквиру њих.

Такву позицију утврђује и начин на који Дучић у тексту „Сутон једне славе” описује звонкост сценичности извођења поезије: „Када је славна Сара Бернар играла дуку од Рајхштата у Паризу, ишао сам да слушам оне неуспоредиве стихове које је она својим *металним гласовима* довикивала у позоришту где је већ спомен на Наполеона и на Марију Лујзу био давно нестао” (Дучић 2008в: 70; подвлачење М. Ђ.). Конституисање металних звучности посебно се у тумачењима везало за Бојићево песништво, чије су речи описане као „металн[е], звонк[е]” (Скерлић 1922: 153) и што поставља директно питање шта то сачињава „металн[и]” звук Бојићевог стиха (Скерлић 1922: 153).

Када Бранко Лазаревић пише о Бојићу, *металности њог звука* (уп. Скерлић 1922: 153) још се додатно прецизира у односу на тип материјала који се проесећа као доминантан: „Он [’силн[и] звекет’ – прим. М. Ђ.] звони на челик и гвожђе, здраво и мушки, а не на ђинђуве и ’плех” (Лазаревић 1917: 13). Тако се, на пример, у другом делу Бојићеве поеме „Каин” јавља стих у коме се вера повезује са звуком метала: „Металним звуком вере своје” (Бојић 1978б: 282), док је, рецимо, у „Вечн[ој]

страж[и]” звук челика трансмузикализован у апокалиптичној визији војног оркестра – „Докле мумла добош и челична јека” (Бојић 1978б: 303). Дакле, подијум епопеје који је сценичан, реторички, пун хроместезијских ефеката у Бојићевим делима умногоме подразумева звучни потрес који више не производи индивидуални глас, субјекат, усамљеник већ читав колектив, чији бат трупа *метално звучи* евоцирајући такт епског кли-макса (уп. Скерлић 1922: 153).

У том смислу се и потврђује Лазаревићев опис Бојићевих стихова као оних који чине утисак оркестра *металног звука*: „То су све ’блех-инструменти’ у оркестру који кличу и пропињу се кад треба да се да свечано, маршевно, величајно” (Лазаревић 1917: 13; уп. Скерлић 1922: 153). Зато се тај *метални звук* најчешће и доводи у везу са војним инструмен-тима епопејског похода, од којих се неретко управо издвајају евокације *тирубе* или *фанфара* датих у начинима на које се осећа и *метални удар* као знак корачнице Бојићевих стихова (уп. Бојић 1978б: 156, 183; Скерлић 1922: 153).

Између Илићевог звука сребрне лире у рефлексјама меланхолије и пролазности (уп., нпр., Илић 1961а: 588), Шантићеве златне цитре као прокламације метафизичких несклада (Шантић 1957а: 322), до имплицитне бронзе Дучићевог цимбала и харфе свепрожетости различитих култура (уп., нпр., Дучић [19??]в: 22), а ка металу и челику Бојићевих труба и фанфара епских размера (уп., нпр., Бојић 1978б: 156, 183), формира се живи хроместезијски оркестаријум песништва почетка 20. века, које управо кроз трансмузикализоване елементе у тексту показује јачања симболистичког и модернистичког импулса у Илићевој и Шантићевој поезији, трансмузиколошким кодовима представља геопоетички виђен тоталитет култура у сусретима и сукобима код Дучића, односно прокламује поетичке основе кроз (не)могуће конституисање песништва епопеје у стваралаштву Милутина Бојића. Креирајући динамичан дијапазон у оквирима доминирајуће парадигме, оваква врста трансмузиколошких рефлексја у тексту на тематском, мотивском, стилистичком, перформативном и другим плановима рефлектује индикативан импулс у модернизацији српске књижевности.

VI

**ШТА ЗА ЈОВАНА ДУЧИЋА И ЊЕГОВО
ДЕЛО ЗНАЧИ МУЗИКА?**

1. Дучићева музичка епистемологија

1.1. Музичке теме Дучићевих есеја као основе интердисциплинарности књижевних огледа

У већини својих текстова Јован Дучић оставља макар и узгредне осврте који се тичу музичке уметности, што показује колико повлашћено место она заузима у Дучићевим интердисциплинарним проматрањима. Тако се и у уводном пасусу есејистичког остварења *Благо цара Радована: књига о судбини*, објављеног 1932. године, приказује перцепција простора у коме царствује Радован, а који је обележен попут неке алтернативне сфере и исконског идеала, као амбијент до кога воде „мостови преко којих се прелази у његове њо крајине њуне сјаја и њуне музике” (Дучић 1932: 11–12; подвлачење М. Ђ.). У том контексту би могло да се претпостави и следеће: ако је за занесене богатство које Радован нуди управо у музици, а Дучић то актуелизује већ у уводном делу своје књиге (Дучић 1932: 11–12), нису ли онда, сагледано у оквирима аутопоетике, епистемологије музике (уп. Reybrouck 2001: 599–633) и есеја као парадигме метамузичке елаборације, сегменти који следе за овим уводним делом, у ствари, у тексту трансмузикализовани простори који нуде врхунске доживљаје, по типологији унеколико и блиске онима који су и уметничко-музички? Тако представљени Дучићеве есејистички записи могу да буду и упоришта разгранатих образложења онога што би чинило грађење музичке епистемологије у књижевноуметничком тексту (уп. Reybrouck 2001: 599), као и позиције разматрања начина како се кроз честе музичке метафоре у литерарном делу експлицира и трансмузиколошка рефлексивна метапоетичког

слоја стварања одређеног жанра, а у овом случају интердисциплинарних огледа.

Ако би се сагледавало према нивоима приступа музичким темама у есејима, уочило би се на које начине Дучић варира своје ракурсе анализа од ширих публицистичких и популарних увида, до префињенијих зналачких запажања. Колико Дучић музику не контекстуализује као умеће, вештину, него пре свега као предестинирано сазнање, издваја се већ у првом есејистичком сегменту дела *Благо цара Радована: књига о судбини*, који је посвећен елаборацијама „[о] срећи”, а где се музика приказује пре свега као дарована: „Има и људи рођених за несрећу, као што су други рођени за музику” (Дучић 1932: 21). С тим у вези могуће је да се претпостави да музика у Дучићевим есејистичким дискусијама неретко актуелизује оквирна поља преиспитивања ентитета који је изван рационалног, а и у извесној релацији са оностраним.

У некој мери потврда такве претпоставке проналази се и у дванаестом сегменту Дучићевог одељка „О срећи”, у коме се музичко везује и уз посмртне ритуале, уз истицање значаја синкретичности обреда, што доприноси околностима да се кроз удео музичког потресност због коначности учини унеколико подношљивијом – „[...] то се видело одувек по томе како су мртвог посипали цвећем и мирисом, пратили песмом и музиком, облачили у свечана одела, и полагали у раскошне саркофаге, увек само зато да смрт учине мање гадном” (Дучић 1932: 63–64). И у онтолошком, и у епистемолошком смислу, у Дучићевим есејистичким поимањима кроз више различитих слојева запажа се колико је управо музика оно што се недвосмислено веже за трајање, као утисак велелепности у бивању и доживљај извесне величанствености, који се не препушта одвише једноставно: „Свако би чак можда мирно умро кад би знао да после нас неће више ни за друге постојати сунце, жена, музика, пријатељство и вино” (Дучић 1932: 74). Из претходног и проистиче колико нека врста континуираног описа музичких доживљаја обележава принципе заснивања знања о музици у контексту сагледавања трајања и у Дучићевим есејима који су намењени широј читалачкој рецепцији.

Како је Дучић у огледима неретко склон и одређеним генерализацијама и успостављању поларизација у аргументацији поводом карактера уметничких дела и аутора, посе-

бно када преузима примере из више различитих дисциплина и међусобно их сучељава, увиђа се колико су у таквим дискусијама присутне и одређене музичке квалификације, те су по опцртаним примесима типолошки сродним постулатима музичке епистемологије (уп. Reybrouck 2001: 599), и у одељку „О љубомори” књиге *Јуџира са Леуџара* извесна поређења организована по супротностима: „И знао сам политичара који су завидели и балеринама, ако им се пљескало јаче и дуже него њима. *И знао сам музичара који су завидели айлеџима*. Љубомора и завист, дакле, нису стога ствари мишљења и оцена, него су подједнако ствари духовног поремећаја” (Дучић 2008г: 414; подвлачење М. Ђ.). Док је сродна типологија повезаности изведена и у одељку „О сујети” књиге *Јуџира са Леуџара*, где је дата и следећа опаска: „Нерон је хтео да буде песник, а Калигула певач” (Дучић 2008г: 422), издваја се да је и таквим примерима маркирано колико је, говорећи и о карактерима владајућег слоја и трудећи се да понуди извесну поделу или систематизацију знања и запажања, Дучић подстрек проналазио и у музичком. Назначено се наставило и у одељку „О карактеру” књиге *Јуџира са Леуџара*, где се у Дучићевим анализама темперамената још од древних античких виђења управо музика позиционирала као лековитост:

„Сетимо се и овде мудрих старих Грка, који су тврдо веровали да се свему нађе лека зато што је душа и одвећ блиска телу. Они су, на пример, веровали *и да се музиком лече и њешке њелесне болесџи*. Тако је филозоф Теофраст говорио да *блага музика флауџе учини да њресџану болови реуматџизма*, а Демокрит је говорио да се *музиком даје лечџиџи и од уједа змије*” (Дучић 2008г: 478; подвлачења М. Ђ.).

Овим се такође утврђује како Дучић, кроз провере упоришта музичке епистемологије (уп. Reybrouck 2001: 599–633), паралелно гради једну врсту филозофије музике и сагледавања улоге уметности у доменима деловања других научних дисциплина и у смеровима побољшавања условности живота у оквирима општих друштвених принципа. Ма колико се на моменте чинило да су есеји у претежности доминантно импресионистичког погледа, делује да Дучић, по имплицитном узору на стоичка поимања музике, настоји да њене ефекте на

друштво и појединце рационално сагледа, те да кроз транспонован музички структурализам и имплицитно пресликане констелације односа и умножи конструктивистичке релације поимања прилика, актера историје, науке, филозофије и актелног тренутка (уп. Reybrouck 2001: 599; Scade 2017: 197).

У покушајима да разуме контуре савременог света и опцрта промене, поготово у односу на неке од властитих узора из културног ареала представа уметничког холизма, конструктивизма, позиционирања у антиномијама, али и неретким генерализацијама (уп. Reybrouck 2001: 599; Scade 2017: 197), Дучић понекад музику контекстуализује и из перспективе нискомиметичности конзументске културе забаве, и то посебно у светлу негативног вредновања (уп., нпр., Дучић 1932: 146 и др.). Тако, на пример, у петом сегменту одељка „О жени” *Блага цара Радована: књиге о судбини* Дучић позицију нецеловитог садледавања одређеног ентитета везује управо за начин на који се перципира и оно што је музичко: „Жена никад не види једног човека у целини, него увек у детаљу: да *лејо њева*, или *лејо игра*, или *лејо свира*, или се лепо облачи, или се лепо понаша; или, најзад, да има успеха у друштву или успеха код жена” (Дучић 1932: 146; подвлачење М. Ђ.), док и у одељку „О уљудности” књиге *Јуџира са Леуџара* Дучић успоставља конституисање свести о уметничком у односу на род: „Жена је по природи артист своје врсте, волећи боје и музику, цвеће и свилу, лепе предмете и сјајне церемоније” (Дучић 2008г: 497). У поменутом одељку „О жени” *Блага цара Радована: књиге о судбини* музичко је постављено уз лирско и реторичко, чиме су маркирана три поља која нису омогућила, према Дучићевим схватањима, да неко ко је женског рода створи ишта посебно, што отвара и простор за потенцијалне критике назначеног тона Дучићевог есејистичког дискурса који у фокусу има жену: „Жене свирају посведневно, а нису дале ниједног *комџозиџора*; и говоре само о љубави, а нису дале ниједног великог лирничара, бар у хришћанска времена; и вечно говоре, а нису дале ниједног великог беседника” (Дучић 1932: 174; подвлачење М. Ђ.). Иако су Дучићеви увиди често отворени за дискусије, полемике и преиспитивања проблематично постављених премиса, сагледано и из широких позиција заснивања музичке епистемологије, истиче се колико је говор о музици присутан скоро у оквиру свих значајнијих ствара-

лачких тема које подстичу Дучићева промишљања и утврђују основу интердисциплинарности његових огледа, а запажа се и колико, у контексту хијерархизованих вредности Дучићеве музичке епистемологије (уп. Reybrouck 2001: 599), неретко долази и до сучељавања опречних вредносних судова у овим есејистичким белешкама.

Понајмање о музици Дучић сведочи у сегменту „О пријатељству” (уп. Дучић 1932: 177–231), што је, можда, и очекивано, имајући у виду колико и извесни елементи стоичког бивају у Дучићевим виђењима повезани са оним што је ознака пријатељства (уп. Дучић 1932: 184–185; уп. Scade 2017: 197). Ипак, проматрајући проблем чамотиње међу пријатељима, Дучић и ту ситуира дисфункционалност музике, уз дискусију у вези са понашањем људи у друштву, схватањем заједнице и читим мањком комуникације коју уноси индустријализација, брзина рецепције и воља за постизањем бољег расположења које се не тражи у дубокомисленом разговору него у ефектном деловању уметности, какво може да пружи и музика: „Данас људи измишљају машине које говоре, и кутије које певају, и те справе пуштамо да говоре и певају не само кад смо сами, него и кад смо у друштву, пошто нам сад више ни друштво није довољно” (Дучић 1932: 181). Управо такве околности утицаја уметности или дебате о артистичким делима Дучић анализира и у односу на брзине друштвених и културних промена које су условиле и супституцију евентуалних проблема лакшим разговорима, те тако, када у одељку „О љубомори” књиге *Јуџира са Леуџара* казује о брачној љубави, Дучић истиче да је непроговор о брачности који замењује непрекидност говора о другим уметностима, међу којима је и музика, са једне стране, сведочанство о извесној непродубљености у припадништву, а, са друге стране, опет и повлашћени положај који може, парадоксално, да буде гарант опстанка у заједници и легитимизација њеног трајања:

„Љубави су најкраћег века баш у самом браку. Не заборавите затим да има на свету пуно људи и жена који никад нису о љубави ни размишљали, колико о музици, или о архитектури, али који су ипак зато заједно целог живота, руку под руку, често чак и без икаквих особи-

тих криза, а много пута верујући и у своју срећу” (Дучић 2008г: 418).

Овим и сродним примерима се и потврђује колико су и у огледима популарнијег тона основе Дучићеве интердисциплинарности широке, а то може да се прати и у односу на теме из различитих уметничких области које су заступљене и у оквирима књиге *Сџаза њоред џуџа* (уп. Дучић 1951; Дучић 2008в). Проматрајући извесне културне захтеве средине и циљеве који би прегаоци стваралачке баштине пред собом требало да поставе, Дучић у тексту поводом „изложбе уметничке групе ’Облик’” (Дучић 1931: 7; Дучић 2008в: 214), говори о подстичућој заинтересованости београдских гледалаца, слушалаца, посетилаца артистичких догађаја, међу којима су и музички:

„Треба пре свега учинити једно искрено признање публици наше престонице за велико интересовање које показује сваки пут када се отвара једна уметничка изложба. То интересовање расте с годинама, и то у правилној сразмери са општим духовним и материјалним напретком нашег друштва. Иста појава се види и кад год је у питању премијера једног позоришног комада или каквог музичког састава, или неке спортске утакмице” (Дучић 1931: 7; Дучић 2008в: 214).

Оваква врста паралелних, мултидисциплинарних увида утврђује исцрпност и свестраност Дучићевог простора прибирања грађе што указује и на то колико је есејистички жанр који Дучић негује погодан за постављање контекста пријемчивог за развијање транслација феномена из једне области у другу, посебно из музичке у литерарну, затим за проматрања генезе музичке епистемологије и као основе структурирања Дучићевих погледа на свет (уп. Reubrouck 2001: 599–633), транспонованих у књижевни текст, и то у имплицитним конотацијама и широко постављеним дискусијама уз примере других дисциплина и уметности, а све поменуто омогућује Дучићу да мотивише и извесне основе властитог разумевања процеса трансмузикализације текста.

У опцртаним оквирима од изузетне важности су и питања коју је музику Дучић слушао и како је она утицала на продубљивање идеја што су се надовезивале на упоредна

интердисциплинарна тумачења књижевности и музике, као и хипотезе у вези са тим какви су модели за развијање начина којима су поступци трансмузикализације текста деловали на утискивање одређених музичких трансферзала Дучићевих есеја у друге сегменте опуса и на инкорпорирање музичких елемената у оквиру версификацијских система. Анализе које следе активирају и одговоре на то како се све назначено рефлектовало и у сферама модернизације Дучићевог поетског израза.

1.2. Коју је музику Дучић слушао? Од оперета до Бетовена и Шопена у Дучићевим есејима

Узимајући целину Дучићевог опуса, са нарочитим акцентом на његов есејистички сегмент, запажа се да се конкретни композитори и музичка дела углавном ређе појављују у развијенијим дискусијама. Ако Дучић формално и није имао продубљеније систематско музичко образовање, могло би да се претпостави да су музички елементи и рефлексије, посебно у ранијем периоду његовог стварања, заправо својеврсни одраз културне климе тадашњег времена. Имајући у виду да је већ од 1899. године био на студијама у Женеви, а пре тога на школовању у Сомбору (уп. Делић 2021: 101–149), очито је да је близина средњоевропских уметничких, па и музичких утицаја могла и на овом плану да се транспонује на Дучићева рана дела.

Уколико суштинско разумевање музичког није кроз активнију праксу музицирања било еманирано и имплицирано и поетичким проосећањима младог песника, очекивано би било да је остало као артефицијални узус, афективни покрет, па чак и имитативни, резонантни гест, посебно у оквиру ранијег периода стварања. Управо то узимајући у обзир, могла би да се мотивишу и питања да ли постоје извесне промене у начинима Дучићевих поетских третмана музичких рефлексија у поређењу раних и познијих Дучићевих остварења, односно колико се Дучићеви принципи трансмузикализације текста усложњавају и шта на те процесе утиче, а потенцијални одговори се актуелизију и у оквирима његовог опуса као интригантна сфера проматрања у односу на периоде рада или жанра који је у фокусу.

Шта је од музичких утицаја могло непосредније да делује на рано Дучићево приступање феномену музичког, сазнаје се и из „Предговор[а]” Дучићевим *Песмама* из 1968. године, где Кашанин за Дучићева прва песничка остварења везује карактеристике „више декоративн[ог] и сентименталн[ог] него осећајн[ог]” (Кашанин 1968: XIV), што ситуира у контекст покрета и промена у широко сагледаваној европској култури краја 19. и почетка 20. века:

„Огледало часова Анриа де Рењијеа и Орлић Едмона Ростана, *Исландски рибар* Пјера Лотиа, *Плава њишница* и *Живој њчела* Мориса Матерлинка, *Игра њаласа* и *Осѡрво смрѡи* Арнолда Беклина, афише и илустрације Алфонса Мухе, портрети Каролиса Дирана, *оѡерѡе Жака Офенбаха* и *валцери једног и другог Шѡтрауса*, – сва призната књижевност и уметност у Европи, пре и после 1900, облачила се у прециозност са изгледом мислености и у сентименталност са изгледом осећајности. Од наших писаца, у тај уметнички и књижевни орбит, у тај начин осећања и манир писања, први је ушао Јован Дучић и, за неко време, био у њему једини” (Кашанин 1968: XV; подвлачење М. Ђ.).

И док заиста насловна страна часописа *Зора*, чији је уредник био Јован Дучић (уп. Делић 2021: 101–149), може да се упореди са рефлектованим аспектима прототипа одређених радова Алфонса Мухе, и тиме додатно да се прожме назначени аспект потенцијалних интермедијалних истраживања, у другом смеру међудисциплинарности посебно је индикативна чињеница да Кашанин помиње и културни амбијент који је употпуњен рецепцијом дела Офенбаха и оба Штрауса, што отвара и евентуалну претпоставку да би компоненте „прециозност[и]” или „сентименталност[и]” у Дучићевом раном опусу могле да се актуелизују као стваралачка рецепција и назначеног културног миљеа или пак као трагови Дучићеве трансмузикализације опцртаног уметничког проседеа (Кашанин 1968: XV). Дучић је овакав хронотоп музичких околности и рефлектовао у осмом сегменту одељка „О љубави” *Блага цара Радована: књиге о судбини*, тежећи да ослика атмосферу културе и уметности почетка 20. века, у односу на коју као да је успоставио критички дискурс и извесну вредносну дистан-

цу: „У неким европским земљама жене лудују за тенорима из оперета, или за артистима из атеље-а, у другим за официри-ма, али свугде за богаташима” (Дучић 1932: 103). Слику бечке јесење амбијенталности, уз опис средњоевропског културног и музичког асортимана оперета, Дучић је развио у тексту „Сутон једне славе” из књиге *Спаза поред њуша: есеји и чланци*, који је посвећен представљању доживљаја Хабзбуршке монархије:

„По ручку, не знајући шта ћу и куда ћу, дигох се из ресторана у *Првом бецирку, где је уз многобројне лампе свирала музика комаде бечког музичара Лехара, композитора Веселе удовице*, кога ми неко показа да седи преко пута за столом са Вајфелом, романсијером, којег ћу исте недеље упознати у хотелу на Кертнерштрасе код великог немачког песника Герхарта Хауптмана” (Дучић 2008в: 65; подвлачење М. Ђ.).

Ипак, уз овако типолошки постављене амбивалентне оцене назначеног уметничког хронотопа у Дучићевим огледима који су прожети елементима музичких квалификација усредсређених на жанр оперета (уп. Дучић 2008в: 65), уочава се да та врста избора није и доминантно слушачко опредељење на које се надовезују и сви сегменти Дучићевог познијег рада. Један од примера где Дучић концентрисаније помиње више музичара и доводи их у извесну генеалогiju утицаја налази се у одељку „О карактеру” књиге *Јуџира са Леуџара*, у коме, намењујући један од опширних делова пасуса и „уметничк[им] карактер[има]” (Дучић 2008г: 474), Дучић наводи и следеће:

„Уметници су заковани за своју сопствену природу и зато врло искључиви. Чак и онда кад су и сами под утицајем својих претходника, а ово су скоро увек. *Вагнер долази од Бетовена и Глука и Баха, старијих музичара; Дебиси долази од Бодлера и Верлена и Вајлда, од њесника*; Ередија се инспирише историјом; Теофил Готје сликарством. Данас уопште књиге више личе на живот, неголи и живот на књиге. *Бетовен није у својој музици описивао свој лични животи, као што је то радио један Шойен, који је описивао сваку своју срећу у љубави као и сваку женску превару*. Међутим, сви су ови уметници

били и врло лични, чак најличнији, јер су сви извлачили своју уметност из понеке своје сопствене историје” (Дучић 2008г: 474; подвлачења М. Ђ.).

Из претходног примера, а посебно сегмента где се програмска музика Дебисија представља у генеричкој вези са књижевним остварењима (уп. Дучић 2008г: 474), недвосмислено се увиђа Дучићева намера интердисциплинарног промишљања о књижевности, као и потенцијал трансмузиколошких приступа. Најчешћи метод којим то Дучић остварује јесте својеврсна контекстуализација књижевних постигнућа у оквирима више уметничких дисциплина, што се издваја и у другом сегменту текста „О књижевном образовању”, где Дучић истиче колико је погрешно да се књижевни стваралац ослони само на даровитост, те додаје да то нису чинили ни највећи уметници, уз представљање мреже типолошких сродности код великана у појединим областима:

„Наши књижевници, они од јуче и од прекјуче, нису сматрали опет да једном таленту треба ишта више него талент, створили су били афоризам да треба певати као што пева птица, и нису имали довољно свести о томе колико је човеку од талента потребан други човек од талента, и колико осим дара треба да један писац научи од онога што је чисто занатско у његовом послу: *као ишио је Микеланђело, који је рођен вајарски геније, морао најпре од других научити да ваја, Рафаело да слика, Бетовен да мейне своје руке на гласовир, или да забележи знак једне ноше*. Наши многи писци нису ни од кога ништа учили, и то на њихову и нашу велику несрећу” (Дучић 1908а: 3; Дучић 2008в: 102; подвлачење М. Ђ.).

Мада међу музичарима Дучић неретко помиње Бетовена,⁶³ умногоме доводећи у везу његова остварења са врхунским књижевним постигнућима, те се вишеструко позива и на чињеницу да је период његовог рада био обележен немогућношћу да чује, као што је код Милтона то била немогућност да види (уп. Дучић 1932: 61, 170), запа-

⁶³ Поводом извођења Бетовенових дела и начина рецепције у српској култури, а посебно на музичким подијумима током прве половине 20. века, в. и: Турлаков 1998.

жа се ипак да Бетовен није у Дучићевом поимању одиграо ону улогу као код неких других посленика српске модернистичке књижевности, тј. да не обухвата засебно развијеније есејистичко разматрање. Међутим, примећује се и да је кроз више примера Бетовен сагледаван упоредо уз Шопена (уп. Дучић 2008г: 474 и др.),⁶⁴ што на интригантан начин поставља ове композиторе у дихотомију коју је уз Дучића у својим становиштима, са позиција извесних бинарности, делио и Теодор Адорно (уп. Adorno 2004; Jeremić-Molnar, Molnar 2012: 221–236).

Тако и пишући о одређеним променама у култури које су се осећале при крају прве деценије 20. века, Дучић је у тексту „Наши писци и наши читаоци” маркирао утисак прелаза који подразумева да је потенцијална домаћа публика на свестранијем нивоу познавања шире културе у односу на доминирајуће писце, а да су томе допринела путовања и истраживања, те стога оно што Дучић и од парадигме адекватног писца за такав аудиторјум очекује јесте да буде „Европљанин и космополита, онолико колико и његов најотменији читалац” (Дучић 1908б: 3; Дучић 2008в: 96).⁶⁵ Уз то, Дучић подразумева познавање многих уметности, међу којима је и слушање врхунске класичне музике, а у оквиру тога управо незаобилазних „Бетовена и Шопена”:

„Ти млади људи који су о томе шта је лепо учили у романима Флобера и Анатола Франса, којима зује у ушима и срцу стихови Дантеа, Гетеа, Шелија и Сили Придома, и који су видели најлепше галерије слика, и с блаженсџвом чули Бетовена и Шопена, враћају се у своје земље где се људи увесељавају авантурама Сремчевог Калче, где им сузе очи на наивну романтику Веселиновића и Глишића [...]” (Дучић 1908б: 3; Дучић 2008в: 95; подвлачење М. Ђ.).

⁶⁴ О Бетовену и Шопену на српским сценама в. и: Турлаков 1998; Турлаков 2003а.

⁶⁵ Колико је овакав аспект стасавања и стваралаца и публике Дучићу био значајан, показује и посебан есеј који је посветио питањима „[к]њижевн[ог] космополитизм[а]” и „космополитизм[а] мисли” (Дучић 1928: 8; Дучић 2008в: 134, 135).

Стога ће се Бетовен и Шопен, као проверени меритум неизбежних трансмузиколошких вредности у свакој дисциплини, наћи на више места у Дучићевом опусу уз највеће пи-сце светске књижевности свих епоха, као што може да се уочи и на почетку одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини* – „Сви су велики песници били тужни: Софокле, Шекспир, Данте и Гете; и сви велики музичари, као Бетовен и Шопен; и сви велики филозофи, као Хераклит и Платон” (Дучић 1932: 279) или и касније у осмом сегменту одељка „О песнику” – „Друкче је Бетовена разумео један директор конзерваторијума, а друкче га је разумевао један Шопен. Први је грешио кад га је осећао, и кад је веровао да га потпуно разуме, а други је могао погрешити само ако га је другом тумачио” (Дучић 1932: 311–312). Када би се пак упоредио евентуални Дучићев избор између ова два музичка великана, очито би било да је на диференцираним нивоима инкорпорирања ослањање на Бетовена веће, као што се примећује и у тринаестом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини*:

„Обичан човек овако размишља: ’Један је Платон, а ја нисам; други је Цезар, а ја нисам; трећи је Шекспир, а ја нисам; а четврти је Бетовен, а ја нисам. Чак је Микеланђело био истовремено и архитекта и песник и сликар и вајар; а ја нисам ни једно. Према томе, као да велики људи постоје само зато да покажу другима како су мали и бедни. [...]’” (Дучић 1932: 330; подвлачење М. Ђ.).

Узимајући у обзир ипак доминирајуће опредељење за Бетовена (уп. Дучић 1932: 330), као врхунског мајстора архитектонике партитура и посебно сложених принципа полифоније (уп. Вагнер 1922), не изненађује што је управо ослањање на хармонске склопове један од главних узуса естетичких вредновања у погледима Јована Дучића. У том смислу је за проучавање музичког феномена хармоније као атрибута трансмузикализације у Дучићевој поезији и есејистичким текстовима од несумњивог значаја издвајање онога што је на плану метафоричког израза и конкретних формалних остварења склада у тексту приказано као наслеђе претходних поетичких парадигми, али и начини њихове ресемантизације,

промене и модернизације, чија даља истраживања зачињу и нова поглавља ове књиге.

2. Хармонија у поимањима Јована Дучића

Често, и мимо експлицитних музичких тема, Дучић уланчава веома широко постављене елаборације о појму *хармоније* у својим текстовима. Ипак, како је примарно значење *хармоније* оно које проистиче из сфере музичког (РМС), може са поуздањем да се промишља о томе колико Дучић у својим огледима, користећи музиколошки семантички потенцијал овог концепта, кроз разноврсне метафоричке аспекте, показује сложене начине трансмузикализације назначеног феномена и његове пројекције кроз књижевне текстове, поетске или есејистичке.

У огледима Јована Дучића издвајају се многи примери инкорпорирања феномена хармоничности, који отварају бројне могућности систематизација онога шта појам *хармоније* у Дучићевим виђењима претпоставља. Имајући наведено у виду, могло би да се актуелизује и питање о потенцијалној генеалогiji оваквог трансмузиколошког одабира у српској књижевности, као и о евентуалним претечама динамизованог тока Дучићевог трансмузиколошког приступа хармонији у књижевности раног модернизма.

2.1. Полазишта за генезу трансмузиколошког приступа хармонији: имплицитни поетички дијалог Јована Дучића и Лазе Костића

У вези са тим колико је потенцијално Дучићево саговорништво са поетиком Лазе Костића остало скоро под велом хеременутичких тајни, сведоче и нека од досадашњих истраживања, а уз њих и чињеница да Дучић не бира Костића за засебан поетички узор међу својим књижевним *сајуџиницима* (уп. Дучић 1951; Дучић 2008а). Промисљајући о позицији Дучића у контексту неких од најзначајнијих песничких гласова краја 19. и почетка 20. века, Леовац истиче одређену везу лирских тонова у Дучићевом и Костићевом стваралаштву, чиме на деликатан начин позиционира релацију ових аутора: „У Дучићевим делима лиричност је примарна у песмама и путописима, чак и у његовим есејима... У том погледу говори-

мо о Дучићу као изузетној појави која се *ијакмичи са Лазом Костићем*” (Леовац 1996: 9; Гвозден 2021: 176; подвлачење М. Ђ.). Проучавалачка сумња у вези са тим да ли Дучић у одређеним питањима кроз есеје посвећује довољно заслуженог простора Лази Костићу (уп. Бајчета 2021: 235) и који су разлози за то што тај дијалог није био експлицитније поетички остварен у Дучићевом опусу, као да се надовезује на парадоксалне могућности упоредних проучавања стваралаштва Дучића и Костића:

„Неку врсту ослонца могао је Дучић наћи код Лазе Костића, мада су и ту разлике далеко бројније од сличности. Док се Дучић морао борити с *моноионијом*, Костић је имао проблема да обузда *ријимичке каскаде*; док један није ни помишљао да се огријеши о *формалне узусе*, други је сваки час искакао из формалних оквира. Костићев десетерац, ма колико измијењен, још је добро чувао способност нарације којом се пјесник ослобађао пренапрегнуте мисаоности, док је Дучићев дванаестерац непрестано тежио згушњавању садржаја и хиперпродукцији метафора. Тако је *ријимичка моноионија добила и свој стилски њандан*, а пјесник је све чешће гномски израз претварао у плитку сентенциозност” (Поповић Р. 2009: 228; подвлачења М. Ђ.).

Упоришта у сагледавању сродности и разлика у питањима *ријимичности*, *форме*, *моноионости* (уп. Поповић Р. 2009: 228) умногоме указују на прилике да се испита како то, независно, а по одређеним приступима компатибилно, и Костић и Дучић у фокус свога интересовања постављају неке аспекте музикализације стиха. Један од музиколошких феномена за који се чини да Јован Дучић наслеђује управо од Лазе Костића подразумева начине на које се у систем поетонима код оба аутора ситуира поимање хармоније, при чему се препознаје талог античког наслеђа, посебно изразит у Костићевим и Дучићевим есејима, и као највећи заједнички делилац имплицитног трансмузиколошког дијалога (уп. Флашар 2017: 519–612).

С тим у вези је потребно да се, кроз проматрања анализа музичких елемената у Костићевим остварењима, провери колико је управо музичка основа Костићевог дефинисања

односа *хармоније* и *симетрије* (Костић 1965: 23–49) пре-судна за генезу трансмузиколошког приступа хармонији и у Дучићевом опусу, као једног од залеђа поетичког дијалога ових стваралаца.

2.2. Музика у Костићевим поимањима као основа за трансмузиколошки приступ хармонији

Колико је Костић био окружен музичким и уметничким приликама које су директно утицале на конституисање бројних трансмузиколошких опредељења у његовој поезији и драми, истакла су и нека од досадашњих истраживања Костићевог опуса (уп. Бркић 1972: 400–401; Лесковац 1991: 20–32; Фрајнд 2011: 605–625; Фрајнд 2017; Марјановић 2019: 30–31; Марјановић 2020: 153–171). Подаци о непосредним сусретима, разговорима и околностима погодним за размене идеја поводом стваралачких стремљења уметника различитих дисциплина основа су и за промишљања о потенцијалном простору за изучавања одређених аспеката трансмузикализације и у делу Лазе Костића, као и о евентуалним утицајима на млађе генерације књижевника, међу којима је и Јован Дучић.

Једна од таквих међудисциплинарних стваралачких узајамности заснована је на познанству, а очито и потенцијалној отворености за заједничка деловања која су планирали Лаза Костић и Јован Пачу (Марјановић 2020: 153, 156). Опредељеност Пачуа за стручна бављења медицином, а уз то слушања предавања за композиторе код Сметане у Прагу, те неколико теоријских текстова о музичким питањима, настајалим у периоду између 1867. и 1884. године – „Главни појмови музике”, „Одговор на критику истог чланка”, „Преглед и раздељење музике”, „Беджих Сметана” и др. (Ђорђевић 1950: 41), недвосмислено предочавају изузетну трансдисциплинарну свестраност Јована Пачуа, што је могло да буде веома подстицајно и за заснивања сарадничких деловања која је на уму имао Лаза Костић, а тиме и поспешивања трансмедијалног контекста уметничких и научних стремљења назначеног времена. Костићева поезија као инспирација за музичке композиције Јована Пачуа, као и писма упућена Пачуу, откривају да је Костићева свест о потреби интермедијалних релација књижевног и музичког текста, кроз бројне примере који би могли да се актуелизују и

као потенцијални смерови у токовима трансмузикализације, била врло развијена и прилично амбициозна, чак и у интернационалним оквирима (уп. Костић 2017: 150, 472; Марјановић 2020: 156–157).

Имајући у виду колико је континуирано промишљао о начинима да своје драмске комаде постави уз музичке пратње на светске подијуме свог времена (уп. Костић 2005: 347, 572; Марјановић 2020: 157–158), чини се да би таква Костићева воља за интермедијалним посредовањем књижевности могла да се проучава и као извесна претеча облика музичке драме код браће Настасијевић, те да Костићева улога у процесима генезе трансмузиколошких приступа одређеним феноменима поспешује разгранат простор врло плодотворан и за будућа испитивања. У том смислу се још једном подвлачи колико је и у перспективама многих литерарних стваралаца и у другој половини 19. и током 20. века трансмузиколошки приступ сагледавању међуобласног повезивања књижевности и музике деловао као извешан поетолошки знак, чија генеза може да се прати кроз деценије поетичких саговорништава у доменима једног, али и многих опуса.

Маркирањем Јована Пачуа као настављача извесних клавирско-композиторских опредељења Корнелија Станковића, чија су вуковска деловања истакнута посебно на пољу прибирања народних напева и њиховог хармонизовања (уп. Костић 2014: 193; Кокановић Марковић 2018: 111), Јован Скерлић ове уметнике одређује као оне који су умногоме допринели националним утемељењима српске музике у назначеном периоду (Скерлић 1906: 219), што је такође могло да буде знаковито за Лазу Костића, кога познанство и дијалози са Корнелијем Станковићем, те посвећење праћењу рада на химни, нарочито стваралачки прожимају (уп. Лесковац 1991: 20–32; Фрајнд 2011: 610–616; Марјановић 2019: 30–31; Марјановић 2020: 153–171). Поводом Костићеве констатације изречене у *Књизи о Змају* о томе ко ће стварати музику за химну према Змајевом тексту (Ђурић-Клајн 1956: 94–103; Марјановић 2012: 122), из начина на који је Корнелије Станковић именован и као Костићев „Корнел”, ишчитава се одличан однос двојице уметника (Марјановић 2019: 30–31), док је композитор као „наш Корнел” био називан и у ондашњим периодичним публикацијама (Бикички 1985: 205;

Кокановић Марковић 2018: 112), што осликава и став народа према улози коју је овај уметник имао у целокупној култури. Бројни примери сарадње међу књижевницима, сликарима и композиторима у овом времену неумитно скицирају и резонантан простор непрекидних прожимања уметности као плодотворно тле за конституисање развијеног полигона за процесе трансмузикализације.

Са друге стране, књижевни одабири Корнелија Станковића кретали су се у широком распону дела литерарних уметника који су у вишемедијалним сферама показивали изузетну свестраност – од Гетеа и Шилера до Јакшића, Змаја, Костића, Малетића (Павић 1985: 37). У циљу подробних испитивања утицаја Станковићевог рада на стваралаштво Лазе Костића и као потенцијалних ефеката трансмузикализације, истакле су се и две песме које је Костић посветио Корнелију Станковићу: прва из 1860. године, настала после пештанске изведбе Станковићеве *Литургије* (Костић 1991а: 121; уп. Марјановић 2019: 31), и друга са називом „Над Корнелијем Станковићем”, написана пет година касније, односно непосредно након што је Станковић преминуо (К. 1865: 241; Костић 1991а: 123–124; Лесковац 1991: 20–32; Марјановић 2019: 31). Такође, и неке од канонских песама Лазе Костића отвориле су могуће претпоставке за разноврсна интермедијална тумачења. Међу њима су и „Певачка ’имна” и „Певачка ’имна Јовану Дамаскину”, као и интригантна трансмузиколошка паралела која је била полазиште за комплексна интердисциплинарна и компаративна истраживања: у питању је увид у вези са тим да је Хендл стваралачки рецепирао Драјденово виђење Цецилије и у својој кантати инкорпорирао „Песм[у] на дан Св. Цецијиле”, коју је Костић имао прилике да проматра у средњоевропском музичком милеу или и раније у дому Корнелија Станковића, те да су назначене околности могле да утичу на то да се, узимајући Јована Дамаскина за поетички важну фигуру, Костић трансмузиколошки на сродан начин, опцртан у интермедијалној релацији између Хендла и Драјдена, ослони на химнографско византијско религиозно наслеђе, и тако створи песничке основе за нумеру Српског панчевачког певачког друштва (Фрајнд 2011: 610–616; уп. Марјановић 2012: 121; Марјановић 2019: 30–31; Марјановић 2020: 162). Уз анализу одређених музичких мотива у Костићевој поезији или стихова посвећених ин-

струменталним уметницима (уп. Кокановић Марковић 2014: 54; Марјановић 2020: 163), питања да ли је према формалним аспектима нешто музичко уписано у Костићево песништво (Бркић 1972: 400–401; Кашанин 1991: 23; Марјановић 2020: 166, 167), ишчитавања Костићевих бележака поводом музичких дешавања (уп. Костић 1990: 56–57; Марјановић 2020: 158–159; Фрајнд 2011: 610), пажњу истраживања привлачила је и музикализација Костићевих стихова, којој је приступано и кроз анализе трансмузиколошких параметара *симетричностии* и *мелодиозностии*, посебно усмерених и ка познијем Костићевом стваралаштву (Ружић 1971: 186–199; Марјановић 2020: 167).

Наведени осврти на поменуто питања, као на она која су и извесна мера концентрисаности различитих проучавалачких упоришта усредсређених на музичке елементе у неком књижевном делу, кроз потврду значаја музике у Костићевој поетици, указују на погодан простор за ишчитавање трансмузиколошких начина на које би могло да се поимање порекла хармоније од Костићевих стиховних и есејистичких увида (Марјановић 2020: 168) пренесе до Дучићевих запажања и даљих стваралачких трансформација.

2.3. Хомерске и гусларске рапсодије у схватањима Лазе Костића и Јована Дучића: истоветна порекла дефиниције хармоничног

„[...] народ чији су песници
добили у наследство готов песнички језик,
и ритам, и метар,
и целу естетику, и то све од слепих његових барда
који су певали [...]”
(Дучић 1908в: 3; Дучић 2008в: 163).

Како би се утврдила трансмузиколошка релација у генези појма *хармоније* у Костићевим есејистичким увидима и Дучићевим поетичким инкорпорирањима, неопходно је да се размотри да ли између Дучића и Костића постоје још неке потенцијалне сродности у трансмузиколошким процесима преноса значења одређених феномена. У том смислу може да се истакне и да стални преплет два упоришна наслеђа старих књижевности – античке и српске народне

традиције – конституише споне сродних увида код поетички умногоне различитих аутора какви су Костић и Дучић (уп. Поповић Р. 2009: 228). Начини на које се успостављају бројне паралеле између античког слоја и српске епике у Костићевим и Дучићевим тумачењима поспешују типолошки значајне дијалоге између старијих књижевности и њихових ресемантизација у раномодернистичком песништву. Управо је у том контексту подстицајно и да се сагледају модели кроз које су синкретичност поезије и музике из ранијих епоха представљени у есејима Костића и Дучића као основе за успостављање трансмузиколошких релација, и то посебно оних које се тичу описивања паралела између хомерског певања и поетике српског усменог стваралаштва (Дучић 2008а: 166; уп. Ђурић 2021б: 155–158).

Имајући у виду да је као версификацијску основу за превод Хомерове *Илијаде* Костић користио десетерац епске традиције (Сувајцић 1993: 204), засновано је приметити да се одређени моменти повезаности грчке и српске народне древности проналазе и у распону тематских, мотивских, као и звучних релација у Костићевом песништву и његовим антиципацијама. Тако су, на пример, гусле, више пута актуелизоване у Костићевој поезији, стубне и када се пева о Прометеју, као и када се тугује над одром Корнелија Станковића (уп. Сувајцић 1993: 206, 208–209). По принципу *укришћаја* Лаза Костић и у огледу „*Илијада*: поглед на једну лепу главу” на више места успоставља аналогije између хомерског епа и српских народних песма, како кроз описе појаве божанских облича у кључним моментима, тако и кроз потцртавања сродности мајке Ахила и Марка Краљевића (Костић 1965: 156–160), што врхуни у узвицима који показују трансмузиколошки и типолошки симултанizam и поетичку фузију хомерског гласа у српској песми и анахрони одјек српског народног инструментала у античкој традицији: „Занимљиво је успоредити боговске појаве у *јелинскога гуслара* и појаве небеских створења у *српског Омира*. Колика слика у разлици! Колика разлика у слици!” (Костић 1965: 157; подвлачења М. Ђ.).

Костићево позиционирање међусобно прожетих рефлексива поводом „*јелинскога гуслара*” и „*српског Омира*” (Костић 1965: 157) умногоне подупире и зазива одређене

Дучићеве констатације, формулисане и у тексту „Култура нашег сељака” (Дучић 1930: 530–532), у вези са огледањима српске епске баштине у хомерском начину певања, нарочито наглашене и кроз запажање да је „у слепом Хомеру [...] могао бити само један ахајски Вишњић” (Дучић 2008в: 256; Дучић 2008а: 166; уп. Ђурић 2021б: 155). Метапоетички и метафизички карактер компарација српских и хеленских јунака код Костића испољава се управо у начинима на које је музичко памћење у могућности да им приступи, те да их кроз идеје трансмузиколошких опсервација из тренутка историје прене-се у вечитост уметности и теоријских промишљања о њој:

„Као што су се славни јелински борци одушевљавали на оглед надом да ће их, ако надвладају, Фидија изрезати у камену или салити у тучу, или да ће их Пиндар опевати у својим епиникијама, те ће их тако сачувати свима потоњим вековима као угледне мушке врлине: тако су и српски јунаци [...] ишли навек вољно и радосно на сусрет свакој невољи јуначкој, *знајући да не могу сасвим њогинути, да ће им душа, да ће им име, да ће им борба довека живети у њесми, којом ће их гуслар, којом ће их безимени српски Омир опевати.* [...] *Ахил одушевљава Омира, а Омир ствара нове Ахиле, Милтијаде, Темистокле, Ејаминонде, Перикле и Александре; Милош је занео најузоријте гусларе, а најлепши заноси гуслара стварају нове Милоше...*” (Костић 1990: 8; Марјановић 2020: 160; подвлачење М. Ђ.).

Костићевско описивање како се хомерски стварају „нов[и] Ахил[и]”, а гусларски „нов[и] Милош[и]” (Костић 1990: 8; Марјановић 2020: 160), своју литерарну пројекцију налази у Дучићевим идејама, израженим и поводом стваралаштва Ива Војновића, у којима Дучић образлаже доприносе „народн[их] рапсод[а]” у приказу „[к]осовск[е] трагедиј[е]”, успостављајући поређења по потресности представе драматичног историјског тренутка попут оног у античком свету, при чему се врхунац гусларских певања показује у оној равни где „ни после Хомера нико се неће више дрзнути да опева пропаст Троје” (Дучић 2008а: 13; уп. Ђурић 2021б: 155). Док Костић успоставља нераскидиве пропорције између „јелинске душевности и песме [...] с којом се српска народна песма на

све векове посестрила” (Костић 1965: 162), Дучић свепрожетост староставног наслеђа убаштињеног у уметничким остварењима упућује и ка сфери владајућег, аристократског и елитистичког, упоређујући, у есеју о Петру Кочићу, хомерско представљање владара и народну визију средњовековних господара: „[...] како је Хомер славио Алкиноја, са златним палатама и добродушним наравима. Зар српски сељак, што значи народ, није опевао своје Немањиће на најпохвалнији начин кад говори да су они потрошили седам кула гроша и дуката да подигну хришћанске богомоље по свој српској земљи!” (Дучић 2008а: 166; уп. Ђурић 2021б: 155–156). Таква врста непрекидних зазивања неколико слојева различитих традиција умногоне формира и просторе за могуће трансмузиколошке приступе назначеним примерима, као и другим феноменима који проистичу из интердисциплинарности сусрета књижевности и музике.

Начин на који Костић, кроз транслацију музичких појмова *акорада* и *хармоније* ишчитава позицију *човека* међу силама Олимпа у *Илијади*, или најављује обрт после чувених епских стихова „*Или грми, ил’ се земља ѿресе, | Ил’ удара море о брегове*” – „У том попеву српске народне песме и у омирском састанку Тетиде са Дивом Кроновићем казује се једна иста мисао: то је један акорд, један удешај свију стихија или појединих оличника им – да је *човек* оличник, представник армоније свију стихија” (Костић 1965: 162), не само што потврђује антропоморфизацију Костићеве теорије *укришћаја*, и то првенствено кроз разумевање *човека* као систематизације различитих струјања, *човека* као најскладнијег сазвучја, због кога су се „обе живе стихије [...] сложиле да освете најбољег јунака” (Костић 1965: 163), него нуди и простор да на место уједињавања свих предочених сила Дучић, у разматрањима о статусу села у светској књижевности у есеју о Петру Кочићу, уместо костичевски виђеног појединца постави *народ*:

„А српски сељак, мање плебејац међу свим сељацима, а највећи пролетер међу свим народима, опевао је у сјајним својим десетерцима некадашње српске феудалне господаре, којима су његови преци служили, на начин како то нико није радио. Европски сељак је, на-

против, својим баронима палио куће и затирао жетву, када је српски сељак у исто време посвећивао краљеве свог феудалног доба у цркви као светитеље и своје велможе *ојевао као хероје*. Рекао би неко да су краљеви српски више посвећивали један другог него што их је посвећивао народ оног времена, али се на ово даје одговорити да их је морао посвећивати баш једино сам народ, пошто се ово види по том што их је он *ојевао и њро-славио својом њоезијом*” (Дучић 2008а: 166; уп. Ђурић 2021б: 155–156; подвлачења М. Ђ.).

Трансмузиколошким речником приказано, променом владајућег система који се описује у транслацији кроз интердисциплинарне односе књижевности и музике, и позиција појединца код Дучића се мења, те је на месту универзалне представе индивидуе (Костић 1965: 163) заправо „народ” (Дучић 2008а: 166; уп. Ђурић 2021б: 155–156), који би могао да се костихевски разуме као „акорд, један удешај свију стихија или појединих оличника им [...] представник армоније свију стихија” (Костић 1965: 162), што скицира и изванредан смер разлика у Дучићевом приступу трансмузиколошким феноменима у односу на Костићев опус, како ће се у даљем сегменту књиге утврђивати и у приказу појма *хармоније*.

Иако су, што се запажа и на основу претходне елаборације доживљаја музичког у контексту историјског, а посебно епског света антике и српске народне традиције, Дучић и Костић прочити саговорници, извесно је да, док код Костића превладава дејство трансмузикализације зарад нагласка метафизичке основе меритума индивидуе (уп. Костић 1965: 163), оно је у Дучићевим есејима од филозофског и антрополошког окренуто и ка социјалном, етичком и/или идеолошком (уп. Дучић 2008а: 166; Ђурић 2021б: 155–156). Комплексност Костићевог трансмузиколошког лексикона тиме се са равни трансценденталног преиначава и ка сферама хумано-утилитарног и калокагатијски лепог у Дучићевом делу, што ће, на пример, у књижевним транслацијама појма *хармоничности* представљати и богате распоне поетичких промена од *хармоније светиња* до *хармоније човека* (уп. Костић 1965: 163; Фрајнд 2011: 611–612; Дучић 2008а: 166), како ће бити предочено и у наредном делу књиге.

2.4. Музичка хармонија као Дучићево поетичко начело

„Ukrštaj se pretvorio, kao načelo, u muziku sveta; postao je vrhovna harmonija od koje je sav svet sazdan, o kojoj su sanjali Grci, nazvavši je 'muzika sfera'”
(Vinaver 2005: 198).

Уочен мотив „хармоније сфера” у Костићевом старалаштву (Костић 1991б: 112), анализиран као пример онога што значи „,[x]армонија мунди” и идеја потекла из „питагорејско-платоновск[е] традициј[е] према којој је читав свет саздан у хармонским интервалима, усклађен између математике, музике и астрономије” (Фрајнд 2011: 612; Марјановић 2020: 164), може да се сматра једним од основних, у бити музичких начела, према којем Дучић гради своја естетичка, етичка, филозофска и поетичка опредељења. У односу на то се и отвара потреба разматрања још конкретнијег питања колико су Костићева трансмузиколошка посредништва у оквиру изградње феномена *хармоније, симетрије и укршћаја* (Костић 1965: 23–49), а посебно позивање на дефиниције *хармоније* из *Речника француске Академије*, међу којима је и „Армонија, Стицај и склад разних звукова” (према Костић 1965: 34), били значајне покретачке силе за Дучићева промишљања о овом концепту и његовој улози у поетичким квалификацијама уметности првих деценија 20. века.

Налазећи потенцијалну дефиницију ових појмова већ у Питагориним увидима – „Питагора, са својом армонијом бројева и звукова као да је допринео те је та реч [’армонија’ – прим. М. Ћ.] постала стручан израз за музику”, као и у Платоновим концепцијама (Костић 1965: 37, 26), Костић инаугурише античке изворе као незаобилазан ослонац и за Дучићево поимање хармоничног.⁶⁶ Имплицитно евоцирајући типологију таквог контекста, Дучић се на више места при разматрањима значења хармоније, међу којима је евидентна и трансмузиколошка концептуализација, позива управо на античке филозофе, и то у жељи да, на пример, истакне потребу *геометарски* прецизне уређености у мишљењу и стварању, према назнаци платонистичких учења, на која се надовезује не би

⁶⁶ У вези са истраживањима начина заснивања питагорејске науке о хармонији в. и: Bowen 1982: 85–86.

ли по античким узорима успоставио хармоничност трајања и идентификације „[н]аш[ег] књижевн[ог] врем[ена]”, како се то уочава у тексту из 1929. године – „На философској школи Платоновој било је написано: ’Нека овде не улази нико ко није геометар’” (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 139). Сродно Дучићево поступање запажа се и у покушају поређења квалитета новина у уметности 20. века, за чије вредности Дучић сматра да могу и треба да буду одређене мером према дефиницији *лейоџе хармоније* из античког периода, што представља у тексту „Два нова уметника”, насталом поводом изложбе слика Милуновића и Стојановића 1922. године:

„Ви знате да је све што је данас најопштије за сваког у дефиницији лепоте, још оно што су о томе рекли Грци. *Лейо*, то је остало грчко. Постоји *бизарно* као лепо, *снажно* као лепо, *ново* као лепо, *мисаоно* као лепо, *наивно* као лепо. Али апсолутно *лейо*, лепо без подвајања, то је оно грчко, и што је дефинисано: лепотом у хармонији. *Нема лейоџе без хармоније. Чудно, ново, снажно, наивно, љубко, мисаоно... нису довољни ако нису йродукџи једне лейоџе у хармонији.* Грчке речи *’miden agan’*, узвишена девиза грчке мисли, значи углавном *’не узбуђуј се!’* Грчка уметност, лепота у хармонији, долази од њиховог философског гледања на све стране живота, Анаксагорин *’нус’* у мирном погледу Фидијиних статуа. Микеланђело каже на једном месту: *’Не будите ме, говорите тихо!’*” (Дучић 1922: 3; Дучић 2008в: 201; подвлачења М. Ђ.).

Из назначеног проистиче и то колико је у годинама хипермодернистичких промена, посебно нових концепција артистичког у оквирима перцептивних онеобичавања, Дучић кроз позивања на пропорционалности сродније парнасу у слици и тежњама ка складу симетричности стиха, као и неким претходним поетичким концепцијама (нпр., код Цицерона, Боетија, одређених ренесансних уметника; уп. Heninger 1974), настојао да, ослањајући се имплицитно и на Костићево читање Лајбница и античких узора, у новом времену трансмузиколошки ревитализује идеју да се „[с]вака [...] лепота састоји у армонији и размери” (Лајбниц према Костић 1965: 43). Управо се том контексту, а у супротностима према нецеловитости, непредвидљивости, необручености импровизације,

конституише и Дучићева дистанцираност према, на пример, цезу, као једном од уметничких постулата дадаистичких сензација, што се запажа као Дучићев развијан конструкт и у деценијама пре ескалације ове уметности, посебно из става формулисаног у тексту „Поводом критике на наше уметнике” из 1908. године: „Особина је и врлина нашег племена да не прави импровизације и да дело прогреса буде хармонично у целом нашем јавном животу” (Дучић 1908в: 3; Дучић 2008в: 164). Таквој врсти становишта Дучић је, очито, остао веома доследан и у деценијама које су следиле.

Нехотимично се надовезујући на Костићево тумачење Лајбница, према коме, је „’Бог учинио све што је могао (тј. све што допушта општа армија)’” (Лајбниц према Костић 1965: 43), Дучић у деветом сегменту одељка „О срећи” из *Блага цара Радована: књиге о судбини* обликује тумачење „Бог[а]” као „творц[а] хармоније врлине и среће”, које спадају у квалификацију „највишег добра” (Дучић 1932: 51). Тиме се утврђује да Дучић појам *хармоничног* претпоставља у нераскидивој вези са религиозним, а нешто касније у истој књизи уравнотеженост мере и хармоније оцењује и етичким узором: „Одиста, на моралним законима је сарађивало осећање лепоте и осећање хармоније више него осећање доброте” (Дучић 1932: 153). Колико је доследан у тако широко постављеној трансмузикализацији идеје хармоније и њеној примени на изградњу тоталитета властитог феноменолошког система, Дучић потврђује и тиме што у одељцима „О љубави”, „О херојима” и „О краљевима” у *Благу цара Радована: књизи о судбини* музичке паралеле умногоне изостају (уп. Дучић 1932: 79–131, 337–377; Дучић 2008г: 299–353), док се музици не посвећује пуна пажња ни у одељку „О мржњи” књиге *Јуџира са Леуџара* (уп. Дучић 2008г: 388–396), чиме се на имплицитан начин поткрепљују и питања тумачења музике и хармоније у служби етичког, актуелизована код Никомаха и Боетија (уп. Bower 1978: 44).

У односу на назначену врсту трансмузиколошке концептуализације појма *хармоније* могуће је да се код Дучића преликава и утицај стоичких поставки етичког (уп. Scade 2017: 197–218), и то преко француске моралистичке књижевности, односно и Скерлића као потенцијалног упоришта тако приказаних етичких разумевања хармонских склопова, истакнутих

и у тексту „Догматичка и импресионистичка критика”: „Ако је етика за једне: примена психологије, наука о социјалном животу, хигијена душе, равнотежа између личности и друштвеног интереса, она је за Питагору проста хармонија, за Епикура обично тражење среће, за Спенсера само лична једначина” (Скерлић 1909: 3–4). У таквим оквирима грађења читавог система разумевања хармоничних односа, Дучић, дакле, нераскидиво повезује етичко, поетичко и музичко, посебно на плану значаја разумевања форме, коју приказује и као нужну меру одраза духовних квалитета, како се то запажа у одељку „О врлини” књиге *Јуџира са Леуџара*, у коме је Дучић уврстио промишљања о хармоничном, као формално лепом, и развијао га у односу на начин на који се тумачио и као основа доброг:

„Лепа је дубровачка реч ’складност’, која треба да значи учтивост. А складност би природно значила и хармонију. Одиста, полазећи од оваквог тумачења, учтивост би била неоспорно један израз хармоније у човековој природи. Човек нехармоничан или нескладан, не може бити ни учтив, пошто учтивост значи цео један збир добрих начина који се међусобно употпуњују, и који најзад успеју да одиста неког уобличе и усаврше до потпуног друштвеног човека. Друштвен човек, то не значи ни учен ни духовит човек, него најпре углађен и уљудан, без грубости и без одалечења од једне опште усвојене форме.

Онај који буде до краја разумео лепоту финих начина лако уобличи и своја осећања, и усаврши своје моралне особине. Форма је увек последњи израз садржине. Али и садржина добија своју потпуност тек када дође до свих благодети лепе форме” (Дучић 2008г: 494).

Управо се од типологије таквих поставки општијих моралних начела и нераздвојивог удела формалног аспекта у њима, Дучић у (мета)поетички интонираном седмом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини* изнова усмерава ка идеји свеопште прожетости живота са метричким постулатима, које разуме као нераскидиво и кључно важне у потврди свеprisутности хармоније:

„То је високо гледање на све стране живота; то је Анаксагорин дух као регулатор нереда у материји; то је

плавоока Атена, главно божанство атинско, које је било божанство памети. – Јер нема уметности без лепоте, нити се уметност и лепота смеју одвајати; јер је то онда само вештина и виртуозност, а не уметност. Пиндар, који је имао свој трон у Аполоновом храму у Делфима, да са њега чита своје стихове, каже Хиерону, тиранину у Сиракузи: 'Кнеже, ја се разумем само у метрици'. *Ко би хтѐо међу данашњим уметницима да истакне да је знаће метрике једна велика човекова судбина; и ко би, од нас сматрао за довољну гордост да буде само један коректиан метричар*" (Дучић 1932: 305–306; подвлачење М. Ђ.).

У том смислу речи, уравнотеженост метрике као основа хармоније је на пиједесталу Дучићевих поетичких бравура (Дучић 1932: 305–306), у типологији донекле блиској и разумевању *склада*, дефинисаног у „Предговор[у]” *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића (Роровић 1911b: III–XX). Поред тога, код Дучића би могао да се примети и извистан разлаз у поређењу са Костићевим слеђењима немачких лексикографских увида, према којима би „[...] дисонанца (у музици) поуздано изгубила своје слободно подручје ако би се симетрија докопала целог поретка, а појединачно лепо у његовим дубљим естетичким спојевима употребила као сиров материјал” (према Костић 1965: 28), при чему Костић дефинише концепт *укришаја* као онај коме је и *хармонија* „сасвим особита појава основног начела” (Костић 1965: 45). Да је Дучић, уз питагорејске, никомаховске, боетијевске, лајбницовске дефиниције хармоничног у филозофском, етичком, поетичком, и конкретно метричком смислу (Дучић 1932: 305–306), шире приступио и костичевској трансмузиколошкој дефиницији *укришаја* и удела хармоничног у њему (Костић 1965: 45), а посебно и овом начину третирања дисонанце (уп. Костић 1965: 28), вероватно би и његова тумачења књижевности 20-их година 20. века, промене парадигме у литератури, музици и другим уметностима, као и проматрања начина на које су припадници (хипер)модернизма читали и коментарисали остварења ранијих периода, међу којима су и Дучићева, била значајно другачија.

Ипак, то не умањује индикативност Дучићеве трансмузикализације феномена хармоније у књижевним текстовима, коју је, у дијалозима са претходницима, као и у односу

на богате традиције тумачења, свестрано инкорпорирао у виду истакнутог аутопоетичког и метапоетичког упоришта својих промишљања, чиме се подстиче разгранато поље потенцијалних проматрања и других трансмузиколошких релација и транслација концепата остварених кроз Дучићева дела, којима припада и каденца.

3. Трансмузикализација каденце у стваралаштву Јована Дучића

3.1. Дефиниција и порекло каденце у Дучићевим делима

Међу свестраним интердисциплинарним поставкама Дучићевих проматрања у оквирима огледа *Благо цара Радована: књига о судбини и Јуџира са Леуџара*, издваја се и мноштво примера који сведоче о значају трансмузиколошких увида за развијену интермедијалност Дучићевих интересовања (уп. Дучић 1932; Дучић 1951).⁶⁷ На тај начин је, на пример, како се већ кроз претходне анализе и издвојило, појам *хармоније* значењски веома свестрано транспонован у Дучићеве идеје које су подстакнуте продубљеним елаборацијама из сфера науке, филозофије, ликовних уметности, архитектуре и музике (уп., нпр., Дучић 1922: 3; Дучић 2008в: 201; Дучић 1932: 51, 305–306), при чему управо Дучићеве дискусије о композиторским приступима Бетовена или Шопена, као и о музичким феноменима, попут *дансинга*, (не)хотимично у дискурс одабраног огледа призивају и одређене музичке концептуализације (уп., нпр., Дучић 1928: 8; Дучић 2008в: 134–137, 140; Дучић 1932: 279, 311–312). Примери Дучићевих прилаза корпусу међуобласних концепата неретко доприносе извесном степено динамизације у херменеутичким увидима, међу којима се уочава колико трансмузикализација извесних феномена одређује и евидентне аспекте модернизације текста, нарочито поетског.

Како је Дучић као члан друштва „Гусле” још од последњих година 19. века имао прилике да богати и своје сценско искуство (Дучић 1896: 77–80), а интермедијална

⁶⁷ Поводом свестраности и оригиналности Дучићевих есејистичких промишљања о науци, култури, уметности и књижевности у оквирима историје цивилизација в. и: Ђурић 2021б: 151–173, 312–313 (156–167. напомене).

интересовања је непрекидно развијао у својим есејистичким проматрањима, отвара се простор и за испитивања на које начине су заступљени музички елементи у његовим стиховима, те колико процеси трансмузикализације утичу на аспекте модернизација и промена поетичких упоришта. Имајући у виду и версификацијске посебности Дучићевог песништва, у наредним сегментима књиге нарочито ће се истраживати начине инкорпорирања каденце у Дучићевом делу, као истакнутог феномена који повезује домене књижевности и музике.

У лексикографским одређењима, појам *каденце* се усмерава пре свега ка музичким дефиницијама,⁶⁸ што приказује колико је појава или пак транслација структуре и значења овог концепта у оквирима књижевноуметничког текста увек у доменима трансмузиколошких процеса који су отворени за праћење и анализе:

„**кадѐнца** ж (тал. *cadenza*) **1.** муз. **а.** *хармонски завршећак музичке композиције или њеног одељка, одн. дужи мелодијски украс на крају арије. [...]* **б.** *вирићуозна солистичка деоница при крају неке композиције или њеног сџавка* (Енц. Просв.; Енц. Муз.). **2.** *одмор или сџушћанье гласа на џоследњем, наглашеном слогу (реченице, сџиха); рџшам (говора, крећанья и сл.)*” (РСАНУ).

Колико је превођење феномена каденце, његове структуралне и семантичке особености, из једне области у другу изузетно сложен процес, може да се запази и у примерима када је транслација одређеног појма у другу дисциплину посебно истакнута услед својеврсне задршке која се у новом контексту успоставља, односно рефлексije трансмузикализацијске паузе у приступу интеграцији и интерпретацији испитиваног феномена, као што се то уочава и у следећем примеру: „[...] *ћак би се идући од сћиха до сћиха и од строфе до строфе [Раичковићеве песме „Камена успаванка” – прим. М. Ђ.] moglo da покаже како је ритмићко таласанье доведено до свoga климакса у трећој строфи и на почетку четврте, где је применjen postupak tzv. kadenciranja*” (Petković 1976: 122; подвлачење М. Ђ.). Имајући у виду назначени оквир, посебно је интригантно

⁶⁸ За проматрања типологије каденци, те могућности њихових интерпретација у контексту европске историје музике в. и: Lee 1904/1905: 63–88; Casella 1924; Ozgijan 1985.

промишљати о трансмузикализацији карактеристика каденце које пак подразумевају и транслацију неких од елемената знаковитих потенцијала синтаксичко-интонационих импулса и мелодизације стиха, те поетичких промена које се тиме условљају (уп. Којен 2018: 249–250).

Управо у том домену може да се актуелизује и питање да ли је Јован Дучић могао да има у виду теоријске постулате музиколошких елаборација овог феномена и његових утицаја на модернизацију поезије, који се учачавају поређењем верзија одабраних Дучићевих стихова и њиховог коначног облика у *Сабраним делима*, чија је прва књига објављена 1929. године (Дучић [19??]б). Стога се основна хипотеза која се овим делом истраживања у књизи проверава заснива на испитивањима могућих типолошких стимулуса и теоријских извора за Дучићево интензивније инкорпорирање каденце током рада на верзијама текста, уз претпоставку да је тај тип трансмузикализације пресудно утицао и на ефекте модернизације у Дучићевим делима.

Колико истраживања каденце као музиколошког феномена у књижевним остварењима бивају подстицајна првих декада 20. века, у времену које и Дучић посвећује раду на верзијама својих песама, показује и значајно интензивирање бројних испитивања изведених на овом плану, а на примерима дела која припадају различитим културама (уп., нпр., и: Patterson 1916; Lowell 1920: 127–157; Эйхенбаум 1922; Жирмунский 1923; Karcevski 1931: 188–227; Smith 1939: 104–118). У том смислу се, посебно у времену од 1913. године, издваја и извештај број текстова што су развијани кроз поставке имажистичких теорија и поетичких усмерења стваралаца који су у продубљеним интермедијалним саговорништвима и са бројним ликовним уметницима, или су и, попут Флинта, Паунда, Харијет Монро и др., ауторски и уреднички усредсређени на праћења каденце као попришта тонских иновативности стиха књижевних дела (в. Flint 1972: 129–130; Pound 1972: 130–134, 141–142; Живановић 2020). Њихова феноменологија нових виђења концептуалног устројства каденце заснива се на уверењима да њено присуство у делима умногоне утиче на целовитост подвлачења нераскидивог односа ритма и смисла стиха, који се, у различитим версификацијским доменима, и ослобађа (Флинт 2009: 107, 109–113; Паунд 2009: 114; Jones 1972: 18–21; Живановић 2020). При томе се оваква перспек-

тива сагледавања каденце уклапа и у шира поетичка одређења имајизма, која су дефинисана у виду непрекидног дијалога са свакодневним, што је лишено прекомерности апстракције и литерарности, и са израженим константним пропорцијама између књижевног дела и музичког фразирања, где је каденца та која одређује основну јединицу уметничког остварења, без стриктне силабичке парцелације стиха већ уз атрибуте хибридног прозно-поетског дискурса (Флинт 2009: 107, 109–113; Паунд 2009: 114; Jones 1972: 18–21; Живановић 2020).

Један од парадигматичних примера каденце која није заснована на мелодизацији риме може да се уочи остварен већ 1913. године у метапоетички профилисаним Флинтовим стиховима „Четири песме у неримованој каденци” (Flint 1913: 136–139), док су уз Флинтова експлицитна стиховна каденцирања нарочите перспективе дефинисања каденце у односу на временске релације отворила и испитивања Ејми Лоуел, и то кроз тумачење каденцираног сегмента текста као уникатне *чипалачке јединице*, која се не успоставља нужно путем одржања силабичке консеквентности текста већ, у ствари, кроз доминацију условљености која је мелодијско-прозодијског типа (Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196). У том смислу би, донекле, могло да се маркира и колико би претходна становишта била отворена и за разматрања у доменима начина на које је, промишљајући о слободном стиху, Милош Црњански 1922. године концепт ритма сагледавао као онај који није одређен „број[ем] слогова дужих и краћих, наглашених и ненаглашених” већ управо начином на који је посредован утисак *експлицитног* (Црњански 2008: 27), што би такође могло да се разуме и као имплицитан опис извесног ефекта каденцирања у оквирима текста.

Мада је вероватно да представљена истраживања каденце нису била у Дучићевом сталном фокусу теоријских и компаративних сагледавања, може да се претпостави колико је извесно проосећање промена, које су и примери каденце пројектовали, имплицирало продоре музичких елемената у стихове, утицало на модернизацију поезије подстакнуту појачаним ефектима тонске версификације, који пак делују на аспекте ослобађања од строгих и утврђених силабичких композитности стиха. Назначено је могло да успостави и домете извесних рефлексја токова сродних модернизација и у Дучићевим делима, што је

пак било, вероватно, поткрепљено неким другим, Дучићу блиским опусима у првим декадама 20. века.

Колико је онда трансмузикализација каденце у Дучићевом песништву имала основа у моделима које су неки од Дучићевих поетичких саговорника развијали у блиском времену, могло би да се утврди и према једном од примера поводом кога се и лексикографски профилише музиколошка дефиниција каденце: он проистиче из дела *Акорди* Ива Војновића, које је овај Дучићев *сајуџник* објавио 1917. године, а сачињавају га полифоно сабрани текстови посвећени доменима евокације сећања, поезије, позоришне, музичке и других уметности (уп. Војновић 1917; Дучић 2008а: 26, 9–10). Ако би могло да се у музичкој структури потврди колико распоред жанровски различитих сегмената Војновићеве књиге досеже склад семантичке, формалне и семиотичке транспозиције феномена *акорда* у књижевним делима, не изненађује што из овог склопа проистиче и пример Војновићеве употребе појама *каденце*, који се везује за увид поводом извођења Гуноове опере *Фауст*: „Могли бисмо с партитуром у руци наћи силу акорада, каденаца, па и читавих мелодија, које су равно изашле из ... 'Фауста' (Војн. И. 7, 148)” (РСАНУ). Војновићеву склоност ка музичком истиче и Јован Дучић, када пишући о свом поетичком *сајуџнику*, кроз истицање *џрубадурског* концепта певања, аспекте музикалности Војновићевог дела повезује са типологијом стваралачког саговорништва којој је, управо почетком 20. века, била блиска каденцирана мелодиозност стиха:

„У свему што је Војновић написао има један велики излив лиризма врло интимног, а често и топлог. Овај досад можда најбољи наш позоришни мајстор био је више човек од емоције него од опсервације; он је више сликао осећања него карактере. Зато је био пре свега лиричар. *Сасвим њо њ примеру његовог савременика Данунција*. Али је Војновић са овим талијанским песником имао заједнички само *укус за емфатичну реченицу и реџорички њаџос*, и ништа више” (Дучић 2008а: 26, 9–10; уп. и: Ђурић 2021б: 160; подвлачења М. Ђ.).

Издавајући мелодиозно-интонацијске атрибуте стиха који чине споне између опуса Данунција и Војновића (уп. Дучић 2008а: 26, 10), Дучић посредно подсећа на генеологију промена коју је Данунцијева поезија на нивоу

музикализације стиха остварила, а које су подразумевале утиске трансмузикализације терцине, испуњене ритмичности верижних рима, опкорачења или каденцирања, што су на различитим плановима допринели променама на пољу цезуре и посебној говорној певљивости неких од сегмената: „Gloria al Latin che disse: *'Navigare | è necessario; non è necessario | vivere'*. A lui sia gloria in tutto il Mare!” (D’Annunzio 1903; D’Annunzio 1995: 5; подвлачење М. Ђ.). У том контексту може да се истакне колико је музикалност каденце Данунцијевог стиха, у Дучићевој интерпретацији (не)хотимично посредована и у паралели са поетиком Војновића, била извештан подстицај променама које се током година на плану музикализације стиха реализују у Дучићевим делима (уп. РСАНУ; Дучић 2008а: 26, 9–10). Ефекти такве музикализације су нарочито уочљиви и у односу на уланчавање каденцираних сегмената, који неретко пројектују снижавање гласа мимо упоришта силабичке структуре стиха и прокламованих граница, управо у односу на утиске издвајања каденцираног дела текста као новооформљене композиционе јединице дела.⁶⁹

Уколико се на овој начин промишља о пореклу каденце у Дучићевом песништву и моделима помоћу којих Дучић успоставља могућности њеног дефинисања (не) имајући (увек и нужно) у виду сродне типологије поетских инкорпорирања, засновано је пратити и како су се пре и после Дучића овакви примери трансмузиколошког посредништва каденце у текстовима мењали, утичући и на динамику њихове модернизације.

3.2. Дучићева поетска остварења у токовима генезе модернистичке каденце

„[...] dve žene nam nešto govore, ali mi dobro razabiramo samo dosta monotonu kadencu norveškog jezika”
(Sekulić 2007: 105).

У досадашњим истраживањима Дучићеве поезије, а посебно аспеката њене модерности, извесну аналитичку пажњу различито методолошки позиционираних испитивања привлачила је и интерпретација каденце. Тако је, на пример, у прецизним сагледавањима версификацијских опредељења у

⁶⁹ Уп. и: Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Којен 2018: 250.

издвојеним периодима, Кирил Тарановски каденцу проматрао и као могућу врсту „модулације фразне мелодије”, при чему је у Дучићевој песми „Јабланови” показао и како упореба каденце утиче на дестабилизацију предвидљивости „сталне унутрашње цезуре на одређеним местима у стиху”, чиме се у оквиру „строг[е] силабичк[е] структур[е]” посредују и извесне промене (Тарановски 1954: 14–15):

„Зашто нòһас тàкò шумè јàбланови,
Тàкò сīрàсно, чўдно? || Зашто тàкò шумè? ||
 Жўтї мèsєц спòро зàлази за хуме
Далèке и црне, к’о слўшїње; || и снòви

Ў тòј мр̀твòј нòһи пàли су на вòду
 К’о ðлово мīрну и сīву, у мр̀аку. ||
 Јàбланови сàмо висòко у зр̀аку
 Шумè, шумè чўдно, и др̀хћў у свòду. ||

Сàм, крај мīрнè вòдè, у нòһи јà стòјїм
К’о йòшòњї чòвек. || Зèмљòм према мèни
Лèжї мòја сèнка. || Јà се нòһас бòјїм
 Сèбе, | и јà стрèпїм сàм од свòјè сèни. ||”
 (Дучић према Тарановски 1954: 25–26; подвлачења М. Ђ.).

Запажања у вези са тим колико су кроз каденцу у поетском тексту интензивирани „мелодиске могућности [...] стиха”, односно колико је евидентније истакнут и утисак „разговорн[е] тоналност[и]”, кључно утичу на околности да тонске карактеристике стиха постепено превладавају у односу на силабичке, што доприноси и начелном ослобађању стиха (Тарановски 1954: 25, 27). Пошто каденцирање у стиху условљава и другачију флукуацију интонационог тока, који са јачањем овог елемента музикализације доприноси утисцима *слободнијег йреливања* „из стиха у стих” (Тарановски 1954: 25), у Дучићевом песништву се увиђају примери који сугеришу да место цезуре предодређено уобичајеном силабичком схемом и позиција завршетка каденце нису идентични као у песништву у коме не преовладавају опкорачења (Којен 1996: 355).

Колико је каденца условила наглашавање мелодијске структуре последњег стиха првог катрена Дучићеве песме „Јабланови”, показује се кроз чињеницу да, иако пауза после непарног слога у трохејском стиху није честа карактеристика, у начинима на које Тарановски, а касније и Којен тумаче

ове Дучићеве катрене, издваја се веома онеобичена цезура после деветог слога у овом дванаестерцу, која умногоме, управо због каденце, мења доживљај целине тог дела Дучићеве песме (Тарановски 1954: 25–26; Којен 1996: 53, 59; Којен 2018: 250). Овакви примери подвлаче колико, ако је постојећа, имплицитна музичка структура гради засебне обресе у песми, неретко компатибилне, али и у контрапунктуалним односима према њеној текстуалној линији.

Следећи нека од виђења Кирила Тарановског, а проматрајући, између осталог, и примере из Дучићевих песама „Поред воде” и „Село” (Којен 1996: 53, 59), Леон Којен каденцу тумачи као неприкосновену „интонацион[у] фигур[у]” неких Дучићевих остварења и коментарише комплексност њених функција у делу (Којен 2018: 249):

„Пут мѐсѐчев срѐбрн низ мѐре се вѐди,
Лѐжи бѐсконачан врх зѐспѐлих вѐла.
Мир. Зѐдњи је тѐлас дѐшао до хрѐди,
Зѐплуснуо сѐтно и ѓуро крај жѐла”;

„Чѐмпресова шѓма бдѓје; мѐсец нѐ ѓу
Прдс’о свѓје хлѐдно срѐбро. Одсијѐва
Мѓдро лѐтње ѓње са висѓких трѐва.
Зѓтим *крѓк*. То *крѓк*ну бѓљина на пѐњу”
(Дучић према Којен 1996: 58, 354).

У интерпретацији назначених Дучићевих стихова Којен подвлачи обрнуту пропорционалност заступљености каденце и јачине силабичке структуре стиха, истичући колико каденца имплицира снажну паузу и после непарних слогова, а у конкретним случајевима након првог и трећег слога у наведеним стиховима (Којен 1996: 58). Евидентно је да се вођени музичким границама каденце и у Дучићевим делима формирају другачији облици звуковно-значањских целина, који би могли да се проматрају и као принципи версификацијских иновација, односно модернизација у песништву.⁷⁰ Музичке промене метрике у том контексту позиционирају барем двострукошћу изненађења у песама (уп. Којен 1996: 58), што је још једна од значајних карактеристика њене изузетне модерности.

⁷⁰ Уп. и: Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Којен 2018: 250.

Узимајући у обзир музичку структуру каденце и ути-сак који сачињава у оквирима целине коју омеђује, Новица Петковић успоставља посебне интермедијалне паралеле и у истраживањима њене позиционираниости у доменима својеврсног финала, и то у виду „засебн[их] каденцирања на крајевима стихова, на крајевима строфа и завршн[ог] каденцирањ[а] на крају песме” (Петковић 2007а: 16). Управо у том смислу Петковић анализира и (тро)сегментности каденце Дучићеве поезије, при чему пажњу усмерава и ка улози каденцирања како у контексту „поентирањ[а] саме песме”, тако и у „обликовањ[у] строфе”, што издваја и на примеру Дучићевих „Ноћн[их] стихов[а]” (Петковић 2001: 3; уп. и: Петковић 2004: 35, 66–67):

„Ја волим ноћи, њине мутне зборе,
И њине тишине, и њине олује;
Њине црне реке када сетно хује
Своју песму *шамну и дугу, до зоре*”
(Дучић према Петковић 2001: 3).

Према проматраним аспектима у неким од досадашњих истраживања каденце у Дучићевом песништву, отвара се питање у вези са тим да ли би могла да се, кроз бројне трансформације у књижевним делима прати и нека врста генезе модернистичке каденце, као и типологија поетичких промена које њена трансмузикализација условљава. У тим до-менима се и запажа колико би могла да се опцрта и извесна ге-неаложка трајекторија трансформација каденце која повезује, рецимо, примере из Илићеве песме из 1890. године, чији први стих гласи „Досада, магла и тама... На слаба колена своја” (Илић 1961а: 588) и Дучићевих поетских остварења „Залазак сунца” из 1901. године (Дучић 1901: 425–426) или „Акорд” из 1902. године (Дучић 1902б: 1146).

Ако би се упоредно сагледали Илићеве и Дучићеве сти-хови из наведених дела, нпр. прва половина Илићеве песме у којој су присутни многи музички елементи: „Досада, магла и *шамна*... На слаба колена своја | *Ја звучну узимљем лиру*, и својом уморном руком | *Додирнух сребрне жице*. И лира за-грми моја | Очајним и страшним звуком – | *И ја се њрејидох силно*. Шта значи јецање боно?” (Илић 1961а: 588; подвлачења М. Ђ.) и одељак из Дучићеве песме „Залазак сунца”: „Бледа,

као чежња, непозната жена, | С круном и у сјају, седи, мислећ на ме... | Тешка је, бескрајна, вечна туга њена | На домаку ноћи, тишине и таме” (Дучић [19??]б: 2; подвлачење М. Ђ.),⁷¹ на плану праћења генезе интонационо-семантичких импулса увидело би се колико је финале стиха „На домаку ноћи, тишине и таме” из Дучићевог „Заласк[а] сунца” (Дучић [19??]б: 2) ослоњено на тонски обременењено сечење у музикализацији семантичке каденце „Досада, магла и тама...” са почетка Илићеве песме (Илић 1961а: 588). Уколико се пак прати наставак тумачене Илићеве песме: „И ја се препадох силно. *Шћиа значи јецање боно?* | И онај суморни усклик и слатки онај над, | *Шћио у акорду једном, кѠ ѿајно некакво звоно,* | И сумњи и вери мојој израза даје сад?” (Илић 1961а: 588; подвлачења М. Ђ.) и на те стихове, у аналогiji музикализације, наслоне неки од завршних сегмената Дучићеве песме „Акорд”, и то верзије из 1902. године: „Често све стане; још се само чује | Куцање мог срца. Но исти удари || Доле под земљом! | Негде у дубини | *Исћијем ритмом, к’о ѿодмукло звоно,* | *Огромно срце чује се у ѿмини.* | *Удара мирно, ѿихо, моноѿоно!*” (Дучић 1902б: 1146; подвлачење М. Ђ.),⁷² може да се препозна и колико блиско тематско-мотивско поље музичког ареала поспешује генезу модернистичке каденце, која трансформисана у оквиру плана структуре стиха утиче на оформљавање посебне *акордске* читалачке јединице што повезује како стиховне парцелације, тако и преливања интонационо-семантичких каденцирања која се одвијају кроз стихове, мимо обзира према евентуалним силабичким ограничењима.⁷³

⁷¹ Ова деоница Дучићеве песме у верзији текста из 1901. године гласи: „Бледа, к’о *Анђео*, непозната жена | С круном и у сјају, седи, мислећ на ме... | Тешка је, бескрајна, вечна туга њена | На домаку ноћи, тишине и таме” (Дучић 1901: 425; подвлачење М. Ђ.). Имајући ово у виду, може да се истакне и то да је током скоро три пуне деценије Дучићевих уношења промена у текстове, доминантна разлика усредсређена ка конституисању фигуре жене и доживљаја метафизичког у овим стиховима, док је музички образац краја овог сегмента остао непромењен, што сведочи о рано уоченој мелодијској маркираности деонице која се са пажњом неговала (уп. Дучић [19??]б: 2).

⁷² У наведене одељке Дучић је уносио многобројне промене, што се примећује у коначном облику песме који је уврстио у *Сабрана дела* (в. Дучић [19??]б: 8–9), а биће и предмет анализе у наставку књиге.

⁷³ Уп.: Тарановски 1954: 25, 27; Којен 1996: 355; Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Којен 2018: 250.

Кроз деценије промена у српској модернистичкој књижевности уочава се колико управо трансмузикализација каденце посредује неприкосновени ефекат мелодизације који доприноси како модернизацији стиха, тако и динамици приближавања лирике полиморфним жанровским облицима. То се, између осталог, запажа и уколико се сагледа генеза каденце од, на пример, 1886. године и Илићевих парцелација кроз ритам приповедања у уводном и завршном пасусу првог сегмента *Слика из Србије* („Крчма на друму”) – „*Малени, космајши коњићи, ујрегнући урабајне шарнице, вукли суселењо, са ојруженим врајтовима и некаквим замишљеним изразима, а и сами путници љоздрављали се љромо, са досадом... [...] а влажан већар је звиждао силно љреко љусијих љоља, љреко суморних долина...*” (Илић 1961б: 224; подвлачења М. Ђ.), преко 1911. године и Ракићевог јампског једанаестерца, посебно из последње строфе песме „Божур” – „*Све мирно. Тајац. Ђуји љоље равно | Где некад паде за четама чета... | Из многе крви изникнуо давно, | Црвен и плав, Косовом божур цвећа...*” (Ракић 1984: 105; подвлачења М. Ђ.), до 1918. године и мелодијски-речитативног одломка из Андрићевог *Ex Ponta* – „Изгубио сам све и нисам више човјек него немирна бесана мисао која је потонула и прићутала се на дубоком дну, а нада многу су као непрозирне зелене масе вода, *мир, даљина и заборава*” (Андрић 1920: 24; подвлачење М. Ђ.), односно до 1921. године и константних (често и вишеструких) парцелација стихова у поеми „Стражилово” Милоша Црњанског – „*Лућам, још, вићак, по мостовима туђим, | на мирисне реке љрилежем, ља ћућим | али, љод водама, завичај већ видим, | оћкуд љоћох, љосуйи лишћем жућим | и расућим*” (Црњански 2002: 132; подвлачења М. Ђ.). Овакав низ примера поезије и лирске прозе умногоме потврђује и неоспорно повлашћено место каденце која је весник бројних промена на ритмичком и синтаксичком плану текста (уп. и: Петковић 2004: 16, 64–67 и даље).

Проматрањем наведених етапа у генеричком устројству трансмузикализације каденце у модернистичким токовима и тумачењима каденцираних елемената у делу као подстрека за версификацијске обрте у правцу слободног стиха, конституишу се могућности и за сагледавање Дучићевих песама у прози (уп. и: Стојановић-Пантовић 2001а; Stojanović Pantović 2012: 87), а посебно њихових оквира, и као музички коди-

раних завршетака одређених сегмената, са извесном превагом каденце, на пример – „Он је сејао и певао, *и сејао и њевао*. [...] Он је ишао све даље, *и сејао, и њевао*. [...] Између њега и целог света стајала је сад, високо до неба, *ојировна вегетација његовог сна*” (Дучић [19??]в: 76–77; подвлачења М. Ђ.); или – „Њега је Природа дочекала са осмехом, *са радошћу, са раширеним рукама, са благословом*” (Дучић [19??]в: 17; подвлачења М. Ђ.). Тако сагледане етапе и ефекти генезе модернистичке каденце, уз коју се прокламају полифона интонацијска ресемантизовања мелодијских принципа са улогом постепених ослобађања од унисонности метричких стега, утврђују колико трансмузиколошка тумачења каденце подвлаче и „dalekosežn[e] poetičk[e] zaključk[e] kako је prozni oblik 'Plavih legendi', dakle pesme u prozi, ultimativni korak dalje, Dučićev odgovor na iskustvo slobodnog stiha”, што је праћено и распоредом дела у опусу као својеврсним метапоетичким и трансмузиколошким знаком којим је Дучић „dovršio idealnu književnoistorijsku transformaciju” – „od stroge, artističke versifikacije ka modernističkoj formi pesme izvan stiha” (Jerkov 2010: 183–184, 213, 220). Ако се узме у обзир колико и хипермодернистичка опредељења Црњанског, када се залаже „[з]а слободни стих”, претпостављају „слободан ритам Ђурчина”, а паралелно пажњу усмеравају и на „Дучићеве песме у прози” (Црњански 2008: 23; Црњански 1922а: 282–287), из нове перспективе се актуелизије питање нису ли, у ствари, Дучићеве стиховне трансмузикализације каденце, посебно кроз промене верзија песама ка коначним облицима, заправо ревитализације континуитета (не)оствареног дијалога Дучића са тенденцијама хипермодернистичких третирања стиха.

Посматрање музичког елемента каденце у виду могућности граничног сусрета различитих парадигматских односа према стиховима осветљава процес трансмузикализације текста као незаобилазне поетичке маркере, а музику српске модернистичке књижевности и као једну од неприкосновених мера њене модернизације.

3.3. Рефлекси каденцирања мелодије слободног стиха у стваралаштву Јована Дучића

Колико је могуће да се у интензивирању „музик[е] стиха” (Црњански 2008: 25) Дучићеве поезије, и то нарочито у

трансмусикализацијама каденцираних сегмената текста, уоче граничници додира поетичких промена, тема је која скреће интересовање ка Дучићевој стваралачкој радионици и континуираном ангажованом односу према инкорпорирању музичких елемената у оквирима дела.

Да ли је кроз верзије песама Дучић додавао одређене музичке атрибуте и колико су музички елементи допринели модернизацији израза и стиха, разматраће се кроз поређења текстова „Акорд” из 1902. године (Дучић 1902б: 1146), „Акорд” из 1908. године (Дучић 1908г: 11) и „Акорди” из првог тома *Сабраних дела* из 1929. године (Дучић [19??]б: 8–9). О интригантности ове песме за истраживачка проматрања сведоче бројни увиди који, између осталог, у сегменту – „Слушам у мирној љубичастој ноћи | Где шуште звезде; [...]” (Дучић [19??]б: 8), издвајају особености синестезијских утисака комбинације звукова и боја (Петковић 2001: 4) или пак поводом одломака попут – „[...] и мени се чини | Да често чујем у немој самоћи | Певање сфера на топлој ведрини” (Дучић [19??]б: 8), дебатују о статусу „šum[a]” у „pitagorejsk[im] predstav[ama] o univerzumu i relacijama harmonije” (Jerkov 2010: 183–184), док се неумитно истиче и поимање да је по среди „програмска, аутопоетичка и симболистичка” песма (Делић 2021: 108), у којој примат имају полифоне звучне сензације (в. Поповић Т. 2009: 353; Видаковић-Петров 2009: 568). Уз то, чини се да се поводом назначене песме бесповратно активира и претпоставка у вези са улогом музичких атрибута у Дучићевом песништву, односно покрећу се одговори на питања да ли је трансмусикализација доминантних аудитивних симбола створила музичко прибежиште које је допринело и версификацијским променама стиха услед његове мелодизације, а колико је у оквиру тога трансмусикализација каденце пресудно деловала на оформљавање флуиднијих читалачких целина које се противе конкретнијим узусима до тада углавном поетички условљених метричких одређења.⁷⁴

Како би се јасније увиделе измене које до коначног облика текста Дучић уноси, приказаће се две раније верзије поменуте песме и њен коначан облик у *Сабраним делима*.

⁷⁴ Уп.: Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Којен 2018: 250.

<p>„Чујем, у миру љубичасте ноћи Где пуште звезде; и мени се чини Да често чујем у немој самоћи Певање сфера у топлој ведрини.</p>	<p>„<i>Слушам у мирној љубичастој ноћи</i> Где пуште звезде; и мени се чини Да често чујем у немој самоћи Певање <i>сферá</i> на топлој ведрини.</p>	<p>„Слушам у мирној љубичастој ноћи Где пуште звезде; и мени се чини Да често чујем у немој самоћи Певање <i>сфера</i> на топлој ведрини.</p>
<p>И чујем тихо у осами тако Вечити шумор из земље и свода; И слушај дуго, немо, и полако, Те речи лишћа и тај говор вода.</p>	<p>И чујем тихо у осами тако Вечити шумор из земље и свода, И слушај дуго, <i>немо и полако</i>, Те речи лишћа и тај говор вода.</p>	<p>И чујем тихо у осами тако Вечити шумор из земље и свода; И слушај дуго, немо и полако, Те речи лишћа и тај говор вода.</p>
<p>И ја разумем те гласе што хује, Тај говор Бића и тај језик ствари... Често све стане; још се само чује Кудање мог срца. Но исти удари</p>	<p>И ја разумем те гласе што хује, Тај <i>језик</i> Бића и тај <i>шајаш</i> ствари... Често све стане; још се само чује Кудање мог срца. Но исти удари</p>	<p>И ја разумем те гласе што хује, Тај језик Бића и тај шапат <i>стивари</i>... Често све стане; још се само чује Кудање мог срца. Но исти удари</p>
<p>Доле под земљом! Негде у дубини Истијем ритмом, к'о подмукло звоно, Огромно срце чује се у тмини: Удара мирно, тихо, монотono!</p>	<p><i>Доле</i>, под земљом! Негде у дубини Истијем ритмом, к'о подмукло звоно, Огромно срце чује се у тмини: Удара мирно, тихо, монотono.</p>	<p><i>Чуше се ишумом; мирно закуцаше</i> <i>Удар за ударом, из стiабла; и јасно</i> <i>Купчу из црне рогози и ишаше –</i> <i>Дуж целог поља... Најзад, многогласно,</i></p>
<p>И сам у ноћи, пун леда и страха, Слукајим, и слушај, престрављен, без даха.”</p>	<p>И сам у ноћи, пун <i>слушња</i> и страха, <i>Ја слушајим, слушајим</i>, престрављен, без даха.”</p>	<p>Доле, под земљом! Негде у дубини <i>Једнаким</i> ритмом, као мукло звоно, Огромно срце <i>зачу се</i> у тмини: Удари мирно, тихо, монотono.”</p>

(Дучић 1902: 1146).

(Дучић 1908а: 11; подвлачења М. Ђ.).⁷⁵

(Дучић [19??]: 8–9).⁷⁶

⁷⁵ Подвлачењима су наглашене разлике у односу на претходно дату верзију из 1902. године.

⁷⁶ Подвлачењима су маркиране промене у односу на претходно приложу верзију из 1908. године.

На основу поређења може да се уочи једна врста ексклузивности другог стиха, који и у обе раније верзије и у коначном облику песме остаје без промена (уп. Дучић 1902б: 114б; Дучић 1908г: 11; Дучић [19??]б: 8–9), а управо је његов почетак „Где шуште звезде [...]” (Дучић [19??]б: 8), године 1920. подстакао и полемички интонирану констатацију у „Објашњењ[у] ’Суматре’” Милоша Црњанског – „Није давно да је Дучић, исмејан, усудио се да напише ’Шуште звезде’. Ми, разуме се, одосмо даље” (Црњански 1920: 267). Заправо једна од кључних разлика између поетичких генерација раних модерних и припадника хипермодернизма би и могла да се обележи као трансмузиколошка, тј. у виду све знатнијег удела музичких елемената који су и на плану мелодизације, и на плану ритмизације стиха, утицали на превагу ослобођења у односу на доминанте силабичке парадигме. У метафоризацији музичких осећаја промена стиха код генерација после Милана Ракића, такву динамику мармира и Перо Слијепчевић: „Савршенство Ракићева језика састоји се у концизној бистрини, у пластичној срезаности. А новост осећаја лежи у ослобађању од сентименталности. – По музичком трепету, по танчинама нових језичних проналазака, сазвучја, прелива, данашњи нараштај отишао је знатно даље” (Слијепчевић 1938: 390). Ипак, имајући у виду досадашња разматрања Дучићевих каденцирања, претпоставка која се поставља у вези је с тим да ли је управо Дучић, захваљујући процесима трансмузикализације, „отишао [...] знатно даље” (уп. Слијепчевић 1938: 390).

Чини се да је Дучић понудио нешто што је генерације хипермодерних провоцирало, и да је то учињено не само из перспективе сликовне иновативности већ и чињенице да је и музичка оспољеност тог сегмента допринела новом утиску, јер је, позиционирана управо на каденцираном делу стиха, умногоме утицала и на промену формалног аспекта уобичајено перципираног тежишта (уп. Дучић [19??]б: 8; (Црњански 1920: 267). Имајући у виду музикализацијске измене стиха као кључне, може да се постави питање и колико је назначена констатација Црњанског, изречена поводом Дучићевих стиховних фразирања, увек и нужно тумачена у искључивим негативним интонацијама, односно шта ако, гледано са позиција музикализације стиха и умножавања каден-

ци, међу којима је једна код Црњанског и истакнута, верзије Дучићеве песме, у ствари, нимало не представљају непоречиве примере „баналних четворокута и добошарске музике досадашњих метрика”, поводом којих се у „Објашњењ[у] ’Суматре’” Црњански буни (Црњански 1920: 267).

У паралелним проматрањима верзија Дучићевих стихова из 1901. и 1908, те коначног облика песме из 1929. године, запажа се да се промене тичу умногоме мелодијских фигура, међу којима је и каденца, а да се оне уможавају посебно у последњим двама строфама коначног облика песме „Акорди” (уп. Дучић 1902б: 114б; Дучић 1908г: 11; Дучић [19??]б: 8–9). Таква стваралачка одлука утиче на то да би о коначном облику ове песме Јована Дучића, у терминологији Карцевског, могло да се говори као о примеру текста где, у виду основне јединице, преовладава ефекат хиперкаденцирања (Karcevski 1931: 188–227). Интерпретирано из перспективе трансмузикалошких поставки, наведено значи да Дучић последње строфе коначног облика песме „Акорди” компонује у аналогји са примерима које каденце имају у неким од виртуозних финала нумера модерних времена, чиме, пролонгирајући доживљај краја текста, формира читаве деонице осамостаљене у његовом завршетку, што херменеутички може да се потврди и у дискусијама о значењу стихова који су у тим сегментима укључени (уп. Дучић [19??]б: 8–9; Kovačević 1974: 292). Континуирано резонирање каденцираних фрактуре у финалним строфама коначног облика Дучићеве песме „Акорди” трансмузикализује семантику *акорада* као компонената музичког каденцирања текста који се преобликују кроз истицање посебности читалачко-интонационих јединица песме, што је заправо аутопоетички и метапоетички озвучено и у коначном облику наслова који је у множини, дакле, промењен у односу на раније верзије назива, не би ли и као иманентни трансмузикалошки коментар рефлектовао измене на плану стихова (Kovačević 1974: 292; Дучић [19??]б: 8–9).⁷⁷ У том контексту проматрано, закључује се колико музички феномен *акорда* од тематско-мотивског постаје и версификационо-структурални елемент, трансмузикализован као нова јединица метамузичког и метапоетичког рефлекса у књижевном делу.

⁷⁷ Уп. и: Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972, 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Делић 2021: 108.

Посебно су интригантне претпоставке у вези са тим да ли до назначених промена, кроз бројне обрте на плану интонационе структурираности стиха (која може да утиче и на изванредан степен графичко-организационе трансформације поетског остварења, што је пак последица развијања каденци), долази, можда, и због хипермодернистички интонираних критика везаног стиха, потеклих из пера Милоша Црњанског, у односу на које се претпоставља и похвала модерности облика Дучићевих песама у прози (Црњански 1920: 267; Црњански 2008: 23). На тај начин интерпретиран, удео трансмузикализације каденце показао би се и као изванредан поетички мост између руба строжих метричких концепцираности везаног стиха и интонацијских претпоставки усуса ослобађања од стриктности силабичких протокола у Дучићевом песништву, односно и као метамузички одговор у иманентним полемикама вођеним са генерацијом хипермодерниста.

Шта у структури текста и токовима његове модернизације доноси превага интонационо-мелодијских елемената стиха у коначном облику песме, начињена у односу на верзије, као и како се позиционирају прозодијске карактеристике у опкорачењима и каденцама Дучићевог дела, могла би да покажу и следећа два експеримента, од којих би се један ослањао на тип препознавања лирске песме у прози кроз измењену графичку организацију стихова последње три строфе коначног облика песме „Акорди” Јована Дучића, док би други у каденцама ове Дучићеве песме заправо претпоставио да у доминацији музикалних елемената може да се наслути мелодија слободног стиха:⁷⁸

„[...] И ја разумем те гласе што хује, [т]ај језик Бића и тај шапат ствâри... Често све стане; још се само чује [к]уцање мог срца. Но исти удари [ч]уше се шûмом; мирно закуцаше [у]дар за ударом, из стабла; и јасно [к]уцну из црне рогози и шаше – [д]уж целог поља... Најзад,

⁷⁸ Сродна типологија текстуалних експеримената била је заступљена и у интерпретацијама каденцираних имажистичких остварења, где је каденца условљавала јединице концепиране у сразмерама према деоницама начињених природних предаха при читању, што се често преклапало и са врстом поставке унутрашњих фрактура слободног стиха, в. и: Lowell 1920: 127–157; Allen 1948: 195.

многогласно, [д]оле, под земљом! Негде у дубини [ј]еднаким ритмом, као мукло звоно, [о]громно срце зачу се у тмини: [у]дари мирно, тихо, монотono”;

„[...] И ја разумем те гласе што хује,
Тај језик Бића и тај шапат ствâри...

Често све стане;

још се само чује куцање мог срца.

Но исти удари [ч]уше се шумом;

мирно закуцаше [у]дар за ударом, из стабла;

и јасно [к]уцну из црне рогози и шаше –

Дуж целог поља...

Најзад, многогласно, [д]оле, под земљом!

Негде у дубини [ј]еднаким ритмом, као мукло звоно,

Огромно срце зачу се у тмини:

Удари мирно, тихо, монотono” (уп. Дучић [19??]: б: 8–9).

Ако би се изабрао први модел читања Дучићеве песме „Акорди”, запазило би се колико би се кроз начине на које се прожимају каденце, аудитивни слојеви уланчаних фигура и примери подражавања (не)дефинисаних метричких образаца креирала и перспектива за потенцијалну рецепцију која би одговарала схватањима *йолифоне йрозе* у представљањима Ејми Лоуел (Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 198). Тиме се утврђује и како, непрекидно радећи на тексту, у истраживањима вишеструкости начина на које је могуће да се инкорпорира каденца у дело, као и у испитивањима других праваца трансмузикализације текста, Дучић кроз ефекте мелодизација стиха досеже суптилне поетичке сусрете између везаног стиха, песме у прози и слободног стиха (уп. Jerkov 2010: 183–184, 213, 220). Такву границу поетичких опредељења сугерише и други модел евентуалне рецепције Дучићевог дела, што кроз многе примере Дучићевих трансмузикализација текста сведочи о динамичким променама које ова интердисциплинарна релација продукује, подстичући и потребу заснивања диференцираног погледа на Дучићево стваралаштво и границе поетичких додира у оквиру њега.

Када се сагледају претходне интерпретације Дучићеве поезије у оквирима других остварења првих деценија 20. века, која такође баштине активан однос према неким музичким

аспектима, закључује се колико је Дучићево инкорпорирање каденце у стиховима сведочанство импулса његовог изузетно сложеног поимања симетрије метричких образаца и потребе потенцијалних промена, музикализације стиха која томе доприноси у доменима структуре стиха, при чему се посебно трансмузикализација каденце чини важном у динамизацији версификацијских обележја Дучићевих дела и форми смена од силабичких модела везаних стиховних образаца ка постепеним доминацијама мелодијских карактеристика слободнијих стиховних примера.

Када се сагледа плејада начина путем којих су музички елементи присутни у Дучићевом опусу, а посебно уланчавање мелодијских атрибута у версификацијским структурама, мере различитих вредновања музичких облика, амбивалентни односи диктирани музичким жанром, композиторским радом и утиском који се посредује, као и трансферзала релација према претходним парадигмама коју гради и извесна музиколошка освешћеност поетичких дијалога, евидентно је колико је управо Јован Дучић понудио неке од најоригиналнијих одговора у трансмузиколошким пројекцијама текста у свом стваралаштву, а тиме и у осликавању имплицитних модернизацијских токова музике српске књижевности.

VII

**РАКИЋЕВА МУЗИЧКА КАТАРЗА:
КА РЕКОНСТРУКЦИЈИ УЛОГЕ МУЗИКЕ
У РАДУ МИЛАНА РАКИЋА**

1. Портрет пијанисте од младости

„Ракићеве песме не знају за мол
(онај, право да речемо, понекад отужни мол)
нашег народног мелоса.
Она је сва у најчистијем дуру”
(Слијепчевић 1938: 392).

Попут, са једне стране, Богдана Поповића, могућег Ракићевог узора према начину на који се приступа уметностима, а с тим у вези и посебно значајног упоришта Поповићевих вештина виолинског и виолског музицирања и њихове улоге у поставкама интегралних естетичких тумачења које је Поповић понудио (уп. Пено 2011: 46), а, са друге стране, и млађих стваралаца чији опуси припадају српској књижевности 20. века, између осталих, и Исидоре Секулић, Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, као и знатно касније рођених Милорада Павића, Ивана. В. Лалића, Данила Киша, и Милан Ракић је био музички добро поткован и у овој уметности и подробно обавештен. Промишљајући о Ракићевим исходиштима у обликовању уметничких идеја, Исидора Секулић маркира неприкосновени аспект комплексности Ракићевих интересовања, као ствараоца који „живи у више слојева, на више планова”, у коме је „остајала још обимна личност других домена” (Секулић 1941б: 210), међу којима је можда један од најмистериознијих, а животно свеприсутних био и музички. Из *Конзулских њисама* Милана Ракића (Ракић 1985), као и из текстова Милана Грола, Григорија Божовића и др., објављених и у јесењим бројевима *Српског књижевног гласника*, по Ракићевој смрти, 1938. године, могао би, донекле, и да се реконструише пут Ракићевих интермедијалних интересовања (уп. Грол 1938а: 162–180;

Божовић 1938: 238–242), као и значење одређених музичких одабира и њихових трансмузиколошких контекстуализација у сферама Ракићевих књижевних остварења.

Уз истанчаност слуха и осетљивост за акценте, која се, вероватно, развијала и у близкости Милана Ракића деди по мајци Милану Ђ. Милићевићу, преданом истраживачу народне баштине (уп. Грол 1938а: 175), могуће је да се претпостави да је и Милићевићево занимање за музички живот одређеног поднебља, које је излагано уз шире културолошке увиде и у *Пућничким њисмима с разних сџрана Србије о Србији* (Милићевић 1868: 139–141; Милићевић 2014; уп. Марјановић 2019: 24–25), евентуално чинило утицај и на рану мотивацију Ракићевих музичких наклоности. Према сачуваним сведочењима, Милићевићеви наследници – Ана и Мита Милићевић (мајка и ујак Милана Ракића), само два дана у недељи нису имали часове певања из нота код Антонија Цимбрића, који је радио у Београдској гимназији, а припадао је кругу окупљених музичара око Милана Ђ. Милићевића, међу којима је био и по интердисциплинарности својих интересовања веома свестрани Милан Миловук из Београдског певачког друштва (Милићевић 2011: 23; Марјановић 2019: 71, 76). Оваква атмосфера у културним круговима очито је утицала чак и на то да музика има и пресудну улогу медијума просидбе Ане Милићевић: наиме, кључно трансмузиколошко питање мегдана и борбе Димитрија Ракића за Анину наклоност одвило се посредством клавирских партитура које су имале наслов „Веруј ми” („Сroyez moi”), а за које се сматра да су настале према стиховима Жана Марка Вињона, односно да су подразумевале музику Франсиса Андријеа (Милићевић према Марјановић 2019: 77). Иако делује, можда, спорадично и тек као детаљ у односу на ширу поетичку слику, ипак се чини да су овако постављени амбијент детињства и стање друштвеног круга којем је породица припадала пре и током периода младалачког стасавања Милана Ракића одисали изузетном непосредношћу музичког наслеђа, посебно кроз дејство клавирских изведби, које су у специјалним приликама окупљале бројне салонске званице (уп. Кокановић Марковић 2014: 47–60). Наведено је на више поља могло да утиче и на конституисање добре подлоге за Ракићево упијање живих

интермедијалних, а уз то и наглашено трансмузиколошких релација.

На основу претходно назначеног, као и других сведочанстава, не изненађује чињеница да основно музичко образовање Милан Ракић стиче већ у окриљу породичног дома Димитрија Мите Ракића (уп. Грол 1938а: 174). Међутим, забележно је да је дисциплинованост вежбања које овладавање вештинама свирања захтева била противна разиграности дечијег духа у раним годинама Милана Ракића: „– Кад помислим [...] да ме је отац кажњавао што сам бежао са лекција клавира!” (уп. Ракић према Грол 1938а: 168). Из разматрања младалачких искустава и других књижевних стваралаца у сусрету са музиком, а посебно поводом поређења њихових доживљаја настајалих услед часова припреме за клавирске рецитале, могло би да се запази да у сећањима аутора углавном превладава извесно противљење у односу на подразумевану музичку акуратност посвећивања инструменту у часовима вежбања (уп. Савић 1902: 23–24; Марјановић 2019: 36). То проистиче из сведочанства које је оставио око три деценије старији Милан Савић, Ракићев колега по књижевној вокацији, казујући о властитом односу према потребној преданости коју настава за младе пијанисте изискује:

„Од игре с мојим колегама задржала ме је још једна прилика, за мене неприлика: клавир. Ах, тај клавир! Па тај Морфидис! Још ми и сад бруји у ушима оно његово вечито ’још једаред!’ иако сам ту партију одсвирао ваљда већ петнаест пута” (Савић 1902: 23–24; Марјановић 2019: 36).

Иако је евидентно колико је оваква поставка образовања младих утицала на јачање њихове дисциплине и снаге посвећености, које су се процењивале као значајне за целокупно уметничко и културно напредовање друштва, у сећањима доминира и извесна одбојност, па и дистанцирање од ауторитета фигуре наставника музике, на коју се прелама негативан однос према захтевној пракси вежбања, о чему сведоче и Савићеве успомене на Александра Морфидиса Нисиса, који је пак био врло уважен посленик у музичком животу Новог Сада свог времена (Ђорђевић 1950: 35): „Познавао сам га лично а и мрзео сам га лично све догод ме је учио свирати у клавир.

Кад је то престало, престала је и моја мржња, да уступи места некој наклоности и то са његове оригиналности” (Савић 2010: 188; Марјановић 2019: 36).

Док су овако представљена искуства код Милана Савића доминирала као утисак који је утицао на прекид музичког усмерења (уп. Савић 1902: 24; Марјановић 2019: 36), Милану Ракићу је музика, и то нарочито клавирска, ипак остала један од сталних целоживотних сапутника у књижевном раду (уп. Ракић према Грол 1938а: 168–169), чија се интермедијална усмереност умногоме процењује незаменљивом. О томе сведочи и сазнање које се стиче на основу Ракићевих бележака упућених мајци 28. фебруара 1899. године из Париза (уп. Ракић према Грол 1938б: 247–248). Наиме, током Ракићевог париског студијског боравка проосећа се и нека врста теснаца између његове жеље да се у граду врских пијаниста и уметника посвети клавирским усавршавањима и nelaгоде да због истрошених материјалних упоришта и недовољности и за основне животне навике од породице још додатно изискује финансијског ослонаца за своје музичке наклоности (уп. Ракић према Грол 1938б: 248): „Ја немам учитеља за клавир. Васиљевић (Љуба) сигурно није пронео тај глас јер он, како се интересује за музику, чак не зна и да ја уопште свирам у какав му драго инструменат” (Ракић према Грол 1938б: 247).

Међутим, то није омело утискивање интензивних музичких трагова током Ракићевог живота и рада. Претпоставка о томе какву је улогу музика имала у контексту догађаја током Ракићевог конзуларног боравка у Приштини⁷⁹ могла би да се постави и на основу једног од сећања које је у тексту „Милан Ракић – национални радник”, објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1938. године, поделио Григорије Божовић:

„Једнога вечера у Приштини, у његовој [Ракићевој – прим. М. Ђ.] кући били смо особито тужни. У митрополији

⁷⁹ Колико је често у Конзулату у Приштини било драматично, сазнаје се и из искустава Ракићевих претходника на том месту – Нушића и Илића (в. Павић 1961а: 168). О тежини Мокрањчевог бележења песама са Косова крајем 19. века, што због околности у којима никоме није било до песме, што због других обесхрабрујућих ситуација, сведочи Бранислав Нушић који је тада био у Конзулату у Приштини, а који је оставио и запис о Мокрањчевој смрти у Скопљу 1914. године (Нушић 1923: 1–2; Манојловић К. 1923: 120; Томашевић 2017: 40).

под присмотром Гапе-клисара била је једна млада и лепа девојка, коју су Арнаути на силу и без њенога икаквога повода уграбили, па је ми из ућумата извукли, у који су је били довели да је потурче. Требало је да је усаветујемо да то одбије. И само да изјави да је силом одведена. Међутим она, повучена украј собе као какво тек ухваћено вуче само је роморила, упорно и једнако: 'Не, не, оставите ме – нека ме носи вода куда ме понела'. Ни савети, ни дарови, ни новци не помагаху. А знали смо колико је то уопште за наш положај на Косову тешко и зато смо толико били нерасположени. *Милан Ракић је дуго ћуџао, зајим дуго свирао и њо најсложеније сџвари. Већ уморан и врло блед враџио се на своје месџо [...]*' (Божовић 1938: 241; подвлачење М. Ђ.).

Усредсређеност и концентрација које су потребне за извођење комплексних музичких деоница, усвојене од раног детињства (уп. Ракић према Грол 1938а: 168), а призиване у каснијем егзистенцијално немилком тренутку, вероватно указују и на катарзично дејство због кога је Ракић и посезао ка музици у психолошки веома обремененим ситуацијама (уп. Божовић 1938: 241).

Имајући све назначено у виду, као и Ракићево сведочење према коме се сазнаје да је у познијем добу његова наклоност ка музичком чак и преузела примат над присношћу са књижевним: „Нисам могао сањати да ћу у зрелим годинама за клавиром провести дневно више часова него с књигом у руци” (Ракић према Грол 1938а: 168–169), у наредном сегменту књиге актуелизују се питања у вези са тим како се ово предано и дубоко проживљено Ракићево бављење музиком рефлектује на његово литерарно стваралаштво, колико су композитори, чију је музику изводио, према својим идејама и поетикама утицали на Ракићев доживљај ритма поетског текста, те како се свеобухватно знање и извођачке вештине које је поседовао трансмузиколошки пројектују у његовим књижевним делима. Бивајући један од музички најобразованијих књижевника раног српског модернизма, искусни дипломатски представник, одмерени јуриста, на врелима многих европских културних центара, Ракић је могао бити свестан бројних трансмузиколошких процеса и њихових ефеката како у променама које

приноси једне дисциплине чине другој, тако и на целокупном пољу књижевно-музичких транспозиција у друштвеној и културној стварности одређеног доба.

2. Бетовен српске модернистичке књижевности

„Суморна хука ријеке не престаје.
– О, како патим с болом овог дана! –
У души мојој слушам са свих страна
Без звука музику, Бетховна очаје!”
(Шантић 2005: 92; подвлачење М. Ђ.).

У првим деценијама 20. века и српска култура се придружује обележавању многих важних музичких јубилеја европске и светске артистичке сцене, чија је јасна артикулација у више сфера могла да утиче и на околности да и уметници других области, па и књижевни ствараоци, знатнију пажњу посвете и интермедијално опцртаном контексту који се умногоме чинио подстицајним и за успостављање одређених музичко-књижевних аналогја. Таквим приликама за конституисање активног интердисциплинарног дијалога, погодног и за реализовање процеса трансмузикализације текста у назначеном периоду, поговодили су и уреднички избори неких периодичних публикација.

Током првих година 20. века оваквим међуобласним повезивањима значајно је доприносила и рубрика „Уметнички преглед”, као истакнути део *Српског књижевног гласника*, која је окупљала многобројне прилоге композитора, диригентата и музичких посленика.⁸⁰ Док током 20-их и 30-их година 20. века нису били формиран и специјализовани музички часописи, од којих је у покретањима неких извесног удела имао и Богдан Поповић, што су пак генерације хипермодернистичких стваралаца дочекале са очитим презрењем, израженим и кроз натпис у првом броју часописа *Пушјеви* (уп. *Пушјеви* 1922: 32), управо је *Српски књижевни гласник*, најчешће објављивањем приказа одређених сценских изведби, концерата и наступа, нудио могућности за бројна премрежавања и укрштаје, како на плану књижевности, тако и музике. После Првог светског рата,

⁸⁰ У вези са учесталашћу, темама и начинима писања о музици у *Српском књижевном гласнику* в. и: Васић 2004а; Васић 2004б: 39–59; Васић 2005: 213–224.

по узору на обновљени *Српски књижевни гласник*, покренут је 1922. године часопис *Музички гласник*, 1928. године и часопис *Музика*, те 1932. године часопис *Звук*, који су представљали неке од истакнутих периодичних публикација овог времена, а такође су следили концепт непрекидних зазивања и размене поетичких опредељења међу уметницима (Васић 2011б: 204, 206), што умногоме све јача контекст који погодује процесима трансмузикализације и наглашавању музичко-књижевних аналогичности у списалачким делима и рефлексима назначеног периода.

На размеђи ових деценија и њихових гласила трају и обликују се и различити вишедисциплинарно оријентисани поетички увиди који активно прате пригоде организоване поводом многих годишњица, а међу њима је, на пример, 1933. године засебним прилозима обележено и сто двадесет година од рођења Ђузепеа Вердија (Dragutinović 1933: 11–14), сто година од рођења Јоханеса Брамса (Milojević 1933b: 241–244), педесет година од смрти Рихарда Вагнера (Markovac 1933: 121–131); 1934. године – седамдесет година од рођења Рихарда Штрауса (Milojević 1934: 285–322); 1935. године – двеста педесет година од рођења Јохана Себасијана Баха и Георга Фридриха Хендла (Švarc 1935: 125–128; Vučković 1935a: 128–132), те шездесет година од смрти Жоржа Бизеа (Bračević 1935: 309–311; уп. Васић 2013а: 77–92). Маркиране окоснице неретко су подразумевале и поновна промишљања о музичким ауторима како поводом пригодних свечаности посвећених њиховим опусима, тако и у вези са проматрањима њихових дела из перспектива многих друштвених и уметничких промена потоњих времена.

Поред наведених, од 1910. године посебну пажњу стваралаца обузима и неколико годишњица везаних за Бетовена, и то обележавање сто четрдесет година од Бетовеновог рођења 1910. године (Христић 1910: 621–623), односно сто педесет година од рођења 1920. године (Винавер 1920а: 2–3), док је стогодишњица Бетовенове смрти 1927. године донела позив Богдану Поповићу да у Бечу тим поводом одржи предавање (Пено 2011: 48), а 1929. године подстакла уреднике треће и последње свеске часописа *Музика* да окупе и публикују четири преведена текста страних аутора о Бетовеновом делу, у којима се издваја, између осталог, и нагласак на ингениозности Бетовеновог талента (Хофманстал 1929: 65–66), нуди сагледавање извесних компо-

зиторских постулата као аспеката изузетне густине музичког израза и значења (Bekker 1929: 67–71), оцењује како неприпадност колективу продукује изразиту, скоро поетички антиципаторску изолованост у артистичком изразу (Писк 1929: 80–83), односно уочава се колико извесна Бетовенова опредељења не проиходе, како би се можда могло очекивати, од Хајдна или Моцарта, већ од Карла Баха и Вилхелма Руста (Д’Енди 1929: 72–80; Васић 2011б: 212–213). Посебно интензивно су кроз назначени период и након њега овакву врсту разноврсних приступа Бетовеновом делу могли да прате како Ракић и Дучић, тако и Лазаревић и Винавер, који су о Бетовену, у поређењу са другим књижевницима, највише и промишљали, што умногоме отвара питање колико начела неког композитора окупљају ствараоце различитих генерацијских припадности и поетичких опредељења и какве уметничке одговоре таква креативна дискусија подстиче код аутора чији се приступи књижевности, као и начини успостављања књижевно-музичких аналогичности умногоме разликују.

Како се о Дучићевом скоро и адорновском типу сагледавања дихотомија Бетовена и Шопена у овој књизи већ говорило (уп., нпр., Дучић 2008г: 474; Adorno 2004; Jeremić-Molnar, Molnar 2012: 221–236), а хипермодернистичке поставке бетовеновске васељене у Винаверовим виђењима ће бити разматране у неком од потоњих сегмената књиге (Винавер 1921а: 4), пре Ракићеве стваралачке рецепције Бетовеновог дела и његовог утицаја на Ракићев опус (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109 и др.), анализираће се један од најопсежнијих текстова који је Бетовену у српској литератури посвећен, а потекао је из пера књижевног критичара Бранка Лазаревића (Лазаревић [19??]: 43–134).

2.1. Трансмүзиколошке анализе кроз стваралачке критике Бранка Лазаревића у контексту поетичких сабеседника

„И код Бетовена, чије симфоније и сонате ’говоре’, погрешно би било тражити на свакој страници шта се ту управо осећало”
(Слијепчевић 1938: 388).

Баштинећи извесна ослањања на скерлићевске поставке импресионистичке критике, као и одређену усредсређеност

ка промишљањима ширих естетичких проблема (Јовановић [19??]): IX–X), о чему сведоче и Лазаревићева интересовања за друге уметности (Лазаревић 2003), један од најупечатљивијих примера дефиниције разумевања сопствене позиционираниости у оквиру критичарског метода Бранко Лазаревић нуди управо у огледу о Бетовену, који би могао да се сматра и парадигмом стваралачко-импресионистичке критике (Лазаревић [19??]: 1–42, 43–134; Јовановић [19??]: XI–XIII).⁸¹ У том смислу, у Лазаревићевом тексту о Бетовену, могу да се прате и многи аспекти методолошких начела постављени у тексту „Стваралачка критика” (Лазаревић [19??]: 1–42), те да се детаљно представљање Бетовеновог живота разуме, са једне стране, и као воља да се овдашња публика опширније упозна са околностима које су утицале на Бетовенов рад, а, са друге, да се и поврди претпоставка у вези са тим колико је у сагледавањима уметничких дела могуће непрекидно имати у виду да „[и]за свега тога лежи живот, и њега првенствено треба тражити и наћи” (Лазаревић [19??]: 8), као и да се издвоје бројни утицаји естетичко-психолошких пројекција на артистички рад (Лазаревић [19??]: 10).

Тако се Лазаревићевом анализом Бетовенових дела, кроз перспективу тога како остварења „треба оживотворити и одуховити човеком” (Лазаревић [19??]: 17), добија и једна врста интердисциплинарног егземплара „’стваралачк[ог] читањ[а]” (Лазаревић [19??]: 41), које врхуни у отелотворењима трансмузиколошких комбинација у тексту, при чему се подразумева да је „критика уметност” (Лазаревић [19??]: 35), односно „синтеза дела о коме говори и себе самог, и, као на инструменту, чују се само звук и музика, звук и музика целог човека и, у великим случајевима, целог човечанства у том човеку” (Лазаревић [19??]: 25–26). У трансмузиколошким визурама се тако музика Лазаревићеве књижевне критике, посебно у случају писања о Бетовену, позиционира као еквивалент стваралачким утисцима који проистичу из различитих уметничких дела: „Она [’критика’ – прим. М. Ђ.] може, кад је велика, да даје путеве, онако исто као што то може да да и песма, и музика, и друго, кад су велики и надахнути” (Лазаревић [19??]: 38), што имплицитно сведочи и о њеном тоталитету.

⁸¹ У вези са Лазаревићевим књижевнокритичарским опредељењима в. и: Пувачић 1966: 265–285; Ђорђић 2007: 91–109.

Позивајући се на истраживања Вагнера, Вебера и Ролана, а у неким сегментима текста доносећи и читаве пасаже иностраних изучавања Бетовена (Лазаревић [19??]: 52), Лазаревић у својим запажањима скреће пажњу на претходну богату литературу тумачења Бетовеновог живота и рада, при чему су одређени сегменти формулисани у доменима вредности музиколошких опаски: „Прва тема (B-dur 3/4), преко две вариације, развија се у величајну и религиозну химну, пуну преданости, а друга (D-dur 3/4) је израз изванредно високе туге и очаравајуће сете” (Лазаревић [19??]: 120). У обрисима трансмузиколошке анализе кроз стваралачку критику дотицајни аспекти доминантног тона, времена, опцртавања креативних упоришта, транспозиција слика у симфонијама (Лазаревић [19??]: 97), на које се надовезују прецизна проматрања развоја музичких тема, структура и мотива, упућују на то колико је симбиоза импресионистичког и аналитичког допринела посебној врсти Лазаревићевих трансмузиколошких коментара, међу којима је и следећи: „Како су изванредно пријатне *staccato* – шеснаестине у роговима и осталим дувачким инструментима као пратња лепој теми у виолинама!” (Лазаревић [19??]: 109).

Иако је у трећем делу свог текста посредовао истанчанију музиколошку интерпретацију, дајући оцене начина Бетовенових приступа оркестарском инструментаријуму или пак предочавајући релацију динамике у односу на изабране теме дела (уп., нпр., Лазаревић [19??]: 91–92), и поред тога један од најприлежније праћених домета Бетовенове музике препознаје се у силини утиска који чине његова дела, што Лазаревић прилежно и преноси:

„Посматрајте лица у сали кад се свира *Шестѝа* или *Девеѝа*, виолински концерт или неки од квартета и неке од соната. Под чаробном моћи људи се губе, издвајају из тела, дубоко ћуте. Подбочене главе, узваљени, или затворених очију, или потуно склупчани, или укочених очију – према својим основним психолошким ставовима – сви су под неким необичним и трансценденталним утиском нечега вишега што се у њима и ван њих дешава. По неки, у неверици, покушавају да се врате на нормално расположење и да се контролишу, да виде где су, како су и шта су” (Лазаревић [19??]: 72).

Кроз рефлексије назначене типологије односа аналитичког и импресионистичког у огледу „Бетовен”, и у педесет четвртом сегменту списка „Сенке основе”, Лазаревићево писање о Бетовеновим симфонијама представља трансмузиколошки код који доводи до преласка границе између књижевнокритичког и књижевноуметничког текста, као доказ остваривости трансмузиколошке релације између стваралачке критике и уметничког списка критичара (уп. Лазаревић [19??]: 41–42). У том смислу се показује колико Лазаревић успева како да поткрепи методологију стваралачког приступа критици, тако и да посредује развијене музиколошке приступе и разматрања Бетовенових остварења, чиме се и потврђује колико трансмузикализација теме у доменама методологије књижевне критике погодује вишеструким потенцијалима модернизације и метода и квалитета стручних опсервација.

Са свешћу о утицајима сродне литературе о Бетовену и на Ракићев рад, у наредном сегменту књиге се и поставља питање на који начин модернистичко песништво, кроз опцртане контекстуализује позиције Бетовена у оквирима српске књижевности, развија властите дијалоге са Бетовеновим делом, како га разуме Милан Ракић у контурама предочених рецепција и ка чему у његовом стваралаштву упућују трансмузиколошки процеси конституисања музичко-књижевних аналогичја након рецепције Бетовеновог опуса.

2.2. Бетовенове партитуре под Ракићевим прстима: успостављање музичко-књижевних аналогичја

„Neko se od nas setio jezovite Bethovenove muzike:
violina i doboš zajedno”
(Sekulić 2007: 108).

Кроз истинску целоживотну приврженост Милана Ракића учесталим музичким ритуалима, посебно се, како о томе сведоче и исписи ближњих, издвајао и периодични интимни клавирски реситал, који је Ракић изводио поводом годишњице смрти Бетовенове драге (Грол 1938а: 165). Према Гроловим белешкама, објављеним по Ракићевој смрти, подвлачи се да би при сваком свирању Бетовенове композиције *За Елизу*, Ракић нарочито промишљао о музичком стварооцу који се „уврежио у његове нерве” (Грол 1938а: 165). Та-

ква врста прожетости Милана Ракића, песника и одличног пијанисте, Бетовеновим музичким опусом била је толико утиснута у сећањима његових савременика да се чак и у тону комеморативног исписа издвојило успостављање утиска скоро бизарне двојничке повезаности у смрти уснулог Ракића и Бетовена: „Лице које се грчило у боловима до мало час, сад је било умирено, и без бора, чудно младалачко. Уоквирено дугим власима његове црне косе, потсећало је на Бетовена” (Грол 1938б: 255). Узимајући у обзир и назначени манир у контекстуализацији начина путем којих је Ракић приступао Бетовеновим остварењима, и то од уобичајених животних прилика подељених уз тактове Бетовенове музике (в. Грол 1938а: 165, 169), преко осликавања тензичних историјских околности и нелаких одлука пропраћених такође Бетовеновим доживљајем уметности и света (в. Ракић 1985; Божовић 1938: 241), до рецепције Ракића као оног који чак и у вечности бива сличан Бетовену (Грол 1938б: 255), могло би да се проматра колико су и нека упоришта Бетовенове поетике утицала на одређене трансмузиколошке одабире Милана Ракића, односно на који начин Бетовеново композиторско посредништво делује на поетско обликовање музичког доживљаја у Ракићевим делима.

У првим деценијама 20. века, у периоду када је Ракићу Бетовен и у властитом извођачком искуству био познат (в. Ракић 1985), Бетовенова дела су у српској култури сасвим ретко бивала извођена, пре свега због недостатака професионалних националних оркестара и стручно обучених музичара (уп. Христић 1910: 621–623).⁸² Пишући о представљању Бетовенове *Девеће симфоније* у Београду 1910. године, Христић наглашава како је Бинички у улози диригента успео да организује учеснике, међу којима је у том тренутку било најмање професионалаца, те „створио нарочиту прилику, нарочити оркестар и нарочити хор”, па му је стога потребно одати умногоме заслуге не само због труда који је уложен већ и због чињенице колико је цео ансамбл приступио „с оданошћу, храбро и с неким поносом што ће свирати Девету Симфонију” (Христић 1910: 623, 621). Када се представе и размотре овакве околности у српском културном миљеу, не чуди да су Ракићева

⁸² У вези са тим колико су и век касније и у (интер)националним оквирима као изазов оцењена и иначе ретка пијанистичка извођења свих Бетовенових соната в. и: Гаталица 2007: 180–185.

уознавања и са Бетовеновим делима потицала пре свега од иностраних музичко-сценских поставки, које су на Ракића често катарзички деловале: „На великим концертима у Риму или у Паризу, Ракићу је тешко било сакрити сузе кад би слушао Бетовена, Берлиоза, или, у опери Вагнера” (Грол 1938а: 169). Та чињеница је нарочито важна и због продубљеног дијалога између симбола националне и светске баштине које Ракић у првој деценији 20. века кроз песништво интензивно води, те се чини да је начин на који приступа Бетовену имао изразитог удела и у таквом процесу трансмузикализације одређених феномена културе и уметности.

Док је Бетовен у дому Милана Ракића био део свакодневног клавирског репертоара, а очито се, можда и због Вагнерове књиге посвећене Бетовену, доступне у преводу већ 1922. године (Вагнер 1922), интензивирало и Ракићево усхићење опусом Рихарда Вагнера (в. Грол 1938а: 165, 166), дотле је Вердијев рад, чак и понад Игоове драме као предлошка за либрето Франческа Пијавеа у опери *Риголето*,⁸³ изазивао Ракићеве негативне коментаре (Ракић према Грол 1938а: 167–168).⁸⁴ Као интригантно питање се зачиње и то како би могли да се објасне и као упориште за анализу Ракићевих песничких остварења прихвате овакви одабири на пољу музичких дела, при чему се чини да се Ракићева потенцијална дистанца у односу на Вердија успоставља и из позиције уверења о веристичком наслеђу у уметности,⁸⁵ за које је Ракић склон, трагом Милојевићевих образложења, да промишља као о нечему што „тражи ниже друштво и догађаје из живота нижих људи” (Милојевић 1911а: 63), од чега се Ракићева песничка опредељења неумитно одвајају, а томе умногome доприноси и уврежење континуираног стваралачког дијалога са Бетовеновим опусом.

Међутим, непоколебљива Ракићева посвећеност Бетовену делује да поседује и дубље заснованости, о чему би могла да сведоче и Гролова подсећања на то колико је редов-

⁸³ Имајући у виду да је Мита Ракић, отац Милана Ракића, преводио *Јаднике* (Иго 1872), могло би да се очекује да однос Милана Ракића у трансмузиколошким контекстуализацијама Игоовог текста буде, сагледавано из назначене перспективе, нешто повољнији.

⁸⁴ О томе колико су и како Вердијева дела била заступљена на београдској сцени до периода Другог светског рата в. и: Турлаков 1994.

⁸⁵ У вези са могућностима разматрања веризма у српској музичкој култури в. и: Турлаков 2003б.

но Милан Ракић у познијим годинама живота био посвећен музицирању:

„У истини Ракић је последњих година проводио по три и четири часа за клавиром, без амбиције за виртуозношћу. [...] Дневни репертоар никад није био без Бетовена, а често су у њему били Моцарт, Хајдн, Скарлати, Рахмањин, и од последњих година Шопен, кога раније није марио. За Баха је признавао да није успео удубити се у њега. Модернисте, који су такође прошли под његовим прстима, уколико су га занимали, као Стравински, претпостављао је да чује у тумачењу професионалних музичара и виртуоза. Као из слободних стихова у поезији, уживање није налазио да из дисхармонија у фразама извлачи хармоничну целину. То каткад улази, говорио је, у математичке комбинације” (Грол 1938а: 169).

Не само да је оваквим забелешкама још једном скренуто пажња на најнепосредније Ракићево извођачко искуство, и то усмерено и ка Бетовеновим композицијама, за које је уминогоме познато колику захтевност музичке изведбе и умећа изискују (Гаталица 2007: 181), него из њих проистичу и увиди у вези са тим колико се Ракићев однос према музици заправо ослањао на трансмузиколошки процес успостављања сталних аналогија између партитуре и текста (уп. Грол 1938а: 169). Ако Ракић узима у обзир аспекте Бетовенове поетике и у супротстављању музичким поставкама (хипер)модерниста, које позиционира у релацијама односа *хармоније везаног стиха* и *дисхармоничних избора слободних стихова* (уп. Грол 1938а: 169), тиме се, у ствари, отвара простор и за Ракићево трансмузиколошко тумачење Бетовеновог остварења као важне поетичке границе промена, али и као потенцијалног колоплета колосалних ритмичких избора и одлука, које је, аналогно Бетовеновој позицији у модернизацији парадигми, и Ракић чинио у својим стиховима, као примесе извесне новине.

Управо је један од најмузикалнијих књижевника генерације коју би Ракић одредио *модернистичком* (уп. Грол 1938а: 169) увидео да Ракић настоји да своје стихове гради према Бетовеновој или Вагнеровој музици (Винавер 1940: 29; Петровић 2007: 190), док је Богдану Поповићу, уреднику *Антологије новије српске лирике*, током 1911. године Ракић поводом песме „Серенада” и још неких остварења, у дискусији

приложио и следеће: „У 'Серенади' има неких ствари које и мени боду очи. То су, пре свега, музички изрази: *allegro*, *adagio*... И ако их нисам ставио из снобизма, јер сам песму писао по једној серенади Бетовеновој и хтео рећи речима шта је Бетовен рекао музиком [...]” (Ракић према Митровић 1985: 26). О овој Ракићевој песми коментар са наглашеним музичким референцама оставља и Перо Слијепчевић, чиме такође сугерише јасне могућности подвлачења трансмузиколошке нити тумачења Ракићевих дела: „Под прозорима драге он почиње серенату у ритму поносну, готово обесну па се и ту наједанпут сруче тонови у црн јаук, и менует се претвара у опело” (Слијепчевић 1938: 395). Без обзира што не користи поменуте италијанске референце за обележје темпа (уп. Ракић према Митровић 1985: 26), Слијепчевић кроз истицање музичког карактера поетских композиција Ракићевог песништва прецизно подвлачи и елементе трансмузикализације текста која је код Ракића остварена на различитим нивоима (уп. Слијепчевић 1938: 395), а неретко и под утицајима Бетовеновог дела као трансмузиколошког посредништва.

Имајући у виду ове књижевно-музичке реплике и аналогije које је Ракић подстицао и продубљивао међу водећим арбитрима опозитних поетичких опредељења, анализе које у књизи следе показале шта на плану модернизације стиха значе певати бетовенски и у чему је значај Ракићевих трансмузиколошких одабира Бетовена и других симфоничара светских сцена у поетичком, културолошком и феноменолошком смислу успостављања културне дипломатије уметничким текстом.

2.3. Ракићева поетска тумачења симфоничара: трансмузиколошка реконтекстуализација српске културне баштине у компаративним оквирима

„Huk se već izdaleka чује,
a kad se човек приближи,
ko zna по који пут,
i која норвешка симфонија:
veličanstvo kamena i vode”
(Sekulić 2007: 107).

Иако се, можда, не би очекивало, музика је на различите начине уписана и у оквиру докумената који су проистицали

из периода дипломатских и културних мисија српских писаца 20. века, између осталих и Милана Ракића, Јована Дучића, Растка Петровића, Станислава Винавера и других. Зашто су током својих дипломатских служби дискутовали и о музици или користећи музичке метафоре, чему је допринео процес трансмузиколошких превођења одређених културних феномена у домене дипломатских извештаја и писама, као и која је улога музичких опсервација у тим текстовима, нека су од интригантних истраживачких питања која ови извори подстичу. Стога ће се у овом делу књиге разматрати поетички, интердисциплинарни и културолошки удео извесних музичких атрибута, нарочито у примерима кореспонденције Милана Ракића, као својеврсних трансмузиколошких рефлексивних улога у проматрањима прилика првих деценија 20. века.

У том смислу се и актуелизује питање да ли нека од музичких импресија у Ракићевој преписци преноси општи утисак друштвено-идеолошких околности, односно конкретније – зашто су Ракићу лета 1911. године, током последњег периода његовог службовања у Конзулату у Приштини, толико биле потребне симфоније Бетовена, Шумана, Шуберта и Калињикова (уп. Ракић 1985: 253–284; Ракић према Вуковић 1987: 109). Тако представљен и истраживан музички дискурс у текстовима српских писаца који су настајали током или након њихових дипломатских и културних мисија – у овом случају Милана Ракића из периода његовог конзулског деловања у Приштини и времена настанка циклуса „На Косову” (уп. Ракић 1912) – може да се тумачи и као метапоетички аспект културне дипломатије, где текст у коме су трансмузикализовани одређени феномени или релације из друге уметности, одражава доминантну идеју која, кроз артистичко рухо у међуобласном преспајању, позиционира и потребу успостављања реконтекстуализације српске културне баштине у компаративним оквирима, посебно других традиција у односу на оне којима је у конкретним околностима окружена, што представља и Ракићев циклус као трансмузикализовану поетску алтернативу друштвеним догађањима и потенцијалан кључ културне дипломатије раздобља.

Колико је музика на Ракића снажно деловала и била значајно упориште и у нестабилним, неизвесним ситуацијама у Приштини и око ње, у периоду између 1905. и 1911. године (уп. Ракић 1985: 253–284; Божовић 1938: 241; Пејчић

2006), показује, између осталог, и једно од Ракићевих писама упућених књижару и издавачу Светиславу Цвијановићу, јула 1911. године, из времена рада у Конзулату у Приштини:

„Драги Цвијановићу,

Молим Вас пошаљите ми одмах све комаде за клавир у четири руке;

1. Бетовен – Симфонија I и II
2. Шуман – Симфоније
3. Шуберт – Симфоније
4. Б. Калињиков – Симфонија x1, издање Бељајева у Лајпцигу (за четири руке).

Молим пошаљите од тога одмах шта имате у књижари, потребно ми је да имам ма шта одмах, а остало поручите” (Ракић према Вуковић 1987: 109).

Наставак писма доноси и Ракићева упутства Цвијановићу у вези са припремом збирке *Нове њесме* (Ракић 1912), а овај први део одликује се неколиким знаковитим необичностима (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). Имајући у виду са колико је рафинираности, вештине и стилске посвећености Милан Ракић припремао своја писма и из најранијих дана,⁸⁶ из претходног дописа Светиславу Цвијановићу примећује се, на невеликом простору, чак троструко истицање прилога „одмах”, чиме се евидентно наглашава хитност потребе да се поседују изузетно сложене нотне партитуре (Ракић према Вуковић 1987: 109).

Зашто је Ракићу јула 1911. године, током рада у Конзулату у Приштини, толико ургентно требало неколико симфонија (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109)? О чему би могао да сведочи одабир назначених аутора, међу којима је на првом месту жељеног списка Бетовен (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109)? Какав је утицај оваквог интердисциплинарног оквира трансмузиколошког посредништва на Ракићеву поезију, а какав на културну дипломатију? У каквој је релацији овакав Ракићев музички одабир (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) у односу на доминантне уметничке пригоде у Београду тог

⁸⁶ Уп. у вези са тим Ракићев коментар у писму упућеном мајци из Париза 1900. године: „Ја још непрестано дрхтим од љутине. Зато вако ружно пишем...” (Ракић према Грол 1938б: 249).

времена? Одговори на ова питања као окоснице сагледавања Ракићевих поетских тумачења поменутих симфоничара (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) успостављају битне кораке ка трансмузиколошкој реконтекстуализацији, а имплицитно и модернизацији ситуирања српске културне баштине у компаративне оквире током првих деценија 20. века.

2.3.1. Музиколошке алтернативе Милана Ракића

Ракићева интермедијална опредељења изражена у писму Светиславу Цвијановићу (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), могла би, на једној страни, да се тумаче и као својеврсна реакција на музичке прилике у Београду тог времена, као и на текстове који су били доминантно усмерени на праћења домаћих музичких манифестација. Уколико се, на пример, узму у обзир прилози објављени у *Српском књижевном гласнику*, под уређивачком палицом Јована Скерлића, током прве половине 1911. године, односно до јула 1911, када је Ракићево писмо послато Цвијановићу (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), не проналази се ниједан приказ догађаја са иностране музичке сцене. Уз то бројеви од 1. јануара 1911, 1. маја 1911, 16. маја 1911, 1. јуна 1911. године, у оквиру сегмента „Уметнички преглед”, чак и не садрже прилоге посвећене музичким дешавањима. То би могло да се тумачи и као околност која је пресудно деловала да се Ракић окрене грађењу властитог музичког програма у назначеном времену.

Ако се пак погледају објављени текстови посвећени музичким приликама у првој половини 1911. године у *Српском књижевном гласнику*, увиђа се да доминирају Милојевићеви прилози, и то они који садрже примере негативнијих критика српских музичких прилика у поређењу са иностраним (в. Милојевић 1911в: 156–160) или се пак баве темама које су локалнијег карактера, што би, и према Ракићевом писму, могло да се претпостави да није сасвим било у складу са афинитетима који су се у то време утискивали као основе поетичких упоришта Милана Ракића (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). Тако се, на пример, у броју од 16. јануара 1911. године ишчитава Милојевићев унеколико и критички приказ Бајићеве опере *Кнез Иво од Семберије*, настале према Нушићевом тексту (Милојевић 1911в: 156–160), по чему се увиђа и брзина којом се у штампи саопштавају утисци

и запажања по представљеном комаду – опера је изведена 6. јануара 1911. године, а број *Српског књижевног гласника* обележен је датумом изласка свега десетак дана касније (Милојевић 1911в: 156), што је по динамици публикавања књижевног рада управо супротно Ракићевим деловањима у овом периоду.

У истом Милојевићевом тексту у вези са Бајићевим музичким остварењем нуди се и дискусија поводом разлика између опере и музичке драме, немогућности да се вагнеровски принципи иновативнијег жанра контекстуализују у оквиру домета претходника у српској музичкој култури (в. Милојевић 1911в: 156–157), чиме се имплицитно наставља и тема целовитог музичко-драмског дела која ће тек у декади касније бити једна од најизазовнијих у остварењима кроз рад Момчила и Светомира Настасијевића (уп. Настасијевић 1927), а не у овом периоду развоја Ракићевих музичких интересовања која су се, како се примећује, пре свега позиционирала у односу на вишеставачна, инструментална, симфонијска дела (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). У прилог томе колико се извештаји о актуелним музичким догађајима у *Српском књижевном гласнику* нису сасвим уклапали у Ракићеве музичке изборе, сведоче још неке околности поводом уметничких дешавања и извештавања у назначеном периоду, а међу њима су и, нпр., два јулска броја *Српског књижевног гласника* из 1911. године, где је дат први и други део текста о оперској трупи из Загреба и њеном наступу у Београду (уп. Милојевић 1911а: 62–68; Милојевић 1911г: 134–142), а што је био и повод да Милојевић настави своја промишљања о односу музичке драме и опере, да разматра о конституисању националне опере, као и да укаже на веристичку стилску раван и доминирајући аспект сценског ефеката (в. Милојевић 1911г: 134, 141–142). Како назначено ни према оперском интересовању, ни према ослонцу на веристичке музичке тенденције (уп. Милојевић 1911а: 62–68; Милојевић 1911г: 134–142) не представља могуће, поетички сродно исходиште или значајнији ослонац за трансмузиколошке опсервације Милана Ракића у овом периоду рада, могло би да се закључи да је Ракићев одабир симфонија (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) заправо својеврсни уметнички ескапизам у односу на владајуће музичке прилике,

који је потом кључно утицао и на поетичка опредељења у збирци *Нове њесме* (Ракић 1912).

Очита врста тензије између локалних прилика и европских достигнућа уочава се и у Милојевићевом тексту писаном поводом концерта који је у Народном позоришту 4. марта 1911. године имала музичка школа, где Милојевић већ заступа извесну врсту декларативног односа према томе ко треба да буде запослен у институцији која је усмерена ка „стварању српске националне музичке уметности”: „Њу не могу стварати странци. Њу не могу стварати ни природњени у Србији музичари, међу којима има одличних људи. Њу могу стварати и створити само Срби музичари [...]” (Милојевић 1911д: 557). Међутим, у истом тексту Милојевић изражава своје одушевљење чињеницом да је један од ђака успео да начином извођења код публике створи утисак као да се отиснуо „у друге народе и средине, у места где су музичке прилике на висини коју и не слути наше друштво” (Милојевић 1911д: 555). Такве тврдње и начини изналажења веза између националног и општег могли су да буду веома подстицајни за књижевна остварења Милана Ракића, поготово у времену дипломатског службовања и рада на песмама (уп. Ракић 1985), као и да утичу на одређене врсте заснивања трансмузиколошких рефлексива у поезији као начина да се у упоредним доменама сагледавања и у оквирима других европских култура изврши извесна реконтекстуализација српске народне баштине.

Како је Ракићева песма „Напуштена црква” објављена у броју *Српског књижевног гласника* од 1. фебруара 1911. године (Ракић 1911: 195), у коме је рубрика „Уметнички преглед” у потпуности изостављена, а рубрике потом нема ни у бројевима од 16. фебруара, 1. марта, 16. марта 1911. године (број који је свим прилозима посвећен Доситеју Обрадовићу), 16. априла и 16. јуна 1911. године, назначено умногоме упућује, са једне стране, на очиту чињеницу о Ракићевом континуираном праћењу свих домена културе и уметности о којима је *Српски књижевни гласник* извештавао, што би могло, поред изостајања одређених уметничких прилика у заједници, додатно да подстакне Ракићеву музичку потребу за властитим уметничким деловањем, а, са друге стране, сведочи и о ређим Ракићевим публикавањима

у *Српском књижевном гласнику*. О томе колико је Ракић у периоду службовања у Приштини проредио слања својих песама *Српском књижевном гласнику* сведочи и неколико Скерлићевих писама упућених Ракићу 1906, 1908. и 1910. године, са сталним Скерлићевим позивима Ракићу за објављивања (Скерлић према Опсеница 2017: 208–209). Као образложење оваквог изостанка могла би да буде издвојена природа службе у Конзулату у Приштини, али и то да је, како је приметила и Исидора Секулић, поредећи Ракића са Бетовеном, кога песник и бира за музицирање (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109; Секулић 1952: 5–6, 12), код Ракића очигледна тежња ка музичком као одговору на тежину извесних историјских тренутака односила превагу над писањем:

„Два су детаља била позната о Ракићу: воли да ћути, и не воли да пише, не одговара никада на писма. Ракић писац вероватно је из своје музикалне природе мрзио писање. Познато је, било је музичара који су беснели кад је требало слова исписивати. Бетховен је мрљао неке знаке по писмима, скраћивао речи на немогућан начин, касацио ортографију, своје рођено презиме писао стенографски, са два три слова. Ракић, наравно, није на линији Бетховеновој, и он је своје презиме писао врло карактеристично и лепо, али и то ретко и по морању. А ћутање му је било двојако: кад ћути за клавиром, ћути занесен и отсутан [...]. Ко се у музику и њено симболисање усели, тај постане скептик према сваком уметничком изразу, а нарочито према речи” (Секулић 1952: 5–6, 12).

У том смеру треба и сагледавати како се кроз трансмузиколошке процесе, превага Ракићевих појачаних интересовања и музиколошких опредељења огледала управо у књижевним остварењима на којима је радио 1911. године (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109; Ракић 1912). Оваквој клими интердисциплинарних повезивања посебно је погодивала и чињеница да су се код појединих књижара и издавача могле на истим полицама наћи и музичке партитуре и неке од кључних збирки песама или друга релевантна издања књижевнокритичких, књижевнотеоријских и музиколошких текстова из првих деценија 20. века. Тако се, на пример, током првих декада 20. века на пољу издавања штампа-

них музикалија и музиколошких студија истиче Светислав Цвијановић, посебно када се узме у обзир да се управо код Цвијановића 1914. године објављују и Милојевићеве *Миниа-тюре (за клавиру две руке)* (Милојевић 1914а), а нешто касније и, за Ракића вероватно, веома подстицајна биографија Бетовена из пера Ромена Ролана, у преводу и са предговором Божидача Ковачевића (Ролан 1923), или пак Настасијевићева музичка драма *Међулушко благо* уз нотне записе Светомира Настасијевића (Настасијевић 1927). Наведени примери показују још један хронотоп симбиозе књижевних и музичких мисли почетком 20. века у српској култури, који је и као излог нових публикација из међудисциплинарних области свакако могао да буде плодотворан и за контекстуализације структура музичког и књижевног обликовања, а поготово код стваралаца попут Ракића, који су евидентно имали ову основу врло развијену, и били свесни да је управо Цвијановић извор могућих музиколошких алтернатива у односу на доминантна уметничка збивања у култури (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109).

На основу свега претходног могло би да се закључи да су Ракићеве музички одабири 1911. године били конституисани и као својеврсна уметничка другост у односу на музичке прилике и њихова сагледавања у Београду (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), која су се посебно заснивала на незадовољствима услед недостатака одређених културних институција, попут опере (уп. Милановић 2012: 37–61), и на истицањима нереализованог потенцијала интермеђијалног и друштвеног значаја тог жанра, као и на подвлачењима сталних тензичности односа локалног и иностраног (уп. Милојевић 1911а: 62–68; Милојевић 1911г: 134–142; Милојевић 1911д: 555, 557). Описани аспекти конституисања уметничких алтернатива Милана Ракића стварају оквире за трансмузиколошке процесе у збирци *Нове њесме*, а поготово у циклусу „На Косову” (Ракић 1912), те је у том смислу важно размотрити шта за Ракићев стваралачки рад у овом периоду значи одабир симфонијских дела, као и конкретних аутора (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), те како ти токови трансмузикализације утичу на реконтекстуализацију српске културне традиције у оквирима светске баштине.

2.3.2. Симфоније транскрибоване за четири руке као трансмузиколошка феноменологија релација у Ракићевом стваралаштву

„За сву ову метафизику музике,
потребан би био и мета-оркестар и мета-хор,
а за самог Бетовена и мета-нота”
(Лазаревић [19??]: 116).

Мада у првој половини 1911. године, према извештавањима *Српског књижевног гласника*, симфонијска дела нису била у фокусу уметничких изведби (уп., нпр., Милојевић 1911в: 156–160; Милојевић 1911а: 62–68; Милојевић 1911г: 134–142), у писму Светиславу Цвијановићу Ракић наглашава искључиво симфоније као основни музички избор (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). Како би могла да се објасни околност да су у центру Ракићеве пажње само симфоније, и то у клавирским партитурама транскрибованим „у четири руке” (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) и шта би то могло да значи, сагледано са становишта процеса трансмузикализације, за Ракићево песништво?

Претпоставке да ли је са неким Милан Ракић ово свирао „у четири руке” (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), ко је у том тренутку имао у Приштини технику свирања такве врсте, те да ли је то био и програм неког концерта који је требало да буде приређен, остају умногоме отворене. Да је пракса свирања у четири руке постојала и раније у оквирима салонских изведби, сведочи и једна забелешка Савке Суботић о атмосфери куће Риђички, која је била својеврсно бечко упориште за Корнелија Станковића и у којој су се свирала „популарна дела за клавир у четири руке” (Суботић према Марјановић 2019: 75). У таквим оквирима, клавир је имао двоструку улогу: са једне стране, у питању је била друштвена адаптивност и комуникативност клавира који окупља одређен слој сродних класних интереса, а, са друге стране, у јавности тога доба клавирско свирање у четири руке представљало је и ређе легитимизовано социјално посредство приватног простора додиром *унуџрашњих руку* извођача, које се услед прожетих деоница клавирских партитура за четири руке неретко преплићу (уп. Adorno 1933/1968: 142–145; Ferguson 1995: 29; Christensen 1999; Daub 2014; Oinas 2019: 1–2). У односу на

то, Ракићева употреба транскрибованих симфонијских партитура је очито другачије природе и стога је значајно преиспитати како се Ракићеви одабири сврставају у равни промена у оквирима овог жанра и какво је дејство таквих Ракићевих опредељења на поетски стваралачки концепт овог периода.

Пошто је у историји извођења клавирских деоница за четири руке у репертоарима кућних музицирања, чијој је популаризацији нарочито допринео период бидермајера, истицано да је често долазило до преваге једноставнијих пијанистичких задатака за обе извођачке деонице (*primo* и *secondo*) (Nikolajević 1990: 2), Ракићев одабир могао би да се разматра и из перспективе популаризације овог жанра као транспозиције сложених оркестарских партитура које треба да оличе поставке читавог колектива симфонијског оркестра (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). Са становишта разумевања колико су симфонијски састави и изведбе симфонијских дела током 19. века били ретки и колико је било тешко повезати читав ансамбл у целину, поготово у срединама где није било много професионалних музичара (уп. Христић 1910: 621–623), транскрипција оркестарских композиција за клавир је била драгоцену могућност у рецепцији тих нумера (уп. Miller-Kay 2018: 195), а тако сагледано увиђа се и колико је Ракићева перспектива допринела популаризацији одабраних аутора и симфонијских дела у оквирима српске културе 1911. године (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109). Уколико би се назначено упоредило и у контексту европских репертоара и перформативних околности краја 19. века, узимајући, на пример, Бетовенове симфоније, на које је у извођењима симфонијских састава и бечка публика чекала деценију између 1880. и 1890. године (Botstein 2009: 7; Miller-Kay 2018: 196), а чије транскрипције за клавир у четири руке Ракић наручује од Цвијановића 1911. године (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), чак се и ту увиђа колико Ракић представља значајну рецепцијску везу међу културама и музичким сценама у назначеном времену.

Имајући у виду и друге начине на које је могло да се разуме свирање у ансамблу, Ракићево стварање утиска веће целине одабиром симфонијских дела која би се извела на клавиру у четири руке (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) транспонује још један индикативан однос појединца и колектива:

„Он је [ансамбл – прим. М. Ђ.] потребан ритма и музикалности ради, *јер он умирује ѿеміераменіе, срећује музичке изливе 'вишега расіоложења' у коме се свирач налази кад музицира*, упућује на већу пажњу и естетичније интерпретирање” (Милојевић 1911д: 557; подвлачење М. Ђ.).

Са једне стране, ово „умир[ивање] темперамен[ата]” (Милојевић 1911д: 557) преузима и неку врсту катарзичког дејстава у односу на динамику збивања којој је Ракић и лично могао да посведочи као представник у Конзулату у Приштини и првих месеци 1911. године (уп. Ракић 1985: 253–284). Највероватније да је, током тог политички деликатног времена и у сложеним друштвеним дешавањима, Ракићу овакво музицирање код куће, са супругом или са рођаком, чинило извесно уметничко уточиште (уп. Ракић 1985: 253–284). Ако се при томе узме у обзир да музицирање у четири руке претпоставља и извесну дозу усклађивања дуета, и у смислу степена виртуозности и интерпретаторске оригиналности (Nikolajević 1990: 1), та тежња успостављања односа појединца и колектива, као и ширих усаглашавања мање целине као репрезентанта извесног тоталитета, може да буде препозната као индикативан (мета)поетички моменат и у композицији Ракићеве збирке *Нове ѿесме*, а посебно и у оквирима песама из циклуса „На Косову” (Ракић 1912; уп. Чолак 2007: 107–133).

Имајући у виду вишеслојност Ракићеве личности и суптилност његовог уметничког сензибилитета, назначен одабир симфонија (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) покреће питања како се семантика музицирања у четири руке преводи у феноменологију камерне колективности одређеног лирског система, и то као индикативан корак ка остварењу поетског знака културне дипломатије, који потиче од транслација, односно трансмузикализација одређених релација. У том смислу би, као рефлексија трансмузиколошког процеса преведених релација појединац/колектив и део/целина, из односа који подразумева транскрипцију симфонијске партитуре у клавирске деонице за четири руке, могло да се прати и удвајање гласова у транслацији временских слојева, како је, на пример, изражено у строфи из Ракићеве песме „На Гази Места-

ну”: „Данас нама кажу, деци овог века, | Да смо недостојни историје наше, | Да нас захватила западњачка река | И да нам се душе опасности плаше” (Ракић 1984: 108), односно да се маркира и како се, на плану феноменологије музичког гласа, експликација симфонијског оркестра колектива транскрибује у мелодијску клавирску деоницу појединца и у песми „Наслеђе”: „Ја осећам ипак, испод свежих грана | И калема нових, да, кô некад јака, | У корену старом струји снажна храна, | Неисцрпна крепост старинских јунака” (Ракић 1984: 111) или да се издвоји како се сродан процес запажа и у трећој строфи песме „Јефимија”, где се та транслација оснажује перспективом колектива садашњице који се осликава у издвојеној деоници гласа времена протеклих: „Векови су прошли и заборав пада, | А још овај народ као некад грца, | И мени се чини да су наша срца | У грудима твојим куцала још тада” (Ракић 1984: 113), тј. да се истакне како се формира клавирски дует у четири руке у релацији која подразумева временску удаљеност двеју деоница које се хармонски прожимају у четвртој строфи песме „Јефимија”: „И у мучне часе народнога слома, | Кад светлости нема на видику целом, | Ја се сећам тебе и твојега дома, | Деспотице српска с калуђерским велом!” (Ракић 1984: 113; Делић 2008: 42–43). У наведеним примерима се на различите начине уочава поетичка воља непрекидности вишеструког процеса *йресликавања*, који је управо карактеристичан за клавирске композиције писане за извођење у четири руке (Nikolajević 1990: 3). Трансмузиколошка релација тако подразумева да се однос транскрипције партитура већег ансамбла за појединачне извођаче у клавирском дуету за четири руке (уп. Miller-Kay 2018: 203) и феноменолошки даље пренесе, да двојност поетских камерних гласова буде упориште колектива и начина на који ће се потом и та веза додатно универзализовати у контексту других међууметничких посредништава и интернационалне баштине као основе релација културне дипломатије за коју се Ракић имплицитно залаже, како музичким одабирима, тако и поетским опредељењима.

Трансмузиколошке процесе, представљене попут метафоре *йресликавања* (уп. Nikolajević 1990: 3; Miller-Kay 2018: 203), који подразумевају стално успостављање аналогија и у другим немужичким системима, као истакнуту феноменологију релација запажали су, осим књижевника

или филозофа, и композитори и музичари, о чему сведочи и чињеница да је Франц Лист, као чувени клавирски аранжер Бетовенових симфонија, управо за меру успешности у свом транскрипцијском послу користио паралеле са „интелигентним гравером” [„the intelligent engraver”] или „савесним преводиоцем” [„the conscientious translator”] (Liszt 1865/1998; Miller-Kay 2018: 203). Таква врста трансмузиколошког превода одређених феномена или релација у књижевном тексту може да се тумачи као основа ширих поставки културне дипломатије, јер оно што је издејствовано у *иресликавањима* међудисциплинарних области уметности (уп. Nikolajević 1990: 3) има потенцијал да покрене и комплексне узајамне рефлексije друштва и културе.

Стога ако би се пошло од неких утисака из извођачке клавирске праксе у четири руке и претпоставила њихова трансмузиколошка релација у Ракићевом опусу, могло би да се добије извесно дефинисање основа културне дипломатије коју Ракић поетски обликује и у својој збирци: истовременост припадања својој деоници, сопству властите културе, слободи да се одреди посебност, али и да се придружи жељи којом се гради целина одговарајућих повезаности, која свим актантима даје осећај испуњења, што не искључује моменат вољног самооспоравања, ради даљег усавршавања, али и непрестаног преиспитивања оног другог, међусобних упоређивања и усклађивања, које пак сви остали могу да прате (уп. Daub 2014: 89; Oinas 2019: 15). Клавирски дует као знак да увек нешто и недостаје, односно да се све што није пренето од звука оркестра мора замислити (Adorno 1933/1968: 142–145), када је трансмузиколошки представљен у књижевним делима, подразумева различита значења у зависности од доминантне поетичке парадигме која га обручава – од Хофмановог фантастичног симбола механизације музичког аутоматизма у феноменологији двојништва, преко Дикенсове сценичне атмосфере куће и салона, као екфразе одређеног друштва, до Музиловог проматрања тела као субдоминирајућег у променама индустријализованог света, која је и једна врста границе приказа клавирског дуета у књижевности (Daub 2014). Управо између епохе Дикенса и Музила, грађанске утопије и постграђанског антиутопијског простора (Daub 2014), Ракић бирањем сродног трансмузиколошког оквира за прожимања

различитих релација у збирци *Нове њесме* на идејном и програмском плану нуди и упоришта транслације феномена српске културне баштине, било у дуетима интердисциплинарности – од Јефимијиног веза до фреске Симониде у Грачаници, било у духу интеркултуралности – ка непрекидној универзализацији националних симбола, од Јефимије до свеколике заштитнице у руху „Старе Црне Госпе” (Ракић 1912; уп. Петковић 2007а: 14–15), чиме се показује како трансмузикализација феномена транспоноване симфоније у клавирски дуо постаје парадигматски процес (мета)поетичких веза које је на широком уметничким равнима Ракић склон да успоставља.

Уколико се пак има у виду да су се клавирским композицијама за четири руке као засебно подстицајном жанру нарочито посвећивали и ствараоци новијих музичких тенденција у 20. веку, међу њима и Стравински (Nikolajević 1990: 1), који је крајем 19. века и оперска дела учио изводећи их на клавиру у четири руке, те чија остварења успостављају и одређене врсте жанровских промена у правцу осамостаљивања овог типа композиција (Stravinsky, Craft 1960: 25; Miller-Kay 2018: 202), и то у следу који су посебно активирали и неки романтичарски ствараоци, као што је Шуберт (нпр. *Варијације на оригиналну тему за четири руке*, оп. 35 (D813) (Schubert 2001; Холцлајтнер 2019)) или Шуман, који је био подстицајан Брамсу за креирање дела за четири руке (*Варијације на Шуманову тему за четири руке*, оп. 23 (Brahms 1863; Холцлајтнер 2019)), закључује се, према Ракићевим помињањима свих ових аутора – било као важних симфоничара (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109) или као припадника друге генерације *модернисџа* (уп. Грол 1938а: 169), колико је опцртана поставка повезивања различитих парадигми у односу на статус поетичких дијалога била важна и за структуру и позицију Ракићевог циклуса „На Косову” у контексту збирке (Ракић 1912). То што је већ 1911. године Ракић издвојио Шуберта и Шумана као симфоничаре на чије се транскрибоване нумере за клавир у четири руке ослања (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), у ширим равнима европског контекста представља вишегодишњу антиципацију избора Теодора Адорна, једног од најистакнутијих филозофа музике, који управо хвали транскрипцију Шуманових симфонија у четири руке, односно Шуберта као једног од најуспешнијих у стварању комада

за четири руке, што све сведочи о изузетној музичкој и идејној проицљивости Милана Ракића, који у српској култури 1911. године свира оно што ће Теодор Адорно знатно касније испитати (Adorno 1933/1968: 142–145).

Шта пак за модернизацију структуре Ракићевог стиха и песама значи одабир бетовеновог ритма симфонија (уп. Ракић према Вуковић 1987: 109), откриће анализе у следећем поглављу књиге.

3. Синкопирани ритам Ракићеве поезије

3.1. (Не)уритмованост Ракићевих стихова

„У његовом [Ракићевом – прим. М. Ђ.] таквом осећању –
када је наводио стихове које воли –
показивала се транспозиција музичке сензације
тона и ритма у сликовну”
(Грол 1938а: 166).

Књижевни критичари и тумачи који су се посвећивали Ракићевим стиховима неретко су запажали да су на плану версификације извесне промене начињене управо у доменима ритмичности. Ипак, у текстовима који се дотичу ритма Ракићевог песништва уочавају се и опречне забелешке поводом питања ритмичке (не)уједначености Ракићевог песничког израза. Управо на граници сусрета понекад и опречних становиштава поводом ритмичности Ракићевог стиха издваја се и један од кључних музикализацијских феномена суптилне ритмичке промене коју Ракићев стих доноси, а који би можда могао пресудно да утиче и на виђење улоге ритма у стиховима потоњих генерације хипермодерниста.

Убрзо након објаве Ракићеве књиге *Нове њесме* (Ракић 1912), Јован Скерлић у тексту у коме међу песничким књигама издваја и Ракићеву, истиче, позивајући се на мишљење другог тумача, разликовање поета који су „*флуидн[и]*”, где је сврстано Дучићево певање, и рад стваралаца „*мешалн[их]*”, какав би био Г. Ракић са својим звонким и чистим стиховима, који одјекују звуком племенитога метала” (Скерлић 1913б: 147).⁸⁷

⁸⁷ Поређење језичких елемената са металом очито није реткост у књижевнокритичким текстовима прве и друге деценије 20. века. Тако се, на

У анализи Скерлићевог описа еха Ракићевог стиха примећује се да у њему доминира аудитивни ефекат којим се посредује утисак што се добија ударом у металне делове ритмичких перкусија (уп. Скерлић 1913б: 147). Скерлић и у следећим опсервацијама показује да је важан аспект Ракићевог стиха управо ритам, кога, додуше, одређујући као „мирн[у] еуритмиј[у]” и кроз „хармоничност”, представља углавном без претераних динамичности (Скерлић 1913б: 147). И поред тога претензије наглашене ритмичности Ракићевог израза Скерлић описује попут оних које „падају као удар весла по мирној води”, илуструјући то примерима какви су „љуска-пљуска-уска, ласка-праска-саска, Христа-приста-блиста, модре-продре-бодре” (Скерлић 1913б: 147–148). Карактер тог типа риме, запажен као наслеђен и у Бојићевом стваралаштву (Делић 2020а: 584), и Ракића и Бојића сврстава у песнике код којих су неки аспекти ритмизације стиха, попут основе трансмузикализације текста, али и његове модернизације, нарочито доминантни.

Постављајући такође у први план ритам Ракићевог стиха, Перо Слијепчевић указује на изразитост учесталих места акцентуалних удара у њему:

„Динамичка линија Ракићевог стиха ако нема свој врх (ритмички иктус) већ на првом слогу, има га на другом, трећем, понегде четвртм. После тога краткога успона, линија онда опада све до краја стиха, незнатно се који пут отимљући из те низбрдице. Ево неколико примера (где главне врхове штапамо иницијалима, а мање курзивом):

ШУме бокори цветна јоргована,
И НОћ звездана *трејери* и *жуди*.

Почуј, драга, речи *искрене* и *јасне*

.....

Сад на РАЗбојишту лежи *леш* до *леша*. [...]

(Ракић према Слијепчевић 1938: 393).

пример, у тексту о изведби Вајлдове *Саломе* на сцени Народног позоришта, у опису онеобиченог изговора реплика глумице Берлинског позоришта Ане Крњић, метафорички истиче да је тај изговор „као сјајан метал са кога је најзад неко успео да скине попало блато и рђу” (Предић 1909: 932–933).

Оваква Слијепчевићева читања и на пољу унутрашње динамике стиха показују колико је аспект Ракићевог ритма, уз анализе распореда риме, актуелизован као суштински и на тонском плану устројства акцената (Слијепчевић 1938: 393). У разговору са Васом Милићем, вођеном 1938. године, по Ракићевој смрти, Дучић се присетио тренутка када је у париским данима младости имао прилике да прочита још необјављене песме непознатог песника, код којих је управо као квалитет издвојио одлике ритмизације којима доприноси и рима: „Допало ми се, као ново, у једној песми сликовање 'даска-праска'” (Дучић, Милић 1938: 418). И у овом смислу потврђује се вредност Скерлићевих увида, а нарочито међусобна утицајност Дучићевих и Скерлићевих запажања (уп. Ђурић 2021б: 313), при чему Дучић и, деценијама након Скерлићеве смрти, имплицитно истиче сродност властитих упоришта са Скерлићевим ставовима (Дучић, Милић 1938: 418).

Попут Дучићевог ослањања на Скерлића када су у питању и опсервације поводом Ракићевих стихова (Дучић, Милић 1938: 418), у одабиру сродних израза на које се Скерлић позивао (Скерлић 1913б: 147), и Исидора Секулић неколико деценија касније сагледава целокупно Ракићево остварење, наслућујући ипак и извесне промене у Ракићевом изразу: „Био је некако флуидан, модулирао; [...]” (Секулић 1941б: 211). У финалу текста о Ракићу Исидора Секулић као да зачиње и једну важну тему поводом филозофије Ракићевог ритма, упућујући и Ракићевим начинима његовог третирања извесну критику: „Идеје његове о односу између живота и пролазности, ритма и аритмије, остале су релативно неразвијене” (Секулић 1941б: 219). Ипак, чини се да је назначен однос ритмизације „пролазности” у Ракићевим стиховима (Секулић 1941б: 219) запазио још Јован Скерлић, у тексту објављеном 1904. године у *Српском књижевном гласнику*, где у анализи поетичких карактеристика прве Ракићеве песничке збирке и несвесно издваја повезаности елемената песимистичког са одређеном ритмичком концепцијом:

„Оно што пада у очи одмах у целој његовој поезији то је не само песимистичка но чисто будистичка жица, констатовање свеопште беде људске и пролазности свега на свету, уверење да је *цео животи само једно једнолико вечито клаћење шеталице од обмане до разочарања,*

да је цео наш ојсїџанак само ѿосїџуїно крхање ломних илузија наших ѿод маљем грубе стїварности, и да је смртї једини мир и једина уїтєха уморенима и изубијанима од живоїџа” (Скерлић 1907б: 94–95; подвлачење М. Ђ.).

Већ и Скерлићевим одабиром речи којима се описује Ракићева поезија уочава се колико доминирају аудитивни елементи којима се наглашава ритмичка конструкција – „живот” се дефинише као „једнолико вечито клађење шеталице”, а „опстанак” као „поступно крхање ломних илузија наших под маљем грубе стварности” (Скерлић 1907б: 94–95). Ритмичка једноличност трајања која је монотона и морбидна – „[...] ’једнакост пред општом неминовном бедом’. То је стална ми-сао, и песник већ у напред чује онај кобни звук чекића који закива чамову даску мртвачкога ковчега [...]” (Скерлић 1907б: 95) могуће је да буде прекинута тек потпуним искључењем сваког ритма (уп. Скерлић 1907б: 94–95), што претпоставља читаву онтологију ритмизације у поезији као потврду трајања живота кроз (не)могућу еуритмију стиха.

Иако не свуда и у свему по сродности утисака упореди-во са претходним констатацијама поводом Ракићевог ритма (нпр.: „Ракићева песма је читка ритмом [...]” (Секулић 1941б: 212)), Исидора Секулић у тексту посвећеном Ракићу додаје потребу поређења Ракићевог ритма са музичким аспектима, и то посебно кроз извесне музиколошке оцене попут оне да је у Ракићевом делу „[р]итам [...] прегледан као партитура [...]” (Секулић 1941б: 212). У том контексту се у следећем поглављу истраживања у овој књизи покрећу и питања у вези са тим како се од Скерлићевог тврђења о еуритмичности Ракићевог стиха (уп. Скерлић 1913б: 147) стигло до увида Исидоре Секулић о његовој аритмичности (Секулић 1941б: 219), односно који су то музикализацијски аспекти ритма и/или аритмичности, карактеристични за Ракићев стих, томе доприносили и како су утицали на евентуалне промене у токовима модернизације поезије.

3.2. Синкопа Ракићевог песништва

„Да ритам буде звучнији [...]”
(Ракић 1984: 25).

Колико је трагање за дефиницијом синкопираног ритма Ракићевог песништва деценијама било изазов у тумачењу

његове версификације, показују различити примери именована ритмичких иновативности које су биле примећене у Ракићевом стваралаштву. Ту врсту недоумице уноси Милан Ракић већ 1929. године, користећи метафоричко одређење „ритмичк[ог] сечењ[а]” стиха, које је образложио у разговору са Бранимиром Ћосићем:

„Једанаестерац и дванаестерац су једина два стиха способна за израз. Нови нека траже. Нови нека покушају да даду нов ритам, нов талас. Сечење, ритмичко сечење које смо ми дали тим стиховима, није једино. Дванаестерац можете сећи како хоћете, дајући му читав низ тонских и ритмичких вредности, ако имате заједнички делитељ. И нови, ако *мисле* и *осећају*, морају наћи оно што одговара њиховој осећајности” (Ракић, Ћосић 1929: 180–181).

Дакле, не само што Ракић овде подвлачи свест о томе да „ритмичко сечење” постоји већ и да је отворено више могућности за његову реализацију (Ракић, Ћосић 1929: 180). Назначена синтагма је подстицала богата промишљања у вези са тим да ли се и како она „односи [...] на рашчлањавање говорног низа у стиху”, тј. како се реализује и као „један облик комбиновања унапред задате симетрије с асиметријом или реда с нередом” (Петковић 2007а: 16), при чему Петковић у својим анализама покушава и на формалном плану да артикулише шта овакви ритмички избори претпостављају:

„У свим случајевима где смо раније поменули паузе долази доста често до *йрекорачења из сѣоіе у сѣоіу, из йолусѣиха у йолусѣих, из сѣиха у сѣих и из сѣирофе у сѣирофу*. Или идући од већих ка мањим јединицама: *йренос и конѣира йренос између сѣирофа, оѣкорачење између сѣихова, оѣкорачење цезуре и йрелазак из једне врсѣе сѣоіа у другу*” (Петковић 2007а: 17; подвлачења М. Ђ.).

У том смислу *йрекорачења, оѣкорачења, йреноси* или *йреласци*, одређени као еквиваленти *риймичког сечења* (Петковић 2007а: 17; Ракић, Ћосић 1929: 180), умногоме се надовезују на увиде Пера Слијепчевића о *йрекидима*, односно *риймичким ѣачкама*, који се наслањају управо на бетовеновске приступе: „Док она Ракићева *ошѣрина великих йрекида*,

ритмичких тачака, дојриноси уџиску његове оџише концизности и оџсечности. Сећате ли се како музичар, нпр. Бейовен, џресече, и као заусџави сенџименџални занос мелодије у оркестџу ошџрим акордом гудала?” (Слијепчевић 1938: 394; подвлачења М. Ђ.). Ако се из претходно наведеног издвоје појмови *ритмичког сечења, џрекида и ритмичких тачака, те џреноса/оџкорачења* (Ракић, Ђосић 1929: 180; Слијепчевић 1938: 394; Петковић 2007а: 17), може да се закључи да је у питању, у ствари, обележавање ритма стиха музичким одређењем синкопе, чије је друго лексикографско значење дефинисано као музичко: „**сџнкопа** и **синкџпа** ж грч. [...] 2. муз. сџајање, џовезивање у један џон друге џоловине једног тџакџа с џрвом џоловином следећег тџакџа. – Кока је пратила [на клавиру] простим акордима у синкопама Милетову свирку (Ђос. Б. 3, РМС)” (РМС).

Ту врсту аналогџе музичког, и то пре свега ритмичког, кроз трансмузикализацију у Ракићевом стиху, како је истакао Новица Петковић,⁸⁸ издвојио је управо Перо Слијепчевић:

„Занимљиво је да је појаву коју сада описујемо први приметио и кратко је описао Перо Слијепчевић. Он између осталог каже: ’Ништа не смета што се код њега (тј. код Ракића) врло често ’закорачује’ из стопе у стопу, из стиха у стих, из строфе у строфу. То је слично процедури композитора који би много употребљавао ’синкопе.’ [(Слијепчевић 1983: 289)] Ако синкопа у музици означава случај када се друга половина једног такта спаја у истом тону са првом половином другог такта, при чему се и нагласак помера на ненаглашени део, онда према једној даљој аналогџи у песничкоме ритму долази до убрзања и нереда који нас одводи од парнасовски већ успостављеног реда” (Петковић 2007а: 17–18).

Не само што се синкопом измештају нагласци (Петковић 2007а: 17) него се и трансмузикализован утисак преноса дуже ноте која се налази између двеју краћих, како се музички реализује синкопа, разуме као својеврсна „симболистичк[а] асиметриј[а]”, „са низом нових тонских и ритмичких вредности” (Петковић 2007а: 18). Да би се такви и други сродни при-

⁸⁸ У вези са примерима синтаксичких основа синкопираног ритма поезије Душана Матића в. и: Петковић 2007б: 95–112.

мери версификацијских специфичности што прецизније анализирали, Перо Слијепчевић је указао на потребу сагледања не целокупног Ракићевог версификацијског система већ истакнутијих места у одређеним песмама:

„Мени се чини да се изражајно савршенство Ракићево не састоји толико у општој версификацији колико у неколико песама и појединих строфа ту и тамо где је успео да језиком ухвати осећајни талас на савршен, управо нечувен начин. То је случај у *Љубазној њесми*, у *Јефимији*, у *Ойрошијајној њесми*” (Слијепчевић 1938: 391).

Оваква врста запажања упућује и на чињеницу да елементи синкопираног ритма Ракићеве поезије неће бити одлика која претеже, али да је управо тип карактеристике која може знаковито да маркира одређене стихове и антиципира промене у неким будућим генерацијама хипермодерниста. Имајући у виду начине полемичких читања песме „На Гази Местану” (Ракић 1984: 108–109), које је заступао Црњански (уп. Црњански 1993: 209), поставља се питање у вези са тим шта ако се асиметричност синкопираног ритма Ракићевог стиха ипак ни по чему не уклапа у критику „баналних четворокута и добошарске музике досадашњих метрика”, коју Црњански нуди у „Објашњењ[у] ’Суматре’” (Црњански 1920: 267), већ, напротив, најављује суматраистичку (а)ритмичност, као и модерност слободног стиха Милоша Црњанског и других хипермодерниста. Узимајући у обзир генерацијске и поетичке разлике и однос према версолошким вредностима,⁸⁹ Дучић у разговору са Васом Милићем, вођеним након Ракићеве смрти,

⁸⁹ Бројна експлицитна Дучићева одређења поводом модернизма указивала су на извесне флукуације Дучићевих оцена, од покушаја сагледавања модернизма као правца проистеклог из бројних промена који је још у успону, што се уочава у тексту „Два нова уметника”, изговореног поводом отварања изложбе Милуновића и Стојановића: „Крајње модернисти нису нови, а постаће важни само онда када дође онај који ће тај покрет [учинити новим и] најречитије изразити њихову естетику” (Дучић 1922: 3; Дучић 2008в: 203), до изразито негативног става, формулисаног у осмом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини*: „Одиста, ко се васпитавао на духовима старе уметности и литературе, не треба да се боји да ће његов укус икада застарети. Ко је много полагао на модернизам, прошао је и сам са модом” (Дучић 1932: 312). У тој врсти градивних дихотомних одређења могао би да се разматра и Дучићев приступ променама на версификацијском плану.

промишља о слободном стиху, при чему истиче поимање улоге ритма у њему као оно које је разликовно у односу на везани стих: „Већ прво поколење после нас је прешло на слободни стих – слободни често и од ритма а не само од риме!” (Дучић, Милић 1938: 419). У том смислу синкопиран ритам може да се разуме као граница поетичких сусрета модернизма и хипермодернизма, односно начина на које се успостављају по-степенa претакања деоница везаног и слободног стиха.

Модел према коме 1938. године Слијепчевић говори о померању ритма у оквиру првог стиха Ракићеве песме „Силно задовољство” (Ракић 1984: 39–40) показује да се овде управо у односу на тонску структуру, акценатски план поставља као онај који креира доминирајући утисак синкопе:

„Занимљиво је да у песми *Силно задовољство*, јединој где се песник енергично отимље своме основном трагичном расположењу, и где се тежи, управо хвали, да он познаје не једну врсту но све врсте осећања и расположења, – да је баш у тој песми онај динамички акценат слободнији но иначе, па се пребацује на средину и чак на крај стихова, прелазећи дакле у ритам *узлазни*, већма полетан.

Ја имам *часова* Дугог очајања [...]” (Ракић према Слијепчевић 1938: 394).

Када се погледа први стих Ракићеве песме „Силно задовољство”, иако је у питању симетричан дванаестерац, распоред акцената као да формира цезуру после трећег слога, при чему делује и да је синкопа садржана у синтагми „[...] часова дугог очајања”, и то у променама врсте акцената и њихове дужине, која се на другој речи синтагме додатно наглашава и оствареном паралелом са значењем, док је такође поновљен и звучни склоп „ча” у првој и трећој речи, као могућа аналогија према вредностима које су симетричне по устројству у односу на средишњу дужу јединицу у оквирима ритмичке фигуре синкопе (Ракић 1984: 39; Ракић према Слијепчевић 1938: 394). У том смислу делује као да се оваквом врстом ишчитавања музичких удела у структури Ракићевог дванаестерца и потенцијалних промена до којих музикализацијом стиха долази потврђује Дучићева трансмузиколошка пројекција Ракићевог певања у дванаестерцу, које је осликано сродно ка-

рактору уметничке инструметалне изведбе, у Дучићевој визури интердисциплинарно транспоноване при оцени Ракићеве версификацијске специфичности:

„Овај наш песник је [Ракић – прим. М. Ђ.] као српски гуслар у десетерцу нашао у дванаестерцу инструменталној који је одговарао и његовој целој природи. Он је дисао у дванаестерцу. Све стране стихове које је кад изговарао били су у том метру! А ја мислим да ово даје посебни чар његовој књизи која изгледа мали епос исцрпан од почетка до краја у једном даху, на једном гласном инструменту, о једном једином али врло крупном предмету” (Дучић, Милић 1938: 420; подвлачења М. Ђ.).

Управо су из таквих типова трансмузиколошких реконтекстуализација дванаестерца и потекле потенцијалне мотивације за истраживање онога што је у њему музичког карактера, а код Ракића посебно представљено у виду синкопираних ритмизација стиха, чија је улога и на семиотичком и на семантичком плану врло разграната, како то, међу различитим исходиштима трансмузикализације дванаестерца, подвлачи и следећи пример. Трећа строфа песме „Мутна импресија” Милана Ракића такође доноси један од поменутих примера синкопираног ритма стиха уз присуство опкорачења:

„– Дај ми уста твоја, дај могућност тајну
 Да, жив, заборавим да сам жив, да свуда
 Видим само срећу и доброћу крајну,
 Да спокојан будем и тих као Буда!
 Дај ми уста твоја, дај могућност тајну!”
 (Ракић 1984: 55; подвлачење М. Ђ.).

Управо остваривање музичко-ритмичког елемента синкопе које се заснива на овом преливању семантичке и структурне нити из стиха у стих омогућује да се и ритмички нагласи веза свеобухватности, успостављања универзалне аналогије и будистичког мира, јер да тај сегмент песме није синкопиран, да није дужином истакнут као наглашен између два паралелна синтаксичка сегмента, веза би на плану значења донекле била изостављена (Ракић 1984: 55). У том смислу ритмичка синкопираност у оквиру стихова подупире утисак речитативног сливања говорног низа, који и на семантичкој равни допри-

носи успостављању продубљених односа у оквиру строфе, а оснаживањем опкорачења и/или преноса посредује утисак постепеног ослобађања стиха, као и стварања нове синкопираних целине, мање од строфе, а веће од једног стиха (уп. Којен 1996: 355), попут основне трансмузиколошке јединице модерничке поезије.

Колико генеза оваквих и сродних примера води ка новијим песничким генерацијама, толико је заправо могуће да буде пронађена и међу најмодернијим примерима код претходника, те тако синкопиран ритам може да се увиди и код Војислава Илића, што показују и завршни стихови из песме „Вартоломејска ноћ”, која је датирана 6. септембром 1881. године:

„Ликује Карло. *И гробни мир и ѿноћ,*
Увија ѿлашћом ѿражен смрћу свећ –
Тишина мрћва. И тихим, благим ветром
 Непокренут повијен снева цвет...”
 (Илић 1961а: 209; подвлачење М. Ђ.).

Пример снажне синкопе која обухвата сегменте првог и трећег стиха, као краће елементе, и другог стиха, као дужу вредност, што све гради трансмузикализацију ритмичке фигуре у овој Илићевој песми из 1881. године (Илић 1961а: 209), као да трострукошћу свог синкопираног низа антиципира једну од најмузикалнијих Ракићевих песама „Божур” из 1911. године, и то посебно њену последњу строфу, у којој се запажају и пример синкопе, и пример каденце, што посебно доприноси појачаној ритмизацији и мелодизацији:

„Све мирно. Тајак. Ћути поље равно
 Где некад паде за четама чета...
 – Из многе крви изникнуо давно,
 Црвен и плав, Косовом божур цвета...”
 (Ракић 1984: 105).

Између синкопираног првог стиха, до синкопе која се образује од трећег и четвртог стиха, концентрисаност Ракићеве ритмичности умногоме доприноси асиметрији везаног стиха (Ракић 1984: 105), који се све поступније у пунктуацијама отвара ка слободном, те не изненађује што би неки од претходно наведених стихова из песме „Божур” или пак синкопи-

рани стих из Ракићеве песме „Наслеђе” – „И калема нових, да, кô некад јака” (Ракић 1984: 111) или из песме „Јефимија” – „И осећам тада да, кô некад, сама” (Ракић 1984: 113), могао да најави и промене у следећим периодима, које подразумевају и учесталост синкопираних ритмичких парцелација у, на пример, поеми „Стражилово” Милоша Црњанског из 1921. године, где су синкопираности, пунктуације или њихове рефлексije присутне скоро у сваком стиху и на његовим границама:

„Лутам, још, витак, са сребрним луком,
расцветане трешње, из заседа, мамим,
али, иза гора, завичај већ слутим,
где ћу смех, под јаблановима самим,
да сахраним” (Црњански 2002: 129).

Из наведене анализе синкопираних ритмичких опредељења Ракићевог стиха, при коме се промене једанаестерца показују у виду истакнуте ритмичке динамизације (Петковић 2007а: 15), односно као „ритмичко треперење које преноси одређени напон за који не зна парнасовска имперсонална лепота” (Петковић 2007а: 14), може да се закључи колико је и ритмичка парцелација везаног стиха један од музичких аспеката његове модернизације, те колико је утицајна на чињеницу промена стиховних парадигми крајем 19. и у првим деценијама 20. века, као неумитни дозив између раномодернистичких и хипермодернистичких остварења.

4. Феноменологија плеса у виђењима Милана Ракића, Јована Дучића и Јелене Димитријевић

„[...] potrebna nam je svaka obesna,
lebdeća, plešuća, detinjasta i blažena umetnost da
ne izgubimo onu *slobodu nad stvarima*
koju od nas zahteva naš ideal”
(Niče 1984: 129).

4.1. Феномени плеса као трансмузиколошки рефлексии књижевног текста

Колико су у књижевности раног модернизма нераздвојива поклоњења уметности музике и плеса, односно колико је сти-

хова и редова неразлучиво намењено музама Терпсихори и Еутерпи (уп. Blazis 2018: 32), показују и дела аутора чији литерарни опуси обележавају прве деценије 20. века.⁹⁰ Уз разгранате стваралачке одговоре и бројне могућности translација плесних феномена у оквиру поетички диференцираних књижевних дела, посебну истраживачку пажњу заокупља и чињеница о начинима третирања одабраног плесног концепта у есејистичким или хибридно одређеним жанровским остварењима која имају и извесне трагове аутобиографског или аутореференцијалног. С тим у вези, процес трансмузикализације у овом сегменту књиге подразумева и знаковити културолошки вишак који се посредује када одабрани ствараоци музички и плесни појам којим се баве транспонују у своје текстове додајући уз њега и оцене у односу на хоризонт поетичких очекивања, валоризацију преноса карактеристика друге баштине, уз имплицитно истицање незаобилазних разлика у дијалогу маркираних времена и простора.

Тако посредован феномен може да се окарактерише и својеврсним трансмузиколошким рефлексом у књижевном тексту. Услед превода музиколошког појма у оквиру литерарног текста, у динамичном процесу трансмузикализације, долази до рефлектовања културолошких, социолошких, антрополошких и других оквира подстакнутих том translацијом, који представљају начине успостављања идеолошких становишта ва аутора или и колектива којем стваралац припада и, путем

⁹⁰ Могућности за компаративна и интердисциплинарна проучавања плеса у српској књижевности јављају се и у делима која припадају различитим периодима и поетичким опредељењима стваралаца – од Станковића и питања улоге плеса у *Кошани* (Станковић 1902а) или пак интерпретације одбијања „’чочек[а]’” и трагања за „[д]руг[ом], теж[ом], топлиј[ом] игр[ом]” у приповеци „Стари дани” (Станковић 1902б: 88), преко тумачења неизговорљивог у (не)свесној представи коју су приредили „пар босих ногу и пар црвених мокасина [...] према ритму неке нечујне музике, у духу неке фантастичне режије” из Андрићеве приповетке „Игра” и плеса пред смрћу у приповеци „Аска и вук” (Andrić 1956: 7; Андрић 1953: 8–9; Андрић 2008: 490, 439–442) до анализе плеса на граници (не)могуће друштвене конвенције и покушаја уклапања у одређене општеприхваћене норме без потенцијалног додира са било чим плесно-индивидуалним у роману *Ујо-тјреба човека* Александра Тишме (Тишма 1976; Тишма 2010: 70, 74). Наведене разноврсности показују и колико је међу ауторима различитих поетичких опредељења плес на симболичком и тематско-мотивском плану једно од важних упоришта дела.

њих, подвлачења методе трасирања додира или дистанцирања међу различитим културама током првих деценија 20. века.

Имајући то у виду, у наредном сегменту књиге истражује се како се феномен *дансинга* посредством трансмузикализације, у периоду после 1928. године, рефлектује у оквирима текстова Милана Ракића, Јована Дучића и Јелене Димитријевић, као и које стваралачке одговоре или и поетичке и културолошке дискусије активира.

4.2. Шта је то *дансинг*? Ракићево стваралачко дефинисање плесног феномена

У броју *Српског књижевног гласника* од 1. новембра 1938. године, посвећеном успоменама савременика на деловања Милана Ракића, први пут је објављена и Ракићева песма „У дансингу”, настала 1928. године у Риму (Ракић 1938: 213–214). Пошто је у питању песма која је остала махом скрајнута у односу на главнину усмераване истраживачке пажње ка Ракићевом опусу (уп., нпр., Петковић 2007в), а чини се да може да буде посебно подстицајна како за анализу семантике и семиотике плесног ритма у Ракићевој поезији, тако и за успостављање дефиниције *дансинга* као плесног феномена и повода за анализу његове трасмузиколошке рефлексације у књижевним текстовима, овде се наводи у целини:

„У ДАНСИНГУ⁹¹

Шта раде ови људи?

М. Ђурчин

*Фокс њрој и Танго, игре леје,
А шими? Драга, што се њражи,
Још само неке сѡаре чеје
Што не схвајтају њине дражи.*

⁹¹ У *Српском књижевном гласнику* наслов песме је, како је то било и уобичајено, штампан верзалом; уз наслов је додата звезда која је упућивала ка напомени у фусноти о месту и времену настанка Ракићеве песме (Рим, 1928. година), а све осим наслова, презимена и иницијала имена Милана Ђурчина, као и Ракићевог потписа, било је дато курзивним слогом (в. Ракић 1938: 213–214).

*Не слушај мрачне филозофе
Шћо, можда, ѿаће од сћомака,
Шћа каже Лењин, или Јофе,
Ил' кашљуцава каква бака,*

*И ѿустѿи људе крајковиде
Да дају маха својој злоби,
А ми, ко љуике хризалиде,
Осћавићемо гардероби,*

*Са огрћачем и са велом,
Све мрачне ѿежње земље ове
И ѿонућемо душом целом
У ѿе рићмичке чистје снове.*

*И ко у слици од Рјейина
'О какав ѿросћор!' – Какве чари,
Винућемо се ѿућ даљина
У чаробнички замак сћари.*

*Несћаће људи шћо се гуше
У шесном, ѿрашном земном крају
И свежа ѿела, чистје душе,
У нейорочном загрљају,*

*Прелећећемо сфере нове
Где светљосне се кише лију,
И сањаћемо чистје снове
На врховима од ѿрсћију..." (Ракић 1938: 213–214).*

Прво питање које би могло да се постави тиче се разматрања наслова ове песме. Према *Великом речнику сћраних речи и израза* потврђује се да је реч *дансинг* пореклом из енглеског језика, да означава простор у коме се игра, као и само играње, док може да се јави и као непроменљиви део полусложенице којом се представља место игранке, на пример, „дансинг-бар” (Клајн, Шипка 2008: 326). Речник САНУ као један од извора за дефинисање значења ове речи наводи и роман *Два царсћива* Бранимира Ћосића из 1928. године, односно одговарајући сегмент из примера: „Чудна младеж, мислио

је зауставивши се пред вратима, дане проводи по кафанама и *дансинзима*” (Ћосић 1928: 26; уп. РСАНУ; подвлачење М. Ђ.). Исте 1928. године Ћосић у *Правди* публикује разговор са Ракићем (уп. Дучић, Милић 1938: 415), а следеће 1929. године излази Ћосићев интервју са Ракићем у *Лейпцигу Мајице српске* (Ракић, Ћосић 1929: 174–185), што се очито поклапа и са Ћосићевим периодом рада на књизи чланака *Десет њисаца – десет разговора*, објављеној 1931. године, где се међу саговорницима Бранимира Ћосића налази и Милан Ракић (уп. Ћосић 1931). Узимајући у обзир интензитет дијалога између Ракића и Ћосића који је, на неки начин, обележио и период између 1928. и 1931. године (уп. и Ракић, Ћосић 1929: 174–185; Ћосић 1931), могло би да се претпостави да су постојали и међусобни утицаји у вези са одређеним сродним књижевно-стваралачким контекстуализацијама феномена *дансинга*. Са друге стране, Ракић је могао да се у фреквентност ове речи увери и током боравка у Риму, који је у напмени назначен као место настанка песме 1928. године (Ракић 1938: 213). Ипак, чињеница да песма није публикована за Ракићевог живота, иако је настала десет година пре његове смрти (уп. Ракић 1938: 213), истиче околности које потврђују да широј читалачкој публици трансмузиколошки рефлекс појма *дансинга* у књижевном тексту и није могао да буде познат из Ракићевог, већ, вероватније, из Ћосићевог дела (уп. Ћосић 1928: 26).

Ћосићев одломак из романа *Два царсџива*, уз друге забележене примере у РСАНУ, као да показује и извесну критичку дистанцу у односу на разумевање овог друштвеног феномена (уп. Ћосић 1928: 26; РСАНУ). У Ћосићевом роману наглашавање генерацијске разлике и критичке оцене млађих употребљава се већ и одабиром одређења *чудности* за генерацију⁹² – „[ч]удна младеж”, док се бивање по „дансинзима” контрастира неиспуњавању обавеза „на Универзитету” (Ћосић 1928: 26). Дакле, *дансинг* у назначеном случају (уп. Ћосић 1928: 26) очито доприноси представи доколичарског, забављачког и потенцијано опасног утицаја на стасавања.

⁹² Поводом учесталости овог и сродних одређења као квалификаторних у Скерлићевим критичким текстовима, којим као да се маркира егзотичност извесне новине и успоставља у односу на њу оцењивачка, најчешће негативно конотирана дистанца, в. и: Ђурић 2015: 115–128.

Колико је такво мишљење било учестало и у деценији која је следила, а посебно усмерено ка разматрањима и у односу на родне забране, сведочи чињеница о тексту објављеном 29. јануара 1939. године, који је обележен и следећим насловним одредницама – „Дискусија о корзу и дансингу – Дансинг није за девојчице јер утиче штетно на њихово васпитање” (уп. *Гласник Етнoграфског института* 1939: 10–15). Иако је овај текст објављен годину дана након Ракићеве смрти, динамику описаног односа према културолошком феномену *дансинга* Ракић је могао да проосети и у периоду писања своје песме (уп. Ракић 1938: 213–214), због чега је, можда, и одлучио да одложи њено објављивање.

Мото који се налази испод наслова Ракићеве песме „У дансингу” припада Милану Ђурчину, односно представља стих из Ђуринове песме „На балу” (Ђурчин 1991: 58), која је сврстана и у „Треће доба” *Анџологије новије српске лирике* Богдана Поповића (Ђурчин у Поповић 2011: 243).⁹³ Међутим, ово није прва песма којом Ракић настоји да успостави извесну интертекстуалну везу или дијалог са Ђурчиновим стваралаштвом и поетичким опредељењима. Још 1903. године Ракић је „Искрен[у] песм[у]”, коју је, после публикавања у *Српском књижевном гласнику* (Р. 1903: 40–41), укључио у своју прву збирку, посветио управо Милану Ђурчину (Ракић 1903). Чак шеснаест година пре писања Ракићеве песме „У дансингу” (уп. Ракић 1938: 213–214), Милан Ђурчин је, анализирајући стихове прве и друге Ракићеве збирке, у *Српском књижевном гласнику* 1912. године представио врло значајне увиде у вези са „[в]ерсификациј[ом] Милана Ракића”, при чему је посебно истицао и *музикалности једанаестерца*, којим се, према Ђурчиновим запажањима, Ракић користи „кад има да каже нешто интимније него обично (‘Искрена песма’, ‘Обична песма’)” (Ђурчин 1912: 850), дакле, између осталог, и у Ракићевој песми која је Ђурчину и посвећена (уп. Ракић 1903). Наведене чињенице указују на постојање вишедеценијског континуитета Ракићевих и Ђурчинових међусобних поетичких проматрања, која су, када се имају у виду поменуте пе-

⁹³ У вези са Ђурчиновим статусом у оквиру „Трећ[ег] доб[а]” *Анџологије новије српске лирике* Богдана Поповића и на страницама *Српског књижевног гласника* у времену до Првог светског рата в. и: Петровић 2019: 274.

сме које је Ракић посветио Ћурчину (уп. Ракић 1903; Ракић 1938: 213–214), евидентно конституисана и на опредељењима ка извесним иронијским отклонима у односу на дотадашње разумевање канона љубавне поезије или пак сагледавање атмосфере куртоазног амбијента салонски режираних сусрета.

Ракићев одабир питања „*Шта раде ови људи?*“, тј. опредељење да последњи стих друге стофичне целине у Ћурчиној песми буде мото Ракићевог остварења (Ћурчин 1991: 58; Ћурчин у Поповић 2011: 243; Ракић 1938: 213), истиче преокрет и превредновање одређених конвенција очекиваних када је у питању плесна култура и посебно њен друштвени значај и смисао. Наиме, у Ћурчиној песми „На балу“, у опису плесних парова: „Гомила чудно се врти; | Све дођу двоје и оду, | И мушко женску прти; || У женске, голе груди; | Поглед јој мутан, и блуди... | [...] Сањива и бледа лица уокруг још се крећу; | Свак стисн’о женску на груди, | Па заједно прелећу | С краја на крај, а ногом шарају слова | Све нова и нова” (Ћурчин 1991: 58; Ћурчин у Поповић 2011: 243; подвлачење М. Ћ.), уочљива је, са једне стране, изразита конотација сензуалног и путеног у вези са плесним (уп. Кошничар, Карапавловић 2015: 93–108), а, са друге, евидентира се и извесна промена класицистичке плесне поставке од геометријске ка алфабетској (уп. Blazis 2018), која сугерише и пример плеса као „*transverbalnog čina*” (Huber 2011: 104), односно као аспекта метапоетичких перспектива стваралаштва, посебно границе (хипер)модернистичког која се у Ћурчиновом делу осликава.

Дионизијски карактер игре, који се примећује у Ћурчиној песми, могао би своје упориште да има и у ничеанској концепцији плеса (уп. Nietzsche 1872; Huber 2011: 103 и даље). Ћурчин је, наиме, почетком друге деценије 20. века био нарочито посвећен и преводима Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра* (Nietzsche 1883a, Nietzsche 1883b, Nietzsche 1884, Nietzsche 1885, Ниче 1914).⁹⁴ Овај Ничеов текст, као и многи одломци из Ничеовог разгранатог опуса, показују колико се поверења поставља у слободу плеса неограниченог класицистичким формулама покрета, у импровизацију и потребу плесног трагања за сопством и исконом, у непрекид-

⁹⁴ Истанчана проматрања о сегментима Ћурчинових превода Ничеа понудила је у својим анализама Исидора Секулић (в. Секулић 2003а: 299–323; уп. Миљинчевић 1992: 337).

ност *флуksa* покрета који и кроз домашај стваралачког трансa повезује стварно са надстварним,⁹⁵ креативно са креационистичким, људско са надчовечанским, пошто се има у свести да је „Zaratustra играч, Zaratustra lakokrili, који lakim krilima maše, spreman da poleti, који maše svima pticama, spreman na let smišljen, blaženo-lakomislen...”, док је насупрот томе „đavo [...] duh težine” (Ниће 1987: 290, 111; уп. Huber 2011: 109–110, 107). Управо се та ничеанска, антиаполонијска концепција плеса (уп. Huber 2011: 109), као оповргавање одређене пропорције задатог размера, што је дефинисано и у Ћурчиновој песми „Пустите ме како ја хоћу” („Зар све баш мора бити јасно и чисто, | И свуда прописан број!? | [...] Ритам ће кроз музику речи | Пробити себи путе, | И отићи у прави крај; | У песми закони ћуте – | Пустите осећај!”; Ћурчин 1991: 89; Ћурчин у Поповић 2011: 241), наслућује и у стиховима Милана Ћурчина из песме „На балу” на које Ракић алудира (Ћурчин 1991: 58; Ћурчин у Поповић 2011: 243; Ракић 1938: 213). То значи да може одређени елемент екстатичног, дионизијског, донекле чак и бунтовног или рушилачког (уп. Huber 2011: 109–110) да се претпостави и у Ракићевој песми о *дансингу* (уп. Ракић 1938: 213–214), а наредно питање које се с тим у вези отвара јесте да ли би могло да се повеже и са извесним поетичким аспектима граничномодернистичког.

Крај Ћурчинове песме „На балу”, доноси снажно изневеравање очекивања лирског субјекта у жељи да се разуме и припадне описаној, скоро извесно колективној сеанси плеса (Huber 2011: 110), која се изненада окреће ка правилима, условима и рестрикцијама, и то оним који сада делују и помало лицемерно квазиаполонијски: „Хтедох да запитам где сам, и што то раде? | Ал’ човек у црном руху преда ме стаде: | ’Пардон!’ канда је рек’о, и мрка лица | На вратима прстом показа лако; | ’На бал се не долази тако, | Без фрака и рукавица!...’ || – А, тако!...” (Ћурчин 1991: 58; Ћурчин у Поповић 2011: 243). У приказаном наслеђу бодлеровског одступања од позе тзв. вишег друштва, јасно је зашто Ћурчин бива незаобилазан песник и за „Пролог” *Лирике Ийџаке* Милоша Црњанског из 1919. године – „нећу да прескочим Крлежу и Ћурчина”, у коме се наглашава и следеће негирање: „Ја нисам певач продани права, |

⁹⁵ О могућностима испитивања плеса и музике као проузроковача трансних стања в. и: Њаради 2018а: 987–1005.

ни ласкало отмени крава” (Црњански 1919: 5). Изостајање *ласкања* изештаченој *ошменосици* незаслужених примећује се како код Ђурчина (Ђурчин 1991: 58; Ђурчин у Поповић 2011: 243) и Црњанског (Црњански 1919: 5), тако и у Ракићевој песми „У дансингу”, посебно у стиховима: „*Не слушај мрачне филозофе | Што, можда, иако од стомака, | Што каже Лењин, или Јофе, | Ил’ кашљуцава каква бака, || И јусици људе крајковиде | Да дају маха својој злоби*” (Ракић 1938: 213), који би могли да се тумаче и као потенцијални дијалог са првом строфом „Епилог[а]” *Лирике Ишаке*: „Да ли да певам професорима | што су критици вични, | што ишту, ишту оптимизам, | под папучом, реуматични” (Црњански 1919: 75). Међутим, да ли је било која евентуално скицирана поетичка или класна побуна у Ракићевој песми, под претпоставком да би могла да буде и подржана окружењем хипермодернистичких поетика, заиста и потенцијални разлог необјављивања песме за живота? Или је овде, у ствари, *дансинг*, плесни феномен, у трансмузиколошком рефлексу послужио као метаполитичка метафора оцртавања растућих трвења између Истока и Запада и покушај Ракића, да, наклоњен и вредностима западноевропске цивилизације, оличене првенствено у француској култури, кроз интермедијалну референтност плесног, визуелног и литерарног, „измири” сукобљене стране?

У једном од летњих бројева *Српског књижевног гласника* у коме су многи прилози посвећени сећању на Милана Ракића, Момир Вељковић у тексту „За столом Милана Ракића” помиње и песму о *дансингу* која је у том тренутку још увек у заоставштини (објављена је неколико месеци касније у истом часопису) и оставља белешку која показује двоструку културолошку контекстуализацију поменутог песме:

„У Ракићу се мешала на чудан начин животна непосредност из селачког корена и пуританска морална чистота коју је он извео као највиши закон западне културе. Својим нагоном Ракић се прилагодио и данашњем времену (ијевао је са јуно љубосици о илесу и дансингу), али дух му је био ошоран према савременим идејама и моралу” (Вељковић 1938: 466; подвлачење М. Ђ.).

Дакле, и из Вељковићевих навода произилази негативно одређење *дансинга*, чак и у етичком смислу (уп. Вељковић

1938: 466), што показује каква је могла да буде прва рецепција Ракићеве песме у којој је разлика модерних, нових, и оних „*сџар[ух]*” представљена кроз супротстављене односе које генерације, поетике или политике успостављају према трима америчким играма – „*Фокс џироџ[у]*”, „*Танг[у]*” и „*шим[ију]*” (Ракић 1938: 213). Периоди у којима су наведени плесови постали популарни у Европи међусобно су подударни, а поклапају се и са временом настанка Ракићеве песме (уп. Ракић 1938: 213–214), што сведочи о њеној актуелности – док је занимање за јужноамерички *џанго* у Европи јачало од 1910. године, а посебно било интензивно око 1920. године (Ковачевић 1977: 546), *фокс-џироџ* преко Енглеске обухвата Европу од 1914. године, те његова популарност расте након Првог светског рата и прати фазе промена до којих долази у додиру са џезом (Ковачевић 1971: 601), са чиме може да се упореди и врло сродна ситуација богате европске рецепције америчког плеса *шимџа* нарочито после Првог светског рата (Клајн, Шипка 2008: 1488).⁹⁶ Имајући у виду улогу Антанте, односно удела енглеске и америчке војске у Првом светском рату, као и последице револуција у Русији које проистичу из ратних околности, тамо где се у Ракићевим стиховима јављају референце на улоге бољшевичких представника Лењина и Јофеа, на први поглед чини се да доминира превага наклоности ка културним и уметничким продукцима америчке средине, који се, попут извесног дејства културне дипломатије, све јасније шире кроз европске земље у послератном периоду (Ракић 1938: 213).

Међутим, колико назначена позиција није једнострано одређујућа, показује и наставак песме, где лирски субјекат казује драгој како „[...] *ко љуике хризалиде, | Остџавићемо гардероби, | Са огрџачем и са велом, | Све мрачне џежње земље ове | И џоноућемо душом целом | У џе ритџичке чисџе снове. | И ко у слици од Рјејина | 'О какав џросџор!' – Ка-кве чари, | Винућемо се џуџи даљина | У чаробнички замак сџари*” (Ракић 1938: 213–214). Дакле, представа потпуне катарзе и плесног уздигнућа почиње у тренутку када се лирски субјекат и драга одређују *хризалидама* (луткама лептира пред којима

⁹⁶ О знатним променама на плесним сценама током првих деценија 20. века, као и о потреби интердисциплинарних проматрања плеса у односу на целину културних традиција в. и: Њаради 2018б.

је очита трансформација), што би могла да буде и метапоетичка ознака културолошке „преобуке” песме која се наставља интермедиијалним цитатом наслова слике *Какой њросѝор!* Иље Јефимовича Рјепина из 1903. године (Ракић 1938: 213–214). То заправо значи да „*дражи*” релативно новијих америчких друштвених плесова доприносе остварењу највећих ванземаљских „*чари*” представљених, у ствари, сликом руског аутора, кроз „*рѝѝмичке чистѝе снове*”, и то у савладавању свега онога што је „[у] *ѝесном, ѝраином земном крају*” и преко доминације тежње да се досегну „*сфере нове*” (Ракић 1938: 213–214). Ракић показује како само истинском предајом *дансингу*, „[н]а *врховима од ѝрсѝију...*” (Ракић 1938: 213–214) могу да се постигну повезаности свих чак наизглед и дихотомних ентитета у нераскидивост тоталитета уметничког као надземаљски узвишеног. Оваква врста препуштања *дансингу* која пројектује стварност Рјепиновог платна (уп. Ракић 1938: 213–214) могла би да се тумачи и као јунговски дефинисана *акѝивна имагинација* која у фантазијском сусрету, кроз посредство трију уметности, нуди остварену и несвесну жељу за унифицираним културним простором трајања, који тако отелотворен, кроз текст, има независтан пут (Jung 1976; Вукадиновић 2016: 344–345). Тиме се показује колико процес транслације одређених система кроз уметност може да има регенеративну улогу сусрета и дијалога у оквирина дипломатије култура.

Претходним Ракић као да се надовезује на оно што је Исидора Данкан, својим животним путем од Америке, преко многих европских градова, до Русије, и својим професионалним одређењима – од промена класичног балета до врхунских импровизација – допринела модерности плесне уметности и повезаности култура, а чија је аутобиографија објављена свега годину дана пре писања Ракићеве песме, која је овде анализирана (уп. Duncan 1927; Kovačević 1971: 484; Ракић 1938: 213–214; Huber 2011: 110). Почетком 30-их година 20. века и Мага Магазиновић, ученица Исидоре Данкан, посвећује се нечему што би могао да буде суштински концепт и Ракићеве песме – „развијању транснационалне идеје апсолутног плеса” (Ђурић 2015а: 239, 241; уп. Магазиновић 1932; Kovačević 1974: 504),⁹⁷ што је заправо и потврда исконске транслације

⁹⁷ За свестрано позиционирање рада Маге Магазиновић између различитих уметности, наука и дисциплина в. и: Обрадовић Љубинковић 2019;

музиколошких образаца из текста у концепт културе и друштва који одишу животима уметничких транспозиција као упориштима феноменологије саговорништва и разумевања.

У том смислу би и могло да се закључи да, иако би на први поглед деловало да је Ракићева песма у свом централном тону посвећена музичком, плесном феномену *дансинга* (уп. Ракић 1938: 213–214), заправо се увиђа да је након процеса трансмузикализације одређеног појма и аутохтоног стваралачког одговора дошло до снажног трансмузиколошког рефлекса, који је допринео и извесним метаполитичким метафорама, и то у јасно активираним, транслаторним улогама музичких, ликовних и књижевних елемената.

4.3. Зашто је *дансинг* опасан? Дучићева критика плеса

Имајући у виду да Дучић генерално није сасвим позитивно наклонио плесној уметности (уп., нпр., Дучић 1932: 246), врло изненађујуће делује чињеница да је у оквиру десет одељака књиге *Јуџира са Леуџара*, међу којима је девет посвећено апстрактним феноменима – „О мирноћи”, „О мржњи”, „О љубомори”, „О сујети”, „О страху”, „О разочарењу”, „О родољубљу”, „О карактеру”, „О уљудности” – један од њих усмерен ка конкретной уметности – плесу (Дучић 2008г: 397–404). Мада би, у неким аспектима и по претходним Дучићевим позивањима на Пола Валерија (Дучић 2008а: 102–103), могло, можда, да се очекује да Валеријева перцепција односа унутрашњег и спољашњег сагледавања игре као психолошке и филозофске теме буде и Дучићева основа за проматрања ове уметности (уп. Valéry 1976: 65–75), одељак „О плесу” из књиге *Јуџира са Леуџара* (Дучић 2008г: 397–404) могао би заправо да се разуме и као имплицитна Дучићева полемика са Ничеовим доживљајем плеса израженим и у књизи *Тако је говорио Заратустра* (Nietzsche 1883а, Nietzsche 1883b, Nietzsche 1884, Nietzsche 1885, Ниче 1914).

Иако у оквиру неких од досадашњих систематичнијих присупа Дучићевом делу сегменти Дучићевог опуса нису били пречесто довођени у везу са Ничеовим филозофским

Томић С. 2019; Obradović Ljubinković 2019. Поводом приказа позиције и права које су девојке имале у оквирима чланстава у хорovima и начина на које је своје увиде о томе конституисала Мага Магазиновић в. и: Magazinović 2000: 87; Костић 2014: 194.

концепцијама (уп., нпр., Витановић 1994; Делић 2009), Павловићева тумачења подвукла су ничеански одјек одређених поетских упоришта стихова Јована Дучића:

„Његов афористички стил, са доста знања, не бри­не много филозофских брига: ако понегде у песмама имамо далеке доказе да је Дучић познавао Ничеову ми­сао, у својим филозофемама у путописима и *Благу цара Радована* он више подсећа на Карлајла, Ренана, па ако хоћете и на Волтера Патера, него на било ког систематског филозофа деветнаестог века” (Павловић 1981: 290; Флашар 2017: 582).

Како је, између осталог, у одељку „О родољубљу” из књиге *Јуџира са Леуџара* Дучић имао у виду и извесна Ничеова опредељења (Дучић 2008г: 458), што је истакнуто и у неким од испитивања Дучићевих есеја (уп. Бјелановић 2021: 220, 317), могло би да се претпостави да је и назначени одељак „О плесу” Јована Дучића, у ствари, својеврсна полемика са Ничеовим становиштима о игри (уп. Huber 2011: 103 и даље).

Прва међу тезама о плесу коју Дучић износи у одељку посвећеном овој уметности у књизи *Јуџира са Леуџара* подразумева да процес плеса може да буде истински само ако „све игра у ритму и хармонији” (Дучић 2008г: 397). То је умногоме у сагласју са Дучићевим начелно питагорејско-платонистичким одређењима *лейог* као *хармоничног*, те у односу на то и свега онога што је у вези са хармонијом оцењено као врхунско (уп. Фрајнд 2011: 612; Марјановић 2020: 164), како је то рефлектовано и у седмом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини* (Дучић 1932: 305–306), а о чему је било дискутовано у претходним поглављима књиге.

У својим елаборацијама о природи игре у књизи *Јуџира са Леуџара*, Дучић додаје да плесни елемент као „екстаза, врхунац узбуђења” „треба да личи на покрет какав постоји у природи: на лелујање жита, на таласање мора, на титрање воденог млаза, на треперење лишћа, на игру крви” (Дучић 2008г: 397). Ова Дучићева теза, по квалификацијама и позитивној интонираности односа према плесу, има у сржи ничеанску основу вредновања игре која подразумева скоро лековито дејство плеса кроз „ekstatičko sjedinjenje čoveka sa prirodom” (уп. Huber 2011: 103; Ниће 1984). Дучићевски дефинисана плесна

„екстаза” (Дучић 2008г: 397) поклапа се са ничеанском представом плесног „ushićenj[a]”, која се истиче у *Веселој науци* чак и кроз говор „cinik[a]” о „potreb[i] za taktom, plesom, maršom”, када „one [ноге – прим. М. Ђ.] traže od muzike pre svega ushićenje, što se nalazi u *dobrom* hodу, kogačanju, skakanju i plesanju” (Ниће 1984: 282).

Међутим, оваква Дучићева одређења игре ипак су међу најређима, јер се већина Дучићевих виђења плеса заснива на његовој негативној карактеризацији (уп., нпр., Дучић 1932). Пошто је у одељку „О плесу” књиге *Јуџира са Леуџара* наглашено да се „[и]гром [...] опију духови” (Дучић 2008г: 398), Дучић је свој строг критички став према плесу поткрепио и примером који подразумева да се они најистакнутији у духу нису одавали плесним дражима: „*Не знам ни једног великог ѿлесника ни умеѿника који је ѿуно лудовао за ѿлесом*, али су и чувени играчи већином били лишени сваког другог талента. [...] *Није марио за ѿлес или за музику ни Геѿе*, који је чак и сам свирао на клавиру. Је ли то стога што музика речи не иде заједно са музиком чистог тона?” (Дучић 2008г: 402; подвлачења М. Ђ.). То су управо супротни аргументи у односу на Ничеова становишта изражена у одељку о „razumljivosti” у књизи *Весела наука*: „Dobar plesač želi da uzima kao svoju hranu ne mast, nego najveću elastičnost i snagu – i ja ne bih znao šta bi duh nekog filozofa želeo više od dobrog plesača. Ples je naime njeov ideal, takođe njegova (umetnost), konačno i njegova jedina pobožnost, njegovo ’bogosluženje’...” (Ниће 1984: 301; Huber 2011: 105; подвлачење М. Ђ.). Да ли је плес врхунска могућност досезања истине или је уздизање до истинитог постављено управо мимо плесног, заправо су диференцирани погледи у односу на концепте аполонијског и дионизијског на које се ослањају Дучић и Ниче (уп. Huber 2011: 105).

Дионизијско као оно које не сме да буде у основама строгих концепција претпоставља и извесну скрајнутост плеса у неким културама или религијама, што Дучић као потврду из различитих традиција користи у својој аргументацији критике плеса: „Једини су Кинези одувек сматрали плес за срамоту. И хришћанство је плес сматрало грехом” (Дучић 2008г: 399). Управо је таква перспектива у основи аполонијска и, у овом случају, антиничеанска, јер се Ничеов однос према телу проматра „u svetlu njegove pobune protiv hrišćanstva kao metafizike

i forme života i njegovog divljenja prema predsokratovskoj grčkoj kulturi i njenim dionizijskim kvalitetima” (Hauer 2011: 103; уп. Nietzsche 1872). На основу изреченог може да се закључи да ће и све што је у *дансингу* потенцијалног дионизијског карактера завредети изузетно строго Дучићеву оцену.

Још једна општија теза о плесу коју Дучић поставља биће значајна и за његово разумевање *дансинга*. Скоро теновска по карактеру истиче се Дучићева тежња да се и параметром расности одреди извесна повезаност плеса и порекла: „Плес је исто толико производ расе колико и музика, слика и песма” (Дучић 2008г: 397). Док, са једне стране, примитивно повезује са плесним као урођеним (уп. Дучић 2008г: 398), са друге, Дучић представља својеврсну музичку карту Европе, издвајајући међу културама квалитетном плесу склоне Шпанце и Русе: „Међу европским народима знају да плешу само Шпанци и Руси. У Шпанији озбиљно играју као што су некада у Грчкој озбиљно филозофирали. Шпански су плесови једино играње које је рођено у страсти и у бесу крви” (Дучић 2008г: 397). Тезу о шпанској наклоности ка плесу Дучић потврђује и кроз снажну интерцитатну везу са Унамуновим запажањима о шпанском доживљају трагичности управо кроз музику, што директно уланчава у оквиру одељка „О разочарењу” књиге *Јуџра са Леуџара*:

„Он је [Шпанац – прим. М. Ђ.] то осећање урођење туге изражавао и у својој цркви и вери које су хладне и језиве, и у музици која је болна, у плесу који је плах али загонетан, и ватрен али тужан, најзад и у свом сликарству које је трагично, и у историји своје државе, где је све гледано без усхићења” (Дучић 2008г: 444).

Овде би могла да се запази и једна типолошка сродност са кореолошким увидима које је о плесу у својој студији понудила Мага Магазиновић 1932. године, где је дефинишући одређене аспекте плеса, навела и порекло, односно *расности*, као одређујуће, при чему је, између осталих, издвојила управо *шпански и руски њлесни израз* (Магазиновић 1932: 30–31; Ђурић 2015а: 249). Узимајући у обзир овакве контекстуализације, као и чињеницу колико су ретка директна обимнија позивања на ставове других аутора кроз њихове цитате у Дучићевим есејима, очевидно је да, ступајући у експлицитни дијалог

са неким од највећих филозофских мислилаца и имплицитни са неким од актуелних кореолошких проматрања, Дучић настоји да ојача своја упоришта у вези са сагледавањем плеса у духу целокупне културе одређеног народа, те да га разматра као продукт врло сложених сфера и преплета традиција (Дучић 2008г: 397, 444). Из тога такође проистиче да, уколико би дискутовани плес Дучић сматрао изолованим из контекста културног развоја, вероватно би такве околности пратило и његово негативно вредновање.

Сагледавајући и такве аспекте, Дучић је понудио и извесну плесну типологију засновану на „темперамент[у]” одређеног народа: „Није стога ни чудо што Мађар игра чардаш, Француз кадрил и менует, Чех полку, Србин коло” (Дучић 2008г: 398). Међутим, пре него што пређе на разматрање плеса у односу на историју праћења покрета, управо ће о „’колу” Дучић изнети једну врло онеобичену тезу којом се дефинише скоро суматраистичка свеприсутност и пантеистичка укорененост ове игре:

„Уосталом, српско 'коло' је њојшњоу ненационално; оно се игра и као 'фарандола' у заједој Француској, као шњо се њод другим именов игра на Мадагаскару. Свакако, коло није поникло у пределима наше епске песме. Наша епска област зна само за ратничке игре које су се паралелено развијале са том епском песмом, а оне се састоје у поскакивању и у поклицима. Рајничке игре су уојшњие можда са њобожним играма и њрви њочешјак уметњостии играња. После ових двају долази љубавна игра, као менуети, или танго, или валцер, а њо већ значи коначно усавршавање човековог њлеса” (Дучић 2008г: 401; подвлачења М. Ђ.).

Оваква Дучићева промишљања о народним играма скоро да се поклапају са деценијама интензивног заснивања етнокореологије у српској науци и култури, које започиње током прве деценије 20. века радовима Тихомира Ђорђевића, посвећеним изучавању народних игара (Ђорђевић 1907), а наставља се 30-их година 20. века и касније кроз истраживања сестара Јанковић, које су игру контекстуализовале у знатно шире формалне оквире (уп., нпр., Јанковић Љ., Јанковић Д. 1934; Јанковић Љ., Јанковић Д. 1937; Јанковић Љ., Јанковић

Д. 1939; Јанковић Љ., Јанковић Д. 1941; Рајковић 2017: 39), што је, можда, могло да допринесе и оваком Дучићевом представљању *кола* (Дучић 2008г: 401).

Имајући у виду и тај контекст, у Дучићевим запажањима је, са једне стране, уочљива потреба извесне универзализације *кола*, као и успостављања аналогија са другим плесним културама – и то провансалском, која је Дучићу блиска по многим аспектима традиције трубадурства и историје песничких облика, или пак са мадагаскарском, која очито треба да активира и извесне линије архетипског као свепожимајућег у различитим плесним традицијама – што би могло да делује и као одређена потреба заснивања географских повезаности и вертикалних културолошких трагања за исконом који су у основи и неких (хипер)модернистичких струјања (уп. Дучић 2008г: 401; Ковачевић 1971: 553). Са друге стране, у претходно наведеном одељку из књиге *Јуџира са Леуџара* наглашена је и Дучићева тежња за оцртавањем континуитета изабраног плеса удвоје, који подразумева многе аспекте архаичности и обредности (Рајковић 2017: 35) и који кроз ток промена, могућности развоја и усавршавања у односу на друштва и културе, уз додавања извесних посебности, треба да понуди одређену потпору порекла друштвених игара у пару са европске салонске сцене, на сродан начин на који је и *фарандола* утицала на промене у оквиру једног типа двадесетовековног балета (уп. Дучић 2008г: 401; Ковачевић 1971: 553). Ако *дансинг* нема таква одређења, јасно је да он не може да представи тражени узус Дучићевог виђења квалитетне игре.

Уврежене идеје да је хармонија покрета и универзума нешто што припада само античкој скулптури, Дучић користи као основе за критику савременог тренутка „у данашњој дегенерацији плеса” (Дучић 2008г: 399, 400), чему доприноси и мишљење изнето у првом сегменту одељка „О пријатељству” *Блага цара Радована: књиге о судбини* да су у питању велике друштвене промене које су омогућиле развијања „укус[а] за брзином” као „производ[а] новог времена” и „једн[ог] повод[а] за очајање” (Дучић 1932: 180). У том смислу Дучић и у тексту посвећеном плесу региструје колико су последице рата на уметност такве да се не могу више слушати ни „фин[а] Росинијев[а] музика[а]” ни „љупк[и] менует”, јер: „Херој нашег времена изгледа циник и рушилац, и зато таквом човеку

треба музика што лупа као што лупа на гвозденом мосту хука борних кола и тешких батерија” (Дучић 2008г: 400).

Умножавање ритма импровизација, и кроз музику афроамеричког порекла, упућује Дучића да у тексту „Наше књижевно време” из 1929. године умногоме упозори на „пропаст” у уметности, и то услед „данашњ[ег] начин[а] индустријализације свега, па и мисли”, при чему Дучић песимистички предвиђа догађаје попут оних да ће „[л]итература [...] постати занат и ухљебије”, уз приручник „*Уџбеник да се ѿсѿшане ѿсац*” (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 138). Пошто је Дучићев поглед на културну сцену земље и света углавном интегралистички, управо у назначеној врсти друштвених трансформација Дучић описује и улогу музике, посебно негативно вреднујући функцију *дансинга* (Дучић 1928: 8; Дучић 2008в: 137).

Колико промене које су се одиграле на музичкој и плесној сцени 20-их година 20. века, према Дучићевом виђењу, не доприносе целокупном културном побољшању, представљено је у тексту „Наше књижевно време” кроз Дучићево критичко проматрање концепта *забаве*:

„Свет неће да се удубљује у горчине људске судбине, *него да се забавља. У овој бесомучној тирци живоѿта, нико нема времена ни за шѿто. Не тражи ни забаву, него разбрѿбригу. Не чѿта да научи, него да забораѿи! Не цени време, него тѿражи хиљаду начина да га убије.* Највећи део њих не прочита целу књигу, него је заборави на половини, дарује другом, или остави у возу оном који ће доћи на некој станици да седне на његово место. *Домаћа библиѿтека једног модерног човека ѿредсѿавља највећи духовни и морални неред једног времена.* Зато занат убија таленат; зато шарлатан убија писца; [...] то је продукт једног уморног људства које не разуме: да човек убија себе кад убија време” (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140; подвлачења М. Ђ.).

Проблем позиционирања *забаве* у виду доживљаја *нереда*, извесне хиперинфлације доколице и нових начина њеног савлађивања, што је донело послератно време (сасвим опозитно у односу на жељено удруживање у извесне интернационалне центре, који имају своја упоришта у богатим традицијама,

како је описано у тексту „Књижевни космополитизам”), Дучић повезује и са појавом цеза, његовим развијаним техникама импровизације, кроз нагласке да је све то последица zasiћености *уморне генерације* (Дучић 1928: 8; Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 134–137, 140). Та метафора посустале, разочаране, отежале генерације (уп. Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140), Дучићу је служила за анализу аспеката забаве као културе заборава или покушаја проналажења уточишта, коју је већ развио у тексту „Књижевни космополитизам” из 1928. године, а где се појам плеса такође одређује у негативном контексту, попут својеврсног *нејријатшеља књижевности* и високој уметности:

„После рата је Европа створила *дансинг* и *биоској*, у којима се обрела једна генерација уморних и њихове деце, рођених у једној жалосној епохи као што је био европски рат. Данас се лагано губи дансинг, који је после рата био на сваком ћошку великих градова; а творци биоскопа жале се горко да се свет опет почео враћати позоришту као већој и племенитој кући, и да се радије опет чита *Ана Карењина* у Толстојевој књизи него што је нагрђена у америчком филму” (Дучић 1928: 8; Дучић 2008в: 137).

Иако се негација наклоности ка плесном у другим Дучићевим текстовима повезује и са извесним аспектима инфериорног код људи, или и карактеристикама родне припадности, па чак и са одређењима плесног као анималног (уп. Дучић 2008г: 403), у претходном примеру је очито да Дучић, говорећи о *биоскоју* и *дансингу*, као продуктима америчке културе, томе супротставља Толстојев роман и радује се, својеврсној, победи књиге у односу на филм (Дучић 1928: 8; Дучић 2008в: 137). С тим у вези, као и у Ракићевој песми „У дансингу” и овде се увиђа колико је музички појам, кроз процес трансмузикализације, у виду метаидеолошке метафоре иницирао читав рефлекс културолошких и друштвених тумачења у тексту, а за разлику од Ракићеве песме која је остала необјављена за песниковог живота (уп. Ракић 1938: 213–214), ови Дучићеви увиди не само што су били публиковани већ припадају и граничнофикционалном жанру есеја који извеснијом чини и ауторску позицију (Дучић 1928: 8; Дучић

2008в: 137). У том смислу, мада делују као елаборирања у слободном пољу говора о уметности, претходни Дучићеви примери показују, у ствари, колико перцептивност музичке метафоре у књижевном тексту може да буде вишеструко конотирана, и колико говор о уметности, имајући у виду сталне транслације из једног у други систем, треба непрекидно проматрати као шифровано пулсирајуће поље културне дипломатије.

Књижевне, музичке, позоришне, филмске, ликовне и друге уметности, као и опредељења која се у њима исказују, уколико су ваљано тумачена, управо су нека од првих горућих поља где је могуће увидети будуће промене у друштву (уп. Њаради 2018б: 990). Узимајући у обзир да је све оно што се показује у науци и историји вероватно негде већ наслућено у књижевноуметничком или тексту неке друге артистичке сфере (уп. Њаради 2018б: 990),⁹⁸ управо би у томе требало видети и улогу друштвено-хуманистичких дисциплина у развоју многих области, чему посебно доприносе и продубљене интерпретације транслацијских процеса међу различитим научним и уметничким системима.

4.4. Амерички или александријски дансинг?

Имаголошка проматрања дансинга у путопису Јелене Димитријевић

У свестраности разматрања друге културе кроз путописно сагледавање⁹⁹ често је слика перципиране баштине¹⁰⁰ посредована управо у представљању разлика које се заснивају на начинима позиционирања музике у одређеној традицији и њене рецепције из перспективе другог. Тако, на пример, Исидора Секулић у *Писмима из Норвешке*, која су своје прво издање имала 1914. године (Секулић Стремница 1914), а

⁹⁸ У том контексту уп. и следеће запажање, изречено поводом интердисциплинарних проматрања о плесу: „Иако је језик другачији, категоријални апарат или метафоре које користе, научна објашњења често потврђују оно што су бројни хуманистички научници кроз векове већ тврдили” (Њаради 2018б: 990).

⁹⁹ За нека имаголошка проматрања вишедеценијске и поетички разноврсне традиције путописа српске књижевности в. и: Јаћимовић 2005; Пековић 2001; Пековић 2008: 117–135; Гвозден 2011.

¹⁰⁰ Поводом перспектива имаголошких тумачења в. и: Ђурић М. 2013: 291–302.

друго 1951. године (Секулић 1951),¹⁰¹ кроз надахнуте анализе уметничких дела од Грига до Синдинга нуди запажања о томе како северно порекло композитора бива уметнички транспоновано кроз „[m]еšavinu од чежње, наде и резигнације у *Sulvejinoj pesmi*” (Sekulić 2007: 45). Такав однос музике Севера реципиране од стране приповедног субјекта са Југа био је интригантан и за Дучићева путописна проматрања.¹⁰² У том контексту је код Дучића нарочито истакнут и алпски пејзаж у „Прв[ом] писм[у] из Швајцарске”, који у својој грандиозности и извесној дистанцираности, позиционираној и у релацији Север/Југ, умногоме и утиче на путописца: „Ове невероватне импресије из Алпа избежуме првих дана човека с југа. Осећам да ће ме ове студене тамне ствари изменити из основе. Пресипаћу бићу добар и нежан; омрзнућу музику и стихове; нећу се вратити некој жени коју сам волео, и поћи ћу за другом без љубави” (Дучић 2008б: 6; подвлачења М. Ђ.).¹⁰³ С тим у вези ће и разматрање тога да ли и како Север свира, бити у фокусу у једном од следећих одељака књиге, док ће се сада смер истраживања посветити потенцијалним аспектима сродности и разлика које у односу на Север показује музика Југа у путописним белешкама Јелене Димитријевић.

У назначеним оквирима преображаји многих увида о другој култури које путописни приповедни субјекат стиче на путу посебно продуктивно су изражени и кроз активирање разноврсних музичких феномена у Дучићевим текстовима, као што су и слике велелепних тишина Севера у „Прв[ом]” и „Друг[ом] писм[у] из Швајцарске”, евокације музике трубадура у „Писм[у] из Француск[е]” или музички епифанијски маестрал таласа у „Писм[у] са Јонског мора” (уп. Дучић 2008б; Дучић [19??]а). Док је у издању *Градова и химера* из 1930. године последње било „Друго писмо из Грчке” (из Ати-

¹⁰¹ У вези са могућностима истраживања путописа Исидоре Секулић в. и: Рајић 1997: 90–103; Делић 2000: 63–81; Ахметагић 2015: 171–184.

¹⁰² За упоредне анализе путописних белешки Исидоре Секулић и Јована Дучића в. и: Радин 1985: 585–601.

¹⁰³ Уп. тај одломак и у верзији првог издања Дучићевих *Градова и химера* из 1930. године: „Ове невероватне импресије из Алпа избежуме првих дана човека с југа. Осећам да ће ме ове студене тамне ствари изменити из основе. Пресипаћу бићу добар и нежан; омрзнућу музику и стихове; нећу се враћити некој жени коју сам волео, и поћи ћу за другом коју ћу љубити без љубави” (Дучић [19??]а: 10; подвлачење М. Ђ.).

не) (Дучић [19??]а: 207–241), управо су два додата писма у издању из 1940. године – „Писмо из Палестине” и „Писмо из Египта” – допринела контрапункту тишине и мелодије у Дучићевој путописној књизи, као и завршној, задивљујућој секвенци виђења реке као музике: „Значи да Нил истовремено тече и у ваздуху као музика, докле по земљи тече као светлост” (Дучић 2008б: 325). Та два писма подразумевају и простор за тумачења имплицитних дијалога Дучићевих перцепција са виђењем Египта, Палестине, музике и *дансинга* у путопису *Седам мора и шри океана* Јелене Димитријевић из 1940. године (Димитријевић 1940: 39 и даље).

Трагање за Александријом у путописним белешкама Јелене Димитријевић,¹⁰⁴ за стециштем које се још од „пристаништ[а]” појављује „са заставама и са музиком”, поставља се непрекидно између опозита неколиких ентитета: „Нарочито ономе који тражи Исток, а налази Запад. Африка или Европа? [...] *На Истџоку љуџиник очекује Истџок и болно се разочарава кад наиђе на Заџад, врло честџо у најсмешнијем издању.* [...] Јер Александрија је ориенталски Мали Париз а Каиро Париз” (Димитријевић 1940: 43, 44, 45; подвлачење М. Ђ).¹⁰⁵ Пространства других земаља као својеврсни индиго Запада и репродукције његових продуката уметности које утичу на губљења властитих културних идентитета под непрестаном су дискусијом у путопису Јелене Димитријевић, а знаковит удео у томе имају и музичке референце (уп. Димитријевић 1940). Тако је имплицитна критика глобализације постигнута кроз разматрање утицаја песме „*Валенсија*” (Димитријевић 1940: 45) чак и на александријске просторе:

„*Валенсија* ме је будила у Ници и Паризу, *Валенсија* ме је пробудила у Ђенови оно јутро кад сам запловила за Александрију, па, ево, *Валенсија* ме пробуди и у Александрији! *Валенсију* само нисам чула у Шпанији иако ју је компоновао Шпањолац. Али, у замену за шпанску песму, у Андалузији су ме и будиле и успављивале арапске мелодије. Средоземно Море није мешало Исток

¹⁰⁴ Поводом статуса путописа у оквиру стваралаштва Јелене Димитријевић в. и: Пековић 2006: 55–64.

¹⁰⁵ За компаративно сагледавање представе Истока и у контексту других култура у делу Јелене Димитријевић в. и: Вулетић 2006: 33–41; Реба Кулаузов 2010; Ђурић В. 2013: 43–59.

и Запад само трговином, и то још од најстаријег времена, него и уметношћу, нарочито песмама, тојест мелодијама. Ово дивно велико море вршило је посредно пре много векова оно што у нашем веку врши непосредно радио” (Димитријевић 1940: 45).

Представљање мора као посредника култура умногоме је допринело да једна музичка сила, попут шпанске, овлада широком уметничком сценом (уп. Димитријевић 1940: 45). Песмом „Валенсија” композитор Хозе Падила је од 1924. године, а нарочито после 1926, и приспајања песме у оквиру промена немог филма, освајао светску уметничку сцену, и док је, према стиховима, хронотоп Валенсије, попут својеврсног простора берићета и златног доба, величан у виду музичког култа,¹⁰⁶ у путопису Јелене Димитријевић приказан је другачији шпански музички ареал, преплављен арапским мелодијским таласима (уп. Димитријевић 1940: 45). Овакви примери делокализације потенцијалног центра, демаргинализације евентуалне периферије и оснаживања извесних постколонијалних увида представљају изразиту веру у снагу космополитског и пример (пост)модерности путописних виђења Јелене Димитријевић.¹⁰⁷

Уместо нада да ће јој у Александрији бити представљено „место где је била чувена Александријска библиотека”, „где су били двори Александра Великог” или пак „само неки камен од палате Птоломеја Другог Филадельфа” и локација „где се дизала чаробна палата чаробне и заводљиве египатске краљице Клеопатре”, путница остаје затечена чињеницом да јој се показује још један рефлекс америчке културе¹⁰⁸ којој се њен арапски водич диви – „палат[а] на чијем фронту бриљира у свом својем сјају – Глорија Свенсон...” (Димитријевић 1940: 50, 51). Имајући у виду да Јелена Димитријевић за своју александријску дебату бира и неке од доминатних фигура

¹⁰⁶ В. и сајт посвећен композитору Хозеу Падили: <http://www.zarzuela.net/com/padilla.html>; приступљено 30. 3. 2021.

¹⁰⁷ За проесећање проблема у делима Јелене Димитријевић као тема којима ће се умногоме бавити постмодернистичке теорије и испитивања вођена из перспектива феминизма и постколонијализма в. и: Бечановић Николић 2011: 219–237.

¹⁰⁸ О сагледавањима Америке у текстовима Јелене Димитријевић в. и: Пековић 2017: 501–511; Пековић 2018: 119–130.

филмске уметности 20-их година 20. века,¹⁰⁹ не изненађује наставак путописа који подразумева извесну разочараност у приповедном гласу који на месту где се, можда, најмање очекивало, каже: „[Е]то морам почети с биоскопом онда кад хоћу да напишем нешто о модерној Александрији” (Димитријевић 1940: 51).

Сродно повезивању плесног и визуелног у Ракићевој песми из 1928, а објављеној тек постхумно (Ракић 1938: 213–214), а идентично као у Дучићевом тексту из 1928. године у помињањима *биоскоја* и *дансинга* или у критици *џеза* у Дучићевом прилогу из 1929. године, датих кроз негативне конотираности дејства савременог тренутка (Дучић 1928: 8; Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 137, 140), и у путописним белешкама о Александрији код Јелене Димитријевић јавља се пример повезивања *џеза*, *дансинга* и *биоскоја*:

„Кад прођосмо поред једне кафане из које се ора-ху *џаз-банд* и *дивљачки усклици музиканџа*, Мухамед се опет блажено осмехну и рече: '*Дансинг!*' *И ја сам сваки час заборављала у коме сам делу светиња: у Африци, у Европи или у Америци.* Али из једне радње чу се турска песма, певале су жене. Наравно, то је био грамофон. *И ја се џом џурском џесмом усхиџих као Мухамед џаз-бандом.* [...] Мој вођ! *Показа ми знамениџосџи александриџске: биоској и дансинг, и оџиде; а ја узех да луџам џо Александрији сама*” (Димитријевић 1940: 52; подвлачења М. Ђ.).

Питања која се отварају поводом женске „турск[е] песм[е]”, што се чује преко апарата у односу на „’[д]ансинг’”, што је уживо (Димитријевић 1940: 52), доносе и многе перспективе промишљања која се тичу родних и других културолошких стереотипа, посебно у виду стварања „замишљен[е] заједниц[е]”, која би у основи одговарала сферама „културн[ог] феминизм[а]” (Ђурић 2015а: 244; Manning 2006: 3). У вези са женским музичким наслеђем и извођаштвом представљен је и узвик на крају овог дела путописа посвећеног Александрији: „’... О мој Источо! како те познајем и колико те волим! [...] Волим твоје песме, твоје свирке и твоје игре као што во-

¹⁰⁹ У вези са испитивањима живота и рада Глорије Свансон в. и: Welsch 2013.

лим *оне које* те песме певају, у те свирке свирају и те игре играју” (Димитријевић 1940: 54–55; подвлачење М. Ђ.). Према конгруенцији у претходном примеру, закључује се да ће управо жене да сачувају и искон Истока и да ће та врста потврде бити првенствено музичка (уп. Димитријевић 1940: 55).

Наведени примери процеса трансмузикализације у анализираним путописима показали су начине на које, бивајући у фокусу тумачења, музички елементи, кроз трансмузиколошке рефлексе и у текстовима хибридних жанровских одређења могу да подстакну културолошко-теоријска питања постављена из перспективе имаголошких, родних, постколонијалних сфера и студија културе, те да укажу на степене отворености одређеног текста и изразите токове (пост)модерности који се њима претпостављају.

На те начине се и рефлектовани механизми трансмузикализације умногоме истичу и као граничници поетичких промена и најава процеса модернизација у књижевности 20. века, што је могло да се примети у тумачењима Ракићевих увида у контексту других остварења датог времена, начина уланчавања ритмичких иновација у Ракићевим стиховима или трансмузиколошких дијалога које је успостављао у вертикали највиших уметничких домета транспонованих кроз релације статуса властитог песништва у интеркултуралним позиционираним. Када би се правила упоредна историја уметности, а посебно књижевности и музике, Ракић би засигурно био међу ствараоцима који суверено заузимају двоструки пиједестал.

VIII

МУЗИКАЛНОСТ ДИСОВЕ ПОЕЗИЈЕ

1. Да ли је Дис најмузикалнији модернистички песник?

О томе колико је музикалност Дисове поезије привлачила пажњу још од ране рецепције, сведочи и чињеница да је Јован Скерлић у негативно интонираној критици „Лажни модернизам у српској књижевности” чак три пута цитирао синтагму „музик[а] блуда”, и то, између осталог, и наводећи строфу из Дисове песме „Химна”, из које је стих – „Живи међ’ људма у музици блуда” (уп. Dis 2003: 22; Скерлић 1911: 102). Ту синтагму Скерлић контекстуализује као „програм”, који показује колико је песник „саранио разум” (Скерлић 1911: 102), да би при наредном помињању управо ову метафору поставио као једно од кључних одређења Дисовог песништва – „То Г. Владиславу Петковићу, песнику поезије трулежи и ’музике блуда’, изгледа достојно само ’глава празних”” (Скерлић 1911: 103). Повлашћеност баш ове синтагме у Скерлићевој могућности избора из Дисовог дотадашњег опуса врхуни већ у њеном првом каталожском помињању, када након других набројаних конструкција Скерлић у вези са њом, а у оквирима развијеније интермедијалне контекстуализације Дисове поезије, закључује следеће: „То је поезија грозничавих снова и месечарства; то је атмосфера отровних и перверсних *Цвејџова Зла* Бодлерових, језивих халуцинација Едгара Поа, *Danse macabre* Сен-Санса, – ако не декорације из радњи за погребну спрему, поезија гробара који је читао књиге...” (Скерлић 1911: 102). Позиционирањем Дисове „музик[е] блуда” у домене између два књижевника и музичара (уп. Скерлић 1911: 102) Скерлић евидентно показује наклоност ка извесним аспектима трансмузиколошке контекстуализације, чиме

отвара значајан круг тема и за могућности компаративних интердисциплинарних приступа Дисовом стваралаштву.

Док Константиновић оно што је музичко у Дисовом опусу обележава у суштинској повезаности са метафоричким изразом – „Ако је Дис метафоричар, то је зато што је, по коби свога бића, музичар [...]” (Константиновић 1971: 80), Петковић истиче колико одређени Дисови стихови стварају „ванредан музички учинак”, а песме носе и „особин[у] музичке структуре” (Петковић 2004: 90–91). Уз примећивање да и фигура драге из Дисове поезије „борави само у пределу сна и слутње, музике и сећања” (Петровић 2002: 388), или да је управо *музикалносћ* та која „приближава Диса Бодлеру, али, још више, и Верлену” (Петровић 2002: 273), очито је да се од композиционог плана, преко стилистичког аспекта, до семантике одређених топоса, музика налази као нераскидиви судеоник у тумачењима Дисових стихова.

Да би се поверило да ли је Дис највећи музичар међу песницима српског модернизма, у наредним сегментима књиге ће се анализирати зашто се Дисово остварење сматра „најмузикалниј[им] у српском песништву” (Петковић 2004: 74), како мелодиозност Дисових стихова утиче на промене версификацијских структура у историји српске метрике, као и шта представља симболистичку тишину звука Дисове песме.

2. Музика успаванке у Дисовој поезији

2.1. Можда арија сјава?

Ако је завршна песма збирке *Ушољене душе*, обележена, између осталог, и тиме да је „вероватно најмузикалнија у српском песништву” (Петковић 2004: 74), покреће се питање које су то трансмузиколошке карактеристике што је чине толико посебном у мелодијском смислу. Мада према плану доминантних мотива и преовлађујућих симбола не делује да је у фокусу песма са пренаглашеним музичким слојем, поређење верзије из 1907. године и коначног текста ипак сугерише да су до 1911. године измењени и неки аспекти који су се тицали музичких елемената у стиховима (Dis 1907: 197; Dis 2003: 303; Петковић 2003: 405). Када се упореде верзија и коначан текст, уочава се да су круцијалне промене, од којих се неке

дотичу и најпознатијих међу стиховима ове песме, начињене у трима последњим строфама, а примећује се и да су две врло знаковите измене актуелизоване и поводом одређених музичких елемената у делу текста који им претходи (уп. Dis 1907: 197; Dis 2003: 97–98, 303).

Наиме, у верзији песме „Можда спава” из 1907. године, четврти стих треће строфе, која почиње „Ја сад једва могу знати да имадох сан” гласи – „Стару песму, *сїпаре* звуке, неки будан дан”, док је у коначној форми – „Стару песму, *сїпаре* звезде, неки стари дан” (уп. Dis 1907: 197; Dis 2003: 97–98, 303; подвлачења М. Ћ.). Иако и мотив *звезда* има веома дубоку поетичку залеђину у Дисовој поезији још од песме „Тамница”, делује да би се чувањем у коначном облику песме „Можда спава” и ове, иначе, у целини Дисове збирке експлицитно ретке аудитивне маркираности (Dis 1907: 197; Dis 2003: 11, 97), додатно подвула истанчана поетичка упоришта у Дисовом опусу. Да се задржала таква поетизација, могло би да се говори о још израженијој феноменологији *звукова* у Дисовим стиховима, који у вертикали песничких претходника призивају један од најтежих стихова из Радичевићеве поеме, издвојен у њеном 44. сегменту – „Ње више нема, то је био звук” (Радичевић 1862: 169), са којим, чини се, ступају у дијалог последњом песмом *Ушїойљених душа*, где, како се видело и у поређењима верзија, до коначног текста *нема више ни звука да ње више нема*, што је заправо један од кључних и трансмузиколошких, и онтолошко-метапоетичких проблема који се Дисовом песмом поставља (уп. Радичевић 1862: 169; Dis 1907: 197; Dis 2003: 97).¹¹⁰

Да су остали *сїпаре* *звуци* из верзије песме „Можда спава”, знатно конкретније би могао да се опцрта дијалектички лук односа музике, сна и предела *изван сваког зла* између песме „Виолина” из циклуса „Кућа мрака” и финала Дисове збирке, при чему је првобитна верзија песме „Виолина” настала 1908, дакле, после прве верзије песме „Можда спава” (1907), из које назначени мотиви и проистичу (Dis 1907: 197; Dis 1908: 404; Dis 2003: 21, 97–98, 303; Петковић 2003: 391, 405). После

¹¹⁰ Поводом анализе овог стиха из перспективе позиционiranости топоса мртве драге од романтизма до модернизма и даље в. и: Владушић 2009: 89; у вези са односом драге и музике у Дисовој поезији в. и: Петровић 2002: 388.

увођења мотива виолине, у последњем стиху друге строфе – „И тад плачемо ја и виолина”, следе преостале четири строфе, које, проматране из перспективе трансмузикализације текста, могу да се оцене као веома интригантне:

„У тренуцима када ветар мука
Оде нечујно преко моје главе,
И њојаве се сан, дубине звука
И мелодија – њад њријајине јаве

Опколе мене, и тад моје око
Не види више предео од сплина:
Ја се осећам подигнут високо,
И тад певамо ја и виолина.

Мрачан и ведар ја идем животом
До старих, црних и светлих обала,
Где дише пустош и мир са лепотом,
Где пропаст живи и где нема зала.

Где нема зала. Са заносом неким
Ја често идем из тужних долина
Негде, далеко, са звуцима меким,
И ту смо срећни ја и виолина”
(Dis 2003: 21; подвлачења М. Ђ.).

Везивање „[...] дубине звука | И мелодија [...]” за „сан” у песми „Виолина” неумитно сведочи о томе да се и у песми „Можда спава” алудира на то како се чула не само вербална пројекција песме него, у ствари, аудитивна, односно музичка подлога, што поткрепљује и то да се у верзији песме „Можда спава” после наглашавања *сџаре њесме*, одмах јављају *сџари звукови* (Dis 1907: 197; Dis 2003: 21, 97–98, 303). Зашто би се посебно наглашавали звуци, осим ако уз текст песме не постоји још нешто, као што би била мелодија (Dis 1907: 197; Dis 2003: 21, 97–98, 303)? У песми „Виолина” управо су звуци они који стварају преиначење између *сна* и *јаве*, и то оне која може да буде *њријајина*, због поимања да је *звук виолине* тај који у метаморфозама нуди осећај *високе њодигнуџосџи* доживљаја лирског субјекта, при чему је и на формалном плану трансмузикализације тај прелив између светова, а по-

себно оних „где нема зала”, дат кроз наглашена опкорачења тежишних места *ојкољеног субјекџа* и *свеџа без зла*, толико значајних и за песме „Нирвана” и „Можда спава” (Dis 2003: 21, 74–75, 97–98). *Глас драге* и *арија* из песме „Можда спава”, као и *дубоки* и *меки звуци виолине* из песме „Виолина” устоличују музичку представу оностраног као оваплоћујућег и суштинског у ономе што је поуздање у могућности да се кроз музику траје *изван сваког зла* (Dis 2003: 21, 74–75, 97–98).

Колико је виолина повлашћен инструмент у Дисовој поезији, показује и њена улога у „Песм[и] без речи”, где се у поређењу верзије из 1906. године и коначног облика, запажа да се Дис у финалу песме одлучио да чак два пута понови стих са виолином, која представља границу светова – „Када уздах твој се за мном вине | *На њоследњем звуку виолине*, | *На њоследњем звуку виолине* | Потражи ме, о потражи ти ме: | Једног дана нестало ме с њиме” (Dis 1906: 264; Dis 2003: 73, 285; Петковић 2003: 402; подвлачење М. Ђ.). Дакле, као да са обе стране света посредује управо поновљен звук *виолине* према коме је могуће да се буде пронађен, и удвојен, односно попут онога да се познањем звука *арије* из песме „Можда спава” и драга кроз музику може призвати и оваплотити (Dis 1906: 264; Dis 2003: 73, 97–98, 285).

То што идеална драга Дисове поезија пева и/или свира, и што је откривање те музичке линије заправо пут до њене реинкарнације *изван сваког зла* (Dis 2003: 21, 74–75, 97–98; уп. Јерков 2010: 254), представља својеврсну транспозицију орфејског мотива музике који не припада лирском субјекту да би њоме повратио драгу, већ драгој, чија музика непрекидно измиче, те условљава да и читава збирка *Уџољене душе* може заправо да се чита као пут ка трагању за изгубљеном мелодијом. Конструкт у коме *очи изван сваког зла* заправо и „[...] очи пун[е] сјаја, | Пун[е] суза и музике | Ни када смо, када пали | Сред великог загрљаја”, чине реактуелизацију читавог света мимо пада, док драга – „Крај клавира | Седи и свира | Комаде осаме. || [...] А из цвећа, а из снова, | Мелодије и звукова | Оживеше земље, мора” (Dis 2003: 51, 50, 51), утврђује и колико се губљењем мелодије која евоцира драгу детронизује и свака могућност бољег света.

Колико је у архитекстури Дисове симболистичке градње мотив губитка песме из „Можда спава” нераскидиво везан за

мелодију, увиђа се и у „Прв[ој] звезд[и]”, која је својеврсни пандан финалу збирке, јер се налази на крају циклуса „Кућа мрака”, и у верзији из 1910. године, као и у коначној форми, чува стихове – „Изгубљени људи и столећа, | Као речи, кô облици звука” (Dis 1910: 234–235; Dis 2003: 35, 246; Петковић 2003: 395). У вези са губитком песме као губитком музике представљеним и у стиховима „Можда спава”, отвара се за овај правац трансмузиколошког проматрања још једна значајна промена која се везује за четврти стих четврте строфе финала збирке, где је почетак – „Не сећам се ничег више, ни очију тих”, а у чијој верзији из 1907. године и у коначном облику њен четврти стих гласи – „Ни арије, ни свег другог што ја ноћас сних” (Dis 1907: 197; Dis 2003: 97, 303). Ако се пре овога не појави звучна евокација у *старим звуковима*, како је одлучено у коначном облику песме „Можда спава”, назначавање ове *арије* делује скоро немотивисано, јер се заправо тек на средини коначног облика текста „Можда спава” сазнаје да *заборављена њесма* поседује своју мелодијску компоненту, и то врхунску, ако се поседује у виду да је од целог сна издвојена само *арија*, а нешто касније и *глас* драге (уп. Dis 1907: 197; Dis 2003: 97–98, 303).

Колико је у питању ексклузиван одабир лексеме *арија*, показује чињеница да се у Дисовој збирци јавља само на још једном месту, и то у циклусу „Тишине” *Утјољених душа*, у песми „Волео сам, више нећу”, где се и пре стиха у којем је актуелизована, за песму „Можда спава” веома значајна, поетска синтагма „[а]рија снова”, ниже неколико градирајућих ступњева претакања тишине у звучности: „И пробуђена жеђ живота, да ме | Изведе мало из глуве осаме”, „И ход тишине прелива се у тон | Тајанствености, у разума сутон, | Свет илузија до самог опела”, „И гледам. Данас, као некад, ниси | С песмом на лицу, нити ми се чини | Да се покреће сад у месечини | Арија снова, и да у њој ти си” (уп. Dis 2003: 71). Како је верзија ове песме са синтагмом „[а]рија снова” постојала 1908. године (Dis 2003: 282; Петковић 2003: 402), то ипак значи да се трансмузикализација арије у Дисовој поезији догодила прво у верзији песме „Можда спава” из 1907. године (Dis 1907: 197; Dis 2003: 97, 303), што још више потврђује њену изузетност. *Арија у сну* и *снови* компоновани као *арија* заправо показују да не само што Дисови стихови песме „Можда спа-

ва” имају метапоетичку вредност (уп. Jerkov 2010: 235) већ и метамузичку. Ово је врхунски пример како бива трансмузикализована песма у песми, тако да стихови памте само сећање на *арију*, коју не могу да призову (уп. Dis 2003: 97–98). Ово Дисово остварење је заправо и знак да је проосећање поезије музичко, и као такво нужно жртвовано за настанак песме, не би ли у њој било реуписано као подразумевано. Слутња која је *арија* у питању, који је глас доноси, који инструменти глас прате, заправо су одговори на све недоумице у вези са тим шта је *изван сваког зла* (уп. Dis 2003: 97–98), (к)ако то може да се спозна, како звучи и шта значи.

Мелодија која се заборавила а за којом се трага не би ли се повукло сазнање, показује мелодијску основу сваког идентитета, па и идентитета песме као залога оностраног, што спаја одређења извесних трансмузиколошких полазишта Диса са каснијима у делу Момчила Настасијевића. Стога „Можда спава” није само песма у којој је сан еуфемизам за смрт и у којој је драга успавана већ је успавана и *йесма*, и то *арија* (Dis 2003: 97–98), њена (не)остварена концептуализација, чиме је успавано и њоме приказано трајање, сазнање, бивање. У том смислу, не само да је у питању песма о *заборављеној йесми* него и песма о заборављеној мелодији, која *можда сјава* скривена у музикализацији Дисовог стиха (Dis 2003: 97–98).

2.2. Музикализација Дисовог тринаестерца

Ако је у песми „Можда спава” *арија заборављена* или *усјавана*, а песма је међу музикалнијима у српској култури (Dis 2003: 97–98; Петковић 2004: 74), онда неки други елементи стиха сачињавају њену мелодијску линију, која одише утиском атмосфере мира и пријатне лелујавости. Који су музички атрибути којима се то постиже, биле су неке од основа и досадашњих анализа мелодије Дисовог стиха.

Тако је Новица Петковић као примере музикалности песме „Можда спава” истицао „[м]онотони фон на коме варирају разлике”, и то посебно „[с]троф[у]” која је „компонована [...] једноликим смењивањем стихова с јампским и трохејским завршетком, по схеми *abbaa*, с осетним мелодијским дизањем и спуштањем”, док „[н]а општој, и доста јакој, монотonoј подлози трећи, непарносложени чланак (петосложни), са две врсте својих завршетака, уноси ону неопходну разлику (и

контрастирање) која има ванредан музички учинак”, при чему Петковић наглашава да је „нашем [...] уху то блиско зато што садржи скривене обрасце из наше најдуже, усмене песничке традиције” (Петковић 2004: 90–91). Из претходног, као неке од основних карактеристика музикалности Дисовог стиха, проистичу и утисци мелодијске једнообразности и константности која је контрапунктуално прекидана разликама у завршецима стихова, од којих је крај првог стиха у строфи обележен једносложним речима и затвореним слогом (осим у првој и последњој строфи), други и трећи стих отвореним вокализама, а затим четврти и пети који је, у ствари, поновљен први стих, поново једносложним речима на крајевима, од којих су већина са сугласничким завршецима, осим, опет, у последња два стиха прве и завршне строфе Дисове песме (уп. Dis 2003: 97–98; Петковић 2004: 90–91). Оваква врста трансмузиколошке рефлексije у римама, маркира за интерпретацију мелодије стиха два значајна момента – да су посебно завршеци Дисових стихова својеврсна мелодијска тежишта онога што је знак присуства ишчезле *арије*, као и да вокализујуће отворености свих стихова прве и последње строфе на привилеговано место постављају певљивост стиха у тренуцима када се сведочи о *заборављеној њесми* – „Заборавио сам јутрос песму једну ја, | Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао: | Да је чујем узалуд сам данас кушао, | Као да је песма била срећа моја сва. | Заборавио сам јутрос песму једну ја”, односно о просторима *изван сваког зла* (Dis 2003: 97–98). Тиме се заправо сугерише да музикалност стиха, као својеврсни мелодијски криптограм, чува памћење на *заборављену њесму*, односно бива имплицитна версификацијска потврда постојања могућности онога што је *изван сваког зла*, што – „Можда живи и доћи ће после овог сна” (Dis 2003: 97–98).

Како је тип мелодиозности Дисове последње песме у збирци препознат као сродан ономе који се налази у баштини усмене лирике (уп. Петковић 2004: 90–91), чланковита структура стиха тринаестерца (4+4+5) у тумачењима је упућивала да је могућа блискост песме и тужбалици, чиме је потврђивано и да је у „Можда спава” „метричка алузивност стиха на стих тужбалице нашла своју тематско-мотивску потпору” (Делић 2008: 310–311). Међутим, уколико би метрика могла да се сматра као трансмузиколошка рефлексija тематско-мотивске

равни и представе *заборављене, успаване арије, драге која можда спава* у лиминалном простору релативизације који једино може да сачува од смрти (Dis 2003: 97–98), не очекује ли се онда да финална Дисова песма отисне, у ствари, и мелодијски код успаванке?

Потенцијални доказ за то могао би да се наслути и у неким другим песничким традицијама које би у укрштају чланковитог тринаестерца,¹¹¹ са комбинацијом затвореног или отвореног слога, могле да потврде одређене аспекте музичке заснованости порекла овог стиха. Тако се, на пример, чланковити тринаестерац идентичне структуре попут оног у Дисовој песми (Dis 2003: 97–98), са затвореним последњим слогом, проналази и у збирци народних севдалинки, балада и романса – „П’ је vedro il’ oblačno, il’ је tamna noć? | П’ је sunce, il’ је mjesec, il’ је bijel dan?” (Ораhovac 1968: 588), што у оквиру сагледаваног корпуса несумњиво указује и на мелодијску компоненту уписану у ове стихове. У односу на тип комбинације завршетака стихова, Дисова песма „Можда спава” може да се доведе у везу и са неколико година раније написаном песмом „Вече на шкољу” Алексе Шантића (1904), која у снажним преплетима асонанци и алитерација, отворених и затворених слогова на крају стихова, трохејских и јамбских интонација, које би могле да се тумаче и у склоповима разлагања тринаестерца кроз три стиха (5+2+6), даје врло сложену комбинацију аудитивног уз визуелно сугестивне песничке слике, при чему се такође отвореним певајућим слоговима, посебно са завршетком на вокал *a*, утиче на креирање атмосфере мира и успаваности – „Пучина плава | Спава, | Прохладни пада мрак. | Врх хриди црне | Трне | Задњи румени зрак” (Шантић 1998: 40). Управо је оваква музичка комбинација Шантићеве песме „Вече на шкољу” била вишеструко подстицајна за композиторе, међу којима су и Рајко Максимовић, Миленко Живковић, Светолик Пашћан Кајанов, Милорад Милер (уп. Веселиновић-Хофман и др. 2007), што доказује и колико је музичка структура назначеног стиха свестрано препозната у различитим композиторским токовима.

У том смислу, ако би се пратиле композиторске трансмузикализације успаванки као потенцијални поредбе-

¹¹¹ Поводом музичких елемената тринаестерца у пољској културној баштини в. и: Петровић 1976: 201–223.

ни модел за препознавање и музичких елемената у Дисовој песми, вероватно би једна од најразноврсније транспонованих била и Љермонтовљева „Козачка успаванка”, која је била подстицајна десетинама композитора (између осталих, приступали су јој и Варламов, Геништа, Направник, Реби-ков, Бирјуков, Нерсесов, Толстој, Шишов и др.; уп. Гаспаров 1999: 152–175). Када се структура њеног стиха и припева – „Спи, младенец мой прекрасный | Баюшки-баю” (Љермонтов 2007: 180), упореди са Дисовом песмом, уочава се веома блиска метричка конкретизација, уз посебно истицање напева коме, према мелодијској структури, одговара петосложни чланак Дисовог тринаестерца, и то нарочито по вокалним ретардацијама на крајевима фраза које *арија* успаванке може да носи (Dis 2003: 97–98). Када се упореде и неке композиторске трансмузикализације Љермонтовљеве „Козачке успаванке”, међу којима је, на пример, и Лијадовљева (уп. Гаспаров 1999), запажа се проосећање вокализације последњег слога припева који неретко пада на јак део такта, чиме се такође истиче његова мелодијска наглашеност. Композиторски приступајући Дисовој песми „Можда спава”, Рајко Максимовић је своју кантату доминантно определио за мецосопран, уз имитације вокалне арије које доноси и саображава флаута, чиме се створио утисак упоредних токова, као (не)могућа музичко-поетска транслација мелодије између сна и јаве, док су деонице испевавања отворених слогова завршетак стихова посебно истакнуте као нуминозне (Maksimović 1995). Чини се да се управо таква могућност трансмузиколошког саображавања одсутне *арије* која је уписана у мелодије Дисовог стиха (Dis 2003: 97–98) транспонује кроз ефекат композиторске музикализације (Maksimović 1995) и омогућује знатно упечатљивије резонирање значења Дисове песме, као и метафизичности њене атмосфере.

Арија успаванке трансмузикализована мелодијским аспектом Дисовог тринаестерца једина је могућност да песма не буде изгубљена, да драга не нестане заувек, и да је то што се у читањима *можда* чује или *можда* и препозна једна од најлелујавијих, најнесигурнијих и најпривлачнијих граница онога што бивање у животу, поетици и писању *можда* једино и јесте (Dis 2003: 97–98). Интуитивно или аналитички Дис је то очигледно претпоставио, чиме је отворио нова поглавља у

(не)могућностима изучавања онога што трансмузикализација текста значи.

3. Инструментаријум српског модернистичког песништва: поетизација трубе у Илићевим, Дисовим, Бојићевим и Настасијевићевим делима

„Вај, рано ли те сан студени сrete!
Када ћеш из те постеле оловне
Устати, сине?” У моравске чете
Када ме, мајко, нова труба зовне”
(Шантић 1957а: 265).

„Јечите, звонке трубе...”
(Винавер 1913: 76).

Ако би се и замислила извесна анкета са питањем које би обухватило проматрања о томе који су инструменти заступљени као део тематско-мотивског склопа, слоја симбола, доминантне песничке слике или преовлађујућих звучних утисака у српској модернистичкој књижевности, засигурно би се и, према основама расподела, извојио по неки у оквиру сваке од група дувачких, жичаних или ударачких инструмената. Било да се анализира семиотика и семантика трубе, етиологија гудала, структурна резонантност харфе или метафизичност виолине и др., интерпретација претпоставки у вези са тим на који начин је трансмузикализован конструкт инструментаријума у модернистичким текстовима умногоме актуелизује поље књижевности које се интердисциплинарно поставља у блиске сфере релација са социолошким, психолошким или филозофским контекстуализацијама музичких феномена у литерарним текстовима.

Имајући то у виду, тумачења која у књизи следе разматраће посебно трансмузикализацију звука трубе, рефлекса њеног симболичког значења, трагове поетичких промена које њена актуелизација у тексту подстиче, нарочито између Илићевог и Настасијевићевог опуса, те различитих импликација интердисциплинарних поставки везе књижевности, социологије, психологије или религије, које су током 20. века изузетно динамичне.

3.1. Културно-историјска трансвокализација трубе у Илићевом стваралаштву

Иако је истакнуто да се присуство звучних сензација у Илићевом опусу нарочито повећава од 1892. године (Павић 1961а: 163), може да се уочи да се извесни музички појмови спорадично, а потом и интензивније, у Илићевој прози појављују још од 1884. године – од „мелодиј[е]” у приповедном остварењу „Први љубавни сан (Један листак из старачких успомена)” из 1884. године (Илић 1961б: 217), преко одређења „хармоничан” у приповеци „Ускршњи гост” из 1886. године (Илић 1961б: 220), до издвајања „тон[а]” приповедања исте године у другом сегменту *Слика из Србије* („Мој сапутник”) (Илић 1961б: 230). Међутим, уз овакве суптилније трансмузиколошке рефлексije појмова, конкретност друштвено-историјских околности, од 1886. године, у темама везаним посебно за Српско-бугарски рат (Павић 1961б: 458), активира у Илићевом тексту и корпус директних алузија, међу којима је и музичка референца на песму коју су од те године изводили Бугари:

„Бугари пуцају из кућа, иза тараба. Њихова музика свира *'Шуми Марица...'*, а наше чете одговарају правилним и громовитим плотунима. Али опет се морало отступити. Било их је веома много.

– Еха! ш-ш-ш, дорат...

– Наша се кола заглибила”

(Илић 1961б: 230; подвлачење М. Ђ.).

Кроз посредовање културно-историјске музичке референце, у повезивањима актуелне стварности са елементима документарног у прози и наглашавање свесности чак и потенцијалних уметничких обележја тренутка који су имали улогу да ојачају перцепцију националне припадности кроз назначену песму, Илић имплицитно поцртава упоришност музичких утицаја на конситуисање војничког идентитета противничке стране, који је већ у то време очито био препознат (уп. Илић 1961б: 230). Звучност сензација подразумева супротстављеност организованости ритма корачнице назначене нумере у односу на правилне ударе одбране, али и присуство узвика који указују на другачије звучне постулате

сублимног говора и алтернативно формулисаног тоталитета између бића и природе (уп. Илић 1961б: 230), који као да потенцијалне основе иначе ретких примера звучних експеримената, аудитивних сензација заума и вербалне музике (Scher 1968) постављају у сталним сукобима веризма и (раних) антиципација (хипер)модернизма у Илићевим делима.

Вербална музика стиха (Scher 1968), а посебно трансвокализован приказ будничке трубе и експликације револта у ономатопеји звука, карактеристика је рефренски три пута поновљена у Илићевој „Пожарничк[ој] песм[и]” из 1884. године, где прва строфа гласи:

„Тиха поноћ земљу скрива,
Све спокојно снева сан
И милине рајске снови,
Док не сване бели дан. –
Ал’ спокојство све док љуби,
Док царује ноћи крас,
Јасним гласом труба труби
И страшни се хори глас:
Тра-та-тра-та!” (Илић 1961а: 381).

Иако се у техници свирања на труби користи трансвокализација не би ли се кроз одређене слогево постигао квалитет тонова, а посебно њихово повезивање, односно артикулација која подразумева да је свирање под луковима – *legatissimo* (Буш 2005: 58–59), Илићева песма показује управо други смер – трансмузикализацију тонског елемента кроз слог, не би ли се досегао утисак удара, одсечног свирања – *staccatissimo* (Буш 2005: 67), који у овом случају доприноси и извесној ритмизацији звука у Илићевој песми (Илић 1961а: 381).

У односу на претпостављајућу војну позорност и командантност оркестарског музичког деловања, када Илић слика рецепцију ратног трубача, доминантна представа се реализује кроз узвике, ономатопеичности, па и правилности реакција вербалне музикализације (Scher 1968), које сачињавају особени свега онога што кроз покушај да не измакне уређености тоналног склопа која би се очекивала, делује као извесно упориште у оквиру бригаде:

„*Дувај 'најред!'*, а *курушуми звижде дан, дан!* Не можеш лећи. *Хе, хе.* Чекај само, деране, сад ћу ти изути чизме, па да видиш, како стари војник 'тресе'.

Он нагло ђипи од стола, потеже чизме с ногу, и баци их у један ћошак, па онда стаде *дивљачки махајти рукама и ситно ђоскакивајти*. Жиле на врату силно му забрекле, а са чела капао му је зној. Дивно је било гледати игру његову. Но после неколико тренутака, он паде клонуо на столицу и поче тихо дремати. *У даљини захо-рише се ђрубe. То се ђук враћао са вежбања.* [...]

Из једне мале и ониске кућице у дворишту, на подобије нојевог ковчега, како Каравелов вели, *загрме звонко и громовијо звук ђрубe ђра-ђра-ђа!* *Неко свира јуриш*” (Илић 1961б: 232; подвлачења М. Ђ.).

Колико је била снажна заокупљеност Војислава Илића, како биографска, тако и поетичка овим инструментом у да-том тренутку, показује и завршница трећег сегмента *Слика из Србије*, са насловом „Штрапс трубач”, из 1886. године, која у фокус поставља лик војног музичара (Илић 1961б: 230–233). Кроз посматрања „трубач[а] петнаестога пука” (Илић 1961б: 233) за време рата и након њега, ојачава се значајна тема улоге музике у ратним околностима, а одабир да се као „чудноват и занимљив човек” прикаже „штапс-трубач” (Илић 1961б: 230) на повлашћено место поставља модернистичку нит изучавања *чудноватјосјти* (уп. Ђурић 2015: 115–128) и истицања посебности лика-уметника у бригади, што све до Васићеве приповетке „Ресимић добошар” (уп. Васић 1922; Васић 2014: 110–130) може да актуелизује генеалогiju и типологију промена фигуре војног музичара, посебно од епске до карневализацијске парадигме.¹¹²

¹¹² О континуитетима развијања визије и литерарног поимања улоге трубача у војним походима сведочи и једна Дучићева белешка из текста „Имаћемо Карађорђев споменик”, где Дучић, представљајући своје замисли споменика, додаје и следеће: „Затим, за вождом у истом полету види се један трубач који, оружан, са највећим напоном жури трубећи окренут у страну” (Дучић 1909; Дучић 2008в: 181).

Како пример „[ш]тапсни трубач” потиче из описа Српско-турског рата (Лазаревић 1928; РМС),¹¹³ у сачуваним представама „[д]обровољачк[ог] пук[а]” Другог српско-турског рата, према сведочанству оних који су у борбама учествовали, уз „командант[е]”, „ађутант[е]”, „писар[е]”, и друге функције, као посебан се издваја и чин „[ш]тапс-трубач[а]”: „Штапс-трубач Павле (Пајче) Нинковић у чину наредника добровољачког” (Книћанин 1880: 287; Стојанчевић 1998: 197–198). Таква именована претпостављају позиционираниости које у први план са војном музиком повезују и ритам марша,¹¹⁴ који подстиче храброст одбрамбеног ратничког духа, што се у поменутом сегменту Илићеве приповетке и описује: „Напољу чуо сам како звижди северац, а *трубе и добош њојединих бајшаљона и чеџа, звоне и лујају...* Поред сниских и замагљених прозора, пролазе поједина одељења, *чује се њравилан бахаји ногу, и команде нижих чинова*” (Илић 1961б: 231; подвлачења М. Ђ.). И док је у свести књижевности модернизма труба остала као део ратничког епског света, од 1831. године, са настанком дувачког оркестра Јосифа Шлезингера, трубаштво као пракса високе културе припремало је сферу рецепције америчке музике током 20-их година 20. века,¹¹⁵ да би у другој половини 20. века било изнова маркирано као првенствено фолклорни бренд (Golemović 1997: 212–214; Лукић Крстановић 2006: 191).

Имајући у виду да је управо Јосиф Маринковић, један од Илићу најближих композитора (уп. Павић 1961а: 64, 102, 117), саставио чувену хорску нумеру „Хеј, трубачу” (Маринковић [19??]б), чију популарност потврђују и честа извођења на концертима у првој деценији 20. века (Милановић 2016: 167–168),

¹¹³ Очито је да је у питању нека врста псеудокалмирања германизма *Stabstrumpeter*, која се у форми *Stabs-Trompeter*, исписана готицом, проналази и у аустријским пописима војске из 1822. године (уп., нпр., и *Bundschuh* 1822).

¹¹⁴ У том контексту се, на примеру Толингерових опредељења у вези са одговарајућим аспектима мелодије, и утврђује колико песма са насловом „Божна труба...”, намењена извођењу мушког хора, управо у ознаци темпа „*Allegro marciale*”, добија нераскидиво истицање особености марша које подвлачи и патриотски карактер нумере (Толингер [б. г.]: 11–17).

¹¹⁵ У вези са разликама у поетикама немачке, француске и америчке идејне поставке тона намењеног свирањима трубе у различитим оркестрима и за извођења разноврсних типова музике (цез, свинг, диксиленд и др.), в. и: Виш 2005: 48–53.

може да се претпостави извесна неминовност стваралачких осврта на могућности поетизације трубе у књижевним делима у овом периоду, како то сведоче и Илићев текстови (Илић 1961а; Илић 1961б), који су очито били блиски и неким потоњим стваралачким поетикама, међу којима је и Дисова.

3.2. Дисова поезија трубе као метамузички одговор на Скерлићеву критику

Иако је подршка за војне музичаре постојала и као институционализована, посебно кроз рад Фонда војних музиканата и значара (Kvaternik 1963: 724; Милановић 2016: 57), те је и на тај начин важност трубе у друштву била, извесно, наглашенија, један од, можда, најснажнијих културолошких кодова трансмузикалиције овог симбола у књижевном тексту маркирају околности потпуног изостанка трубе из Дисове збирке *Ушољене душе* и њених континуираних контекстуализација у збирци *Ми чекамо цара* (уп. Dis 2003). Ако се има у виду колико је према музикализацији стихова у књижевним критикама Дис оцењиван кроз врхунска вредновања аудитивних ресемантизација (уп. Петковић 2004: 71–91), као и то да у оквиру његовог опуса није сасвим ретка заступљеност песама са музичким симболима, посебно виолине (Dis 2003: 21, 67, 73), лире (Dis 2003: 44), а чак и клавира (Dis 2003: 50), чини се да претежност трубе у збирци *Ми чекамо цара* може, у ствари, да се тумачи као одговор на вишеструко поновљену Скерлићеву критику „музик[е] блуда”, изречену поводом *Ушољених душа* (Скерлић 1911: 103).

У том смислу већ се од насловне песме „Ми чекамо цара” из циклуса „Велики дани”, уводе трубе, скоро у шантићевски интонираним сегментима: „Ал’ кад освојисмо обалу Јадрана, | *С ужасом нам њтрубе знак њоврајка даше*: | И ми остависмо крв из својих рана, | И наше заклетве, и гробове наше” (Dis 2003: 103; подвлачење М. Ђ.), што се наставља и у циклусу „Крвави дани”, у песми „Просто име”: „*Кроз моју душу њрошле су све њтрубе*, | *Добоши, њесме и кржаве сече*, | Иљаду срца што гину и љубе, | Дан пун гробова као звездâ вече” (Dis 2003: 122; подвлачења М. Ђ.), све до циклуса „Бол и слава” и првог стиха скоро у свему идентичне прве и последње строфе, са додата још два стиха на крају песме „11. август 1913. године”, чији се завршетак овде и наводи: „*Долази ње нама уз добоше*,

трубе, | Као кад сте пошли за слободу брата, | Само што вас сада венци славе љубе, | И што долазите из два срећна рата, | Што Београд цео са радошћу грли | Вас, децу Србије, понос неумрли” (Dis 2003: 129; подвлачење М. Ђ.). Не само што је у сваком од циклуса, осим у „Епилогу” збирке *Ми чекамо цара*, актуелизован звук трубе (Dis 2003: 99–134), него би то могло да се упореди са запажањем колико је, на пример, Бојићев приказ наглашеног изостанка трубе са повратка војника у августу 1913. године, где се – због бременито помешаних доживљаја поноса, туге, бола и славе – „ћути и осећа...” (Б. 1913; Бојић 1978в: 175), а не брендира уникатност званично очекиваног утиска звуком трубе, модернистички снажније интониран од Дисових скоро изненађујуће уобичајених избора музичких симбола у другој збирци (уп. Dis 2003: 99–134).

Чак би, евентуално, као најмодернији Дисов покушај трансмузикализације трубе, која, очито, не подразумева врхунце мелодизације Дисовог стиха, могао да се означи онај из 1912. године и несврстане песме „Нови дани”, где као да на тренутак делује да, барем кроз лексичке контекстуализације, Дис рефлектује одређене елементе тоталитета своје поетике – „Дух заветне мисли и вековних снова, | Као труба правде цео народ зове | [...] Једна стара радост! Зора новог дана! | То сједињен народ гледа сунце смело. | Преко гробља малих и гробља тирана | Он је довршио своје свето дело” (Dis 2003: 178, 179).

У претпоставци још једног од поетичких парадокса у обртима Дисовог стваралаштва, процес транслације трубе на нивоу конструкта у Дисовом песништву очито садржи трансмузиколошки код сећања на критичка читања, чиме се диглосија значаја процеса трансмузикализације текста развија од оквира спољашње вредносне позиције Дисових дела до покушаја успостављања стваралачког, интердисциплинарног односа према актуелном историјском тренутку и улоге поезије у њему, што се у овом случају постиже метамузичким одговором поетског текста (уп. Dis 2003: 99–134) на књижевну критику (уп. Скерлић 1911: 103).

3.3. Библијски тон трубе у Бојићевој рефлексiji епоеје

Скоро нехотимице супротстављајућу трубу гуслама, Исидора Секулић у тексту посвећеном Милутину Бојићу наглашава и превласт утицаја библијског предлошка у односу

на Бојићеву рецепцију епских остварења: „Упада у очи да је више од народних песама читао превод Старог и Новог завета, дакле текстове са пуно чулности, клетви и псовки на једној страни, и пуно мистериума љубави на другој” (Секулић 1941в: 241). Ако је то било, према мишљењу Исидоре Секулић, једно од доминантнијих Бојићевих штива (Секулић 1941в: 241), отвара се и питање у вези са тим колико је труба из Бојићевих стихова подстакнута заправо представом овог инструмента у библијским текстовима.

Неретко су трубе у Бојићевој поезији управо директне референце на одређени сегмент библијског предлошка, те је тако алузија на „[...] јек [...] трубе јерихонске” у песми „Мртви богови” (Бојић 1978б: 71) вероватна референца на антиципације које даје седам јерихонских труба свештеника из *Књиге Исуса Навина* (КИН 6:4). Метафорична контекстуализација звука трубе уз звучање фанфара – „И чују своје фанфаре и трубе” у Бојићевим варијантама песама „Краљеви” и „Хероји” (Бојић 1978б: 134, 196), као да је послужила у тумачењу и Дучићу у светлу интерпретације звука трубе попут извесне пројаве у шестом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини*: „Истина, прави великани нису имали своје херолде ни трубаче да их објављују, нити су сами тумачили своје програме и своје уметничке намере” (Дучић 1932: 297). У сродној улози тензичности оксиморонске објаве суштинске краљеве немоћи пред сабором и Данилом, Бојић користи трубу као одлучујући звук погрешних одлука и мимикрије властодршца на крају драме *Краљева јесен* (Бојић 1978г: 503), што уз одређене аспекте и негативних истицања лажности или позе које доноси концептуализација звука фанфара, можда, и Дучић наслеђује и инкорпорира у дело *Благо цара Радована: књига о судбини*: „Само охоли и болесно сујетни Виктор Иго је имао потребу за фанфаре [...]” (Дучић 1932: 298). Поред тога, очевидно је да је могуће пратити и читаву генезу мотива „трубе мртвих” која, између осталог, повезује Бојићеву епопеју „Вечна стража” (Бојић 1978б: 293) са Дучићевом песмом „Молитва” из 1942. године (Дучић према Стојковић 1989: 565), што сведочи и о извесној утицајности Бојићевих остварења, чак и на зрелије поетске гласове, када је у фокусу и овакав пример трансмузикализације инструмента и његове поетизације у тексту.

У Бојићевом опусу трансфигурација трубе је заправо врло амбивалентно интонирана – од примера где се чува трансмузикализован акустички траг вербалне музичке конструкције (Scher 1968) из песме „Ноћ” – „Из најдаљих пуста ко да трубе трубе” (Бојић 1978б: 371), са слојевима негативнијих одређења, како је то у песми „Празан путир” – „Води војску палих, труби кужне трубе” (Бојић 1978б: 451), до тога да у епопеји „Вечна стража” – „Трубе поруге треште” (Бојић 1978б: 309), а у поеми „Каин” за Јуду је речено да – „Његове трубе подлост трубе” (Бојић 1978б: 265). Овакав спектар диференцираних утисака које симболика трубе у Бојићевом песништву активира, умногоме је повезан снажним упоришима аудитивних импликација, које и Лазаревић препознаје као један од доминирајућих ефеката рецепције Бојићеве метрике: „Као бојне трубе трубе његови стихови: звучни, ритмични, сликовити, страсни, пуни захукталости” (Лазаревић 1917: 13). Имајући у виду атмосферу таквог звучног имагинаријума, као и представе из осме главе *Откривења Јовановог*, а посебно апокалиптичне слике седмогласних труба, као експликације Божјег суда (*Otkrivenje* 8:6–21, 11:15–19), у песми „Вера”, чији је један од уводих мота – „Благо народу који зна трубну поклич (*Псалм* 89, ст. 15)”, а која се потом отвара апострофом „Госпode, да ли чујеш горде трубе?” (Бојић 1978б: 136; уп. Секулић 1941в: 244–245), евокација генезе слика, звукова и значења што се везују за овај инструмент може да се интерпретира и као покушај претње алтернитета позивањем на рефлексију свеопштег краја која се сада у аудитивности (хипер)модернистичког тона усмерава ка упоришту творца.

Чини се да је при томе, чак и када се бира мелодијски углавном солистички интониран инструмент попут трубе, у Бојићевом песништву вишеструки изазов како испољити *двогласност* (Делић 2020а: 582–583), као трансмузикализовану тежњу текста, коју и у поставци музичких елемената у односу на вербалне, Бојић непрекидно настоји да оствари. Неку врсту двогласја у формалном виду препознаје Исидора Секулић управо у „Плавој гробници”, за коју сматра да „би могла ући у ма коју светску антологију”, што кроз скицу поводом њеног облика описује на следећи начин: „Песма има десет крупнијих и четири мање строфе које се у размацима понављају, али вариране савршеним вариацијама” (Секулић 1941в: 248). Пре-

ма претходно назначеном контексту је и очито колико у овом приказу, кроз увиђање различитости строфа на формалном плану, Исидора Секулић издваја двогласје Бојићеве „Плав[е] гробниц[е]”, при чему истиче да се дата структура понавља у „варијацијама”, што се такође маркира и као музички квалитет овог дела (Секулић 1941в: 248).

У идејама назначених *варијација* ове песме, могло би да се промишља и о примерима инкорпорирања симболике трубе као о евидентно промењеној, односно иновативно *варираној* интонираности овог трансмузиколошког концепта у Бојићевој поезији (Секулић 1941в: 248), у односу на перцепције код претходника, при чему је, вероватно, једна од најинтригантнијих слика понуђена управо у „Плав[ој] гробниц[и]”: „Стојте, галије царске! На гробљу браће моје | *Зави'ше црним т'рубe.* | Стражари у свечаном опело нек отпоје | Ту, где се вали љубе!” (Бојић 1978б: 223; подвлачење М. Ђ.). Перцепција трубача на броду представља се као она која бива заустављена тамнином плашта што сигнализира нужност промене борбене, бојне или трубе апокалипсе и превагу потпуно другачијег карактера тона опела (уп. Бојић 1978б: 223). У назначеном контексту може да се дискутује у вези са тим да ли ова врста заустављања звука труба потиче из Бојићевог текста „У сусрет војсци” из 1913. године, где се описује повратак ратних возова, које дочекују деца и жене, а међу којима су и они чији су најближи погинули, те Бојић ту управо истиче осећај високог пијетета, у коме, наизглед парадоксално, али у ствари врло ефектно изостају трубе: „Како је чиста, честита и света та свечаност, где не свирају трубе и не оре се химне, где се ћути и осећа...” (Б. 1913; Бојић 1978в: 175). У том контексту и може да се закључи да је минус присуство трубе у грађењу модернистичке епопеје Милутина Бојића (уп. Б. 1913; Бојић 1978в: 175, 223) у оквирима српске књижевности један од најевидентнијих знакова како трансмузиколошки процеси доприносе токовима модернизације поетичких парадигми, чувајући евидентан дијалог са претходним предлошцима традиција.

Литерарна имагинација звука трубе и њене симболике у Бојићевом делу као пример динамичне трансмузикализације доживљаја овог инструмента у односу на књижевне токове умногоме је утицала на модернизацијске аспекте промена које се уочавају и у потоњој поезији, нарочито код Момчила Настасијевића.

3.4. Каква је труба опела у Настасијевићевој поезији?

„Од труба и рогова који су, и иначе,
тешки и ограничени, тражио је [Бетовен – прим. М. Ћ.]
много више него што могу да даду,
а за њих је, с друге стране, имао нарочиту љубав”
(Лазаревић [19??]: 81).

Иако Настасијевићева поетска збирка *Пет лирских кругова* почиње песмом „Фрула” (Настасијевић 1991б: 11), њен својеврсни музички пандан у циклусу „Вечерње” дат је у песми „Труба”, у којој се управо састављају слојеви ратничког доживљаја из поезије везане за Први светски рат и претходних борби, али уз то и бојићевски интониран сакрални слој звука трубе (уп. Настасијевић 1991б: 30, 250–255; Бојић 1978б: 223). При томе се код Настасијевића снажно позиционира и поверење у торжественост индивидуалне емпатије, формулисано у дубоко музикалом, два пута поновљеном стиху, са прожимајућим звучним асонанцама – „Негде запева труба”, а који се наговештен налази практично од прве верзије наведеног текста Момчила Настасијевића (Настасијевић 1991б: 30, 250–255; Бојић 1978б: 223).

Колико су Настасијевићу саставни елементи овог стиха били значајни, сведочи и пример из циклуса „Одјаци”, песме „Погреб”, где се такође јавља труба уз мотив сахране војника, и то на два места кроз стих – „Запева му труба”, чији су делови постојали и од прве верзије песме са насловом „Без бога” (Настасијевић 1991б: 14–15, 403–407). Да се Настасијевић имплицитно ослања на разрађене нити трансмузиколошких преноса концепције трубе из Бојићевог дела и даље их развија, показује и песма „Предвечерје” из циклуса „Бдења”, у којој је понуђена библијска представа анђела са трубом, а истовремено је разрађен и музикализацијски карактер стиха кроз делотворан слој мелодијске вербализације – „Исполин анђео | силовито над крововима затруби. || И не виде га, жарки стуб, | и не чују. || Он *т̄*труби, *т̄*труби | у предвечерје страховни руб” (Настасијевић 1991б: 40, 290; подвлачење М. Ћ.). Уз то је врло индикативно да песма има уз коначан облик само још једну верзију, што је за Настасијевићеву стваралачку радионицу ређи пример, те да стихови у којима се јавља представа трубе

кроз верзије углавном нису мењани (Настасијевић 1991б: 40, 290). Назначено показује и колико је у вези са трансмузиколошким посредовањем симбола трубе Настасијевић био јасно опредељен још од најранијег периода рада на овом тексту (уп. Настасијевић 1991б: 40, 290), што такође сведочи о стабилности овако онеобиченог поетског одабира.

Можда један о примера најдиректнијег ослањања на бојићевску визију везе опела и трубе (уп. Бојић 1978б: 223), Настасијевић актуелизује у песми „Радосно опело” из циклуса „Магновења”, где се у мноштву оксиморона, кроз глас лирског субјекта упућен самом себи, представља и следеће: „Тишином себе | *зайрубиџи* у *џрубље*; | плаветнилу кô Икар | винути жарко у пад”, уз шта се уочава да је оваква врста избора неологизма присутна већ од друге верзије песме (Настасијевић 1991б: 105; 379–381; подвлачење М. Ђ.). Имајући све назначено у виду може да се закључи да вербална музика (Scher 1968) Настасијевићеве трубе није искључиво ономатопејског карактера миметичких посредовања већ активира и посебан слој заумног у тексту, што значи да Момчило Настасијевић кроз концепт *џрубља* (Настасијевић 1991б: 105) непорекливо потврђује природност трансмузиколошког процеса у контексту уклопљивости кроз основне одлике своје поетике, међу којима је и богатство херметичности песничког језика, који је дубински и суштински музичког карактера.

Ако је генеалогичка процеса поетске трансмузикализације изабраног инструмента, у овом случају трубе, кроз неколико модернистичких деценија, у стваралаштву Илића, Диса, Бојића и Настасијевића, показала оволики степен разноликости и активирања мноштва поетичких одговора у посебности контекстуализације културно-историјског тренутка, упоришта колективног памћења успостављене релације према једном инструменту или начина освежавања предлошка литерарне, филозофске, религијске појавности тог мотива и његових ресемантизација у покренутим дијалозима, може да се закључи колико је перцепција музике српске модернистичке књижевности и кроз стваралачке просее, и тумачења, ослоњена и на значај поетске трансфигурације инструментаријума, као могућег изворишта изучавања и у другим деценијама 20. и 21. века.

IX

МУЗИКА У ОПУСУ МИЛУТИНА БОЈИЋА

1. Мелодијска или ритмичка звонкост Бојићевог стиха?

„Његови су [Бојићеви – прим. М. Ђ.] фрагменти синтезе,
ако не свих тонова на нашој харфи,
а оно оних који се дају извући из једне струне”
(Лазаревић 1917: 13).

Присуство музике у опусу Милутина Бојића представља врло интригантно и слојевито поетичко питање. Бојићево стваралачко деловање,¹¹⁶ чијом се интерпретацијом уочавају и извесне антиципације елемената авангардних поетика (уп. Делић 2020б: 53), покреће разноврсне увиде о музичким транспозицијама рефектованим у књижевним текстовима које најављују, између осталог, и одређене граничне парадигматске сусрете и преваге. Узимајући у обзир да је већ у периоду најраније рецепције свог дела одређен као „’краљ речи’, и звучности”, односно стваралац „сјајне реторике, д’анунцијанског вербализма” (Лазаревић 1917: 13), а у деценијама након смрти потврђиван и као песник „вербалне моћи” (Павловић 1958: 160), не изненађује што је књижевна критика већ за Бојићевог прекратког живота, као и знатно касније, штедро примећивала и издвајала музичке елементе у његовом делу, имплицитно их разврставајући на оне који су истицали мелодијску линију

¹¹⁶ Мада је становиште о седам година Бојићевог рада уврежено у тумачењима (уп. Секулић 1941б: 240), прегледом „Библиографије радова Милутина Бојића” закључује се да је Бојић почео са објављивањима текстова засигурно већ половином 1909. године (уп., нпр., Л 1909; Бојић 1978в: 73–74), а да је Бојићева „Песма” публикована у *Дневном листу* 30. децембра 1909. године (в. Ковијанић 1978: 294), што, дакле, потврђује да би за Бојићево стваралаштво, макар у календарском смислу обележја, било добро да се има у виду период од 1909. до 1917. године (уп. Ковијанић 1978: 294).

Бојићевог песничког израза и друге који су подвлачили ритмизованост Бојићевог стиха.

Тако је, на пример, Бранко Лазаревић у тексту из 1917. године запазио колико је Бојић „[с]ваку [...] реч одмерио колико она *музички вреди*, колико је *драстично сонорна* и, према томе, где се има да употреби” (Лазаревић 1917: 13; подвлачења М. Ђ.). У том смеру су се и богатство онеобичених рима или изразитост вербалних елемената у Бојићевом песништву неретко квалификовали као звучност Бојићеве поезије, коју Бранко Лазаревић дефинише и на следећи начин: „Као у ’Песнику’ Милана Ракића, та свечаност, понекад, иде у беседништво и тираду, и речи падају као ’пламени језици’ и ’ватрена киша’, и *више вас занимају као звук, звучна хармонија, као оргуља речи*, него ли као осећај, мисао и смисао” (Лазаревић 1917: 13; подвлачење М. Ђ.). Лазаревићев избор звука „оргуља” у поређењу са Бојићевим поетским одређењима (Лазаревић 1917: 13) као оличења, по Балзаквим речима за овај свирајући механизам, „цел[ог] оркестр[а]” и „хора сачињеног од стотину гласова”, односно репрезентанта „моћне музике” и „колосалне хармоније”, који представља „највећи, најсмелији, највеличанственији инструмент који је људски гениј икада измислио” у виду музичке инкарнације онога што би могло да буде „нека врста пиједестала на коме се душа спрема за лет ка небу” (Балзак 2018),¹¹⁷ умногоме

¹¹⁷ Разноврсност могућих приступа тумачењу Балзаковог односа према музици доказује више истраживања посвећених овој теми (уп., нпр., Newark 2011; Castanet 2000), при чему у ширини тог приступа може да се примети и једно од необичнијих Дучићевих поређења музикализације стиха Дантеовог дела и Балзаковог времена (уп. Дучић 1932: 325). Мада није често експлицитно говорио о елементима версификације, у дванаестом сегменту одељка „О песнику” *Блага цара Радована: књиге о судбини* Јована Дучића јавља се једна од, можда, мање очекиваних контекстуализација версификационе архитектонике Дантеовог остварења, сагледана у оквирима периода и поетика опсежнијих прозних дела, какво је и Балзаково: „Међутим, који би песник Балзаковог доба, или нашег избезумљеног времена, могао сконцентрисати цео свој геније и цео век човеков на стрпљиву и напорну изградњу једне једине књиге као што је *Божанствена комедија*, дело са оном грандиозном архитектуром, и са оном невероватно тешком версификацијом” (Дучић 1932: 325). Овакав тип Дучићеве трансмузиколошке рефлексije сведочи, између осталог, и о изразитој протежности одређених дела као упоришта неких појмова међу различитим епохама и ствараоцима диференцираних жанровских одабира, као и о истакнутој врлини темељности изградње текста којом је Дучић

показује колико је на високом нивоу постављена и цењена Бојићева поезија, често вреднована као рефлексивна подигнутог патоса, са извесном дозом нарочите звучности, одређена према богатству односа полифоније и контрапункта који се у њеним оквирима остварују.

Уз то, Лазаревић у истом тексту, у вези са књигом *Песме бола и њоноса* Милутина Бојића (Бојић 1917), можда и помало амбивалентно говори о „силном *звекети*у много реторике” (Лазаревић 1917: 13). Узимајући у обзир колико ударачких инструмената почива управо на принципу звечања (звекетаљка, звечка итд.), евидентно је да у овом смислу може да се проматра аспект ритмичности који Лазаревић везује за Бојићев стих (уп. Лазаревић 1917: 13), чиме се у одређеној мери овај критичар имплицитно наставља и на Скерлићева становишта изречена 1914. године поводом књиге *Песме* Милутина Бојића (Бојић 1914), а где се у облику специфичности Бојићеве поезије истичу и карактеристике Бојићевог стиха као оног који је „кратак и звонак”, са „речник[ом] снажних, металних, звонких речи, и нов[им] сликов[има]”, што „добро акцентовани, *ударају као дуги вишеши мачеви о тврде џучне оклоје који звече као џрубе*, дају утисак снаге, борбе и победе”, док „смисао се изгуби у преливању живописних речи и звекету снажних стихова”, те све доприноси потврђивању колико је „његов [Бојићев – прим. М. Ћ.] тон [...] одвећ висок, напрегнут, каткада декламаторски” (Скерлић 1922: 152, 153; подвлачење М. Ћ.).

Имајући у виду оваква читања Бојићеве поезије, посебно између 1914. и 1917. године (уп. Лазаревић 1917: 12–13; Скерлић 1922: 150–154), када је контекст трансмузиколошких улива веома снажно рефлектован у српском песништву, поставља се питање шта доприноси утиску „звонк[ог] стих[а]” Милутина Бојића (Скерлић 1922: 152), колико је то представљено на нивоу мелодизације, а колико у сфери ритмизације стиха, те како то делује на динамику модернизације песништва и однос који се у поезији претпоставља на границама поетичких парадигми.

системски приступао разумевању сопствених идеја и рада других и на версификацији.

2. Трансмузикализација звучности Бојићеве поетске ритмизације

„Gde im je muzika velike romantike i drame?
Gde im je neki Zigfridov marš čije trube
pravo kroz glavu smrti duvaju i trešte?”
(Sekulić 2007: 44).

Поменуто Скерлићево одређење Бојићеве збирке *Песме* (Бојић 1914), што осликава начине на које саставни елементи стиха „ударају као дуги витешки мачеви о тврде тучне оклопе који звече као *трубе*, дају утисак снаге, борбе и победе” (Скерлић 1922: 153; подвлачења М. Ђ.), повезује два акустичка аспекта ритмичког потреса и мелодијског еха Бојићевог стваралаштва. Таква симбиоза ритмичког притиска са извесном тонском висином очито сведочи и о комплексности Бојићевог стиха (уп. Скерлић 1922: 153), која, уклапајући две музичке квалификације, умногоме утиче и на перспективе њихових нераздвојивих разматрања. У том смислу се и отвара простор за дискусије у вези са тим да ли, можда, приликом и делимичног превладавања једног од назначених аспеката (мелодије или ритма) у процесима модернизације стиха, гледано из перспективе стваралаштва Милутина Бојића, долази до промена и у оквирима елемената другог, односно до упоредних динамизација у трансмузиколошким трансформацијама.

Пишући о Бојићевој збирци *Песме бола и њоноса* (Бојић 1917), Бранко Лазаревић наглашава потребу интердисциплинарног и вишемедијалног уобличавања свих туробних ратних доживљаја, при чему уочава колико је нужно да из присутних примера уметничких дела сасвим извесно изостане хармонија:

„Сви носе препуне душе које ће се, једнога дана, слити у разне уметничке облике. Оне се, данас, сређују, сећају, контролишу, трезне од удараца и, полако, у својој ’свјатаја свјатих’, праве будуће стихове, храмове, хармоније и боје. – Појединци се већ налазе и огледају. Маса стихова већ пада, и платна, и нешто скулптура, и сасвим мало хармонија” (Лазаревић 1917: 13).

Уколико је музичка подлога уопште, те у оквиру ње и утисак хармоничности оно што недостаје у преплетима приказаних уметности, а управо услед немогућности да се на такав

начин, и због изостале доминације хармонизованих сагласја, артистички формира кључни мелодијски доживљај епопеје (уп. Лазаревић 1917: 13), могло би да се закључи колико, у ствари, претеже ритмичност посредованог утиска у поетским остварењима назначеног времена. Наслућена ритмизација би, донекле, могла да се увиди и испитује чак и као транспонована у сегментима асиндетонских ритмичких наноса и у оквирима претходног запажања Бранка Лазаревића, чији увиди понекад делују као да су писани и транслацијом извесних музичких елемената у текст (уп. Лазаревић 1917: 13).

Доминантност ритмичности у остварењима Милутина Бојића поткрепљују и увиди Исидоре Секулић, настали поводом Бојићеве песме „Ход” из 1912. године (Бојић 1978б: 98–99), за коју запажа да „под ритмом као од легија или литија, има пророчанство”, док целину *Песама бола и њоноса* (Бојић 1917) дефинише као „један марш ка херојском и величанственом” (Секулић 1941в: 246).¹¹⁸ Кроз Скерлићева издвајања утиска *удара* у Бојићевом стиху (уп. Скерлић 1922: 153),¹¹⁹ односно експлицитнијег одређења „ритм[а]” Бојићеве поезије, и то још прецизније „марш[а]” (уп. Секулић 1941в: 243, 246), поставља се питање које су то карактеристике Бојићевог стиха маркиране као оне из којих проистичу назначена рит-

¹¹⁸ У том контексту се уочава и како Бранко Лазаревић у свом тексту о Бојићевим *Песмама бола и њоноса* (Бојић 1917), скоро у такту корачнице описује околности из којих је проистекла ова Бојићева збирка: „Преко врлети и дубодолина, уз ледени и тешки вијор, уз снегове који нас покрише, уз глад која нас убијаше и страшну тугу која нас обхрваваше, дођосмо, готово само на својим душама, на ова стара острва и полуострва која сличне уде се не доживеше” (Лазаревић 1917: 12). Сродно стилистичко опредељење Лазаревићевог исписа подвукао је Слободан Јовановић, истичући управо метафору „јуриш[а]”, као један од доминантних утисака који се стиче ишчитавањем Лазаревићевих текстова: „У стилу Лазаревићевог уопште има много живота и покрета; читаве стране изгледају писане без предаха, као на јуриш” (Јовановић [19??]: XVIII).

¹¹⁹ Ако би се следила ова Скерлићева назнака *удара* у Бојићевом песничству (уп. Скерлић 1922: 153), истакло би се колико, на пример, Лазаревић још драстичније подвлачи Бојићев ритмички однос према вербалном материјалу, поредећи га чак са експлозивом: „’Hugo fait boum-boum’, рече, једном приликом, Леметр о Виктору Игу. Ту је, каткада, и Бојић: једна снажна романтичарска природа која са речима поступа као са експлозивом” (Лазаревић 1917: 13). Све ово у евокацији звучне ритмичности Бојићевог стиха показује колико је она снажно маркирана и у версификацијској схеми и кроз значењску препознатљивост.

мичко-звучна одређења и чему она доприносе у доменима разумевања промена у версификацијској парадигми.

2.1. Ритам марша Бојићевог стиха

„Јеца марш поспаних сложних виолина
Живота, кад зраци са заранка греју”
(Пандуровић 1999: 60).

Ако је на плану ритмизације Бојићевих стихова запажено да би могло да се говори о присуству елемената „марш[а]” (уп. Секулић 1941в: 246), нужно се актуелизује и поље дискусије у вези са тим како су у Бојићевом песништву трансмузикализоване неке од основних карактеристика марша, попут његове уједначености, предвидљивости, репетитивности саставних делова, пре свега у дводелном, односно парном такту. Којим се средствима постиже ритам „марш[а]” (уп. Секулић 1941в: 246) у Бојићевом стиху?

Пишући о једном од избора из Бојићевог драмског и потеског дела из 1957. године (Бојић 1957), Миодраг Павловић као ману Бојићевог стиха истиче доминантну особину уједначености: „Александринац његов, чија је *звучности* много хваљена, заиста је гладак, али му је *ријам* једнолик, јер уопште не употребљава такозвана ’опкорачења’ која су неопходна неправилност да би ухо остало будно и љуска смисла свежа” (Павловић 1958: 164; подвлачења М. Ђ.). Дакле, изостанак „’опкорачења’” јесте оно што, према становишту Миодрага Павловића, умногоме одређује *једноличности* *ријима* поезије Милутина Бојића (уп. Павловић 1958: 164), а тиме имплицитно представља и одлику поновљивости или усклађености ритма корачнице, чија је основна мера Бојићев стих и његови саставни делови.

Како би таква врста ритма на формалном плану могла да се очитује у границама Бојићевих стихова? На првом месту то је учесталост парних, напоредних конструкција, међу којима су и саставне синтагме, ритмички нарочито доминирајуће у другом, двоиктусном полустиху дванаестерца, као у примерима из дела *Краљева јесен*, у сегментима Данилове реплике: „Држава, тај колос *моћни* и *криви*, | [...] Наше ситне жеље *зашире* и *дави*” (Бојић 1978г: 491; уп. и Секулић 1941в: 244; подвлачења М. Ђ.). Такви и сродни стихови граде својеврсну

ритмичку константу чак иако су у питању значењски оксиморонски спојеви, како се то уочава у песми „Гуђој крви“: „У земљи што вечно *мре и васкрсава* (Бојић 1978б: 209; уп. и Секулић 1941в: 246; подвлачење М. Ђ.). Назначена врста напоредности која евоцира ритам марша уочљива је и кроз парцелацију стиха, посебно интригантну ако је у питању сегментирање у оквиру епског десетерца, какво је дато, на пример, у Бојићевој песми „Молитва” из 1911. године: „*Сама, хладна, без суза, без речи*, | Бога моли Југовића мајка” (Бојић 1978б: 132; уп. Секулић 1941в: 242; Сувајдић 2018: 45–51; подвлачење М. Ђ.), у којој се управо оваквим ритмом ствара утисак једнакости у оквирима сегмената асиметричног десетерца (2+2 | 3+3), односно наглашава његова парцелација као знак уникатности и извесне промене у односу на традицију, што ефекат ритма марша поставља значајним и у сфери модернизације стиха. Таква четворосложна правилност временом се у Бојићевом опусу усложњава, те се посебно издваја и кроз хоризонтално и вертикално повезивање¹²⁰ саставних делова Бојићевих стихова, како се то примећује и на почетку песме „Бело усијање” из 1917. године: „*Попали и сруши, разби’ и разори*, | *Полупај и скрши, роби и однеси*” (Бојић 1978б: 214; уп. и Лазаревић 1917: 13). Четворосложеност се у овом примеру издваја и у линеарној сукцесији у сваком од стихова, у вертикалном архитектонском повезивању (уп. Тарановски 1973: 224), па чак и према дијагоналном устројству и укрштају, што показује на које начине ритам марша структурно преовладава у архитектоници Бојићевих стихова.

Посебна врста ритмичке паралеле и напоредности у стиховној композицији Бојићевог марша може да се представи и у типу јампских стихова у којима доминирају анафоре, и то нарочито полисиндетонског обележја, као што је то и у песми „Краљеви” из 1916. године, чија прва и трећа строфа и на плану слике акцентују *йоворку*, и то *мрйивих краљева*, имплицирајући и на музичком плану знање о могућем откровењу: „*И сваке ноћи заривају стене*, | *И сваке ноћи расклопе се плоче*, | *Краљева мрйивих йоворка се крене* | Хуму са кога *йрви йоход* поче. || [...] *И чују своје фанфаре и йрубе* | *И виде своје победничке венце* | *И земљу мачем избраздану љубе* | *И жуде нових победа првенце*” (Бојић 1978б: 134; подвлачења М. Ђ.). Овакав модел отвара питање и бројних

¹²⁰ У вези са овим в. и: Тарановски 1973: 224.

паралелизама који остварују елеменат правилне ритмичности, карактеристичан за марш, и у примеру једанаестераца, како је то дато у песми „Вера” из 1912. године: „...Како си поштен, ти, згажени крине! | [...] Како си велик, ти незнани сине...” (Бојић 1978б: 137; уп. и Секулић 1941в: 245), док се напоредност осликава и паралелним уланчавањима зависних реченица у дванаестерцима, како може да се увиди и у песми „Туђој крви” из 1917. године: „У тој чудној земљи, где се њесмом њлаче, | Где се њлачем њева, где се смрћу живи” (Бојић 1978б: 209; уп. и Лазаревић 1917: 13; подвлачење М. Ђ.). Пошто су паралелизми врло чести у поезији Милутина Бојића, те на различите начине видљиви скоро у свакој песми, чини се да би засебно могла да се истражи и њихова типологија, и то посебно на местима где се семантички укршта мелизматично речитативно певање у опелу, којем се пак супротставља строги тактни узус бојног поздрава, као што је то дато у трећем и четвртом стиху претпоследње строфе песме „Туђој крви”:

„Место бронзе парчад здробљеног синцира, | А место опела поздрав бојни трешти” (Бојић 1978б: 210; уп. и Лазаревић 1917: 13). У том смислу, један од маркиранијих примера повезивања свих поменутих потенцијалних средстава ритма марша у Бојићевим стиховима, без опорачења, а са истакнутим напоредним конструкцијама, парном парцелацијом и сегментирањем стиха, понављањима, паралелизмима и др., јавља се управо у песми „Без узвика” из 1917. године, и то у четвртој строфи у којој се нуди слика литијске поворке: „Ми, као литија, лутамо с трубама | Од кута до кута, од града до града, | Час сами, час с децом, стадом и љубама, | Носећи стегове и власти и пада” (Бојић 1978б: 219; уп. и Секулић 1941в: 247). У наведеном примеру скоро је доследно остварен утисак идентичне парцелације полустихова четвороиктусног дванаестерца (уп. Бојић 1978б: 219), који се наглашенијим сегментирањима даха умногоме ослања на извесне карактеристике лирске прозе и отискује ка одразима слободног стиха.¹²¹

Имајући све претходно у виду, може да се закључи како наглашавање и мелодијских елемената, попут каденце у Дучићевој поезији, или ритмичких одлика, као што су снажније сегментирање и парцелација стиха, попут синкопе код Ракића или трагова ритма марша у Бојићевом песништву,

¹²¹ Уп. и: Lowell 1920: 141; Lowell 1972: 134–136; Jones 1972: 24–25; Живановић 2020; Allen 1948: 196; Којен 2018: 250.

чинећи упоришне инкарнације музикализације поетског текста, доминантно утичу на преваге између поетика везаног и слободног стиха. У том смислу се увиђа и колико је, према константним доминацијама запажених ритмичких иновативности у оквирима стиха, поетичка позиција Милутина Бојића, у ствари, и на извесној граници (хипер)модернистичких промена.

2.2. Трансфигурација корачнице у Бојићевој поезији

Пример одломака из песме „Одлазак” из 1915. године, које и Лазаревић наводи у приказу књиге *Песме бола и њоноса* Милутина Бојића (Бојић 1917; уп. и Лазаревић 1917: 12–13), вишеструко је индикативан како за трансфигурацију ритма корака војничке поворке у Бојићевом делу, тако и за истицања начина на који трансмузиколошка ритмизација марша у Бојићевим стиховима доприноси њиховој модернизацији, што се показује кроз разматрања друге, треће, шесте и седме строфе ове Бојићеве песме:

„Кроз зимску поноћ, којом очај веје,
Кроз вијор, кланце, смејове и воде,
Корачаш мукло, док се судба смеје,
Корачаш мукло, поробљени роде.

Но нигде јаук, ни роптање гласно,
Ни тешки уздах да проломи горе.
Да ли што *браниш сваку сјоју* часно
И што још памтиш ловорике скоре? [...]

А ти ме гледаш *мирно*, без бојазни,
И вера краси твоју главу бледу,
И збориш: ’Чему разговори разни?
Јер вратићу се у *исјоме реду*,

Поново ведар, васкрсао, смео,
Са новом крвљу охолом и здравом,
Срешћеш ме горда, кд што си ме срео,
На пољанама позлаћеним славом”
(Бојић 1978б: 179–180; подвлачења М. Ђ.).

На плану композиције, у оквиру друге строфе у песми, кроз паралелизме анафорских карактеристика, како показују и почетак првог и другог стиха – „Кроз зимску поноћ [...]”, „Кроз вијор [...]”, односно још евидентније репетиција која везује почетак трећег и четвртог стиха – „Корачаш мукло [...]” (Бојић 1978б: 179), уочава се успостављање поновљивог, препознатљивог, дводелног ритма корачнице. У доминацији јампског једанаестерца (структуре 5+6), слика *муклог корачања* у другој строфи бива пропраћена трансмузиколошким процесом преноса једноличног ритма марша, који је у значајној превази у односу на (не)могући звучни „јаук”, „роптање гласно” или „тешки уздах”, што се евоцирају на почетку треће строфе (Бојић 1978б: 179). Дакле, уместо висине тона, односно онога што би се очекивало да се смисаоно „проломи горе”, доминира хоризонтална перцепција ритмичке протежности марша у *одбрани* „свак[е] стоп[е]” (Бојић 1978б: 179).

Тај ритмички *мир*, и претежност поверења да је управо одржавањем тог ритма остварљив *йовраїїак* „у истоме реду”, сигуран опстанак и могуће спасење народа, евоцира се у стиховима у којима преовладава асиндетонско набрајање у шестој строфи песме (Бојић 1978б: 180). Међутим, улога трансмузикализованог ритма марша овде показује знатно дубљу семантичку перспективу, посебно ако би се упоредили, на пример, други стих из друге строфе песме и први из седме Бојићеве строфе, који доносећи извесну ритмичку промену, на том плану, мимо семантичког тока у песми, имплицитно указује да је повратак, у ствари, немогућ (Бојић 1978б: 179–180).

Наведено проистиче из посматрања два стиха наизглед сродних конструкција, који се налазе на истакнутим местима у песми. Други стих у другој строфи песме гради структуру паралелизма са првим, и гласи – „Кроз вијор, кланце, сметове и воде” (Бојић 1978б: 179), а у питању је јампски једанаестерац (структуре 5+6, односно 3+2 | 4+2), при чему је начин на који се дели други део једанаестерца на парне сегменте изузетно важан, јер управо он, чак и у непарном стиху, задржава двотактну и дводелну структуру корачнице. Свега је на једном месту у наведеним примерима из песме „Одлазак” инвертирана та подела, и то не случајно, у стиху којим почиње шеста строфа – „А ти ме гледаш *мирно*, *без бојазни*” (Бојић 1978б: 180; подвлачење М. Ђ.), не би ли се и двосложни и че-

творосложни значењски приложак другог дела једанаестерца нагласио (2+4), а семантички оба сегмента остала подједнако активна – „[...] мирно, без бојазни” (Бојић 1978б: 180).

Следећи стих сродне конструкције другом стиху друге строфе песме јесте први стих седме строфе, који је са последњим стихом шесте строфе снажно интонацијски повезан: „Јер вратићу се у истоме реду, || Поново ведар, васкрсао, смео” (Бојић 1978б: 180). У оба наведена стиха версификацијска структура се мења, нарочито одабиром речи „вратићу се” и „истоме”, чиме се, заправо, на ритмичком плану песме сугерише да је немогуће одржање истог темпа повратка, односно да повратак суштински у том облику тока није могуће реализовати (Бојић 1978б: 180). Дакле, недоследна трансмукализација ритма марша у Бојићевој песми сугерише на музичко-версификацијском плану, кроз ритмички дисконтинуитет, немогућност било ког повратка, што указује на песимизам поруке која је посредована ритмом, а у знатној супротности у односу на остварен слој значења у песми (уп. Бојић 1978б: 180). Такође, прва реч у првом стиху последње строфе „Поново”, осим ако не чува место старијег акцента на другом слогу, односно подједнако са првим акцентованим слогом и снажно наглашену дужину на другом слогу, мења систем јамба, а тиме такође трансмукализовано сугерише да то „[п]оново” никако не може бити исто, односно да не може да води ка победничком (Бојић 1978б: 180).

Покренута трансмукалошка сагледавања тога зашто се Бојић опредељује за овакав ритам и шта тактом марша у стиховима добија на плану повезаности звучања и значења, али и њихових одвојивих, контрапунктних зазивања, покреће и питања у вези са тим како тренутак у коме је певао утиче на овакву врсту трансмукалошких опредељења у Бојићевом песништву, те каква је поетолошка ресемантизација ове врсте ритма у Бојићевом стваралаштву, што заправо отвара и нови поглед на идејни слој структуре мукализованог стиха Бојићевог опуса.

2.3. Идејне основе трансмукализованог марша у Бојићевом песништву

У свом есеју о Византији, имајући у виду поимања Дучића, Скерлића и Бојића, Станислав Винавер и на нивоу му-

зичких одређења подвлачи дихотомије између Лазаревићевог читања Бојића и властитог доживљаја поезије опеваног трепутка:

„На оној чуци у Арбанији разговарасмо још Бојић и ја каква ће бити поезија идућих дана. *Бојић је видео рођење Нове Епопеје. Ја сам видео њригушеност и мистику. Ја сам иада иаакве стихове и носио у себи.* Не пригушеност ропску, него *њригушеност интимну*, као покушај да се нађе ново дејствовање душевно, *далеко од музике громава, која је ѡремало богата и ѡрећерано једнолика.* Бојићеву идеју о Епопеји прихватио је и Бранко Лазаревић који је једно време на Крфу био литерарни арбитар” (Винавер 1935: 8; подвлачења М. Ђ.).

Дакле, Бојићева визија „Нове Епопеје”, подржана од стране Бранка Лазаревића у одсутним часовима на Крфу, дефинисана Винаверовим речима као „музик[а] громава”, „премало богата и претерано једнолика” (Винавер 1935: 8), очито је да и на нивоу версификацијских средстава и начина обликовања стиха и целине песме захтева доминацију удара, који подразумевају ритмичку препознатљивост и јасност назнаке да ступа колектив, чета, национ, што се рефлектује и кроз заступљеност ритмизације марша у Бојићевој поезији. Лазаревић то код Бојића и препознаје као тежњу да се изрази „општ[а] душ[а]”, „цео народ” (Лазаревић 1917: 12), односно увиђа и Бојићеву позицију као ону која може да донесе савремену *епопеју* достојну тона узвишеног хомерског певавања, са посебно наглашеном јампском ритмизацијом такта:

„Неколико великих богоданих, кад се све ово среди, биће нам потребни да нас даду, у каквој новој, једновремено, и *Илијади* и *Одисеји*. Има да се да једно *Ново Косово*. И треба да га даду неколико осветљених избраника: један, у јамбе који ће громко да звоне наш погреб; други, каменом, у храм којим би Мештровић рекао своју вајарску мисао наше националне пеане; трећи, у тон, у *marcia funebre* свега нашег бескрајног бола; и тако даље. Ово што је Бојић дао био би један леп фрагмент онога што има да се да” (Лазаревић 1917: 13).

Лазаревић је овде начинио и извесну трансмедијалну поделу на (не)могућности уметничког уобличавања стратог историског потреса, при којој су компатибилни и међумедијално преводиви доживљаји између „јамб[а] који ће громко да звоне”, „каменом, у храм” или пак „у тон, у *marcia funebre* свега нашег бескрајног бола” (Лазаревић 1917: 13). Представе *јамба*, *камена* и *јосмрћног марша* у Лазаревићевој анализи Бојићеве збирке евоцирају поетски удар, односно ритмичке констелације као оне које су доминирајуће за уметнички утисак који треба да предочи *бол* (Лазаревић 1917: 13). Бојић је својим стваралаштвом и проосетио колико је извесну врсту целовитости заједнице у *болу* могао да прикаже ритам војничког марша (уп. Лазаревић 1917: 13). Тако се питање трансмусикализације ритма марша у Бојићевој поезији поставља и из перспективе културолошког и уметничког осликавања атмосфере непосредно пре и током Првог светског рата и начина интердисциплинарне транслације у целини европског стваралаштва, која уз структуру стиха, трансмусиколошки посредује и одраз целокупне идеје воље за покушајем слободарског марша победе, али и *јосмрћног марша* свесне жртве и бола (уп. Лазаревић 1917: 13).

У том смислу се и издваја „слава и блесак” аудитивно изразитог и ритмички бременитог стиха Милутина Бојића, чији се „звучни мозаик” рађа из ишчитавања *Српског рјечника* Вука Стефановића Караџића (Делић 2020б: 39), као пригодно стиховни „вербализам и помп[а]” за „монденску Европу”, као евидентни знак гласног ритма марша, који је умногоме у супротности у односу на друге песничке доживљаје након Првог светског рата, посебно оне који су у поезији подразумевали „пригушеност интимну” (Винавер 1935: 8).

Ипак, како је Винавер и проосетио, „[н]ово дејствовање душевно” било је значајно другачије од бојићевског бата поетског марша (Винавер 1935: 8), чиме је отворило и наредна питања трансмусикализацијске декаденце у стиху, која се донекле уочава и у Бојићевим дужим песмама и поемама. Управо је и то, у обличком полиморфизму, још једном потврдило специфичности Бојићеве трансмусиколошке парадигме поезије и стиховне ритмизације као граничномодернистичке.

3. Бојићева и Вајлдова Салом

3.1. Вајлдова *Салом* као покретач трансмузикализације Бојићевог певања

Почетком јуна 1909. године, свега неколико дана пошто је премијерно у Београду приказано драмско остварење *Саломе* Оскара Вајлда, седамнаестогодишњи Милутин Бојић у часопису *Дневни лист* објављује осврт на овај Вајлдов комад (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74). Како може да се утврди и увидом у библиографију Бојићевих радова, овај текст представља практично један од најраније објављених Бојићевих прилога, а свакако први од три објављена у *Дневном листу* 1909. године (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74; Ковијанић 1978: 294). Такве околности свакако потврђују колико су и у раним годинама Бојићевог уметничког формирања библијска тема и могућности њене вишемедијалне артистичке транспозиције били инспиративни за стваралачка промишљања, као и колико га је Вајлдово дело покренуло на креативно саговорништво које је трајало неколико наредних година (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74 и даље).¹²² У том контексту може да се приметити да је већ на почетку својих публикација, 1909. године (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74), Милутин Бојић показао и потенцијалну заинтересованост за питања трансмедијалних рецепција одређеног текстуалног предлошка, међу којима се налазе актуелизовани и примери бројних трансмузиколошких процеса.

Посебну пажњу у Бојићевом приказу „Прексиноћн[е] Салом[е]” осваја глумица у главној роли, која се оствареним донетима изведбе истакла у односу на све остале на сцени, а која према матичној позоришној кући – „гђиц[а] Крницева[а], чланиц[а] Берлинског позоришта” – заправо не припада београдском културном простору (Л 1909; Бојић 1978в: 73). Иако за позоришне и друге уметничке прилике у Београду на почетку 20. века није ретка околност ангажмана извођача из других културних центара и гостовања иностраних трупа, оваквом околношћу се, нехотимице, и на одређеном

¹²² У вези са начинима Бојићевог приступа дијалогу са библијском традицијом уп. и: Радически 1997: 449–458; Петровић 2017: 179–196; Елез 2017: 197–210; Корунувић 2017: 251–267.

спољашњем хронотопском плану представе достиже додатна мотивација у вези са мистичношћу Саломиног лика, при чему се особеност Саломе, стваралачки реципирана у европским књижевностима, поставља паралелно са заступљеношћу глумице јужнословенског порекла на сцени „Берлинског позоришта”, односно, у трећој вертикали, компатибилно са реализацијом њене улоге на београдском подијуму (Л 1909; Бојић 1978в: 73).

Из проосећања такве позиције у изведби дела, можда, и проистичу два кључна запажања у Бојићевом тексту која ће умногоме утицати на његову концепцију лика Саломе: један се тиче начина на који гостујућа глумица изговара текст, а други виђења деонице њеног плеса (Л 1909; Бојић 1978в: 73), при чему ће и једно и друго имати извесне трансмузиколошке импликације дејства критичког дискурса у ширим културолошким оквирима.

3.2. Трансмуколошке пројекције језичко-политичких питања: Бојићева и Предићева полемика поводом Вајлдове Саломе

Иако се то нигде експлицитно не тврди, очито је да је Бојићев текст о Вајлдовом драмском остварењу *Саломе*, изведеном у Народном позоришту, као један од публикованих првенаца уметностима наклоњеног седамнаестогодишњака, одјекнуо у јавности, што се посебно уочава у потреби културне средине да публику разувери у заснованост перцепције изражене у Бојићевом прилогу (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74; Ковијанић 1978г: 294; Предић 1909: 932–940). Ипак, можда и парадоксално таквој Предићевој интенцији, имплицитна полемика поводом Вајлдове *Саломе* непорециво сведочи о важности увида које је Бојић изнео у тексту посвећеном Вајлдовом делу, као и о примерима трансмузиколошких пројекција посредованих у књижевнокритичким текстовима или позоришним критикама које се, у ствари, односе на рефлексе језичко-политичких питања, где је музички елемент истовремено и концептуализација транслација других друштвено-културних упоришта (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74; Предић 1909: 932–940).

Наиме, свега десет дана после Бојићевог текста „Прек-синоћна *Саломе*”, формулисаног кроз једноцифрен број па-

суса (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74), у одељку „Позоришни преглед” *Српског књижевног гласника*, чији је уредник тада био Јован Скерлић, на девет страница ове угледне периодичне публикације објављен је троставачан текст Милана Предића (Предић 1909: 932–940). Иако би према сегментираности наслова Предићевог текста – „Дани Г-ђице Ане Крњићеве. ’Салома’ од Оскара Вајлда и ’Крадљивац’ од Анрија Бернстена. Госпођа Таборска по други пут” – могло да се помисли да је једнак простор проматрања посвећен свакој насловом издвојеној јединици, запажа се да је тек последњи пасус текста намењен анализи улога глумице Таборске (Предић 1909: 940), као и да тек два дужа пасуса запремају пажњу усмерену ка приказу глуме Ане Крњић у драмској поставци Бернстеновог дела *Крадљивац*, при чему се и ту спроводе извесне паралеле са њеном улогом Саломе (Предић 1909: 939–940). Из претходно представљеног проистиче да је у Предићевом тексту, без обзира на саставне делове најављене насловом, ипак у центру испитивања глума Ане Крњић, посебно у Вајлдовој *Саломи*, односно да у садржају текста претеже приступ теми првог, те делимично и другог насловног сегмента (уп. Предић 1909: 932–940). С тим у вези се и намеће питање да ли је томе узрок искључиво естетска вредност позоришне уметности, посредована истанчаним глумачким сензибилитетом, или пак постоје још неки разлози ванестетске природе за то.

Иако је Бојић указао на неслагање критичких погледа поводом глумичине „[с]це[н]е[е] играња”, коју је вредновао као ону у којој „није било праве позоришне уметности”, ипак је свој текст закључио тврдњом да је „[т]е [...] вечери и нашем позоришном провејао дах уметности” (Л 1909; Бојић 1978в: 73, 74). Као да томе имплицитно одговара, Предић свој приказ представе настале према Вајлдовом комаду отвара констатацијом при којој у првој реченици подвлачи неприкосновеност таквог уметничког догађаја у Београду: „Две недеље које је Г-ђица Ана Крњићева,¹²³ чланица ’Берлинског Позоришта’ прове-

¹²³ Када се пореде Бојићев и Предићев текст о изведби Вајлдове *Саломе* у Народном позоришту, уочава се и разлика у преносу презимена глумице која је тумачила насловну ролу: код Бојића је „Гђица Крњићева” (Бојић 1978в: 73), а код Предића „Г-ђица Крњићева” (Предић 1909: 932). Чак и поводом тога би могло да се актуелизује више питања, која захватају, са једне стране, приређивачку поетику и текстолошку ревност Бојићевих *Сабраних*

ла као гошћа у нашем позоришту биле су за *Београђане дани највећег уметничког узбуђења кога су они икада могли осећати и пред својом малом позоришном*” (Предић 1909: 932; подвлачење М. Ђ.). Док Предић читаоце лишава и потенцијалних недоумица које би могли да имају поводом статуса уметничког у овој представи након читања Бојићевог текста (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74), већ у другој реченици публику бескомпромисно уверава да је „Г-ђица Крњићева у ’Саломи’ Вајлдовој најлепше ишло се икада одиграло на српском језику. Никада он није био говорен са више знања и умења, са више музике” (Предић 1909: 932; подвлачење М. Ђ.). Тиме Предић као да имплицитно одговара на Бојићеву тврдњу, објављену десет дана раније, да би се „[ј]едино [...] могло замерити госпођици *на невештом наглашавању извесних речи* и на, по неким местима, суровости-ма у гласу, који је кадшто мало издавао” (Л 1909; Бојић 1978в: 73; уп. Предић 1909: 932; подвлачење М. Ђ.). У наставку свог текста Предић и даље елаборира поводом статуса сценског говора Ане Крњић, поредећи га са „смешно извештачен[им] гласов[има] наших глумаца, од којих ни један, изгледа, и не сумња на постоје какве везе између садржаја речи и начина којим се оне казују”, те управо у супротности у односу на то, као и у својеврсном полемичном тону према Бојићевом тексту, Предић истиче да „ми смо слушајући мелодични, многоструко вариран изговор Г-ђице Крњићеве били изненађени што налазимо толико гипкости, снаге и звука у нашем језику” (Предић 1909: 932; уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74). Дакле, иако оба критичара користе реч „гипкост” – Бојић пре свега за опис играчких „покрета” (Л 1909; Бојић 1978в: 73), а Предић истичући „гипкости [...] у језику” (Предић 1909: 932), ипак би, имајући у виду распон од Бојићевих примедби поводом „невешт[ог] наглашавањ[а]” (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73) до Предићевих похвала у вези са „многоструко вариран[им] изговор[ом]” (Предић 1909: 932), могло да се постави питање да ли је овде посредни неистоветно разумевање

дела (уп. Делић 2020б: 37–38), а, са друге, и уопштене проблеме и питања транскрипције на почетку 20. века, или пак одређене недоумице у опусу Милутина Бојића, односно потенцијалне дебате у вези са (не)свесношћу овог чина или и потребе успостављања амбивалентне дистанце која се местимично просећа у Бојићевом тексту, а према оваквом одабиру, можда, (не)хотимице и оснажује.

музикалности језичко-сценских трансферзала или пак пример како одређене трансмузиколошке пројекције посредоване у књижевнокритичком тексту, односно позоришној критици, обухватају и извесне аспекте језичко-политичких сфера. Како говорећи о музици текста Предић (в. Предић 1909: 932–940), у ствари, транспонује и извесне рефлексе идеолошких виђења?

Милан Предић у тренутку публикавања овог текста (16. јуна 1909. године), под, засигурно, строгим читалачким оком Јована Скерлића (уп. Предић 1909: 932–940), вероватно (ни)је са (сасвим) гарантованом поузданошћу могао да очекује да ће, према замисли Милана Грола, после нешто више од месец дана бити постављен за вршиоца дужности места драматурга управо у Београду, у Народном позоришту.¹²⁴ За разлику од могуће прооцењане институционално ојачане позиције, Бојићев однос према институционалним оквирима и с пролећа 1910. године, још увек је жустар, жучан и врло критички (уп. Бојић 1910; Бојић 1978а: 9–10). Тако у иронично интонираном тексту „Сезаме, отвори се...”, Бојић проблематизује (не)принципијелност институционалних оквира „књижевних фондова”, који су без праћења неког јасно предвиђеног система публиковали књигу Андре Гавриловића (Гавриловић 1910), али нису желели да подрже издавање *Нечистије крви* Борисава Станковића (Станковић 1910), што Бојић бескомпромисно негативно вреднује испитујући и статус рецепције (не)одабране књиге за објављивање (Бојић 1910; Бојић 1978а: 9–10). Највероватније је публикована књига била *Историја српске и хрватске књижевности народнога језика: с његовом о будућности књижевне заједнице* (уп. Гавриловић 1910; Бојић 1910; Бојић 1978а: 9), а могло би да се закључи колико у овом периоду, и у тексту о Вајлдовој *Саломе*, Бојић и у односу према институционалним хијерархизацијама испољава неретко полемички интониран став (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74).

Управо је зато улога Предићевог текста (Предић 1909: 932–940) донекле и коректорска из визура оних који кроз институције, каква је и *Српски књижевни гласник*, настоје да и из перспективе уметности и њеног тумачења, колико год то било (не)могуће, и систем будуће заједнице поставе и ојачају.

¹²⁴ В. и: Ж. П. [Живојин Петровић], „Милан Предић”, у: *Енциклопедија Српског народног позоришта*: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=14642>; приступљено 30. 3. 2021. године.

У том смислу се чини да је кључ спора подвучен у Бојићевом тексту било и наглашавање у вези са захтевним уметничким приступом језику на коме је играла Ана Крњић: „Гђица Крњићева играла је на српском језику и уложила је врло много труда да савлада тешку улогу, коју ће играти само један или два пута, и то је само већ довољно” (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74). Зашто је код Бојића толико истакнут вербални утисак игре глумице, при чему је уочено и да постоји „невешто нагашавањ[е] извесних речи” (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74)?

Из претходно наведеног би могло да проистекне и колико није било уобичајено то што би „играла [...] на српском језику”, те да би подвлачење „много труда” уложеног да се „савлада тешк[а] улог[а]” могло да се односи и на језичко уобличење дате роле (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74). Предић скоро да је недвосмислено те Бојићеве редове узео у обзир и као потенцијалну опасност, уперену према тежњама интелектуалаца настројених ка плану културног јединства, која би могла да проистекне из инструментализованих тумачења ових Бојићевих речи (уп. Предић 1909: 932, 933). Стога баш у вези са „невешт[им] наглашавањ[ем]” (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73), користећи трансмузиколошке рефлексе ради посредовања друштвено-идеолошке идеје, Предић казује колико „[у]мекшан са нешто мало западног нагласка, он [изговор – прим. М. Ћ.] нам се учинио као *драга ѿзнаѿиѿа ѿесма* коју одавно нисмо чули”, односно да је „нарочит[а] заслуг[а] Г-ђице Крњићеве што нам је повратила веру у *музикалну вредностѿ нашега језика*” (Предић 1909: 932, 933; подвлачења М. Ћ.). Мада у овим Предићевим сегментима доминира утисак перцепције „мало западног нагласка [...] нашега језика” (Предић 1909: 932–933), у претпоследњем пасусу целокупног текста Предић ипак наглашава извесну разлику кроз конотације како Ана Крњић „остаје за њих [Београђане – прим. М. Ћ.] идеал српске глумице, још дуго непостижив, на жалост”, односно да је „[о]на [...] најбоља глумица која је говорила српски и она је најлепше говорила српски од свих глумица” (Предић 1909: 940). Зашто би у прилогу (в. Предић 1909: 932–940) био толико наглашен језик глуме осим ако он, на неки начин, у назначеном контексту не евоцира потенцијалну сферу додатних питања или одређених претпоставки?

Уколико се има у виду то да када је језички израз под-разумеван, вероватно не буди толико пажње, у наведеном Предићевом тексту се запажа колико на подвученом месту ступа на позорницу мноштво музичких метафора не би ли се усмерење експертизе представило суштински артистичким (уп. Предић 1909: 932–940). Са друге стране, кроз таква метафоричка излагања уочава се и слојевитост трансмузиколошког дискурса у књижевнокритичком тексту, тј. позоришној критици, која очито инкорпорира и извесне ванлитерарне увиде (уп. Предић 1909: 932–940).

Прва врста оваквих интердисциплинарних експликација везује се, пре свега, за трансмедијалност Саломиног лика, и може да се тумачи у контексту чињеница колико је пута био обрађен као тема ликовних или и музичких дела, уз шта Предић и помиње Мороову слику *Салома* (Предић 1909: 938). На више равни Предић у свом тексту показује Салому као свезу глумачког, књижевног, аудитивног и визуелног, што је, према његовом мишљењу, све уједињено управо у изразу Ане Крњић: „Она је са вештином музичара изговорила последњи монолог Саломин, са изврсним знањем музичких потреба у тону и јачини, и са вештином сликара слагала линије свог тела” (Предић 1909: 939). При томе се у тексту посебно истиче колико се често управо са „изговор[ом]” глумице доводе у везу музички елементи, очито у потреби Предићеве да кроз трансмедијалну концептуализацију покуша да омогући јединствену протежност уметничке вредности и значења које је неомеђено одређеним сегментирањима језичког упоришта (Предић 1909: 932, 939). Вешто проосећајући да у вези са поменутиим „изговор[ом]” Ане Крњић, који је „носио толико израза”, у саоднос као суштинско одличје „улог[е] Саломе” постави и идеју да је „св[е] у музици речи, као што је и комад сав у стилу и боји”, Предић мултимедијална устројства Саломиног држања користи као основу да кроз трансмузиколошки опис „изговор[а]” Ане Крњић сугерише да су у питању разноврсне *варијације* и утисак богате мелодијске разуђености језичког ареала (Предић 1909: 932, 933). Стога је и у даљим сегментима текста Предић на више места синестезијски и трансмедијално повезао језичке инвокације са начинима њиховог исказивања кроз играње улоге Саломе: „[...] она је, затим, умела да отпева са пуно заносне мелодије, са толико

знања и осећаја оне химне очима, коси и уснама, када је свака реч у своме тону и свака врста у својој јачини била пропраћена својим гестом” (Предић 1909: 938). Ако овака повезаност музике покрета и говора даје речима транскупстанцијално значење универзалне „мелодије” (Предић 1909: 938), зашто су утисци рецепијената толико различити, односно зар нису посредовани у одређеном, сверазумљивом, естетски узвишеном систему? И таман када је, и кроз констатацију да су „[њ]ене речи [...] певање, праскање, заслепљивање и изненађивање”, Предић универзализацијом вербалне трансмузикализације достигао, чини се, завидан ниво намереног постигнућа (Предић 1909: 938), следи обрт дат изнова као трансмузиколошко истраживање сублимног у језичком ткању, који упоредо сведочи о још нечему:

„Са колико уметничке грације она изводи све преливе онога ’ја те љубим, Јоханане’, и колико је већ смисла за тајанствену евокацију звукова показала кад је, уместо ’Јоване’ као што је у преводу, сачувала име из оригинала ’Јоханаан’ и сву његову мистичну звучност, пуну жудње” (Предић 1909: 938–939).

Да ли је Предићева елаборација „тајанствен[е] евокациј[е] звукова” у, можда, и ономе што би могло да се подведе под глумачку омашку у односу на „превод”, заправо експликација воље да се кроз евокацију „мистичн[е] звучност[и]” оригиналног текста (Предић 1909: 938–939) подвуче непроменљивост имена у транскрипцији неких европских и јужнословенских подручаја и доживи као целовитост и заједништво у овој универзалној сфери уметничког деловања? Предић је и раније у тексту, управо у складу са претходно назначеном тежњом, и употребио облик „Јоханаан” (Предић 1909: 934), вероватно желећи или да на сродне начине подстакне музикалност свог текста или пак да и у том смислу допринесе универзализацији приказиваног културног ареала како у уметничком, тако и у језичко-политичком и друштвеном контексту.

Из претходног се, дакле, увиђа колико и текстови подстакнути артистичким остварењима, попут Вајлдове *Саломе* и начина на које је рецепирана у Бојићевом или Предићевом виђењу (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74; Предић 1909: 932–940), чак и када делују мотивисани чистим уметничким

разлозима, неретко отварају простор у којем бројни трансмузиколошки процеси успостављају релације проговора о сферама које се тичу културолошких, идентитетских, друштвених или политичких питања, те међусобно ступају у имплицитне дијалоге који неретко имају у фокусу и бројне претпоставке које не припадају искључиво доменима уметничког. Таква врста инкорпорирања шири примере употребе трансмузиколошких концептуализација у књижевнокритичким текстовима, као и позоришним критикама.

3.3. Чија ли је Бојићева „Саломе“? Музички утицаји на Бојићево остварење

3.3.1. Прва година трансмузикализација Бојићеве Саломе

Најмање двогодишње Бојићево интересовање за литерарне приступе библијском предлошку о Саломе (каже се „најмање“, имајући у виду да је Бојић објавио три текста директно усмерена ка лику Саломе – 1909. године осврт „Прекиноћна Саломе“, приказ позоришне реализације Вајлдове драме *Саломе* у Народном позоришту (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74), 1910. године текст „Саломе у уметности“ (Б. 1910а; Бојић 1978а: 15) и 1911. године песму „Саломе“ (Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137; Бојић 1978б: 242–245), али да се одређени поетички елементи везани за фигурацију Саломе протежу и на друге Бојићеве ликове, нпр. на лик Симониде из драме *Краљева јесен* (Бојић 1918)), прожето је и другим Бојићевим веома активним проматрањима књижевних, уметничких и културно-социјалних прилика датог времена (уп. Ковијанић 1978: 294–304). С тим у вези одређена промена Бојићевог приступа рекреацији Саломиног устројства у текстовима могла би да се прати и из позиције других тема којима се Бојић у то време бави, а које утичу како на конституисање Бојићевих ставова о (не) могућим импликацијама лика Саломе у једној култури (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73–74; Б. 1910а; Бојић 1978а: 15), тако и на начине на које се одређене трансмузиколошке претпоставке у књижевноуметничком дискурсу контекстуализују у односу на друштвене прилике условљеног тренутка. Дакле, шта између 6. јуна 1909. године (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74) и 1. августа

1910. године (Б. 1910а; Бојић 1978в: 14–15) утиче на промену Бојићевог приступа фигури Саломе која показује и разлике у начинима третирања неких музичких елемената у Бојићевим текстовима, као и у целој културној средини, односно зашто од извесног одушевљења извођењем Вајлдовога комада 1909. године (Л 1909; Бојић 1978в: 73–74) у другом тексту о Саломи Бојић суверено тврди да је „она [...] далеко, далеко од нас” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 15)? Да ли у томе извесну улогу имају и процеси трансмузикализације текста у Бојићевим поимањима?

Нешто више од месец дана после свог првог прилога о Саломи, Бојић промишља и о улози „Задужбин[е] Димитрија Стаменковића”, о статусу издавања материјалних средстава за јавне библиотеке и о избору књига које треба да буду доступне широј читалачкој публици, пре свега узимајући у обзир значај „бесплатн[е] књиг[е]” која може да поспешује „писменост у народу” (Б. 1910б; Бојић 1978а: 11). Међутим, запажа се колико се и при тако формулисаним ставовима Бојић налази на својеврсној размеђи, јер, са једне стране, јасно препоручује да би уместо „свеколик[их] сув[их] придик[а]” које су далеке читаоцима требало да се понуди „једна приповетка Јанка Веселиновића или Лазе Лазаревића”, односно „песма Алексе Шантића” (Б. 1910б; Бојић 1978а: 12, 13), што поспешује Бојићеву тежњу, посебно изражену и у наредним годинама његовог стварања, која је попут аксиома формулисана већ у овом тексту – „[...] ако хоће човек да пише за народ, мора добро прочитати народ и стил његов, да се стави у оно доба кад он још није знао ни шта значи идеја, у оно доба кад он још није смео употребити ниједан апстрактан појам” (Б. 1910б; Бојић 1978а: 12). Са друге стране, Бојић свесно у овом тексту отвара проблем да „човек који, пак, уме да чита Вунта и Канта, неће читати ове скелете од науке, карикатуре филозофије” (Б. 1910б; Бојић 1978а: 12).

Када се сумирају овакви Бојићевии увиди, поставља се питање како онда и говорити о широј рецепцији Вајлдове Саломе, односно каква Бојићева „Салома” треба да буде да би се таква тема отворила ка могућностима разгранатијег пријема уз посредовање продора многих модернистичких елемената у токове књижевности и културе. Потенцијални одговор налази се управо у присуству музичких рефлексиија у књижевном

тексту, нарочито мотивисаних и Бојићевим проматрањима Саломе у другим уметностима (уп. Б. 1910а; Бојић 1978а: 15).

3.3.2. Листове игре Бојићеве Саломе

Бојић је, очито, још од почетка своје критичко-рецензентске делатности настојао да се свестрано обавести о многим појединостима светске уметничке сцене, о чему сведоче и бројни текстови у којима елоквентно, пасионирано и ажурно публику извештава о неким од најзначајнијих догађаја који повезују домаћу јавност са великанима различитих уметничких и научних дисциплина (уп. Ковијанић 1978). Тако, на пример, истог дана када је Жан Ришпен имао „[п]редавање [...] у Народном позоришту”, Бојић је то и најавио у *Дневном листу* (Бојић 1911г; Бојић 1978а: 38–41), што казује и о његовој потреби да прати актуелности и подробно информише о њима, као и да међу публиком одјекује ток најсавременијих збивања, посебно када су у питању она врхунског квалитета. У том смислу, и у оваквим, углавном, прегледним текстовима, Бојић настоји да истакне каноничност вредности о којима пише и да процени и будућу позиционираност одабраних актера на светској сцени, без обзира на многе контрадикторности њиховог деловања, нудећи и овакве констатације: „О њему ће [о Жану Ришпену – прим. М. Ђ.] имати речи, у белешкама које му посвећују речници, да је он баш са свог презирања друштвених конвенционалности привукао пажњу на себе и да је у исто време, на врхунцу невоља, примљен у Француску академију” (Бојић 1911г; Бојић 1978в: 40). Овакве Бојићеве антиципације сведоче и о разгранатости информација које су Бојићу биле доступне и пре појаве у доменима овдашње шире рецепције, као и о слободи у коментарима и властитим стваралачким приступима елаборацији многих догађаја, чија ће се књижевноуметничка контекстуализација одразити и у његовом стваралаштву.

Колико су у таквим околностима неки књижевни критичари, а међу њима и Скерих и Лазаревић, имали поверења у Бојићеве ставове, што све указује и на то колико су Бојићева бриткост, критичност и акуратност уживали поверења и у раним годинама његовог писања, утврђује и чињеница да је о првој свесци Лазаревићеве књиге *Импресије из књижевности* (Лазаревић 1912), Бојић писао и пре него што је она објављена

– 4. децембра 1911, у *Пијемонти*, под псеудонимом Арда Чиди (Чиди 1911а; Бојић 1978а: 42–48). Осим временских окосница, то потврђује и чињеница да је Бојић у поднасловима приказа у највећем броју случајева врло прилежно бележио све податке о аутору, наслову, месту, издавачу, години, броју страна, па чак и цени књиге, што је у овом случају изостало, односно уз навођење аутора дела и предговора, наслова, обележја свеске и броја страна, остали подаци ипак нису наведени (Чиди 1911а: Бојић 1978в: 42), јер због околности да дело није још увек било објављено, Бојићу, највероватније, нису ни могли да буду познати. Ипак, то неприкосновено подвучи чињеницу колико је вредности уврежавало већ и младалачко Бојићево писање, као и колико су одређени списалачки одабири имали снажна упоришта у поетичким околностима Бојићевог рада и пријема назначених тема у доменима читаве културе. Наведено умногоме важним осликава и питање зашто Бојић пише о Францу Листу 1911. године (Б. 1911а: 223–224) у периоду када је посвећен и промишљањима о Саломи (Б. 1910а; Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137) и да ли таква врста музичког контекста има неког утицаја на Бојићево грађење лика Саломе.

Текст о Францу Листу је, међу познатим Бојићевим текстовима, једини шире посвећен музичару, што у знатној мери потврђује уникатност оваквог Бојићевог избора (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26–27). Као редовни извештавалац *Дневног листића* Бојић је овом приликом исписао пригодан текст поводом „двадесет и пет година од дана смрти великог композитора Франца Листа”, као и „стогодишњиц[е] његова рођења”, у коме, означавајући Листа као „једн[ог] од највећих пијаниста свих времена”, код кога се издваја „савршенство технике и стила”, Бојић прави преглед биографије и најзначајнијих жанровских остварења овог композитора (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26). Међутим, у наведеном тексту се запажа и моменат који подразумева и то колико је Бојић проматрао остварења Франца Листа и из перспективе његовог значаја у ширем утицају на књижевност и културу, односно колико је за трансмузикализацију текста имплицитно већ овде као значајан аспект издвојио програмску музику: „Лист је створио програмни правац који од музике тражи и идеју, тј. да није само за ухо но и за интелект” (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26). Начин на који Лист кроз инстру-

менталну музику нуди програмска упоришта, са неретком доминацијом одређене наративне линије или поетолошке слике, у музиколошким тумачењима се добрим делом перципирао као својеврсни опозит претходним констелацијама апсолутне музике (Bonds 2014), те издвајајући управо тај аспект у Листовом стваралаштву, Бојић имплицитно скреће пажњу и на то колико је и у књижевним делима и њиховим адаптацијама важно интермедијално прожимање између уметничких области и дисциплина (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26).

У набрајању Листових дела, међу којима се у Бојићевом тексту налазе и примери оперета, симфонија, клавирских композиција и сакралних вокалних музикалија нарочито се издвајају два примера, при чему један и из онеобичених филошких, односно текстолошких разлога (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26–27). Наиме, сумирајући Листова остварења Бојић наводи и следеће: „Нарочито га је прославио низ симфонија (*Taco*, *Прелудијуми*, *Мазеја*, *Биџика Хуна*, *Tastklänge* и др.)” (уп. Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26). Не само што је у датом списку неуобичајено то што је последње од дела остављено исписано у оригиналу него је оно, у ствари, погрешно записано, јер је уместо „*Tastklänge*” заправо у питању Листова седма симфонијска поема *Festklänge* (S. 101 (LW G10)) из 1853. године, која и као изванредан прототип пригодне свечане песме у себи такође носи елементе програмског карактера (Arnold 2002: 253), што би могло да се тумачи и у виду потенцијалног семантичког аспекта ученог процеса трансмузикализације.

Уз то, при крају свог текста о Листу, Бојић наводи још једно дело које је вероватно у овом периоду било инспиративно и за његово стваралаштво, а у питању је „*Danse macabre* за клавир с оркестром” (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 27), у вези са којим није сасвим јасно да ли се односи на Сен-Сансову симфонијску поему (оп. 40) из 1874. године, насталу на стихове Анрија Казалиса, а чију је транскрипцију за клавир начинио Лист (Latham 2004: 36–37) или пак на Листово дело *Totentanz*, намењено за извођење клавиру и оркестру из 1849. године, које је настало инспирисано Гетеом (Latham 2004: 36). У сваком случају из оваквих Бојићевих контекстуализација се, са једне стране, јасно ишчитава одабир музичких дела која имају продубљену интердисциплинарну основу, односно

која почивају на темељима трансмузикализације, а, са друге стране, опредељење за Франца Листа, пре свега због значаја позиционирања игре у његовом опусу, и то у односу на извесне граничне ситуације, што ће Бојић развијати у сагледавањима Саломиног плеса, а нарочито његове *другосији*, културолошке и онтолошке удаљености (Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 27; уп. и Б. 1910а; Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137).

Како у Бојићевом наредном тексту посвећеном Саломе, тако и у Предићевом приказу драмског дела Оскара Вајлда у Народном позоришту, на више места се подвлачи та страност Саломе (уп. Б. 1910а; Предић 1909: 932–940), и то и кроз употребу одређења *чудно*, које се везује управо за њену другост по пореклу (Предић 1909: 934, 940).¹²⁵ У Бојићевом прилогу усредсређеном на извођење Вајлдовог дела је, уз успостављање и извесне дистанце, истакнут и начин плесања главне глумице који је, према Бојићевим увидима, неповезив са „позоришн[ом] уметности” и декларисан као већ испраћен опречним критикама: „Сцена играња била је такође добра, али у њој није било праве позоришне уметности. Гђица је у тој сцени дала више неголи што се могло очекивати, али баш због тих сцена и те игре *Саломин* успех на свим позорницама и код целокупне критике био је подељен” (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73). У том контексту отварају се и питања у вези са тим шта Бојић подразумева под описивањем сцене плеса у којој је „[г]ђица [...] дала више неголи што се могло очекивати” (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 73), те колико таква констатација претпоставља да анализи сцене тог типа није могуће прићи само из естетичког угла већ и, на пример, етнопсихолошког или и становиштава других наука и уметности.

Ако је, према Бојићевим увидима, у глуми показан „јак темпераменат, гипкост покрета, савршено схватање роле, испољено манифестовање душевних стања и, следствено, неодољив[а] драж уметничке јој игре” (уп. Л 1909; Бојић 1978в: 74), јасно је колико је потребно заснивање

¹²⁵ У тексту који посвећује Ускоковићевом делу *Кад руже цветјају* (Ускоковић 1911), Бојић ово одређење синегдотски доводи у везу управо са начином приказа појединца у граду у раној модернистичкој књижевности, што указује и на то како другост може да буде дефинисана и као урбанистичка *химеричносћ*: „Чудна је то сцена тротоар! За личности које Ускоковић описује она исто тако је страшна као затвор” (Чиди 1911б; Бојић 1978в: 50).

међудисциплинарних референци које би могле да присупе анализама такве суме импресија које упостављају релације између уметности и психологије. Стога и проистиче закључак да је у овом периоду Бојићево ослањање на Франца Листа, и то на нумере програмског карактера, као и плесних основа (уп. Б. 1911а: 223–224; Бојић 1978а: 26–27), кључан пример трансмузиколошке базе за изграђивање Саломиног лика у спектру многобројних премрежавања интердисциплинарних приступа књижевним делима.

3.3.3. Бојићева Саломе – од Вајлда и Вунта до Вагнера, Ничеа и Штрауса

Наводећи у тексту „Саломе у уметности” колико је у разноврсним областима фигура Саломе заступљена – „Њу је узимао за предмет Андреа дел Сарто, Леонардо да Винчи, Рубенс, Ленотр [...] и многи други. [...] Она је ушла у литературу доцније” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 14–15), Бојић је трансфигурацију Саломе доминантно конституисао у релацији између ликовних уметности и књижевности (Б. 1910а; Бојић 1978а: 14–15). Ипак, на основу деловања композитора и музичких мислилаца као неретких посредника између артиста блиских како визуелном изразу, тако и литератури, отвара се простор и за испитивања колико је Бојићева интердисциплинарна контекстуализација Саломе подразумевала, у ствари, и извесност трансмузиколошких деоница утицаја и поетичких дијалога са другим ставовима и остварењима.

У текстовима настајалим пред властито уметничко обликовање Саломиног лика 1911. године (Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137), Бојић је пишући о другим делима увелико конституисао и образлагао неке елементе аутопоетике, међу којима су се многи увиди кретали и у смеру опцртавања контекста интердисциплинарних релација међу уметностима. Избегавајући да се о изградњи Саломине фигуре дискутује из перспективе сагледавања Вајлдове биографије, Бојић говори о непотребности и незаснованости позивања књижевне критике на одређене биографске податке уопште, како је то истакао и кроз паралелу са примерима неких Лазаревићевих коментара о животу Шопенхауера у приказу прве свеске *Импресије из књижевности* Бранка Лазаревића (уп. Лазаревић 1912; Чиди 1911а; Бојић 1978а: 46–47). Тежњом да

се заобиће биографизам, и у прилогу поводом књиге *Басне* Милана Вукасовића (Вукасовић 1911), Бојић је покушавао да преспoji начине на које разумевање одређене фигуре долази из повезивања психолошког, социјалног и поетичког, чак и у баснама, те наглашавао да „поред констатације моћи инстинкта о коме углавном говори други део ових лепих басана, излажу се и односи социјални, а у једној басни [...] на начин једног европског модернисте износи се сатира бирократије” (Б. 1911б; Бојић 1978а: 16). Како је и кроз овакав рецепцијски контекст у фокус потенцијалне изградње Саломиног лика кроз релацију *инстинктивна* и *социјалних односа* у оквирима сагледавања дистанце према *евројском модернизму* Бојић поставио и оно што припада доменима етнопсихологије (Б. 1911б; Бојић 1978а: 16), могуће је да се Бојићев однос према музичком заснивао, преко утицаја његовог професора Бранислава Петронијевића, између осталог, и на основама које потичу са становишта етнопсихолошког и филозофског приступа трансмедијалним аспектима уметничког, а у тим оквирима и књижевног и музичког (уп. Петронијевић 1913: 97, 107).¹²⁶ Овакав тип Бојићевих запажања проистекао из

¹²⁶ Поред Милутина Бојића, први доктор музикологије у српској култури Милоје Милојевић, као и Сима Пандуровић, који је између 1901. и 1906. године студирао филозофију, имали су истог професора – Бранислава Петронијевића (Ненин 1999: 10; Васић 1995: 236). У том смислу би могло да се, поводом деловања Симе Пандуровића у оквирима поетичке парадигме и кружока којима је припадао, посебно у времену до Првог светског рата и кратком периоду након њега, постави питање у вези са извесном задршком која је постојала у Пандуровићевом односу према музици. Иако то, наравно, не искључује, на пример, могућности музиколошког тумачења форме строфе у песми „Световина” (Пандуровић 1999: 25–26), поготово у упоредном сагледавању приступа том облику у канону српског и европског песништва, или пак прилика за интерпретацију посебности Пандуровићевих трансмузикализација музичког обличја ронда у поезији (Пандуровић 1999: 145), као и слика заглашења звука музике, као мистерије њеног одсуства: „Глас музике неке јечао је тмуо” (Пандуровић 1969: 42), „Тутњи и бруји промукло и тмуло | Музика смрти. [...]” (Пандуровић 1999: 76), ипак у тензијама генерација (хипер)модерниста у односу на предратна остварења, где је потоњи музички дискурс код Винавера, Настасијевића, па чак и Црњанског узимао извесну превагу у правцу дефинисања уплива слободног стиха, а под снажнијим утицајима и Шенбергове концепције отворене музике, поставља се питање откуд је, бивајући и уредничким позицијама близу различитих поетичких избора да се музици припадне, Пандуровић напослетку углавном трајао без интензивнијих поетичких знаковитости преврата путем музичких одговора у оквирима свог опуса.

Петронијевићевих дефиниција психологије уметничког, а нарочито музичког (уп. Петронијевић 1913: 97, 107), Бојића је и на примеру изградње Саломиног лика могао додатно да подстакне на троструку дисциплинарну и медијалну трансферзалу: од психолошког поимања музике до књижевноуметничких ресемантизација психолошких питања и психоаналитичког приступа музици у књижевности.

У том контексту делује да се у доживљају улоге музике у изградњи фигура попут Саломе код Бојића укршта, на једној страни, тип Петронијевићевих испитивања Шопенхауера, Ничеа и Спенсера, са нагласцима на уделу „манifestације, објективације воље”, и то „у слепим неорганским силама и у органском” (Петронијевић 1910: 31), док се, на другој страни, на то надовезује Бојићево проучавање Вунта,¹²⁷ и удела везе музике и афеката у одређивању карактера:

„На таквом стварању афеката ритмом оснива се она раздраганост, која се и код културног човека може произвести самим играњем, без икакве музике, као и она, што је видимо код неких дивљака при игрању уз просто куцање у даску по извесном такту. *Поред звучне хармоније и дисхармоније, ѿу је главни извор оног задовољсѿва и дојадљивосѿи, шѿио је може у нама сѿварати ѿевање на каквом сасвим неразумљивом нам језику. А отуда долази и она, понекад необична, раздраганост, коју и најпримитивнија музика и песма може стварати и код најинтелегентнијих људи [...]*” (Марковић 1910: 92; повлачење М. Ђ.).

Како је Марковићева књига о Вунту сачувана у Бојићевој библиотеци (Марковић 1910: 92),¹²⁸ могуће је да је „[б]есни танац” Саломе, како га Бојић описује (Бојић 1978б: 245), проис-

¹²⁷ Иако у другом контексту, у Бојићевом прилогу о „Задужбин[и] Димитрија Стаменковића”, где се разматра улога избора објављених књига у сврху ширења образовања међу народом, о важности психолошких и филозофских разматрања за утемељење многих Бојићевих увида, сведочи и помињање два кључна имена етнопсихологије и континенталне филозофије која су пресудно утицала на аспекте пријема музичке естетике – Вилхелма Вунта и Емануела Канта (уп. Б. 1910а; Бојић 1978в: 12).

¹²⁸ В.: Дигитални репозиторијум Библиотеке „Милутин Бојић”: <https://milutinbojic.digitalna.rs/jsp/RcWebBrowse.jsp>; приступљено 30. 3. 2021. године.

текао и из „стварањ[а] афеката ритмом” (Марковић 1910: 92) дионизијског схватања музике које је понудио Ниче (Nietzsche 1872), имајући у виду да је ничеанско деловање већ запажено у полемикама вођеним поводом Вајлдове Саломе (уп. Предић 1909: 933). Наиме, када је Милан Предић у тексту посвећеном изведби Вајлдове *Саломе* у Народном позоришту дао подробну елаборацију многих сегмената дела, приложио је и тумачење Вајлда, при коме је у његовом остварењу препознао и „нешто од античке простоте у својим линијама, античке силине страсти и *дионисијске хистерије* на коју је упозорио Ниче” (Предић 1909: 933; подвлачење М. Ђ.). Истичући у Вајлдовој *Саломе* трагове ничеанске поетике, Предић отвара простор за многе преплете утицаја филозофије, књижевности и музике који остављају трага и на Бојићеве идеје (уп. Предић 1909: 933). Пошто се и поводом прве свеске Лазаревићевог дела *Имјресције из књижевности* (Лазаревић 1912) запажа колико Бојића код Ничеа интересује и контрадикторни однос *случајности* и *система* (Чиди 1911а; Бојић 1978а: 43), може да се претпостави да је рушење прокламованог реда кроз превагу дионизијског у Саломином лику неминовни тренутак поетичких додира који повезује Ничеа и Бојића (уп. Предић 1909: 933; Чиди 1911а; Бојић 1978а: 43).

Међутим, уз Ничеова становишта дионизијског револта у односу на систем (Nietzsche 1872; Предић 1909: 933), који се оличава кроз музичко, како Бојић сведочи у приказу Ђурчиновог превода Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра* (Nietzsche 1883а; Nietzsche 1883b; Nietzsche 1884; Nietzsche 1885) – „[њ]егов револт звони као труба” (Б. 1911в; Бојић 1978а: 34), у прилогу о студији *Имјресције из књижевности* Бранка Лазаревића, Бојић супротстављајући идеју импресионистички заснованог увида систематичним образлагањима у тексту, користи управо пример из дела Ота Вајнингера: „Ја дајем за право Оту Вајнингеру кад, објашњавајући полне односе људи и жена, употребљава математичке формуле, али не могу сличне ствари да трпим у литератури. Нарочито се просто револтирам кад спазим књигу у којој све иде по нарочито удешеном реду и никуд ван њега. Као да све у животу иде по реду и као да све има свој праизвор” (Чиди 1911а; Бојић 1978а: 43). Зато представљајући Салому као ону која је мимо очекујућег система (уп. Бојић 1978б: 245), тежећи да дефинише оно што

је „вечита новина” и подвлачећи да као аутор „[в]ол[и] неизвесност” (Чиди 1911а; Бојић 1978а: 44), те се надовезујући и на Вајнингерову идеју о музици као о плоду имагинације, а не нечему што је у облику мелодија или акорада нераскидиви део света око нас (Weininger 1906: 119), Бојић управо у окрету ка свесном креирању музикалног у „поетск[ом] смисл[у] речи” у Ђурчиновом преводу Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра* (Б. 1911в; Бојић 1978а: 33) проналази оно што је врхунско остварење, уз имплицитно утврђивање и значајног упоришта властитог виђења процеса трансмузикализације текста. То се и оснажује кроз Бојићеве констатације да је у питању утисак „правог даха Ничеове музике речи”, као и оцена да Ниче „нигде није обукао реч естетичнијом музиком као у *Заратустри*. Сахранивши Вагнера, он је стварао нову музику логоса и емоције” (Б. 1911в; Бојић 1978а: 35, 34). Шта за разумевање питања модернистичке књижевности у Бојићевом схватању представља овај усклик ничеанској *сахрани Вагнера* (Б. 1911в; Бојић 1978а: 34), односно како ова врста трансмузиколошког коментара у систему Бојићевих интерпретација може да се тумачи узимајући у обзир контекст поетичких промена и елементе модернизације књижевности?

Пишући у последњој години својих интензивних бављења Саломом и о делу *Лујке* Пјера Волфа (Б. 1911г: 318–319; Бојић 1978а: 380–383), Бојић литерарне околности епохе којој припада евидентно обележава у поетичкој другојсти у односу на претходну, коју је умногоме осликао доживљај Вагнеровог дела:

„Време великих екстраваганција, време гигантских страсти протутњало је и данас ми више не посматрамо велика осећања у свој њиховој општости. Данас ми више не можемо за циљ уметности, као што је то Вагнер говорио, смањити оне велике емоције оштрије целом човечанству. Данас наш дух тражи не да од општег иде ка појединачном и да у појединачном корпорира општост, данас наш дух изражи сишне замахе душе, расјарчане момените и од њих комјонира већи комјлекс. Данас ми не гледамо на моменте љубави, љубоморе, страсти уопште онако како су гледали класици. Данас ми не дајемо једној личности једну психолошку сигнала

туру, нити је снимамо осветљену једном светлошћу. Те и такве фигуре стварали су велики мајстори. *Данашње поколење ствара људе не вођене једним психолошким импулсом, но људе прилично неодређеног колорита, у којима надвлада овај или онај афект, али у којима ипак тај афекат траје кратко време*” (Б. 1911г: 318–319; Бојић 1978а: 380; подвлачења М. Ђ.).

Очито је да Бојић своју Салому као и друге фигуре у овом периоду стварања настоји да конституише као одговор на констатације ретког присуства доминантних осећања код ликовна, где „[Д]анашње поколење ствара људе не вођене једним психолошким импулсом, но људе прилично неодређеног колорита, у којима надвлада овај или онај афект, али у којима ипак тај афекат траје кратко време” (Б. 1911г: 318–319; Бојић 1978а: 380), али и као реплику на негативну критику мимоилажења инстинката у књижевном делу коју је упутио Ускоковићевим ликовима: „Он [Милутин Ускоковић – прим. М. Ђ.] уме да запази готово сваки детаљ, али жену прилично мало описује, он бежи од инстинкта. Ни у једној Ускоковићевој жени из ове збирке [*Кад руже цвешају* – прим. М. Ђ.] није проговорила чиста страст, која код Станковића иде до култа” (Чиди 1911б; Бојић 1978а: 51). Како из таквих увида начелно и проистиче Бојићева Салома (Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137), уз њу са правом могу да се повежу начини на које се уз Ничеа у анализи Вајлдове Саломе запазио и снажан утицај Вагнеровог дела: „Мистична и сенсуална, брутална и наивна она [Салома – прим. М. Ђ.] стоји под знаком Вагнера и његове теорије о свирепости пола и вечите борбе човека и жене; комад пење затегнутост живаца, заслепљује сва чула на начин толико сличан са утиском који оставља Вагнерова уметност” (Предић 1909: 933–934). Како и Бојић на неколико места у другом тексту о Саломе подлачи и њене „оријенталске страсти” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 15), интригантно је промишљати о томе која су музичка средства којима је то изражено, посебно имајући у виду оперски жанр као доминантно важан и у корпусу Вагнерових остварења и један од најдиректнијих примера сусрета трансмузиколошких укрштаја.

У контексту интердисциплинарних релација књижевног, музичког и драмског, веома временски близу Бојићевом раду на Саломе, 1907. године Милоје Милојевић се јавио писмом

из Немачке, након утиска слушања Штраусове *Саломе*,¹²⁹ приказујући са одушевљењем „[...] *ију музику која њро-жима кроз кости и кида месо и нерве*” и одређујући је и „*симфониј[ом] сѡрасѡи*” (Милојевић у Коњовић 1954: 38). Пошто је Штраусову *Салому* представио кроз преовлађујући утисак музичке архитектонике „*ѡолифон[ог] осећај[а]*”, Милојевић је у кореспонденцији додао и нотним записом скициран посебан мотив који прати њену игру, а у коме доминирају ритмичке бравуре, што наликују на својеврсне украсе или предударе, као и прекомерни интервал секунде који доприноси извесном утиску музике оријенталног порекла (Милојевић у Коњовић 1954: 38). Потврђујући снагу овог доживљаја десетине година пре него што је Штраусова *Салому* у Београду представљена, а о којој је такође Милојевић писао у *Српском књижевном гласнику* 1931. године (Милојевић 1931: 538–543; Милојевић у Коњовић 1954: 39, 148), запажа се колико су типолошки одговори Милојевића 1907. и Бојића између 1909. и 1911. године (уп. Милојевић у Коњовић 1954: 38; Л 1909; Б. 1910а; Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137) по суштинским одређењима веома сродни, што умногоме подвлачи читаву плејаду психолошких, филозофских, музичких и коначно књижевних упоришта заснивања генезе овог лика у Бојићевом делу.

Имајући у виду све потенцијалне интердисциплинарне утицаје на конституисање Бојићеве *Саломе*, међу којима су и евидентни трагови контекста процеса трансмузикализације, постављају се питања о непосредном уделу музике у Бојићевој изградњи Саломиног лика, односно о потреби за дискусијама поводом тога која је идеална Саломина музика у Бојићевим виђењима, те како, према Бојићевој *Саломе*, савршено звучи свет.

3.3.4. Шта свира *сосан* Бојићеве *Саломе*?

Мада свој текст о *Саломе* у другим уметностима из 1910. године Бојић започиње подсећањем да је „*Салому* у легенди [...] и у уметности” најчешће представљена „[к]ао [...] млада лепотица”, ипак убрзо освешћује читалачку публику чињеницом да је *Салому* живела још „четрдесет година после смрти *Јованове*”, односно да *Салому* треба памтити и као ону

¹²⁹ Поводом разгранатог поља истраживања *Саломе* у композиторском облику Рихарда Штрауса в. и: Puffett 1989.

која је „имала педесет и пет година” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 14). Пошто из перспективе времена и поднебља Бојић констатује да је у питању „Исток, где се живи бурно и у вечитој страсти”, те да назначене године, у ствари, „не знач[е] мало” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 14), очито је да Бојић већ у ово време припреме за формирање свог стваралачког виђења Саломе (Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137) има у виду неку врсту демистификације увреженог митолошког упоришта, односно ресемантизације датог предлошка успостављањем активног, поетички превреднујућег дијалога са њим.

У том контексту, у периоду између 1910. и 1911. године, промишљајући о Саломе (Б. 1910а; Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137), Бојић као да је најавио типолошке сродности дискутовања поводом модернистичких структура и њиховог динамичног односа према традицији које је, између осталих, и Џојс умногоме примењивао (уп. Ellmann 1982: 381; Ђурић 2018б: 131–132). Један од примера који то потврђује уочава се и кроз Џојсов третман одређених митских фигура међу којима је и Хелена, што се издваја већ у периоду између 1913. и 1915. године, када су му и фотографске репродукције скулптура Ивана Мештровића послужиле за активирање извесног полемичког дијалога у надписивањима уметничких дела, а то је подразумевало и промену угла посматрања Хеленине лепоте и подвлачење чињенице да би рефлексije мита, узимајући у обзир и приказ Хелене у *Паклу* Дантеове *Божанствене комедије*, морале да памте Хелену као знатно остарелу (уп. De Tuoni 2002: 106–107; Budgen 1960: 187; Ellmann 1982: 381; Vidan 1974: 122; Ђурић 2018б: 131–132). Имајући у виду да је, како то и Бојић примећује, Салома веома присутна у модерном песништву, односно да је „јача њена улога у савременој поезији. За последњих двадесет и пет година нема француског песника који је није експлоатисао” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 14), Бојић је очито настојао да властитом стваралачком рецепцијом учини извесну промену у односу на постојеће ресемантизације,¹³⁰ бирајући, између осталог, да у фокусу буде и тема жудње остареле Саломе, што

¹³⁰ У том смислу, а имајући у виду и коментар поводом Вајлдове Саломе, делује да је извештан поетички отклон Бојић и у тим оквирима свесно настојао да учини: „Многи су је узимали за обраду још пре Оскара Вајлда, који је [...] дао у њој ’рођену сестру Џека Трбосека”” (Б. 1910б; Бојић 1978в: 14).

може да се контекстуализује како у оквиру других Бојићевих песничких и поетичких опредељења,¹³¹ тако и у поетске визууре аутора попут Милана Ракића (уп. Делић 2020б: 105), а евидентно и у контексту европске модернистичке књижевности (уп. Ellmann 1982: 381; Ђурић 2018б: 131–132). Ако се то има у виду, а уз прихватање и богатог интердисциплинарног контекста који Саломе евоцира (уп. Б. 1910а), актуелизује се и питање у вези са потенцијалним истраживањима онога што је промена и на плану извесних музичко-модернистичких рефлексија у Бојићевој „Саломи”, односно тумачења основа Скерлићеве тврдње о „ретк[ој] сназ[и] и израз[у]” (Скерлић 1922: 152), те претпоставки у вези са тим шта конституише таква одређења и на који начин се музичко упориште представља као основа свете Бојићеве Саломе (Бојић 1911б: 333; Бојић 1911в: 136–137).

Дакле, како музички план доприноси да се рефлектује оно што Бојић у Саломи препознаје као „чудну причу о девојци која је далеко од нас и чије оријенталске страсти нама остају чудне”, при чему она делује „као случајно залутали гост у европску поезију” (Б. 1910а; Бојић 1978а: 15)? Исидора Секулић, пишући о Бојићевом приступу библијском претексту, издваја да је у питању „архаично штиво, оријентално страствено”, а „у смислу језичком, једн[а] опасн[а] мешавин[а] масивне снаге и масивне декорације” (Секулић 1977: 421; Петровић 2017: 180). Ако се сагледа да је пресудно за Саломину фигуру везан управо источњачки очаравајући плес – „[б]есни танац” (Бојић 1978б: 245), у Бојићевој песми би се, можда, очекивало више слика које имају везу са музиком. Иако се оно што је музичко апострофира тек на ретким местима – „Саломе, Саломе, бруји песма ведра” (Бојић 1978б: 243), што би, вероватно, могло да се тумачи из позиције преовладавања неартикулисаних шума, буке или пак дисхармоничних елемената у сликама –

¹³¹ Тако се већ у Скерлићевом високом вредновању овог Бојићевог остварења, према тематским и формалним упориштима, као и у релацији према библијском предлошку, издвајају паралеле и у сагледавањима Бојићевог опуса: „Две [...] песме, 'Заљубљени Давид' и 'Саломе', у којима се осећа дуго и савесно проучавање *Библије*, два су историјска пандана ретке снаге и израза” (Скерлић 1922: 152), док је тај аспект проматрања био подстицајан колико у истраживањима настајалим током 20. века (уп. Павловић 1964: 111; Радически 1997: 449–458), толико и у тумачењима засниваним након више од једног века по настанку Бојићеве „Саломе” (уп. Петровић 2017: 179–196; Елез 2017: 197–210; Коруновић 2017: 251–267).

„Вриште младе срне [...]” (Бојић 1978б: 243), ипак један музички одабир Салома препоручује младима као кључан, а то је: „О, живите живот уз звуке сосана!” (Бојић 1978б: 244). На какво савршенство звукова остарела Салома у Бојићевој песми то указује младима (Бојић 1978б: 244)?

У Бојићевој поезији музика *сосана* се појављује на још једном месту, и то у епопеји „Вечна стража”, у описима „чаробниц[е] трећ[е]”, која иначе „[...] Пева тарантелу | Крвавим уснама што одишу смрћу”, те је „И мамила друге звуцима сосана” (Бојић 1978б: 361), при чему може да се закључи да је овај тип музике карактеристичан за изразито путене женске фигуре које су код Бојића приказиване као фаталне. Дакле, какав је то звук *сосана* који промовишу Бојићева Салома и *чаробница* (Бојић 1978б: 244, 361)?

Пре Бојића је Драгутин Илић, пишући такође о Иродијади у *Свейлим сликама*, већ на почетку атмосферу одредио следећом музичком контекстуализацијом – „Звонки звуци песама, уз сосаним едут” (Илић 1903: 55), што показује да је очито постојана одређена традиција инкорпорирања ове врсте инструмента, која подразумева и извесну културолошку конотацију, а да се пак формалне варијанте код Бојића и мењају. Наиме, формулација „[...] уз сосаним едут” у Илићевом тексту (Илић 1903: 55) највероватније је преузета уз *Псалама Давидових* у преводу Ђуре Даничића, при чему се запажа да се уз назначену формулацију проналазе и оба облика *сосан* и *сосанум* у оквиру упутстава која се дају о начинима извођења 45, 69. и 80. псалма: „У славу Божијега помазаника и његове невесте. Начелнику пјевачком. *Уз музикалну сѝраву сосан*. Наук синова Корејевих. Пјесма љубавна” (*Пс.* 45; подвлачење М. Ђ.); или – „Слуга Господњи у големој невољи. Начелнику пјевачком. *Уз музикалну сѝраву сосаним*. Псалм Давидов” (*Пс.* 69; подвлачење М. Ђ.); односно – „Молитва да Господ одржи народ Израилски – чокот који је сам посадио. Начелнику пјевачком. *Уз музикалну сѝраву сосаним едуи*. Асафов псалм” (*Пс.* 80; подвлачење М. Ђ.). Мада кроз поређења превода и тумачења псалама остаје недовољно јасно који је инструмент у фокусу (најчешће су претпоставке да је у питању жичани трзачки инструмент, чија резонантна кутија као да подржава облик цвета љиљана), те да ли се говори о звуку инструмента, звуку познатог напева који се подржава или пак

о обележју музичке повезаности и молитвеног прегнућа христолике заједнице (Caldwell 1859: 526; Freedman 1992), присуство овог феномена у Бојићевим стиховима сведочи и о томе да оно што представља наслеђено упутство како се изводе псалми, као врста метапоетичког знака у библијском тексту, Бојић и (мета)фикционализује предајући га Саломи и *чаробници* (Бојић 1978б: 244, 361). Тиме се, у ствари, показује да се не чини само промена на нивоу ресемантизације одређене фигуре него и читавог предлошка и традиције његовог извођења која се културолошки уписује као памћење изабраног текстуалног пева и модела његове рецепције, чиме Бојић имплицитно жели да оснажи и трајања ранијих етапа младалачких остварења, како пређашњих живота Саломе и *чаробнице* који улазе у песму (Бојић 1978б: 244, 361), тако и властитих аутопоетичких упоришта певања о младости (Бојић 1978б: 80–81).

Метафорички је тај музикализацијски слој певајућег Бојићевог *псалма*, истакао и Бранко Лазаревић, описујући начине на које Бојић у књизи *Песме бола и њоноса* поетски сведочи о непосредности догађаја којима присуствује: „Он [Бојић – прим. М. Ђ.] не даје деловодни протокол дана и доживљаја у њима; он даје синтезу: псалме *болова* који су прошли и кантике *њоноса* које су дошле” (Лазаревић 1917: 12). Тако Лазаревић, користећи два термина музичког жанровског одређења – *псалма* и *кантичка* (Лазаревић 1917: 12), вишеструко маркира Бојићеву трансмузиколошку подлогу у повезивањима и синтетичком домашају музичко-текстуалних целина, у сталним дијалозима за традицијама предложака, чак и када делује да су у фокусима извесни опозитуми мелодијског и вербалног карактера.

Иако можда изгледа као узгредна метафора, и Саломин свирајући *сосан* је код Бојића (Бојић 1978б: 244) незаобилазни трансмузиколошки знак којим се, са једне стране, отвара читава генеалогичка сложеност филолошких питања превода и интерпретације библијског текста, као и онтологија претпоставке како се замишља идеална музика раја и да ли је слика о томе идентична у свакој култури, а, са друге стране, њиме се посредује и изузетно важна аутопоетичка и метапоетичка парадигма односа према текстуалности предлошка, као и метафикционалној уписаности трајања властитог текста у оквирима других остварења.

Од проматрања важности Листових програмских основа композиција за Бојићево стваралаштво, версификацијских транспозиција ритма корачнице у Бојићевим стиховима, сложености интердисциплинарних рецепција библијског предлошка у рефлексима социолошких, културолошких или идеолошких питања у тексту, до трансмузикализације инструментаријума музике српске модернистичке књижевности (уп. Бојић 1978а; Бојић 1978б; Бојић 1978в; Бојић 1978г), назначено уистину представља још један доказ колико је присуство музичких елемената у књижевном делу, чак и на нивоу трансмузикализованих детаља, и у Бојићевом опусу утицајно на аспекте сагледавања динамизације промена и модернизације одређене поетичке парадигме.

X

**МУЗИКОЛОШКА РАЗМАТРАЊА
ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ**

1. *Сойсївена* музичка *соба*: клавирска књижевност Исидоре Секулић

„Кад слушамо великог пианисту,
изгледа нам да му линије саме лете испод руку
и да их он само с муком задржава у лудилу варијација –
а како ли је код ствараоца”
(Слијепчевић 1938: 389).

Културни миље из ког проистиче и занимање за музику Исидоре Секулић умногоме је наслоњен на идеал учености који подразумева снажан удео музике у васпитању младих, посебно током школовања која су се одвијала при крају 19. и у првим деценијама 20. века (уп. Марјановић 2019: 71). Тиме се додатно поспешује и интердисциплинарни контекст многих трансмузиколошких процеса који се примећују како на нивоу ритмизације и лиризације у приповедањима Исидоре Секулић (уп. Секулићева 1913), инкорпорирања музичких инструмената као лајтмотива прозних дела (уп. Секулић 1940), тако и у оквиру њених тумачења музикализоване фикције у делима светске књижевности или бројних коментара музичких прилика и промишљања о музичким феноменима у есејима (уп., нпр., и Секулић [1939–1941?]; Wolf 1999).

Да би могла да се разуме и размотри разноврсност музичких интересовања Исидоре Секулић која сежу од Моцарта (Секулић 1941г: 123–128) и Вагнера (Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239), или и од есеја о контрапункту текста код Хакслија (Секулић [1939–1941?]) до интерпретације музичке драме код Настасијевића (Секулић 1943б: 100–103) и дискусија о Мењухиновим изведбама *Шїанске симфоније*

Лалоова (уп. Јеротић 1996: 11–12)¹³² и др., потребно је да се анализира улога музике како у формативном процесу, тако и у даљим периодима рада Исидоре Секулић, те да се увиди који су потенцијални интермедијални утицаји постали упоришта и за извесне трансмузиколошке перспективе оличене и у књижевноуметничким делима.

Имајући у виду да су Исидори Секулић били интригантни и аутори којима је уз књижевност и музика била блиска област интересовања, као што је Пол Валери, кога је имала прилике да сусретне у Паризу 1932. године и чијем делу је и преводилачки приступала (уп. Секулић 1941ђ: 123–133; Јеротић 1996: 14), затим књижевна остварења која подразумевају јасне обресе музичке структуралности или лајтмотивске асоцијативности, попут Мановог *Докџора Фаусџуса* (Mann 1947; уп. Јеротић 1996: 12–13; Górný 2017: 91–194), односно музички извођачи који су се бавили и списалачком уметношћу, као што је поменути виолиниста Јехуди Мењухин, који осим бројних аудио-записа, има и мемоарско-аутобиографску књигу (Menuhin 1976), а кога је Исидора Секулић веома ценила (уп. Јеротић 1996: 11–12), потребно је да се истражи колико је назначен и непрекидно актуелан музички контекст знаковит и у домену транслација одређених интермедијалних елемената ка књижевним сферама разумевања промена поетичких парадигми модернизма и авангарде, али колико су актуелизоване и извесне перспективе које пружа музикализација путописног дискурса, што је све вишеструко активирано у делима Исидоре Секулић.

Иако је, према сведочанствима Владете Јеротића, Исидора Секулић суверено коментарисала „мноштво финих детаља из солистичке виолинске партије”, односно била обучена и „да зрелим музичким речником објасни шта је увек изнова одушевљава код Мењухина” (Јеротић 1996: 12), њено музичко

¹³² Вероватно се Владета Јеротић у тексту који преноси сећања на разговоре са Исидором Секулић (не)свесно не изражава прецизно, јер говори о „времен[у] заједничког слушања Лалоове *Шџанске райсодије* у извођењу Јехудија Мењухина” (Јеротић 1996: 11), а у питању је заправо *Шџанска симфонија* Едуарда Лалоа, коју је Јехудиј Мењухин и снимно (Mendelssohn, Lalo, Chausson 1933/1938). Овакав навод се јавља и у неким публикацијама које су посвећене стваралаштву Исидоре Секулић (уп. Удовички 1977: 264), те је стога важно имати у виду превагу одређене метафоричности када је у питању назив дела и у Јеротићевом тексту (Јеротић 1996: 11).

образовање се првенствено тицало вештине свирања на клавиру (Леовац 1986: 346). О томе колико је Исидора Секулић и у овом контексту била међу реткима, сведочи чињеница из забелешки Савке Суботић које представљају и осврт на 60-е године 19. века, и из којих се сазнаје колику је изузетност у то време још увек рефлектовало музицирање на клавиру: „Клавир су училе само неколике Новосаткиње, а странкиње само гитар и певање. За гитар плаћало се месечно 4, а за клавир 6 форината шајна” (Суботић 2001: 34–35; Марјановић 2019: 71).¹³³

Интересовање за музику код Исидоре Секулић припадало је и ширем спектру свестраности њених погледа на целокупну културу, упућених и ка преводилачком раду, филозофској литератури, као и према проматрању поводом разноврсних дела светске књижевности, при чему је улога музике у тако постављеним виђењима једна од одлика космополитских становиштава, како је то маркирано и у запису Тихомира Остојића, који је, кроз портретисања своје супруге, оставио нехотимичан коментар и о улози музике у развоју генерација једног времена и поднебља: „[...] воли литературу, чита руски и француски, свира добро и пева лепо. Мио ми је и контраст, који чини према нашем женскињу. Она је образована у руско-францускоме духу. Изашла је из круга и из породице, у којој се нешто ширим погледом гледа на свет и на Српство, [...] није огрезла у ситницама нашега друштвеног живота” (Остојић према Грчић 1924: 112; Марјановић 2019: 42). Управо у том домену, кроз поимање продубљености филозофске мисли, суптилности литерарнога израза и господства духа културе Исидоре Секулић може да се дискутује и о уделу музике у развоју њених књижевних поставки.

Истакнутост простора за „клавир и књиге” у животном окружењу Исидоре Секулић уочавао је и Милан Кашанин, не коментаришући, додуше, њено свирање (Кашанин 1974: 31; Удовички 1982: 173), док је самооцена којом је Исидора Секулић обележила своје музицирање била, очито, строга, имајући у виду да је постављена у следећу релацију: „Ali, u politiku se nesravnjeno manje razumem nego u klavir” (Sekulić

¹³³ У вези са контекстуализацијом уметничких претензија Милице Стојадиновић Српкиње и одређењима да је у питању „прва српска гитаристкиња” в. и: Дојчиновић 2007: 167–171.

1984: 75). Ипак, ако се, на пример, сагледају нека дела Исидоре Секулић, а међу њима и *Кроника љаланацког гробља*, и то посебно приповедни сегмент о Ноли, на више места може да се запази како симбол клавира представља трансмузиколошку основу слике грађанског друштва у делу, и носталгије услед његовог урушавања (уп. Секулић 1971: 51–52). Пропаст и пораз ветеринарске породице у приповеци „Госпа Нола” рефлектује се у трансмузиколошким антиклимаксама од пресликавања „две кћери које по цео дан свирају у четири руке у клавир”, па све до социјалних, класних и културолошких потреса који подразумевају да се „на салашу нико томе није дивео”, те је ћерка ветеринара „једнога дана [...] затворила клавир, закључала га”, а отац по продаји „попио и клавир” (Секулић 1971: 51–52). У приповеци „Амбиције, дим” из *Кронике љаланацког гробља* клавирска музика се, као реликвија страних култура, у више наврата супротставља фолклорним изборима, док је у приповеци „Влаовићи” клавир управо приказан као једно од највећих богатстава које је својеврсни опозит у односу на целокупну паланачку атмосферу (Секулић 1940).

Иначе, сродну перцепцију метафоре клавијатуре као изузетног богатства користио је и Јован Дучић, када је у „Прв[ом] писм[у] из Швајцарске” говорио о Русоовој модерности, те је, изводећи својеврсну паралелу за „духовни космополитизам”, понудио управо слику „читав[е] велик[е] клавијатур[е]”: „Она је [Русоова ’љубав за природу’ – прим. М. Ђ.] дала доцнијим романтичарима читаву велику клавијатуру до тада непознатих унутрашњих вредности” (Дучић [19??]а: 17; Дучић 2008б: 14). Из овога се ишчитава колико, попут Исидоре Секулић, и Јован Дучић извођачки део клавирског инструмента сматра елементом грандиозности и потенцијалном супституцијом за метафоризације које би понудиле слике палете или календоскопа, са много избора, при чему се свирање на клавиру обележава као поље слободе, док се имплицитно издваја и освешћеност да постоје и различите дименије клавијатура, што може да укаже на чињеницу да је Дучић имао прилике да види и неке од старијих инструмената са клавијатурама мањих размера (уп. Дучић [19??]а: 17; Дучић 2008б: 14). Све назначено и подвлачи колико се и клавир у књижевним дели-

ма рефлектује и као важна интеркултурална спона и трансмузиколошки посредник.

Осим поменутог, и чињеница да је Исидора Секулић писала о Ракићу (Секулић 1941б: 210–220; Секулић 1952: 5–31), који је такође био пијаниста, а кога помиње и у другом издању *Писама из Норвешке* (Sekulić 2007: 17), отвара просторе да се говори о лајтмотиву клавира који се појављује као важна културолошка веза међу жанровски различитим текстовима Исидоре Секулић, посредујући најчешће знак аристократије, њене салонске дистанцираности у односу на шире културолошке сфере, али и проесећања нужности њене детронизације, што може да се тумачи и у склопу проблематизације обриса наратива грађанске прозе којима се неретко апострофира пропадање слоја грађанства, а тиме и читав спектар жанра доводи у питање – од Вељка Петровића, преко Исидоре Секулић и Милоша Црњанског, до Данила Киша и Борислава Пекића.

Како су досадашња истраживања разматрала музичке теме као мотивску основу дела Исидоре Секулић (Ђурић-Клајн 1986а: 23–35), те значај музике за њен опус (Крајачић 1997: 15), посебно за роман *Вакон Богородичине цркве* (Зорић 1998: 67–76), а прецизно издвајала и сегменте *Сайујиника* као примере „јединствен[е] контрапунктурн[е] способност[и] музичке структуре” (Брајовић 2005: 72), у следећим сегментима књиге тумачиће се путописни и есејистички музички избори и начини на које је поводом генезе поетичких парадигми и њихове модерности Исидора Секулић водила трансмузиколошке дискусије и имплицитно их развијала и у текстовима посвећеним композиторима (уп., нпр., Секулић 1941г: 123–128; Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239).

2. Свира ли Север? Музичке представе другог/Другог у путописном дискурсу Исидоре Секулић и Јована Дучића

„[...] и волела да слушам сиву мелодију ћутања и тишине”
(Секулић 1961: 10).

Ако би се анализа путописног дискурса на примерима српске модернистичке књижевности поставила и у оквиру интердисциплинарних тумачења књижевности и музике, уви-

дело би се колико је функција музичких метафора позиционирана и из перспективе креирања слика о другом/Другом, које би могле, како се већ запазило и при анализи неких дела у књизи, да чине и основу и испитивања у оквирима сфера културне дипломатије, али и дебата о представама трансценденталног које се покрећу управо кроз виђења Севера. Учесталост музичких рефлексива у путописима Исидоре Секулић и Јована Дучића подвлачи и снагу културно-уметничког геста у оквирима шире концепције успостављања дипломатских веза, или пак начина превладавања онтолошке зебње, што је неретко претпостављено трансмузиколошким кодом посредовања одређеног утиска, идеје, па и атмосфере позорности којима је била, можда, потребна алтернатива музичког дискурса не би ли у целини били изражени.

У том смислу, музички слој путописног или дипломатског извештаја, који је истовремено и текст снажне егзистенцијалистичке интонације, ових или неких других аутора може да се сматра и метапоетичким посредством слоја уметничког текста у неуметнички жанр или пак геополитичком ремарком која се трансмузиколошким кодом транспонује у књижевни текст, као и метамузичким примером дискурса којим се актуелизују бројне филозофске дискусије. У тим оквирима је нарочито занимљиво како однос музике и културе севернијих крајева доживљавају Исидора Секулић и Јован Дучић, посебно у поређењима музике Скандинавије и Швајцарске и њихових основних вредности у друштвима.

Представљајући норвешку културу, Исидора Секулић развијено и детаљно образлаже значај разноликих аспеката приступа музици које Норвежани суверено негују:

„U svima norveškim kućama mnogo se čita, i vrlo mnogo svira. Norvežani su i po sebi muzikalan narod, a duge zime diktiraju muziku i u najprostiji vaspitni sistem, tako da u ovoj zemlji većina ljudi i peva bolje nego kod nas manjina. Odjekne li samo ton klavira, čela, ili violine, razgovor se kao nožem preseče, slušaoci potrče iz sviju soba, deca ostavljaju igračke i šalu, i tada vidite tipičnu norvešku sliku gde mlado i staro zavaljeno u neku starinsku stolicu, mirnih ruku čuti i sluša, a ne zna šta je dosta.

A po koncertnim salama viđaju se scene koje nisu mnogo drukčije nego ona poznata slika gde je predstavljen utisak od Bethovenove sonate. Oborene oči koje ništa ne vide, ili žmure, tela pognuta, svaki čovek za sebe. Neki u nalakćenim rukama drže glavu, neki su je spustili čak na ogradu lože ili galerije. I niko se ne miče, niko nikoga ne posmatra, svi ćute kao mrtvi, a jedno do drugog sede starci, bake, dečaci, devojčice u kratkim haljinama.

Sećamo se jedne čajne večeri kad se celo društvo, što se ne dešava suviše često u ovoj zemlji, razdragalo bilo do raskalašnosti i nestašne šale. Nekom tad pade na pamet da svira i peva Holštajnovu *Poznu jesen*, gde je vrlo impresivno dat trenutak kad se oseti, ne poslednja i konačna smrt svih stvorenja, nego svakidašnje i svakogodišnje umiranje stvari i ljudi” (Sekulić 2007: 64–65).

У претходном одељку, управо једном од најбогатијих у осврту на музику у *Писмима из Норвешке*, увиђају се многи моменти скоро документарног карактера (Sekulić 2007: 64–65). На почетку се већ подвлачи колико је музика нераскидив део норвешког образовног система, било редовног или пак специјализованих школа (Sekulić 2007: 64), чиме Исидора Секулић имплицитно наставља дијалог поводом теме којом се, на пример, већ од друге деценије 20. века и Милоје Милојевић интензивно бавио, испитујући програме и организације српске музичке школе, као и њене улоге у друштву, посебно кроз поређења и у односу на удео иностраног музичког кадра (Милојевић 1911д: 555–558). Уз то, перспектива виђења утицаја музичке едукације која поспешује свакодневну извођачку праксу у Норвешкој, а ова опет утанажује идеју усамљености у спонтаним изградњама музичких колектива, чак и када су импровизовани, претпоставља изузетну зрелост у суочавању са властитим стрепњама, што Исидора Секулић запажа да је заступљено како код норвешког народа, тако и у начинима контекстуализације сопствене позиције у српској култури и друштву, чиме се маркирају и начини уочавања тога како ефекат уметности може да буде и вид трансмузикализованог посредства подршке и напретка заједнице (Sekulić 2007: 64). У развијеној извођачкој и реципијентској музичкој култури, како Исидора Секулић имплицитно сугерише да је и норвешка, не

изостају ни питања која се постављају поводом најтежих онтолошких дилема, где је управо трансмузиколошки одговор путописног дискурса отварање простора и ка филозофији интердисциплинарних релација књижевности и музике, при којима је геопоетика један од ареала имаголошког артикулисања сопства, Другог и трансценденталног (уп. Sekulić 2007: 64–65).

У односу на свеприсутност музике кроз виђења Норвешке у писањима Исидоре Секулић (Sekulić 2007), у Дучићевој слици Швајцарске активира се потпуно другачија позиционираност Севера у односу на, можда и, очекивану контекстуализацију музичког путописног дискурса (уп. Дучић [19??]а: 27–28; Дучић 2008б: 26). Одговор на питање због чега музика није врхунска у Швајцарској, чини се да би могао да се конституише и у односу на Дучићева сагледавања швајцарске равнотеже и тежње ка изградњи система који не би посебно истакао ниједан од аспеката појединачног култа, ни уметности, ни науке, ни човека, а нарочито не ни онога што је продукт, како је Исидора Секулић поводом Севера запазила, „raskalašnosti i nestašne šale”, па била она и музичка (Sekulić 2007: 64). Стога се практично трагови олакшања налазе у подвлачењу изостављеног ефекта музике у Женеви, што се запажа при крају „Прв[ог] писм[а] из Швајцарске”: „Срећом, све добро швајцарско није у песмама. Јер Бог, избравши ову лепу земљу за свој престо, није хтео да људска срећа овде буде у књигама. Швајцарска је и без својих књига и без своје музике ипак остварила идеал највећег унутрашњег спокојства, и тај њен мир, то је њена слава” (Дучић 2008б: 26).¹³⁴

Уколико се као кључан представља изостанак музике у легитимацији идентитета једне културе (Дучић [19??]а: 27–28; Дучић 2008б: 26), Дучић у виду својеврсне алтернативе, већ у трећој реченици „Прв[ог] писм[а] из Швајцарске”, подвлачи тишину и пореди је у два потпуно различита пејзажа: „Самоће и тишине алпијске су непроходније него либијске пустаре” (Дучић [19??]а: 9; Дучић 2008б: 5). У том контексту, импликацијом питања како то свира алпска тишина, Дучићеве

¹³⁴ Уп. у односу на раније везије Дучићевог записа колико се и присуство музичког променило: „Срећом, све добро швајцарско није у песмама. Јер Бог, избравши ову лепу земљу за свој престо, није хтео да људска срећа овде буде у књигама. Швајцарска је остварила идеал највећег унутрашњег спокојства, и тај њен мир, то је њена слава” (Дучић [19??]а: 27–28).

претпоставке се показују као оне које је могуће актуелизовати у доменима многих литерарних остварења 19. века и потоњих дела која су на различите начине од Кјеркегора, преко Хајдегера до Сартра, или од Рембоа, кроз Кафкин опус до Хемингвеја, Бекета, Роб-Гријеа и других филозофа, стваралаца и тумача, сагледавала шта то спада у оквире деловања „божанства тишине” (Glicksberg 1970: 166–176; Borčard Grin 2001; Ђурић 2022: 7, 19).

Пандан силинама ових тишина посебно у својеврсним променама у односу на целокупне слике природе као експликације нестварности и нечег што се додирује за онтолошком концепцијом тихости, дат је на више места и у „Прв[ом] писм[у] из Швајцарске”: „Провала светлости у небу, кроз ове сенке теже од брегова, и ове тишине дубље од свих бездана, траје дуго” (Дучић [19??]а: 25; Дучић 2008б: 23), док је са друге стране и музика алпског неба приказана у истом писму, где се при Дучићевом осликовању неба пројављује једна од епифанијских представа доживљаја читаве небеске церемоније: „Никад нећу заборавити те веселе вечери на планини, под зеленим сводом, где смо слушали како целокупно небо швајцарских анђела пева за богате Енглезе у Гринденвалду” (Дучић [19??]а: 22; Дучић 2008б: 19). У односу на то, Исидора Секулић још конкретнијим музичким терминологијама промене врсте такта, па и *кључа*, предвиђа сву динамику сусрета са величанственом парадигмом Севера као са потребом рецепције највеће међу *симфонијама*:

„Odjedared, simfonija norveška opet menja ključ: samo pola sata dalje, nailazi putnik na partiju Serfjura koja se nasivala sunca i sva blešti u blaženstvu. Pa opet drugi ključ: jedna sasvim mala šetnja na drugu stranu fjura, i putnik je odjedared, bar mu se čini, u neposrednoj blizini strahovitog Folgefona, koji je pusto snežno polje i sam glečer” (Sekulić 2007: 110).

И док је карактеристика транспозиције феномена музике у виду модулације именована круцијалном за доживљај мелодијског Севера код Исидоре Секулић као онога који је хетероимажистичка представа и одраз аутоимажа (Sekulić 2007: 110), у скоро идентичним сликама Дучић у „Прв[ом] писм[у] из Швајцарске” даје потпуно искључење чула слуха,

тима и музике, и уз превагу тишине подвлачи упоришта која се ослањају на чуло вида:

„Али оно што овде пренерази и скамени, то је тешка хука из глечера, хука отопљеног снега што у мутним потоцима срља у амбисе који се отварају на сваком кораку. Од њих се пролама цео овај мртви предео. Али се ухо затим брзо навикне, и ужасни хук узевши облик апсолутне монотоније, најзад дадне утисак апсолутне тишине. Можда осећање тоталне самоће на овим висинама дадне и ово чудно осећање дубоког мира. Изгледало ми је понекад све тихо у том пределу где је све било укочено, јер се овде живи само видом и можда стога сва друга чула остану у страви” (Дучић 2008б: 20).¹³⁵

Понуђеним тумачењима показује се како очекивани други/Други у текстовима о Северу Исидоре Секулић и Јована Дучића може да буде и у доменима интерпретације трансценденталног где је управо музичка метафоризација та која потврђује да се онтологија одређених питања посредује кроз ефекте музикализације у књижевном тексту, који се како у културолошком, телеолошком, тако и у другим интердисциплинарним сагледавањима везују за поетику приказа Севера, коју је, између осталог, Исидора Секулић понудила осим у путописима и у другим својим литерарним остварењима.

3. Између Моцарта и Грига: музичке рефлексije Исидоре Секулић

„Ori se često muzika bura”
(Sekulić 2007: 77).

Богати есејистички опус Исидоре Секулић који обухвата бројна питања не само из области књижевности већ и језика,

¹³⁵ Уп. и у верзији: „Али оно што пренерази и скамени, то је тешка хука из глечера, хука отопљена снега што у мутним потоцима срља у амбисе који се отварају на сваком кораку. Од њих се пролама цео овај мртви предео. Али се ухо затим навикне и ужасни хук узме облик апсолутне монотоније, која најзад дадне утисак апсолутне тишине. Можда осећање тоталне самоће на овим висинама дадне ово осећање дубоког мира. Изгледало ми је све тихо у том пределу где је све било укочено, јер се овде живи само видом и сва друга чула остану у страви” (Дучић [19??]а: 22–23).

историје, културе и духовности, у себи неретко садржи и осврте на музичка догађања или проговоре о интердисциплинарности одређених аспеката књижевности који се отварају и ка музичком дискурсу. Стваралачкорецепцијски проживљујући и свесно активирајући писања о музичким збивањима у својим огледима и чинећи рефлексije у дискусијама поводом неких од најважнијих композиторских фигура, делује да је Исидора Секулић проницљиво ткала обресе „лика нашег савременог интелектуалца” и „просвећеног човека”, који ма за коју се научну или уметничку дисциплину одлучио, треба да поседује и упућеност ка интегралности доживљаја и деловања у генези и развоју „култур[е] једнога народа” (Николић 1958: 141). Ако се узме у обзир и суд Берислава Николића изречен поводом изразитог удела Исидоре Секулић у томе да се „наш есејистички израз [...] усаврши” (Николић 1958: 142), евидентно је да и у контексту жанра музичког есеја може да се промишља о томе колико је деловање Исидоре Секулић допринело осавремењивању израза и питањима промена у развојима есејистичких становиштава, посебно кроз поређења динамике заступљене у текстовима о књижевности у односу на ону у музичком есејистичком дискурсу, као и у сагледавању елемената њихових трансмузиколошких прожимања и симбиоза.¹³⁶

Иако се музички есеји Исидоре Секулић везују за позније међуратне (уп. Секулић 1930а: 620–622), те посебно године Другог светског рата (уп., нпр., Секулић 1941г: 123–128; Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239), а извесне музичке референце јављају се и у ранијим прозним делима – од *Сајутиника* 1913. године (Секулићева 1913) и првог издања *Писама из Норвешке* 1914. године (Секулић Стремница 1914) до видног умножавања музичких рефлексija у другом издању *Писама из Норвешке* из 1951. године (Секулић 1951), врност приступа Исидоре Секулић тумачењу музичких изведби и комплексност сфера музиколошких интересовања умногоме поткрепљује оцену коју је поводом њених опсервација о овој извођачкој уметности дао Владета Јеротић након заједничких слушања *Шјанске симфоније* Едуарда Лалоа, чија је главна виолинска деоница припала Јехудију Мењухину: „Музичко образовање Исидорино било је тако издиференцирано да ми

¹³⁶ У вези са проматрањима генезе жанра музичког есеја, примера и промена током 20. века в. и: Пејовић 2010, Пејовић 2012.

се при њеној анализи ове Лалоове рапсодије учинило да је била рођена за још једног критичара” (Јеротић 1996: 11).

Узимајући ово у обзир, као и изврсну освешћеност Исидоре Секулић у приступима изабраним темама, који су често рефлектовали и доминантан културолошки доживљај тренутка, трансмузиколошки посредован у есејима, поставља се и питање која је улога тумачења Григових дела у *Писмима из Норвешке*, и то као „[n]ajbolj[eg] skandinavsk[og] muzičar[a]” (уп. Sekulić 2007: 44–45, 53), каква је функција писања о виолинском умећу Хуана Манена током 30-их година 20. века (уп. Секулић 1930а: 620–622; Секулић 1985: 272), а посебно и о виртуозности германских музичких уметника о којима је интензивно промишљала и у периоду Другог светског рата (уп. Секулић 1941г: 123–128; Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239). На које начине процеси трансмузикализације отварају значајна имаголошко-идентитетска, друштвено-културолошка, па и геопоетичка питања у многобројним динамикама смена поетичких парадигми, показале се у наредним сегментима књиге ишчитавањима позиције одабраних композитора, као и извесних интермедијалних тема и начина дискутовања о њима у делима Исидоре Секулић.

3.1. (Не)европеизована аутентичност Грига у *Писмима из Норвешке* Исидоре Секулић

„Зар се питати о уметничком инстинкту народа који је једини што има читаво море националних мелодија, које само што очекују свога Грига!” (Дучић 1908в: 3; Дучић 2008в: 163).

Чињеница да је Едвард Григ музички веома присутан од првог до другог издања *Писама из Норвешке* (уп. Секулић Стремницка 1914; Секулић 1951), те да приповедни субјекат путописа чак и кроз његово музичко стваралаштво трага за оним „melodij[ama] lep[im] od tuge, straha, mraka”, односно за „akord[om] muzike” у ком се „чује [...] kapanje hladne vode možda nikad suncem osvetljenih dubokih jezera”, а који се поклапају са трансмузиколошким превођењем виђења „da је, možda, samo u sirovosti večnost” и антропозофски постављених уверења колико је важно да се разуме „kad čoveka iz dana u dan glode

neki strah, a čovek se ume isceliti” (Sekulić 2007: 23, 26), иницира и перспективе проматрања функције дискутовања о Едварду Григу Исидоре Секулић у контексту доживљаја норвешке културе и уметности, као и имаголошке представе о северним крајевима у српској књижевности прве половине 20. века.¹³⁷

Непрекидно изводећи паралеле између скандинавских култура, историје земаља и народа, односа према миту (уп., нпр., Sekulić 2007: 34) и српске баштине, чини се да је Исидора Секулић настојала да успостави многе аналогije релација између „духа једног народа” и начина на који се трагови идентитетског одређења уписују у културу и уметност, градећи синонимне везе у таквим симетријама и међу другим народима и њиховим традицијама, чиме се уврежава континуираност космополитског одређења „[г]рађанин[а] света”, којем Исидора Секулић и у делима тежи (Николић 1958: 141). У својим поставкама то је чинила не само кроз књижевне везе већ и кроз трансмузикализацију одређених феномена који припадају интермедијалним сферама композиторских деловања, при чему се у *Писмима из Норвешке* посебно издваја и Григов опус (Sekulić 2007: 44–45).

Музичке рефлексije у вези са Григовим остварењима активно претрајавају кроз више деценија, између првог и другог издања *Писама из Норвешке* (уп. Секулић Стремницка 1914; Секулић 1951), те отварају претежне одразе трансмузиколошке призме у два друштвено-историјски умногоме различита тренутка: у моментима када се кроз паралелу оснаживања националног идентитета тумачење Грига позиционира у аналогijaма ослобађања како норвешког, тако и српског народа од других освајачких култура, што представља период рецепције 1914. године и следећи тренутак рецепције који пак обележава време после Другог светског рата, када се питање односа националног у контексту *другог* изнова активира, при чему је геопоетички троугао заједница српског, норвешког и европског сада постављен у знатно измењеној идеолошкој матрици.¹³⁸ Потврда да и приступ Григу може да се разматра у сложености коју подразумевају и проток вре-

¹³⁷ О приказима северних предела у делу Исидоре Секулић в. и: Стојановић-Пантовић 2001б: 177–182; Зорнић 2009: 121–145.

¹³⁸ Поводом типологије начињених измена у другом издању *Писама из Норвешке* в. и: Ахметагић 2015: 171–184.

мена и другачији моменти стваралачке рецепције Григовог дела у српској култури подвучена је и у метапоетичком приступу приповедног гласа и ауторефлексији која наглашава потенцијалне разлике између првог и другог издања *Писама из Норвешке*, као и преплитање накнадних коментара у односу на првобитни доживљај ове земље и време путовања у њу: „Danas, posle dosta godina; kad pisac ovu svoju knjigu sprema za drugo izdanje, on dodaje činjenicu, pročitano u knjizi uspomena francuskog vojnog pilota, koji se, posle pada Francuske, 1940, borio u engleskim vazduhoplovnim jedinicama” (Sekulić 2007: 37) или пак у напомени: „Danas, kad se ova knjiga posle mnogo godina preštampana, ima u tome, što rekосmo, zastarelosti, ali ima i večnog zamladenia” (Sekulić 2007: 99f). Узимајући то у обзир, као и чињеницу о невероватној обавештености Исидоре Секулић о музичким збивањима и у међуратном периоду, потребно је сагледати на који се начин кроз дискусије поводом Григовог стваралаштва у два издања *Писама из Норвешке* трансмузикализује релација имаголошких доживљаја националног и страног у различитим временима и идеолошким околностима.

Мада је било и непосредних сусрета српских државничких посленика са Едвардом Григом, међу којима се издваја и познанство Светомира Николајевића са Григом у Ослу (тадашњој Кристијанији) 1889. године, када је Григ показао упућеност у опус Корнелија Станковића и значај његових црквених мелодија (Петровић 1985: 145), рецепција Грига у културној јавности до периода пре Првог светског рата умногоме је обележена припадношћу експанзији скандинавских уметности и култура и свепрожимању музичког и књижевног на овдашњим просторима, што су у првим деценијама 20. века пратили и публиковани текстови о Бјернсон у *Српској ријечи* (Пековић 2000: 134; Ахметагић 2015: 176), истакнути прилози аутора из скандинавских земаља у *Босанској вили*, закључно са 1914. годином (Ђуричковић 1975: 427; Ахметагић 2015: 176), а који су знатно утицали и на припаднике младобосанског књижевног покрета (уп. Палавестра 1994), те већ 1910. године и на конституисање обрису утицаја ибзеновске „нордичке Модерне” у запажањима германисте Пера Сијепчевића (Слијепчевић 1983: 42; Ахметагић 2015: 176). У том смислу не изненађује што се 1912. године у тексту „Скандинавија и

Литланд” Исидора Секулић позива на Грига (Секулићева 1912: 36–46), као и следећих година у *Сајуићницима* (Секулићева 1913) и у *Писмима из Норвешке* (Секулић Стремница 1914), а чини се да су њене трансмузиколошке референце на Грига умногоме различите од Скерлићеве притужбе на „’скандинавствујушч[e]””, који у силини своје декадентности ни по чему не носе витализам „јужњак[а] вреле крви” какав је, у Скерлићевом тумачењу књижевности, посредовао Милутин Бојић (Скерлић 1914б: 714; Ахметагић 2015: 175).

У тексту „Скандинавија и Литланд”, кроз паралеле што Исидора Секулић гради између руске културе и уметности и скандинавских традиција, уочавају се бинарности које ће често бити доминантне перспективе надописивања и у неким њеним наредним путописним белешкама (Секулићева 1912: 36–46). У том есеју Исидоре Секулић Григове композиције се доживљавају као директно и несумњиво отеловљење онога што представља дух норвешког народа, а још прецизније детињство филогенетског ступња развоја, које је умногоме концентрисано на наивно поимање света (Секулићева 1912: 36–46), док је, на пример, руско, у тексту објављеном две године раније, дато из перспективе сталних динамика рационалног, религијског и метафизичког (Секулић 2010: 36–56). Узимајући у обзир да је 1912. године, када је објављен текст „Скандинавија и Литланд” (Секулићева 1912: 36–46), Исидора Секулић публиковала и два прилога која се тичу позиције национализма у културним традицијама – о национализму и Ирцима (Секулић 1912: 121–122) и „[к]ултурн[ом] национализм[у]” (Секулић 2010: 70–77), чини се да би и писање о Григу могло да се разматра управо из назначене перспективе опцртавања релација националних и културних одређења.

Док се пред одељком „Туга” из *Сајуићника* као мото налази позивање на Григову *Елегију*, оп. 47 (Секулић 1961: 155), што би можда могло да се тумачи и као интерцитатна алузија на Ћурчинов дијалог са Григом у песми „Тајна, од Грига” из збирке објављене 1911. године (Ћурчин 1911), која је са композиторског аспекта била занимљива и Милоју Милојевићу (уп. Коњовић 1954: 88), у *Писмима из Норвешке* Григовим остварењима се посвећује знатно шира пажња (Sekulić 2007: 44–45). Забелешке о Григу у првом издању *Писама из Норвешке* поклапају се и са тренутком изведбе Прве свите из *Пера*

Гинџа у Народном позоришту у Београду (Манојловић 1924: 80), чиме је контекст дијалога Исидоре Секулић са активном рецепцијом Григовог дела у српском културном простору вишеструко маркиран. Мада се помиње на више места, најшири сегмент Григ задобија у трећем поглављу путописа Исидоре Секулић, који се пак разликује у верзијама, односно знатно је проширен у другом издању дела (уп. Секулић Стремница 1914; Секулић 1951). У првом издању *Писама из Норвешке* из 1914. године, део посвећен Григу заправо је тек једна реченица која гласи: „У музици пак на првом месту је Григ, који је радост доброг човека без вечности Бетовенове *Пасџоралне симфоније*, и рафинована туга и резигнација душе ван човека; а затим Свенс (Svendsen), Сибелиус и Синдинг који су европске или европеизоване симфоније и програми” (Секулић 1971: 102). Овакав одељак има читу функцију обавештења и пре свега упућивања могућих сврставања скандинавских композитора у оквире музичких токова познатих публици и укусима српске културне сцене.

Период између два светска рата на плану и европске и српске музичке позорнице доноси још актуелније присуство Григовог дела, чему знатно доприноси и биографија објављена 1921. године (Stein 1921). Исте године, у време бујања авангардних тенденција на свим пољима, залажући се за обележја националног стила у музици, Милоје Милојевић, међу осталим ствараоцима, као упоришта српским композиторима препоручује управо Едварда Грига (Милојевић 1921а: 2–3; Васић 2007: 235). Дакле, прочити Григов ослонац на фолклорном материјалу, краћем, најчешће клавирском музичком облику или пак музици у склопу драме, са извесним примесима романтичарског набоја (Ковачевић 1974: 27), Милојевићу је могао да послужи као упутница за потенцијални развој српске музике у међуратном периоду (Милојевић 1921а: 2–3; Васић 2007: 235).

Колико је о том правцу музичког напретка размишљао и Станислав Винавер, као својеврсни опозит у дефинисању „музичк[ог] национализм[а]” Милоју Милојевићу (Винавер 1923а: 229–233; Винавер 2015а: 187–191), показује и чињеница да 1925. године Винавер дебатује о могућностима музичких правца у српској култури, при чему узима Грига као композитора који не продире „у поноре народне несве-

сти” (Винавер 1925: 24; Винавер 2015а: 184). Иако *йодсвесит народног* Винавер често позитивно вреднује као аспект мистике (уп. Винавер 1925: 24; Винавер 2015а: 182–186), ипак скреће пажњу на веома важно присуство Грига, и то кроз подсећање на конкретне околности тога да је управо његова мајка успешно изводила Грига 1922. године (Винавер 1922б: 708–710; Винавер 2015а: 326), док се Григ давао и у оквиру „[к]онцерт[а] нордијске музике” 1926. године (Винавер 1926а: 6; Винавер 2015а: 643). Без обзира на назначене разлике у поимањима одређења *свесног* и *йодсвесног* у контексту остваривања националног правца код Милојевића и Винавера (уп. Милојевић 1921а: 2–3; Винавер 1925: 24; Винавер 2015а: 182–186), евидентно је да сваки у свом домену указује на знатно присуство Грига у међуратном периоду, са чиме је Исидора Секулић, вероватно, била упозната и што је, можда, утицало и на снажнији трансмузиколошки трансфер у тексту, тј. промену тог дела пасуса у другом издању *Писама из Норвешке* (Секулић 1951).

У односу на све наведено запажа се и колико су Милојевићеве *Мелодије и ритмови са Балкана*, оп. 69 (Милојевић 1942) наслонене на типологију односа према фоклорном наслеђу какво постоји у *лирским комадима* Едварда Грига, а оба дела се и дефинишу као основе националног музичког правца (Коњовић 1954: 119). Како је своја промишљања поводом националног стила у музици Милојевић елаборирао и 1913. године, додајући уз Грига и Сибелијуса (Милојевић 1913: 395; Васић 2007: 239), Исидора Секулић је по узору на такву врсту паралеле и тежњу ка успостављењу важности одређених норвешких примера за рађање националног стила у српској музици, у првом издању *Писама из Норвешке* уз Грига такође бирала и Сибелијуса, као барде норвешке и финске националне музичке мисли и тражила упоришта за покретање потенцијалних сродности у генези музичких и културолошких премиса и у српској средини (Секулић 1971: 102). Ипак, у издању *Писама из Норвешке* из 1951. године, услед другачије идеолошке ситуације, управо ће Сибелијус, као један од представника финског националног стила са посебним упориштима у *Калевали* (Ковачевић 1977: 345), а за ког се као узора националног правца у музици 1913. године залагао и Милојевић (Милојевић 1913: 395; Васић 2007: 239),

из наведеног сегмента текста нестати (Sekulić 2007: 44–45). Зашто се Исидора Секулић одлучује на то и шта значе промене у овом пасажу путописа у односу на прво издање?

У другом издању *Писама из Норвешке* реченица о Григу из првог издања је подељена тако да формира почетак и крај одељка, док је између интерполирана значајно дужа секвенца:

„U muzici, pak, na prvom mestu je Grig, muzika koja je ili radost plemenitog čoveka, ili tanac raspaljenih strasti, ili rafinovana tuga i rezignacija čiste duše van čoveka. U dramskoj muzici Griga za Ibzenovu dramsku poemu *Per Gint* ima od svega toga, ima prvorazredne lirike i komike, ali nema simfonijske snage koja sliva i sazida. Ipak, pojedinačni lirski odeljci: *Smrt Perove majke Ose (Aase)*, pesma čežnje nekadašnje ljubavi pustolova Pera, *Sulvejina pesma (Solveig)*, ili *Igra Anitre*, zavodnice u Africi – to su, u raznim stepenima savršenstva, prava savršenstva. Mešavinu od čežnje, nade i rezignacije u *Sulvejinoj pesmi* mogao je komponovati samo Norvežanin, čija je sva zemlja, sav klimat to: čežnja, nada, rezignacija. Za Grigom dolaze Svensn (*Svendson*) i Sinding, koji su dosta evropeizirane simfonije i program” (Sekulić 2007: 44–45).

Развијенији одломак у другом издању *Писама из Норвешке* очито да садржи и извесне интерпретативне елаборације (уп. Sekulić 2007: 44–45). Како у маркирањима изостанка „simfonijske snage” код Грига може да се запази и извесна критичка дистанца, када се пак упућују ванредне похвале, то се не чини поводом потенцијалне фолклорне подлоге у музичком стилу, већ управо поводом онога што је јединствена одлика норвешког духа у приступу музици (Sekulić 2007: 44, 45). У том смислу делује као да је Исидора Секулић изостављањем Сибелијуса и ресемантизацијом уобичајеног тумачења Грига у српској музикологији током међуратног периода у другом издању *Писама из Норвешке* трансмузикализовала одређену сложеност идеолошке ситуације у којој се налазила, а која 1951. године није више подразумевала искључиво нагласак на величању националног, о чему је више пута сведочила и у предговору другом издању, као и у бројним променама у тексту (уп. Sekulić 2007; Ахметагић 2015: 178–182). Видно суптилан, и грацијално маркиран текстолошким питањима,

анализиран трансмузиколошки рефлекс сврстава Исидору Секулић у сложenu ситуацију имплицитне дебате како са Милојевићевим увидима, тако и са тренутком у коме се налази и питањима које је у одређеним изборима дато време постављало и пред књижевна дела (уп. Sekulić 2007; Ахметагић 2015: 178–182). У том смислу, трансмузиколошки трансфер писања о Григу кроз поређења првог и другог издања *Писама из Норвешке* заправо је својеврстан знак извесне аутоцензуре у делу Исидоре Секулић (уп. Секулић Стремницака 1914; Секулић 1951). Бивајући у другом издању поводом Грига наизглед логореичнија него што би се очекивало (уп. Секулић 1951; Sekulić 2007: 44–45), вешто и проницљиво, говорећи више, суштински је избегла начин проговора о ономе што јој се, можда, чинило да није сасвим подобно у датом тренутку. Тиме Исидора Секулић, у ствари, показује колико је висок ниво обавештености и проживљености уметностима платформа за могућност да се кроз интердисциплинарност утицаја, у овом случају трансмузиколошку, преведу кључне поруке једног времена и друштвено-културолошких околности. Интермедијални трансфер је знак препознавања другог у тексту, како друге области, тако и херменеутичке поруке која је у овом примеру, кроз процес трансмузикализације, пренела доживљај блиске различитости између политике контекста, поетике дела и питања слободе његове рецепције.

У том смислу се показује како, са једне стране, рефлексije о композиторима Исидоре Секулић могу да се сврстају у значајан низ сложених дијалога које успостављају књижевници и музиколози у 20. веку, а, са друге стране, осветљава се и како је сваки интермедијални одабир трансмузикализован у књижевном тексту изван знак рефлексije у односу на тренутак, а често и на његове друштвено-културолошке изазове. Стога се као посебно интригантно поставља и питање шта значи писање и публикавање прилога Исидоре Секулић о Манену 1930. године (уп. Секулић 1930а: 620–622), односно о Моцарту и Вагнеру у годинама током Другог светског рата (уп. Секулић 1941г: 123–128; Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239), тј. које се идеје и на који начин трансмузикализују у овим текстовима Исидоре Секулић и које је значење тога процеса у интердисциплинарним релацијама одређеног тренутка, средине и културе.

3.2. Виолинска раса између виртуозности виолончела и клавира: увиди Исидоре Секулић поводом концертних извођења од Манена до Мењухина

„Устала сам рано да ипак нешто напишем за љубав музици, која је моја срећа и мој Бог”
(Секулић 2004: 139).

Мада је примарно била усредсређена ка свирању клавира (Леовац 1986: 346), период есејистичких промишљања између 30-их и позних 50-их година 20. века обележавају и рефлексије Исидоре Секулић поводом виолинских концерата двојице врхунских уметника – Хуана Манена (уп. Секулић 1930а: 620–622; Секулић 1985: 272; Васић 2008: 191) и Јехудина Мењухина (Секулић према Јеротић 1996: 11–12; Секулић према Поповић 1979: 301),¹³⁹ уз осврт на концерте виолончелисте Мајнардија и пијанисте Кортоа (Секулић 1941е: 211–214). На који начин Исидора Секулић пише о овим уметницима, шта значе њени одабири и како се кроз писање о концертним извођачима трансмузикализују друштвено-идеолошке околности које су биле обележене и снажним присуством марксистичких критичких упоришта у музици и књижевности? Наредни сегмент књиге показаће по чему су ове списалачке реакције Исидоре Секулић важне као суптилна трансмузиколошка побуна и стваралачки одговор из перспективе друге дисциплине поводом друштвених прилика наведених деценија, односно њиховог удела и утицаја у књижевности и музикологији.

Према сачуваним материјалима који су пратили организацију овог музичког догађаја, увиђа се да је „[к]онцертно вече *Juan Manén* виртуоз на виолини” одржано 6. децембра 1930. године (*Културни догађаји 1930-их: програми, њозивнице, изложбени каталози*), а о томе колику је снагу утисака изазвало у Исидори Секулић потврђују и околности да је одмах сутрадан у писму Милану Гролу помињала овог

¹³⁹ Доживљај виолине у стваралаштву Исидоре Секулић посебно је наглашен у *Писмима из Норвешке* и везан је за представу која инкорпорира елементе и божанског, демонског и људског, који се у тоталитету музике налазе преспојени у овом инструменту: „Да, *violina* је instrument koji su Bog i Satana, još pre Satanine bune, morali zajedno zamišljati i izmišljati. A svira u nju samo човек, i чује violinu samo sluh човека” (Sekulić 2007: 122).

извођача (Секулић 1985: 272; Васић 2008: 191), док је већ десет дана касније објављен и њен чланак о поменутом концерту у *Српском књижевном гласнику* (Секулић 1930а: 620–622). Иако је прилог у *Српском књижевном гласнику* насловљен као „Једна лаичка белешка после концерта Хуана Манена” (Секулић 1930а: 620–622),¹⁴⁰ овај текст Исидоре Секулић представља један од најређих примера рецепције рада овог музичког извођача у српској култури, чиме се утврђује умногоне уникатна позиција Исидоре Секулић у историји српске музикологије. Још једна изузетност прилога о Хуану Манену Исидоре Секулић маркирана је податком да је у питању „једини текст из обе *Гласникове* серије посвећен шпанској музици уопште” (Дицков 2017: 95), што и у овом домену упућује на аутентичност међудисциплинарних деловања Исидоре Секулић.

И поред оваквих околности не значи да музиколози нису врло строго читали и овај текст Исидоре Секулић, мерејајући пре свега то што је „немерљив егзактном музичком терминологијом” (Ђурић-Клајн 1986б: 87–88; Дицков 2017: 96). Иако би сродна примедба могла да се упути и музичким есејима и белешкама Станислава Винавера и Момчила Настасијевића, који су имали развијено музичко образовање и/или извесну континуираност извођачке праксе музицирања, чини се да је управо тај трансмузиколошки пренос од терминологије музикологије до метафорике књижевног текста посебно важна карактеристика, драгоценост и аутохтоност музичких есеја које стварају књижевници, конституишући засебан тип литерарне транслације музичког дискурса, који пак ако и мења устаљену терминологију, у једној врсти алтернативе неретко нуди доминантно одлучујући тон у приступу одређеном проблему који се разматра, као неоспоран знак у конкретном миљеу друштвених прилика.¹⁴¹ У том смислу се

¹⁴⁰ У познијим издањима форма наслова биће унеколико варирана, мада не и сасвим промењена када се има у виду потреба догматичке дистанцираности Исидоре Секулић: „И после концерта Хуана Манена: једна лаичка белешка” (Секулић 2003б: 502–506).

¹⁴¹ Управо је Винавер полемички промишљао и о овом питању у тексту „Стручна и књижевна музичка критика” из 1922. године, супротстављајући „прав[е] духов[е] – ствараоц[е], уметник[е] душом и срцем” у односу на „чувар[е] формула, правоверн[е] граматичар[е] једне условне граматике” (Винавер 1922б: 3; Васић 2009: 105), и на тај начин имплицитно подвлачио

чини да треба нарочито истраживачке пажње посвећивати потребама књижевних стваралаца да зађу у дискутовање других уметничких области и дисциплина, јер је управо сврха те *лаичности* (Секулић 1930а: 620–622) освојен статус слободе да се у ширим друштвеним оквирима скрене позорност на одређен феномен који из различитих разлога није сасвим досегнут примарним деловањем у основној сфери интересовања. С тим у вези је значајна и преамбула текста Исидоре Секулић о виолинисти Хуану Манену, у којој се, и то уз даље позивање на религиозну ликовну представу, позиционира апокрифна другост овог списа: „Неки мимопролазник може постати врло оштар запажач и врло дубок сведок оног што је на размак примио; може постати најприснији сачувач лепоте или тајанства оног што је примио” (Секулић 1930а: 620). Колико и таква трансмузикализована дистанцираност Исидоре Секулић у овом тексту омогућује другачији интердисциплинарни поглед на предмет изведбене уметности и његову друштвену позиционираност?

Иако је неку деценију касније Владета Јеротић поводом разговора са Исидором Секулић у вези са упечатљивим виолинским наступом Јехудина Мењухина оповргнуо тезу о њеним неупућеностима у дискусије инициране музичким догађајима, и то посебно виолинским изведбама (Јеротић 1996: 11–12), ипак је очито да се пред читаоцима *Српског књижевног гласника* 1930. године нашао један прилог о коме би могло да се говори и као о „екстатичн[ом]”, састављеном „у еуфоричном заносу” (Ђурић-Клајн 1986б: 87–88; Дицков 2017: 96) или „егзалтираном приказу” (Васић 2008: 191), што, можда, није у толикој мери карактеристично за све исписе о музици које је оставила Исидора Секулић. Шта онда значи њен проговор поводом овог виолинског концерта 1930. године (Секулић 1930а: 620–622) у контексту њених других записа о књижевности и уметностима, као и у оквирима прилога о музици који су публиковани у периодици тих година?

Текст о Хуану Манену припада периоду појачаног интересовања Исидоре Секулић за шпанску литературу и уметност, што се увиђа кроз неколико текстова који су објављени око или током 30-их година 20. века, а међу њима су и: „Белешке

важност трансмузиколошке позиције књижевних критика и значај њихове интердисциплинарне основе.

уз читање: Сервантес” из 1929. године, као и „Белешка” усмерена ка Светом Августину поводом околности обележавања годишњице, уз помињање и Светог Хуана (Секулић 1929: 212–215; Секулић 1930б: 352–363; Дицков 2017: 91–101), а највероватније овој деценији припадају и приређивања два тома књиге *Слава Дон Рамира (један животој у доба Филија II)* аутора Енрикеа Ларете, које је превео са шпанског Калми Барух, а уредила управо Исидора Секулић (Ларета [б. г.]). Како је прво издање Дучићевог путописа *Градови и химере* у оквиру *Сабраних дела* објављено такође 1930. године, где „Писмо из Шпаније”, осим онеспокојавајућих утисака „звонењ[а] звона”, тишине која паралише, садржи вероватно најмање музичких референци међу Дучићевим путописним белешкама (Дучић [19??]: 181, 182), текст Исидоре Секулић о Хуану Манену могао би да се представи као потреба успостављања равнотежног контраста у односу на такве околности, као и поетичког сусрета са Дучићем у разматрањима о Терези из Авиле и Светом Хуану, који су као фигуре шпанске мистике и „теологиј[е] љубави” привлачили у овом периоду оба аутора (уп. Дучић [19??]: 190, 194, 196; Секулић 1930б: 352–363; Ларета [б. г.]). У том контексту и прилог Исидоре Секулић о виолинисти Хуану Манену могао би да се сматра подстицајним за занимања за Шпанију, која ће у својим бројним текстовима објављеним током 30-их година 20. века показати и Црњански (уп. Секулић 2009: 345–352), чиме се ова деценија маркира вишеструко значајном за стварање посредништава шпанске и српске културне средине, као и различитих поетичких приступа назначеној релацији, међу којима су и трансмузиколошки.

Текст Исидоре Секулић о Хуану Манену непосредно претходи периоду у коме Исидора Секулић, уз друге књижевне ствараоце, нпр. и Станислава Винавера, учествује као сарадник часописа *Звук*, који током прве половине 30-их година 20. века, под руководством Стане Рибникар, представља и извесне марксистичке приступе тумачењима одређених музичких дела (Васић 2013а: 78, 79). У том милеу, ако се упореде начини на које се на првом месту поставља однос композитора, уметности и доприноса који уметничко дело чини у ширим социјалним оквирима, лишено било ког аспекта ларпурлартистичког (Васић 2013а: 78), евидентно је да се назначени текст Исидоре Секулић о виолинисти Хуану Манену (Секулић 1930а:

620–622) умногоме разликује у поређењу са, на пример, начинама на које Војислав Вучковић 1935. године у *Звуку* пише о Бетовену, сагледавајући Бетовенова остварења пре свега из перспективе утицаја које има на хијерархијска организовања друштвеног доба којем припада (Vučković 1935b: 208–217; уп. Васић 2013a: 81–81). Имајући у виду Дучићеве имаголошке увиде о фанатизму и мистици Терезе из Авиле, који се неретко дају из перспективе припадности одређеном народу – „[к]ао цела њена шпанска раса” (Дучић [19??]a: 190) или Милојевићева казивања о Брамсу 1933. године, где се погледи на композитора такође претпостављају из перспективе „тла” (Milojević 1933b: 241–244), делује да су и почетна истицања Исидоре Секулић о Манену управо на трагу Милојевићевих имплицитних ослањања на Тенова одређења у тексту о Брамсу (Milojević 1933b: 241–244; Васић 2013a: 82–83):

„Хуан Манен је Шпанац. Од расе чији је темперамент у супротностима, у супротностима које се не сливају, које дрско и сурово јесу што јесу, и мрачно и опасно нису што нису. Шпански јунаци, државници, свеци, уметници – то су воље, маште и активности кржаве и земљотресне, и то су трпљења, одрицања, давања, небесна” (Секулић 1930a: 620).

Међутим, већ у следећим редовима текста, Исидора Секулић показује колико се не задржава на тумачењу музичких дела и њихове изведбе у односу на теновску контекстуализацију расом, средином или тренутком (Васић 2013a: 82–83):

„Ми смо очекивали од Манена шпанско у интерпретацији идејној, емотивној и виртуозној. Пошто смо прочитали програм, још смо више то очекивали. [...] Хуан Манен, кад узме виолину и почне свирати, не само да није Шпанац, него га уопште нестане. Давно, можда никада нисмо видели уметника који се толико склопи физички и лично, да сасвим нестане из простора, из очију и из свести слушалаца” (Секулић 1930a: 620, 621).

Имплицитно полемишући са теновским становиштима, Исидора Секулић не само што се одваја од неких основних поставки Милојевићевих или Коњовићевих дефиниција на-

ционалних стилова (уп. Коњовић 1954), па и имаголошких упоришта Јована Дучића (Дучић [19??]а), него делује да овим описима поводом концерта Хуана Манена умногоме приказује и могућности нематеријалистички и немарксистички интониране музичке критике.

То се посебно уочава у одељцима у којима, користећи лексику социјално одговарајућу опису уметничке изведбе као рада, прогреса и свеопштег добитка друштва, Исидора Секулић подвлачи колико се чак и док се нумера изводи пред публиком, која се у тексту именује као „збор људи”, имају пре свега у виду, „достизања савршенства”, што „воде у преображења духовна од битних значења” (Секулић 1930а: 622).¹⁴² Мада су „значења” именована као „битн[а]” (Секулић 1930а: 622), чити нагласак на трансформацији претпоставља удаљавање од практичног дејства музике и њене конкретне рецепције у друштву, што се достиже у тексту кроз манир врло сродан начину на који је Паоло Вирно приказао одлуку пијанисте Глена Гоулда да, уместо концерата и активног деловања, представи музику не као тренутно продуковање, него као готово финале рада, односно снимања у студију, чиме се избегава и слика активног утицаја уметности на друштво (Вирно 2004: 53–54). Управо зато Исидора Секулић образлаже становиште о извођачком „звучн[ом] резултат[у] раније пређених сложених операција, од којих нема више ни трага”, али без рецепијентске могућности опцртавања „генез[е]”, док наглашава да нема утилитарности од Маненовог концерта, јер „нема слушалац о чему да говори и пише”, односно да све остаје у утиску да се „очистио простор од свега”, те да је усредсређен ка „неегзистенциј[ама] личн[им] и материјалн[им]” (Секулић 1930а: 621, 622). Управо се тиме имплицитно, трансмузикализацијом проматраног проблема у есеју књижевно-музичке вредности, подвукла и ауторкина контрамарксистичка позиција у односу на један број књижевних и музичких критика настајалих током 30-их година 20. века.

Мада се са музиколошке стране поставило питање у вези са тим да ли је Исидора Секулић била обавештена да Франц Шуберт као аутор дела *Пчеле*, које се налазило на Манено-

¹⁴² Поводом марксистичких постулата посматрања музичке изведбе пред слушаоцима в. и: Вирно 2004.

вом репертоару, није чувени аустријски композитор већ мање познат имењак немачког порекла (Ђурић-Клајн 1986б: 87–88; Дицков 2017: 96), што пак у тексту Исидоре Секулић остаје врло отворено (уп. Секулић 1930а: 620–622), ипак делује да је Исидора Секулић инсистирањем на неутилитарности уметничког у овом тексту, на томе да се не постављају „питањ[а] о њеном створитељу, ниједном, ни композитору, ни извођачу, ни виолини”, допринела посматрању уметности као оне „која има своју егзистенцију сама собом” (Секулић 1930а: 621), односно која је лишена било које врсте корисности и ангажмана. Одједи овог текста, а посебно назнаке „Вариациј[а] на тему Паганиниеву” са Маненовог репертоара (Секулић 1930а: 621), видљиви су у још неким прилозима Исидоре Секулић – „Рилке: варијација на тему” (Секулић 1941ж: 179–183), „Вариације: на тему Ана Павлова” (Секулић 1941з: 149–160) „Народни наш језик: вариације на тему” (Секулић 1943в: 160–171), а уз то, у односу на бројност активираних питања у прилогу о Манену, могло би да се очекује да се неке овде проматране појаве и развијају у неким потоњим текстовима Исидоре Секулић. Један од таквих осврта који је успоставио лук са мотивом виртуозности у односу на релацију према друштвеној контекстуализацији из текста о Манену тицао се бинарног сагледавања двојице извођача на клавиру и челу (уп. Секулић 1930а: 620–622; Секулић 1941е: 211–214).

Пишући о два типа извођаштва, и то италијанског виолончелисте Енрика Мајнардија и француског пијанисте Алфреда Кортоа, Исидора Секулић кроз дихтомије приступа инструментима користи прилику да још једном, кроз анализу виртуозности у различитим музичким опхођењима, такође заузме позицију дефинисања немарксистичког виђења уметности коју подупире тумачењем Мајнардијевог свирања на челу (Секулић 1941е: 211–214). Подвлачећи да „виртуоз” јесте „велики техничар”, Исидора Секулић тежи да укаже шта је „иза тога суштин[а] музик[е]” и налази да је то све оно што не подразумева механизован однос „према инструменту”, какав је неретко код Кортоа, који је, иначе, био познат београдској публици и од 1924. године (*Концерт Алфреда Кортоа: уметника на клавиру, професора уметничког*

одсека на *Конзерваџоријуму у Паризу* 1924),¹⁴³ већ пре свега „органски” доживљај инструмента који има Мајнарди (Секулић 1941e: 212, 211). Симбиозом интердисциплинарних концепата књижевности и музике, Исидора Секулић показује како управо метафорични изостанак „штампан[ог] литерарн[ог] објашњењ[а] те музике” Кортоа подразумева немогућност њеног искоришћења, што додатно поспешује утисак Мајнардијевог свирања које измиче конзумирању у коначности, а тиме и утилитарности, јер „није могао остварити ни целу ни дефинитивну музичку конструкцију свог дела”, што му у трансмузиколошким сферама доживљаја Исидоре Секулић у овом тексту омогућује управо песништво: „Са много поезије у себи, виртоуз прекорачује границе репродуктивности” (Секулић 1941e: 213). Транспонујући поетско у оквире музичког, Исидора Секулић управо нуди одговор културе који измиче било којој врсти друштвене конзумације, сугеришући колико су интердисциплинарни, а у овом случају трансмузиколошки модели потенцијална реплика против сваког друштвеног очекивања уметничког утилитаризма. Дискутујући поводом ових концерата, а надовезујући се и на питања виртуозности код Манена, за чију изведбу је писала да „[т]он и треперење жице нису код њега пре свега виртуозни, него су пре свега музички”, до констатације да нема „ничега акробатског у тој виртуозности” (Секулић 1930a: 621), Исидора Секулић током 30-их и 40-их година 20. века и даље заправо даје трансмузиколошки одговор на доминацију марксистичког доживљаја уметности, књижевности, музике и културе којем се очито супротставља.

Колико је био упечатљив Мењухинов виолински наступ током 50-их година 20. века у Београду, вероватно најбоље потврђује чињеница да шести том Речника Српске академије наука и уметности чува помен његовог имена уз пример за друго значење речи „здање”: „Када се појавио [Јехуди Мењухин] пред нама ... израсла је ... једна ... структура контрапунктових форми, једно ... мисаоно здање звука (КН 1956, 18/7)” (РСАНУ). У другој половини 50-их година одвијала се и дискусија Исидоре Секулић и Владете Јеротића поводом Мењухинових из-

¹⁴³ Поводом разматрања Кортоових наступа у међуратном Београду и контекстуализације његових доприноса у оквирима извођаштва других пијаниста в. и: *Gatalica* 2018.

ведби *Шпанске симфоније* Лалоова (уп. Јеротић 1996: 11), док је у више наврата Исидора Секулић истицала очараност Мењухиновим деоницама, сведочећи да је у питању „диван интерпретатор”, „[ч]аробњак”, чије музицирање моментално препознаје: „Одмах погодим кад он свира. То се не може сакрити. Први потез гудалом и ја слутим. Други потез и већ сам сигурна” (Секулић према Поповић 1979: 301), што упућује и на изванредну слушалачку културу, рецепијентску пажњу и музичку меморију Исидоре Секулић, које ће се посвећено транспоновати и у њено књижевно стваралаштво. Уз то звуци виолине су на својеврсни пиједестал свих музичких инструмената постављени још у описима из *Писама из Норвешке*, као обрис типа инструмента који одише и музиком оностраниности: „Ah, kako je sluh daleko finije čulo od vida! Ritam kasa, pa galopa, pa opet kasa, u tišini, ah, to je blaženstvo! Još kad bi violina zavrivala...” (Sekulić 2007: 131).

О очитом значају Мењухина за књижевна дела и извесна поетичка опредељења Исидоре Секулић сведочи и знатно измењен крај трећег сегмента *Писама из Норвешке*, коме је у другом издању додат подужи одељак где се, између осталих, апострофира и Мењухин (уп. Секулић Стремницака 1914; Секулић 1951). Последњи пасус трећег сегмента у првом издању *Писама из Норвешке* гласи: „И ко зна шта још! Одједаред, људи чисто побледе, одсеку се од живота, смрзне се реч у њима, увлаче се у углове као да им ниједна сенка није доста тавна, и душа се прелива самртном песмом туге, и суза капље” (Секулић 1971: 118). Можда стрепећи да задржи сувише дефетистички тон у епоси нових изградњи и усмереног идеолошког оптимизма, Исидора Секулић 1951. године на овом месту уз мање, али ипак приметне измене, нпр., избацивање епитета „самртном” (Секулић 1971: 118), додаје подужи одељак којим као да настоји да оно што је везано за деструктивност живота пренесе заправо на уметничку раван и тиме релативизује:

„[...] i duše se prelivaju pesmom tuge, i hoće i suza da kapne... Da, muzika je sila blagorodna, muzika je božanski supstrat, velika tajna. Zvono je materija, ali zvuk zvona – ne talasi vazduha i etra, nego zvuk zvona, šta je to?... Kad se svira Bethovenova *Peta simfonija*, slušalac zariva prste

u kosu i oseća kao nikada šta je to sluh. A kad se izvodi Bethovenov *Violinski koncert*, jedini i kada ga svira jedini Jehudi Menuhin, bogme, kaplju suze, jedna dugu stiže” (Sekulić 2007: 65).

Помињање Мењухина у финалу трећег сегмента другог издања *Писама из Норвешке* (уп. Sekulić 2007: 65), како се већ приметило, упућује и на то колико се разлике између првог и другог издања путописа тичу управо присуства музичких референци (уп. Ахметагић 2015: 171–184), које пак сведоче и о осетљивости и наклоњености Исидоре Секулић музичкој уметности и у познијим годинама живота. Додатом елаборацијом поводом музике мотив суза је задобио извесне вредности катарзе, што је донекле удаљило почетан доживљај обесхрабрености услед свеопште суровости живота у норвешкој природи (уп. Sekulić 2007: 65). Међутим, иако делује да је примарна функција додатог одломка да ублажи и освешћењем чула кроз уметност припреми појединца за доприносе у друштву, ипак одабир Мењухина у овом сегменту другог издања *Писама из Норвешке* поручује још нешто (уп. Sekulić 2007: 65). Наиме, имајући у виду колико се касније Мењухин дивео Глену Гоулду, пијанисти који је одлучио да се у потпуности повуче са концертних наступа, и уместо продуктивног свирања пред публиком бави се првенствено стварањем музичких артефаката, на тај начин и поручујући култури конзумације уметности у сврхама друштвених деловања колико се са тиме не слаже (Menuhin 2001: 45–46; Virmo 2004: 53–54), може да се закључи да је процесом трансмузикализације типологија тог геста у антиципацији пренета од Гоулда на Мењухина, односно интердисциплинарно проосећана од Мењухина и ка Исидори Секулић, која је тиме још једном потврдила своје виђење уметности у друштвеном контексту, а имплицитно и позиционираниости оба издања *Писама из Норвешке* у односу на критике које су их пратиле (уп. Секулић Стремница 1914; Секулић 1951). Чак и у оним моментима када се чини да је Исидора Секулић ближа подржавању активних улога уметничког дела у друштву, најчешће инкорпориран процес трансмузикализације у књижевном тексту то, у ствари, оповргава.

Писање Исидоре Секулић о извођачким музичким уметностима између 30-их и 50-их година 20. века, како у есејима,

тако у рефлексијама кроз разговоре или уланчане промене у књижевним делима, успоставља непрекидан дијалог са статусом уметности у периоду идеолошки осетних уплива и марксистичких тумачења. Избори проговора о музичким извођачима показују се код Исидоре Секулић као трансмузиколошки освојен простор слободе који у књижевном тексту завређује пажњу и као својеврсни стваралачки одговор на стална преиспитивања деловања уметности у ширим друштвеним оквирима.

3.3. Полемике око Моцарта – Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Војислав Вучковић и Исидора Секулић

„Знате како гласе Ничеови дивни стихови:
'Што такнем, то запламти, што за собом оставим, то је пепео.'
Моцарт према своме генију и природи, морао би рећи:
'Што такнем, зазвучи, што за собом оставим, симфонија је'''
(Секулић 1941г: 125).

Текст Исидоре Секулић о Моцарту (Секулић 1941г: 123–128) из 1941. године се, са једне стране, надовезује на изузетно богату традицију праћења изведби Моцартових дела на српској музичкој сцени у првој половини 20. века, те је и са тог аспекта подстицајно да се сагледа његова новина и јединственост.¹⁴⁴ Са друге стране, оглед Исидоре Секулић о Моцарту припада корпусу есеја посвећених стваралаштву овог композитора који су интензивно настајали или се уобличавали и у периоду од 20-их до 50-их година 20. века, а међу којима су и Милојевићев рад у вези са заступљеношћу Моцарта у контексту развитка опере као жанра (уп. Милојевић 1936: 317–325), односно Вучковићево сагледавање Моцарта из перспективе времена деловања (уп. Вучковић 1955: 34–39), као и многобројне забелешке у вези са Моцартом поводом различитих музичких прилика настале из пера Станислава Винавера (уп., нпр., Винавер 1921б: 4; Винавер 1921в: 3; Винавер 1924а: 4; Винавер 1924б: 9). Уз то, светска књижевност и уметност

¹⁴⁴ О изазовима изведби Моцартових дела у Београду крајем 19. и до времена Другог светског рата в. и: Турлаков 1992: 5–94. У вези са конституисањем српске оперске традиције и простора за проматрања позиције Моцартових дела и из те перспективе в. и: Јовановић 2020.

су са различитих становиштава дискутовале о Моцартовим остварењима и током прве половине 20. века, посебно кроз рефлексije на неке претходне периоде дијалога култура са Моцартом (уп. Wootton 1985: 77–84), те је и типологија таквих околности могла да мотивише одређене стваралачке одговоре Исидоре Секулић у овом тексту.

Пишући почетком 1912. године о изведби Моцартовог дела *Басџијан и Басџијана* у Народном позоришту у Београду, Милојевић, који се у том тренутку тек вратио са усавршавања у Минхену, где је имао прилике да о Моцарту учи од немачког диригента Мотла, користи моменат да актуелизује неколико неуралгичних питања у вези са „физиономиј[ом] нашега музичко-драмскога живота” (Милојевић 1912: 66, 67–71; уп. Коњовић 1954: 36). Милојевићева дискусија у вези са „Оперск[им] питањ[ем]”, односно закаснелим развојем могућности за оперска извођења у српској култури, позиционира се од разматрања колико томе (ни)су допринели комади са певањем, попут *Буда*, оперете или ослањање на веристичку оперу, те колико је подстичуће било гостовање загребачке оперске трупе, што пак јесте утицало на активирање одређених одлука поводом оперског репертоара, међу којима се као прво могуће упориште поставила „комичн[а] опер[а] XVIII века”, и то Моцартов *Басџијан и Басџијана* (Милојевић 1912: 67). Иако је одао извесно признање чину практичних покретања одлука у вези са оперским животом, ипак можда разочаран што није, као неко ко се управо вратио са изучавања Моцарта од немачког диригента Мотла (уп. Коњовић 1954: 36), позван да одлучује у избору и поставци, а свакако и прекорно настројен ради целокупног будућег бољитка оперског рада у земљи, Милојевић критикује одабир „пасторал[е]” коју је Моцарт компоновао „у дванаестој години” као „драмски” „наивн[е]”, нуди могуће алтернативе у сродним жанровима, док је критици подвргао и изведбу која се представила „тако круто, и банално, и театрално”, затим превод, јер се „[н]а музички акценат [...] није пазило”, као и то што је, према Милојевићевој оцени, „целој ствари [...] и у музичком погледу недостајало стила” (Милојевић 1912: 68–71).

Дванаест година након овог текста Милоја Милојевића, Станислав Винавер толико подвлачи недостајање Моцарта на уметничкој сцени да поздравља чињеницу што је макар у организацији музичке школе изведено дело *Басџијан*

и *Басџијана* (Винавер 1924а: 4; Винавер 2015а: 616), што је и раније током 1924. године било уобличено као вапај Винавера за променама на репертоарима управо у правцу веће заступљености Моцартових оперских дела (Винавер 1924б: 9; Винавер 2015а: 604).¹⁴⁵ Скоро пуне три деценије после Милојевићевог текста, Исидора Секулић бирајући из Моцартовог опуса пре свега *Фигарову женидбу*, *Чаробну фрулу* и *Дон Ђованија*, истиче колико је погрешна представа о Моцарту као о композитору од кога „слушаоци обично очекују познате чипке и пене, триле и каденце, једно фино *andante*, и онда опет жубор радости, и чак врсту површности” (Секулић 1941г: 125). Тиме Исидора Секулић у свом тексту о Моцарту такође осветљава потенцијалну погрешку у избору пасторалне композиције на почетку оперског живота у Београду, о чему је и Милојевић сведочио (уп. Милојевић 1912: 66–71), а Винавер је прижељкивао макар као евентуалну најлакше остварљиву изабављујућу ситуацију (Винавер 1924а: 4; Винавер 2015а: 616), уз шта Исидора Секулић наглашава да „Моцарт није описан, није дескриптиван. Њега не инспиришу златне рибе, месечина кроз лишће. Није му главна инспирација од живота цвеће и птице, облаци и олуја. Њега инспиришу покрети душе, интервали тих покрета” (Секулић 1941г: 125). Управо у том смислу и Милоје Милојевић и Исидора Секулић као значајно тумачење Моцарта у српској позоришној средини истичу уплив драматичности из његовог дела, чиме се имплицитно дискусије Исидоре Секулић постављају у контекст разматрања оперског стања, и то пре свега акцената усмерених ка потребној сложености драмске радње у богатом и разноврсном оперском животу који је у култури био неопходан (уп. Милојевић 1912: 66–71; Секулић 1941г: 123–128).

Девет година после првог Милојевићевог текста о Моцарту из 1912. године (Милојевић 1912: 66–71), делећи одушевљење изведбом Моцартовог *Реквијема*, којим је дириговао Станислав Бинички, и Милојевић и Винавер остављају углавном похвалне исписе о датом моменту и његовој важности за српску културу (уп. Милојевић 1921а: 3; Винавер 1921б: 4; Винавер 1921в: 3; Винавер 2015а: 590–591). Импли-

¹⁴⁵ Винавер је о Моцарту писао и 1913. године у *Причама које су изгубиле равнојезу*, постављајући га кроз многе метафоричке системе између Баха и Бетовена (Винавер 1913: 87 и даље).

цитан сусрет у назначеним прилозима диктираће заправо почетак полемика Винавера и Милојевића у чијим средиштима донекле бива, између осталих, и Моцарт.

Пошто наредно разматран Милојевићев текст о Моцарту припада међуратном периоду и времену његових посвећених промишљања о заснивању српског националног стила, врло је интригантно како Милојевић и у том контексту просуђује о потенцијалним Моцартовим утицајима поводом наступа Академског певачког друштва „Обилић” (М. 1926: 559–560). Подржавајући доприносе „универзитетск[е] омладин[е]” у развоју музичког живота земље, Милојевић непрекидно повезује деловање овог ансамбла како у равни националног израза, тако и међународних уметничких сфера, па у том смислу гради паралелу кроз удео овог састава у изведби и Мокрањчевих, и Моцартових вечери (М. 1926: 560). Са тежњом да се врхунци неких од светских достигнућа представе управо у националном културном домену, Милојевић увиђа ту посебну улогу друштва „Обилић”, чијим се члановима кроз извођење Моцартових партитура покламовала и та могућност: „Са уског националистичког терена – на коме се мора остати, али који није једини терен на коме омладина треба да се креће – прешло се, најзад, на терен много шири, апсолутно артистички. Поздрављамо са радошћу ову појаву и очекујемо даљи рад ради рад у томе – и у националистичком – правцу [...]” (М. 1926: 559–560).

Оваквој врсти оцене очито је претходио један од полемички настројених Винаверових одговора поводом начина на који је Милојевић тумачио *музички национализам*, а где је Винавер одобравао 1923. године промене које је Милојевић показао у вољи да „не одриче више ’класичну’ музику”, односно да буде у потрази за „дубљ[им] и могућниј[им] национализ[ом]”, који никако не би смео да буде у смеру Христићеве препоруке публици „да одбацимо *шовинистичку* немачку музику и пригрлимо француски музички национализам”, пошто Винавер у композиторима попут Моцарта препознаје управо супротно: „Мислио сам и о ’шовинизму’ Моцарта, Баха, а особито Хуга Волфа, те тројице која су хтела да обухвате једним складним разумевањем и једном моћном и једром интуицијом све стилове, све народе, цело човечанство! Зар није жао г. Христићу за своје речи?” (Винавер

1923a: 229–233; Винавер 2015a: 187–191). Идући ка универзалности винаверовски назначених наднационалних додира у опусу Моцарта (уп. Винавер 1923a: 229–233; Винавер 2015a: 187–191), Исидора Секулић у свом тексту цитира сегмент из Моцартовог писма, у којем се маркира колико управо музика, попут извесног аспекта метафизичког, представља нужну спону интерних веза и аналогија међу културама, посебно у туробним временима: „Музици је сврха да сједини сасвим људске духове у једном осећању, а то је врло тешко. Јер, једно исто осећање је у људима понекад различито већ према томе којим језиком ти људи исказују то осећање. Отуда је задатак музике тежи, али ефект утолико моћнији, него код поезије, јер музика сједињује духове и кад људи разне језике говоре и између себе се не могу споразумети” (Секулић 1941г: 127). Иако наставља један смер линије *космополијског национализма* од Винавера, када 1941. године поставља овакву врсту становишта узимајући као пример Моцарта (Секулић 1941г: 127), могуће је да Исидора Секулић дубоко проосећа атмосферу у којој ће потреба за универзалном слободом уметничког дела и ствараоца представити основни услов опстанка и свих будућих културних спрега, при чему се посебно у музици види особеност привилеговане позиције.

Десет година после текста о „Обилићевој” изведби Моцарта (М. 1926: 559–560), Милојевић оставља дужи запис подстакнут премијером *Фигарове женидбе*, који заправо означава и повод да се проговори не само о статусу Моцарта у историји српске опере него уопште о одређеним карактеристикама Моцартовог дела, а посебно разлога због којих је Моцартово стваралаштво „остало до данас живо” (Милојевић 1936: 318). Исидора Секулић, као и Милојевић, нарочиту пажњу усмерава ка тумачењу *Фигарове женидбе*, при чему и једно и друго у текстовима о Моцарту преобликују теновске концепције расе и тренутка, представљајући моцартовску позицију знатно широм, што је код Милојевића формулисано кроз следеће констатације: „У томе раздобљу [’у другој половини осамнаестог века’ – прим. М. Ћ.] Моцарт је познао музичку културу човечанства, не само у своме месту рођења, Салцбургу, и у Бечу, него и ван територије своје оцабине: у Италији, Прагу, Паризу и Лондону на пример. И постао је светски човек и, као уметник, грађанин света” (Милојевић 1936: 319), као

и кроз стална успостављања релација између уметничких опредељења која повезују наслеђе италијанског и германског културног поднебља код Моцарта – „[...] талијанског полета (brio) и сјаја, али прожманом немачком осећајношћу. То је основна компонента Моцартовог стила, та синтеза светлог маха и дубоке осећајности, италијанства и германства” (Милојевић 1936: 321). Исидора Секулић као да се у свом тексту директно надовезује на овај одломак Милојевићеве анализе, унеколико га и проширујући:

„Моцарт је Салбуржанин, дете мистичне планине и древног царског и аристократског града. Сем тога, Немац, дакле тежак романтик, иако је Аустрија, мислим она музичка, ублажавала тамнине нечим грацилним и меким. Најзад, неким недовољно видљивим путем, ушло је у Моцарта много талијанског темперамента. И тако је Моцарт компоновао предан с једне стране мистици германског слободног зидарства, а с друге стране се препуштао талијанској музичкој спонтаности, која, ако смемо тако рећи, воли понекад да пусти душу на улицу па шта буде” (Секулић 1941г: 128).

У том смислу, када се сагледа текст Милоја Милојевића из 1936. године (Милојевић 1936: 317–325) и текст Исидоре Секулић из 1941. године (Секулић 1941г: 123–128), у оба примера се запажа колико је трансмузикализован проговор о Моцарту постао повод да се полемиче о још неким феноменима у друштву и култури. С тим у вези у Милојевићевим поставкама поводом Моцарта врло интригантно делује тумачење да се кроз Моцартова опредељења за комичну оперу или комаде с певањем и др., заправо очитује „[д]емократски дух” који „почиње побеђивати круте шаблоне традиција”, уз тежње ка „слобод[ама] које ће да извојују мученици француске револуције”, а што заправо значи растерећење од „ропске потчињености ’мецена”” (Милојевић 1936: 319). Дискутујући, у ствари, о начинима на које је Моцарт сагледаван као „аутохтони музичар” и „уметник општечовечанске оријентације: не роб сталешких прохтева; ни барјактар у класним борбама” (Милојевић 1936: 320), јасно је да Милојевић Моцарта изузима из релација актуелне друштвено мерљиве ангажованости музике или њеног тумачења. Ипак, сведочећи о „[д]емократској

лепоти” (Милојевић 1936: 321), Милојевић, са једне стране, као да зазива Скерлићеве ставове о *демократијацији уметности* (Скерлић 1903), а, са друге, покушава да оживи неке од доминантних концепата деветнаестовековне културе, попут, на пример, и оног о *демократијацији леиоџе* у 19. веку (Hartley 2017), чиме отвара и плејаду потенцијалних упоредних проматрања.

Могуће је да ово Милојевић чини проесећајући период другачијих тумачења и Моцартовог дела у контексту других композитора које истиче и рад Војислава Вучковића (уп. Вучковић 1955: 34–39). Када се Вучковићев есеј о Моцарту погледа у контексту есеја о Хајдну или Бетовену, евидентно је колико је мало пажње Вучковић одлучио да посвети овом композитору, вероватно због тежине потенцијалних материјалистичких тумачења његовог дела (уп. Вучковић 1955: 34–39). У том смислу се јасно открива да је често оповргавање мисаоне непродубљености „Моцартових чипака и пена” у тексту Исидоре Секулић (Секулић 1941г: 128) заправо непрекидни дијалог и превредновање типологије вучковићевских есејистичких становиштава који, између осталог, и из контура времена и идеологије сагледавају многе композиторе, па и Моцартово дело, у фокус постављајући и „његове чипкасте и коврцасте менуете” (Вучковић 1955: 34).

Не бивајући у могућности да Моцарта представи из перспективе „[м]узичк[ог] реализм[а]”, Вучковић подвлачи удаљеност његовог деловања „од стварног живота”, посебно наглашавајући „да своме времену није требао он сам, он као човек, већ његова музика” (Вучковић 1955: 126, 35). И из те визуре може да се наслути имплицитна дискусија коју Исидора Секулић води са начелним ставовима блиским и Војиславу Вучковићу, првенствено проблематизујући типологију могућности рецепције и Моцартовог живота који не може да представи „биографија, нити историја, нити роман”, јер је „тоталн[а] музик[а]” оно што је „једини штоф” његовог „живота”, „тесто живота” (Секулић 1941г: 123, 125, 123, 125). Дакле, промућурно проговарајући језиком материјалистичке филозофије, на коју се Вучковић и у другим есејима толико ослања (уп. Вучковић 1955), Исидора Секулић обесмишљава сваки могући покушај материјализације живота композитора у сврхе сагледавања друштвених деловања његовог опу-

са (уп. Секулић 1941г: 123–128). Колико се од тога Вучковић ипак суспрезао када је у питању Моцарт, утврђује се на основу прегледа већине делова његовог текста у односу на друге есеје посвећене композиторима, при чему се закључује да се мноштво пасуса у огледу о Моцарту заснива више на коментарисању Моцартовог времена, промена друштвених система од феудалног ка грађанском, питања како то делује на одређене жанровске одабире, посебно у доменима опере, не би ли се тек у последњем параграфу нарочита врста високе оцене доделила Моцартовом *Дон Ђованију* (Вучковић 1955: 35–39).

У импликацијама (не)могућности упоредних читања, ту где се Вучковић у општим поставкама својих есејистичких визура о композиторима начелно зауставља, Исидора Секулић исписује продубљену анализу и Моцартовог *Дон Ђованија*, и то од „чудесног D-мол акорда, првог у увертири”, те силине „психологиј[е] опере [...] и драмск[их] акценат[а]” све док се „тај ужасно напети лук на крају опере [не] одмори у D-дур акорду” (Секулић 1941г: 126). Оваквом врстом помније анализе Исидора Секулић нуди једну од преданих одбрана слојевитости развоја и комплексности Моцартових дела, као и посебан дијалог трансмузиколошких промена које уочава у релацији начињеној према књижевном предлошку, у дистанци која се успоставља у односу на „аристократск[ог] развратник[а]” из шпанске књижевности, који у Моцартовој музици постаје „демонска личност” или пак у перцепцији која се опцртава кроз самеравање Моцартове *Фигарове женидбе* према Бомаршеовом тексту (Секулић 1941г: 126).

Исте године када је објављен чланак Исидоре Секулић о Моцарту, у окупираном Београду, уместо „рецензентск[е] музичк[е] рубрик[е]” и позитивне критике намере војника немачког батаљона да одржи концерт, Милоје Милојевић је, заговорен, у логору, на Бањици „друговима таоцима одржао два предавања, једно ’О националном музичком стилу’ (у соби бр. 25), друго ’О Моцарту’ (у соби бр. 3)” (Коњовић 1954: 249, 250). Ако је у Београду под окупацијом 1941. године знак протеста било Милојевићево предавање у логору посвећено Моцарту (Коњовић 1954: 250), текст Исидоре Секулић (уп. Секулић 1941г: 123–128), који отвара посебна читања и у односу на типологију Вучковићевих прилога о композиторима

(уп. Вучковић 1955), претпоставио би и начин на који дискурс музичког и књижевног есеја може да буде, кроз трансмузиколошко тумачење врлине уметничког, геопоетички ослобођен и усмерен ка процени вредности дела мимо било каквог спољашњег утицаја.

Још нешто што је аспект проматрања динамизације књижевних парадигми проналази се трансмузицизовано у тексту о Моцарту Исидоре Секулић (Секулић 1941г: 123–128). Први од тих постулата тиче се перцепције композитора као непрекидно повезаних поетичких спрега једне целине динамичних унутрашњих превирања, при чему се Моцарт посматра у следећем низу смена поетичких парадигми, попут примера иманентног дијалога епоха, у виду живог организма одговора целокупне културе на извесну новину: „Његова камерна музика у то доба таква је, да је већ осигурала долазак Бетовена. Његова позоришна музика таква и толика, да је све спремљено за дело Вебера и Вагнера” (Секулић 1941г: 124). Такође, Исидора Секулић показује и потребе извесног сортирања дела Моцартовог опуса, у којем издваја три основна стожера и позиционира их према психолошким аспектима које осећа у Моцартовом раду: „И откуда би иначе могао дати, у три своје опере, три потпуно различите обраде душиних покрета: у *Фигаровој Женидби* интервале душе грађанске; у *Чаробној Фрули* интервале фантастичног; у *Дон Жуану* интервале тамно мистичких опредељења” (Секулић 1941г: 125). Иако је понекад израз књижевно и метафорички устројен, приметно је да одређене оцене у овом тексту Исидоре Секулић показују висок ниво музиколошки формираних утисака, а тиме и њене увиде уланчавају међу сплетове поменутих проучавалаца Моцартових дела.

Узимајући све претходно у обзир, могло би да се закључи да је текст Исидоре Секулић о Моцарту из 1941. године (Секулић 1941г: 123–128) један од, свакако, текстова-симбиоза који на невеликом простору показују све оно што је представљало и одређене могућности приступа Моцарту у историји српске музикологије, уметности и културе – као значајном актеру у контексту дискутовања о начину кретања опере једне средине, као битној размеђи питања националног и међународног у музичком изразу, музике као универзалног језика, а посебно потребе проучавања Моцартовог дела мимо

материјалистичких погледа на епоху којој је припадао, у неопходности испитивања генеза његових идеја и домета у оквирума потоњих дешавања на музичкој сцени. Проговором о овој теми и у овом облику, у врло сложеној историјској ситуацији почетком 40-их година 20. века (Секулић 1941г: 123–128), Исидора Секулић је очито имала у виду и тежњу нагласка на отвореном приступу уметности без спрега спољашњих утицаја историјских релација.

У том смислу, есеј о Моцарту Исидоре Секулић (уп. Секулић 1941г: 123–128), уз њена музичка промишљања о другим уметницима или и проматрања о композиторима дата кроз музичке рефлексije у делима (уп. Секулићева 1913; Секулић Стремница 1914; Секулић 1951; Секулић 1930а: 620–622; Секулић 1943а: 42–51; Секулић 1941д: 229–239), сврставају се у плејаду имплицитних полемика које су током 20. века водили књижевни ствараоци и музиколози, при чему су својим аутохтоним одговорима, кроз мноштво примера трансмузикализације, увиди Исидоре Секулић обезбедили и сувереност у интердисциплинарној процени уметничких дела. Музикализација есејистичког израза Исидоре Секулић допринела је једној од најпрепознатљивијих мелодиозности модернистичке културе, чија се остварења проматрају у контексту неких од најистакнутијих подухвата светске баштине, за шта је заслужна и истанчана наклоност Исидоре Секулић према многим уметностима и наукама, међу којима је на посебном постаменту била и музика.

XI

МУЗИКОЛОШКА ВИНАВЕРОЛОГИЈА

1. Хипермодернизам Винаверових музичких тема

Богатство и разноврсност Винаверове невероватне обавештености поводом многих музичких тема којима се током деценија бавио омогућили су овом свестраном књижевном ствараоцу, чији је афинитет био близак хипермодернистичким одређењима и авангардним сензацијама новог доба, да слободно проговара о неким од најистакнутијих промена у концепцији музике у оквирима уметничке сцене света (уп. Винавер 2015а; Томашевић 2015: 300–306; Томашевић 2018: 554–565). Имајући широке увиде у артистичке догађаје широм Европе, кроз своје текстове Винавер је неретко водио бурне полемике са неким од најистакнутијих музиколога српске културе, међу којима су били и Милоје Милојевић и Стеван Христић (Тешић 2015: 691).

Створена вишегласност и Винаверовим трансмузиколошким погледима у оквирима посебних жанрова књижевно-музичких текстова допринела је динамичним просторима дискусија кроз које се увиђа колико је управо интердисциплинарност извесног упоришта, у овом случају књижевног, омогућавала слободнији простор далекосежних елаборација, као и подстицај музичарима и музиколозима да кроз дебате потврде или ревидирају своје ставове. У тим оквирима контекст развијан од 20-их година 20. века неретко је подразумевао околности чешћих, а за целокупну културну баштину веома плодноних преплета постигнућа различитих уметничких и научних области, од којих ће нека бити разматрана и у наредном делу књиге.

1.1. Двојац у процесима есејистичких трансмузикализација: Манојловић и Винавер

Сагледавајући изузетну свестраност књижевника који су стварали 20-их и 30-их година 20. века, њихова разграната интересовања која су сезала ка многим интелектуалним сферама, не изненађује што је истакнут број текстова из овог периода посвећен и промишљањима која су управо књижевни ствараоци упућивали ка другим уметностима. Када се узму у обзир есеји Растка Петровића (Петровић Р. 2014), Момчила Настасијевића (Настасијевић 2016), Тодора Манојловића (Манојловић 2007) посвећени сликарству, позоришне критике Милана Дединца (Дединац 1950) и Тодора Манојловића (Манојловић 2010) или пак текстови Станислава Винавера (Винавер 2015а) и Тодора Манојловића (упр., нпр., Манојловић 1928: 224–228; Манојловић 1931: 1–5) који су усмерени ка музици, увиђа се да се уз ликовне, позоришне и музичке приказе, осврте и критику развија и засебан жанр есеја, постављен на међубласним границама.¹⁴⁶ Као сведочанство о међудисциплинарним полилозима овог времена значајан је и одломак из писма Тодора Манојловића, упућеног Удружењу књижевника Србије 1959. године, у коме се увиђа изузетна скупина стваралаца који припадају доменима књижевног, музичког и позоришног живота, уједињених у заједнички уметнички кружок 1919. године:

„Следеће године [1919 – прим. М. Ђ.], већ у Београду, формира се под мојом иницијативом 'Група уметника', у коју, између осталих, улазе и Иво Андрић, Милош Црњански, Растко Петровић, Десанка Максимовић, Петар Добровић, Јован Бијелић, Милоје Милојевић, Коста Манојловић, Стеван Христић, а од старијих: Иво Ђипико, Сима Пандуровић и Даница Марковић. Та група наступа и афирмира се у раздобљу између два рата у знаку *модернизма*” (Манојловић 1959; Сабовљев 2014: 8).

Овако истакнута (ауто)поетичка освешћеност припадности одређеној парадигми међугенерациских утицаја, коју је маркирала и Манојловићева сарадња са Винавером на уред-

¹⁴⁶ Поводом разматрања есејистичког у опусу Тодора Манојловића в. и: Пантић 1997: 481–509.

ничким позицијама Библиотеке „Албатрос”, опцртава и нарочите околности успостављања интердисциплинарних стваралачких дијалога, међу којима су и они који се тичу процеса трансмузикализације (уп. Манојловић 1959; Сабовљев 2014: 8). Претходна истраживања су показала да се Тодор Манојловић издашно бавио и писањем музичке критике, те се тако, на пример, и кроз библиографска испитивања утврдило да је у оквирима серијских публикација објављен тридесет један приказ концертних наступа, осам осврта на извођења оперета и опера, четири приказа балетских представа (Сабовљев 2014: 23), што је у извесном сумирању Манојловићевих резултата показало и издашност у бављењима музичком критиком:

„Текстове о позоришној и музичкој уметности, глумцима, представама и концертима највише је објављивао у часопису *Comoedia* од 1923. до 1926. године: 15 приказа представа, 12 приказа јубилеја, 5 приказа концерата, 5 приказа опера, 2 приказа балета, 2 текста о проблемима позоришта, 1 приказ дела, 1 некролог, 1 драму – укупно 44 прилога. Након Другог светског рата, Манојловић је текстове на ову тему највише објављивао од 1951. до 1957. године у часопису *Наша сцена* – 16 приказа представа, 7 студија о глумцима и редитељима, 2 есеја, 1 студију о позоришту – укупно 26 прилога” (Сабовљев 2014: 24–25).

Узимајући у обзир немали број текстова посвећених музици, чини се да би чак и једна засебна публикација сабраних прилога и анализа могла да буде посвећена овој теми, што указује на Манојловићев истакнут допринос сагледавању музичког живота. Управо то Тодора Манојловића, кроз године занимања за музику, умногоме чини значајним Винаверовим саговорником у процесима трансмузикализације текста, а нарочито поводом тога како релације књижевности и музике собом транспонују и питања односа традиције и модернизације, националног и интернационалног (уп. Васић 2011а: 133; Тешић 1984: 19; Ђурић 2015б: 247–267).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Колико је ова тема у периоду између два светска рата била актуелна, показују и запажања о могућим интердисциплинарним приступима која су у том времену објављивана и у *Музичком гласнику* (уп. Васић 2013б: 63–75).

Како су већ финале 19. века и прве декаде 20. века представљали бурне периоде музичких промена на европској сцени, које су међу новинама подразумевале „хроматизациј[у] музичког језика”, „еманципациј[у] дисонанце и постепене разградње хармоније и тоналитета”, „појав[у] атоналности, атематизма и додекафоније”, чини се да су потребе динамизација у оквиру доминантних парадигми, које су се у музици умногоме још увек заснивале на фоклорном и романтичарском, јер се „национални романтизам код нас [...] још није био исказао у пуној, жељеној мери” (Васић 2011а: 134), пре свега огледале на пољу књижевности, и то нарочито поезије (уп. и Манојловић 1987). У том контексту су и трансмузиколошки процеси у тексту заправо поетичка трансферзала могућности претежне рефлексije авангардних уметничких одлика и међуобласних дијалога стваралаца. Стога се и музикализација стиха посматра заправо као елемент који доприноси све јаснијим ослобађањима од постулата силабичких метричких основа, међу којима је и постепена превага слободног стиха уместо везаног.

Имплицитна осликавања атмосфере поетичких преврата којима доприносе и упоришта музичких концепција атоналности или политоналности, додекафоније и четвртстепене музике (уп. Васић 2011а: 134, 144) креирају промишљања која су обележила почетак 20-их година 20 века – о слободном стиху у сагледавањима Милоша Црњанског (Црњански 1922а: 282–287), интуитивној лирици кроз проматрања Тодора Манојловића (Манојловић 1922а: 690–692), односно о погледима на обележја *нове естетике*, који проистичу из другачијих доживљаја ритмичких основа у тумачењима науке, филозофије и књижевности, како је то образлагао и Винавер, дискутујући о Бергсону (Винавер 1924в). Колико су се импулси овог типа (не)хотимице пратили и у књижевноуметничким изразима сведоче и изузетна наглашавања музичких елемената као актаната ритмичких преврата у збиркама *Сирофе и ритмови: 1912–1919* Светислава Стефановића (Стефановић 1919)¹⁴⁸ и *Ритмови* Тодора Манојловића (Манојловић 1922б).

¹⁴⁸ О томе колико је имплицитно и улога музике у процесима модернизације књижевности била тема континуираних интересовања Светислава Стефановића показују и текстови залагања за слободу стиха (Стефановић 1912а: 257–258), дискусије поводом (не)целовитости стиха као

Рецепција збирке *Риймови* (Манојловић 1922б) била је веома богата, и мада је Манојловићева поезија обележена и негативном критиком Симе Пандуровића (Пандуровић 1923: 6–7), ипак су висока вредновања у текстовима Станислава Кракова (К. 1922: 6), Растка Петровића (Петровић 1922: 1055–1057), Исидоре Секулић (Секулић 1922: 154–157) и Милоша Црњанског (Црњански 1922б: 1782–1784) скренула пажњу на извесне новине међу којима је и музичка концепција стиха. Када је у питању транспозиција музичких облика у поетске системе, нове контекстуализације се можда најјасније уочавају у песми „Вечерња симфонија”, кроз ритмизацију „[м]узик[е] трамваја у даљини” (Манојловић 2005: 59–60) или пак кроз поетику потпуно другачијег разумевања појма *хармоничног* у односу на оно код, на пример, Лазе Костића или Јована Дучића, о чему је било раније речи у овој књизи.

Знатно измењено поетичко ситуирање и тумачење хармоније код Манојловића подвлачи да је у питању својеврсни (анти)систем дисторзије и расапа, како се то истиче и у наредним стиховима – „И писак из једне фабрике | Спајају у звонку | Хармонију све ове ситне | Расејане ритмове...” (Манојловић 2005: 59–60). У том смислу понуђено је и авагардно превредновање музичких идеала класичне симфоније, другачије приказане него код Ракића, о чему је дискутовано у претходним анализама – „Једна модро-зелена | Муња орбита | Што сад напрасно севну | Кроз варош, кроз сутон | Даје финале | И муњевиту апотеозу | Целој симфонији” (Манојловић 2005: 59–60). Кроз слике урбаног и ритмове индустријализацијског очито је колико се музичко и литерарно повезују у смеру промена које и поетским симфонијама доноси футуристичко виђење уметности, о коме је и Манојловић писао (Манојловић Т. 1923: 808–814).

У том контексту, кроз изградњу суштински другачије „Симфониј[е] Свѣта”, која се приклања „Сунцу Хаоса...”,

финала песничког израза (Стефановић 1912б: 185–186), проматрања транспонованих песничких могућности психолошког у одговарајућим ритмичким одабирима (Стефановић 1913: 257–259), односно заступања полемичких позиција због негативних рецепција новина у уметности (Стефановић 1922: 228–232), а колико је била препозната важност везе музичког и поетског показује и чињеница да је други сегмент Стефановићевих „Музичк[их] визиј[а]” био укључен у „Треће доба” *Анџологије новије српске лирике* Богдана Поповића (Стефановић према Роровић 1911а: 165–166).

како то Винавер бележи у *Чуварима свећа* из 1926. године (Винавер 2015б: 130; Винавер 1926б), уочавају се бројне сродне примесе у радовима Винавера и Манојловића, који суверено и усаглашено, у процесима трансмузикализације, везују проесећане доживљаје у књижевности и музици као нераскидиве целине до тада неспознатљивог виђења нових могућности успостављања уметничких дела као основе тоталитета реконструисаног света.

Кроз трансмузикализацијске примене духа шенберговске епохе у слободама бунтовних контрапунктуалних односа према претходницима, кроз сагледавања свега оног што представља будућност уметности како у есејистичком поимању, тако и у стварањима поезије, Манојловић и Винавер су несумњиви весници и посленици нових струја чије буђење у доменима музичких уметности транспонују у сфере књижевних остварења, не би ли указали на неумитности токова динамизације и поетичких промена.

1.2. Винавер као шоовац и шенберговац у музичким критикама

О ексклузивности присуства примарно књижевних стваралаца у оквирима корица *Музичког гласника* 1922. године сведочи и чињеница да није велики број њихових текстова био заступљен у овом часопису, а међу ауторима се истиче управо Станислав Винавер (в. Васић 2009: 100). Ипак, и невелико присуство погледа из перспективе друге професије на музичке прилике почетком 20-их година 20. века изазвало је негативну реакцију и позив на револт против текстова о музици које пишу они који по професионалном опредељењу нису музичари (Митровић 1922: 3; уп. Васић 2009: 104). Жустар одговор, са подробним примерима улога изузетних књижевника претходне епохе у разумевању музике на светској сцени, понудио је управо Станислав Винавер (Винавер 1922б: 3; в. Васић 2009: 104–105). Оваквим типом примера се и у наредним деценијама маркира Винаверова улога полемичара, незаобилазног дискусанта и у контексту музиколошких питања, која неретко отварају простор да се кроз Винаверове увиде паралелно прати продор елемената хипермодернизма како у књижевности, тако и у музици.

Међутим, ово чак није ни прва Винаверова полемика ове врсте – годину дана раније, у листу *Република* Винавер је објавио одговор на инсинуације Стевана Христића у вези са неподобношћу да се бави музичком критиком (Винавер 1921г: 2–3; Винавер 2015а: 577–578). Винаверова реплика, која најављује атмосферу захуктавања односа између Христића и Винавера, а која је чак и кулминирала судским поступком против Винавера и тродневном затворском казном (уп. Винавер 2015а: 725–733), нуди заправо основу за упоредну историју двеју дисциплина, књижевне и музичке:

„Господин Христић, као посве несавремен човек, не зна да су књижевници одувек имали везе са музиком, да су Вагнерову славу створили Бодлер, Пеладан и други, да је Мусоргски изашао на глас благодарећи књижевницима, и да су величину Цезара Франка и Дебисија први схватили лијетерати. У последњем свечаном броју *Revue Musicale*, који је цео посвећен Дебисију – први је чланак Смареса, који је један велики француски писац. Литерат је и Камил Моклер и Ромен Ролан и толики други. Господин Христић је још у оном стању духа у коме је била наша књижевна критика пре 50 година. Ти су старци мислили да говорити о књижевности могу само *филолози*, јер знају постанак речи, којима се служи песник. И г. Христић хоће да заведе ту ’филолошку’ критику. Нарочито код нас, где музика мора имати најпре најшире културне педагошке циљеве, о музици треба да пишу људи широких културних видика, који желе добра својој нацији” (Винавер 2015а: 577–578; уп. Винавер 1921г: 2–3; сва подвлачења, осим *филолози*, М. Ђ.).

Захваљујући јасним и интердисциплинарно образложеним Винаверовим одлукама о неодступању са поља музичке критике и посебно проговору о значају књижевних стваралаца у оквиру ње (Винавер 2015а: 577–578; уп. Винавер 1921г: 2–3), а према начинима на које је, непрестано пратећи музичке догађаје, настојао да заснује шире теоријске и културолошке увиде у вези са тим како српска музичка и уметничка сцена треба да приступе променама које су захватиле многе артистичке области после Првог светског рата (уп. Винавер 2015а), стиче се утисак да би осликана врста испуњених

трансмусиколошких паралела могла да се упореди са оним што је у музичкој критици и есејистици неку деценију пре Винавера, а делимично, и упоредо са њим, чинио Џорџ Бернард Шо (Šo 2018). Колика је извесна поетичка сродност међу овим ауторима била прожимајућа, показују и околности изузетних посвећења која су обојица упутила приказима музичких изведби, гостовања трупа, што је често било обележено и енергичним иступима, бритким стилем писања и искричавим коментарима (уп. Винавер 2015а; Šo 2018). Уз то ауторе повезује и чињеница да је Винавер и у оквиру својих преводилачких деловања, која је, иначе, проматрао и из музичке визуре, како упућује и изведба *Верџера*, поводом које Винавер примећује – „Превод комада је местимично музички одличан [...]” (Винавер 2015а: 242; уп. Винавер 1920б: 876–880), бирао управо и Бернарда Шоа (Шо 1948).

Осим склоности ка ироничним критичким опсервацијама и строгости којој је циљ да утиче на стварање још бољих услова и околности за бројније и успешније прилике у музици и култури, које, вероватно помало наслеђују и од Лоренса Стерна, Шоовог земљака и још једног Винаверовог преводилачког избора (Стерн 1955), обојица аутора регуларно пишу музичку критику за часописе *The World* (уп. Šo 2018), односно *Рејублика*, *Мисао*, *Време* и др. (уп. Винавер 2015а). То је свакако доприносило континуитету праћења музичких догађаја, промишљања и дискусија о њима, који су утврдили дубоку упућеност ових аутора у прилике краја 19. и првих деценија 20. века код Шоа, односно од 20-их до 50-их година 20. века код Винавера, постављајући их незаобилазним музиколошким саговорницима (уп. Šo 2018; Винавер 2015а). Читајући их упоредо, чини се као да се конституише компаративна интердисциплинарна историја музичких догађаја описаних из перспектива књижевника у два културама, са погледима на европску и светску сцену.

Управо је, имплицитно следећи Шоова опредељења да се стварају интермедијалне паралеле између књижевних и музичких дела, и Винавер претпостављао својеврсну компаративну симбиозу у оквиру ових дисциплина и могућности трансмузиколошких приступа. Имајући у виду бројна питања потенцијалне музичке организације текста, и један и други аутор пажњу су посвећивали феномену контрапункта: док Шо

1885. године контрапунктуалне релације контекстуализује поредећи изузетна остварења Баха и Шекспира – „Stari vokalni kontrapunkt dostigao je tada svoj vrhunac [у време Баха – прим. М. Ђ.], као што је трагедија у слободном стиху и пет činova dostigla vrhunac u Šekspirovim rukama” (Šo 2018: 47), Винавер, разматрајући 1935. године, поводом Бергове смрти, и о Шенбергу, претпоставља нови поглед на уметничке тоталитете, где су управо контрапунктуални односи они који нуде пространије тумачење симултаности диференцираних артистичких космизама и њихове позиционираниости у друштву:

„Могуће је да ће се не само музика, него и друге уметности, кретати за неко време обнове и утврђивања нових основа путем који се јасно види из Шенберга и његове школе: путем проникнућа у безброј реалности, које постају реалне на основу нечега најбитнијега, најцентралнијега, што кроз једно уметничко дело зрачи. И цео контрапункт (шире схваћен) не би више био контрапункт конвенционалних и равномерних чинилаца, него би био контрапункт између многобројних, различито обележених и различито осветљених и наметнутих психичких реалности” (Винавер 2015а: 142–143; уп. Vinaver 1935: 384–387).

Оваквом типу сусрета дисциплина и уметничких области и поводу модерничких дискусија о музикализацији текста, а нарочито романа, грађеном у неким сегментима према принципу контрапункта, који имплицитно представља и трансмузиколошки осврт на модернизацију приступа овом феномену од Баха до Шенберга и њихових тумачења у 20. веку, умногоме је допринео и Хакслијев роман из 1928. године (Huxley 1928), у коме се нуди и нека врста дефиниције онтологије контрапункта која проистиче након слушања Бахове композиције:

„Чини вам се да сте *нашли истину*; јасну, одређену, непогрешну – објављују виолине; – *имаће је*, победоносно је држите. Али она вам *исклизне из руку* да би се појавила у новом виду помоћу чела, а затим је опет изражена треперивим ваздушним стубом. *Делови живе својим одвојеним живошима; додирују се, љуштање им се укривљају, здружују се за тренушака да створе на-*

*зглед коначну и савршену хармонију, само да би се ојей
раздвојили. Сваки је увек сам, одвојен и индивидуалан”*
(Хаксли 2017: 61).

Пишући о феномену контрапункта који је Винавер шенберговски дефинисао у коегзистенцији и симултаности и опозитних перспектива (уп. Винавер 2015а: 142–143; Vinaver 1935: 384–387), Исидора Секулић је на примерима Хакслијевог романа овај идејно-организациони феномен анализирао као концепт који је трансмузиколошки важан за разумевања споја међу различитим књижевним и културним традицијама, као и диференцираним поетичким опредељењима, која се преламају на плану структуре, семантике, семиотике текста и начина на који он бива реципиран у ширим културолошким сферама, и то захваљујући трансмузиколошком оквиру превазилажења границе утврђене припадношћу само једном типу уметничког света:

*„Покушаћемо дати један такав музицирани сјој
ситуација и идејних клима. Почнимо од мојива једног
Маркова алегорично-саиричног цршежа, где нам је, с
једне стране, приказан ред древних огромних живоишња
које су пропадале зато што су имале сувише тела а скоро
ништа главе; а с друге стране, ред енглеских йсаца који
воде себе и свети у йројаси зайо шйо имају – видимо
између других Шоа и Велса – грдне сйиритиуалне главур-
де на танким врашовима, и скоро ништа тела. Још тај
мотив трепти, а израњају стари Кворлс, који је йрави
масйодоний шелом, и његов син Филип који је йроцеђен
инйелекйуалац и мислилац скоро без шела”* (Секулић
2017: 16).

Контрапунктуалност се у том смислу нуди и као један од значајних аспеката превредновања што Винавер показује у разумевањима односа хипермодернистичких тековина према ономе што је као врхунска класика претходило: да ли је у фокусу динамичко *сенчење* и особена улога педала при извођењу Баха Ванде Ландовске, код које је Винавер усавршавао свирање инструмената са диркама, што постаје и извођачко-филозофска дебата против немогућности полифоних систематичности одређеног центра или пак трагање за *ирационалним* у музици као варијанта њеног потпуног ослобођења,

до питања о начинима на које музика, књижевност и уметност треба да прате захтеве савременог доба (Винавер 2015а: 9–20, 30, 31, 166–170), конрапунктуална обележја симултаних аспирација у њиховој деконститутивности непрекидно су присутна у Винаверовим разматрањима.

Иако је по половини 1928. године Острец према музичким остварењима изведеним у Љубљани приметио колико су „дела Малера [...], Шенберга [...], Стравинског [...], Хиндемита [...], Хонегера [...], у нас готово непозната” (Osterc 1928: 248; Васић 2011а: 137), у наступајућем времену управо је Винавер већ 1929. године, промишљајући о томе каква треба да буде „[м]одерна музика после победе”, као прототип и властитог односа према претходницима издвајао Стравинског и Шенберга: „Модернизам Шенберга и Стравинскога састојао се у једном *вечитом изражењу и вибрирању*. Било је потребно да ови ствараоци увек пред очима, пред целим духовним бићем имају и *целу музичку прошлост, прошлост које су се бунили, са којом су се у њонечему слагали*” (Винавер 2015а: 168; подвлачења М. Ђ.). Такве позиционираниости, које би могле да се доведу у контекст и са виђењима Адорна (Adorno 1949), упућују и на то колико је однос модернистичког и традицијског био кључан за, на пример, Винаверова тумачења стиховних стихија којима се разбија цезура везаног стиха и модернизују муклости епског десетерца (уп. Петковић 2006: 119–155), а заснивао се, у ствари, на поверењу у оне који су Шенберга пратили и примећивали везе које хипермодернистичка уметност успоставља са претходним, те чија је мишљења, попут овог Пабла Казалса, и Винавер заступао: „Шенберг је хтео да прошири музику, а не да прекине са прошлошћу. Трагао је у области ’новога’, да би га прикључио староме” (Винавер 2015а: 70).

Остајући око и током 50-их година 20. века и шенберговац, праћењем и првог извођења Шенбергових дела у Београду (Винавер 2015а: 562–564; уп. Винавер 1953: 4), и шоовац, што је посебно наглашено и у раду на преводу позоришног комада *Ђаволов ученик* (Шо 1948), не пристајући на систем, Винавер парадоксално кроз наведене ауторе потврђује системску несистематичност својих вишедеценијски грађених трансмузиколошких вредности и опредељења.

Имајући то у виду, као и идеје промене тоналног центра чији је пандан представа изгубљене космичке и приповедне равнотеже (Винавер 1913) или секвенцијализма у виду аналогije монтажних наратолошких концепата, у улози главних елемената на којима се (де)конституишу упоришта нове музике (уп. Prodanov Krajišnik 2012: 54), може да се закључи да управо преко музикалности *Громобрана свемира* (Винавер 1921а) до других дела, Винавер трансмузиколошки посредује хипермодернистичке основе, градећи властите стваралачко-поетичке одговоре у књижевним делима, отворене ка бројним аспектима интермедијалности.

2. Трансмузиколошка дефиниција експресионизма: Винаверове поставке између Баха и Скрјабина

„До мене чудна, далека, долази тајанствена,
долетује болна, питајућа музика”
(Винавер 1913: 56).

Винаверово интересовање за музику врло је продубљено и свестрано, што се истиче практично у сваком од његових текстова, без обзира на доминантно жанровско опредељење. Иако засебне прилоге усмерава ка сагледавању музичких прилика и догађаја, ипак када и у књижевноуметничким делима проговара о музичким темама, ти аспекти трансмузикализације обично имају вредност која отвара многобројне и знаковите могућности тумачења. Као врсни познавалац уметничких дела и праваца, није се либио да књижевност контекстуализује у оквире других уметности, посебно дајући легитимитет и извесним поетичким променама у књижевности које су своја образлагања добиле управо кроз историју музике и примере снажних интердисциплинарних преплета. Поред тога, кроз систем сложених метафора, Винавер је створио концепт музичког есеја који поседује изузетне литерарне вредности, и тиме нарочито проширио поља непосредних интермедијалних додира, што се умногоме уочава и у *Громобрану свемира* (Винавер 1921а).

Када у уводном тексту *Громобрана свемира* нуди дефиницију експресионизма, одређујући га опозитно у односу на импресионизам и реализам, процес експресионистичког

стварања, чији предлозак налази у природи, Винавер повезује са свима онима који су „када су били највећи, стварали свет, а не реконструисали свет, градили васељену, а не прецртавали [...]” (Винавер 1921а: 4), међу којима нарочито издваја Бетовена и Баха:

„Бетовен је стварао свет изнова, свет огромних звучних вулкана, свет катаклизма модулација, и древнога ужаса, који је клицао и запомагао, јер сам себе није могао ни надвисити ни надкрилити: јер није било никог другог сем њега у тој васељени. И Бах је своје светове стварао у бескрајним перспективама – зачараних воља, на безданим зазиданим луковима неумољивих и сагласних ритмичности” (Винавер 1921а: 4).

У том смислу се и запажа колико Винавер дефинишући аспекте нове поетичке парадигме, у немогућности да јој успостави адекватну генеологију у оквиру претходних књижевних остварења, сродност налази у трансмузиколошкој паралели међу композиторима (уп. Винавер 1921а: 4), чиме имплицитно скреће пажњу на значајно шире потребе сагледавања поетичких упоришта у доменима других области, у којима се као посебно значајне постављају везе књижевности и музике. Са друге стране, имајући у виду Винаверов отпор према непорецивости изградње система, не значи да у неком следећем сегменту *Громобрана свемира*, какав је, на пример, и део „Вече на Океану”, Винавер неће проблематизовати управо Бахов доживљај целине, релација и односа који су непоправљиво укомпоновани: „Бах је створио океан звукова и страшан, али не од љубавнога спајања, већ страшан општом измереношћу, сазнањем свачије удубљености и узвишења и испупчења и угнућа; океан страшан услед своје самерљивости једнога помоћу другог” (Винавер 1921а: 54). У том смислу, управо узимајући у обзир Баха као једног од најзначајнијих утемељивача полифоне архитектонике хармоније и контрапункта у стварању, Винавер критикује сразмере вишегласности које не омогућавају нужност очекиване уметничке слободе: „Бах, то је ваљда Средњи Век, који је тражио Океан, али није умео да се уокееани, јер је био пијан односима, размерима, везама, које ипак на крају крајева ништа никад не стварају, већ само створено, само – створено, – везују” (Винавер 1921а: 55). Ово указује на то колико ниједан енти-

тет код Винавера није непомерив, као и на идеју да се сваки и најсавршенији систем, попут Баховог музичког (Винавер 1921а: 55), може растворити и дехијерархизовати не би ли се установио најмањи међу сегментима који треба да постане основа поновне градње света.

Ипак, када у наставку „Манифест[а] експресионистичке школе” промишља о разликама између експресиониста који „дају нову целину, које нема, а можда и не може бити у ритму природе”, и импресиониста који „деле утисак, хемијском анализом, квалитативно”, Винавер као пример „рафиниран[ог] импресионист[е]” нуди управо Дебисија (Винавер 1921а: 15). Даљим следом у назначеном контексту поглед на то како представници поменутих поетичких опредељења „растављају воду на водоник и кисеоник” и „ослобађају везу атома” (Винавер 1921а: 15), доприноси установљавању двеју основних матрица које се према опозиту својих величина налазе изван свега осталог што је дефинитивно – „[а]том и космос” (Винавер 1921а: 14). Уз то назначен сегмент „Манифест[а] експресионистичке школе” показује колико је чињенично и то што „[д]а бисмо схватили Космос, морамо се уздићи до њега, морамо се овасељенети до васељенскости. То је један пут. Други је пут – силазак у атоме, који су, такође космоси, што тврди хемија [...]” (Винавер 1921а: 14). Такав доживљај атома показује заправо основу поновне изградње света,¹⁴⁹ где је атом парадигматски најмања јединица других система (уп. Винавер 1921а: 14),¹⁵⁰ међу којима су и музички и књижевни. То су оквири који подразумевају колика је потреба дељења сваке целине, дата као моменат који представља основу и саставне делове што треба да својим рекомбинацијама утичу на нове обресе тоталитета, а међу њима посебно музичких:

¹⁴⁹ Сродан начин интердисциплинарних сагледавања саставних делова целине и динамике њихових измештања, Винавер је актуелизовао већ 1913. године у краткој причи „Непослушном молекулу” из збирке *Приче које су изгубиле равнотежу*: „Незадовољством је одисао. Промене је хтео. Излаза из досадног стања. По старом вечитом закону, по увек истом, сталном и непроменљивом” (Винавер 1913: 50).

¹⁵⁰ Такође у сегменту „Мазепа” из *Прича које су изгубиле равнотежу* представљена је 1913. године идеја десегментизовања тоталитета у парцијалним деловима, не би ли се у новој комбинацији, показало стварање виталне матрице: „Ја делим поделе, расцепљујем атоме и у њима тражим светове и тако у бескрајност” (Винавер 1913: 64).

„Узмимо за пример музику. Инструментални тонови, којима се ми служимо, јесу једињење, јесу комбинација многих звукова. – Помоћу тих компликованих тонова ми бисмо могли и даље, све компликованије, стварати. Па ипак, ми нагонски тежимо да променимо не само општи звучни удар, већ и његове састојке. Ми желимо да дамо нове тонове, друкчије састављене, нове другобитнијих неких инструмената. Ми хоћемо њихове и симфоније и тонове. Изгледа да се нов свет може саградити само из нових, не само делова, но и делова делића, из нових атома” (Винавер 1921а: 23)

У том смислу, неке од најважнијих тековина музичких промена у овом периоду, као што би могао да буде и прототип транспонована субатомских ареала у музици, што осликава и паралеле идејама несинтетизујућих размера, краја старих хармонија и непрекидности промена, Винавер је најбоље видео у Скрјабину: „А негде, негде се родио музичар, који зна, који уме можда да убаци свемир, као маглу, у праву катастрофу, у хаос који није синтеза...” (Винавер 1921а: 70). Иако је, како и у породици, тако и на својим усавршавањима на Сорбони, Винавер стицао одлично музичко образовање (што се увиђа у начинима на које приступа одређеним музичким феноменима, посебно у њиховим анализама, и употреби извесних термилолошких упоришта; уп. Винавер 2015а), неретко се дефиниције неких кључних поетичких аспеката код Винавера уочавају у изразитој употреби музичких метафора, односно трансмузикализацији као процесу који обухвата пренесена значења изабраних концепата.

Ако би музика могла да буде синтеза, она би то, у Винаверовом сагледавању, била једино као акцидентална, чиме се још једном подвлачи њен експресионистички карактер (Винавер 1921а: 6). У финалу првог сегмента „Манифест[а] експресионистичке школе”, изражавајући страх од било које предвидљивости, па макар она представљала и перфекцију и утисак узалудности великих промена које не нуде ишта другачије осим доминација тежњи ка неком системском складу, што пак не означава „поремећај[е] у тежиштима Духа Васељене” (Винавер 1921а: 12), Винавер на изванредан

пиједестал поставља музику као ону која је одређујућа у сваком аспекту динамике:

„Наша једина опасност, наша коб, лежи у могућности динамичког савршенства, које би нас уклело безумним експлозијама своје космичке мистике, и довело нас у безизлазност зачараног круга, на чијој је периферији сазнање да су сви хаоси стварања и све хармоније стварања: само једна случајност музике...” (Винавер 1921а: 6).

Промишљајући о сликару Чурљанису, Винавер у *Громобрану свемира* указује и на све оно што је супротно исписаном као на потенцијалну „тамниц[у]” која је дефинисана као „[н]еко немусичко бунцање, убијање свакога ритма, свакога повратка” (Винавер 1921а: 40), чиме се потцртава колико је у разумевању поетичких основа парадигме у књижевности и другим делатностима за Винавера кључна управо музика. Међутим, чим се помисли да би кроз њу, у сегменту о Скрјабину, где је највише и актуелизована, могла да се изгради систематизована поставка, долази до преваге музичке метафоризације, као продукта немогућег целовитог сагледавања музичке историје:

„Вагнер је утицао у свемилосну реку, у откупљење; Бах се губио, целом површином, на хиљаду ушћа у хармонију која окружава свемир; Шуман је будио језеро заспало и предавао му своје горске водопадне тајне, које није могао, није смео, није хтео сам више носити и сакривати. Сви су се губили доносећи се нечем старијем” (Винавер 1921а: 68–69).

Оваквим примерима Винавер, са једне стране, утврђује колико је процес дефинисања поетичких промена нужно трансдисциплинаран, односно у овом случају трансмузиколошки постављен, док, са друге стране, иако делује да музика подражава одређени систем, музичка метафоризација у текстовима управо даје могућности Винаверу да промени жанр есеја, приповетке, путописа у *Громобрану свемира* (Винавер 1921а). Тиме се, кроз дестабилизацију облика, на нивоу структуре и значења полемише са многобројним предвидљивостима и, уз трансметапоетичку освешћеност, нуде и оригинални прого-

вори поводом (не)могућности градње текста као искључивог система, па био он и трансмузиколошки.

3. Цезни прелудијум поетичких промена

Међу сложеним односима који се током векова успостављају између музичке партитуре и књижевног текста, процес трансмузикализације утиче и на одређене домene промена у оквирима поетичких парадигми, што је нарочито видљиво у поспешености њихове брзине и интензивности, како показују и примери у двадесетовековној култури и уметности. У том смислу може да се постави питање и како неки од карактеристичних двадесетовековних музичких праваца – цез, блуз, свинг, рокенрол и сл. – делују на развијање дијалога музике са другим уметностима, а нарочито са књижевношћу, те на који начин одређени аутори промишљају поводом моћи тако постављеног вишемедијалног концепта (уп. Лукић Крстановић 2010).

Како може да се, кроз разматрања поетичких обрта од модернизма преко авангарде, који се даље настављају ка високом модернизму и књижевности постмодерне, уочи дијалектика односа литерарног дела и цез музике, уз преношења и доминанти културе од које се цез прима (уп. Вучетић 2009: 81–101; Вучетић 2012: 53–77), при чему се граде аутохтона упоришта кроз стваралачке одабире писаца разноврсних традиција, утврђује се као интригантна тема за сагледавања и из позиције књижевности различитих периода и култура (уп. Маценка 2019).

Тако, на пример, назначени контекст 20-их година 20. века показује колико се феномен цеза обликован у текстовима Драгана Алексића остварује кроз метафоричности побуне авангардних идеја и раскринкавања претходних мерила истакнутих вредности, посебно национално класичних система (уп. [D]ada-club [Z]agreb 1922: 2), док се код Дучића интерпретирају начини на које је цез критикован као угрожавајућа прекомерност конзумирајућег дејства уметности (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140), а у периоду после Другог светског рата цез се доживљава и као изолован, а угрожен ареал слободног уметничког деловања и креирања реплика на многобројне деликатне друштвене ситуације (уп. Гојковић према Вучетић 2012: 61; Кехл, Типелт, Видаман 2007;

Ерчић 2015: 13). Уз то је и друга половина 20. века у српској и светској књижевности на различите начине формирала литерарну цезологију – од стварања рефлексивне негативне вредновања у односу на позицију међународних културних релација до утискивања атривичке методологије цеза у виду поетичких аспеката питања реверзибилности текста или успостављања трансмузиколошке пројекције цез импровизације, попут својеврсне музичке алеаторике, у оквирима деконституције дела постмодерних особености, и то у дијалозима од начина на које Кортасар разуме цез (уп. Cortázar 1963; Алемпијевић 2014: 129), па све до Албахаријевих инкорпорирања цезних мотива у романескно ткиво (Albahari 1995), што показује и колико је цез музика константа истовремености сусрета и разграничења многих социолошких, идеолошких и културолошких перспектива, посебно у времену извесних политичких тензија (уп. Вучетић 2012: 53–77).

Стога се кроз следећи сегмент истраживања у књизи интересовање усмерава ка томе како начини на које је реализована релација трансмузикализације цеза и стваралачких одговора књижевних текстова прве половине 20. века откривају оно што је додир дихотомних опредељења аутора и културолошких увида у сферама поетички прожимајућих граница модернизма и авангарде.

3.1. Цез дадаистичког бунта

Поред тога што се већ у првом броју часописа *Dada Tank* за 1922. годину налази реклама за просторе урбанитета у којима се јавно изводи цез музика (*Dada Tank* 1922: 8), између две песме Драгана Алексића увиђа се и следећа белешка са потписом „(dada-club zagreb)“:

„eh muzika. znamo da je izvrsno muzicirati. ali svet zna da dobroćudni ljudi previjaju kičme pred jazz-bandom, pa što: *uzmimo za prvo vreme jazz kao minimum, kao stvar koja se može slušati. (sve druge kretenske polke, valcere, sevdalinke, mokranjce, zajčeve itd. do vraga) jazz.* То слушати. ми конструишемо koko-poem, koji će udružiti požar, padanje, revoluciju i strašno dizanje. jedna naročita muzika na naročite instrumente. treba bruita, t. j. *muzike šumova,*

kakogod oni pljuštali urin na gg. *Boethoven-Schuberte*. mi znamo

da jazz

da koko

spasavaju svet. DADA vam konstruiše i za pare priređuje večnu mladost” ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2; подвлачења М. Ђ.).

Припадајући времену стварања првих цез оркестара на овим просторима (уп. Blam 2011; Вучетић 2012: 53–77), наведени текст показује колико су авангардни књижевни кругови свестрано и са поетичким одушевљењима приступали цезу као културолошком феномену, отворени и за вишеслојне могућности спектра његове трансмузикализације ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2). Пошто се у одломку експлицитно помињу особени музички изрази одређених култура Средње Европе и Балкана, који проносе извесне национално препознатљиве карактеристике и рефлектују посебности музичких традиција, а тиме имплицитно и нека издвајања и сепарације уметничких баштина, дадаизам, опозитно томе, тражи уједињење кроз „koko-поем” ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2). И ма колико то подразумева повезивање револуционарно-деструктивних елемената који собом доносе деконструкцију сваког система (уп. Hobsbawm 1998), нагласак се ипак поставља на другом аспекту, у овом случају дадаистички актуелизованом, у виду поновног покушаја парадоксалних сабирања – „udružiti požar, padanje, revoluciju i strašno” ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2). Дакле, трансмузиколошка цезна реконструкција дадаистички интонираног света у литерарном делу рачуна се не само као могућа већ и нужна и неприкосновена у погледима онога шта јединствено упориште после бројних цивилизацијских промена треба да буде (уп. [D]ada-club [Z]agreb 1922: 2).

Осим таквог опозиционарања, друга линија полемике овог дадаистичког прогласа усмерена је ка хијерархизацији врхунских класицистичких музичких остварења којима се у односу на мелодијске истанчаности, хармонске бравуре и трајекторије контрапунктске архитектонице, супротставља ново вредновање „muzike šumova”, као и феноменологије буке ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2; уп. Melillo 2020). У том смислу, на основу наведеног примера може да се закључи колико се

дадаистичко поверење у то да управо цез треба да помогне свету, тј. да као врста забаве у оквирима тржишног промета обезбеди „večnu mladost” ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2), лично поклапа са авангардним настојањима културолошких превредновања претходних књижевних и ширих друштвених узуса и мера вредности. То се умногоме уочава и у знаковитој интермедијалности публикованог сегмента који пројектује поетику цез импровизације као типологију перформанса у трансмузикализованом тексту ([D]ada-club [Z]agreb 1922: 2; Melillo 2020), а што одразом интердисциплинарног процеса показује како треба цезом да резонује и свет.

Стога прву етапу трансмузиколошких трагова генеалогije цез књижевности (уп. Маценка 2019) у култури јужнословенских простора сачињава, у ствари, целина која се најчешће везује за цез дадаистичког бунта, што се пак уклапа у атмосферу почетка 20-их година 20. века, коју је на извесне начине у својим остварењима следио и Станислав Винавер.

3.2. Да ли је цез прогресиван? (Анти)адорновска нит имплицитног дијалога између Дучића и Винавера

Међутим, већ крај 20-их и почетак 30-их година 20. века у оквирима миљеа српске и светске баштине нуди умногоме другачији поглед на цез културу. И 1936. године Теодор Адорно истиче карактеристике цеза као оне врсте стваралаштва која је због претежности музичке формулативности, изразите перформативне експресивности и неуравнотежености спонтане импровизације, у ствари, доминантно банализована и као таква примамљујуће доступна широком и не увек сасвим квалификованом аудиторијуму масе (Adorno 1964; Adorno 1989/1990: 45–69; Vučković 1933: 292; Весић 2018: 281). То подразумева, према типологији виђења Адорна, којој је, до некле, близак и Војислав Вучковић, да у цезу изостаје свака врста дијалектичког потенцијала, док је поред тога маркирана и немогућност да се његови полазни елементи структуре даље квалитативно и суштински развијају, односно да напредују мимо пуких репетитивних комбинација (Adorno 1964; Adorno 1989/1990: 45–69; Vučković 1933: 292; Весић 2018: 281), што је имало и строгу критичку рецепцију.

У том смислу би могло да се уочи колико у периоду који претходи становиштима Теодора Адорна и из 1936. године

(Adorno 1964; Adorno 1989/1990: 45–69), Јован Дучић у тексту „Наше књижевно време”, цез приказује као изузетно опасан елемент који проистиче из механизованог односа према ономе што би концепт уметничких дела требало да претпоставља у поштовању статуса културе модерних времена:

„Свет неће да се удубљује у горчине људске судбине, него да се забавља. [...] *Не тражи ни забаву, него разбрибригу*. Не чита да научи, него да заборави! Не цени време, него тражи хиљаду начина да га убије. [...] *Зайіо занайі убија ішаленайі; зайіо шарлаііан убија ійсца; зайіо іамфлейі убија сіудіују; зайіо књижевени разбојник убија књижевног айосііола*; зато Јакоб Беме пролази сад на европској пијаци ако је у књижевности више чизмар него ако је само филозоф. – А овом нема лека. [...] цез-бенда, то је продукт једног уморног људства које не разуме: да човек убија себе кад убија време” (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140; подвлачења М. Ђ.).

Начин на који Дучић сагледава цез као исход својеврсне хиперинфлације културних продуката (Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140), осветљава перспективу која је очито ближа поимању уметности као оне што припада ексклузивнијим круговима културне елите, а не конзументској маси тржишта, из чега и проистиче адорновска оцена цеза ка широко доступног, што га чини како приступачнијим, тако и, према конституишућим полазиштима, заправо једноставнијим (Adorno 1964; Adorno 1989/1990: 45–69; Vučković 1933: 292; Весић 2018: 281).

Међутим, нека деценија касније показује колико је то музичко и културолошко *доколичарсйиво забаве* (уп. Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140) управо мера неидеолошки интониране слободе, која је потребна у времену после Другог светског рата (Ерчић 2015: 13). О томе је јасно сведочио и Душко Гојковић, један од цез уметника у поратном периоду: „За нас је да свирамо цез била једна врста слободе. *Мени није могао онај комесар из улице да каже како ћу ја да имйровизирам на ііру-би*. То је једина ствар где сам ја могао да одлучим шта ћу ја да свирам, *ііо је за нас била слобода*” (Гојковић према Вучетић 2012: 61; уп. Кехл, Типелт, Видаман 2007; подвлачења М. Ђ.). Кроз слеђење назначених упоришта, а кроз имплицитно

опонирање адорновској нити, та слобода прогреса, која није капиталистичка машинерија репетиције нити тривијалност комодитета музике што се понављањем шаблонзира (Adorno 1964; Adorno 1989/1990: 45–69; Vučković 1933: 292; Весић 2018: 281), представљена је и у песничком духу Винаверових простора заснивања пародијских полемика са романтичарском парадигмом музикализације Радичевићевог стиха (Радичевић 1847: 5), која се метапоетички ревитализује управо „[...] у духу ’прогресивног’ цеза”:¹⁵¹

„Идила из тенис-клуба

Кад сам синоћ овди била
Виски-коктел наручила,
Дође момче црна ока
На бјуику лака скока –
Прави бјуик, није други,
Шором шара буги-вуги итд.

(Ево и завршетка, у духу ’прогресивног’ цеза):

Ових речи погон млазни
Уз *џрумијџа џумбус џазни*
Саксофона разноразни’
Беше за ме усхит мазни –
За живот ме сав саблазни”
(Винавер 2015б: 540–541; подвлачења М. Ђ.).

Транспоновања сложених референтних релација у домене цез импровизације Винавер је трансмузикализовао кроз оквиру превратничког дијалога импровизација у вертикалама епоха, поетичких односа и праваца (Винавер 2015б: 540–541), представљајући тиме трансмузиколошки рефлекс текста као интердисциплинарни спој сусрета диференцираних друштва-

¹⁵¹ О разматрањима питања *прогресивног цеза* као правца за чијим је карактеристикама и посебностима у уметничкој пракси извођаштва, одабира инструмената, начина транспонована идеја и стварања амбијента Винавер очито био упознат, имајући у виду да га пише под наводницима, дакле, као термин (уп. Винавер 2015б: 540–541), в. и: Виш 2005: 52.

них и културолошких утисака који се сливају и инкарнирају у аспекте поетичких модернизација.

Ово Винаверово песничко искуство стваралачке рецепције претходних традиција као подлога и онога што цез значи у контексту 50-их година 20. века представља тек један сегмент изузетно продубљених динамичких промена које је српска књижевност успостављала у поимањима цез музике и начинима на које се дијалог са цезом остваривао како у контексту књижевних дела, тако и оквирима заснивања музиколошких увида.

3.3. Од Коњовића до Винавера: западна култура цеза или словенске музике

После бурних првих рецепција током 20-их и промена у 30-им годинама 20. века, знаковита етапа интердисциплинарне коегзистенције цеза у српској култури и књижевности везује се за период после Другог светског рата, при чему су начини рецепције цеза у друштву током 50-их година 20. века били посебно индикативни и утицајни (уп. Вучетић 2009: 81–101; Вучетић 2012: 53–77). Како су праћени непрекидним саговорништвима, сагласјима и полемикама књижевних и музичких стваралаца, осликавају један од трансмузиколошки плодотворних периода за стваралачку рецепцију цеза у другим артистичким областима, међу којима је и литерарна.

Коментаришући текст Славка Остерца посвећен Милоју Милојевићу из 1934. године, а посебно начин на који Остерц види позиционирање Милојевића између познавања елементарна авангардних музичких експеримената у додекафонији и ослањања на раније потврђене узоре у начинима третирања хармонских решења (Коњовић 1954: 125 и даље),¹⁵² Коњовић новину цеза пореди у досезима за које сматра да је у култури Запада морала да оствари и словенска музика:

„Морамо приметити да је овде Остерц ушао у домен у коме се већ није добро сналазио. Јер иако припадник 'крајње левичарских струја', он је то био као западњак, а Запад, у тражењу новог, још није ни до данас јасно проучио па, наравно, ни оценио шта је славен-

¹⁵² За проучавања вишегодишњих сарадничких дијалога између Милојевића и Остерца в. и: Милин 2002: 107–146; Weiss 2014: 95–108.

ска музика, а у њој, макар и по свом скромном уделу и наша, југославенска, унела *ново*, ново не толико по облику колико по начину мишљења и садржини, у музичку уметност универзалну. *Јер ако се, кроз чииаве сииуице ревија, кроз књиге и кроз умеиничка дела заидне музике која итраже ио 'ново', иолико исиииче и иодвлачи иииа је све [...] иез, конирасииирајући својим синкоийичним рииимовима и егзотииичним разобличеним моиивским 'валерима', – суиройино свему иишо ио облику и садржини иреиисииавља музичку умеиносии Зайада, – дао ново, онда, иолико бар, вреди и све оно ново иишо је дала музика славенска. Далеко од сваке 'расне' и 'расистичке' теорије, још даље од сваке 'националистичке' ускости и нетрпелјивости, ми хоћемо само да укажемо на један широк, а досада недовољно и једнострано осветљен и осветљаван проблем у новој музици, као и у науци о музици, са гледишта универзалног” (Коњовић 1954: 129; подвлачења, осим *ново* и *иез*, М. Ђ.).*

Дакле, уз обележавања посебних заслуга Милоја Милојевића, евидентно је колико Коњовић покушава да управо преко примера *иез* музике у контексту светске културе допринесе да се, позиционирањем и извесних карактеристика музике других народа, посебно кроз начине на које је тим примерима и Милојевић приступао, потврди новина и словенске музике на глобалној равни (уп. Коњовић 1954: 129). Имајући у виду да су овоме претходила и одређена Сартрова гледишта која су кроз музику подвлачила филозофију слободе, личног и колективног суверенитета (Sartre 1938), може да се сматра како управо у том смеру и Коњовић има у виду потребу да са упориштима националног стила упозна светску баштину и у оквиру тога равноправно сагледа све важности потенцијалних дијалога (Коњовић 1954: 129). У том смислу, на основу оваквих примера се и закључује колико је у другој половини 20. века вредност разумевања *иеза* заправо постављана ослободилачком у ширим узусима многих култура и тежњи ка испуњењима холизма светске сцене.

Исте године кад ово Коњовић пише (Коњовић 1954), Винавер у једном од коментара радио-емисија, објављеном првих дана 1954. године (Винавер 1954а: 3), износи своја

виђења цеза, која управо представљају одвајања од концепта сваке расно чисто конципиране уметности:

„Међутим, *наш радио срамежљиво се либи цеза* [...]. Ако то збиља верују, што нам онда дају, и то под видом лаке музике, неке застареле, водњикаве и огавне музичке дрхтаве пихтије из доба наших прабаба? *Па, цез је милион ђуџа боли! Он је модеран; он је освојио свеџ; он је ђун савремене ироније, а и ђрасџтарих инсџинкаџа, које је усџео да веже у ђодругљиву и ђреџеџну цеџлину. Он је, на сасвим модеран начин, ђолифон:* тј. износи истовремено пред нас сплет од неколико звучних *расџоложења* – место да смуђкава увек исту успаванку” (Винавер 1954а: 3; Винавер 2012а: 253–254; подвлачења М. Ђ.).

Идеја да цез припада типу музике који успева да споји оно што делује изузетно далеко, што се подједнако ослања на племенско, али и на најактуелније могуће, са дозом ироничне дистанце, а опет у тежњи ка винаверовски високо вреднованом вишезвучју и непрекидном утиску (ре)креирања свега постојећег (уп. Винавер 1954а: 3; Винавер 2012а: 253–254), отвара перспективу за критику културе у њеној изолованости, посебно ако је посредована деловањем ванартистичких околности,¹⁵³ као и за утирање пута ка могућностима растерећења од стега и уплива конзервативности неких претходних парадигми.

Већ и ова поређења поимања цеза током неколико деценија 20. века, од дадаиста преко Дучића до Коњовића и Винавера (уп. [D]ada-club [Z]agreb 1922: 2; Дучић 1929б: 9; Дучић 2008в: 140; Коњовић 1954: 129; Винавер 1954а: 3; Винавер 2012а: 253–254; Винавер 2015б: 540–541) умногоме сведоче о сложености трансмузикализације назначеног феномена у идејама које бивају експлицирани у есејистичком дискурсу, али и другим примерима (не)књижевних текстова. У том смислу се примећује колико проматран музички концепт у Винаверовим прилозима има шира културолошка и друштвена значења и колико то књижевност препознаје као

¹⁵³ Како су радијске емисије, због различитих утицаја променљивих политичких односа међу земљама, у неким периодима изоловале цез в. и: Вучетић 2012: 61.

важно попреште саговорништва, а кроз реализоване стваралачке одговоре рефлектује и потребу да властитим упливима промени уврежене перспективе одређених поетичких избора, креирајући генеологију књижевности о цезу и цез као прелудијум осликавања поетичких сусрета у односу на различите начине трансмузикализација некњижевних идеја и полазишта у оквиру литерарног текста.

Проматрањем начина третирања цеза (уп. Винавер 1954а: 3; Винавер 2012а: 253–254; Винавер 2015б: 540–541), као и ослањања на Шоа и Шенберга, бивања у саговорништвима са Тодором Манојловићем, а полемикама са Милојевићем и Христићем (уп. Винавер 1923а: 229–233; Винавер 2015а: 187–191), те тумачења дела Баха и Скрјабина као актаната интермедијалних поставки експресионизма (Винавер 1921а: 70 и др.), потврђује се да је Станислав Винавер у свестраности тема којима се бавио понудио и нека од најзначајнијих трансмузиколошких промишљања поводом музике српске (хипер)модернистичке књижевности у својој прози, поезији и есејима, који остају веома подстицајни и за будућа интердисциплинарна тумачења.

XII

**ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈА ТЕКСТА
У ОПУСУ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА**

1. Чији је кључ трансмузикализације *искона*? Настасијевићи између Винавера и Милојевића

„[...] у одсудном тренутку нешто се исказе усталасалим гласом,
у коме пулсира нека даља, дубља садржина;
кроз речи проструји тајанствена сила,
и као опилци у магнетном пољу,
ускладе се смером ње”
(Настасијевић 1991а: 36).

Током тридесет пет година Станислав Винавер врло интензивно и помно кроз музичке критике и бројне прилоге прати концертне манифестације и дешавања на уметничким сценама у земљи и свету (в. Винавер 2015а: 233–570). У контексту дискусије поводом позиције националног у уметности у периоду од 20-их година 20. века, када су биле снажно заступљене и идеје хипермодернистичких интернационализација, истиче се Винаверов текст, објављен 16. фебруара 1920. године у часопису *Мисао*, критички настројен према Милојевићевим оценама изреченим у прилогу објављеном у *Полиџици*, где Милојевић негативно вреднује бечког пијанисту Мориса Розентала, и то посебно механицистичност његовог извођења на коју би, како се чини, и аудиторијум требало негативно да реагује (Винавер 2015а: 233; уп. Винавер 1920в: 716–719).¹⁵⁴ У овом Винаверовом тексту, писаном са доста обрта, неверице и ироније, поставља се отворено питање да ли је Милојевићева оцена „да је бечка музичка култура неинтересантна”, запра-

¹⁵⁴ У вези са примерима праћења, критичких осврта и рецепције тековина авангардне музике у Београду овог времена, са фокусом на музичке периодичне публикације *Музика*, као и *Гласник музичког друштва* „Сџанковић”/*Музички гласник*, в. и: Васић 2011а: 133–151.

во последица „страшног рата”, услед кога се уочило да „и са једне и са друге стране фронта, велики научари, музичари, метафизичари, сликари, песници – губе интелектуалну вердрину, и претварају се у просте памфлетисте, који грде или хвале, према томе којој нацији припада човек, или евентуално чак и идеја” (Винавер 2015а: 234; уп. Винавер 1920в: 716–719). У том смислу Винавер и страхује да би резултат Милојевићевог утицаја могао да буде оваплоћен у нежељеном спокојству идеје да „на концерте страних уметника не треба долазити, јер то није патриотски (’тако мисли и наш музичар г. Милојевић’) [...]” (Винавер 2015а: 235; уп. Винавер 1920в: 716–719).

Колико је Винавер ово оцењивао као алармантну и опасну поруку у назначеном тренутку, којој треба да се приступи и из перспективе различитих жанровских одређења,¹⁵⁵ како би се тоталитетом опозитних конотација оповргла, показује и чињеница да је кроз још један текст о Розенталу – „Неки Розентал”, објављен у *Громобрану свемира* 1921. године, Винавер имплицитно наставио полемику, наглашавајући колико је Розенталово извођаштво заправо мера уметничке законитости – „Розентал је написао једно огромно Римско право звукова” (Винавер 1921а: 94), која мимо сваке друге правилности, управо по суштинском квалитету свог својства треба да се следи.

Тачно месец дана после првог текста о Розенталу, такође у часопису *Мисао*, Винавер поводом новог концерта музичара из Беча, наставља своје критике постављених сагледавања каква треба да буде национална музика из Милојевићевог тек-

¹⁵⁵ Да је Винавер оштрице свог полемичког тона према Милојевићевим ставовима варирао у различитим формама, сведоче и примери из *Панџологије новије српске њеленгирике* 1920. године, а и из каснијих Винаверових публикација пародија (уп. Винавер 1920г; Винавер 2012б). Мада је у првом издању Винаверова *Панџологија* била начелно усмерена и ка извесном превредновању *Анџологије новије српске лирике* (Роровић 1911а), на неколико места, кроз текстове „Предавање о зулукаферској музици” и „Европски скандал” у сатиричном тону се потцртавају Милојевићев академизам, потреба да се све систематизује и категоризује, ауторитаран став предавачког приступа музици и сл., што је све било, између осталог, и у начелним супротностима Винаверовом доживљају слободе тумачења музике и других уметности (уп. Винавер 2012б: 31–37; Винавер 1920г). Очито, пародије на Милојевића сведоче и о томе да је Винавер проосећао Милојевићев утицај као потенцијално опасан, имајући у виду снагу утиска која је могла да се начини на аудиторијум, чиме би се, можда, посредовали и ставови са којима се Винавер није слагао (уп. Винавер 2012б: 31–32, 36–37; Винавер 1920г).

ста, сада подстакнут и другим конкретним догађајима и шире формулишући ставове и виђења: „И у случајевима када једне јаке националне музике нема, ако се жели да се до ње дође, то ће се постићи одомаћивањем велике музике других народа, и преко те музике постићи ће се сазнање својих рођених музичких могућности” (Винавер 2015а: 239; уп. Винавер 1920б: 876–880). Имајући у виду симбиозе српске и светске уметничке сцене у тежњама креирања заједничког културног простора међусобних прожимања, која би умногome допринела променама и модернизацијама у институцијама српске културе, као и напредовањима артистичке праксе, Винавер суверено подсећа читалаштво:

„[...] да смо ми победили, да се ми побеђених не плашимо, штавише, да хоћемо и на културноме пољу да победимо – а победићемо ако се не затворимо за оно што је код побеђених достојно пажње, утакмице и подражавања. Победа, која би значила стални страх за будућност, била би једна убога, хрома победа, била би доказ наше сумње у нас саме” (Винавер 2015а: 239; уп. Винавер 1920б: 876–880).

Међутим, колико су током деценија Милојевићева упоришта поводом националног стила била снажно заснована и неприкосновена (уп. Милојевић 1914б: 354–359; Васић 2007: 232), подвлачи и текст „Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца”, штампан 1938. године у *Српском књижевном гласнику*, где се кроз дискусију о Мокрањцу преносе и многа идеолошка становишта, која као да додатно сублимишу Милојевићеве тежње из 20-их и раних 30-их година, дајући им ипак недвосмислен смер (уп. Милојевић 1938б: 5). Обележавањем Мокрањца као „носиоца наших расних музичких вредности”, који је својом идеологијом настојао да „сиђе до наших народних маса” (Милојевић 1938б: 5) крајем 30-их година 20. века Милојевић очито настоји да истакне и призвак социјализације уметности и њеног утемељења у коренском, управо у складу са оним што су биле и друштвено-идеолошке импликације у (интер)националним оквирима тих година.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Какав је био Милојевићев утицај на начин писања о музици других народа у одабраним музичким гласилима непосредно пре 30-их година 20. века, а до почетка Другог светског рата, в. и: Васић 2013б: 63–75.

Иако се школовао на Архитектонском одсеку Технолошког факултета, радом у оркестру музичког друштва (Настасијевић 2017: 46–47) и посвећеношћу свога деловања Светомир Настасијевић је на рубу полемика 20-их година 20. века трагао за аутохтоним одговорима на сложене друштвене прилике и питања поводом праваца развоја музичке културе у земљи. Контекст овог бављења везао је пре свега за блиску сарадњу у породичном кружоку Настасијевића, што у својој аутобиографији Светомир Настасијевић и самосвесно издваја као темељно упориште:

„Већ у то време Живорад је почео са студирањем српског фреско-сликарства и откривањем тајни његове технике, тако да је могао да ствара успела дела у том стилу и у тој техници. Момчило је већ увелико *радио на остварењу свог оригиналног стила и модернизовању српског језика, а ја сам одбацио и снажно се одурио свим европским утицајима који су владали и још увек владају у нашој музици. Све је то код сваког од нас тројице дошло појединачно и сионитано без икаквих припрема, договарања, програма и парада. Али све то прожимало је и обухватало један исти стваралачки дух и једна иста мисао: стварати оригиналну уметност по-никлу из наше земље и нашег народа од искони до данас*” (Настасијевић 2017: 50; подвлачење М. Ђ.).

У рукопису своје аутобиографије из 1964. године, кроз сећања на период 20-их година 20. века, Светомир Настасијевић је указао на неколико изразитих момената у поетичким одабирима, који су у то време били одређујући (уп. Настасијевић 2017: 50). Очито је да у ово доба Светомир Настасијевић бива идејно близак поставкама Милоја Милојевића, посебно у сегментима који подразумевају супротстављања слеђењима начела европских струја (уп. Настасијевић 2017: 50). Ипак, у белешкама Светомира Настасијевића изразито је наглашено да ово није породична индукованост неког система, односно да не постоји манифестно-памфлетска интенција која се прати чак ни на нивоу најближих сродника, чиме се показује да поставка надилази улоге евентуалне произвољности везане за неминовну лојалност патријархалним узусима (уп. Настасијевић 2017: 50). Стога се и истичу вредност и проже-

тост индивидуалног стваралачког плана што дозеже аутохтоност израза која је у најдубљој спрези са оним што је назначено као повезано са памтивеком, суштински проистекло из одређења корена, порекла и припадности (уп. Настасијевић 2017: 50).

У том смислу, Светомир Настасијевић не оставља читаоце у недоумици да је управо Момчило Настасијевић у тако описаном походу за „оригиналним стилем” истовремено остварио и „модернизацију српског језика” (Настасијевић 2017: 50), чиме се парадоксално спајају две непремостиве чињенице у односу према материјалу *искона* који кључно утиче на аспекте промена (уп. Настасијевић 2017: 50).

У вези са трансмузиколошком феноменологијом идеје *искона* у поетичким елаборацијама Момчила Настасијевића, могао би да се издвоји још један, скоро па оксиморонски склоп позиционирања непатворене заједнице односа према искомском, без обзира на геопоетичке идентификације, који је образложен у есеју „За хуманизацију музике” 1934. године: „И не варати се, светски успех музике Руса, од Мусоргског наовамо, суштински у томе је што се из ње на свим географским ширинама причуло присуство једне живе, за све исте, свима неопходне искони” (Настасијевић 1991а: 86). Унеколико ипак у различитим позицијама у односу на брата Светомира, а не сасвим далек од Винаверових упоришта, управо ту Момчило Настасијевић на плодотворан начин усваја и последице Винаверових редовних дугогодишњих јадиковања и болних критика српске музичке сцене који су, у ствари, имали за циљ унутрашњу реорганизацију у разумевању меритума уметничког битка народне посебности и начина на које она, у додиру са другим сродним вертикалама у светској музици и књижевности, може широко да утиче на промене у изразу и поетичким упливима (уп. Винавер 2015а: 233–570). (Meta)поетичка основа у опусу Момчила Настасијевића постигнута је на размеђи дискурса књижевног и музичког, чиме се показује како начин артикулације бива трансдисциплинаран и управо међу границама области које покривају процеси трансмузикализације нуди најпродуктивнија решења и у једној и у другој сфери интересовања.

Како је, у аутохтоној стваралачкој парадигми између поетичких опредељења Винавера и Милојевића, Момчило

Настасијевић развијао конкретне начине кроз које је успео да отелотвори прожимање исконског и његовог преобликовања у снази модернизације, што је настојао да оствари кроз различите књижевне жанрове (уп. Настасијевић 2017: 50) и колики је у томе имао удео процес трансмузикализације, показаће и анализе у наредним сегментима књиге.

2. Музичко дефинисање *мајтерње мелодије*

„Можда је и певао мелодије
[примитивни човек – прим. М. Ђ.],
пре него што је изговорио и прву фазу”
(Дучић 1932: 293).

Концепт *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 38–45), који у интерпретацијама неизоставно подстиче многобројне дискусије и разноврсне перспективе проматрања жанровски полифоног опуса Момчила Настасијевића, неретко иницира херменеутичке приступе, покренуте са различитих позиција филозофије, психологије, проучавања културе и др.¹⁵⁷ Основе за такву врсту интердисциплинарног полазишта, а пре свега за праћење трајекторија трансмузиколошких рефлекса у Настасијевићевим поетичким поставкама, проналазе се у матичном есејистичком упоришту посвећеном вишемедијалним односима књижевности и музике, грађеном и према искуствима других области наука и уметности:

„Или ствар се и овако поставља: од *обичног говора* преко *јесничког израза* па до *чисте мелодије* иде се ка све правилнијој и гипкијој *линији*, да већ додирне *геометрију* (зато се *рај*, владавина чистог духа и замишља *геометријски*; зато је *музика у ствари жива мајемајика*)” (Настасијевић 1991а: 43; подвлачења М. Ђ.).

Начин путем кога се у претходном одломку из есеја „За матерњу мелодију” нуди интегралност сагледавања речи и

¹⁵⁷ Поводом потенцијалних интермедијалних приступа тумачењима концепта *мајтерње мелодије*, као и у вези са Настасијевићевом улогом у музиколошким проучавањима језичких акцената, дискутовано је и у: Ђурић 2021в: 61–76.

музике као основних исходишта значајних метафизичких параметара, који одлике лепог добијају према припадајућим системима и диференцираним научним визурама (Настасијевић 1991а: 43), ни по чему није изолован у Настасијевићевим аутопоетичким поставкама. Знатни примери сродног убеђења, са посебним нагласком на трансмузиколошким релацијама вербалног и мелодиозног слоја, проналазе се и у „Поговор[у]” музичкој драми *Међулушко благо*,¹⁵⁸ пропратном тексту који умногоме прокламује и сценске интермедијалне релације књижевности и музике, а чији су аутори браћа Момчило и Светомир Настасијевић:

„Народне мелодије (дакако у целини с речима) заокружена су дела, иако малог обима, те се не могу као сировина искоришћавати за своје и веће изградње. Напротив, многобројношћу и свежином изразне истине оне су право уметничко тле, читава једна атмосфера, да се с њом до у *нерв саживи ко је изгубио духовну везу с мајком*, а кога из *доњих слојева духа* гони нешто и мучи да *пројева родним гласом*. [...] *Не, дакле, койирајти народну мелодију*, још мање бесплодно се усиљавати да је потпуно завршену даље развијемо; него уживљујући се у њу најзад *осејити да интимна природа њеног стварања поклаја се с неким тајним билом у нама самима и да се једино у том смеру из највеће своје дубине можемо саопштити гласом*. Не сировина, већ *чаробна иалица да оживи зајарложену мајтерњу мелодију*. [...] И не варати се, *мимо мајтерње мелодије нема дубоко живоиног ње ни опшечовечанског гласа*” (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 43; подвлачења М. Ђ.).

Иако тоталитарност овакве дефиниције чини утисак свеprisутства *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 38–45), којој, можда, као „родн[ом] глас[у]”, може да се приближи меритум етнопсихолошких дискусија или пак да се ка њој, која зазива дискусије о „тајн[ом] бил[у] у нама самима” и „доњ[им] слојев[има] духа”, учини феноменолошки заокрет тумачења (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 43; уп.

¹⁵⁸ У вези са аутопоетичким и метапоетичким могућностима проматрања и музичких елемената у овој драми в. и: Миочиновић 1975: 87–94.

Глушчевић 1971: 14–26), ипак остаје отворено питање какве је Настасијевић просторе омогућио да се о тој мелодији говори и као о трансмузиколошком феномену текста.

Да ли би трансмузколошки прилаз могућностима дефинисања *маиичне мелодичности* (уп. Настасијевић 1991а: 38–45) допринео и егзактнијим сазнањима о свестраности начина на које је Настасијевић позиционирао однос речи и тона, те колико за то има херменеутичких миљоказа и у међудисциплинарно маркираним Настасијевићевим текстовима, показаће и анализе које у наредним сегментима књиге следе.

2.1. Однос музичких интервала и језичких акцената у Настасијевићевом делу

„(Naravno, jezici su muzika, i ima jezika koji su lepi i poetski moćni baš sa zamućenim preglasima.)”
(Sekulić 2007: 113).

Имајући у виду колико су управо верзије песама плодотворне за истраживања одређених концепата Настасијевићеве поетике, као и за маркирања промена у Настасијевићевим приступима неким деоницама интермедиијалних промишљања, корисно је уз коначне облике есеја сагледати и верзије које су претходиле, односно упоредити оно што је Настасијевић одлучио да остане необјављено, а што, можда, крије и трагове трансмузиколошких опредељења. Управо се то закључује и када се прате примери из текста „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991а: 190–195, 600), што је, у ствари, верзија есеја „За матерњу мелодију”, који је у коначној форми објављен у *Српском књижевном гласнику* 1929. године (Настасијевић 1929: 340–344).

У тежњи да се опцртају елементи који указују на начине Настасијевићевих третирања трансмузиколошких процеса у тексту, упоредиће се одабрани сегменти из коначног облика есеја „За матерњу мелодију” (Настасијевић 1991а: 38–45) са примерима из рукописне верзије „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991а: 190–195).

„Суштина говора је у специфичном таласању гласа: сваки звучи својом недокрићеном мелодијом. Она је покрет ка изражају; док појмовни изрази, речи, само су као опилци железа који се овако или онако усмеравају у магнетском пољу мелодичног струјања.

Ослушнимо говор, у овом случају најбоље сељака, чија мелодија додирима с тужинским још није изгубила своју чистоту: у дизањима гласа и падањима, који тече непрекидно, причују се нечисти кварце, секунде, терце. То најпре погоди, што што пође из веће дубине бића, та исконска мелодија; речи само после наиђу као овичење у свести већ пренетог трептаја од духа духу. Не помаже ни најјачи аргуменат, ни најјилавија логика, ако дух није истински убеђен: тек тада пође цела, из целог бића неделима мисао као музички хитац” („За матерњи музички језик”, Настасијевић 1991а: 191; подвлачења М. Ђ.).

„Мелодијске је природе сваки живи израз духа. Говор се зајаласава у непрекидној линији. Што називамо нагласцима само су максимуми мелодијских кривина. Неделима је, дакле, и мисао, и никаква анализа не може нахулити непрекидности изражаја мелодије.

То погоди, та усјаласаност што пође из целог духа, то исконско. Речи само овиче у свести тај већ пренети претјај од духа духу. (Има у свакој срачунатости нехојичних подбацавања и пребацивања гласом, има на силу наставака и крпежи.) Те ни објективно најјачи аргуменат, ни најјилавија логика не убеде ако дух није истински убеђен. Тек тада пође, цела из целог, неделима мисао као мелодијски хитац” („За матерњу мелодију”, Настасијевић 1991а: 39; подвлачења М. Ђ.).

У сферама испитиване теме поводом тога у каквој су вези језички акценти са музичким интервалима и формирањем пропорција мајерње мелодије, кроз поређења текстова се уочава да је разрађенији одломак у финалу коначног облика есеја „За матерњу мелодију” усредсређен на Настасијевићева проматрања негативних утицаја што би „навијањ[а] и подешавањ[а] туђему” условила у одржавању мајерње

мелодије (Настасијевић 1991а: 44–45). То, дакле, сведочи да су измене од верзије (Настасијевић 1991а: 190–195) до коначног облика есеја (Настасијевић 1991а: 38–45) постојане и да неретко, уз поетичке разлоге осликавају и одређене културолошке аспекте процеса трансмузикализације.

Прецизним поређењем најсроднијих деоница из понуђених сегмената Настасијевићевих текстова у табели, а нарочито наредног одељка почетне реченице у другом наведеном пасусу из рукописне верзије „За матерњи музички језик”: „[...] у дизањима гласа и падањима, који тече непрекидно, *иричују се нечисте кварте, секунде, терце*” (Настасијевић 1991а: 191; подвлачења М. Ђ.), са најближим примером у коначном облику текста „За матерњу мелодију”: „(Има у свакој срачунатости нехотичних *подбацавања и пребацивања гласом*, има на силу *наставака и крижеи*.)” (Настасијевић 1991а: 39), уочава се колико конкретизацију музичких термина из рукописне верзије надвладава метафоризација поетског израза у коначном облику есеја. То показује колико процес трансмузикализације и у истом опусу доводи до различитих решења у односу на тренутак рада, предвиђену публику или пак ширину рецепције ка којој се стреми.

Међутим, чак и ако би се у фокус проматрања поставиле оне наизглед егзактније формулисане деонице из рукописне верзије „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991а: 191), и код њих би се запазио извешан слој метафоричности. То се, на пример, посебно уочава у квалификацијама интервала „кварте, секунде, терце”, који се „у дизањима гласа и падањима” „причују” као „нечист[и]” (Настасијевић 1991а: 191). С тим у вези се и покрећу питања поводом типологије релативизације за коју се овде Настасијевић одлучује: зашто уместо музичко-терминолошке конкретности интервалских одређења као чистих, умањених или прекомерних, Настасијевић бира сразмеру „нечисте кварте, секунде, терце” (Настасијевић 1991а: 191)? Без обзира на (не)могућа позиционирања тога да ли би наведено требало да се разуме као покушај разрушавања варијантности егзактног терминолошког говора поводом *матерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 191) или би кроз мрежу интертекстуалних зазивања повести о фатуму упориште „нечисте кварте, секунде, терце” (Настасијевић 1991а: 191; подвлачење М. Ђ.) имало паралелу са романеск-

ним пројекцијама *нечистије крви* (Станковић 1910), а можда би требало у интегралности Настасијевићевих поетичких опредељења да се и у лирском тексту пронађе (анти)аналогија, попут оне из стихова XIV песме циклуса „Речи у камену”: „И то па то, | и све то. || На кухне међе | *иречистија* буде, | кад стала. || *Нечистија* каи | чедно се откинула | и пала. || С месецем | то тихо тек | измили сетна будала. || И то па то, | и све то” (Настасијевић 1991б: 78; подвлачења М. Ђ.), евидентно је пак да је чак и у обзорјима конкретности, пратећи основе своје поетике, Настасијевић и овде умножио плејаду херменеутички сложених опредељења.

Дилема у вези са тиме да ли би се у неким другим трансмузиколошки постављеним текстовима у опусу Момчила Натасијевића нашао одговор поводом претходних недоумица, читалачки упућује ка меритуму дискусија које су вођене и у сродном периоду када је Настасијевић промишљао о концепту *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1929: 340–344). Имајући у виду колико су Момчило и Светомир Настасијевић у времену између 1923. и 1927. године били усредсређени на усавршавање музичке драме *Међулушко благо* (Настасијевић 1927; Настасијевић 2017: 50), могло би да се претпостави да су и ту остварене трансмузиколошке релације мелодије и речи у одлукама које су сразмерне разматрањима о *мајтерњој мелодији* (Настасијевић 1929: 340–344), што се потврђује и у одломку „Поговор[а]” музичкој драми *Међулушко благо*, на чијем су тексту сарађивали браћа Момчило и Светомир Настасијевић:

„Кључ нам, да се продре у *ијајну*, дају народне *ио-ијевке*, и што примитивније, то с већом сигурношћу (примитивност им и јесте у томе што код њих реч и мелос чине нераздвојну целину). Нађе се међу њима и таквих у којима се мелодијска линија дословце *иоклаја* с линијом нагласка речи: знак да је једно кроз друго *иоијекло* из *истиовешног* даха. Ко би онда смео тврдити да почетак остварења, клица мелодије није баш то, *ијај иојачани* нагласак *ири* већој силини казивања, кад је дух у *стиању* *расијеваности* и глас *нехоијнице* *ијеђе* у *ион*? И зар се, не само у поезији већ и у обичном говору, из *дизања* и *ијадања* гласа не *иричују* *недокрисијалисане* секунде и

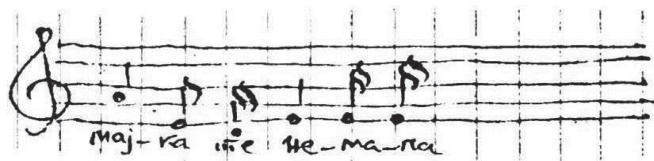
квартише, који љути и саме октаве? Није, дакле, без основа *тврдиши да је народна мелодика у ствари ђонски, али кроз језик настали и њиме модификовани израз духа.* Чујемо ли да се свира народна мелодија, чини нам се још из ње одјекују речи макар да их је инструмент прећутао” (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 42, подвлачења М. Ђ.).

Када се пореде деонице из рукописне верзије „За матерњи музички језик” и „Поговор[а]” музичкој драми *Међулушко благо*, уочавају се бројне паралеле, посебно што се тиче увида како „у дизањима гласа и љадањима, који тече непрекидно, љричују се нечистише квартише, секунде, љерце” (Настасијевић 1991а: 191; подвлачења М. Ђ.), односно констатација да се „из дизања и љадања гласа” „причују” „недокристалисане секунде и кварте, који пут и саме октаве” (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 42, подвлачење М. Ђ.). Разлике које се запажају обухватају околности да се уместо „терц[и]” из рукописне верзије „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991а: 191), подвлаче „октаве” у „Поговор[у]” музичкој драми *Међулушко благо* (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 42), док је тумачење интервала као „нечист[их]” (Настасијевић 1991а: 191), у „Поговор[у]” заменило још једно сликовито одређење – „недокристалисан[и]” (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 42). Како ни ово није прототип егзактних музиколошких термина, потенцијално упориште за њега такође може да се нађе у оквиру рукописне верзије „За матерњи музички језик”: „Суштина говора је у специфичном љаласању гласа: сваки звучи својом недокристалисаном мелодијом” (Настасијевић 1991а: 191; подвлачења М. Ђ.), док се у коначном облику есеја „За матерњу мелодију” Момчила Настасијевића особина *крсталисаности* претпоставља као пиједестал односа речи и музике у онтолошкој пројекцији: „Који се народ мелодијски (читај: духовно) *искристалисао*, томе се *говорна и музичка мелодија у основи љоклајају*” (Настасијевић 1991а: 40; подвлачења М. Ђ.). Наведени примери непрекидних комбинација термиолошких и метафоричких упоришта Настасијевићевих есеја и наглашавају специфичности трансмузикализације текста у Настасијевићевом опусу.

И поред тога, опредељење да се издвоје конкретни интервали као еквиваленти *мајтерње мелодије*, и да се неки од њих чак и понове, као што је мапирање „кварте, секунде” у рукописној верзији „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991a: 191) и „секунде и кварте” у „Поговор[у]” музичкој драми *Међулушко благо* (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 42), показује колико је у другој половини 20-их година 20. века Момчило Настасијевић тежио да успостави трансмузиколошки еквивалент „мелодијск[е] линиј[е]” „с линијом нагласка речи” (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 42), при чему је музичко дефинисање језичких акцената, у ствари, и својеврсно упориште вербално-мелодијских транспозиција *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991a: 38–45).

Како би се то сагледало, неопходно је промотрити и начине на које је у рукописној верзији текста „За матерњи музички језик”, Момчило Настасијевић понудио један од најексплицитнијих примера трансмузикализације текста:

„Редом ради, колико да се доведе ствар до опипљивости, ево само један пример: *Мајка ње не мала* кад се иоле осећајно изговори, даје, приближно овој, мелодију:



Битно је у њој присуство кварте и секунде, које су настале: прва из облог падања гласа у снажном нагласку, друга из везе ненаглашеног *ње* са првим високо наглашеним слогом у *не мала*. (Сигурно није пуки случај да баш та два интервала карактеришу нашу народну мелодику; и да ће се овако музичким проучавањем поезије, особито народне доћи до плодноних открића.)” (Настасијевић 1991a: 193).

У приступу музичком опису језичких акцената у рукописној верзији „За матерњи музички језик” Настасијевић дугосилазни акцентат на речи „мајка” и звучност „облог падања гласа у снажном нагласку” трансмузикализује кварталом, док

је дугоузлазни акценат и „вез[а] ненаглашеног *īe* са првим високо наглашеним слогом у *нѐмала*” музички транспонован као секунда (Настасијевић 1991а: 193). Мада нотни запис није укључен у коначни облик текста „За матерњу мелодију”, Настасијевић је одлучио да посебно развије трансмузиколошко сагледавање сразмере језичких акцената у односу на интервалско одређење секунде:

„Само један пример за оријентацију у истраживању ове врсте: најобичнијим гласом изговорено *’мáјка īe нѐмала’* садржи ову мелодијску линију: Почетни пад у кварту подудара се са снажним нагласком на *мá*; дизање у секунду: веза ненаглашеног *īe* са првим високо наглашеним слогом у *нѐмала*.

Присуство секунде која битно карактерише нашу мелодику умножено је још и архаичним нагласком другог слога у речима с наглашеним предметком, као: упишем, прескочим, зовем и др. (види безброј примера у гусларском речитативу). Док је кварта обично пад из високог или снажног у идући ненаглашени. Те би можда онај магијски мотив, чије смо присуство опазили код Руса и Талијана, и код нас Југословена се нашао. (Чуо га је у архаичном Међумурју и јако подвукао у једној својој сонати г. Ј. Славенски.)” (Настасијевић 1991а: 42–43).

Паралелним читањима одговарајућих одломака из рукописне верзије „За матерњи музички језик” са сегментима у коначном облику текста „За матерњу мелодију” предочава се колико је заправо значајна, ексклузивна и по свему уникатна позиција „кварте и секунде” „баш та два интервала” што „карактеришу нашу народну мелодику” (Настасијевић 1991а: 193), јер би управо они могли да открију трансмузиколошки код „магијск[ог] мотив[а]” *маīерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 43). То трансмузиколошко трагање за „мотив[ом]” „архаичн[ог] Међумурј[а]”, који је инкорпориран у једној „сонати” Јосипа Славенског (Настасијевић 1991а: 43), истовремено се евоцира и као реминисценција поређења са „родн[им] мелодијск[им] кришīењ[ем]” одређеног „композитор[а]” (Настасијевић 1991а: 88) или са метафизичком „тајн[ом]” *маīерње мелодије* (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 42),

чиме представља још снажнију метамузичку и аутопоетичку интригу.

Како је у коначном облику текста „За матерњу мелодију” Момчила Настасијевића тек наговештен Настасијевићев однос према Славенском, и то кроз алузију на потенцијалну сонату композитора (уп. Настасијевић 1991а: 43), отварају се засебна питања која се тичу и интердисциплинарног поетичког дијалога између стваралачких опредељења Момчила Настасијевића и Јосипа Славенског, а посебно начина на који су приступали трансмузиколошким читањима атрибута „матерњ[ег] музичк[ог] језик[а]” (уп. Настасијевић 1991а: 43, 190–195).

2.2. Политика интервала *мајтерње мелодије*: како Настасијевић тумачи Славенског?

Која би то могла да буде „сонат[а]” Јосипа Славенског (Настасијевић 1991а: 43) што би представљала трансмузиколошку аналогију Настасијевићевој дефиницији интервала „матерњ[ег] музичк[ог] језик[а]” (уп. Настасијевић 1991а: 190–195), односно трансмузикализован пример тог кључног „магијск[ог] мотив[а]” *мајтерње мелодије* из „архаичн[ог] Међумурј[а]” (Настасијевић 1991а: 43)? Како је Славенски био, са једне стране, посебно подстакнут етномузиколошким подухватима Винка Жганеца, који се током година друге и треће деценије 20. века нарочито посвећивао истраживању и публикавању међумурске народне баштине, а посебно попевки (в., нпр., *Žganec* 1916; *Žganec* 1920 и др.), а, са друге стране, упознат са Бартоковим интересовањима за приступе музици Бискре, народним арапским мелодијама, и румунским напевима из Марамуреша (Bartók 1919; Bartók 1923),¹⁵⁹ могло би да се претпостави да су и то стваралачке околности које су

¹⁵⁹ Угарски културни и музички центри су и пре школовања и рада Славенског били утицајна места и полазишта бројних усавшавања српских извођача и/или композитора, међу којима су били и Бајић, који је уз Грчићеву подршку и припомоћ у раду, прибيراо грађу за *Мађарски музички лексикон*, чији је приређивач био Јожеф Шаг (Марјановић 2019: 42) или пак Ида Добринковић, која се школовала на Конзерваторијуму у Будимпешти (Марјановић 2019: 47). Ово указује и на начине на који се интердисциплинарност веза и утицаја књижевности и музике ширила кроз интеркултуралне оквире дијалога, а истовремено и конститутивних жаришта потенцијалних полемика.

у времену што је непосредно претходило Настасијевићевим промишљањима о концепту *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1929: 340–344) биле трансмузиколошки подстицајне, а можда и провокативне за обликовања стваралачких одговора кроз више уметничких дисциплина.

То се и показује кроз финалне периоде рада Јосипа Славенског на партитури *Славенске сонате* за виолину и клавир (1924), у чијој се анализи запазило присуство интервала који су карактеристични и за Настасијевићево осликавање чувеног „мотив[а]” „архаичн[ог] Међумурј[а]” (Настасијевић 1991а: 43), и то код Славенског нарочито у:

„[...] učestaloj upotrebi klastera (često u vidu kompletnih dvanaestotonskih hromatskih grozdova), posebno u odseku *Sauvage, balkanique* u *Slavenskoj sonati*. U pomenutom odseku, klavirska deonica obiluje poliakordskim strukturama i klasterima izgrađenim od sekundi, koje Slavenski u partituri dovodi u vezu sa brzim uzbuđenjem (*Allegro agitato*) i surovim Balkanom (*Sauvage balkanique; Vivo possibile allegro*)” (Beard 2017: 57).

То што у делу Славенског које треба да транспонује одлике словенског музичког наслеђа, „u odseku *Sauvage, balkanique*” „klavirska deonica obiluje poliakordskim strukturama i klasterima izgrađenim od sekundi” (Beard 2017: 57), заправо у потпуности утврђује превагу трансмузикализованих интервалских распона, и то баш оних који су значајни како на пољима семантике, семиотике и симболике везе настасијевићевског концепта *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 42–43), тако и паралеле у односу на интервалске одабире из попевки међумурског порекла (Настасијевић 1991а: 43).

Међутим, уколико је на изразитом поетичком месту Настасијевићевих промишљања овако постављен дијалог са Славенским (Настасијевић 1991а: 43), зар се не би очекивало да он буде настављан и продубљиван на још неким деоницама интердисциплинарно разгранатог стваралаштва Момчила Настасијевића? То што се пак у густини есејистичких бравура Настасијевић на Славенског позива управо на назначеном месту у коначном облику есеја „За матерњу мелодију” (Настасијевић 1991а: 43), а Светомир Настасијевић се у делу *Пути у музику* не усредсређује на елаборације рада Јосипа

Славенског, сведочи о изразитој ексклузивности навођења музичког рада Славенског као значајне трансмузиколошке референце за приступе „магијск[ом] мотив[у] [...] Међумурј[а]” (уп. Настасијевић 2017), поводом које би могло да се помисли да се разлози тичу и потребе уметнички разгранатих и међудисциплинарних реплицирања на друштвене околности 20-их година 20. века.

Чињенице да се и у другој половини 20. века, годинама после смрти Момчила Настасијевића, жучно расправљало и о карактеру међумурских попевки указује на тежину одређеног времена које је имплицитно маркирало бројне нелогичности управо у вези са релевантношћу извесних тврдњи о (не)оправданости начина на које су артистичка средства усмеравана ка покушајима потврда идентитета у промењеним геополитичким приликама. Тако је прва половина 50-их година 20. века обележена разгранатим полемичким обрачунима Винавера и Дебреценија, вођеним у *Књижевним новинама* 1954. године, а усмерна ка сагледавању Бартокових опредељења у раду на предочавању одлика међумурских попевки (Винавер 1954б: 3–4; Дебрецени 1954а: 6; Винавер 1954в: 7; Дебрецени 1954б: 8).

Како то показују сегменти из Винаверовог текста „Наше народне попевке у транскрипцији Беле Бартока” (Винавер 1954б: 3–4), у фокусу скицирања различитих становиштава Јосипа Славенског и Беле Бартока у сагледавању мелодија Међумурја, био је однос успостављен према „дрхтав[ом] ’мал[ом] опсег[у]””, који се неминовно реципирао „уз необично богатство украса и подрхтавања” и транспозицију одлика „наше народне попевке” (Винавер 2015а: 225, 221). У том контексту диференцирано тумачене атрибуте интервалских склопова Међумурја у читањима Бартока и Славенског, Винавер приказује као рефлексе и друштвених прилика:

„Наиме, Барток је у свакој мађарској сеоској песми тражио и налазио битне црте неког мађаризма, а пре свега пентатонску скалу [...]. Тако је Барток проналазио пентатонику и битност мађарства и у песмама околних народа, нарочито у крајевима ’отргнутим’ од матице. Наш Јожа Славенски и данас, са узбуђењем, прича како се као студент Пештанске конзерваторије згрозио кад

је чуо где Барток захтева од једног познатог скупљача мађарских попевки: да овај унесе у своје мелодије пентатонику, и где је није било. Барток и његове присталице [...] хтели су пентатоником (коју су Мађари донели из празавичаја, из Азије, донели и јаче истицали од околних суседа) да утврде неко исконско прече право Мађара на овај или онај предео, отргнут Тријанонским миром” (Винавер 2015а: 223; уп. Винавер 1954б: 3–4).

Колико су оваква Винаверова виђења Бартокових уредничких избора подстакла оштар Дебреценијев одговор, сведочи и прилог „Бела Барток и ’Мађарски тулипан’” (Дебрецени 1954б: 8), у коме се инсистира на томе да су Винаверове тврдње музиколошки неосноване, јер нигде није навео „где је и у коме свом препеву Барток закачио пентатонику која је првобитно недостајала, уз то још са циљем да елементе мелоса околних народа прикаже као мађарске” (Дебрецени у Винавер 2015а: 717). Заступајући евидентнију музиколошку перспективу, Јосип Славенски је прилогом „Музички фолклор као политичко оружје” у *Књижевним новинама* 1955. године наставио расправу (Славенски 1955: 8–11), и понудио одговор поводом потенцијалних „интервалск[их] сличности” песама области других културних традиција са међумурским: „[...] наше јединствене, познате и признате међумурске попевке, које по својој лепоти и богатству могу да се мере једино са украјинским и македонским мелодијама, са којима додуше немају ритмичке, али несумњиво имају интервалске сличности” (Славенски 1955: 8; Beard 2017: 51). Оваквом врстом контекстуализације интервалског опсега (Славенски 1955: 8; Beard 2017: 51), Славенски је имплицитно потврдио колико се Настасијевићева трансмузикализација интервала у смеру прецизирања комплекса *майџерње мелодије* (Настасијевић 1929: 340–344) чини још заснованијом у оквирима културолошких и других друштвених питања, озвучаваних 20-их година 20. века, а полемички транспонованих и неку деценију касније.

Иако је у анализи „Бела Барток и пентатоника” (Винавер 1954в: 7) настојао да осветли разлике увида Жганеца и Славенског поводом порекла музике Међумурја у односу на Бартокове поставке – „Они [Жганец и Славенски – прим. М. Ђ.] подвлаче музичко словенство Међумурја”

(Винавер 2015а: 229), Винавер је у истом тексту истицао и уочене промене у Бартоковом раду, скицирајући да је постојао и „цео његов дијалектички развој [...] до првог музичара савременог света” (Винавер 2015а: 230), чиме је вишеструко настојао да подвуче потребе универзалних приступа у стваралачком раду, лишеном било ког ванартистичког притиска. Доминација још општије постављених трансмузиколошких релација у односу на Настасијевића запажа се управо у Винаверовој поетици *најмањег расјона*, којој је Винавер и прилазио из угла неких од најмодернијих истраживања, проистеклих из визура физичара, математичара, па чак и механичара, да би их вратио као могућу срж проматрања и музике, и књижевности: „Тек кад схватимо, у танчине и докраја: шта значи наш старински, мали, поигравајући распон, тек тада моћи ћемо да искористимо и његову супротност: велики, модерни распон, а моћи ћемо и обојима да се надахнуто служимо, у сврху што наговештајнијег израза” (Винавер 2015а: 227).

Постављањем у фокус све онога што значи „смисао и патетик[а] малог распона, малог мелодијскога опсега” (уп. Винавер 1954б: 3–4; Винавер 2015а: 224), многе деценије 20. века су показале трансмузиколошке релације проговора о водећим истраживањима науке, уметности и начина на које су се осликавале одређене прилике у друштву. Без обзира на то да ли се има у виду да су Винавер и Славенски 1954. године били у договорима поводом вођене полемике са Дебреценијем (Radinović 2007: 195), начини на које Настасијевић и (пре) 1929. године гради релације између властитих и интердисциплинарних приступа Јосипа Славенског, увиђа интермедијалне транспозиције између „магијск[ог] мотив[а] [...] Међумурј[а]” и *мајерње мелодије* или пак позиционира музичке дефиниције дугосилазног и дугоузлазног акцента у „[п]очетн[ом] пад[у] у кварту” и „дизањ[у] у секунду” у коначном облику есеја „За матерњу мелодију” (уп. Настасијевић 1929: 340–344; Настасијевић 1991а: 42–43), предочавају и изузетну снагу трансмузиколошког преноса доживљаја потреса у култури одређеног времена. Настасијевићев есејистички знак *мајерњег мојива Међумурја* (уп. Настасијевић 1991а: 42–43) представља трансмузиколошку инстанцу геополитичког и геопоетичког става транспонованог у мелодијски, интервалски и акцентатски концепт.

Уз то, назначени токови трансмузикализације омогућили су продуковање једне од најпрецизнијих мелодијских дефиниција тога шта *мајтерња мелодија* представља, а јасно је колико је комплексан феномен у питању, који, дакле, дотиче и оно што је тумачено и суштински „архаичн[им]”, који повезује упоришта „праслутњ[и] људск[их]” и „музичких пранагона људских”, али и опозитно дефинисаних у односу на Бартокове поставке (уп. Винавер 2015а: 225, 224), који је у дозивима „са савременим и преосетљивим” (Винавер 1923б: 141–143; Винавер 2015а: 334), а истовремено дат и као отелотворена транспозиција „магијск[ог] мотив[а] [...] Међумурј[а]”, препозната и „у једној [...] сонати [...] Славенск[ог]” (Настасијевић 1991а: 42–43). Уз све то, концепт *мајтерње мелодичности* Настасијевић поставља и као трансмузиколошки аналоган прецизној комбинацији позиција речи са одговарајућом музиком језичких акцената (Настасијевић 1991а: 42–43). Који акценти чине музичку бит *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 191, 193, 42–43), осветлиће наредни сегмент књиге.

2.3. Настасијевићево музичко описивање акцената *мајтерње мелодије*

„[...] матерња мелодија и матерњи акцент
леже у основи живота”
(Секулић 1943б: 101).

Колико су у фокусу Настасијевићевих проучавања нарочито постављени дуги акценти – дугосилазни и дугоулазни, јасно потврђује и трансмузикализован пример „*Мајка ње нѐмала*”, као елаборација становишта како музички интервали кварте и секунде могу да се тумаче као мелодијски еквиваленти ових нагласка у рукописној верзији текста „За матерњи музички језик” и у коначном облику есеја „За матерњу мелодију” (Настасијевић 1991а: 191, 193, 42–43). Имајући у виду да је у периоду 1928/1929. године и Бранко Милетић публиковао чланак „Поводом Егблумових радова из српске фонетике и словенске акцентологије”, у коме опцртава могућности музичких описивања акцената, подвлачећи како је, када се пореди „са правцем мелодије”, у акцентованим

слоговима „[м]ного [...] важније питање *интервала* између слогова” (Милетић 1928/1929: 75), неоспорно се истиче и колико су актуелна Настасијевићева размишљања усмерена ка трансмузиколошким релацијама језичких акцената и музичких интервала (уп. Настасијевић 1929: 340–344). Управо би из те перспективе и могло да се покрене разматрање да ли Настасијевићева запажања имају, можда, и извесну улогу у методологији музичких дефинисања језичких акцената.

Сагледавано у хронологији музичких типологија описа језичких акцената, увиђа се да се Настасијевићева уверења настављају на генеалогiju акцентолошких дефинисања, међу којима су нека и један век старија од Настасијевићевих (Мацановић 2018: 137–138). Када се погледају начини на које је пре Настасијевића описиван дугосилазни акценат у подвлачењу извесних музичких елемената, издвајају се и термини „пригласило преподжуће” – Лука Милованов Георгијевић (1810. године), „пригласица обла” – Владимир Вујић (1867. године) и „снажан акценат” – Љубомир Стојановић (1891. и 1892. године) (Милованов Георгијевић, Вујић, Стојановић према Мацановић 2018: 143, 164, 169). У односу на наведено, а можда и ступајући у својеврсни дијалог са претходницима, крајем 20-их година 20. века, дугосилазни акценат Настасијевић дефинише као „пад из високог или снажног у идући ненаглашени”, и то управо као „[п]очетни пад у кварту” који се „подудара [...] са снажним нагласком на *ма̂*” (Настасијевић 1991а: 42–43), односно са утиском које ствара „обл[о] падањ[е] гласа у снажном нагласку” (Настасијевић 1991а: 193). Када се овај увид постави у контекст претходних описа, у генеалогiji музичких дефинисања језичких акцената Настасијевић са претечама дели утисак дугосилазног акцента као оног што прати *снажно, обло њадање гласа* (уп. Настасијевић 1991а: 42–43, 193).

Када се пак погледају ранији начини на које је кроз музичке конотације описиван дугоузлазни акценат као „пригласило преодуљујуће” (Лука Милованов Георгијевић), „пригласица дуга” (Владимир Вујић) или „висок акценат” (Љубомир Стојановић) (Милованов Георгијевић, Вујић, Стојановић према Мацановић 2018: 143, 164, 169), такође се уочава блискост и у Настасијевићевим подвлачењима аспеката *висине* овог акцента, при чему Настасијевић издваја и „вез[у] ненаглашеног *ѿе* са првим високо наглашеним сло-

гом у *нѐмала*” (Настасијевић 1991а: 193) као „дизање у секунду” (Настасијевић 1991а: 42). Како су се и овде подвукле одређене сродности у одабраним карактеристикама музичких описа акцената, може да се закључи колико запажања из Настасијевићевих текстова поводом концепта *майџерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 42, 193) представљају својеврсну трансмузиколошку базу у дијахронијском прегледу музичких дефинисања језичких акцената. При томе се протопип интервалских транслација акценатских одлика узима као мерило које Настасијевићева запажања контекстуализује у домене истраживача који су интервалски трансмузикализовали акценте, и то посебно дефинишући четвороакценатски систем музичким одређењима (уп. Ресо 1971: 55–70).¹⁶⁰

У том смислу је посебно интригантно да се сагледају диференцирана становишта поводом интервалских паралела силазним и узлазним акценатима (уп. Ресо 1971: 70), као и да се процени да ли постоји икакав допринос Настасијевићевих увида у оквиру њих. Дугосилазни акценат је у тумачењима српских речи у студијама Леонарда Мазинга из 1876. године, које су касније биле предмет диференцираних оцена (уп. Ресо 1971: 65), приказан као онај који обухвата „*dua intonativno različita dela akcentovanog sloga [...] jednakog trajanja*”, док је између њих позициониран „*silazni interval [...] terca*”, при чему је трајање слога који је наглашен дупло дуже од оног који није (Мазинг према Ресо 1971: 61). Јохан Шторм у сагледавањима дугосилазних акцената 1892. године на хрватским речима описује да је „*[z]a dugosilazni akcenat [...] karakteristično stalno opadanje tona koje može dostići i celu oktavu*”, али да је то падање тона диференцирано, односно „*da se glas u početku spušta postepeno, preko tonova lestvičnog niza [...] a zatim pravi skok sa kvarte [...] na toniku*” (Шторм према Ресо 1971: 59). Јосип Флоршиц проматра дугосилазне акценте 1896. године на хрватским и немачким примерима, из којих закључује како је „*samoglasnik pod tim akcentom u početku viši 'pa sve pada, glas postaje niži' a nenaglašeni slogovi su znatno niži od naglašenog*”, док интервал који запажа да је остварен у оквиру акцентованог вокала, односно „*[...] između prve i*

¹⁶⁰ Поводом тога како разноврсна акцентолошка истраживања могу да се примене на анализу „[у]лог[е] акцента у српској соло песми” в. и: Петровић М. 2014.

druge polovine [...]” наглашеног самогласника јесте „’[...] seksta” (Флоршиц према Ресо 1971: 57). У односу на поменути и Настасијевићево музичко дефинисање дугосилазног акцента карактерише снижавање тона, односно „падања гласа” (Настасијевић 1991а: 193), и то у виду „пад[а] из високог или снажног у идући ненаглашени” слог (Настасијевић 1991а: 42–43). Ипак, у поређењима се увиђа разлика у дефинисању тога који је интервал у питању: уместо терце (Мазинг према Ресо 1971: 61), октаве (Шторм према Ресо 1971: 59) или сексте (Флоршиц према Ресо 1971: 57), Настасијевић распон који чује у интервалској контекстуализацији дугосилазног акцента дефинише као „пад у кварту” (Настасијевић 1991а: 42–43). У тим оквирима би могло да се постави и питање како да се разуме Настасијевићев одабир кварте као доминантног интервала за трансмузикализацију дугосилазног акцента (уп. Настасијевић 1991а: 42–43).

Док се код других наведених истраживача интервал дугосилазног акцента позиционирао на наглашеном самогласнику (уп. Мазинг, Флоршиц, Шторм према Ресо 1971: 61, 57, 59), код Настасијевића се он конституише између „високог или снажног” и „идућ[ег] ненаглашен[ог]” (Настасијевић 1991а: 42–43). Настасијевић тако имплицитно опонира Мазинговом мишљењу и трансмузикализацији дугосилазног акцента у виду интервала у оквиру „*dva intonativno različita dela akcentovanog sloga*”, при чему је он управо дупло дужи од ненаглашеног слога (Мазинг према Ресо 1971: 61), супротставља се Флоршицу који дугосилазни акценат транспонује интервалом „’[...] između prve i druge polovine [наглашеног – прим. М. Ђ.] vokala [...]””, при чему је такође маркирано двоструко дуже трајање наглашеног слога у односу на ненаглашени (Флоршиц према Ресо 1971: 57), а представља и опозит у односу на Штормово мишљење, који дугосилазни акценат види као „*stalno opadanje tona*” и који сматра да наглашени слог траје чак троструко дуже од ненаглашеног (Шторм према Ресо 1971: 59). И поред назначених разлика, одлуком да нота која се музички прилагођава „снажн[ом] нагласк[у] на *mā*” (Настасијевић 1991а: 42) буде двоструко дужа у односу на ноту која се поклапа са ненаглашеним другим слогом у речи *мајка*, како је то истакнуто партитуром у рукописној верзији текста „За матерњи музички језик” (Настасијевић 1991а: 193),

истовремено се и потцртава колико је Настасијевић разумео сложеност у погледу интонације која се везује за самогласник са дугосилазним акцентом.

Имајући у виду наведене диференциране увиде, ипак би Настасијевићево истицање кварте као трансмузиколошког еквивалента релације слога са дугосилазним акцентом и ненаглашеног слога после њега (Настасијевић 1991а: 42–43, 193) најприближније могло да се надовеже на Штормова перципирања дугосилазног акцента у речи и утиска „da se glas u početku spušta postepeno, preko tonova lestvičnog niza [...] a zatim pravi skok sa kvarte [...] na toniku” (Шторм према Ресо 1971: 59). Осим тога, ако се претпостави да је Настасијевић знао повлашћени положај кварте као једног од интервала који „карактериш[e] нашу народну мелодику” (Настасијевић 1991а: 193), а посебно и финала деоница народних мелодија међумурских попевки, могуће је да се и транспоноване извесног трага етнографског материјала *мајерње мелодије* рефлектује и као музички распон дугосилазног акцента који одликује висину „пад[a] у кварту” (Настасијевић 1991а: 42).

Ако се узме у обзир да су узлазни акценти били изазовнији истраживачима за музичка описивања (уп. Ресо 1971: 55–70), посебно су драгоцени и Настасијевићеви увиди у вези са релацијама интервала секунде и дугоузлазног акцента (Настасијевић 1991а: 193, 42–43). Када Мазинг интерпретира тросложне речи у којима је на првом слогу дугоузлазни акценат, запажа да се „u okviru prvog sloga [...] glas [...] penje za tercu”, „[u] drugom, neaccentovanom slogu, visina tona je još uvek na vrhuncu”, а „[t]reći slog predstavlja opadanje do početnog nivoa”, док је, по питању дужина слогова, трајање првог наглашеног слога дупло дуже од сваког ненаглашеног у речи, односно једнако збиру трајања оба ненаглашена слога (Мазинг према Ресо 1971: 61). Приликом проматрања Штормових увида поводом дугоузлазних акцената у српским речима, запажа се да се „pri kraju accentovanog sloga” долази до интервала који је чиста „kvint[a]”, док се „glas pri спуштанju не враћа на почетну висину, него се зауставља тек на висини која је од почетне нижа за малу секунду”, а што се тиче дужина, примећује се да је први део наглашеног вокала најдужи, да је у питању три пута дужи сегмент од другог дела наглашеног вокала којим се испуњава интервалски скок, што целину наглашеног слога ствара дупло дужом од ненаглашеног дела (Шторм према Ресо

1971: 59, 60). Како дугоузлазни акценат интересује и Јосипа Флоршица, у његовим истраживањима овог акцента издваја се „*stalni tonski uspon do početka narednog nenaglašenog sloga*”, са евидентном разликом у висини, пошто је „*prvi (vokal) dublji, a drugi viši*”, док „*gazmak*” између прве и друге половине наглашеног самогласника чини малу „*terc[u]*”, при чему је трајање оба дела наглашеног вокала дупло дуже од тона ненаглашеног слога, који је идентичне висине као и тон који је досегнут у другој половини самогласника са акцентом (Флоршиц према Ресо 1971: 57). Када се у односу према претходном промотре Настасијевићеви одабири, разлике које се уочавају тичу се врсте интервала који се доводи у везу са слогом са дугоузлазним акценатом, а који је за разлику од терце (Мазинг, Флоршиц према Ресо 1971: 61, 57) или квинте (Шторм према Ресо 1971: 59, 60), код Настасијевића секунда, и то она која се не остварује у оквиру наглашеног вокала, него као „*веза ненаглашеног *īe* са првим високо наглашеним слогом у *нѐмала*” (Настасијевић 1991а: 42). У том смислу, а за разлику од научника који су и на примерима дугосилазног и дугоузлазног акцента интервалску реализацију запажали у оквирима једног слога (уп. Мазинг, Флоршиц, Шторм према Ресо 1971: 61, 57, 59, 60), Настасијевић и при анализама одлика дугоузлазног акцента маркира становиште да се интервал остварује између два слога, а у примеру се показује да је у питању веза ненаглашеног слога који речи претходи и наглашеног првог слога у речи са дугоузлазним акценатом (Настасијевић 1991а: 193, 42).*

Међутим, колико је ситуација музичких описивања акцената свестрана и како се и Настасијевић у њу уклапа, показује и чињеница да је одабиром секунде као перципираног интервала у релацији претходног ненаглашеног слога са наглашеним (Настасијевић 1991а: 193, 42), Настасијевић наставио дијалог који је Ковачевић успостављао са Мазингом (Мазинг, Ковачевић према Ресо 1971: 61, 65). Наиме, Љубомир Ковачевић у свом раду из 1878/1879. године, полемишући са Мазингом у вези са односом претходног ненаглашеног и наредног слога са узлазним акценатом, истиче колико су „*predakcenatski slogovi, misli se na uzlazne akcente, [...] kratki i tonski inferiorniji od akcentovanih slogova*” (Ковачевић према Ресо 1971: 65). Управо то Настасијевић маркира трансмузикализацијом слога са дугоузлазним акценатом који

у партитури траје четири пута дуже од нотне вредности ненаглашеног слога који му претходи (Настасијевић 1991а: 193).

Осим тога, Настасијевићеве оцене у вези са постаценатским слоговима у речи са дугоузлазним акцентом на првом слогу, који су у трансмузикализацијама једнаки по тонским висинама, како међусобно, тако и са наглашеним слогом (Настасијевић 1991а: 193), могле би да се сагледају и као нехотимични одраз типологије увида Александра Белића у вези са тим „*da u postakcenatskom slogu visina tona može biti identična visini akcentovanog sloga*” (Белић према Ресо 1971: 65), при чему у својим трансмузиколошким концепцијама Настасијевић прецизира и да сваки од ненаглашених слогова који следи после наглашеног бива четири пута краћи од њега (Настасијевић 1991а: 193). Иако, имајући у виду Белићеве полемике вођене поводом Настасијевићевих поетских остварења (уп. Делић 2018: 217–234), претходно наведено делује, вероватно, и парадоксално, ипак се чини да су се, и поред бројних неслагања, када се издвоје неке од тонских вредности акцената, Белић и Настасијевић суштински по извесним имплицитним трансмузиколошким увидима поводом мелодијских принципа акценатских пројекција, можда, донекле и поклопили (уп. Настасијевић 1991а: 193; Белић према Ресо 1971: 65).

Мада се стиче утисак да увиди из Настасијевићевог есеја нису теоријски усмерени, ипак, када се сагледају у контексту историје музичких дефинисања језичких акцената, и у тим оквирима се примећује и Настасијевићев важан допринос, посебно у интердисциплинарности поставки које су трансмузиколошким релацијама допринеле свестраном позиционирању феномена *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 38–45, 193).

2.4. Поетска трансмузикализација интервала *мајтерње мелодије*

„Можеш ли се сав претворити у ухо,
да место мисли, примисли, чувства и виђења
буде само тонско збивање [...]”
(Настасијевић 1991а: 185).

Имајући све претходно поменуто у виду, поставља се и следеће питање: уколико је трансмузикализација ин-

тервалског и акценатског концепта у Настасијевићевим аутопоетичким рефлексијама један од ултимативних доказа проналажења мелодичности вербалног (Настасијевић 1991а: 43, 193), колико је то обзор и поетског устројства које, у циљу песничког отелотворења *мелодије*, а посебно *мајтерње*, треба да се оствари и у стиховима? Да ли збирка *Пећ лирских кругова* (Настасијевић 1991б: 7 и даље) од свог почетка одише трансмузиколошким пресликавањима интервала и акцената *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 43, 193), предочиће следећи сегмент књиге.

Управо песма која отвара збирку, кроз симболизацију музичког инструмента, оспољава значајно питање стваралачког даха у односу на артефицијелност материјала и потенцијалну одрживост посредства медујума као мистериозног посленика (Настасијевић 1991б: 11). Међутим, да би стигао до представе „Фрул[е]” на почетку збирке *Пећ лирских кругова* (Настасијевић 1991б: 11), Настасијевић је кроз четрнаест варијаната које су претходиле петнаестом и коначном облику текста (уп. и Петковић 1995), уносио многобројне промене, међу којима су евидентне и оне које се тичу наслова, а претпостављају и транспозиције неких (мета)поетичких, као и трансмузиколошких позиција – 1. „Песнику”; 2. „Песнику”; 3. „Песма старе виолине”; 4. „Песма виолине”; 5. „Песма виолине”; 6. „Песма виолине”; 7. „Песма”; 8. „Песма”; 9. „Песма”; 10. Без наслова; 11. „Моја фрула”; 12. „Песма фруле”; 13. „Фрула”; 14. „Фрули” (Настасијевић 1991б: 129–140). Узимајући у обзир назначен распон, од прве варијанте наслова „Песнику”, преко треће, која је подразумевала да је у питању „Песма старе виолине”, до тринаесте када се формулисала концептуализација дувачког инструмента као насловног – „Фрула” (Настасијевић 1991б: 129–140), увиђа се колико је уз метапоетичке и аутопоетичке визуре непрекидно, на различите начине, присутан и трансмузиколошки елемент. Стога би и могло да се претпостави да би песма „Фрула” (Настасијевић 1991б: 11) била и парадигматичан пример трансмузикализације текста у Настасијевићевој стваралачкој радионици.

Са континуираним нагласком на мелодиозности језика Настасијевићевих дела, у тумачењима песме „Фрула” (Настасијевић 1991б: 11) примећени су, посебно у анализи

асонантних ткива, значајни доприноси еуфоничности вербалне музике у овом Настасијевићевом тексту (Scher 1968). При томе су се, као упоришта тонских звучности у песми маркирали и примери који указују на „visok[u] frekvencij[u] vokalskih fonema visoke tonalnosti”, као и на околности да утиску певљивости финала сваког од стихова доприноси и чињенице да се „najveći broj stihova završava otvorenim slogom” (Jović 1973: 24, 25). Ако су назначена подвлачења допринела откривањима да је у питању веома мелодиозна песма, могло би да се очекује како се управо у њој и остварује трансмузикализација акцената и њихових интервалских транскрипција, односно да се поетски транспонује дефиниција „магијск[ог] мотив[а]” *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 43).

Заправо, подробним ишчитавањем се потенцијална комбинација језичких интервала који осликавају (не)могуће звучање *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 43, 193) уочава већ на почетку коначног облика Настасијевићеве песме – „Фруло, што дах мој радосни | жâлно у дóљи рãзлеже?” (Настасијевић 1991б: 11), односно у њеном другом стиху. Иначе, музикализација стиха представљена транслацијом одређених језичких акцената, међу којима су и дуги, силазни и узлазни, која је, можда, могла да предочи и музику описаних интервала код Настасијевића (Настасијевић 1991а: 193), у историји српске књижевности била је препозната и као резонирајућа у вертикалним повезивањима крајева Костићевих финала строфа, где се „u završnim stihovima stanci gotovo po pravilu u rimi ukršta uzlazna intonacija na kraju sedmog stiha sa silaznom intonacijom na kraju refrena u osmom stihu, na primer: ’Kajan ti ljubim prečiste skúte, | Santa Maria della Salúte”” (Костић према Ružić 1972: 11). Међутим, колико је Настасијевић поступно откривао ову мелодијску комбинацију „uzlazn[e]” и „silazn[e] intonacij[e]” акцената (Ružić 1972: 11) као транспозицију „магијск[ог] мотив[а]” *мајтерње мелодије* у поезији (Настасијевић 1991а: 43), запажа се и поређењем постојећих варијанти другог стиха, при чему се увиђа да тек од осме верзије песме може да се говори о извесној сродности верзије тог дела песме коначном облику другог стиха (Настасијевић 1991б: 136–140, 11).

- | | |
|---|---|
| <p>8. „Дрхтава свирко,
Што жално тако
Радост се твоја излива?“
(Настасијевић 1991б: 136).</p> | <p>12. „Фруло, што дах мој радосни
жално у дољи разлеже?“
(Настасијевић 1991б: 138).</p> |
| <p>9. „Миљена фруло,
што ли је жално твоје радовање?“

(Настасијевић 1991б: 136).</p> | <p>13. „Фруло, што дах мој радосни
Жално у дољи разлеже?“

(Настасијевић 1991б: 139).</p> |
| <p>10. „Фруло,
што је жално твоје радовање?“¹⁶¹
(Настасијевић 1991б: 137).</p> | <p>14. „Фруло, што дах мој радосни
Жално у дољи разлеже?“
(Настасијевић 1991б: 140).</p> |
| <p>11. „Фрулице, што дах мој радосни
у жалну песму разлеже?“

(Настасијевић 1991б: 138).</p> | <p>Коначан облик
„Фруло, што дах мој радосни
жално у дољи разлеже?“
(Настасијевић 1991б: 11).</p> |

На основу поређења наведених примера верзија и проматрања прва два стиха из песме „Фрула”, увиђа се колико је дванаеста варијанта била једна од пресудних за коначан избор поводом финалног облика другог стиха (Настасијевић 1991б: 136–140, 11), што у овом случају подразумева и реализовање жељене трансмузиколошке комбинације језичких акцената и интервала у остваривању *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 43, 193).

Ако би пак део другог стиха „жълно у дољи [...]” (Настасијевић 1991б: 11) на основу трансмузикализације акцената у интервале *мајтерње мелодије* и могао да се отпева и тиме оживи транспозицију „магијск[ог] мотив[а]” (Настасијевић 1991а: 43, 193), да ли то значи да је остатак стиха мање музикалан? Када се сагледа наставак другог стиха, односно акценат речи „р̀азлеже” (Настасијевић 1991б: 11), делује да би поводом њене музикализације могао да се размотри сегмент из коначног облика есеја „За матерњу мелодију” Момчила

¹⁶¹ Уз ову варијанту постоји и напомена приређивача да је следећи „[ð]исџих [...] *написан исјод њреџџаног*: „Миљена фруло, | што ми је жално твоје радовање?” (Настасијевић 1991б: 138).

Настасијевића, где се музичким интервалима образлаже и процес метатоније: „Присуство секунде која битно карактерише нашу мелодику умножено је још и архаичним нагласком другог слога у речима с наглашеним предметком, као: упишем, прескочим, зовем и др. (види безброј примера у гусларском речитативу)” (Настасијевић 1991а: 42). Примери којима се у коначном облику есеја „За матерњу мелодију” та музичка транспозиција образлаже јесу и „у̀пйшѐм” или „прѐскочй̀м” (Настасијевић 1991а: 42). У њиховом сагледавању Настасијевић изводи и следећу трансмузиколошку примесу: како је акценат који се сада позиционира на „наглашен[ом] предметк[у]” проистекао из процеса преноса старијег акцената са „другог слога у речима”, наведени примери потврђују Настасијевићево поимање да је музичка транспозиција распона између некадашњег другог слога са нагласком и садашњег првог управо интервал секунде (Настасијевић 1991а: 42).

Мада пример на крају другог стиха коначне форме песме „Фрула” није у идентичном облику као примери у есеју „За матерњу мелодију”, ипак облик речи „р̀азлеже” (Настасијевић 1991б: 11) репрезентује пример који музичким памћењем метатоније утиче на ослушкивање још једног интервала секунде као потврде *мајтерње мелодије* у стиху (Настасијевић 1991а: 42). Пратећи све акценатско-интервалске аспекте Настасијевићеве трансмузиколошке дефиниције „матерњ[ег] музичк[ог] језик[а]” и *мајтерње мелодије*, када би се други стих „ж̀ално у д̀ољи р̀азлеже?” коначног облика песме „Фрула” (Настасијевић 1991б: 11), „иоле осећајно изговори[о]” (Настасијевић 1991а: 193), требало би да се трансмузикализује као музички мотив сачињен и од кварте и две секунде (Настасијевић 1991а: 42–43, 193). Из тога проистиче закључак колико су вишесмерне трансмузикализације интервалског и акценатског, отелотворене и есејистичким и поетским ткивом, оживеле Настасијевићеву идеју *мајтерње мелодије* као апсолутног интердисциплинарног концепта (Настасијевић 1991а: 42–43, 193; Настасијевић 1991б: 11).

Колико је утицајна ова врста Настасијевићеве трансмузикализације показују и покушаји да се ова комбинација музичких интервала као успостављања „магијск[ог] мотив[а]” *мајтерње мелодије* (Настасијевић

1991a: 43) транспонује и у музичком медијуму, што се уочава у завршним сегментима мелодијских фраза у музичкој драми *Код „Вечитије славине“* Светомира Настасијевића, а посебно на израженим местима у њеном „Пролог[у]” и „Епилог[у]” (Светомир Настасијевић у Настасијевић 1991в: 257–258).¹⁶² Такође, трансмузикализацији *мајтерње мелодичности* приступило се и као једном од највећих изазова потенцијалних стварања у другом језичком систему, што, заправо, подразумева и промишљање о (не)могућностима транспоновача музике језичких акцената и њене реактуелизације у другачијим матрицама поимања релације вербализованог и музикализованог (Настасијевић 1991a: 42–43, 193; Nastasijević 2013). Осим тога, знаковитост и учинковитост оваквих Настасијевићевих транспозиција интервалског и акценатског показале су се подстицајним и за опредељења млађих авангардних нараштаја.

(Не)свесно припремајући контекст за неке од каснијих идеја музикализације стиха и прозног израза, међу којима је и она Оскара Давича о *трансијоновању* „intonације реčenica” „и акценатске интервале и мелодију”, односно о праћењу *слова* који се преносе у „cele tonove ili taktove”, а чији је смисао у „kontrapunktualn[im] odnos[ima]” (Davičo 1979: 219), Настасијевић кроз акценатско образлагање интервала кварте и секунде нуди заправо могући пример за тонску версификацијску анализу аспекта *мајтерње мелодије* (Настасијевић 1991a: 42–43, 193) и њеног редефинисања у поезији различитих поетичких парадигми и избора.

Из свега реченог и проистиче колико су интердисциплинарне поставке Настасијевићевих есеја неке од основа дефинисања и трансмузиколошких спона међу областима, које пак, пренете у сферу поетског или музичког, умногоме делују на аспекте промена, поетичких динамизација и модернизација. Иако се, можда, чини да је Настасијевићев проговор у вези са конкретним музичким одређењима *мајтерње мелодије* тек узгредан и тада безмало метафорички, интерпретације пак показују колико се и њиме заправо контекстуализују важности Настасијевићевих виђења, како у историји музичких описивања језичких акцената, тако и геопоетичких осликавања одређених

¹⁶² У вези са поетиком композиторских приступа Светомира Настасијевића, као и питањима остварене интердисциплинарности, посебно кроз усредсређеност ка раду на операма и балетима, в. и: Крајајић 1980.

тензичних ситуација и, коначно, колико тумачења *мајџерње мелодије* (Настасијевић 1991а: 42–43, 193) активирају тежишта иманентне поетике интердисциплинарности као важног упоришта трансммукализације текста.

3. Вагнеријада Настасијевићевих музичких драма

Колико је целокупни опус Момчила Настасијевића прожет сложеним трансдисциплинарним повезаностима, заснованим на сувереним владањима теоријским и практичним знањима како код сваког члана породице Настасијевић, као и у тоталитету њиховог уметничког кружока (уп. Настасијевић 2017), показују и чињенице у вези са тим колико се сродности трансммукализацијских елемената текста, чак и на плану стила, проналазе у остварењима за која би се очекивало да су према карактеру међусобно удаљена. Тако, ако би се упоредили, на пример, одломак из текста „Браћа, књижевник и композитор, о својој новој музичкој драми *Ђурађ Бранковић*” – „Трагика главне личности, Ђурађа Бранковића, у напору је да заустави *кобни ѿок догађаја који воде* ка крајњој пропасти, док *ѿај кобни ѿок догађаја* има свој корен у интимном расположењу маса [...]” (Настасијевић у Настасијевић 1991а: 394; подвлачења М. Ђ.) и одељак из сегмента „За помози Боже” из *Хронике моје вароши*: „Али камо да су то: из *догађаја Догађање да је; из ојречносѿи ѿокова, хуке њине, ѿиѿшина Тока да избија; из безизлазног тек прави излаз: одиграће се једном и ова драма, престаће време*” (Настасијевић 1991г: 565; подвлачења М. Ђ.), увидело би се колико су сродна опредељења експлицирана кроз више сфера – на тематском, симболичком, музички лајтмотивском, лексичком нивоу, али и према извесној карактеристици присуства анаколута, што многа чини особен израз Настасијевићеве поетике.¹⁶³

У том смислу може да се претпостави колико су и основна упоришта трансммукализације, посебно контекстуализована кроз идеје књижевно-музичких остварења, међу највећим заједничким делиоцима поетичких основа Момчила

¹⁶³ Поводом значаја музичког дискурса у Настасијевићевом опусу и његовој улози у перцепцији жанровских опредељења која су на границама између музичког и књижевног, в. и: Пено 2013а: 437–445; Пено 2013б: 91–104; Хамовић 2015: 95–103.

Настасијевића, што оснажује и ствараочева тврдња изражена у рукописној верзији есеја „За матерњи музички језик” – „[...] и да ће се [...] музичким проучавањем поезије, особито народне доћи до плодноних открића [...]” (Настасијевић 1991а: 193). Формулисано „музичк[о] проучавањ[е]” текста (Настасијевић 1991а: 193) у опусу Момчила Настасијевића подразумева реализацију трансмузиколошких аналогичности у различитим облицима и жанровима, који показују изузетне специфичности, међу којима се према идејама тоталног уметничког дела издваја и концепт музичке драме.

3.1. (Не)савршенство речитатива музичке драме

Као један од најсложенијих изазова у музичком приступу драмском изразу, Светомир Настасијевић је поставио потрагу за одговарајућим музичким изразом који треба да успостави достојан простор трансферзале, односно да омогући такву врсту процеса трансмузикализације из кога ће природно проистећи и вербални и мелодијски одабир, без сувишних потреба да се један због другог мењају у ономе што представља њихове појединачне опредељености (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991а: 395). Окрећући се ка изворима за које сматрају да су неопходни, како је то Светомир Настасијевић објаснио и у тексту „Браћа, књижевник и композитор, о својој новој музичкој драми *Ђурађ Бранковић*”, Настасијевићи извесне одговоре на ове недоумице покушавају да пронађу у традицији и начинима њене модернистичке ресемантизације: „Исто тако, занимљиво је за композитора решење речитатива. Наћи мелодијски израз за то, то ме занима. Највише решења за ово налазе се у нашој народној музици, нарочито у архаичним напевима, као што су гусларске мелодије, обредно певање и друго. Разуме се, ту се тражи дух народне мелодије, али се не узима сирови материјал...” (Настасијевићи у Настасијевић 1991а: 395).

На неколико места је у есејистичким увидима Момчила Настасијевића вариран овако представљен однос према народним мелодијама, од којих су, свакако, међу најексплицитнијим примери у „Поговор[у]” *Међулушком благу* (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 43), као и у есеју „Белешке за апсолутну поезију”, где се, са једне стране, тражи време и простор који су обележени начином на који могу да „песма и мелодија истовремено, из истог полета нераздвојно настану (народне

попевке)”, а, са друге стране, да се природношћу синкретизма таквог трансмузиколошког склопа дође до кода „у коме пулсира нека даља, дубља садржина; кроз речи проструји тајанствена сила” (Настасијевић 1991а: 35–36). Очито је да је под снажним дејством модернизација у књижевности, потребама да се разматрају суптилна питања трагички обликована изразитим драмским набојима, која се распростиру од прапочела, где се музичко узима као оно што је у бити, наилази на огромне недоумице у вези са могућношћу да се конкретним уметничким средствима изразе онтолошке преокупације и поставе егзистенцијални потреси савременог јунака. Како испољити у одговарајућој трансмузиколошкој комбинацији „трагични надмотив” који собом садржи и последњи недокучни чвор страдања”, узрокован тиме да „не допире му можда глас из пакла или с неба, него из саме утробе главног јунака” (Настасијевић у Настасијевић 1991в: 44)? Који или какав „архаичн[и] напев” музичке драме (Настасијевић у Настасијевић 1991а: 395; уп. Настасијевић 1991а: 42–43) то може да посредује и како публика то да реципира?

Управо имајући у виду како Настасијевићи описују сложености мотивских кумулативности у музичкој драми *Међулушко благо*, Исидора Секулић, мада није имала прилике да чује музику, ипак изражава несигурност у вези са тим да ли се мелодијска линија заиста прилагодила психолошкој продубљености стања јунака, односно колико се успело у транспозицијама у којима се „траже речи које собом доносе свој музички израз, и музик[а] из које ће се саме по себи чути речи” (Секулић 1943б: 100). Остварену варијантност трансмузикализације Исидора Секулић подвлачи у примерима стихова типа – „Гугу ми гугило, мало” (Настасијевић према Секулић 1943б: 101), у којима је, дакле, кроз асонанце, или слоговно певање, мелодија већ инкорпорирана, док проблем немогућег повезивања „нумерус[а]” „с мелосом” или делотворности музичких мотивација у променама (Секулић 1943б: 101, 102), Исидора Секулић уочава управо у том речитативном набоју психолошке драматизације индивидуалног којој оно што је до тада било знано као основа колективног доживљаја мелоса није представљало увек могућа упоришта музичке реализације (Секулић 1943б: 100–103).

Имајући у виду да су Настасијевићи били у прилици да спознају рад претходника у генеалогским поставкама музичке драме, у назначеном смеру могло би и да се постави питање зашто у тежњи састављања вагнеровског *целовитног уметничког дела* (уп. Pederson 2016: 39–53) у односу на потпуна стапања трансмузиколошких аспеката текста и констелација музичке драме у остварењима Настасијевића одговор није могао да буде сасвим вагнеровски оријентисан.

3.2. Може ли да се оствари *целовитно уметничко дело* у музичкој драми?

Колико су високо вредновани домети Вагнерових остварења и у српској књижевно-музичкој есејистици, потврђују и два текста Исидоре Секулић, при чему се у једном дискусија концентрише на посету Бајројту и проистекле утиске (Секулић 1941д: 229–239), а у другом посебно интересовање је умерено ка анализи „Валкир[е]: дел[а] Вагнерове Тетралогije” (Секулић 1943а: 42–51). Приказујући Вагнера као композитора „високих музичких драма”, уз шта нарочито издваја дела као што је *Парсифал* или *Сумрак богова*, Исидора Секулић на више места у тексту подвлачи колико је за представљање композиторовог рада био потребан не само јединствен простор, какав је Бајројт, који је Вагнер и усталичио, него у идеји, вештини и могућностима усаглашен сваки члан оркестра и хора, сваки учесник у организацији вишесатних изведби, односно пријемчив идеалан слушалац (Секулић 1941д: 230, 235).¹⁶⁴ Стога и не чуди што се озбиљност оперског питања, постављаног деценијама и у 20. веку, намеће као незаобилазно у дискусијама поводом начина разумевања идентитета, одређења и опредељења читаве културе и заједнице (уп. Milanović 2019: 231–251). Чињеница нераспрострањености потпуне уметничке рецепције музичких драма Настасијевића умногоме је допринела и немогућности да се у целини перципира све оно што је повезаност између вербалног и музичког у делу (уп. Секулић 1943б: 103).

¹⁶⁴ Колико је Исидора Секулић била одушевљена доживљајима након ходочашћа у Бајројт, уочава се и из мноштва егзалтација формулисаних у тексту, међу које би могла да се сврста и следећа ставка: „Бајројт је остварење Ничеове визије о рађању трагедије из духа музике” (Секулић 1941д: 238).

За разлику пак од претежног ослањања Настасијевића на мелос, а нарочито на рекреирање духа познатог певања (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 43; Настасијевић 1991а: 35–36; Секулић 1943б: 100–103), Вагнерове основе музичких драма су, иако у концепцији митског предлошка, у музичком смислу узимале у обзир претходност традиције и њених најбољих домета, те су у томе „израсле у силне драмске симфоније”, и то „у једном тоталном споју свих уметности, речи, звука, мимике, геста, боје, архитектуре” (Секулић 1941д: 232). Иако су Настасијевићи управо на поетском, музичком и сценском плану нераскидиво међусобно сарађивали, у „Поговор[у]” *Међулушком благу* ипак подвлаче свесност могуће вагнеровске основе, али и доминирајуће разлике које у свом делу истичу: „Чини нам се неће бити излишно саопштити овде неколике мисли до којих смо дошли састављајући ову *ни ојеру, ни музичку драму у вагнеровском смислу*, већ просто драму намењену да се певањем и никако другше изведе” (Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41). Одаљујући се од традиције опере, можда су имали на уму да дају могућност одређеног превредновања овог жанра, односно да се унеколико типолошки уклопе у вишегодишњу доминацију комада са певањем, и то због негативних вредносних судова или подозрења која су постојала према операма, а која су, истичући првенства музичким драмама, различитим поводима изрицали Милоје Милојевић и Тодор Манојловић (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 43; Манојловић 1928: 224–228; Милојевић 1929б: 53; уп. Васић 2011б: 203–218).

Ипак су, поред поднасловне дефиниције остварења *музичком драмом* (Настасијевић 1927), Настасијевићи очигледно желели да задрже и у српској култури развијају вагнеровску идеју *целокућног уметничког дела* (*Gesamtkunstwerk*), али су експлицитно израженим одступањем од чисте вагнеровске поставке одлучили да подвуку извесне промене у односу на оно што је у историјама музике и књижевности под вагнеровском музичком драмом подразумевано (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41; уп. Pederson 2016: 39–53). Да ли су потенцијални разлози били у природи (не)реализивости сложених пројекта каква су била извођења Вагнерових дела или, можда, још нешто?

Одговор на питање зашто у тежњи састављања вагнеровског *целовитног уметничког дела* одређења Настасијевића у свему ипак нису могла да буду искључиво вагнеровска (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41; Pederson 2016: 39–53), можда би могао да се пронађе у разлици односа мелодијског и говорног који су Настасијевићи подразумевали у поређењима са вагнеровским предлошцима. Док је у интерпретацији Франца Листа, Вагнеровог блиског сарадника, више пута подвучено да су особености Вагнерових мелодија управо у томе што могу засебно да се тумаче као музички *јерсонификоване идеје* (Liszt 1851), чини се да је у тежњи ка свеопштој повезаности говорног и певаног код Настасијевића (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41–43), одређени сегмент музичке, али донекле и говорне самосвојности ипак изостао, што твори и недвосмислену разлику.

У том смислу делује да су у усмерености ка извесној неразделивости музичког и вербалног (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41), Настасијевићи (тек) донекле мимоишли једно од основних Вагнерових начела погрешке, формулисано у тексту „Опера и драма” – „[...] да је *sredstvo izraza* (muzika) *pretvoreno u cilj*, *dok je cilj izraza* (drama) *pretvoren u sredstvo*” (Вагнер према Sajmons 2010: 65). Уколико се пак стиче утисак да је текст писан са претензијом не само драмског већ управо музичког као супституентског, чак и у деоницама које би морале да носе елементе драмске радње, као и оквир мотивација (уп. Секулић 1943б: 101), јасно је, такође, да основна идеја Настасијевића није у бити искључиво вагнеровска.

Конечно, ако се имају у виду друштвене, идеолошке и политичке премисе које су уочене у изградњи Вагнерових музичких драма као принципа потребе естетизације стварности, мобилизације духова, и врсте социјалне револуције коју сви подједнако креирају, мењајући заправо дотадашње системе и стварајући упоришта за нека нова груписања истомишљеника у Вагнеровој музици као стварносној алтернативи, и супституцији представе неке нове реалности (Bermbach 1994: 266, 270), или се пак узму у обзир дихотомије Вагнеровог деловања, које су подразумевале и повлачења уметника мимо сваког друштвеног ангажовања, што је било строго критиковано и од стране марксистички оријентисаних тумача (Markovac 1933: 121–131; уп. Васић 2013а: 77–92), вероватно

се у временима рада на музичкој драми и периоду проосећане атмосфере друштвених кретања још јаснијом чини позиција Настасијевића у односу на Вагнеров опус и његову рецепцију (уп. Настасијевић 1927).

Имајући назначено у виду, може да се закључи да се уз коментарисане разлике, као и уочене сродности у одређеним елементима заплета у Настасијевићевим и Вагнеровим делима (Секулић 1943а: 46; Nodel 2014: 49), уз заједнички идеал суштинске свеопште повезаности изговореног и музицираног у остварењима (уп. Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 43; Секулић 1943а: 51), умногоме потврђују разлози да се музичка драма српске културе проматра у генези међудисциплинарних жанровских остварења, као значајан пример вишесмерних трансмузиколошких веза књижевности и музике.

У том смислу представљено, начини на које се границе поетичких праваца и парадигми рефлектују у књижевним и музичким делима браће Настасијевић, њихова аутопоетичка и метапоетичка промишљања и дијалози, наглашени посебно током 20-их година 20. века (уп. Настасијевић 1929: 340–344; Настасијевић 1991а: 38–45; Настасијевићи у Настасијевић 1991в: 41–44 и др.), управо кроз непрекидан и активан концепт трансмузикализације текста чине један од најважнијих интердисциплинарних мостова међу различитим уметностима, жанровским поставкама, упориштима култура и поетичким опредељењима. Без обзира на то одакле почиње или куда се одавде, као са својеврсног трансмузиколошког миљоказа усмерава, дискусија о књижевности и музици суштински увек обузима и опус Момчила Настасијевића.

XIII

**У ГЛОСАРИЈУ ТРАНСМУЗИКАЛИЗАЦИЈЕ
ТЕКСТА**

1. Трансмузиколошки појмовник књижевног текста као упориште будућих интердисциплинарних тумачења

„[...] зашто и наша реченица не би могла музички нешто казати о присутности или одсутности мисаоне или осећајне садржине?”
(Андрић 1976: 249).

Процеси транслације одређених феномена међу различитим дисциплинарним оквирима и развијање разгранате методологије приступа изучавањима и овде издвојених концепата подразумевају и могућности конституисања посебних лексикона који прокламују и шире заједнички корпус појмова. На тај начин формирани конститутивни елементи произилазе како из засебних теоријских интерпретација једне или друге дисциплине, тако и из поља компаративних анализа изучавалачких сусрета у тумачењима музике књижевности или књижевности музике. Таква врста лексикона могла би да окупи и неке од раније познатих појмова који повезују обе области, а међу којима су и *вербална музика* (Scher 1968), *поетска музикологија* (Barańczak 1972: 108–116), *литерарни контролјункти* (Termer 1972: 39–40), *музикализација фикције* (Wolf 1999), *литерарна fuga* (Hejmej 2002: 96–123), *пријоведна музика* (Danuser 2001: 293–320), *музичко писање књижевности* (Dayan 2006) и др., док би се, кроз сумирања неких и овде изведених, као и будућих истраживања, додавали и појмови проистекли из поновних интерпретативних сагледавања интердисциплинарно постављане грађе и њених испитивања.

У тим оквирима, након претходних анализа одредница које припадају обема областима или проистичу из домена међумедијалних интерполација, уочава се да и принци-

пи *трансмукализације текста* утврђују колико одређени музички слојеви завређују своје транслације у књижевна остварења, као и које поетичке и поетолошке знаке посредује *музички дискурс литерарног дела*, формирајући књижевне текстове понекад и као свејеврсне *трансмуколошке алтернативе*. Кроз нарочитост жанра српских модернистичких есеја, са многим интердисциплинарним упливима, без обзира на то колико као њихове основе и нису нужно дате музичке теме, очито је успостављање комплексне *музичке епистемологије књижевног текста* која неретко постаје и елемент аутопоетике писца. У тим аспектима увиђа се колико је и метафоризација књижевног текста врста *метамузичке елаборације* у оквирима стваралачке рецепције дела једне дисциплине у другој, односно колико се кроз тон *музичких метафора* представљених у књижевном делу приказује и *трансмуколошки рефлекс* метапоетичког слоја грађења одређеног жанра. Осим тога и многобројни појмови, попут *каденце* или *синкоје* у анализама између везаног и слободног стиха, показују како елементи музикализације доприносе модернизацији дела, како примери *контрапункта* у књижевном тексту, припадајући елементима музикализованог ткива, утичу на *полифонијски карактер нарације*, гледишта или пак на структурална наглашавања појединих елемената у делу, што све доприноси знатној динамизацији у оквирима познатих матрица.

Имајући у виду претходно назначено, као један од кључака изведених истраживања поставља се корпус појмова који могу да послуже као основа за сагледавање других интердисциплинарних веза између књижевности и филма, ликовних и позоришних уметности, сликарства и сл. Према моделу процеса трансмузикализације текста као интердисциплинарног чина који се јавља у виду продукта транслације и праћења преноса музичких елемената у књижевни текст, могло би да се конституише паралелно виђење транслација уметничких феномена из других дисциплина у књижевно остварење. У том контексту представља се и *трансмуколошка пројекција* која означава правац, смер, акцију, упоришно деловање, извесну активност реципијентског система и повратну спрегу у конституисању целине, која је неретко у вези са бројним друштвено-идеолошким питањима или начинима посредовања других социокултурних упоришта.

Оквир трансмузикализације који претпоставља контекстуализацију сусрета уметника различитих дисциплина указује на нераскидиву везаност поетичких промена у књижевности као одраза и многобројних директних сарадњи које су посебно кроз прву половину 20. века у српској култури остваривали књижевни и музички ствараоци. У процесима преноса постаје такође веома индикативан начин на који књижевни текст инкорпорира музичке елементе, уз питања колико је присутна и извесна *и́рансмузикализована дисци́панцираноси́*, као могућност да се управо путем освојене разлике конституише простор како би литерарним превредновањем строге музиколошке терминологије у сферама књижевног текста успело да се кроз алтернативу транслације музичког дискурса досегне простор другости за проговоре о неким кључним околностима у друштву које, можда, није могуће на другачије начине тематизовати (него) у књижевном делу.

Иако би појам *и́рансмузикализоване релације* деловао, евентуално, као таутологија или плеоназам, имајући у виду да је релациони однос на имплицитан начин већ обухваћен сваком транслацијском пропорцијом, ипак, уколико се има у виду да су међудисциплинарне везе углавном вишеструко укрштене, чини се да би могло да се говори о виду сложенијег интерактивног односа реверзибилних прелаза из домета једне дисциплине у другу, односно ка некој следећој, док поводом њиховог упоредног сагледавања може да се дискутује и у вези са извесном актуелизацијом *и́рансмузиколошке и́аралеле* међу књижевним ствараоцима и композиторима у контексту других уметничких и научних дисциплина. Како намера преноса одређеног концепта продрозумева и различите начине ситуирања у оквире књижевног текста, модел којим текст prima музички термин посебно је значајан и када се има у виду питање да ли се успоставља својеврсна *и́рансмузикализацијска и́ауза*, као приметна задршка приликом транслације одређеног концепта, његове структуре и значења из система једне уметничке области у другу. У том случају пример транспозиције је знатније наглашен, односно проосећа се колико не долази увек до потпуног срастања елемената дискурса који припадају различитим уметничким системима. Та врста транслацијске задршке при трансмузикализацији одређеног феномена продрозумева и интермедијалну формулацију односа која умногоме добија и метадисциплинарни карактер.

Процес транслације музичког концепта у књижевне оквире неретко подразумева и одређени аспект *трансмусиколошког коментара* који у систему интерпретација собом кондезује и бројне елементе поетичких промена или пак утицаја што се рефлектују кроз извесне трагове модернизације књижевности. Сродна претходној јесте и перспектива *трансмусиколошког рефлекса*, трансфера или одговора, што је феномен у књижевном тексту проистекао након извршеног процеса трансмузикализације, при чему у односу на степен његове креативне продуктивности може да се проматра посебност реакције књижевног дела поводом чина трансмузикализације. Уколико се у тим сферама издваја и одређени посредовани културолошки вишак, неретко се *трансмусиколошки рефлекс* утврђује и као начин преношења ширих социолошких и других увида, односно показује се и како проговор о музици текста подразумева и транспоноване, на пример, идеолошких становишта извесног времена и његове позиционираниости.

Након процеса трансмузикализације, оно што је маркер одређених узуса транслације јесте и незаобилазни *трансмусикализован знак*, као и *трансмусиколошки код*, којима се често отвара читава генеалогија сложених филолошких питања поводом конституције односа према предлошку, тј. посредовања упоришне аутопоетичке и/или метапоетичке парадигме релација кроз конституисања метафикционалне уписаности трајања текста у оквирима остварења других уметности. Умногоступно то представља и доказ колико је заступљеност музичких елемената у књижевном делу, чак и на нивоу *трансмусикализованих дејстава*, утицајно упориште за методе сагледавања динамизације промена и модернизације одређене поетичке парадигме. Управо се у том контексту и отварају питања о будућим могућностима проматрања трансмузикализације текста и музике српске и светске књижевности друге половине 20. и 21 века, као даље развијање потенцијалних основа за конституисање упоредне, интердисциплинарне историје књижевности и других уметности.

Ако уз то још увек могу да се причују музика текста и текстура музике, значи да је идеја трансмузикализације модернистичке књижевности отворена трајекторија живота тумачења и интерпретација стваралачких трајања која се наставља.

XIV

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори

- Андрић 1920: Иво Андрић, *Ex Ponto*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Андрић 1953: Иво Андрић, „Аска и вук”, *Полиџика*, год. 50, бр. 14382, 1–2. јан. 1953, 8–9.
- Андрић 1976: Иво Андрић, *Знакови њоред љуџа: медийаџивна љроза*, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопје: Мисла.
- Андрић 2008: Иво Андрић, *Сабране љриџовешџке*, приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић, Београд: Завод за уџбенике.
- Б. 1910а: [Милутин] Б. [Бојић], „Салома у уметности”, *Дневни лисџ*, бр. 207, 1. август 1910.
- Б. 1910б: [Милутин] Б. [Бојић], „Задужбина Димитрија Стаменовића”, *Дневни лисџ*, бр. 172, 27. јун 1910.
- Б. 1911а: [Милутин] Б. [Бојић], „Франц Лист”, *Нова истра*, бр. 7, јун 1911, 223–224.
- Б. 1911б: [Милутин] Б. [Бојић], „Басне Милана Вукасовића (Басне Милана Вукасовића, Београд, 1911, 8, стр. 95)”, *Дневни лисџ*, бр. 57, 26. фебруар 1911.
- Б. 1911в: [Милутин] Б. [Бојић], „Тако је говорио Зарайџусџра (Тако је говорио Зарайџусџра, написао Ф. Ниче, превео др Милан Ђурџин)”, *Дневни лисџ*, бр. 278, 9. октобар 1911.
- Б. 1911г: [Милутин] Б. [Бојић], „Луџке (Комедија у четири чина, написао Пјер Волф)”, *Нова истра*, бр. 10, октобар 1911, 318–319.
- Б. 1913: М. [Милутин] Б. [Бојић], „У сусрет војсџи”, *Пијемонџ*, бр. 220, 13. август 1913.
- Бојић 1910: Милутин Бојић, „Сезаме, отвори се...”, *Дневни лисџ*, бр. 110, 23. април 1910.
- Бојић 1911а: Милутин Бојић, „Димитрије Иванов Бојацијев”, *Дневни лисџ*, бр. 194, 17. јул 1911.
- Бојић 1911б: Милутин Бојић, „Салома”, *Савременик*, VI/1911, бр. 6, 333.

- Бојић 1911в: Милутин Бојић, „Салома”, *Нова искра*, X/1911, бр. 5, 136–137.
- Бојић 1911г: Милутин Бојић, „Жан Ришпен”, *Дневни лист*, бр. 307, 7. новембар 1911.
- Бојић 1914: М. [Милутин] Бојић, *Песме*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Бојић 1917: М. [Милутин] Бојић, *Песме бола и њоноса*, Солун: Штампарија „Аквароне”.
- Бојић 1918: Милутин Бојић, *Краљева јесен: драма у једном чину*, предговор написао Д. Ј. Филиповић, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића.
- Бојић 1957: Милутин Бојић, *Стихови и драме*, избор и предговор Живко Милићевић, Суботица: Минерва.
- Бојић 1978а: Милутин Бојић, *Проза, I, Сабрана дела Милутинова Бојића*, књ. 3, приредио Гаврило Ковијанић, Београд: Народна књига, Народна библиотека „Милутин Бојић”.
- Бојић 1978б: Милутин Бојић, *Поезија, Сабрана дела Милутинова Бојића*, књ. 1, приредио Гаврило Ковијанић, Београд: Народна књига, Народна библиотека „Милутин Бојић”.
- Бојић 1978в: Милутин Бојић, *Проза, II, Сабрана дела Милутинова Бојића*, књ. 4, приредио Гаврило Ковијанић, Београд: Народна књига, Народна библиотека „Милутин Бојић”.
- Бојић 1978г: Милутин Бојић, *Драме, Сабрана дела Милутинова Бојића*, књ. 2, приредио Гаврило Ковијанић, Београд: Народна књига, Народна библиотека „Милутин Бојић”.
- Васић 1922: Драгиша Васић, *Ујуљена кандила: њриповејке*, с предговором Слободана Јовановића, Београд: Г. Кон.
- Васић 2014: Драгиша Васић, „Ресимић добошар”, у: Младен Весковић, прир., *Ејџџаџија рајџа: анџолоџија срџске рајџне џриче*, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 110–130.
- Верлен 2005: Пол Верлен, „Месечина”, у: Иван В. Лалић, прир., *Анџолоџија новије француске лирике: од Бодлера до наших дана*, превео Иван В. Лалић, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 92.
- Винавер 1913: Станислав Винавер, *Приче које су изгубиле равнотеџу*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Винавер 1920а: Станислав Винавер, „Манифест експресионистичке школе”, *Прогрес*, I, 114, 2–3; 115, 2–3; 116, 2–3; 124, 2–3; 126, 2–3; 130, 2–4.
- Винавер 1920б: Станислав Винавер, „Музички живот. Концерат Зигмунда Фајермана. Ото Шулхоф као пратилац. Руски Балет, игра госпођице Јурјеџе. ’Вертер’. Госпођица Ловшинска и г. Турински. Г. Христић као дириџенат”, *Мисао*, II, књ. II/6, 16. III 1920, 876–880.

- Винавер 1920в: Станислав Винавер, „Музички живот. Г. Милоје Милојевић и музички снобизам. Концерт г. Хермана Груса. Концерт руских певача”, *Мисао*, II, књ. II/4, 16. II 1920, 716–719.
- Винавер 1920г: Станислав Винавер, прир., *Панїологија новије срїске ѿеленгирике*, Београд: Напредак.
- Винавер 1921а: Станислав Винавер, *Громобран свелира*, Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга.
- Винавер 1921б: Станислав Винавер, „Реквијем Моцарта”, *Рејублика*, V/113, 20. X 1921, 4.
- Винавер 1921в: Станислав Винавер, „Моцартов Реквијем у Мањежу”, *Рејублика*, V/98, 20. X 1921, 3.
- Винавер 1921г: Станислав Винавер, „Уметност. Даровити капелник г. Христић”, *Рејублика*, V/6, 11. I 1921, 2–3.
- Винавер 1922а: Станислав Винавер, „Коначни смисао призива. Григ у интерпретацији г-ђе Винавер. Линијски позитивизам квартета Зика. Фаталност миниатура код г. Милојевића. Символика г-ђе Попове и г. Крижаја”, *Мисао*, IV, IX/1, 1. V 1922, 708–710.
- Винавер 1922б: Станислав Винавер, „Стручна и књижевна музичка критика”, *Музички гласник*, год. I, бр. 3, 3.
- Винавер 1923а: Станислав Винавер, „Неспоразуми о музичком национализму”, *Мисао*, V, књ. XI/3, 1. II 1923, 229–233.
- Винавер 1923б: Станислав Винавер, „Тродневни парадокси г. Данхила”, *Мисао*, V, књ. XI/2, 16. I 1923, 141–143.
- Винавер 1924а: Станислав Винавер, „Моцарт у музичкој школи”, *Време*, IV/956, 18. VIII 1924, 4.
- Винавер 1924б: Станислав Винавер, „Волф-Фераријева ’Сузанина тајна’. Домаћи репертоар. Успех г. Миленка Пауновића”, *Сотоедиа*, II/13, 31. III 1924, 9.
- Винавер 1924в: Станислав Винавер, *Проблеми нове естетике, Бергсоново учење о ритму: техника изражаја и смисао конструкције*, Београд: Време.
- Винавер 1925: Станислав Винавер, „Два пута националне музике”, *Време*, V/1097, 6–9. I 1925, 24.
- Винавер 1926а: Станислав Винавер, „Концерт нордијске музике”, *Време*, VI/1473, 25. I 1926, 6.
- Винавер 1926б: Станислав Винавер, *Чувари светиа*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Винавер 1935: Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић”, *Правда*, бр. од 20. априла 1935, 8.
- Винавер 1940: Станислав Винавер, „Милан Ракић: човек, песник, Србин и западњак”, *Време*, 27. III 1940, 29.

- Винавер 1953: Станислав Винавер, „Први Шенберг у Београду. Концерт немачког квартета Дроз”, *Рејублика*, XX/418, 3. XI 1953, 4.
- Винавер 1954а: Станислав Винавер, „Прегршт жеља. Осветљење. Цез. Колет. Филмови. Говор”, *Рејублика*, бр. 427, 5. I 1954, 3.
- Винавер 1954б: Станислав Винавер, „Наше народне попевке у транскрипцији Беле Бартока”, *Књижевне новине*, I/32, 19. VIII 1954, 3–4.
- Винавер 1954в: Станислав Винавер, „Бела Барток и пентатоника”, *Књижевне новине*, I/36, 16. IX 1954, 7.
- Винавер 2012а: Станислав Винавер, *Панїџологије, Алајбегова слама, Дела Сїјанислава Винавера*, књ. 2, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.
- Винавер 2012б: Станислав Винавер, *Београдско огледало, Дела Сїјанислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.
- Винавер 2015а: Станислав Винавер, *Музички краснойис: есеји и критике о музици, Дела Сїјанислава Винавера*, књ. 12, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Винавер 2015б: Станислав Винавер, *Евројска ноћ, Сабране њесме (1919–1955), Дела Сїјанислава Винавера*, књ. 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Вукасовић 1911: Милан Вукасовић, *Басне*, Београд: Нова штампарија Давидовић.
- Вукићевић 1900: Миленко Вукићевић, „Гимназија ’Вука Стеф. Караџића’, њен постанак и развитак”, *Извешїјај о раду и ученичком најреїџу у школској 1899/1900. години, Гимназија ’Вука Сїеф. Караџића’*, [б. м.: б. и.], 87–103.
- Вучковић 1955: Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Београд: Научна књига.
- Гавриловић 1910: Андра Гавриловић, *Истїорија срїске и хрвайске књижевностїи народнога језика: с њоговором о будућностїи књижевне заједнице*, Београд: [А. Гавриловић].
- Гласник Еїџнографског инстїїїџуїта* 1939: „Дискусија о корзу и дансингу – Дансинг није за девојчице јер утиче штетно на њихово васпитање”, *Гласник Еїџнографског инстїїїџуїта*, бр. 5, 29. јануар 1939, 10–15.
- Грчић 1924: Јован Грчић, прир., *Порїреїи с њисама*, 2, Загреб: Књижара З. и В. Васића.
- Грчић 1926: Јован Грчић, прир., *Порїреїи с њисама*, 4, Загреб: Загребачка добротворна задруга Српкиња.
- Дебрецени 1954а: Јозеф Дебрецени, „Да ли је Бела Барток био шовиниста? Нека врста писма Станиславу Винаверу”, *Књижевне новине*, I/34, 2. IX 1954, 6.

- Дебрецени 1954б: Јозеф Дебрецени, „Бела Барток и 'Мађарски тулипан'”, *Књижевне новине*, I/39, 7. X 1954, 8.
- Дединац 1950: Милан Дединац, *Позоришне хронике*, Београд: Просвета.
- Димитријевић 1940: Јелена Димитријевић, *Седам мора и њири океана: њујетем око свејиа*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Дучић 1896: Јован Дучић, „Први братски састанак сарајевског пјевачког друштва 'Слога' и мостарског пјевачког друштва 'Гусле'”, *Зора*, год. 1, бр. 2, 77–80.
- Дучић 1901: Јован Дучић, „Залазак сунца”, *Српски књижевни гласник*, II, бр. 10, 6, 425–426.
- Дучић 1902а: Јован Дучић, „Споменик Војиславу”, *Дело*, год. 7, књ. 24, бр. 2, 246–252.
- Дучић 1902б: Јован Дучић, „Акорд”, *Српски књижевни гласник*, VI, бр. 37, 7, 1146.
- Дучић 1908а: Јован Дучић, „О књижевном образовању”, *Полиџика*, 5, 1591, 1594, 1597, 1598, 23, 26, 29. и 30. 6. 1908, 3 (у сва четири броја).
- Дучић 1908б: Јован Дучић, „Наши писци и наши читаоци”, *Полиџика*, 5, 1535, 26. 4. 1908, 3.
- Дучић 1908в: Јован Дучић, „Поводом критике на наше уметнике”, *Полиџика*, 5, 1548, 9. 5. 1908, 3.
- Дучић 1908г: Јован Дучић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Дучић 1909: Јован Дучић, „Имаћемо Карађорђевог споменик”, *Ново време*, 1, 1, 26. 11. 1909.
- Дучић 1922: Јован Дучић, „Два нова уметника (говор Ј. Дучића којим је отворена изложба Милуновића и С. Стојановића)”, *Полиџика*, год. XVIII, бр. 5222, 6. 11. 1922, 3.
- Дучић 1928: Јован Дучић, „Књижевни космополитизам (Синоћње предавање Јов. Дучића на Универзитету)”, *Полиџика*, год. XXV, бр. 7395, 30. 11. 1928, 8.
- Дучић 1929а: Јован Дучић, „Отварање изложбе Г. В. Станојевића”, *Полиџика*, 26, 7506, 24. 3. 1929, 7, у Уметничком Павиљону.
- Дучић 1929б: Јован Дучић, „Наше књижевно време”, *Полиџика*, 26, 7764, 26. 11. 1929, 9.
- Дучић [19??]а: Јован Дучић, *Градови и химере, Сабрана дела*, књ. 5, Београд: Народна просвета.
- Дучић [19??]б: Јован Дучић, *Песме сунца, Сабрана дела*, књ. 1, Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”.
- Дучић [19??]в: Јован Дучић, *Царски сонети, Сабрана дела*, књ. 3, *Плаве легенде, Сабрана дела*, књ. 4, Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”.

- Дучић 1930: Јован Дучић, „Култура нашег сељака”, *Народна одбрана*, год. V, бр. 34, 530–532.
- Дучић 1931: Јован Дучић, „Отварање изложбе уметничке групе 'Облик' у павиљону Цвете Зузорић”, (Говор Ј. Дучића о културним задацима нашег времена), *Време*, 11, 3541, 9. 11. 1931, 7.
- Дучић 1932: Јован Дучић, *Благо цара Радована: књига о судбини, Сабрана дела*, 6, Београд: Ј. Дучић.
- Дучић 1943: Јован Дучић, *Лирика*, [Питсбург: б. и.].
- Дучић 1951: Јован Дучић, *Сѣаза ѿред ѿѿа, Моји саѿѿѿници, Јѿѿра са Леѿѿара: речи о човеку (одабране сѿѿране)*, [рукописе одабрали Јован Ђонових и Петар Бубрешко], [Чикаго]: Издање Српске народне одбране у Америци.
- Дучић 2008а: Јован Дучић, *Моји саѿѿѿници: књижевна обличја, Сабрана дела у седам књига*, том 4, приредио Новица Петковић, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Дучић 2008б: Јован Дучић, *Градови и химере, Сабрана дела у седам књига*, том 2, приредио Гојко Ђого, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Дучић 2008в: Јован Дучић, *Сѣаза ѿред ѿѿа: есеји и чланци, Сабрана дела у седам књига*, том 5, приредио Новица Петковић, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Дучић 2008г: Јован Дучић, *Благо цара Радована: књига о судбини, Јѿѿра са Леѿѿара: мисли о човеку, Сабрана дела у седам књига*, том 3, приредио Рајко Петров Ного, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Дучић, Милић 1938: Васа Милић, „Дучић о Ракићу. Разговор са г. Јованом Дучићем”, *Српски књижевни гласник*, н. с., LIV, бр. 6–7, 16. јули – 1. август 1938, 415–420.
- Живановић 2020: Никола Живановић, прир., *Анѿологија имажистичке ѿезије*, приредио и са енглеског језика превео Никола Живановић, Ниш: Нишки културни центар.
- Иго 1972: Виктор Иго, *Јадници*, 1, с француског превео Мита Ракић, Београд: Државна штампарија.
- Илић 1879а: Војислав Илић, „Несрећа у жаркој пустари (с руског)”, *Голуб*, бр. 10, 1. октобар 1879, 154–156.
- Илић 1879б: Војислав Илић, „Деда и унук (с руског)”, *Голуб*, бр. 12, 1. децембар 1879, 181–186.
- Илић 1961а: Војислав Илић, *Сабрана дела*, I, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд: Просвета.
- Илић 1961б: Војислав Илић, *Сабрана дела*, II, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд: Просвета.
- Илић 1903: Драгутин Илић, *Светиле слике*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Илијћ 1880: В. [Војислав] Ј. Илијћ [Илић], „Разбојничка песма: подражавање руској народној песми”, *Јавор: лисџ за забаву и науку*, год. [9], бр. 1, 7–8.
- К. 1865: Ј. [Лаза] К. [Костић], „Над Корнелијем Станковићем”, *Виџа*, I, бр. 20, 241.
- КИН*: *Књига Исуса Навина, Свејто љисмо*, превео Ђуро Даничић, У Пешти: Издање А. Рајхарда и друга му, 1867, 1–54.
- Киш 1972: Данило Киш, *Пешчаник*, Београд: Просвета.
- Клајн, Шипка 2008: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник стџраних речи и израза*, 3. допуњено и исправљено издање, Нови Сад: Прометеј.
- КН 1956: *Књижевне новине*, н. с., 18/7.
- Концерџ Алфреда Корџоа: умејника на клавиру, љрофесора умејничког одсека на Конзерваџиоријуму у Паризу* 1924: [б. м.: б. и.].
- Костић 1965: Лаза Костић, *Огледи*, приредио Предраг Вукадиновић, Београд; Нолит.
- Костић 1990: Лаза Костић, *О љолийици; О умејносџи: новински чланци*, 2, 1881–1883, приредио Младен Лесковац, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1991а: Лаза Костић, *Песме*, 3, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 1991б: Лаза Костић, *Песме*, 1, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2005: Лаза Костић, *Прејиска*, I, *Сабрана дела Лазе Косџића*, прир. Младен Лесковац, Миџа Бујас, Душан Иванић, ред. Душан Иванић, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2017: Лаза Костић, *Прејиска*, II, *Сабрана дела Лазе Косџића*, прир. Младен Лесковац, Миџа Бујас, Душан Иванић, ред. Душан Иванић, Нови Сад: Матица српска.
- Куљџурни догађаји 1930-их: љрограми, љозивнице, изложбени каџа-лози*, [б. м.: б. и.], 1930–[.].
- Л 1909: [Милутин Бојџић], „Прекусиноћна Салома”, *Дневни лисџ*, бр. 153, 6. јун 1909.
- Лазаревић 1912: Бранко Лазаревић, *Имџресџе из књижевносџи*, св. 1, са предговором Јована Скерџића, Београд: Књижара Геце Кона.
- Лазаревић 1917: Бранко Лазаревић, „М. Бојџић, *Песме бола и љоноса*. Солун. Штампарија ’Аквароне’. 1917. Стр. 7–70”, *Забавник*, бр. 4 од 15. августа 1917, 12–13.
- Лазаревић [19??]: Бранко Лазаревић, *Сабрана дела*, књ. I, II, *Изван времена и изнад догађаја*, Београд: Народна просвета.
- Лазаревић 2003: Бранко Лазаревић, *Имџресџе из књижевносџи и љозоришџа*, приредио Предраг Палавестра, Београд: Завод за уббенике и наставна средства.

- Лалић 1997: Иван. В. Лалић, *О ѿезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ларета [б. г.]: Енрике Ларета, *Слава Дон Рамира (један живоји у доба Филија II)*, књ. 1, књ. 2, са шпанског превео Калми Барух, [приредила књигу Исидора Секулић], Београд: Народна просвета.
- Лермонтов 2007: Михаил Лермонтов, *Мои демон: стихотворения*, Санкт-Петербург: Издательский дом „Азбука-классика”.
- М. 1926: [Милоје] М. [Милојевић], „Академско Певачко Друштво 'Обилић' и Моцарт”, *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. XVII, бр. 7, 1. IV 1926, 559–560.
- Манојловић 1924: Коста Манојловић, *Историјски поглед на ѿсѿианак, рад и идеје Музичке школе у Београду*, Београд: [б. и.].
- Манојловић 1922а: Тодор Манојловић, „Интуитивна лирика”, *Мисао*, год. IV, књ. IX, св. 1, 1. мај 1922, 690–692.
- Манојловић 1922б: Тодор Манојловић, *Риѿмови*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона (Штампарија „Скерлић”).
- Манојловић Т. 1923: Тодор Манојловић, „Дух футуризма”, *Мисао*, год. V, књ. XII, св. 3, 1. јуни 1923, 808–814.
- Манојловић 1928: Тодор Манојловић, „Ђакомо Пучини и његова опера *Турандој*”, *Музика*, 8–9, 224–228.
- Манојловић 1931: Тодор Манојловић, „Мусоргски”, *Летњојис Маѿице српске*, год. 105, књ. 328, св. 1/2, април–мај 1931, 1–5.
- Манојловић 1959: Тодор Манојловић, „Писмо Удружењу књижевника Србије”, *Историјски архив у Зрењанину*, Фонд 34, I/7.
- Манојловић 1987: Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне ѿезије*, приредио за штампу Гојко Тешић, Београд: „Филип Вишњић”.
- Манојловић 2005: Тодор Манојловић, *Песме, Изабрана дела Тодора Манојловића*, приредили Миливој Ненин и Зорица Хаѿић, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Манојловић 2007: Тодор Манојловић, *Ликовна криѿика, Изабрана дела Тодора Манојловића*, приредила Јасна Јованов, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Манојловић 2010: Тодор Манојловић, *Позоришна криѿика, Изабрана дела Тодора Манојловића*, приредила Марта Фрајнд, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Матић, Ристић, Вучо 2007: Душан Матић, Марко Ристић, Александар Вучо, *Муѿан лов у бисѿрој води (надреалистичка ѿезија, 1927–1933)*, приредио Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.
- Милин 2002: Мелита Милин, „Остерчева писма Милојевићу”, *Музикологија: часојис Музиколошког инстѿиуѿа Српске академије наука и умејносѿи*, књ. 2, 107–146.

- Милићевић 1912: Вељко Милићевић, *Бесџуће*, Сарајево: В. Милићевић.
- Милићевић 1868: М. [Милан] Ђ. Милићевић, *Пуџиничка њисма с разних стџрана Србије о Србији*, 2. умножено изд., У Београду: У државној штампарији.
- Милићевић 2011: Милан Ђ. Милићевић, *Дневник (1. јануар 1869 – 22. септембар 1872)*, приредио Петар В. Крестић, Београд: Радио-телевизија Србије, Завод за уџбенике.
- Милићевић 2014: Милан Ђ. Милићевић, *Пуџиничка њисма и записи из књажевачког краја Милана Ђ. Милићевића*, уредници Владана Стојадиновић, Слађана Јеремић, Љиљана Павловић, Књажевац: Народна библиотека „Његош”.
- Милојевић 1911а: Милоје Милојевић, „Гостовање оперске трупе Краљевско Земалског Хрватског Казалишта у Загребу”, *И, Српски књижевни гласник*, XXVII, бр. 1, 1. јул 1911, 62–68.
- Милојевић 1911в: Милоје Милојевић, „Кнез Иво од Семберије”, *Српски књижевни гласник*, XXVI, бр. 2, 16. јануар 1911, 156–160.
- Милојевић 1911г: Милоје Милојевић, „Гостовање оперске трупе Краљевско Земалског Хрватског Казалишта у Загребу (Крај)”, *Српски књижевни гласник*, XXVII, бр. 2, 16. јул 1911, 134–142.
- Милојевић 1911д: Милоје Милојевић, „Концерт Српске Музичке Школе у Народном Позоришту 4. марта 1911.”, *Српски књижевни гласник*, XXVI, бр. 7, 1. април 1911, 555–558.
- Милојевић 1912: Милоје Милојевић, „Бастијан и Бастијана, од Моцарта”, *Српски књижевни гласник*, XXVIII, бр. 1, 1. јануар 1912, 66–71.
- Милојевић 1913: Милоје Милојевић, „Наш музичко уметнички програм”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXI, бр. 5, 1. IX 1913, 395.
- Милојевић 1914б: Милоје Милојевић, „Стручне уметничке школе у служби уметничког национализма”, *Просветни гласник*, год. XXXV, књ. I, бр. 4 и 5, април/мај 1914, 354–359.
- Милојевић 1921а: Милоје Милојевић, „За народну музику”, *Политика*, год. XVIII, бр. 4604, 15. II 1921, 2–3.
- Милојевић 1921б: Милоје Милојевић, „Моцарт – Поводом извођења *Реквијема* у Београду 14 X 1921 у помен Петру Великом Краљу Ослободиоцу”, *Политика*, 14. X 1921, 3.
- Милојевић 1926а: Милоје Милојевић, *Смеџанин хармонски стил*, инаугурална докторска дисертација на основу које је према рефератима редовних професора Карловог универзитета у Прагу Здењка Неједлиа, Отакара Зиха, 30 јуна 1925 године, пре подне у 11 часова, у малој аули за промоције промови-

- сан за доктора философије, група музичких наука, Београд: [сопств. изд.].
- Милојевић 1926б: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. 1, Београд: Књижарница Геце Кона.
- Милојевић 1929а: Милоје Милојевић, „Богдан Поповић и музика”, *Зборник у часи Богдана Појовића*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 29–36.
- Милојевић 1929б: Милоје Милојевић, „Хенри Персл“, *Музика*, 2, 53.
- Милојевић 1931: Милоје Милојевић „Саломе, опера од Рихарда Штрауса”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXIV, бр. 7, 1. XII 1931, 538–543.
- Милојевић 1933: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. 2, Београд: Г. Кон.
- Милојевић 1936: Милоје Милојевић, „Моцарт и његово место у историји опере: поводом премиере комичне опере *Фигарова женидба*, у опери Народног позоришта у Београду 5 II 1936”, *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. XLVII, бр. 4, 16. II 1936, 317–325.
- Милојевић 1938а: Милоје Милојевић, „Јосиф Маринковић и његово тумачење песме Грчића-Миленка ’Задовољна река’”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 18, св. 1–2, 638–653.
- Милојевић 1938б: Милоје Милојевић, „Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца”, Посебан отисак из *Српског књижевног гласника*, бр. 3, 1. фебруар 1938, 3–14.
- Митровић 1975: Јеремија Митровић, „Друштво за уметност’ у Београду”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 41, св. 3/4, 251–258.
- Модун 1881: Тома Модун, *Нек смо на часио са рачунима*, Београд: б. и.
- Настасијевић 1927: Момчило Настасијевић, *Међулушко благо: музичка драма у 5 чинова*, музика од Светомира Настасијевића, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Настасијевић 1929: Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију”, *Српски књижевни гласник*, н. с, књ. XXVI/5, 1. III 1929, 340–344.
- Настасијевић 1991а: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли, Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 4, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.
- Настасијевић 1991б: Момчило Настасијевић, *Поезија, Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 1, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.

- Настасијевић 1991в: Момчило Настасијевић, *Драме, Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 2, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.
- Настасијевић 1991г: Момчило Настасијевић, *Проза, Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 3, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.
- Настасијевић 2016: Момчило Настасијевић, *Религиозно осмишљење уметности: есеји о уметности и ликовне крстике*, поговор Оливера Недељковић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.
- Настасијевић 2017: Светомир Настасијевић, *Пути у музику*, приредила Тања Гачић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.
- Недић 1893: Љубомир Недић, *Из новије српске лирике: критичке студије Љубомира Недића*, Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Ниче 1914: Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра: књига за сваког, и ни за ког*, Део 3–4, превео Милан Ћурчин, Београд: Књижарница С. Б. Цвијановића.
- Опсеница 2017: Драгослав Опсеница, „Преписка Јован Скерлић – Милан Ракић (критичар и песник)”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 83, 207–210.
- Павић 1996: Милорад Павић, *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи, Сабрана дела Милорада Павића у 10 књига*, књ. 5, приредили Јасмина Михајловић, Александар Јерков, Београд: „Драганић”.
- Пандуровић 1969: Сима Пандуровић, *Песме*, избор и предговор Божидар Ковачевић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Пандуровић 1999: Сима Пандуровић, *У немирним сенкама*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пастернак 1959: Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, Милан: Feltrinelli.
- Паунд 2009: Езра Паунд, „Писмо Харијети Монро”, превео и приредио Никола Живановић, *Градина*, год. 45, бр. 29/30, 114–115.
- Петровић 1961: Растко Петровић, *Дан шестсти*, Београд: Нолит.
- Петровић Р. 2014: Растко Петровић, *Изложбе*, поговор Предраг Петровић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.
- Полит Десанчић 2006: Михаило Полит Десанчић, *Успомене, Покојници, Како сам свој век њровео*, приредио Сава Дамјанов,

- предговор Дејан Микавица, Нови Сад: Новосадски манускрипт.
- Поповић 1914: Богдан Поповић, „О васпитању укуса”, *Огледи из књижевности и уметности*, 1, Београд: С. Б. Цвијановић, 1–45.
- Поповић 1922: Богдан Поповић, „Наш први музички часопис”, *Музички гласник*, бр. 1, 1–3.
- Поповић 1926: Богдан Поповић, „Предговор”, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. 1, Београд: Књижарница Геце Кона, XI–XIV.
- Поповић 1927: Богдан Поповић, „Collegium musicum”, *Огледи из књижевности и уметности*, друго издање, Београд: Геца Кон, 335–348.
- Поповић 1932: Богдан Поповић, „Collegium musicum”, *Чланци и предавања о књижевности, уметности, језику, и моралу*, Београд: Српска књижевна задруга, 154–164.
- Поповић 1959: Богдан Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, Београд: Просвета.
- Поповић 1970: Богдан Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, избор и редакција Младен Лесковац, предговор Драган М. Јеремић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Поповић 2011: Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Предић 1909: Милан Предић, „Дани Г-ђице Ане Крњићеве. ’Салома’ од Оскара Уајлда и ’Крадљивац’ од Анрија Бернстена. Госпођа Таборска по други пут”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, бр. 202, св. 12, 16. јун 1909, 932–940.
- Пс.: *Псалми Давидови*, превео Ђуро Даничић, У Пешти: Издање А. Рајхарда и друга му, 1872.
- Пуџеви 1922: „Музика и г. Богдан Поповић”, *Пуџеви: месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију*, бр. 1, јануар 1922, 32.
- Р. 1903: М. [Милан] Р. [Ракић], „Искрена песма”, *Српски књижевни гласник*, X, 1, бр. 63, 1. септембар 1903, 40–41.
- Радичевић 1847: Бранко Радичевић, *Песме Бранка Радичевића*, 1, У Бечу: у Јерменскоме намастиру.
- Радичевић 1862: Бранко Радичевић, *Песме Бранка Радичевића*, 3, У Темишвару: печатано у Ферка и комп.
- Ракић 1903: М. [Милан] Ракић, *Песме*, Београд: „Доситеј Обрадовић”.
- Ракић 1911: М. [Милан] Ракић, „Напуштена црква”, *Српски књижевни гласник*, XXVI, бр. 3, 1. фебруар 1911, 195.

- Ракић 1912: М. [Милан] Ракић, *Нове њесме*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Ракић 1938: М. [Милан] Ракић, „У дансингу”, *Српски књижевни гласник*, н. с., LV, бр. 5, 1. новембар 1938, 213–214.
- Ракић 1984: Милан Ракић, *Песме*, изабрао и приредио Бошко Петровић, Нови Сад: Матица српска.
- Ракић 1985: Милан Ракић, *Конзулска њисма: 1905–1911*, приредио, поговор [!] и коментаре написао Андреј Митровић, Београд: Просвета.
- Ракић, Ћосић 1929: Милан Ракић, Бранимир Ћосић, „Једно вече са г. Миланом Ракићем”, *Летопис Маџице српске*, год. 103, књ. 319, св. 2, фебруар 1929, 174–185.
- Рембо 2005: Артур Рембо, „Самогласници”, у: Иван В. Лалић, *прир.*, *Анџологија новије француске лирике: од Бодлера до наших дана*, превео Иван В. Лалић, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 118.
- РСМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI, Нови Сад: Матица српска, 1967–1976.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1–21, Београд: Српска академија наука и уметности, 1959 –
- Савић 1902: Милан Савић, *Из њрошљих дана*, Нови Сад: Издање српске књижаре браће Поповића.
- Савић 2010: Милан Савић, *Наши сџари*, приредили Миљивој Ненин, Зорица Хацић, Нови Сад: Градска библиотека.
- Секулић 1912: Исидора Секулић, „Ирци и национализам: Опомена нама Србима”, *Словенски југ*, IX, 16, 121–122.
- Секулић 1922: Исидора Секулић, „Ѓодор Манојловић: Риџмовић”, *Српски књижевни гласник*, н. с., год. IV, књ. VIII, бр. 2, 16. јануар 1922, 154–157.
- Секулић 1929: Исидора Секулић, „Белешке уз читање: Сервантес”, *Зборник у часиџ Богдана Поџовића*, Београд: Издавачка књижарница Геџе Кона, 212–215.
- Секулић 1930а: Исидора Секулић, „Једна лаичка белешка после концерта Хуана Манена”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXI, бр. 8, 16. XII 1930, 620–622.
- Секулић 1930б: Исидора Секулић, „Белешка” [О Светом Августину], *Српски књижевни гласник*, књ. XXXI, бр. 5, 1. новембар 1930, 352–363.
- Секулић [1939–1941?]: Исидора Секулић, *Пункџ конџрајункџ: роман Олдоса Хакслија*, [Београд]: Коларчев народни универзитет.
- Секулић 1940: Исидора Секулић, *Кроника џаланачког гробља*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Секулић 1941а: Исидора Секулић, „Гете потпун човек”, *Аналитички истренуици и шеме*, 2, Београд: Млада Србија, 204–209.
- Секулић 1941б: Исидора Секулић, „Ракић песник”, *Аналитички истренуици и шеме*, 1, Београд: Млада Србија, 210–220.
- Секулић 1941в: Исидора Секулић, „Милутин Бојић”, *Аналитички истренуици и шеме*, 2, Београд: Млада Србија, 240–249.
- Секулић 1941г: Исидора Секулић, „Моцарт”, *Аналитички истренуици и шеме*, 1, Београд: Млада Србија, 123–128.
- Секулић 1941д: Исидора Секулић, „Бајројт”, *Аналитички истренуици и шеме*, 2, Београд: Млада Србија, 229–239.
- Секулић 1941ђ: Исидора Секулић, „Пол Валери: кроз једно сећање”, *Аналитички истренуици и шеме*, 2, Београд: Млада Србија, 123–133.
- Секулић 1941е: Исидора Секулић, „Проблеми виртуоза”, *Аналитички истренуици и шеме*, 1, Београд: Млада Србија, 211–214.
- Секулић 1941ж: Исидора Секулић, „Рилке: вариација на тему”, *Аналитички истренуици и шеме*, 2, Београд: Млада Србија, 179–183.
- Секулић 1941з: Исидора Секулић, „Вариације: на тему Ана Павлова”, *Аналитички истренуици и шеме*, 1, Београд: Млада Србија, 149–160.
- Секулић 1943а: Исидора Секулић, „Валкира: део Вагнерове Тетралогije”, *Аналитички истренуици и шеме*, 3, Београд: Млада Србија, 42–51.
- Секулић 1943б: Исидора Секулић, „Реч и мелос”, *Аналитички истренуици и шеме*, 3, Београд: Млада Србија, 100–103.
- Секулић 1943в: Исидора Секулић, „Народни наш језик: вариације на тему”, *Аналитички истренуици и шеме*, 3, Београд: Млада Србија, 160–171.
- Секулић 1951: Исидора Секулић, *Писма из Норвешке*, Београд: Прoсвета.
- Секулић 1952: Исидора Секулић, „Милан Ракић: силуета Ракића човека, силуета Ракића песника”, у: Милан Ракић, *Песме*, предговор Исидоре Секулић, цртеж на корицама и портре песника радио Зуко Џумхур, Београд: Ново поколење, 5–31.
- Секулић 1961: Исидора Секулић, *Сајуици; Писма из Норвешке, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 1, за штампу приредио Младен Лесковац, [Нови Сад]: Матица српска.
- Секулић 1971: Исидора Секулић, *Проза*, избор и предговор Живоград Стојковић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Секулић 1977: Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности*, I, Београд: „Вук Караџић”.

- Секулић 1985: Исидора Секулић, „Писма Исидоре Секулић Милану Гролу”, прир. Војислав Грол, *Лейойис Мајице срјске*, год. 161, књ. 436, св. 3, септембар 1985, 266–287.
- Секулић 2003а: Исидора Секулић, *Језик и култура, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 11, приредили Зоран Глушчевић, Марица Јосимчевић, Нови Сад: Stylos.
- Секулић 2003б: Исидора Секулић, „И после концерта Хуана Манена: једна лаичка белешка”, *Аналиички тренујци; Теме; Теме из умејносци; Теме без јединсцива*, приредили Зоран Глушчевић, Марица Јосимчевић, Нови Сад: Stylos, 502–506.
- Секулић 2004: Исидора Секулић, *Писма, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. 14, приредио Радован Поповић, Нови Сад: Stylos.
- Секулић 2010: Исидора Секулић, *Изабрани есеји*, приредио Ђорђе Ј. Јанић, Нови Сад: Академска књига.
- Секулић 2017: Исидора Секулић, „Пункт контрапункт”, у: Олдос Хаксли, *Контрапункт*, превео са енглеског Живојин Симић, Београд: Службени гласник, 5–29.
- Секулић Стремницка 1914: Исидора Секулић Стремницка, *Писма из Норвешке*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Секулићева 1912: Исидора Секулићева, „Скандинавија и Јитланд”, *Лейойис Мајице срјске*, год. 87, књ. 289, св. 5, 36–46.
- Секулићева 1913: Исидора Секулићева, *Сајујници*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Скерлић 1901: Јован Скерлић, „О ’Коштани’ Борисава Станковића”, *Нова искра*, бр. 11, 317.
- Скерлић 1903: Јован Скерлић, „Унишциење есциејике” и демокрајизација умејносци, Београд: Штампарија Светозара Николића.
- Скерлић 1906: Јован Скерлић, *Омладина и њена књижесвосци (1848–1871): изучавања о националном и књижесвосном романцизму код Срба*, [Београд]: Српска краљевска академија.
- Скерлић 1907а: Јован Скерлић, „Борисав Станковић”, *Писци и књиге*, 1, Београд: [б. и.], 106–122.
- Скерлић 1907б: Јован Скерлић, „Милан Ракић”, *Писци и књиге*, 1, Београд: [б. и.], 93–105.
- Скерлић 1909: Јован Скерлић, „Догматичка и импресионистичка критика”, *Писци и књиге*, 4, Београд: Нова штампарија „Давидовић”, 1–22.
- Скерлић 1910: Јован Скерлић, *Свејозар Марковић: његов живој рад и идеје*, Београд: Нова штампарија „Давидовић”.
- Скерлић 1911: Јован Скерлић, „Лажни модернизам у српској књижесвосности”, *Писци и књиге*, 5, Београд: [б. и.], 98–122.
- Скерлић 1913а: Јован Скерлић, „Стеван Луковић”, *Писци и књиге*, 5, Београд: [б. и.], 83–97.

- Скерлић 1913б: Јован Скерлић, „Нови песници”, *Писци и књиге*, 6, Београд: Давидовић, 142–157.
- Скерлић 1914а: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, потпуно и илустровано издање (са 109 слика у тексту), Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића.
- Скерлић 1914б: Јован Скерлић, „Милутин Бојић: *Песме*, Издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1914”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, бр. 10, 16. мај 1914, 714–716.
- Скерлић 1922: Јован Скерлић, „Милутин Бојић”, *Писци и књиге*, 7, Београд: Геца Кон, 150–154.
- Скерлић 1926а: Јован Скерлић, „Милорад М. Петровић”, *Писци и књиге*, 9, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 101–105.
- Скерлић 1926б: Јован Скерлић, „Војислав Ј. Илић”, *Писци и књиге*, 9, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 7–85.
- Славенски 1955: Јосип Славенски, „Музички фолклор као политичко оружје”, *Књижевне новине*, VI, 3/4, 8–11.
- Станковић 1902а: Борисав Станковић, *Кошћана: комад из врањског животоа у четири чина с њевањем*, Београд: Нова електрична штампарија Петра Јоцковића.
- Станковић 1902б: Борисав Станковић, *Сћари дани: њријовейке и слике Борисава Сћанковића*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Станковић 1910: Борисав Станковић, *Нечистиа крв*, Београд: Нова штампарија „Давидовић”.
- Стерн 1955: Лоренс Стерн, *Трисћрам Шенди*, превео Станислав Винавер, редактор Божидар Марковић, Београд: Просвета.
- Стефановић 1912а: Светислав Стефановић, „Више слободе стиха”, *Босанска вила*, XXVIII, 19–20, 30. јул 1912, 257–258.
- Стефановић 1912б: Светислав Стефановић, „Стих или песма?”, *Босанска вила*, XXVII, 13–14, 30. јул 1912, 185–186.
- Стефановић 1913: Светислав Стефановић, „Ритам и емоција”, *Босанска вила*, XXVIII, 19, 15. октобар 1913, 257–259.
- Стефановић 1919: С. [Светислав] Стефановић, *Сћирофе и риймови: 1912–1919*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Стефановић 1922: Светислав Стефановић, „Књижевна позадина против књижевне авангарде”, *Мисао*, IV/49–56, 228–232.
- Стојановић-Пантовић 2001а: Бојана Стојановић-Пантовић, прир., *Српске ѡрозаиде: анћологија ѡсама у ѡрози*, Београд: Нолит.
- Стојковић 1989: Живорад Стојковић, прир., *О Јовану Дучићу: 1900–1989*, Београд [итд.]: БИГЗ [итд.].
- Суботић 2001: Савка Суботић, *Усћомене*, приредила Ана Столић, *Српски мемоари*, књ. 8, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тишма 1976: Александар Тишма, *Ућоћреба човека*, Београд: Нолит.

- Ћосић 1928: Бранимир Ћосић, *Два царсџива*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ћосић 1931: Бранимир Ћосић, *Десет џисаца – десет џразговора*, цртежи А. Г. Балажа, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ћурчин 1911: Милан Ћурчин, *Друге џесме М. Ћурчина: 1907–1910*, У Београду: [б. и.].
- Ћурчин 1991: Милан Ћурчин, *Сабране џесме*, приредио и написао предговор Васа Павковић, Панчево: Заједница књижевника Панчева.
- Ускоковић 1911: М. [Милутин] М. Ускоковић, *Кад руже цвешају*, Београд: Издање Геце Кона.
- Флечер 2009: Џон Гулд Флечер, „Зора”, превео и приредио Никола Живановић, *Градина*, год. 45, бр. 29/30, 133–134.
- Флинт 2009: Френк Стјуарт Флинт, „Имажизам”, „Из ’Предговора неким имажистичким песницима’ 1915. (или 16)”, превео и приредио Никола Живановић, *Градина*, год. 45, бр. 29/30, 107–113.
- Хаксли 2017: Олдос Хаксли, *Конџрајункџ*, превео са енглеског Живојин Симић, Београд: Службени гласник.
- Христић 1910: С. [Стеван] Христић, „Бетовенова Девета Симфонија у Београду”, *Срџски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 222, св. 8, 16. април 1910, 621–623.
- Црњански 1919: Милош Црњански, *Лирика Иџаке*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански 1920: Милош Црњански, „Објашњење ’Суматре’”, *Срџски књижевни гласник*, н. с., књ. I, бр. 4, 16. октобар 1920, 265–270.
- Црњански 1921: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга.
- Црњански 1922а: Милош Црњански, „За слободни стих”, *Мисао*, год. IV, књ. VIII/4 (49–56), 282–287.
- Црњански 1922б: Милош Црњански, „Риџмови Тодора Манојловића”, *Мисао*, год. III, књ. X, св. 7, 71, 1782–1784.
- Црњански 1929: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд: Издавачка књижара Геце Кона.
- Црњански 1993: Милош Црњански, *Лирика Иџаке & коменџари*, приредио, поговор и белешке сачинио Гојко Тешић, Нови Сад: Светови.
- Црњански 2002: Милош Црњански, *Лирика Иџаке и све друге џесме*, избор и предговор Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црњански 2008: Милош Црњански, *Есеји*, приредио Мило Ломпар, Београд: „Штампар Макарије”; Подгорица: Октоих.

- Чиди 1911а: Арда Чиди [Милутин Бојић], „Бранко Лазаревић: *Имјуресије из књижевности* (Бранко Лазаревић: *Имјуресије из књижевности*, с предговором дра Јована Скерлића, свеска прва стр. 220)”, *Пијемонџ*, бр. 106, 4. децембар 1911.
- Чиди 1911б: Арда Чиди [Милутин Бојић], „*Кад руже цвѣтају* (М. М. Ускоковић, стр. 275, 8. – Издање Геце Кона. Цена 3 динара)”, *Пијемонџ*, бр. 113, 11. децембар 1911.
- Шантић 1957а: Алекса Шантић, *Сабрана дјела, 2, Пјесме и драме*, редакција Војислав Ђурић, Сарајево: Свјетлост.
- Шантић 1957б: Алекса Шантић, *Сабрана дјела, 3, Пријовијејке и њрејјеви*, редакција Војислав Ђурић, Сарајево: Свјетлост.
- Шантић 1998: Алекса Шантић, *Песме*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шантић 2005: Јаков Шантић, *Сабране њјесме*, приредио Станиша Тутњевић, Београд: Свет књиге, Институт за књижевност и уметност.
- Шо 1948: Бернард Шо, *Ђаволов ученик: њозоришни комад у њричина*, превео с енглеског Станислав Винавер, Београд: Просвета.
- Albahari 1995: David Albahari, *Snežni čovek*, Beograd: Vreme knjige.
- Andrić 1956: Ivo Andrić, „Igra: novela”, *Vjesnik u srijedu*, god. 5, br. 237, 14. studeni 1956, 7.
- Cortázar 1963: Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- D’Annunzio 1903: Gabriele D’Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Vol. 1, Milano: Fratelli Treves.
- D’Annunzio 1995: Gabriele D’Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, ed. integrale, Roma: Grandi tascabili economici Newton.
- Da Ponte 2006: Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Tutti i libretti d’opera di Wolfgang Amadeus Mozart*, a cura di Piero Mioli, Roma: Newton Compton, 438–467.
- [D]ada-club [Z]agreb 1922: [D]ada-club [Z]agreb, („eh muzika”), *Dada Tank*, br. 1, 2.
- Dada Tank* 1922: *Dada Tank*, br. 1.
- Davičo 1974: Oskar Davičo, *Rituali umiranja jezika*, Beograd: Nolit.
- Davičo 1979: Oskar Davičo, *Pod-tekst*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Dis 1905: [Владислав Петковић] Dis, „Нирвана”, *Дело*, год. 10, књ. 37, бр. 1, октобар 1905, 3–4.
- Dis 1906: [Владислав Петковић] Dis, „Песма без речи”, *Нова искра*, год. 8, бр. 9, септембар 1906, 264.
- Dis 1907: [Владислав Петковић] Dis, „Можда спава”, *Нова искра*, год. 9, бр. 7–8, јул–август 1907, 97.

- Dis 1908: [Владислав Петковић] Dis, „Виолина”, *Босанска вила*, год. 23, бр. 26, 20. октобар 1908, 404.
- Dis 1910: [Владислав Петковић] Dis, „Прва звезда”, *Недеља*, год. 3, бр. 13, 4. април 1910, 234–235.
- Dis 2003: Владислав Петковић Dis, *Поезија*, приредио Новица Петковић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Duncan 1927: Isadora Duncan, *My Life*, New York: Boni and Liveright.
- Džojš 2014: Džejms Džojš, *Kamerna muzika i druge pesme*, prevod sa engleskog i pogovor Bojan Belić, Београд: Arhipelag.
- Flint 1913: F. [Frank] S. [Stuart] Flint, „Four Poems in Unrhymed Cadence”, *Poetry*, Vol. 2, No. 4, July 1913, 136–139.
- Flint 1972: F. [Frank] S. [Stuart] Flint, „Imagisme”, in: Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, 129–130.
- Handke 2004: Peter Handke, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Heine 1837: Heinrich Heine, *Das Buch der Lieder*, zweite Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Heine 1839: Heinrich Heine, *Sämmtliche Gedichte: Buch der Lieder – Tragödien und neue Gedichte*, Volume 1, Tiel: Campagne.
- Huxley 1928: Aldous Huxley, *Point Counter Point*, New York: The Literary Guild of America.
- Joyce 1907: James Joyce, *Chamber Music*, London: Elkin Mathews.
- Joyce 1922: James Joyce, *Ulysses*, Paris: Shakespeare and Company.
- Maksimović 1995: Rajko Maksimović, *Možda spava: solo cantata*, Београд: [izdanje autora].
- Man 1980: Tomas Man, *Eseji*, 1, s nemačkog preveli Tomislav Bekić, Boško Petrović, Petar Vujičić, Novi Sad: Matica srpska.
- Mann 1947: Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm: Verlag Bermann-Fischer.
- Menuhin 1976: Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey: Autobiography*, Oxfordshire: PsychoBabel & Skoob Books.
- Milojević 1933b: Miloje Milojević, „Johannes Brahms. Povodom stogodišnjice od rođenja”, *Zvuk*, 7, 241–244.
- Milojević 1934: Miloje Milojević, „Richard Strauss. Povodom sedamdesetogodišnjice od rođenja”, *Zvuk*, 8–9, 285–322.
- Modun 1874: Toma Modun, „Književni Poziv”, *Zemljak*, 13 Studenoga 1874, год. II, бр. 129, 3–4.
- Nastasijević 2013: Momčilo Nastasijević, *Sind Flügel wohl: Gedichte und Prosa*, herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipzig: Leipziger Literaturverlag.
- Niče 1984: Fridrih Niče, *Vesela nauka*, preveo s nemačkog Milan Tabaković, Београд: Grafos.
- Nietzsche 1872: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritzsche.

- Nietzsche 1883a: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, [Erster Teil], Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner.
- Nietzsche 1883b: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, Zweiter Theil, Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner.
- Nietzsche 1884: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, Dritter Theil, Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner.
- Nietzsche 1885: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, Vierter und letzter Theil, Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- Orahovac 1968: Sait Orahovac, prir., *Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Svjetlost.
- Otkrivenje: Otkrivenje svetoga Jovana bogoslova, Novi zavjet Gospoda našega Isusa Hrista*, preveo Vuk Stef. Karadžić, U Beču: Izdanje A. Rajharda i dr. mu, 1864, 557–593.
- Palgrave 1867: Francis Turner Palgrave, ed., *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, selected and arranged with notes by Francis Turner Palgrave, Cambridge: Macmillan and Co.
- Pantić, Albahari 1990: Mihajlo Pantić, David Albahari, prir., *Uhvati ritam: omnibus: rok i književnost*, Novi Sad: Polja.
- Popović 1911a: Bogdan Popović, ur., *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Popović 1911b: Bogdan Popović, „Predgovor”, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska, III–XX.
- Pound 1972: Ezra Pound, „A Few Don'ts by an Imagiste”, „Letter to Harriet Monroe”, in: Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, 130–134, 141–142.
- Rückert 1828: Friedrich Rückert, „***”, in: *Eröffnungsfeier der Versammlung der Deutschen Naturforscher und Ärzte in Berlin*, Berlin: Gedruckt in der Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 10.
- Said 1991: Edward Said, *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press.
- Sartre 1938: Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris: Gallimard.
- Sekulić 1984: Isidora Sekulić, *Moj krug kredom: izabrana pisma*, priredio Radovan Popović, Beograd: Narodna knjiga.
- Sekulić 2007: Isidora Sekulić, *Pisma iz Norveške*, Beograd: Ethos.
- Shakespeare 1821: William Shakespeare, *The Plays and Poems of William Shakspeare*, with the corrections and illustrations of various commentators, Vol. VI, London: F. C. and J. Rivington [et al.].

- Stravinsky, Craft 1960: Igor Stravinsky, Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Garden City, New York: Doubleday and Co.
- Šo 2018: Džordž Bernard Šo, *O muzici*, izbor i prevod s engleskog Đura Jakšić, Beograd: Službeni glasnik.
- Tišma 2010: Aleksandar Tišma, *Upotreba čoveka, Celokupna dela Aleksandra Tišme*, knj. 12, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Updike 1963: John Updike, *The Centaur*, New York: Alfred A. Knopf.
- Valéry 1976: Paul Valéry, „Philosophy of the Dance”, *Salmagundi*, No. 33/34, Spring–Summer 1976, 65–75.
- Vinaver 1935: Stanislav Vinaver, „In memoriam Alen Berg”, *Zvuk*, III/10, 384–387.
- Vinaver 2005: Stanislav Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Beograd: Dereta.
- Vojnović 1917: Ivo Vojnović, *Akordi*, Zagreb: Jug.
- Vučković 1933: Vojislav Vučković, „Zeitstück–revija”, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza”, *Zvuk*, 8/9, 290–299.
- Vučković 1935a: Vojislav Vučković, „Istoriski značaj muzičkog Baroka (Povodom 250 godišnjice Bacha i Händela)”, *Zvuk*, 4, 128–132.
- Vučković 1935b: Vojislav Vučković, „Beethovenov nazor na svet i njegova umetnost”, *Zvuk*, 6, 208–217.

Музикалије

- Бинички [б. г.]: Станислав Бинички, *Ташана: комад из врањског живоџа*, музику израдио Ст. Бинички, написао Борисав Станковић, [б. м.: б. и.].
- Зечевић 1999: Ана Зечевић, прир., *Ал’ шџо љевах неће љројануџи: музичка љрансџозиџија љоезије Бранка Радичевића*, Сремски Карловци: Бранково коло.
- Коњовић 1968: Петар Коњовић, *Кошџана: ојера у џри чина (шесџ слика), либретџо љо драми Боре Сџанковића и народној љоезији најисао комџозиџор: љрви чин* [тројезично], Београд: Удружење композитора Србије.
- Крстић [19??]: П. [Петар] Ј. Крстић, *Песме из Кошџане: за клавир с љоџџисаним љтекџом*, удесио П. Ј. Крстић, Leipzig: Engelmann & Muhlberg.
- Маринковић [19??]а: Јосиф Маринковић, „Радничка песма”, текст Војислав Илић, Београд: Рад.
- Маринковић [19??]б: Јосиф Маринковић, „Хеј, трубачу”, [б. м.: б. и.].
- Маринковић 1981: Јосиф Маринковић, *Песме: за један глас и клавир*, одабрао и за штампу припремио Милоје Милојевић, Београд: Удружење композитора Србије.

- Милојевић 1911б: Милоје Милојевић, „Дуго се поље зелени – ор. 1 бр. 1: мешовити збор”, [текст] Војислав Ј. Илић, Земун: Књижарско-издавачки завод „Напредак”.
- Милојевић 1914а: Милоје Милојевић, *Миниајуре (за клавир у две руке)*, ор. 2. св. 1, Београд: Књижара С. Б. Цвијановић.
- Милојевић 1942: Милоје Милојевић, *Мелодије и ритмови са Балкана: седамнаест композиција за клавир*, ор. 69. св. 2, Београд: М. Милојевић.
- Пачу [19??]: Јован Пачу, *Коло: из Бачког расјанка од Бранка Радичевића*, за гласовир удесио Ј. Пачу, Нови Сад: Издање књижаре „Славија”.
- Толингер [б. г.]: Роберт Толингер, *Три џајриојске њесме, за мушки збор, дело 6*, Велика Кикинда: Друштво „Гусле”.
- Хорејшек 1888: Вацлав Хорејшек, „Девојка на студенцу: песма Бранка Радичевића”, компоновао за певање В. Хорејшек а за гласовир ставио Х. Дубек, У Новом Саду: Издање српске књижаре Браће М. Поповића.
- Христић 1911: Стеван Христић, *Јесен: мешовити збор*, [текст] Војислав Ј. Илић, Земун: Књижарско издавачки завод „Напредак”.
- Христић 1920: Стеван Христић, *Четири њесме* (аутори стихова: М. Митровић, В. Илић, А. Шантић), Београд: Г. Кон.
- Bajšanski 1948: Milan Bajšanski, *Naša pjesma: zbirka horskih pjesama*, Beograd: Rad.
- Bartók 1923: Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München: Drei Masken Verlag.
- Brahms 1863: Johannes Brahms, *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, op. 23, Leipzig und Winterthur: J. Rieter-Biederman.
- Liszt 1865/1998: Franz Liszt, arr., *Beethoven Symphonies Nos. 1-5 Transcribed for Solo Piano* (A. Walker, trans.), Mineola, New York: Dover.
- Mendelssohn, Lalo, Chausson 1933/1938: Felix Mendelssohn, Édouard Lalo, Ernest Chausson, *Violin Concerto in E Minor*, op. 64, MWV O14, *Symphonie espagnole*, op. 21, *Poeme*, op. 25, Yehudi Menuhin, Colonne Concerts Orchestra; Paris Symphony Orchestra, Naxos: Naxos Historical.
- Milojević 1921: Miloje Milojević, *Pred veličanstvom prirode: deset pesama, za jedan glas i klavir*, Beograd: Друштво за заштиту jugoslovenske dece.
- Milojević 1933a: Miloje Milojević, *Pred veličanstvom prirode: deset pesama, za jedan glas i klavir*, 2. izd., Beograd: Geca Kon.
- Mozart 1900: Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, an opera in two acts. Libretto by Lorenzo Da Ponte. Vocal score including the

secco recitatives. English version by Natalie MacFarren. With an essay on the story of the opera by H. E. Krehbiel, New York: G. Schirmer.

Schubert 2001: Franz Schubert, *Eight Variations on an Original Theme*, op. 35 (D813), London: Edition Peters.

Žganec 1916: Vinko Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 1. sv., sabrao, harmonizovao i izdao Vinko Žganec, Zagreb: V. Žganec.

Žganec 1920: Vinko Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 2. sv., sabrao, harmonizovao i izdao Vinko Žganec, Zagreb: V. Žganec.

Литература

Александров, Пудовкин, Эйзенштейн 1928: Григорий В. Александров, Всеволод И. Пудовкин, Сергей М. Эйзенштейн, „Будущее звуковой фильмы. Заявка”, *Советский экран*, № 32, 5.

Алексић 2011: Милан Алексић, „Анџологија новије српске лирике Богдана Поповића (поводом сто година од објављивања)”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, за школску 2010/2011. годину, год. VI, 313–343.

Алексић 2014: Милан Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Алемпијевић 2014: Милен Алемпијевић, „Свинг, дакле јесам: пулсирање цеза у роману *Школице* Хулија Кортасара”, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 59, бр. 488, 125–130.

Ахметагић 2015: Јасмина Ахметагић, „Скерлић и Исидора: утицај једног предговора и смисао промена *Писама из Норвешке*”, *Зборник Мајнице српске за славистику*, бр. 88, 171–184.

Бајчета 2021: Владан Бајчета, „Дучићева похвала лудости: *Благо цара Радована*”, у: Љубодраг Димић, Јован Делић, ур., *Јован Дучић: животи, дело, време*, Београд: САНУ, 225–243, и од 215. до 241. напомене на страницама 318–321.

Балзак 2018: Оноре де Балзак, „Оргуље”, *18. међународни фестивал Дани оргуља – Dies Organorum, 24. јун – 4. јул 2018, 18th International Festival The Days of Organ – Dies Organorum, 24th June – 4th July 2018*, Београд: Културни центар Београда, Музичка редакција, Cultural Centre of Belgrade, Music Program.

Бахтин 1929: Михаил М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой.

Бечановић Николић 2015: Зорица Бечановић Николић, „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић”, у: Биљана Дојчиновић,

- Александра Вранеш, Зорица Бечановић Николић, ур., *Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, Београд: Филолошки факултет, 219–237.
- Бикички 1985: Милана Бикички, „Корнелије Станковић у војвођанској штампи”, у: Димитрије Стефановић, ур., *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 205–221.
- Бјелановић 2021: Недељка Бјелановић, „Дучићево стишавање: *Јуџра са Леуџара*”, у: Љубодраг Димић, Јован Делић, уредници, *Јован Дучић: живој, дело, време*, Београд: САНУ, 217–224, и од 203. до 214. напомене на страницама 316–318.
- Божовић 1938: Григорије Божовић, „Милан Ракић – национални радник”, *Српски књижевни гласник*, н. с., LV, бр. 5, 1. новембар 1938, 238–242.
- Бојовић 2008: Снежана Бојовић, *200 година Београдског универзитета: 1808–2008, историја институције*, Београд: Принцип.
- Бошковић, Николић 2016: Драган Бошковић, Часлав Николић, ур., *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова, књ. 2, *Rock'n'Roll*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Брајовић 2005: Тихомир Брајовић, *Облици модернизма*, Београд: Душтво за српски језик и књижевност Србије.
- Бркић 1972: Светозар Бркић, „Музичке структуре и песништво са посебном освртом на 'Стражилово'”, *Свејла ловина*, Београд: Нолит, 398–419.
- Вагнер 1922: Рихард Вагнер, *Ка Бејовну*, превео са немачког Предрог Милошевић, Београд: Освит.
- Васиљевић 1999: Зорислава Васиљевић, „Педагошке основе Српске музичке школе, окренуте нашим приликама и потребама: уз стогодишњицу Музичке школе 'Мокрањац' (1899–1999)”, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, бр. 14, 75–81.
- Васић 1995: Александар Васић, „Оперске критике Милоја Милојевића у *Српском књижевном гласнику*”, у: Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова, Катарина Томашевић, прир., *Српска музичка сцена*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 224–238.
- Васић 2004а: Александар Васић, *Литература о музици у Српском књижевном гласнику, 1901–1941*, необјављена магистарска теза, одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Васић 2004б: Александар Васић, „Музикографија *Српског књижевног гласника* и идеологија југословенства”, *Музикологија*:

- часопис *Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 4, 39–59.
- Васић 2005: Александар Васић, „Рецепција европске музике у музичкој критици *Српског књижевног гласника: 1901–1941*”, *Научни саставак слависта у Вукове дане*, 34/2, 213–224.
- Васић 2007: Александар Васић, „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 7, 231–244.
- Васић 2008: Александар Васић, „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 8, 185–202.
- Васић 2009: Александар Васић, „’Музички гласник’ (1922): естетички и идеолошки аспекти”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 9, 97–111.
- Васић 2011а: Александар Васић, „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика и Гласник музичког друштва ’Стианковић’/Музички гласник*”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 44, 133–151.
- Васић 2011б: Александар Васић, „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа *Музички гласник и Музика*”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 11, 203–218.
- Васић 2012: Александар Васић, „Почеци српске музичке историографије између два светска рата”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 12, 143–164.
- Васић 2013а: Александар Васић, „*Материјалисти и идеалисти* у нетраженом дијалогу: часопис ’Звук’ (1932–1936) и музика Западне Европе”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 14, 77–92.
- Васић 2013б: Александар Васић, „Инострана музика у међуратном Београду: рецепција у *Гласнику Музичког друштва ’Стианковић’/Музичком гласнику 1928–1941*”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 49, 63–75.
- Васић 2020: Александар Васић, „Критичарски погледи Бранка Драгутиновића”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 63, 55–79.
- Вељковић 1938: Момир Вељковић, „За столом Милана Ракића”, *Српски књижевни гласник*, н. с., LIV, бр. 6–7, 16. јули – 1. август 1938, 461–466.

- Веселиновић 1989: Мирјана Веселиновић, „Коњовић и Јаначек – однос између стила и метода”, у: Димитрије Стефановић, ур., *Живои и дело Пејтра Коњовића*, зборник радова, Београд: Српска академија наука и уметности, 51–56.
- Веселиновић-Хофман и др. 2007: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), Роксанда Пејовић, Соња Маринковић, Мишко Шуваковић, Драгана Јеремић-Молнар, Ивана Перковић-Радак, Татјана Марковић, Марија Масникоса, Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић, Ана Стефановић, Милена Медић, Ивана Вуксановић, Драгана Стојановић-Новичић, *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Весић 2018: Ивана Весић, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Видаковић-Петров 2009: Кринка Видаковић-Петров, „Јован Дучић и шпански модернисти”, у: Јован Делић, ур., *Поезија и ѿејтика Јована Дучића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 555–588.
- Витановић 1994: Слободан Витановић, *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса: књижевни ѿгледи и ѿејтика*, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ.
- Витошевић 1990: Драгиша Витошевић, *Српски књижевни гласник: 1901–1914*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, „Вук Караџић”.
- Владушић 2009: Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу? Историја моштва мртве драге у српском ѿеснишћиву*, Београд: Службени гласник.
- Војиновић 1938: Милица Војиновић, „Ђорђе Малетић у Српском ученом друштву”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 18, св. 1–2, 154–160.
- Волкова, Син 2020: Полина С. Волкова, У Син, „Вербална музика в контексте музикалној педагогики: к постановке вопроса”, *Человеческий капитал*, по 3, 135, 192–198.
- Вукадиновић 2016: Маја Вукадиновић, „Плес као израз активне имагинације: уметнички, психолошки и психотерапијски аспекти”, *Зборник Матице српске за друшћивене науке*, бр. 155/156, 339–352.
- Вуковић 1956: Владета Вуковић, „Песнички утицаји на лирику Војислава Илића”, *Књижевност и језик*, год. 3, бр. 6/7, 309–315.
- Вуковић 1987: Владета Вуковић, *На раскрыћу времена: студије, огледи, осврћи*, Крушевац: Багдала.

- Вулетић 2006: Витомир Вулетић, „Сучељавање цивилизација у роману *Нове Јелене Димитријевић*”, у: Миролуб Стојановић, ур., *Јелена Димитријевић – животи и дело*, зборник реферата, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ, Универзитета у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 33–41.
- Вучетић 2009: Радина Вучетић, „Цез је слобода: цез као америчко пропагандно оружје у Југославији”, *Годишњак за друштвену историју*, год. 16, св. 3, 81–101.
- Вучетић 2012: Радина Вучетић, „Трубом кроз *гвоздену завесу*: продор цеза у социјалистичку Југославију”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 13, 53–77.
- Гаспаров 1990: Борис М. Гаспаров, „Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака *Доктор Живаго*”, *Дружба народов*, №3, 223–242.
- Гаспаров 1999: Михаил Л. Гаспаров, *Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Гаталица 2007: Александар Гаталица, „Бетовенове клавирске сонате – највиши врх пијанизма”, *Повеља: часопис за књижевности, уметности, културу, просвету и друштвена питања*, год. 37, бр. 3, 180–185.
- Гвозден 2011: Владимир Гвозден, *Српска џезовска култура 1914–1940: студија о хронолошкој сусрети*, Београд: Службени гласник.
- Гвозден 2021: Владимир Гвозден, „Културно преношење, књижевни систем и фигура (путо)писца у *Градовима и химерама* Јована Дучића”, у: Љубодраг Димић, Јован Делић, ур., *Јован Дучић: животи, дело, време*, Београд: САНУ, 175–198, и од 168. до 183. напомене на страницама 313–314.
- Глушчевић 1971: Зоран Глушчевић, „Певање као пут од индивидуалног до универзалног”, *Повеља: часопис за књижевности, уметности, културу, просвету и друштвена питања*, год. 1, бр. 1, 14–26.
- Глушчевић 2006: Зоран Глушчевић, „Књижевност и музика”, *Књижевности*, год. 61, књ. 115, бр. 1, 169–181.
- Грдинић 1995: Никола Грдинић, *Нерегуларни мейрички облици: оглед из историје српског стиха*, Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелички”.
- Грол 1929: Милан Грол, „Богдан Поповић у Народном позоршту”, *Зборник у часи Богдана Појовића*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 24–27.

- Грол 1938а: Милан Грол, „Из сећања на Милана Ракића” (I), *Српски књижевни гласник*, н. с., LV, бр. 4, 16. октобар 1938, 162–180.
- Грол 1938б: Милан Грол, „Из сећања на Милана Ракића” (II, крај), *Српски књижевни гласник*, н. с., LV, бр. 5, 1. новембар 1938, 242–256.
- Д’Енди 1929: Венсан Д’Енди, „Од Баха ка Бетховену”, са чешког превода Голдбаха превео М. [Михаило] Вукдраговић, *Музика*, 3, 72–80.
- Данић 1934а: Данило Данић, „Музика у немачкој философији XIX века”, *Музички гласник*, бр. 8, август 1934, 129–142.
- Данић 1934б: Данило Данић, „Едуард Ханслик. Поводом тридесетогодишњице смрти”, *Музички гласник*, бр. 9/10, септембар/октобар 1934, 167–173.
- Делић 2000: Јован Делић, „Исидора Секулић у традицији српског путописа”, *Исидоријана: књижевни зборник*, год. 6, бр. 8/9, 63–81.
- Делић 2008: Јован Делић, *О поезији и њојшци српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.
- Делић 2009: Јован Делић, ур., *Поезија и њојшца Јована Дучића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије.
- Делић 2018: Јован Делић, „Импликације спора око Настасијевићевог језика: А. Белић, И. Андрић, С. Винавер и М. Настасијевић”, у: Драгана Мршевић Радовић, Бошко Сувајџић, Александар Милановић, ур., *Александар Белић, српски лингвиста века*, књ. 3, *Александар Белић и „београдски стил”*, Београд: Филолошки факултет Универзитета, Међународни славистички центар, 217–234.
- Делић 2020а: Јован Делић, „Уз сонете Милутина Бојића”, *Зборник Мајшце српске за књижевност и језик*, књ. 68, св. 2, 581–590.
- Делић 2020б: Јован Делић, *Милућин Бојић њесник модерне и њесник авангарде: о поезији и њојшци Милућина Бојића*, Андрићград, Вишеград: Андрићев институт.
- Делић 2021: Јован Делић, „Од личног бола до метафизичких визија: о пјесништву Јована Дучића”, у: Љубодраг Димић, Јован Делић, ур., *Јован Дучић: живој, дело, време*, Београд: САНУ, 101–149.
- Димитријевић 1974: Рашко Димитријевић, „Томас Ман и музика”, *Домејш*, год. 1, бр. 1, јесен 1974, 69–74.
- Дицков 2017: Весна Дицков, „Исидора Секулић о шпанској књижевности и култури”, *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности; Форме њријоведања у српској књижевности*, *Научни сасџанак славистиа у Вукове дане*, 46/2, 91–101.

- Дојчиновић 2007: Урош Дојчиновић, „Милица – прва српска гитарскиња”, *Шидина: часопис за културу*, бр. 9, октобар 2007, 167–171.
- Дојчиновић 2018: Урош Дојчиновић, „Увод у аналитички приступ уметничкој књижевности с становишта музике”, у: Александра Вранеш, Љиљана Марковић, ур., *Културни њрејлеји*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 133–152.
- Драгутиновић 1928а: Бранко Драгутиновић, „Музички живот у Београду: опера”, *Лејојис Мајице срјске*, год. 102, књ. 315, св. 1, јануар 1928, 86–91.
- Драгутиновић 1928б: Бранко Драгутиновић, „Музички живот у Београду”, *Лејојис Мајице срјске*, год. 102, књ. 318, св. 3, децембар 1928, 423–434.
- Драгутиновић 1929: Бранко Драгутиновић, „Александар Бородин и његов *Кнез Игор*: поводом извођења у Београдској опери”, *Лејојис Мајице срјске*, год. 103, књ. 320, св. 2, мај 1929, 280–283.
- Драгутиновић 1930: Бранко Драгутиновић, „Сен-Санс: Самсон и Далила, поводом приказивања у Београдској Опери”, *Лејојис Мајице срјске*, год. 104, књ. 324, св. 2/3, мај–јуни 1930, 175–179.
- Думнић 2018: Марија Думнић, „Михаило Петровић Алас и музика”, у: Жарко Мијајловић, ур., *Михаило Пејровић Алас: родоначелник срјске мајемајичке школе*, Београд: САНУ, 113–118.
- Ђорђевић 1950: Владимир Ђорђевић, *Прилози биографском речнику срјских музичара*, Српска академија наука, Посебна издања, књ. CLXIX, Музиколошки институт, књ. 1, Београд: Научна књига.
- Ђорђевић 1907: Тих. [Тихомир] Ђорђевић, ур., *Срјске народне игре*, Београд: Српска краљевска академија.
- Ђорђић 2007: Стојан Ђорђић, „Критичар Бранко Лазаревић и његова поетика стварања”, *Mons Aureus: часопис за књижевност, уметност и друшћивена њићања*, год. 5, бр. 15, 91–109.
- Ђурић В. 2013: Владимир Ђурић, „Слика истока у путопису *Седам мора и три океана* Јелене Димитријевић и Ламартиновом *Пућу на Исћок* (компаративно-имаголошки преглед)”, *Филолошки њреглед*, год. 40, бр. 1, 43–59.
- Ђурић 2015а: Дубравка Ђурић, „Политика физичке културе, модерни плес и три наратива о Маги Магазиновић”, у: Биљана Дојчиновић, Александра Вранеш, Зорица Бечановић Николић, ур., *Књиженство: њеорија и исћорија женске књижевности на срјском језику до 1915. године*, Београд: Филолошки факултет, 239–251.

- Ђурић 2015б: Дубравка Ђурић, „Модернистичка песничка парадигма код Тодора Манојловића и Станислава Винавера (*Основе и развој модерне ѿезије и Грамајшика и надграмајшика*)”, у: Милан Радуловић, ур., *Српски културни образац у свејлу српске књижевне кријшике*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 247–267.
- Ђурић М. 2013: Мина Ђурић, „Имаголошки приступ проучавању књижевности – Imago/Hidalgo”, у: Маја Анђелковић, одг. ур., *Савремена проучавања језика и књижевности*, зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 291–302.
- Ђурић 2015: Мина Ђурић, „Од чудноватиости до хијермодернизма у тумачењу Јована Скерлића”, у: Миро Вуксановић, ур., *Јован Скерлић данас*, Београд: Српска академија наука и уметности, 115–128.
- Ђурић 2017: Мина Ђурић, *Модернизација српске прозе 20. века у односу на сиваралачку рецеицију књижевног дела Џејмса Џојса*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Ђурић 2018а: Мина Ђурић, „’Величајна’ граница модернистичког Дон Жуана у делу Сибета Миличића”, у: Светлана Шеатовић, Сања Роић, ур., *Јосић Сибет Миличић: време, пројор, судбине*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije, 217–234.
- Ђурић 2018б: Мина Ђурић, „*Slav* у делу Џејмса Џојса”, у: Љиљана Бајић, гл. и одг. ур., Бошко Сувајчић, Петар Буњак, Душан Иванић, ур., *Српска славистиика: колективна монографија* (радови српске делегације на XVI међународном конгресу слависта), том 2, *Књижевности, култура, фолклор, ишћања славистиике*, Београд: Савез славистичких друштава Србије, 125–137.
- Ђурић 2019: Мина Ђурић, „Поетска ентомологија Десанке Максимовић у контексту светске књижевности”, у: Светлана Шеатовић, Зорана Опачић, ур., *Песнички завичај Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Задужбина „Десанка Максимовић”, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 339–353.
- Ђурић 2021а: Мина Ђурић, „Пола века интердисциплинарних проучавања књижевности и музике”, *Научни сасианак славистиика у Вукове дане, Српски језик и књижевности данас – теоријско-методолошки аспекти проучавања, рецеиције и иревођења*, 50/2, 185–198.

- Ђурић 2021б: Мина Ђурић, „Сајућиници на сјази њоред љућа: Дучићева сагледавања српске књижевности у контексту светске уметности и културе”, у: Љубодраг Димић, Јован Делић, ур., *Јован Дучић: животи, дело, време*, Београд: САНУ, 151–173, и од 156. до 167. напомене на страницама 312–313.
- Ђурић 2021в: Мина Ђурић, „Интервали матерње мелодије Момчила Настасијевића”, у: Тијана Поповић Млађеновић, Ана Стефановић, Ивана Петковић Лозо, Игор Радета, ур., *Мајтерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*, Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 61–76.
- Ђурић 2022: Мина Ђурић, „Оркестрација љишина у романескном првенцу Меше Селимовића”, у: Меша Селимовић, *Тишине*, Београд: Vulkan.
- Ђурић Клајн 1947: Стана Ђурић Клајн, „Вук Караџић и српска музика”, *Књижевности*, II, 9–10, септембар–октобар 1947, 259–267.
- Ђурић-Клајн 1956: Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари: избор чланака и студија*, Београд: Просвета.
- Ђурић-Клајн 1971: Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Ђурић-Клајн 1986а: Стана Ђурић-Клајн, „Музичке теме Исидоре Секулић”, у: Предраг Палавестра, ур., *Зборник историје књижевности*, књ. 11, Београд: САНУ, 23–35.
- Ђурић-Клајн 1986б: Стана Ђурић-Клајн, *Музички записи*, Београд: „Вук Караџић”.
- Ђуричковић 1975: Дејан Ђуричковић, *Босанска вила: 1885–1914, I, Књижевноисторијска студија*, Сарајево: Свјетлост.
- Елез 2017: Весна Елез, „Давид, Саломе и Каин у песништву Милутина Бојића”, у: Јован Делић, Светлана Шеатовић, ур., *Поетика Милутина Бојића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: „Дучићеве вечери поезије”, 197–210.
- Ерчић 2015: Јадран Ерчић, *Књига о мезу*, 2. допуњено изд., Београд: Радио-телевизија Србије, Истраживања РТС, Издавачка делатност.
- Живановић 1989: Ђорђе Живановић, „Напомене о једној споменици. Двадесет пет година од изласка споменице *Сто година Филозофског факултета*”, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор*, књ. 53–54, св. 1–4 (1987–1988), 230–234.
- Живановић 1990: Ђорђе Живановић, „Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 6–7, 325–348.

- Живковић 1962: Драгиша Живковић, *Риџам и ѿеснички доживљај: ѿеснички израз и стиѿих од Бранка Радичевића до Алексе Шантићиа*, Сарајево: Свјетлост.
- Живковић 1996: Драгиша Живковић, „Поезија Алексе Шантића – данас”, поговор, у: Алекса Шантић, *Песме*, приредио Драгиша Живковић, Сремски Карловци: Каирос, 183–197.
- Живковић 2004: Драгиша Живковић, „Симболизам Војислава Илића”, *Срѿска књижевности у евројском оквиру*, Београд: Српска књижевна задруга, 258–277.
- Жирмунский 1921: Виктор М. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, Петербург: Опояз.
- Жирмунский 1923: Виктор М. Жирмунский, *Рифма: Её история и теория*, Петербург: Academia.
- Зечевић 2000: Ана Зечевић, „Поезија Алексе Шантића као инспирација музичким ствараоцима”, у: Радован Вучковић, ур., *Алекса Шантић: животи и дјело*, зборник радова, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске, 181–189.
- Златановић 2009: Сања Златановић, „Књижевно дело Боре Станковића и Врање: идентитетске стратегије, дискурси и праксе”, *Гласник Еѿнографског инстѿитута САНУ*, књ. 57, св. 1, 51–69.
- Зорић 1998: Павле Зорић, „’Дух музике’ у роману *Ђакон Богородичине цркве*”, *Исидоријана: књижевни зборник*, год. 4, бр. 5, 67–76.
- Зорнић 2009: Милош Зорнић, „Слика севера у делу Исидоре Секулић”, *Повеља*, год. 39, бр. 3, 121–145.
- Илић 1900: Драгутин Илић, „Непосредни узроци певања Војислављева”, *Бранково коло*, бр. 23.
- Илић 1907: Драгутин Илић, „Гдекоја о Војиславу”, *Бранково коло*, бр. 7–8.
- Илић 1923: Драгутин Илић, „Из живота Војислава Илића”, *Просветни гласник*, 508.
- Јанковић Љ., Јанковић Д. 1934: Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре*, књ. 1, скупиле и описале Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић, Београд: Штампарѿија Д. Грегорић.
- Јанковић Љ., Јанковић Д. 1937: Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре*, књ. 2, скупиле и описале Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић, Београд: Штампарѿија Д. Грегорића.
- Јанковић Љ., Јанковић Д. 1939: Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре*, књ. 3, скупиле и описале Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић, Београд: Д. Грегорић.

- Јанковић Љ., Јанковић Д. 1941: Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре*, књ. 4, скупиле и описале Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић, Београд: Штампарија Драг. Грегорића.
- Јаћимовић 2005: Слађана Јаћимовић, *Пућојиси српске авангарде: Милош Црњански, Раско Пећровић, Сјанислав Краков, Сјанислав Винавер*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Јелић 2000: Војислав Јелић, „Однос прозе и поезије код Стерије и Малетића”, *Развој језичких врста у српској књижевности, Научни саставак слависти у Вукове дане*, 29/2, 165–168.
- Јеротић 1996: Владета Јеротић, „Сусрети са Исидором Секулић”, *Посеће, одломци*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 9–23.
- Јовановић 2003: Владимир Јовановић, *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- Јовановић 2020: Владимир Јовановић, *Сво година Ојере Народног позоришта у Београду*, Београд: Чигоја штампа, Народно позориште.
- Јовановић 1929: Слободан Јовановић, „Богдан Поповић у одбрани естетике”, *Зборник у часи Богдана Појовића*, Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 22–23.
- Јовановић [19??]: Слободан Јовановић, „Бранко Лазаревић”, у: Бранко Лазаревић, *Сабрана дела*, књ. I, II, *Изван времена и изнад догађаја*, Београд: Народна просвета, IX–XVIII.
- Јовичић 1969: Владимир Јовичић, „Песма и певање у књижевном делу Борисава Станковића”, *Летопис Матице српске*, год. 145, књ. 404, св. 5, новембар 1969, 545–554.
- К. 1922: С. [Станислав] К. [Краков], „Ритмови Тодора Манојловића”, *Време*, год. II, бр. 298, 6.
- Кашанин 1968: Милан Кашанин, „Предговор”, у: Јован Дучић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXXVI.
- Кашанин 1974: Милан Кашанин, *Сусрети и исма*, Нови Сад: Матица српска.
- Кашанин 1991: Милан Кашанин, „Прометеј”, у: Лаза Костић, *Песме*, I, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска, 11–37.
- Кехл, Типелт, Видаман 2007: Рајнхард Кехл, Петер Типелт, Рихард Видаман, *Душко Гојковић: џез је слобода*, превела с немачког Мирјана Литричин, Београд: Жагор.
- Книћанин 1880: Андра Книћанин, *Рајни дневник: Други рај 1877–1878*, књ. 2, Београд: Државна штампарија.
- Ковијанић 1978: Гаврило Ковијанић, „Биографија радова Милутина Бојића”, у: Милутин Бојић, *Проза*, II, *Сабрана дела Милутина Бојића*, књ. 4, приредио Гаврило Ковијанић, Бео-

- град: Народна књига, Народна библиотека „Милутин Бојић”, 291–323.
- Којен 1996: Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Којен 2018: Леон Којен, „Уз Антологију српске лирике 1900–1914”, у: Драгана Мршевић Радовић, Бошко Сувајџић, Александар Милановић, ур., *Александар Белић, српски лингвиста века*, књ. 3, *Александар Белић и „београдски стил”*, Београд: Филолошки факултет Универзитета, Међународни славистички центар, 235–265.
- Кокановић 2005: Маријана Кокановић, „Једно непознато писмо Јована Иванишевића”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 32–33, 249–256.
- Кокановић Марковић 2014: Маријана Кокановић Марковић, „Рецепција српске салонске музике у XIX веку: из угла извођача, публике и музичке критике”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 16, 47–60.
- Кокановић Марковић 2018: Маријана Кокановић Марковић, „Пијанистички репертоар Корнелија Станковића – између европске праксе и националне идеологије”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 25, 103–117.
- Константиновић 1971: Радомир Константиновић, *Дис*, Чачак: Дисово пролеће.
- Коњовић 1954: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, Београд: Научна књига.
- Коруновић 2017: Горан Коруновић, „Библијски ликови у поезији Милутина Бојића и Јанка Полића Камова”, у: Јован Делић, Светлана Шеатовић, ур., *Поетика Милутина Бојића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: „Дучићеве вечери поезије”, 251–267.
- Костић 2014: Ђорђе Костић, „Јавно и приватно код Станковића и Мокрањца: литерарне рефлексije”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 50, 191–200.
- Кошничар, Карапавловић 2015: Софија Кошничар, Ксенија Карапавловић, „Плесна еротика и сценске уметности у светлу семиотике културе – II део”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 53, 93–108.
- Кошутић 1941: Радован Кошутић, *О њонској митрици у новој српској поезији*, Београд: [Р. Кошутић].
- Крајачић 1981: Гордана Крајачић, „*Станковић*”: 1831–1981, фотографија Јаков Мишић, Београд: Музичка школа „Станковић”.

- Крајачић 1997: Гордана Крајачић, „Исидора Секулић и музика”, *Дневник: орган Народног фронтира*, 56, 18286, 24. 12. 1997, 15.
- Лазаревић 1928: Милутин Лазаревић, *Наши рајнови за ослобођење и уједињење: Српско-шурски рај 1912. године*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лајић Михајловић 2003: Данка Лајић Михајловић, „Реч и музика епске песме: од синкретизма до певане поезије”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 15, 9–28.
- Леовац 1986: Славко Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд: „Вук Караџић”, „Југославијапублик”.
- Леовац 1996: Славко Леовац, „Место Јована Дучића у српској књижевности”, у: Предраг Палавестра, ур., *О Јовану Дучићу: зборник радова поводом њедесетогодишњице смрти*, Београд: Српска академија наука и уметности, 9–14.
- Лесковац 1991: Младен Лесковац, *Лаза Косић: огледи и чланци*, Нови Сад: Матица српска.
- Лукић Крстановић 2006: Мирослава Лукић Крстановић, „Политика трубаштва – фолклор у простору националне моћи”, у: Драгана Радојичић, гл. и одг. ур., *Свакодневна култура у њојсоцијалистичком њериоду: балканска ѡтрансформација и евројска инѡграција*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Лукић Крстановић 2010: Мирослава Лукић Крстановић, *Сѡкѡакли ХХ века: музика и моћ*, Београд: САНУ, Етнографски институт.
- Магазиновић 1932: Мага Магазиновић, *Телесна култура као васѡпѡање и уметности*, књ. 1, Београд: [б. и.].
- Малетић 1854: Ђорђе Малетић, *Теорија ѡезије*, из различних извора црпљена од Ђорђа Малетића, У Београду: у Правителствењој књигопечатњи.
- Малетић 1868: Ђ. [Ђорђе] Малетић, *Теорија ѡезије*, по најновијим писцима написао Ђ. Малетић, Београд: Државна књигопечатња.
- Манојловић К. 1923: Коста Манојловић, *Сѡоменица Сѡевану Сѡ. Мокрањцу*, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Марјановић 2012: Наташа Марјановић, „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије”, *Зборник Маѡице српске за сценске уметности и музику*, бр. 47, 115–126.
- Марјановић 2019: Наташа Марјановић, *Музика у животиу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Музиколошки институт САНУ.

- Марјановић 2020: Наташа Марјановић, „Свет музике у стваралаштву Лазе Костића”, *Књижевна историја*, год. 52, бр. 171, 153–171.
- Марјановић 1994: Петар Марјановић, „Народни комади с певањем у Срба и *Кошћана* Борисава Станковића”, *Зборник Мајице српске за сценске уметносци и музику*, бр. 15, 1994 [шт. 1995], 171–184.
- Марковић 2014: Весна Марковић, „Хексаметарска појања Војиславјева”, *Зборник радова Академије уметносци*, бр. 2, 142–146.
- Марковић 1910: Петар Марковић, *Афекцији у данашњој психологији ио Вунџу*, Чачак: Штампарииа „Стевана Матића”.
- Марковић 2011: Слободан Ж. Марковић, *Сџо година друшћива за српски језик и књижевност*, прилоге приредила Босилка Милић, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Марковић 2007: Татјана Марковић, „Музички романтизам из стилско-теоријског аспекта”, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), Роксанда Пејовић, Соња Маринковић, Мишко Шуваковић, Драгана Јеремић-Молнар, Ивана Перковић-Радак, Татјана Марковић, Марија Масникоса, Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић, Ана Стефановић, Милена Медић, Ивана Вуксановић, Драгана Стојановић-Новичић, *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 141–163.
- Матић 1877: Андрија Матић, *О музикалној хармонији*, по Х. Хелмхолцу израдио Андрија М. Матић, Нови Сад: Српска народна задружна штампарииа.
- Матић 1922: Светозар Матић, „Деветерац Војислава Илића”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, год. 1, књ. 2, 261–263.
- Матовић 1995: Ана Матовић, „Утицај српског позоришта на очување и преношење народних мелодија”, у: Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова, Катарина Томашевић, прир., *Српска музичка сцена*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 155–165.
- Мацановић 2018: Ана Мацановић, *Српска језикословна терминологија у 19. веку*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Маценка 2019: Свџтлана Маценка, ред., *Литературно-џазови импровизацији: интермедииални студији*, Львџв: Срџбне слово.
- Мештровић 1929: Иван Мештровић, „Богдан Поповић и уметност”, *Зборник у часци Богдана Појовића*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 27.

- Милановић 2012: Биљана Милановић, „Политика у контексту ’оперског питања’ у Народном позоришту пред Први светски рат”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 12, 37–61.
- Милановић 2016: Биљана Милановић, *Европске музичке љраксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у њрвим деценијама ХХ века*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду.
- Милановић 1972: Бранко Милановић, „Дјело Алексе Шантића”, у: Алекса Шантић, *Изабрана дјела*, књ. V, избор Бранко Милановић, Сарајево: Свјетлост, 9–45.
- Милетић 1928/1929: Бранко Милетић, „Поводом Егблумових радова из српске фонетике и словенске акцентологије”, *Јужнословенски филолог*, VIII, 65–82.
- Милин 1996: Мелита Милин, „Натписи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата”, у: Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, ур., *Српска авангарда у ѡериодици*, зборник радова, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 479–492.
- Милин 2006: Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 6, 93–116.
- Милинчевић 1992: Васо Милинчевић, „Избор Милана Ђурчина за доцента Београдског универзитета и његово издавање српскохрватских алманаха 1910/11”, *Анали Филолошког факултета*, XIX, 337–348.
- Милићевић 1956: Живко Милићевић, „Малетић и Стерија”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 22, св. 1–2, 33–53.
- Милојковић-Ђурић 1989: Јелена Милојковић-Ђурић, „Милоје Милојевић у духовном кругу Петра Коњовића”, у: Димитрије Стефановић, ур., *Животи и дело Петра Коњовића*, зборник радова, Београд: Српска академија наука и уметности, 153–160.
- Милојковић-Ђурић 2008: Јелена Милојковић-Ђурић, *Услови српске културе: књижевни и уметнички животи: 1900–1918*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Милошевић 1983: Петар Милошевић, „Романтичарски елементи *Рибара* Војислава Илића (Жанр и структура у европском контексту)”, *Књижевност и језик у доба романтизма*, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 12/2, 239–244.

- Миочиновић 1975: Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми: Крлежја, Црњански, Насијасијевић, А. Појовић*, Београд: „Вук Караџић”.
- Мирковић 1938: Никола Мирковић, „Војислав Илић”, *Народна одбрана*, бр. 30–32, 473–475.
- Митровић 1985: Андреј Митровић, „Дипломата Милан Ракић и његово сведочење о историји”, у: Милан Ракић, *Конзулска йисма: 1905–1911*, приредио, поговор [!] и коментаре написао Андреј Митровић, Београд: Просвета, 7–32.
- Митровић 1922: П. Митровић [= Предраг Милошевић], „Музичка критика у нас”, *Музички гласник*, год. I, бр. 6, 3.
- Михајловић 1998: Милан Михајловић, *Музички облици: за средње музичке школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Мосусова 1995: Надежда Мосусова, „Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта)”, у: Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова, Катарина Томашевић, прир., *Српска музичка сцена*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 5–36.
- Негришорац 2008: Иван Негришорац, „Изазов нирване и српско модерно песништво (упливи оријенталистичког дискурса у поезији Владислава Петковића Диса, Јована Дучића и Рада Драинца)”, у: Оливера Радуловић, прир., *Тумачења књижевног дела и методика наставе*, део 1, Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску и компаративну књижевност, Ogrheus, 197–232.
- Недељковић 1982: Драган Недељковић, „Поезија и музика у песмама Десанке Максимовић”, *Међај: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 2, бр. 3, 35–52.
- Ненин 1998: Миливој Ненин, „Несклади и судари Алексе Шантића”, у: Алекса Шантић, *Песме*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–21.
- Ненин 1999: Миливој Ненин, „Два лика Симе Пандуровића”, у: Сима Пандуровић, *У немирним сенкама*, избор и пропратни текстови Миливој Ненин, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–22.
- Николић 1958: Берислав Николић, „Исидора Секулић”, *Наш језик*, нова серија, књ. IX, св. 3–4, 141–142.
- Николић 1980: Бранка Николић, „Мотив и лајтмотив у књижевности и музици”, *Повеља октобра: часопис за књижевност, културу, просветна и друштвена йишања*, год. 10, бр. 4, 23–27.
- Нушић 1923: Бранислав Нушић, „Како је радио и умро Ст. Ст. Мокрањац”, *Политика*, 29. септембар 1923, 1–2.

- Њаради 2018а: Дуња Њаради, „Транс, музика и плес – старе теме и нови интердисциплинарни дијалози”, *Етнoантїролошки прoблеми*, н. с., год. 13, св. 4, 987–1005.
- Њаради 2018б: Дуња Њаради, *Књига о илесу: тїрадиције, тїеорије, методи*, Београд: Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло”.
- Обрадовић Љубинковић 2019: Вера Обрадовић Љубинковић, ур., *Мага Магазиновић: филозофија игре и/или више од игре*, Београд: Удружење балетских уметника Србије.
- Огњановић 1995: Драгутин Огњановић, „Имплицитна поетика Војислава Илића”, *Почеци и развој модерне српске лирике, Научни састїанак славистїа у Вукове дане*, 24/2, 63–75.
- Павић 1961а: Милорад Павић, „Предговор”, „Примедбе уз предговор” у: Војислав Илић, *Сабрана дела*, I, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд: Просвета, 5–175, 665–700.
- Павић 1961б: Милорад Павић, „Коментари”, у: Војислав Илић, *Сабрана дела*, II, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд: Просвета, 385–490.
- Павић 1971: Милорад Павић, *Војислав Илић и евројско иеснишїтво*, Нови Сад: Матица српска.
- Павић 1985: Милорад Павић, „Књижевне прилике у Станковићево време”, у: Димитрије Стефановић, ур., *Корнелије Сїанковић и његово доба*, Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 35–40.
- Павловић 1983: Живојин Павловић, „Балкански цез”, у: Живорад Стојковић, прир., *О Борисаву Сїанковићу*, Београд: „Светозар Марковић”, БИГЗ, 240–252.
- Павловић 1958: Миодраг Павловић, „Опажање историје (Милутин Бојић: *Сїихови и драме*)”, *Рокови иоезије: есеји*, Београд: Српска књижевна задруга, 160–164.
- Павловић 1964: Миодраг Павловић, *Осам иесника*, Београд: Просвета.
- Павловић 1966: Миодраг Павловић, прир., *Поезија од Војислава до Бојића*, Београд: Нолит.
- Павловић 1981: Миодраг Павловић, *Есеји о српским иесницима, Изабрана дела Миодрага Павловића*, књ. III, Београд: „Вук Караџић”.
- Палавестра 1994: Предраг Палавестра, *Књижевностї Младе Босне*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пандуровић 1923: Сима Пандуровић, „*Ришїмови* г. Тодора Манојловића”, *Прејород*, год. II, бр. 6 (књижевни додатак), 6–8. јануара 1923, 6–7.

- Пантић 1997: Михајло Пантић, „Есејистика Тодора Манојловића”, у: Тодор Манојловић, *Нови књижевни сајам: огледи, критике*, приредио Михајло Пантић, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 481–509.
- Париповић Крчмар 2017: Сања Париповић Крчмар, *Стилни њеснички облици српског неосимболизма*, Београд: Службени гласник.
- Париповић Крчмар 2020: Сања Париповић Крчмар, „Опкорачење у стиху Војислава Илића”, у: Предраг Петровић, Недељка Бјелановић, *Војислав Илић и рађање модерне српске поезије*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 177–197.
- Пејовић 2009а: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић 2009б: Роксанда Пејовић, *Преглед музичких догађања (1944–1971): музичари-џисци у београдском музичком животу друге половине 20. века. Бранко Драгутиновић (1903–1971)*, Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Сигнатуре.
- Пејовић 2010: Роксанда Пејовић, *Есејисти и критичари: од Пејтра Коњовића до Оскара Данона*, Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Сигнатуре.
- Пејовић 2012: Роксанда Пејовић, *Комплексно њосмајрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгутин Госиушки*, Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију.
- Пејчић 2006: Јован Пејчић, *Милан Ракић на Косову: завеш – њесма – чин*, Београд: Конрас.
- Пековић 2000: Слободанка Пековић, „Традиционално у прозном исказу Исидоре Секулић”, *Исидоријана: књижевни зборник*, год. 6, бр. 8/9, 129–142.
- Пековић 2001: Слободанка Пековић, ур., *Књига о њуџојису*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пековић 2006: Слободанка Пековић, „Романи и путописи у стваралачком поступку Јелене Димитријевић”, у: Мирољуб Стојановић, ур., *Јелена Димитријевић – животи и дело*, зборник реферата, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ, Универзитета у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 55–64.
- Пековић 2008: Слободанка Пековић, „Путописи Јелене Димитријевић као могућност виђења другог”, *Књижевна историја*, год. 40, бр. 134/135, 117–135.

- Пековић 2017: Слободанка Пековић, „Женска Америка”, у: Драган Бошковић, Марија Лојаница, ур., *Америка*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 501–511.
- Пековић 2018: Слободанка Пековић, „Сестре Туркиње и сестре Американке”, у: Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић, ур., *Чија је ли Јелену Димитријевић?*, зборник радова, Београд: Филолошки факултет, 119–130.
- Пено 2011: Весна Пено, „Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 1, 45–58.
- Пено 2013а: Весна Пено, „’Настасијевићевски’ дискурс о феномену музике”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 2, 437–445.
- Пено 2013б: Весна Пено, „Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 15, 91–104.
- Перичић 1967: Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић: живој и дела*, уредник Станојло Рајичић, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Перковић 2013: Ивана Перковић, „Музика речи у речима музике: плетеније словес и српска химнографија”, *Мокрањац: часопис за културу*, бр. 15, 42–53.
- Петковић 1995: Новица Петковић, *Настасијевићева њесма у настајању*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Петковић 2001: Новица Петковић, „Песник сирашне међе”, *Књижевност и језик*, год. 48, бр. 1–2, 1–7.
- Петковић 2003: Новица Петковић, „О издању Dis-ове поезије”, у: Владислав Петковић Dis, *Поезија*, приредио Новица Петковић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 367–432.
- Петковић 2004: Новица Петковић, *Огледи о српским њесницима*, друго, прегледано и допуњено издање, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петковић 2006: Новица Петковић, *Огледи из српске њоешике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 2007а: Новица Петковић, „Допринос Милана Ракића развоју модерног српског стиха”, у: Новица Петковић, ур., *Милан Ракић и модерно њесништво*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 11–18.
- Петковић 2007б: Новица Петковић, *Словенске њчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике.

- Петковић 2007в: Новица Петковић, ур., *Милан Ракић и модерно ње-сничийиво*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет.
- Петровић 1985: Даница Петровић, „Карловачко појање и дело Корнелија Станковића”, у: Димитрије Стефановић, ур., *Корнелије Сџанковић и његово доба*, Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 136–146.
- Петровић М. 2014: Милена Петровић, *Улога акценџа у српској соло њесми*, Београд: Службени гласник.
- Петровић 2002: Предраг Петровић, „Орфичко завештање: Дис и Миљковић”, у: Новица Петковић, ур., *Дисова њоезџа*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност; Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 373–390.
- Петровић 2007: Предраг Петровић, „Ракићево и Попино Косово (о једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије”, у: Новица Петковић, ур., *Милан Ракић и модерно ње-сничийиво*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 185–206.
- Петровић 2016: Предраг Петровић, „Између музике и смрти: Лалићеве песме о Моцарту”, *Између музике и смрти*, Београд: Службени гласник, 155–170.
- Петровић 2017: Предраг Петровић, „Бојићеве библијске визије”, у: Јован Делић, Светлана Шеатовић, ур., *Поеџика Милуџина Боџића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Боџић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 179–196.
- Петровић 2019: Предраг Петровић, „*Пусџиџе ме како ја хођу*: о ’Трећем добу’ у *Анџологиџи* Богдана Поповића”, *Књижевности и језик*, год. 66, бр. 3–4, 269–279.
- Петровић 1922: Растко Петровић, „*Риџмови* Тодора Манојловића”, *Будућности*, књ. II, бр. 10, 1055–1057.
- Петровић 1976: Светозар Петровић, „Пољски тринаестерац: извори и традиције”, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор*, књ. 42, св. 1/4, 201–223.
- Петровић, Антовић 2018: Милена Петровић, Михаило Антовић, „Мултимодална интеракција у ’Гривни’ Алексе Шантића и Станислава Биничког”, *Књижевна историја*, год. 50, бр. 165, 205–222.
- Петровић, Ђаковић, Марковић 2004: Даница Петровић, Богдан Ђаковић, Татјана Марковић, *Прво београдско њевачко друшџиво: 150 година*, превод на енглески Марија Петровић, Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, Галерија САНУ.

- Петронијевић 1910: Бранислав Петронијевић, *Шојенхауер, Ниче, Сјенсер*, Београд: Књижара Геце Кона.
- Петронијевић 1913: Б. [Бранислав] Петронијевић, *Чланци и сјудије* [1], Земун, Панчево: Напредак.
- Пешикан-Љуштановић 2009: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Шта Коштана пева? Функција и значење усмених лирских песама и фолклорних елемената у *Кошћани* Борисава Станковића”, *Кад је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 7–16.
- Писк 1929: Паул фон Писк, „Бетховен и наше доба” (с немачког Б.), *Музика*, 3, 80–83.
- Поповић 1979: Радован Поповић, *Исидорина бројаница*, Београд: Рад, „Вук Караџић”.
- Поповић Р. 2009: Ранко Поповић, „Парнасовске међе и простори *Лирике*”, у: Јован Делић, ур., *Поезија и ѿејшика Јована Дучића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 219–244.
- Поповић Т. 2009: Тања Поповић, „Дучићев лирски пејзаж”, у: Јован Делић, ур., *Поезија и ѿејшика Јована Дучића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 349–364.
- Поповић Млађеновић, Стефановић, Петковић Лозо, Радета 2021: Тијана Поповић Млађеновић, Ана Стефановић, Ивана Петковић Лозо, Игор Радета, ур., *Мајтерња мелодија Момчила Насћасијевића: инћердисциплинарне рефлексије*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Пувачић 1966: Душан Пувачић, „Бранко Лазаревић као књижевни критичар”, у: Предраг Палавестра, прир., *Књижевна крићшика*, Београд: Нолит, 265–285.
- Пуљевић 1932: В. [Војин] Пуљевић, „Београдски књижевни салон Јове Илића”, *Београдске оћићић новине*, бр. 10.
- Рабинович, Бабкина 2017: Валерий С. Рабинович, Мария И. Бабкина, „Диалог музики и литературе в творчестве Олдоса Хаксли”, *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, 9 (2), 90–96.
- Радета, Поповић Млађеновић 2019: Игор Радета, Тијана Поповић Млађеновић, „Рефлективна дијалектика односа музике и слике у филмовима *Барака* и *Самсара*”, *Зборник Мајшице срћске за сценске уметности и музику*, бр. 60, 107–122.
- Радин 1985: Ана Радин, „Симболистичке одлике путописне прозе Јована Дучића и Исидоре Секулић”, у: Предраг Палавестра,

- ур., *Српски симболизам: тийолошка ироучавања*, Београд: Српска академија наука и уметности, 585–601.
- Радически 1997: Науме Радически, „Библијски мотиви у поезији Милутина Бојића”, *Српска књижевност и Светио иисмо, Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, 26/1, 449–458.
- Радовић 2001: Бранка Радовић, *Његош и музика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Подгорица: Удружење композитора Црне Горе.
- Рајић 1997: Љубиша Рајић, „Исидорина рецепција Норвешке”, *Исидоријана: књижевни зборник*, год. 3, бр. 3, 90–103.
- Рајковић 2017: Јелица Рајковић, „Значај и значење кола у српској народној традицији”, *Багдала*, год. 59, бр. 512, 32–55.
- Рибникар 1932: Стана Рибникар, „Гете и музика”, *Музички гласник*, бр. 3, март–април 1932, 65–71.
- Ролан 1923: Ромен Ролан, *Живои Бейовенов*, превео и предговор написао Божидар Ковачевић, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Ружић 1971: Жарко Ружић, „Симетрија и мелодија у јединој Костићевој станци”, *Књижевност*, год. 26, књ. 52, св. 3, март 1971, 186–199.
- Сабовљев 2014: Драгана Сабовљев, *Библиографија Тодора Манојловића*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Секулић 2009: Мирјана Секулић, „Један имаголошки поглед на путописну прозу Милоша Црњанског”, у: *Инијеркултурниј дијалог – ирадицији и ијерсијектививи*, том 46, кн. 1, сб. Б, Пловдив: Пловдивски Универзитет Пајсий Хилендарски, 345–352.
- Сибиновић 1971: Миодраг Сибиновић, *Љермонтов у српској књижевности (до другог светског рата)*, Београд: Филолошки факултет.
- Слијепчевић 1938: Перо Слијепчевић, „Ракићева поезија”, *Српски књижевни гласник*, н. с., LIV, бр. 6–7, 16. јули – 1. август 1938, 388–398.
- Слијепчевић 1966: Перо Слијепчевић, „Алекса Шантић”, у: Миодраг Павловић, прир., *Поезија од Војислава до Бојића*, Београд: Нолит, 87–129.
- Слијепчевић 1983: Перо Слијепчевић, „Модерна и ми”, *Критички радови Пере Слијепчевића*, приредио Предраг Протић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 37–52.
- Станисављевић 1985: Вукашин Станисављевић, „Музика, песме и игре у књижевном делу Борисава Станковића”, *Врањски гласник*, бр. 18, 63–158.
- Стевановић 1959: Б. [Бојан] Стевановић, „Хексаметар Војислава Илића”, *Жива антика*, год. 9, св. 1–2.

- Стефановић 2007: Ана Стефановић, „Соло песма: преглед”, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), Роксанда Пејовић, Соња Маринковић, Мишко Шуваковић, Драгана Јеремић-Молнар, Ивана Перковић-Радак, Татјана Марковић, Марија Масникоса, Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић, Ана Стефановић, Милена Медић, Ивана Вуксановић, Драгана Стојановић-Новичић, *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 357–404.
- Стефановић 2015: Димитрије Стефановић, „Осврт на Вуково наслеђе у европској музици”, у: Нада Милошевић-Ђорђевић, ур., *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*, Београд: Српска академија наука и уметности, 581–583.
- Стојановић-Пантовић 2001б: Бојана Стојановић-Пантовић „Листа из Норвешке Исидоре Секулић и Лучи на северу Едварда Коцбека – две могућности путописног дискурса”, у: Слободанка Пековић, ур., *Књига о њујоркском*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 177–182.
- Стојановић Пантовић 2009: Бојана Стојановић Пантовић, „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 57, св. 2, 297–316.
- Стојанчевић 1998: Владимир Стојанчевић, *Српски народ у Сјаврој Србији у Великој источној кризи 1876–1878*, Београд: Службени лист СРЈ, Балканолошки институт САНУ.
- Сувајџић 1993: Бошко Сувајџић, „Лаза Костић и наша народна епика”, *Лаза Костић и српски и евројски романџизам, Научни састајанак славистиа у Вукове дане*, 21/1, 203–214.
- Сувајџић 2018: Бошко Сувајџић, „Косовско опредељење Милутина Бојића”, *Како ујокојићии игру*, Вршац: Књижевна општина; Београд: Чигоја штампа, 39–59.
- Тарановски 1954: Кирил Тарановски, „Принципи српскохрватске версификације”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 20, св. 1–2, 14–28.
- Тарановски 1973: Кирил Тарановски, „Једна Бојићева песма из његових ђачких дана и питање гласовне фактуре његова стиха”, *Јужнословенски филолог*, књ. 30, 1–2, 223–227.
- Тешић 1984: Гојко Тешић, „Станислав Винавер и Тодор Манојловић: Библиотека ’Албатрос’”, *Књижевне новине*, бр. 677, 1. децембар 1984, 19.
- Тешић 2015: Гојко Тешић, „О Музичком краснойсу, укратко”, у: Станислав Винавер, *Музички краснойс: есеји и кријџике о музици, Дела Сјанислава Винавера*, књ. 12, приредио Гојко

- Тешић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 685–693.
- Томашевић 2009: Катарина Томашевић, *На раскрићу Истиока и Зајда: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд: САНУ, Музиколошки институт; Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику.
- Томашевић 2015: Катарина Томашевић, „Станислав Винавер и музика”, у: Јелена Триван, Драгољуб Којчић, гл. и одг. ур., *Заноси и њркоси Станислава Винавера: критичари о делу Станислава Винавера*, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 300–306.
- Томашевский 1923: Борис В. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика*, Петербург: Academia.
- Томић Д. 2019: Дејан Томић, *Срби и евројски композициони: српска музика и Срби у делима евројских композиitora, од XIX до почетка XXI века*, Београд: Радио-телевизија Србије; Нови Сад: Музеј Војводине.
- Томић С. 2019: Светлана Томић, *Мага Магазиновић: сећања, чињенице, интервјуе*, Београд: Алфа БК Универзитет, Факултет за стране језике.
- Тошовић 2016: Бранко Тошовић, „Андрић у музици, музика у Андрићу”, у: Драган Бошковић, Часлав Николић, ур., *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова са X међународног научног скупа, књ. 2, *Rock'n'Roll*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 161–173.
- Тријић 2013: Весна Тријић, „Порекло хексаметра Војислава Илића”, *Летњице Матице српске*, год. 189, књ. 491, св. 5, мај 2013, 713–720.
- Турлаков 1986: Слободан Турлаков, „Колегијум музикум и Милоје Милојевић”, *Годишњак града Београда*, књ. 33, 93–132.
- Турлаков 1992: Слободан Турлаков, „Моцарт у Београду до 1941”, *Театрон: публикација за позоришну историју и театарологију*, год. 17, бр. 78/79/80, 5–94.
- Турлаков 1994: Слободан Турлаков, *Верди у Београду до 1941*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Турлаков 1998: Слободан Турлаков, *Књига о Бетовену са нама до 1941: quasi una fantasia*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, Завод за проучавање културног развитака.
- Турлаков 2003а: Слободан Турлаков, *Хрестоматија о Шопену (уз његово њрисустиво међу нама до 1941)*, Београд: С. Турлаков.
- Турлаков 2003б: Слободан Турлаков, *Пучини и веристи*, Београд: Борба.
- Тутњевић, Недић 2003: Станиша Тутњевић, Марко Недић, ур., *Сто година Српског књижевног гласника: аксиолошки аспекти*

- традиције у српској књижевној периодици*, зборник радова, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тынянов 1924: Юрий Н. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia.
- Ђоровић 1906: Владимир Ђоровић, *Војислав Илић: књижевна студија*, У Мостару: Штампарско уметнички завод Пахера и Кисића.
- Ђурчин 1912: Милан Ђурчин, „Версификација Милана Ракића”, *Српски књижевни гласник*, XXVIII, бр. 11, 1. јун 1912, 842–853.
- Удовички 1977: Иванка Удовички, *Есеј Исидоре Секулић*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Удовички 1982: Иванка Удовички, *Књижевни критичар Милан Кашанин*, Београд: Институт за књижевност, „Вук Караџић”.
- Флашар 2017: Мирон Флашар, *Изабрана дела Мирона Флашара*, том 3, *Анџичко наслеђе у српској књижевности*, приредили Војислав Јелић, Ненад Ристовић, Београд: Филозофски факултет, Српска академија наука и уметности; Нови Сад: Матица српска.
- Фрајнд 2011: Марта Фрајнд, „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века”, *Књижевна историја*, год. 43, бр. 145, 605–625.
- Фрајнд 2017: Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Хамовић 2015: Драган Хамовић, „Развој Настасијевићеве лирске поезике и његове музичке драме”, у: Јован Делић, ур., *Момчило Настасијевић, магновења и одјеци*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност; Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић”, 95–103.
- Хамовић 2020: Драган Хамовић, *Знаци распознавања: прилози за саморазумевање српске књижевности*, Београд: Catena mundi, Институт за књижевност и уметност.
- Холцлајтнер 2019: Драгош Холцлајтнер, *Сличности и разлике у извођењу клавирског дуа на једном или два инструмента на примеру варијација из епохе романтизма*, писани део докторског уметничког пројекта, Београд: Факултет музичке уметности.
- Хофманстал 1929: Хуго фон Хофманстал, „Бетховен. Из једног говора” (с немачког Б. Д. М. [Боривоје Д. Милојевић]), *Музика*, 3, 65–66.
- Чолак 2007: Бојан Чолак, „Композиција збирке *Нове њесме* Милана Ракића”, у: Новица Петковић, ур., *Милан Ракић и модерно њесништво*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 107–133.

- Чолак 2019: Бојан Чолак, *Поетичка и текстолошка чињања поезије Алексе Шанића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чолак-Антић 1994: Тијана Чолак-Антић, „Књижевно-уметнички салони у Београду 1830–1940”, *Годишњак за друштвену историју*, год. 1, св. 1, 57–66.
- Шкиљевић 2017: Љубо Шкиљевић, *Севдалинка – историја биљежења и проучавања*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Шутић 1997: Милослав Шутић, „Мерила класичне естетике”, у: Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, приредио и поговор написао Милослав Шутић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 323–332.
- Јакобсон 1923: Роман О. Јакобсон, *О чешком стихе, преимущественно в сопоставлених в русским*, Москва: Опыаз; Берлин: МЛК.
- Ејхенбаум 1922: Борис М. Ејхенбаум, *Мелодика русског лиричког стиха*, Петрбург: Опыаз.
- Adorno 1933/1968: Theodor Adorno, „Vierhändig, noch einmal”, 1933, reprinted in Theodor Adorno, *Impromptus*, Frankfurt: Suhrkamp, 142–145.
- Adorno 1949: Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Adorno 1964: Theodor Adorno, *Moments Musicaux*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno 1989/1990: Theodor Adorno, „On Jazz”, translated by Jamie Owen Daniel, *Discourse*, Vol. 12, No. 1, A Special issue on Music, Fall–Winter 1989–1990, 45–69.
- Adorno 2004: Theodor Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik, Fragmente und Texte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Allen 1948: Charles Allen, „Cadenced Free Verse”, *College English*, Vol. 9, No. 4, January 1948, 195–199.
- Allis 2013: Michael Allis, *Temporaries and Eternals: The Music Criticism of Aldous Huxley, 1922–23*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Arnold 2002: Ben Arnold, *The Liszt Companion*, Westport, Conn.; London: Greenwood.
- Asmuth 1999: Christoph Asmuth, „Musik als Metaphysik: Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer”, in: Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter, Hg., *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang, Zum*

- Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt am Mein, New York: Campus, 111–125.
- Barac 1938: Antun Barac, „Književni pojmovi u srpskoj književnosti prve polovine 19. vijeka (odlomak)”, *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор*, књ. 18, св. 1–2, 197–204.
- Barańczak 1972: Anna Barańczak, „Poetycka 'muzykologia'”, *Teksty*, nr 3, 108–116.
- Barnes 1976: Christopher Barnes, „Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer”, *Slavica Hierosolymitana*, Vol. 1, 317–335.
- Bartók 1919: Béla Bartók, „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, II, 489–522.
- Baudot 1968: Alain Baudot, „Poésie et musique chez Verlaine: forme et signification”, *Études françaises*, 4 (1), 31–54.
- Beard 2017: Danijela Beard, „Ozvučavanje zenitizma: modernost, Balkan i Slavenski”, prevela Ivana Medić, u: Ivana Medić, ur., *Josip Slavenski (1896–1955): povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 50–63.
- Bekker 1929: Paul Bekker, „Beethoven” (sa nemačkog Rikard Švarc), *Музика*, 3, 67–71.
- Berio 1957: Luciano Berio, „Note sulla musica elettronica”, *Ricordiana: Rivista mensile di vita musicale*, Nuova serie, III/8, 427–437.
- Berio 1959: Luciano Berio, „Poesia e musica – un'esperienza”, *Incontri Musicali*, 3, 98–111.
- Bernbach 1994: Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Bernhart 2011: Walter Bernhart, ed., *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bernhart, Scher, Wolf 1999: Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, eds., *Word and Music Studies: Defining the Field*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Bernhart, Urrows 2019: Walter Bernhart, David Francis Urrows, eds., *Music, Narrative, and the Moving Image: Varieties of Plurimedial Interrelations*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Bernhart, Wolf 2010: Walter Bernhart, Werner Wolf, eds., *Self-Reference in Literature and Music*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Blackwell 2011: Albert Blackwell, „The Role of Music in Schleiermacher's Writings”, in: Kurt-Victor Selge, Hg., *Internationaler Schleiermacher-Kongreß Berlin 1984*, Berlin, New York: De Gruyter, 439–448.
- Blam 2011: Mihailo Blam, *Jazz u Srbiji: 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture.

- Blazis 2018: Karlo Blazis, *Rasprava o elementima plesne umetnosti*, sa francuskog preveo Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić.
- Bonds 2014: Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Borčard Grin 2001: Elis Borčard Grin, *Filozofija tišine*, preveo sa engleskog Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika.
- Botstein 2009: Leon Botstein, „Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna”, in: Walter Frisch, ed., *Brahms and His World*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 3–29.
- Bowen 1982: Alan Bowen, „The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas Fragment I”, *Ancient Philosophy*, Vol. 2, Issue 2, Fall 1982, 79–104.
- Bowen 1975: Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, Albany, New York: State University of New York Press.
- Bower 1978: Calvin Bower, „Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of *De Institutione musica*”, *Vivarium*, 16, 1–45.
- Brajić 2000: Tihomir Brajić, *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Bravničar 1935: Matija Bravničar, „Friedrich Nietzsche i *Carmen* (Povodom šezdesetogodišnjice Bizet-ove smrti)”, *Zvuk*, 8–9, 309–311.
- Braun 2017: Lucinde Braun, „Intertextualität in der Musik – Čajkovskijs französische Musikzitate”, in: Andrea Meyer-Fraatz, Hg., unter Mitarbeit von Olga Sazontchik und Thomas Schmidt, *Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität: Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 57–69.
- Brown 1948: Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Budgen 1960: Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bundschuh 1822: Karl von Bundschuh, *Handbuch aller seit dem Militärjahre 1767, als dem Anfang des in der k. k. Oesterreichischen Armee bestehenden Militär Oekonomie Systems, bis zum Schluß des bürgerlichen Jahres 1821, erflossenen und noch als Gesetz bestehenden Normal-Vorschriften*, Erster Band, Prag: Haase.
- Buš 2005: Irving Buš, *Umetnost trube: tehnika i učenje*, preveli sa engleskog Pavle Ilić, Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić.
- Caldwell 1859: David Caldwell, rev., *Parochial Lectures on the Psalms*, Psalms 1–50, Philadelphia: William S. & Alfred Martien.
- Casella 1924: Alfredo Casella, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, London: J. & W. Chester.

- Castanet 2000: Pierre-Albert Castanet, *Balzac et la musique, Honoré de Balzac: Charges, Gambarà, Massimilla Doni, Sarrasine*, textes réunis et annotés par Pierre-Albert Castanet, Paris: Michel de Maule.
- Christensen 1999: Thomas Christensen, „Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 2, 255–298.
- Coste, Douche 2018: Claude Coste, Sylvie Douche, eds., *Barthes et la musique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Cupers, Weisstein 2000: Jean-Louis Cupers, Ulrich Weisstein, eds., *Musico-Poetics in Perspective*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Curwen 2018: Caroline Curwen, „Music-Colour Synaesthesia: Concept, Context and Qualia”, *Consciousness and Cognition*, 61, 94–106.
- Dahlhaus 1953: Carl Dahlhaus, „Zu Kants Musikästhetik”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 10, 338–347.
- Dahlhaus 1982: Carl Dahlhaus, „Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno”, *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 33–49.
- Dahlhaus 1983: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher.
- Danuser 2001: Hermann Danuser, „Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in Thomas Manns *Doktor Faustus*”, in: Werner Röcke, Hg., *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997*, Bern: Peter Lang Verlag, 293–320.
- Daub 2014: Adrian Daub, *Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Davies 2003: Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Dayan 2006: Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot: Ashgate.
- De Tuoni 2002: Dario De Tuoni, „A Recollection of Joyce in Trieste”, *Ricordo di Joyce a Trieste, A Recollection of Joyce in Trieste*, a cura di Renzo Crivelli, John McCourt, con una lettera di James Joyce, Trieste: MGS Press, 105–130.
- Donà 2006: Massimo Donà, *Filosofia della musica*, Milano: Bompiani.
- Dragutinović 1933: Branko Dragutinović, „Verdi – Wagner. Skica jedne paralele povodom stovadesetgodišnjice Verdieva rođenja”, *Zvuk*, 1, 11–14.
- Dumbrill 2010: Richard Dumbrill, *Rediscovering the Silver Lyre of Ur: British Museum 121199*, [London]: ICONEA Publications.

- Đorđević 2016: Dragan Đorđević, *Mala crna muzika: hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.
- Đurić 1955: Miloš Đurić, *Kroz helensku istoriju, književnost i muziku: studije i ogledi*, Beograd: Kosmos.
- Đurić 2021: Mina Đurić, „Interdisciplinarni i intermedijalni pristupi promenama poetičkih paradigmi u srpskoj, slovenskim i svetskoj književnosti XX i XXI veka”, u: Rajna Dragičević, Dalibor Sokolović, Mina Đurić, Dejan Ajdačić, *Slovenska susretanja: jug i zapad*, Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej Wydział Polonistyki UW, 83–146.
- Đurić-Klajn 1981: Stana Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti*, Beograd: Prosveta.
- Eldridge 2007: Richard Thomas Eldridge, „Hegel On Music”, *Hegel and the Arts*, 119–145.
- Ellmann 1982: Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Farnjoli, Gilespi 2006: Nikolas Farnjoli, Mišel Gilespi, *Džejms Džojcs od A do Ž*, prevela Tamara Veljković, Zrenjanin: Agora.
- Ferguson 1995: Howard Ferguson, *Keyboard Duets*, Oxford: Oxford University Press.
- Flor 2009: João Almeida Flor, „A Prelude to Joyce’s *Chamber Music*”, *Revista Anglo-Saxonica*, 27, 95–103.
- Freedman 1992: David Noel Freedman, *The Anchor Bible Dictionary*, New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc.
- Fox 1988: Leonard Fox, ed., *The Jew’s Harp: A Comprehensive Anthology*, selected, edited, and translated by Leonard Fox, Lewisburg: Bucknell University Press; London and Toronto: Associated University Press.
- Galvez 2020: Marisa Galvez, „Troubadour Lyric in a Global Poetics: Creating Worlds Through Desire”, in: Ken Seigneurie, ed., *A Companion to World Literature*, Hoboken, NJ: John Wiley, 1–13.
- Gatalica 2018: Aleksandar Gatalica, *Zlatno doba pijanizma*, 2. izdanje, Beograd: Službeni glasnik.
- Gauss 1949: Charles Gauss, „Brown, Calvin S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia, 1948, The University of Georgia Press, pp. xi + 287”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, No. 2, 132.
- Glicksberg 1970: Charles Glicksberg, „The Literature of Silence”, *The Centennial Review*, Vol. 14, No. 2, Spring 1970, 166–176.
- Golemović 1997: Dimitrije Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: I. Čolović, Čigoja štampa.
- Górny 2017: Tomasz Górny, *Polifonia: Od muzyki do literatury*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

- Grabocz 2021: Marta Grabocz, dir., *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris: Hermann.
- Halliwell, Bernhart 2005: Michael Halliwell, ed. by Walter Bernhart, *Opera and the Novel: The Case of Henry James*, Amsterdam: Rodopi.
- Hartley 2017: Lucy Hartley, *Democratising Beauty in Nineteenth-Century Britain: Art and the Politics of Public Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hejmej 2002: Andrzej Hejmej, „Literackie fugi (‘Preludio e Fughe’ U. Saby i ‘Todesfuge’ P. Celana)”, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 96–123.
- Heller 1949: Marguerite Heller, „Goethe and Music”, *The German Quarterly*, Vol. 22, No. 4, Goethe Bicentennial Number, Nov., 1949, 205–208.
- Helmholtz 1877: Hermann Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen: als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik: mit in den Text eingedruckten Holzstichen*, Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
- Heninger 1974: S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California: Huntington Library.
- Heymans 2009: John Heymans, „From Helmholtz’s Sensations of Tone to Russolo’s Art of Noise”, *Нови звук: интернационални часопис за музика*, бр. 34 (2), 16–36.
- Higgins 1986: Kathleen Higgins, „Nietzsche on Music”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 47, No. 4, October/December 1986, 663–672.
- Hobsbawm 1998: Eric Hobsbawm, *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Hodel 2014: Robert Hodel, *Raskršća književnog Juga (od Dositeja do Mihailovića)*, Beograd: Filološki fakultet, Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa.
- Huber 2011: Izabela Huber, „Ničeovo shvatanje plesa i tela u svetlu savremenih plesnih i telesno orijentisanih psihoterapija”, *Arhe: časopis za filozofiju*, god. 8, br. 15, 103–117.
- Hutcheon 2006: Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, London: Routledge.
- Jakšić 1985: Mirko Jakšić, „Helmholcova gledišta o odnosu nauke i umetnosti”, *Dijalektika: časopis za opšte probleme matematičkih, prirodnih i tehničkih nauka*, god. 20, br. 1/4, 181–186.
- Jakšić 1987: Mirko Jakšić, *Doprinos razvoju fizike i interdisciplinarnost dela Hermana Helmholtza*, doktorska disertacija, Univerzitet u Nišu: Filozofski fakultet.

- Jeremić-Molnar, Molnar 2012: Dragana Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, „Šubert i Betoven: Adornovi prvobitni antipodi muzike građanske epohe”, *Filozofija i društvo*, zbornik radova, god. 23, br. 3, 221–236.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha*, knj. 1, *De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu; Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Jones 1972: Peter Jones, „Introduction”, *Imagist Poetry*, edited by Peter Jones, Harmondsworth: Penguin Books, 13–43.
- Jović 1973: Dušan Jović, „'Frula' Momčila Nastasijevića: jedan model pesničkog jezika”, *Књижевности и језик*, год. 20, бр. 3/4, 21–26.
- Jung 1976: Carl Gustav Jung, *The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Karcevski 1931: Serge Karcevski, „Sur la phonologie de la phrase”, *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 4, 188–227.
- Kinkeldey 1949: Otto Kinkeldey, „Calvin S. Brown. *Music and Literature; a Comparison of the Arts*. Athens, Ga.: The University of Georgia Press, 1948, xi, 287, pp.”, *Journal of the American Musicological Society*, 2 (1), 52–54.
- Király 1964: Ernő Király, „Citra: narodni muzički instrument kod Mađara u Jugoslaviji”, *Рад војвођанских музеја*, 12/13, 1964 [št. 1966], 103–139.
- Knowles 1999: Sebastian Knowles, ed., *Bronze by Gold: The Music of Joyce*, New York, London: Garland Publishing, Inc., Taylor & Francis.
- Konstantinović 1983: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, 8, Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska.
- Korstvedt 2010: Benjamin Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovačević 1971: Krešimir Kovačević, gl. ur., *Muzička enciklopedija, 1, A–Goz*, 2. izdanje, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Kovačević 1974: Krešimir Kovačević, gl. ur., *Muzička enciklopedija, 2, Gr–Op*, 2. izdanje, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Kovačević 1977: Krešimir Kovačević, gl. ur., *Muzička enciklopedija, 3, Or–Ž, dodatak*, 2. izdanje, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Krajačić 1980: Gordana Krajačić, *Čarobna frula Svetomira Nastasijevića*, Vrnjačka Banja: Zamak kulture.
- Kropfinger 2001: Klaus Kropfinger, „'Montage' und 'Composition' im *Faustus*. Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik?”, in: Werner Röcke, Hg., *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997*, Bern: Peter Lang Verlag, 345–367.

- Kvaternik 1963: Anton Kvaternik, „Prva srpska vojna muzika”, *Zvuk*, 60, 715–725.
- Küper 1988: Christoph Küper, *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*, Tübingen: Niemeyer.
- Küper 2003: Christoph Küper, „Der Sprachrhythmus in der englischen Dichtung. Versifikation als prosodischer Selektionsprozess”, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Vol. 28, No. 1, 17–41.
- Latham 2004: Alison Latham, ed., *The Oxford Dictionary of Musical Works*, New York: Oxford University Press.
- Lee 1904/1905: E. [Ernest] Markham Lee, „Cadences and Closes”, *Proceedings of the Musical Association*, 31st Session, 63–88.
- Liszt 1851: François Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser, de Richard Wagner*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Lodato, Aspden, Bernhart 2002: Suzanne Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, eds., *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Lowell 1920: Amy Lowell, „Some Musical Analogies in Modern Poetry”, *The Musical Quarterly*, Vol. 6, No. 1, January 1920, 127–157.
- Lowell 1972: Amy Lowell, „Preface to Some Imagist Poets 1915”, in: Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, 134–136.
- Magazinović 2000: Maga Magazinović, *Moj život*, priredila Jelena Šantić, Beograd: Clio.
- Manning 2006: Susan Manning, *Ecstasy and the Demon – The Dances of Mary Wigman*, with a new introduction, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Marjanović 2013: Nataša Marjanović, „On Music and Art in the Journal *Danica* (1860–1872)”, *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, No. 14, 57–76.
- Markovac 1933: Pavao Markovac, „Richard Wagner. Povodom pedesetogodišnjice smrti”, *Zvuk*, 4, 121–131.
- Marinković 2018: Sonja Marinković, „A Jubilee of the Department of Musicology at the Faculty of Music in Belgrade”, *New Sound: International Magazine for Music*, 52, II, 5–18.
- Matherne 2014: Samantha Matherne, „Kant’s Expressive Theory of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, Issue 2, April 2014, 129–145.
- Melillo 2020: John Melillo, *The Poetics of Noise from Dada to Punk*, London: Bloomsbury Publishing.
- Milanović 2008: Biljana Milanović, „Orientalism, Balkanism and Modernism in Serbian Music of the First Half of 20th century”, у: Дејан Деспих, Мелита Милин, ур., *Музички модернизам –*

- нова тумачења, зборник радова, Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 103–114.
- Milanović 2019: Biljana Milanović, „Opera Production of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century: Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies”, in: Jernej Weiss, ed., *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju, The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, Ljubljana: Koper, 231–251.
- Miller-Kay 2018: Elissa Miller-Kay, „Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe”, *Malaysian Journal of Music*, 7, 195–207.
- Milojković-Đurić 1988: Jelena Milojković-Đurić, „The Roles of Jovan Skerlić, Stevan Mokranjac, and Paja Jovanović in Serbian Cultural History, 1900–1914”, *Slavic Review*, Vol. 47, No. 4, 687–701.
- Menuhin 2001: Yehudi Menuhin, „Glenn Gould, стваралац”, *Међај: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 21, бр. 50, 45–46.
- Moutsopoulos 1959: Evanhélos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Newark 2011: Cormac Newark, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nikolajević 1990: Snežana Nikolajević, *Klavirski duo kao odraz opšte evolucije muzike*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Nock 1927: A. [Arthur] D. [Darby] Nock, „The Lyra of Orpheus”, *The Classical Review*, Vol. 41, No. 5, November 1927, 169–171.
- Obradović Ljubinković 2019: Vera Obradović Ljubinković, *Maga Magazinović: moderna igra umesto doktorata iz filozofije*, Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini.
- Oinas 2019: Cecilia Oinas, „From Four-Handed Monster to Allembreacing *Vishnu*: The Case of 'Middle Hands' Within a Piano Four Hands Duo”, *Music & Practice*, Issue 5, 1–19.
- Osterc 1928: Slavko Osterc, „Kratek pregled operne in koncertne sezone v Ljubljani”, *Музика*, св. 8–9, август–септембар 1928, 248.
- Ozgjijan 1985: Petar Ozgjijan, *Razvoj i oblici kadence u evropskoj muzici*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Paratore 1975: Ettore Paratore, *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Patterson 1916: William Morrison Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York: Columbia University Press.
- Paunović 2018: Zoran Paunović, *Doba heroja*, Beograd: Geopoetika.
- Peco 1971: Asim Peco, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd: Naučna knjiga.
- Pederson 2016: Sanna Pederson, „From Gesamtkunstwerk to Music Drama”, in: David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, Anthony

- Steinhoff, eds., *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*, New York and Oxford: Berghahn, 39–53.
- Petković 1976: Novica Petković, „Stih i jezik Skendera Kulenovića”, *Savremenik*, god. 22, knj. 43, br. 8/9, avgust–septembar 1976, 119–126.
- Pomorska 1975: Krystyna Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse: Peter de Ridder Press.
- Prodanov Krajišnik 2002: Ira Prodanov Krajišnik, *Muzika dvadesetog veka*, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Puffett 1989: Derrick Puffett, ed., *Richard Strauss: Salome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Puschmann 1983: Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Bielefeld: AMPAL-Verlag.
- Radinović 2007: Sanja Radinović, „Béla Bartók and the Development of the Formal Analysis of Serbian Vocal Folk Melodies”, *Studia Musicologica*, Vol. 48, No. 1–2, 183–200.
- Rajewsky 2002: Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke.
- Ravoux Rallo 1994: Elisabeth Ravoux Rallo, „Le rire de Don Giovanni”, dans: Béatrice Bonhomme, Jean Lamiral, Anna Jaubert, éd., *Don Juan: actes du colloque Don Juan*, Nice: Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 81–86.
- Reba Kulauzov 2010: Jovana Reba Kulauzov, *Ženski Istok i Zapad*, Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Rentmeester, Warren 2022: Casey Rentmeester, Jeff Warren, ed., *Heidegger and Music*, Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers.
- Reschke, Pollack 1992: Claus Reschke, Howard Pollack, eds., *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, Leiden, The Netherlands: Brill, Fink.
- Reybrouck 2001: Mark Reybrouck, „Biological Roots of Musical Epistemology: Functional Cycles, Umwelt, and Enactive Listening”, *Semiotica*, 134, 1/4, 599–633.
- Roch 2004: Eckhard Roch, „Die Lyra des Orpheus. Musikgeschichte im Gewande des Mythos”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 61. Jahrg., H. 2, 137–159.
- Rogers 1990: Margaret Rogers, „Decoding the Fugue in 'Sirens'”, *James Joyce Literary Supplement*, 4.1, 15–20.
- Rolland 1931: Roman Rolland, „Goethe's Interest in Music”, *The Musical Quarterly*, Vol. 17. No. 2, April 1931, 157–194.
- Ružić 1972: Žarko Ružić, „Melodija i pojam 'tonalnosti' u srpskoj lirici”, *Књижевности и језик*, год. 19, бр. 4, 8–13.

- Sajmons 2010: Artur Sajmons, „Ideje Riharda Vagnera”, u: Dragoslav Ilić, ur., *Uvod u Vagnera*, prevod Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić, 54–105.
- Scade 2017: Paul Scade, „Music and the Soul in Stoicism”, in: Richard Seaford, John Wilkins, Matthew Wright, eds., *Selfhood and the Soul: Essays on Ancient Thought and Literature in Honour of Christopher Gill*, Oxford: Oxford University Press, 197–218.
- Scaff 1998: Susan von Rohr Scaff, *History, Myth, and Music: Thomas Mann's Timely Fiction*, Columbia, South Carolina: Camden House.
- Scher 1968: Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven: Yale University Press.
- Scher 1984: Steven Paul Scher, Hg., *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Scher, Bernhart, Wolf 2004: Steven Paul Scher, ed. by Walter Bernhart and Werner Wolf, *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music from 1967–2004*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Schnapp, Baker 1925: Friedrich Schnapp, Theodore Baker, „Robert Schumann and Heinrich Heine”, *The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 4, October 1925, 599–616.
- Schnitzler 1998: Günter Schnitzler, „Heine und Schumann 'Im wunderschönen Monat Mai'”, *International Journal of Musicology*, Vol. 7, 167–184.
- Schoolfield 1962: George Schoolfield, „Die Musik im Schaffen Thomas Manns. Von Viktor Žmegač. (Zagreber Germanistische Studien: Heft I.) Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb. Seminar für deutsche Philologie, 1959, Pp. 109”, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 61, No. 1, 136–138.
- Schueller 1957: Herbert Schueller, „Schelling's Theory of the Metaphysics of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 4, June 1957, 461–476.
- Smith 1939: James Harry Smith, *The Reading of Poetry*, New York: Houghton Mifflin Company.
- Smyth 2020: Gerry Smyth, *Music and Sound in the Life and Literature of James Joyce: Joyces Noyces*, London: Palgrave MacMillan.
- Sorgner, Fürbeth 2010: Stefan Lorenz Sorgner, Oliver Fürbeth, eds., *Music in German Philosophy: An Introduction*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Stein 1921: Richard Stein, *Grieg: eine Biographie*, Berlin: Schuster & Loeffler.
- Stojanović Pantović 2012: Bojana Stojanović Pantović, *Pesma u prozi ili prozaida*, Beograd: Službeni glasnik.
- Švarc 1935: Rikard Švarc, „Bach i Händel (Prilikom 250 godišnjice njihova rođenja)”, *Zvuk*, 4, 125–128.

- Telmissany, Schwartz 2010: May Telmissany, Stephanie Tara Schwartz, *Counterpoints: Edward Said's Legacy*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Termer 1972: Janusz Termer, „Literacki kontrapunkt”, *Nowe Książki*, nr 8, 39–40.
- Thomas 2018: Mark Thomas, „Gadamer and the Hermeneutics of Early Music Performance”, *Research in Phenomenology*, Vol. 48, No. 3, September 2018, 365–384.
- Tomašević 2017: Katarina Tomašević, „Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac: biografski fragmenti. Prilog kulturi sećanja”, u: Katarina Tomašević, ur., *Davorin Jenko (1835–1914): prilozi za kulturu sećanja, prispevki za kulturo spomina*, Beograd: Muzikološki institut SANU; Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, 39–55.
- Tomašević 2018: Katarina Tomašević, „Rediscovering Stanislav Vinaver's Musical Universe. Fragments”, in: Sonja Marinković [et al.], eds., *Challenges in Contemporary Musicology: Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman, Izazovi savremene muzikologije: eseji u čast prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman*, Belgrade: Faculty of Music, 554–565.
- Vaget 2006: Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Vasiljević 2016: Maja Vasiljević, *Filmska muzika u SFRJ: između politike i poetike*, Beograd: HERAedu.
- Vidan 1974: Ivo Vidan, „Joyce and the South Slaves”, *Atti del Third International James Joyce Symposium*, Trieste 14–18 giugno 1971, Trieste: Università degli Studi, Facoltà di Magistero, 116–123, 132–133.
- Virno 2004: Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Los Angeles & New York: Semiotext(e).
- Vlatković 1979: Dragoljub Vlatković, *Ubava mama rod nema: Koštana na sceni 1900–1975*, fotografije Miroslava Kistića [et al.], Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.
- Vuković 2010: Đorđije Vuković, *Sinestezija u poeziji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Wachowicz 1961: Zygmunt Wachowicz, „Muzyka w twórczości Tomasza Manna”, *Twórczość*, nr 8, 90–100.
- Warren and Warren 1968: Richard Warren, Roslyn Warren, *Helmholtz on Perception, Its Physiology, and Development*, New York: Wiley.
- Weininger 1906: Otto Weininger, *Sex & Character*, Authorised translation from the sixth German edition, London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons.

- Weiss 2014: Jernej Weiss, „The Interwar Correspondence between Miloje Milojević and Slavko Osterc”, in: Melita Milin, Jim Samson, eds., *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 95–108.
- Welsch 2013: Tricia Welsch, *Gloria Swanson: Ready for Her Close-Up*, Jackson: University Press of Mississippi.
- White 1992: Ruth White, *Verlaine et les musiciens: Avec une chronologie des mises en musique et un essai de répertoire biographique des compositeurs*, Paris: Minard Éditions, Coll. „La Thésothèque”.
- Wirtz 1975: Erika Wirtz, „Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann”, in: Helmut Koopmann, Hg., *Thomas Mann: Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 64–78.
- Witen 2018: Michelle Witen, *James Joyce and Absolute Music*, London and New York: Bloomsbury.
- Wolf 1999: Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi.
- Wolf 2002: Werner Wolf, „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, in: Suzanne Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, eds., *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Leiden, The Netherlands: Brill, 13–34.
- Wolf 2011: Werner Wolf, „(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13.3.
- Wolf, Bernhart 2016: Werner Wolf, Walter Bernhart, eds., *Silence and Absence in Literature and Music*, Leiden, The Netherlands: Brill.
- Wootton 1985: Carol Wootton, „Literary Portraits of Mozart”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 18, No. 4, Fall 1985, 77–84.
- Žmegač 1959: Viktor Žmegač, *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*, Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb.

Веб-сајтови

- Дигитални репозиторијум Библиотеке „Милутин Бојић”: <https://milutinbojic.digitalna.rs/jsp/RcWebBrowse.jsp>.
- Ж. П. [Живојин Петровић], „Милан Предић”, *Енциклопедија Српског народног изоризија*: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=14642>.
- Current Volumes in the Word and Music, Studies book series published by Brill/Rodopi: http://www.wordmusicstudies.net/wma_book_series.html.
- Don Juan Archiv Wien: <http://www.donjuanarchiv.at>.
- The International Association for Word and Music Studies (WMA): <http://www.wordmusicstudies.net/index.html>.

XV

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Августин, Свети 363
Адорно, Теодор (Theodor Adorno) 25, 26, 30, 171, 216, 231, 235,
237, 393, 402–404
Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн)
33
Албахари, Давид 29, 37, 400
Александров, Григориј Васильевич (Григорий Васильевич Алексан-
дров) 33
Алексић, Драган 399, 400
Алексић, Милан 50, 55
Алемпијевић, Милен 400
Ален, Чарлс (Charles Allen) 191, 193, 195, 197, 200, 203–205, 306
Алис, Мајкл (Michael Allis) 35
Анаксагора 184, 186
Андрејевић, Димитрије (Мита) 99, 100
Андрејевић, Коста 91
Андрије, Франсис (Francis Andrieux) 210
Андрић, Иво 36, 198, 248, 384, 451
Антовић, Михаило 36
Апдајк, Џон (John Updike) 35
Арнолд, Бен (Ben Arnold) 324
Асмут, Кристоф (Christoph Asmuth) 26
Аспден, Сузан (Suzanne Aspden) 27
Ахметагић, Јасмина 267, 353–355, 358, 359, 369

Б

- Бабкина, Марија Игоревна (Мария Игоревна Бабкина) 33
Бајић, Исидор 226, 227, 425
Бајчета, Владан 174
Бајшански, Милан 107

- Бан, Матија 100
 Бандур, Јован 107
 Барањчак, Ана (Anna Barańczak) 451
 Барац, Антун 93
 Барнс, Кристофер (Christopher Barnes) 34
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 33
 Барток, Бела (Béla Bartók) 425, 427, 428, 430
 Барух, Калми (Kalmi Baruch) 363
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 33, 169, 215, 222,
 272, 373, 391, 392, 394–396, 398, 400, 408
 Бах, Карл Филип Емануел (Carl Philipp Emanuel Bach) 216
 Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 32, 33
 Бацетовић, Аксентије (Бацета Рујанац) 95
 Бацен, Френк (Frank Budgen) 333
 Беард, Данијела (Danijela Beard) 426, 428
 Бејкер, Теодор (Theodore Baker) 62
 Бекер, Пол (Paul Bekker) 216
 Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 349
 Белић, Александар 436
 Бељајев, Александар Романович (Александр Романович Беляев)
 225
 Беме, Јакоб (Jakob Böhme) 403
 Берг, Албан (Alban Berg) 391
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) 386
 Берио, Лучано (Luciano Berio) 24
 Берлиоз, Ектор (Hector Berlioz) 221
 Бермбах, Удо (Udo Vermbach) 447
 Бернар, Сара (Sarah Bernhardt) 156
 Бернар, Клод (Claude Bernard) 74
 Бернстен, Анри (Henri Bernstein) 314
 Бернхарт, Валтер (Walter Bernhart) 21, 27, 28, 39, 68
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 33, 46, 49, 51, 52, 55,
 56, 65, 167, 169, 170–172, 188, 214–225, 229–233, 235, 295, 347,
 356, 364, 368, 369, 372, 376, 378, 395
 Бечановић Николић, Зорица 269
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 215
 Бизетић, Саша 107
 Бијелић, Јован 384
 Бикички, Милана 176
 Бинички, Станислав 77, 220, 372
 Бирјуков, Јуриј Сергејевич (Юрий Сергеевич Бирюков) 284
 Бјелановић, Недељка 259
 Бјернсон, Бјернстјерне Мартинус (Bjørnstjerne Martinius Bjørnson)
 354

- Блазис, Карло (Carlo Blasis) 248, 253
 Блам, Михаило (Миша) 401
 Блеквел, Алберт (Albert Blackwell) 26
 Блох, Ернст (Ernst Bloch) 26
 Бовер, Келвин (Calvin Bower) 185
 Бодлер, Шарл Пијер (Charles Pierre Baudelaire) 269, 275, 276, 389
 Бодо, Алан (Alain Baudot) 34, 76
 Боетије (Anicius Manlius Severinus Boethius) 184, 185
 Божовић, Григорије 209–210, 212, 213, 220, 224
 Бојацијев, Димитрије Иванов 146
 Бојић, Милутин (Арда Чиди) 146, 152, 154–157, 238, 285, 291–337,
 355
 Бојовић, Снежана 71
 Бомарше, Пјер (Pierre Beaumarchais) 377
 Бонапарта, Наполеон (Napoléon Bonaparte) 156
 Бондс, Марк Еван (Mark Evan Bonds) 324
 Борчард Грин, Елис (Alice Borchard Greene) 349
 Ботстејн, Леон (Leon Botstein) 232
 Боуен, Ален (Alan Bowen) 183
 Боуен, Зак (Zack Bowen) 34
 Бошковић, Драган 37
 Бошковић, Јован 99, 100
 Бравничар, Матија 215
 Брајовић, Тихомир 144, 345
 Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 215, 236, 364
 Браун, Келвин С. (Calvin S. Brown) 24, 25, 31, 33
 Браун, Лусинде (Lucinde Braun) 38
 Брзак, Драгомир 100
 Бркић, Светозар 36, 175, 178
 Бундшух, Карл фон (Karl von Bundschuh) 289
 Буонароти, Микеланђело (Michelangelo Buonarroti) 170, 172, 184
 Бурић, Маријан 107
 Буш, Ирвинг (Irving Bush) 287, 289, 404

В

- Вагет, Ханс Рудолф (Hans Rudolf Vaaget) 32
 Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 31, 32, 52, 55, 172, 215, 222, 326,
 330, 331, 341, 359, 378, 389, 398, 445–448
 Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 169, 238, 312, 314, 316, 319–321, 325,
 326, 329, 331, 333
 Вајнингер, Ото (Otto Weininger) 329, 330
 Вајсштајн, Урлих (Ulrich Weisstein) 25
 Вајт, Рут (Ruth White) 34, 76
 Валери, Пол (Paul Valéry) 29, 139, 258, 342

- Варламов, Александар Јегорович (Александр Егорович Варламов) 284
- Васиљевић, Зорислава 72
- Васиљевић, Љуба 212
- Васић, Александар 41, 45–48, 113, 214–216, 327, 356–358, 360–364, 385, 386, 388, 393, 411, 413, 446–447
- Васић, Драгиша 288
- Вато, Антоан Жан (Antoine Jean Watteau) 140
- Вахович, Зигмунт (Zygmunt Wachowicz) 32
- Вебер, Карл Марија фон (Carl Maria von Weber) 217, 378
- Велики, Александар 269
- Велмар Јанковић, Светлана 37
- Велш, Триција (Tricia Welsch) 270
- Вељковић, Момир 255
- Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 215, 221
- Верлен, Пол (Paul Verlaine) 29, 34, 76, 84, 143, 169, 276
- Веселиновић, Јанко 171, 321
- Веселиновић, Соња 37
- Веселиновић-Хофман, Мирјана 79, 283
- Весић, Ивана 40, 402, 403, 404
- Видаковић-Петров, Кринка 200
- Видаман, Рихард (Richard Wiedemann) 399, 403
- Видан, Иво 333
- Винавер, Станислав 29, 36, 45, 95, 146, 149, 151, 183, 209, 215, 216, 222, 224, 285, 309, 310, 311, 327, 356, 357, 361, 363, 370, 371–373, 383–398, 402, 404–408, 411–413, 415, 427–430
- Вињон, Жан Марк (Jean-Marc Vignon) 210
- Вирно, Паоло (Paolo Virno) 365
- Вирхов, Рудолф (Rudolf Virchow) 74
- Вирц, Ерика (Erika Wirtz) 32
- Витановић, Слободан 259
- Витошевић, Драгиша 71
- Вишњић, Филип 180
- Владушић, Слободан 277
- Влатковић, Драгољуб 75
- Војиновић, Милица 93
- Војновић, Иво 192
- Волкова, Полина Станиславовна (Полина Станиславовна Волкова) 26
- Волф, Вернер (Werner Wolf) 21, 27, 28, 30, 63, 68, 341, 451
- Волф, Пјер (Pierre Volf) 330
- Волф, Хуго (Hugo Wolf) 373
- Ворен, Ричард (Richard Warren) 74
- Ворен, Рослин (Roslyn Warren) 74

Ворен, Џеф (Jeff Warren) 26
 Вујић, Владимир 431
 Вукадиновић, Маја 257
 Вукасовић, Милан 327
 Вукићевић, Миленко 91
 Вуковић, Владета 95–97, 216, 224–227, 229–233, 236, 237
 Вуковић, Ђорђевије 145
 Вулетић, Витомир 268
 Вуловић, Светислав 99, 100
 Вунт, Вилхем (Wilhelm Wundt) 321, 326, 328
 Вутон, Керол (Carol Wootton) 371
 Вучетић, Радина 399–401, 403, 405, 407
 Вучковић, Војислав 107, 364, 370, 376, 377, 402
 Вучо, Александар 68

Г

Гавриловић, Андра 316
 Гавриловић, Милорад 99
 Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 26, 30
 Галвез, Мариса (Marisa Galvez) 125, 127–129, 131, 132
 Гаспаров, Борис Михајлович (Борис Михайлович Гаспаров) 33
 Гаспаров, Михаил Леонович (Михаил Леонович Гаспаров) 284
 Гаталица, Александар 220, 222
 Гаус, Чарлс (Charles Gauss) 24, 25, 31, 33
 Гвозден, Владимир 174, 266
 Геништа, Јосиф Јосифович (Јосиф Иосифович Геништа) 284
 Гербель, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гербель) 95
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 29, 30, 49,
 171, 172, 177, 260, 324
 Гилеспи, Мајкл (Michael Gillespie) 126, 132
 Гликсберг, Чарлс (Charles Glicksberg) 349
 Глишић, Милован 100, 171
 Глук, Кристоф Вилибалд (Christoph Willibald Gluck) 169
 Глушчевић, Зоран 30, 40, 418
 Гоген, Пол (Paul Gauguin) 142
 Гојковић, Душко (Душан) 399, 403
 Големовић, Димитрије 289
 Горни, Томаш (Tomasz Górny) 32, 33, 342
 Готје, Пјер Жил Теофил (Pierre Jules Théophile Gautier) 83, 169
 Гоулд, Глен (Glenn Gould) 365, 369
 Грабоч, Марта (Marta Grabocz) 28
 Гргурова-Алексић, Милка 99, 101
 Грдинић, Никола 38, 116
 Григ, Едвард (Edvard Grieg) 267, 350, 352, 353–359

Грол, Милан 66, 209, 210–213, 219–222, 225, 236, 237, 316, 360
 Грчић Миленко, Јован 103
 Грчић, Јован 99, 114, 137, 343, 425
 Гуно, Шарл Франсоа (Charles-François Gounod) 192

Д

Д'Андреа, Доменико (Domenico D'Andrea) 100
 Д'Анунцио, Габријеле (Gabriele D'Annunzio) 193
 Д'Енди, Венсан (Vincent d'Indy) 216
 Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 326
 Да Понте, Лоренцо (Lorenzo Da Ponte) 153
 Давичо, Оскар 68, 441
 Дајан, Питер (Peter Dayan) 451
 Далхаус, Карл (Carl Dahlhaus) 26, 32, 38
 Дамбрил, Ричард (Richard Dumbrell) 149
 Данић, Данило 30
 Даничић, Ђура 335
 Данкан, Исидора (Isadora Duncan) 257
 Данон, Оскар 107
 Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 29, 171, 172, 300, 333
 Данусер, Херман (Hermann Danuser) 32, 451
 Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 74
 Дауб, Адријан (Adrian Daub) 231, 235
 Де Туони, Дарио (Dario De Tuoni) 333
 Дебиси, Ашил-Клод (Achille-Claude Debussy) 142, 169, 170, 389, 396
 Дебрецени, Јожеф (József Debreczeni) 427–429
 Дединац, Милан 384
 Дејвис, Стивен (Stephen Davies) 26
 Делић, Јован 134, 167, 168, 200, 203, 234, 238, 259, 267, 282, 293,
 299, 311, 315, 334, 436
 Демокрит 163
 Державин, Гаврил Романович (Гаврил Романович Державин) 95
 Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 235
 Димитријевић, Јелена 247, 249, 266–271
 Димитријевић, Рашко 32
 Динуловић, Светислав 100
 Диран, Каролис (Carolus-Duran) 168
 Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 32
 Дицков, Весна 361–363, 366
 Добринковић, Ида 425
 Добровић, Петар 384
 Дојчиновић, Урош 30, 343
 Дона, Масимо (Massimo Donà) 26

Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 33

Драгашевић, Јован 100

Драгутиновић, Бранко 47

Драгутиновић, Ђока 100

Драјден, Џон (John Dryden) 177

Думнић, Марија 36

Дучић, Јован 45, 58, 66, 67, 95, 108, 117, 127, 135, 138–141, 145, 151, 152, 154–157, 161–206, 216, 224, 237, 239, 243–245, 247, 249, 251, 258–268, 270, 288, 292, 300, 306, 309, 344, 345, 346, 348–350, 352, 363–365, 387, 399, 403, 407, 416

Душ, Силви (Sylvie Douche) 33

Ђ

Ђаковић, Богдан 71

Ђорђевић, Владимир 175, 211

Ђорђевић, Драган 37

Ђорђевић, Тихомир 262

Ђорђић, Стојан 217

Ђурић, Владимир 268

Ђурић, Дубравка 257, 261, 270, 288, 385

Ђурић, Милош 19, 23

Ђурић, Мина 18, 19, 24, 125, 127, 147, 152, 179–182, 188, 192, 239, 251, 266, 333, 334, 349, 416

Ђурић Клајн, Стана (Рибникар) 36, 71, 176, 345, 361, 362, 366

Ђуричковић, Дејан 354

Е

Егблум, Ричард (Richard Ekblom) 430

Ејхенбаум, Борис Михајлович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 38, 190

Елдриџ, Ричард Томас (Richard Thomas Eldridge) 26

Елез, Весна 312, 334

Елиот, Томас Стернс (Thomas Sterns Eliot) 29

Елман, Ричард (Richard Ellmann) 333, 334

Епикур 186

Ередија, Хосе Марија де (José-Maria de Heredia) 169

Ерчић, Јадран 399, 403

Ж

Жганец, Винко 425, 428

Живановић, Ђорђе 47

Живановић, Никола 190, 191, 193, 195, 197, 200, 203, 205, 306

Живковић, Драгиша 57, 110, 118, 125, 137

Живковић, Миленко 283
Живковић, Мита 100
Жирмунски, Виктор Максимович (Виктор Максимович Жирмунский) 38, 190
Жмегач, Виктор 31
Жуковски, Василиј Андрејевић (Василий Андреевич Жуковский) 95

З

Зечевић, Ана 36
Златановић, Сања 77
Зорић, Павле 345
Зорнић, Милош 354

И

Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 358
Иванишевић, Јован 114, 115
Ивачковић, Светозар 100
Иго, Виктор (Victor Hugo) 221, 292
Илић, Војислав 67, 82–85, 89–121, 130, 135–138, 140, 141, 145, 146–151, 157, 196–198, 212, 246, 285–290, 296
Илић, Драгутин 45, 98, 99, 105, 137, 335
Илић, Јован 94, 99, 100

Ј

Јакобсон, Роман Осипович (Роман Осипович Якобсон) 38
Јакшић, Ђура 81, 82, 85, 177
Јакшић, Тијана 103
Јанковић, Даница 262, 263
Јанковић, Љубица 262, 263
Јаћимовић, Слајана 266
Јелић, Војислав 92
Јенко, Даворин 99, 100
Јеремић-Молнар, Драгана 171, 216
Јерков, Александар 58, 141, 199, 200, 205, 279, 281
Јеротић, Владета 342, 351, 352, 360, 362, 367
Јовановић, Владимир 36, 370
Јовановић, Паја 71
Јовановић, Слободан 51, 55, 217, 303
Јовановић, Тоша 100
Јовановић Змај, Јован 115, 176, 177
Јовичић, Владимир 77
Јофе, Адолф Абрамович (Адольф Абрамович Иоффе) 250, 255, 256
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 257

К

- Казалис, Анри (Henri Cazalis) 324
 Казалс, Пабло (Pablo Casals) 324
 Калигула, Гај Јулије Цезар Германик (Gaius Julius Caesar Germanicus Caligula) 163
 Калињиков, Виктор Сергејевич (Виктор Сергеевич Калинин) 224, 225
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 26, 30, 328
 Каравелов, Љубен (Любен Каравелов) 288
 Карапавловић, Ксенија 253
 Караџић, Вук Стефановић 311
 Карлајл, Томас (Thomas Carlyle) 259
 Карцевски, Сергеј Јосифович (Сергей Иосифович Карцевский) 190, 203
 Касела, Алфредо (Alfredo Casella) 189
 Кастан, Пјер Албер (Pierre Albert Castanet) 300
 Каћански, Стеван Владислав 99
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 349
 Кашанин, Милан 168, 178, 343
 Кватерник, Антон (Anton Kvaternik) 290
 Кервен, Керолајн (Caroline Curwen) 145
 Кехл, Рајнхард (Reinhard Köchl) 399, 403
 Кинкелдеј, Ото (Otto Kinkeldey) 24
 Кипер, Кристоф (Christoph Küper) 57, 116
 Кираљ, Ерне (Ernö Király) 153
 Киш, Данило 29, 37, 209, 345
 Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 349
 Клајн, Иван 250, 256
 Клеопатра 269
 Книћанин, Андра 289
 Ковачевић, Божидар 230
 Ковачевић, Крешимир 152–154, 156, 203, 256, 257, 263, 356, 357
 Ковачевић, Љубомир 435
 Ковијанић, Гаврило 299, 312, 313, 320, 322
 Којен, Леон 38, 190, 193–195, 197, 200, 246, 306
 Кокановић Марковић, Маријана 114, 176–178, 210
 Константиновић, Радомир 144, 276
 Коњовић, Петар 47, 75, 79, 80, 112–116, 332, 355, 357, 364, 365, 371, 377, 405–407
 Корствет, Бенџамин (Benjamin Korstvedt) 26
 Кортасар, Хулио (Julio Cortázar) 400
 Корто, Алфред (Alfred Cortot) 360, 366, 367
 Коруновић, Горан 312, 334
 Кост, Клод (Claude Coste) 33

Костић, Ђорђе 176, 258
 Костић, Лаза (Лазар) 36, 100, 173–185, 187, 258, 387, 438
 Кочић, Петар 181
 Кошничар, Софија 253
 Кошутић, Радован 38, 108
 Крајачић, Гордана 72, 345
 Краков, Станислав 387
 Крафт, Роберт (Robert Craft) 236
 Крашевски, Јозеф Игњаци (Józef Ignacy Kraszewski) 95
 Кристенсен, Томас (Thomas Christensen) 231
 Крлежа, Мирослав 254
 Крњић, Ана 238, 312, 314, 315, 317, 318
 Кропфингер, Клаус (Klaus Kropfinger) 32
 Крстић, Ђорђе 100
 Крстић, Петар 77, 80
 Кујунџић Абердар, Милан 60, 100
 Купер, Жан Луј (Jean-Louis Cupers) 25

Л

Лазаревић, Бранко 49, 156, 157, 216–219, 231, 289, 293, 295,
 299–303, 305–307, 310, 311, 322, 326, 329, 336
 Лазаревић, Лаза 100
 Лазаревић, Милутин 289
 Лазаревић, Радмило 99, 100
 Лајбниц, Готфрид Вилхем (Gottfried Wilhelm Leibniz) 184, 185
 Лајић Михајловић, Данка 39
 Лалић, Иван В. 36, 102, 209
 Лало, Едуард (Édouard Lalo) 342, 351, 352, 367
 Ландовска, Ванда (Wanda Landowska) 392
 Ларета, Енрике (Enrique Larreta) 363
 Ле Нотр, Андре (André Le Nôtre) 326
 Лејтам, Алисон (Alison Latham) 324
 Леметр, Жорж (Georges Lemaître) 303
 Лењин, Владимир Ильич (Владимир Ильич Ленин) 250, 255, 256
 Леовац, Славко 173, 174, 343, 360
 Лесковац, Младен 175, 177
 Лехар, Франц (Franz Lehár) 169
 Ли, Ернест Маркам (Ernest Markham Lee) 189
 Либиг, Јустус фон (Justus von Liebig) 74
 Лијадов, Анатолиј Константинович (Анатолий Константинович
 Лядов) 284
 Лист, Франц (Ferenc Liszt) 235, 322–326, 337, 447
 Логар, Миховил 107
 Лодато, Сузан (Suzanne Lodato) 27
 Лоти, Пјер (Pierre Loti) 168
 Лоуел, Ејми (Amy Lowell) 143, 190, 191, 193, 195, 197, 200, 203–206

Лујза, Марија (Maria Ludovica Leopoldina Franziska Therese Josepha Lucia von Habsburg-Lothringen) 156
 Лукић Крстановић, Мирослава 289, 399
 Луковић, Стеван 76, 84, 85

Љ

Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов)
 95–97, 150, 284

М

Магазиновић, Мага 257, 258, 261
 Мазинг, Леонард (Leonhard Masing) 432–435
 Мајнарди, Енрико (Enrico Mainardi) 360, 366, 367
 Максимовић, Десанка 36, 384
 Максимовић, Рајко 283, 284
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 29
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 393
 Малетић, Ђорђе 92–94, 100, 177
 Ман, Томас (Thomas Mann) 29, 30–32, 342
 Манен, Хуан (Juan Manén) 352, 359–367
 Манинг, Сузан (Susan Manning) 270
 Манојловић, Коста 71, 356
 Манојловић, Тодор 212, 384–388, 408, 446
 Маринковић, Јосиф 99, 100, 102–107, 289
 Маринковић, Соња 47
 Марјановић, Наташа 36, 39, 58, 114, 115, 175–178, 180, 183, 210–
 212, 231, 259, 341, 343, 425
 Марјановић, Петар 36, 77
 Марковац, Павао 215, 447
 Марковић, Весна 110
 Марковић, Даница 384
 Марковић, Петар 328, 329
 Марковић, Светозар 74
 Марковић, Слободан Ж. 71
 Марковић, Тајјана 71, 100, 118
 Матерн, Саманта (Samantha Matherne) 26
 Матис, Анри (Henri Matisse) 142
 Матић, Андрија 74
 Матић, Душан 68, 242
 Матић, Светозар 38, 110
 Матовић, Ана 77
 Мацановић, Ана 431
 Маценка, Свитлана (Світлана Маценка) 399, 402
 Мелило, Џон (John Melillo) 75, 401, 402

- Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn) 342
 Мењухин, Јехуди (Yehudi Menuhin) 341, 342, 351, 360, 362, 367–369
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 168
 Мештровић, Иван 54, 310, 333
 Милановић, Биљана 39, 77, 78, 230, 289, 290, 445
 Милановић, Бранко 125
 Милер, Милорад 283
 Милер-Кеј, Елиса (Elissa Miller-Kay) 232, 234–236
 Милетић, Бранко 430
 Милин, Мелита 40, 72, 405
 Милинчевић, Васо 253
 Милић, Васа 239, 234, 244, 245, 251
 Милићевић, Ана 210
 Милићевић, Вељко 40, 210
 Милићевић, Живко 93
 Милићевић, Милан Ђ. 210
 Милићевић, Мита 210
 Миличић, Сибе 117
 Милованов Георгијевић, Лука 431
 Миловановић, Драга 101
 Миловук, Милан 210
 Милојевић, Милоје 102, 103, 117, 120, 215, 221, 226–228, 230, 231, 233, 327, 331, 332, 347, 355, 356–359, 364, 370–377, 383, 384, 405, 406, 408, 411–415, 446
 Милојковић-Ђурић, Јелена 39, 71, 79
 Милошевић, Петар 97
 Милошевић, Предраг (Предраг Митровић) 46, 388
 Милуновић, Мило 184, 243
 Миочиновић, Мирјана 417
 Мирковић, Никола 96
 Митровић, Андреј 223
 Митровић, Јеремија 98–101
 Митровић, Милорад 109
 Мићевић, Коља 37
 Михајловић, Константин 107
 Михајловић, Милан 66, 67
 Модун, Тома 91
 Моклер, Камил (Camille Maclair) 389
 Мокрањац, Стеван Стојановић 71, 72, 99, 100, 107, 212, 373, 413
 Молнар, Александар 171, 216
 Монро, Харијет (Harriet Monroe) 190
 Моро, Гистав (Gustave Moreau) 318
 Морфидис Нисис, Александар 211
 Мосусова, Надежда 75

Мотл, Феликс (Felix Mottl) 371
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 55, 65, 153,
 216, 222, 341, 350, 359, 370–378
 Музил, Роберт (Robert Musil) 235
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 389
 Мустопулос, Евангелос (Evangelós Moutsopoulos) 23
 Муха, Алфонс Марија (Alfons Maria Mucha) 168

Н

Направник, Едуард (Eduard Nápravník) 284
 Настасијевић, Живорад 414
 Настасијевић, Момчило 29, 37, 125, 176, 209, 227, 230, 280, 281,
 285, 295, 296, 327, 341, 361, 384, 411–448
 Настасијевић, Светомир 227, 230, 411, 414–417, 421–424, 427, 440,
 442–444, 446–448
 Негришорац, Иван 142
 Недељковић, Драган 36
 Недић, Љубомир 89
 Недић, Марко 71
 Ненин, Миливој 125, 327
 Нерон, Клаудије Цезар Август Германик (Nero Claudius Caesar
 Augustus Germanicus) 163
 Нерсесов, Борис Петрович (Борис Петрович Нерсесов) 284
 Николајевић, Светомир 99, 100, 354
 Николајевић, Снежана 232–236
 Николић, Берислав 351, 353
 Николић, Бранка 40, 127
 Николић, Часлав 37
 Никомах 185
 Нинковић, Павле (Пајче) 289
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 26, 30, 247, 253, 254, 258–261,
 326, 328–331, 370, 445
 Нок, Артур (Arthur Nock) 150, 152
 Ноулс, Себастијан (Sebastian Knowles) 34
 Нушић, Бранислав 99, 137, 212, 226

Њ

Њаради, Дуња 254, 256, 266
 Њуарк, Кормак (Cormac Newark) 300

О

Обрадовић, Доситеј 228
 Обрадовић Љубинковић, Вера 258
 Огњановић, Драгутин 101

Озгијан, Петар 189
 Оинас, Сесилија (Cecilia Oinas) 231, 235
 Опсеница, Драгослав 229
 Ораховац, Саит 283
 Остерц, Славко 393, 405
 Остојић, Тихомир 343
 Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 168

П

Павић, Милорад 29, 37, 68, 90–92, 94–96, 98–101, 103–105, 107,
 135–137, 177, 209, 212, 286, 289
 Павлова, Ана Матвејевна (Анна Матвеевна Павлова) 366
 Павловић, Живојин 79
 Павловић, Миодраг 146, 259, 299, 304, 334
 Паганини, Николо (Niccolò Paganini) 366
 Падила, Хозе (José Padilla) 269
 Пандуровић, Сима 149, 304, 327, 384, 387
 Пантић, Михајло 37, 384
 Параторе, Еторе (Ettore Paratore) 24
 Париповић Крчмар, Сања 38, 117
 Пастер, Луј (Louis Pasteur) 74
 Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 29,
 33–35, 139
 Патер, Волтер (Walter Pater) 259
 Патер, Жан Батист (Jean-Baptiste Pater) 140
 Патерсон, Вилијам Морисон (William Morrison Patterson) 190
 Писк, фон Паул (Paul von Pisk) 216
 Паунд, Езра (Ezra Pound) 143, 144, 190, 191
 Пауновић, Зоран 37
 Пафет, Дерик (Derrick Puffett) 332
 Пачу, Јован 57, 58, 175, 176
 Пашћан Кајанов, Светолик 283
 Педерсон, Сана (Sanna Pederson) 445, 446
 Пејовић, Роксанда 40, 47, 351
 Пејчић, Јован 224
 Пекић, Борислав 345
 Пековић, Слободанка 266, 268, 269, 354
 Пеладан, Жозеф (Josphin Péladan) 389
 Пено, Весна 36, 46, 51, 209, 215, 442
 Перичић, Властимир 103
 Перковић, Ивана 39
 Петковић, Новица 38, 138, 139, 143, 189, 196, 198, 200, 236, 241,
 242, 247, 249, 276, 277, 279, 280–282, 290, 393, 437
 Петковић Дис, Владислав 142, 143, 147, 152, 275–291, 296

- Петковић Лозо, Ивана 37
 Петровић, Вељко 345
 Петровић, Живојин 316
 Петровић, Даница 71, 354
 Петровић, Милена 36, 38, 432
 Петровић, Милорад 81
 Петровић, Надежда 71
 Петровић, Предраг 36, 63, 67, 147, 222, 252, 276, 277, 312, 334
 Петровић, Растко 224, 384, 387
 Петровић, Светозар 38, 283
 Петровић Алас, Михаило 36
 Петровић Његош, Петар II 36
 Петронијевић, Бранислав 327, 328
 Пецо, Асим 432–436
 Пешикан-Љуштановић, Љиљана 77
 Пијаве, Франческо (Francesco Piave) 221
 Пиндар 180, 187
 Питагора 183, 186
 Платон 172, 184
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 275
 Покорни, Драгутин 77
 Полак, Хауард (Howard Pollack) 31
 Полгрејв, Френсис Тарнер (Francis Turner Palgrave) 65, 66
 Полит Десанчић, Михаило 39
 Поморска, Кристина (Krystyna Pomorska) 34
 Поповић, Богдан 36, 45–68, 118, 134, 147, 187, 209, 214, 215, 222,
 252–255, 387, 412
 Поповић, Ђорђе 100
 Поповић, Јован Стерија 94
 Поповић, Радован 360, 368
 Поповић, Ранко 174, 179
 Поповић, Тања 200
 Поповић Млађеновић, Тијана 37
 Поповић Шапчанин, Милорад 60, 100
 Предић, Милан 313–319, 325, 329, 331
 Придом, Сили (Sully Prudhomme) 171
 Проданов Крајишник, Ира 394
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) 29
 Пувачић, Душан 217
 Пудовкин, Всеволод Иларионович (Всеволод Илларионович
 Пудовкин) 33
 Пуљевић, Војин 95
 Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 95
 Пушман, Розмери (Rosemarie Puschmann) 32

Р

- Рабинович, Валериј Самуилович (Валерий Самуилович Рабинович) 33
- Рабле, Франсоа (François Rabelais) 29
- Раву Рало, Елизабет (Elisabeth Ravoux Rallo) 147
- Радета, Игор 37
- Радин, Ана 267
- Радиновић, Сања 429
- Радичевић, Бранко 36, 56–59, 80, 83, 85, 109, 115, 277, 404
- Радически, Науме 312, 334
- Радовић, Бранка 36
- Раичковић, Стеван 189
- Рајевски, Ирина (Irina Rajewsky) 30
- Рајић, Љубиша 267
- Рајковић, Ђока 100
- Рајковић, Ђура 99
- Рајковић, Јелица 263
- Ракић, Димитрије (Мита) 210, 211, 221
- Ракић, Милан 29, 67, 108, 134, 152, 198, 202, 209–271, 300, 306, 334, 345, 387
- Рахмањинов, Сергеј Васиљевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 222
- Реба Кулаузов, Јована 268
- Ребиков, Владимир Иванович (Владимир Иванович Ребиков) 284
- Рејбрук, Марк (Mark Reybrouck) 161, 163–166
- Рејер, Ернест (Ernest Rejer) 55
- Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 145, 349
- Ренан, Ернест (Ernest Renan) 259
- Рентместер, Кејси (Casey Rentmeester) 26
- Рењије, Анри де (Henri de Régnier) 168
- Решке, Клаус (Claus Reschke) 31
- Рикерт, Фридрих (Friedrich Rückert) 153
- Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 139
- Ристић, Марко 68
- Ришпен, Жан (Jean Richepin) 322
- Рјепин, Иља Јефимович (Илья Ефимович Репин) 250, 256, 257
- Роб-Грије, Ален (Alain Robbe-Grillet) 349
- Роден, Огист (Auguste Rodin) 56
- Розентал, Морис (Moriz Rosenthal) 411, 412
- Ролан, Ромен (Romain Rolland) 30, 49, 230, 389
- Росини, Ђоакино (Gioacchino Rossini) 263
- Ростан, Едмон (Edmond Rostand) 168
- Рох, Екхард (Eckhard Roch) 150
- Роџерс, Маргарет (Margaret Rogers) 33

Рубенс, Петер Паул (Peter Paul Rubens) 326
 Ружић, Жарко 38, 178
 Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 344
 Руст, Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Rust) 216

С

Сабовљев, Драгана 384, 385
 Савић, Милан 39, 99, 211, 212
 Саид, Едвард (Edward Said) 34
 Сајмонс, Артур (Arthur Symons) 447
 Санти да Урбино, Рафаело (Raffaello Santi da Urbino) 170
 Сарто, Андреа дел (Andrea del Sarto) 326
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 349, 406
 Свансон, Глорија (Gloria Swanson) 269, 270
 Свендсен, Јохан Северин (Johan Severin Svendsen) 356, 358
 Секулић, Исидора 49, 193, 209, 219, 223, 229, 239, 240, 253, 266,
 267, 291–294, 299, 302–306, 334, 341–379, 387, 392, 418, 430,
 444–448
 Сен-Санс, Камил (Camille Saint-Saëns) 275, 324
 Сервантес, Мигел де (Miguel de Cervantes) 29, 363
 Сибелијус, Јан (Jean Sibelius) 356–358
 Сибиновић, Миодраг 96, 97, 150
 Симић, Боривој 107
 Син, Ву (Wu Sin) 26
 Синдинг, Кристијан Август (Christian August Sinding) 267, 356, 358
 Скарлати, Доменико (Domenico Scarlatti) 222
 Скаф, Сузан фон Рор (Susan von Rohr Scaff) 32
 Скејд, Пол (Paul Scade) 164, 165, 185
 Скерлић, Јован 60, 71–85, 89, 91, 93–95, 147, 156, 157, 176, 185, 186,
 216, 226, 229, 237–240, 251, 275, 290, 291, 301–303, 309, 314,
 316, 334, 355, 375
 Скрјабин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Скря-
 бин) 394, 397, 398, 408
 Скулфилд, Џорџ (George Schoolfield) 31
 Славенски, Јосип 424–429
 Слијепчевић, Перо 130, 132, 134, 135, 202, 209, 216, 223, 238, 239,
 241–244, 341, 354
 Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 111, 175
 Смит, Џејмс Хари (James Harry Smith) 190
 Смит, Џери (Gerry Smyth) 34
 Софокле 172
 Спенсер, Херберт (Herbert Spencer) 186, 328
 Срдић, Срђан 37
 Сремац, Стеван 171

- Станисављевић, Вукашин 36
 Станковић, Борисав 36, 73, 75–80, 248, 316, 331, 421
 Станковић, Корнелије 36, 39, 72, 176, 177, 179, 231, 354, 411
 Стевановић, Бојан 110
 Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 153
 Стефановић, Ана 37, 103, 109, 110, 117, 134
 Стефановић, Димитрије 36
 Стефановић, Светислав 117, 386, 387
 Стојадиновић Српкиња, Милица 343
 Стојановић, Љубомир 431
 Стојановић, Сретен 184, 243
 Стојановић Пантовић, Бојана 55, 58, 198, 353
 Стојанчевић, Владимир 289
 Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский)
 142, 236
 Суботић, Савка 58, 231, 343
 Сувајџић, Бошко 37, 179, 305
- Т**
- Таборска, Марија (Мара) 314
 Тарановски, Кирил Фјодорович (Кирилл Фёдорович Тарановский)
 38, 194, 195, 197, 305
 Телмисани, Меј (May Telmissany) 34
 Тен, Иполит (Hippolyte Taine) 364
 Тенковић, Милош 100
 Теофраст 163
 Тереза, Света 363, 364
 Термер, Јануш (Janusz Termer) 451
 Тешић, Гојко 383, 385
 Тињанов, Јуриј Николајевич (Юрий Николаевич Тынянов) 38
 Типелт, Петер (Peter Tippelt) 399, 403
 Тителбах, Владислав 100
 Тишма, Александар 248
 Тишма, Слободан 29, 37
 Тјутчев, Фјодор Иванович (Фёдор Иванович Тютчев) 96
 Тодоровић, Полексија (Пола) 101
 Тодоровић, Стеван 100
 Толингер, Роберт 289
 Толстој, Дмитри Алексеевич (Дмитрий Алексеевич Толстой) 284
 Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 265
 Томас, Марк (Mark Thomas) 26
 Томашевић, Катарина 36, 72, 127, 212, 383
 Томашевски, Борис Викторович (Борис Викторович Томашевский)
 38

Томић, Дејан 36
 Томић, Светлана 258
 Тошовић, Бранко 36
 Тријић, Весна 110
 Трифковић, Коста 39
 Тумански, Фјород Антонович (Фёдор Антонович Туманский) 96
 Турлаков, Слободан 46, 170, 171, 221, 370
 Тутњевић, Станиша 71

Ћ

Ћипико, Иво 384
 Ћоровић, Владимир 97, 110
 Ћосић, Бранимир 108, 241, 242, 250, 251
 Ћурчин, Милан 95, 199, 249, 252–255, 329, 330, 355

У

Удовички, Иванка 342, 343
 Унамуно, Мигел де (Miguel de Unamuno) 261
 Уроус, Дејвид Франсис (David Francis Urrows) 28
 Ускоковић, Милутин 325, 331

Ф

Фарњоли, Николас (Nicholas Fagnoli) 126, 132
 Фергусон, Хауард (Howard Ferguson) 231
 Фиђија 180
 Филадельф, Птолемеј II 269
 Фирбет, Оливер (Oliver Fürbeth) 26, 30
 Флашар, Мирон 259
 Флечер, Џон Гулд (John Gould Fletcher) 143
 Флинт, Френк Стјуарт (Frank Stuart Flint) 142, 143, 190, 191
 Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 29, 171
 Флор, Жоао Алмеида (João Almeida Flor) 126, 131, 132
 Флоршиц, Јосип (Josip Florschütz) 432, 433, 435
 Фокс, Леонард (Leonard Fox) 156
 Фрајнд, Марта 175–178, 182, 183, 259
 Франк, Сезар (César Franck) 52, 389
 Франс, Анатол (Anatole France) 171
 Фридман, Дејвид Ноел (David Noel Freedman) 336

Х

Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 26, 30, 349
 Хајдн, Франц Јозеф (Franz Joseph Haydn) 216, 222, 376
 Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 61, 62, 151, 153
 Хаксли, Олдус (Aldous Huxley) 29, 33, 35, 341, 391, 392

- Халивел, Мајкл (Michael Halliwell) 39
 Хамовић, Драган 96, 442
 Хандке, Петер (Peter Handke) 35
 Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 26, 30
 Хауптман, Герхарт (Gerhart Hauptmann) 169
 Хаце, Јосип (Josip Hatze) 107
 Хачон, Линда (Linda Hutcheon) 28
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 26,
 30
 Хејманс, Џон (John Heymans) 75
 Хејмеј, Анджеј (Andrzej Hejmej) 451
 Хекел, Ернст (Ernst Haeckel) 74
 Хелер, Маргарит (Marguerite Heller) 30, 49
 Хелмхолц, Херман фон (Hermann von Helmholtz) 73–75
 Хемингвеј, Ернест (Ernest Hemingway) 349
 Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 177, 215
 Хенингер, С. К. (S. K. Heninger) 184
 Хераклит 172
 Херцигоња, Никола 107
 Хигинс, Кетлин (Kathleen Higgins) 26
 Хиеро I (из Сиракузе) 187
 Хиндемит, Паул (Paul Hindemith) 393
 Хобсбаум, Ерик (Eric Hobsbawm) 401
 Ходел, Роберт (Robert Hodel) 448
 Хомер 179–181
 Хонегер, Артур (Arthur Honegger) 393
 Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 115
 Хофман, Ернст (Ernst Hoffmann) 235
 Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 215
 Христић, Стеван 102, 103, 107–111, 118–120, 215, 220, 232, 373,
 383, 384, 389, 408
 Хуан, Свети 363
 Хубер, Изабела 18, 253, 254, 257, 259, 260

Ц

- Цветић, Марија 99, 101
 Цветић, Милош 99
 Цвијановић, Светислав 225, 226, 230–232
 Цезар, Гај Јулије (Gaius Julius Caesar) 52, 172
 Цимбрић, Антоније 210
 Цицерон 184
 Црногорац, Коста 92, 94
 Црњански, Милош 36, 40, 191, 198, 199, 202–204, 243, 247, 254,
 255, 327, 345, 363, 384, 386, 387

Ч

- Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 101, 117
 Чаркић, Милослав 38
 Чижек, Драгутин 100
 Чолак, Бојан 132, 233
 Чолак-Антић, Тијана 95
 Чурљанис, Николај Константинович (Николай Константинович Чурлянис) 398

Џ

- Џојс, Џејмс (James Joyce) 29, 33–35, 126, 127–129, 131, 132, 333
 Џонс, Питер (Peter Jones) 143, 144, 190, 191, 193, 195, 197, 200, 203, 205, 306

Ш

- Шаг, Јожеф (Jozsef Sagh) 425
 Шантић, Алекса 36, 57, 109, 125–157, 283, 285, 321
 Шантић, Јаков 214
 Шварц, Рикард 215
 Шварц, Стефани Тара (Stephanie Tara Schwartz) 34
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 29, 146, 147, 172, 391
 Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 65, 171
 Шелинг, Фридрих фон (Friedrich von Schelling) 26
 Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 26, 327, 391, 393, 408
 Шер, Стивен Пол (Steven Paul Scher) 21, 27, 30, 31, 68, 144, 287, 293, 296, 438, 451
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 177
 Шипка, Милан 250, 256
 Шишов, Иван Петрович (Иван Петрович Шишов) 284
 Шкиљевић, Љубо 79
 Шлајермахер, Фридрих (Friedrich Schleiermacher) 30
 Шлезингер, Јозеф 289
 Шнап, Фридрих (Friedrich Schnapp) 62
 Шницлер, Гинтер (Günter Schnitzler) 62
 Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 35, 390, 392, 393, 408
 Шопен, Фредерик Франсоа (Frédéric François Chopin) 134, 167, 169, 171, 172, 188, 216, 222
 Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 26, 30, 48, 326, 328
 Шосон, Ернест (Ernest Chausson) 342
 Шрам, Стеван 100
 Штајн, Рихард (Richard Stein) 356
 Шторм, Јохан (Johan Storm) 432–435
 Штраус, Јохан (Johann Strauss) 168
 Штраус, Рихард (Richard Strauss) 32, 112, 168, 215, 326, 332

- Шуберт, Франц Петер (Franz Peter Schubert) 55, 224, 225, 236
Шуберт, Франц С. (Franz S. Schubert) 365
Шулер, Херберт (Herbert Schueller) 26
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 62, 224, 225, 236, 398
Шутић, Милослав 55

XVI

TRANSMUSICALIZATION OF THE TEXT THE MUSIC OF SERBIAN MODERNIST LITERATURE

(SUMMARY)

The book *Transmusicalization of the Text: The Music of Serbian Modernist Literature* presents the possibilities of interdisciplinary studies of the music of literature and the literature of music at the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century. Along with the theoretical foundations of the concept of transmusicalization of the text, the monograph summarizes the results of *Word and Music Studies* at home and abroad and outlines the directions of future intermedial interpretations of works of Serbian and world literature.

Through examining the versatile aesthetic and creative attitudes of Bogdan Popović, Jovan Skerlić, Branko Lazarević, Vojislav Ilić, Jelena Dimitrijević, Aleksa Šantić, Jovan Dučić, Milan Rakić, Vladislav Petković Dis, Milutin Bojić, Isidora Sekulić, Stanislav Vinaver, Momčilo Nastasijević, and other authors, it is noticeable how much their literary focus was inextricably linked with the intermedial perspectives of understanding the artistic act and how important music was as an artistic concept reflected in their written works. Taking into account that many of these authors had a musical education, that they played or even created music, and that they all received attention, had conversations with some of the most prominent composers of their time, and laid the foundations of numerous cultural institutions with them, the research follows various transmusicological signs in literary texts that show a continuous connection between artistic disciplines, mutual influences, actions, and creative reception.

Therefore, the questions raised by this research, as well as the answers offered, are very diverse and widely presented and include hypotheses regarding the following aspects: what is the musical structure of a certain literary work; to what extent is the foundation of an integral literary-musical essay built from the basis of impressionistic criticism; what determines how much the work of a certain writer is also musical; can transmusicalization processes be simultaneously intercultural mediations; how have musical elements incorporated into the literary text contributed to the modernization of literature and then received in unique compositional approaches producing certain effects in the context of poetic changes on the musical plane; what are the colors of sounds in modernist poetry and what is the meaning of the transmusicalization of chromaesthesia; what is the musical epistemology of a literary text; what music do modernist writers listen to and what does this mean for their literary works; how much do musical elements, such as cadence or syncopation, affect tonal versification and promote changes between bound and free verse, exemplifying the fact that the musicalization of verse is the basis of its modernization; what music is dangerous and how do writers approach the phenomenology of dance; what is the symbolism of transmusicalized instruments in modernist poetry; to what extent are musical metaphors and reflections in literary texts actually substitutions of many important themes that are often ideologically unsuitable for actualization in another form of text; how does the musical discourse of a literary work develop itself; why is transmusicalization of the text set as an important fulcrum of numerous poetic changes in Serbian modernist literature.

By answering those questions, through monograph, a common body of concepts concerning the music of literature and the literature of music is constituted and assumptions are developed regarding the processes of the creative reception of works of one discipline into another, which is contributed to by the translation of artistic phenomena from other disciplines into literary works, as ways of mediating certain socio-cultural strongholds. Why musical essays are written by literary creators, to what extent does the interdisciplinarity of the modernist paradigm offer the basis for many opportunities for inter-institutional cooperation, and how is awareness of the intermedia versatility of the creators of Serbian literature constituted within the framework of the reception of lit-

erary and musical artists who belong to the corpus of world heritage, are just some of the outcomes of this book. In the context of this research, it is concluded how transmusicological frameworks, as potentials of interdisciplinary and intercultural universalization, also indicate the integrality between the studies of Serbian and world literature and music.

The main goal of this book is to offer, through observations of the process of transmusicalization of the texts and music of Serbian modernist literature, a concept of the methodology of interdisciplinary studies of literature as a basis for the constitution of interdisciplinary reflections on the connections between literature and other academic fields and arts. It also stands as a paradigm for further observing the relationship between the music and literature of Serbian and world cultures of the second half of the 20th and the 21st centuries. The results in this monograph are established as a foundation for the constitution of an interdisciplinary history of literature and other arts and an all-around observation of literature among other disciplines and scientific fields.

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Мина Ђурић (1987, Београд) ради као доцент на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду. Докторску дисертацију *Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецеицију књижевног дела Џејмса Џојса* одбранила је на Филолошком факултету 2017. године. Главне области интересовања су компаративна, интердисциплинарна и интермедијална изучавања српске књижевности 20. и 21. века у контексту светске књижевности, књижевна херменеутика, књижевне теорије и др. Члан је Управе Друштва за српски језик и књижевност Србије, Савета Вукове задужбине, Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта, Италијанске фондације Џејмса Џојса, Интернационалне фондације Џејмса Џојса, Европске федерације асоцијација и центара за ирске студије, Друштва „Џон Апдајк”, лектор и предавач при Међународном славистичком центру у Београду и др. Учествовала је на многим научним скуповима (Аустрија, Босна и Херцеговина, Бугарска, Ирска, Италија, Македонија, Немачка, Румунија, Русија, САД, Украјина, Црна Гора, Чешка, Швајцарска), држала гостујућа предавања на иностраним универзитетима (Босна и Херцеговина, Мађарска, Немачка, Пољска, Чешка). Објавила је више десетина научних радова у публикацијама националног и међународног карактера, коаутор је неколико читанки за средње школе, извршни уредник издања Вукове задужбине на немачком, руском, француском, енглеском језику, уредник избора из поезије Васка Попе, избора из прозе Драгослава Михаиловића, приређивач и преводилац књиге Роберта Ходела *Речи од мрамора: Драгослав Михаиловић – живој и дело*, један од аутора тројезичне дигиталне изложбе *Вук и Немци* (на српском, енглеском и немачком језику) и др.

Издавач
Савез славистичких друштава Србије
ssds.org.rs

За издавача
Проф. др Рајна Драгићевић

Штампа
Чигоја штампа, Београд

Тираж
100

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19/20"
82.02МОДЕРНИЗАМ
821.163.41.09:78

ЂУРИЋ, Мина М., 1987-
Трансмузикализација текста : музика српске модернистичке књижевности
/ Мина Ђурић. - Београд : Савез славистичких друштава Србије, 2022
(Београд : Чигоја штампа). - 541 стр. ; 20 cm

Тираж 100. - Белешка о аутору: стр. 541. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија: стр. 455-541. - Регистар. - Summary:
Transmusicalization of the text : the music of Serbian modernist literature.

ISBN 978-86-81622-09-4

а) Српска књижевност – Музика б) Књижевност – Модернизам – Србија
в) Књижевно дело – Стваралачки поступак

COBISS.SR-ID 72755465

ISBN 978-86-81622-09-4